Міністерство освіти і науки України
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
Кафедра української літератури

Серія
«XX століття: від модерності до традиції»

ТВОРЧІСТЬ ГАЛИНИ ЖУРБИ І МІЖВОЄННА ДОБА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

До 125-ї річниці від дня народження письменниці

Збірник наукових праць
Випуск 3

Вінниця
ТОВ «Фірма Планер»
2014

УДК 821.161.2.09(06)
ББК 83.3(4УКР)6я43
Т 28

Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі [Текст]: До 125-ї річниці від дня народження письменниці; Збірник наукових праць. – Випуск 3 / Ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.), М. Васьків та ін. – Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2014. – 536 с. – (Серія «ХХ століття: від модерності до традиції»).

Зміст збірника склали матеріали наукової конференції «Проза Галини Журби в ідейно-естетичному контексті міжвоєнної доби: До 125-ї річниці від дня народження письменниці», яка відбулася 11–12 квітня 2013 р. у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського. Збірник пропонує сучасну інтерпретацію творчості талановитої письменниці, маловідомі твори прозаїка, архівні матеріали про її життя і творчість.

Видання адресоване літературознавцям, студентам, широкому колу шанувальників української літератури.

ISBN 978-966-2337-83-9

Редакційна колегія:
Руснак І.Є. (головний редактор), доктор філологічних наук, професор;
Баган О.Р. (заступник головного редактора), кандидат філологічних наук, доцент;
Васьків М.С., доктор філологічних наук, професор;
Віннічук А.П., кандидат філологічних наук;
Гуляк А.Б., доктор філологічних наук, професор;
Іванишин П.В., доктор філологічних наук, професор;
Комариця М.М., доктор філологічних наук, професор;
Набитович І.Й., доктор філологічних наук, професор.

Матеріали опубліковано в редакції авторів

Друкується за рішенням Вченої Ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №5 від 25 грудня 2013 року)

В оформленні обкладинки збірника використано картини «Маки (етюд)» і «На пасовиську» Петра Холодного, написані 1919 року в Кам'янці-Подільському.

© Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, 2014
© ТОВ фірма «Планер», 2014

Галина Журба
(1889–1979[1])

... варто ствердити, що Галина Журба є не тільки достойним представником нашої літератури по обох боках заслонини, а й ... її сеньйором.

Євген Маланюк

---

[1] Галина Журба народилася **11 січня 1889 р.** (за старим стилем – 29 грудня 1888 р.).

ЗМІСТ

Руснак Ірина. PRO DOMO SUA (Замість передмови) 10

РОЗДІЛ 1
КОНЦЕПТУАЛІСТИКА І ПОЕТИКА
ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ

Вешелені Олександр. До історії одного «пляґіяту»: взаємозапозичення у романах «Тодір Сокір» Г. Журби та «Перша любов» З. Дончука 14

Віннічук Алла. Психологізм новели «Журавлі» Галини Журби 26

Гуляк Анатолій, Науменко Наталія. Сенсорні чинники настроєвості в оповіданні Галини Журби «Черешні»..... 31

Комариця Мар' яна. Галина Журба в рецептивному полі західноукраїнської міжвоєнної критики (за матеріалами преси)..... 39

Крупка Віктор. Поетика ліричного імпресіонізму в новелі «Черешні» Галини Журби..... 50

Іванишин Петро. Націософські засади тлумачення творчості Галини Журби: вісниківський аспект 56

Мацько Віталій. Концепція життєтворчості в поетиці Галини Журби..... 68

Риверчук Ольга. Система часово-просторових виявів збірки «З життя» Галини Журби 78

Руснак Ірина. Образ степу в оповіданні «В степу» Галини Журби..... 93

Смірнова Наталія. Міфогенність імпресіоністичної поетики «Казки про смарагд» Г. Журби..... 103

Хоцянівська Ірина. Особливості поетики малої прози Леся Мартовича і Галини Журби..... 112

РОЗДІЛ 2
ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ

Баган Олег. Міжвоєнна доба в українській літературі ХХ ст.: період, стилі, ідейно-естетичні пріоритети 122

Бойко Вікторія. Світ матеріальної культури верховинця у творах Івана Чендея: гармонія буття людини й автентичної природи 152

Вознюк Юлія. Героїчний тип особистості в оповіданні «Я вернуся» Осипа Крамара 164

Клочек Григорій. Про деякі методологічні аспекти колізії «геній і сучасність» у світлі шевченкіани Євгена Маланюка..... 171

Краснощок Вікторія. І. Франко та Леся Українка в есеїстиці Євгена Маланюка..... 182

Пангелова Марія. Роль об'єднання українських письменників «Слово» у становленні української культури в міжнародній спільноті (на матеріалі письменницького епістолярію) 195

Поліщук Ярослав. Поетика легендарного (про роман «Quid est veritas?» Наталени Королевої) 203

Поляруш Ніна. Архетип хати у творчості Івана Керницького і Романа Іваничука 215

Радзієвський Володимир. Специфіка сюжетотворення малої прози Леоніда Мосендза 220

Руснак Сергій. Улас Самчук про кобзарство як один зі способів самоідентифікації українців-емігрантів..... 231

Солодар Людмила. Хутір – ментальний кордон українського простору в проекції національної літератури 240

Цибуковська Мирослава. «Сутеринярська еротика» збірки «Віднайдений рай» Уласа Самчука 247

РОЗДІЛ 3
МОВОЗНАВЧІ, КУЛЬТУРНІ
І МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

Богатько Валентина. Економність вислову в мовотворчості Галини Журби 254

Гандзюк Віталій. Конфлікти міжвоєнної доби на сторінках часопису УВО «Сурма» (1927–1934 рр.) 260

Завальнюк Інна. Однорідність як засіб художньої інтерпретації мовосвіту Галини Журби (на матеріалі повісті «Зорі світ заповідають») 266

Каленич Володимир. Метафорична образність художнього Дискурсу Галини Журби 276

Куцевол Ольга. Методика вивчення життєтворчості Галини Журби в координатах позакласної роботи з української літератури 284

Пастушина Василь. Ідея соборності України в ідеологічних журналах «Сурма» і «Розбудова нації» 302

Прокопчук Людмила. Порівняння в системі мовних засобів ідіолекту Галини Журби 307

Савчук Тетяна. Синсемантичні дієслова як складова номінацій розчленованих процесуальних денотатів (на матеріалі повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...») 313

Цибульська Лідія. Екзистенційний діалог як форма вивчення життєпису письменника у профільній школі (на матеріалі життя і творчості Галини Журби) 319

РОЗДІЛ 4
РЕПУБЛІКАЦІЇ

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА
ПРО ГАЛИНУ ЖУРБУ

Біляїв Володимир. Творчість у поході життя.
Галина Журба 327

Боднарук Іван. Письменниця жіночої мужности 349

Бурачинська Лідія. «Пожога» й «Революція» 352

Гнатишак Микола. Рецензія на книгу Г. Журби «Революція іде».. 356

Голубець Микола. Післяслово 357

К-ий Іван. Таємна сила буття: Галина Журба 359

Луців Лука. Рецензія на книгу Г. Журби «Революція йде»..... 376

Маланюк Євген. Ще про жіночу мужність 381

Онацький Євген. «Далекий світ» Галини Журби 385

Рудницький Михайло. Повість з нашої революції .....
388
Тарнавський Остап. Об'єднання українських
письменників «Слово». Галина Журба 390

Тарнавський Остап. Письменниця далекого світу
(У вісімдесятиріччя Галини Журби) 398

Юриняк Анатолій. Галині Журбі у 85-річчя..... 407

Юриняк Анатолій. Справжній хист і «мовна брикливість»
(Ще про книжку «Далекий світ» Галини Журби) 411

Яаг. Рецензія на книгу Г. Журби «Революція йде»..... 416

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

Державний архів Рівненської області

Жив' юк Андрій, Давидюк Руслана. «Я є українською патріоткою на оборонному рубежі»: нові документи про Галину Журбу 419

Протокол допиту Гелени Домбровської (Галини Журби) в експозитурі політичної Поліції в Здолбунові 423

Протокол допиту Гелени Домбровської (Галини Журби) судовим слідчим Рівненського повіту 426

Донесення керівника експозитури політичної поліції в Здолбунові помічникові прокурора Здолбунівського повіту про антидержавну діяльність Нивинського, Домбровської і Грищука 428

Повідомлення начальника Рівненської в'язниці судовому слідчому Рівненського повіту про звільнення з ув'язнення Гелени Домбровської (Галини Журби) 429

Заява Антона Нивинського до помічника прокурора Рівненського окружного суду про дозвіл щодо переїзду в Здолбунів 430

Заява Гелени Домбровської (Галини Журби) До судового слідчого в Здолбунові про повернення їй вилучених під час обшуку паперів..... 431

Протокол огляду речових доказів, вилучених під час обшуку у Галини Журби 432

Висновок помічника прокурора Рівненського окружного суду про припинення карного провадження проти Антона Нивинського, Гелени Домбровської (Галини Журби) і Володимира Крищука 434

Відділ рукописних фондів і текстології
Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

Самчук Улас. Листи різних років до Галини Журби 444

№ 1 444
№ 2 445
№ 3 447
№ 4 448
№ 5 449
№ 6 450

ЗІ СПАДЩИНИ ГАЛИНИ ЖУРБИ

Збірка оповідань «З життя» 452
В степу 452
Сповідь 458
Жарти 460
Вовченя 465
В тайзі 468
«Студент» 471

Цикл оповідань «Цвітучий сад» 474
В ясний день 474
Солов'ї 481
Черешні 486
Свято 490

Письменник та його супровід: Есей 499

Великий Великдень
(Великодній спомин з 1917 року) 531

Фото. Пам'ятний знак на місці колишнього хутора Олександрія поблизу села Соболівка Теплицького району Вінницької області, де народилася Галина Журба 533

РУСНАК
Ірина

PRO DOMO SUA
(Замість передмови)

Цей збірник статей і публікацій упорядковано безпосередньо після того, як 11–12 квітня 2013 року в Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського відбулася III Всеукраїнська наукова конференція «Проза Галини Журби в ідейно-естетичному контексті міжвоєнної доби: До 125-ї річниці від дня народження письменниці». Це вже третій представницький форум із серії «XX століття: від модерності до традиції»; перші два були приурочені інтерпретації творчості талановитих письменників-вісниківців Леоніда Мосендза (2009) і Юрія Клена (2011).

Цьогоріч колектив кафедри української літератури має за честь презентувати увазі української літературознавчої спільноти наукове видання, яке об'єднало не тільки виступи учасників конференції, а й літературно-критичні праці про творчість Галини Журби авторів-емігрантів, архівні матеріали, зрештою – ранні оповідання письменниці, есей і спогад з 1917 року. Усе це має на меті представити, з одного боку, універсальні художні виміри творчості самобутньої авторки, з іншого – всієї міжвоєнної доби в Україні (1914–1945 рр.), яка, на думку О. Багана, «як і в цілій Европі, характеризувалася великими пристрастями, могутніми суспільними тенденціями, новою жагою принципів і дій...»[2]. І, звісно, мистецькими нуртами, підйомами і зламами. Тож через концептуальний погляд на міжвоєнну добу як цілісний феномен учасники конференції прагнули панорамно осмислити поетику й естетику художнього набутку Галини Журби.

Пропонований збірник складається з кількох розділів: «1. Концептуалістика і поетика творчості Галини Журби»,

---

[2] Баган О. Корифей ліберальної літературної критики [Текст] / О. Баган // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Науково-ідеологічний центр ім. Д. Донцова. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009. – С. 13.

«2. Літературні контексти міжвоєнної доби», «3. Мовознавчі, культурні і методичні аспекти». Особливу вагу має останній розділ «4. Републікації», де представлено передруки маловідомих статей про творчість Галини Журби, її ранніх оповідань зі збірок «З життя» і «Цвітучий сад», а також архівні матеріали (листи Уласа Самчука різних літ до письменниці, що зберігаються у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України; матеріали Державного архіву Рівненської області) тощо. Збірник чи не найбільша за охопленням матеріалу сучасна фахова студія про непересічний талант Галини Журби та західноукраїнське й еміграційне літературне середовище, в якому шліфувався її письменницький хист.

Маємо великі сподівання, що наукова серія «ХХ століття: від модерності до традиції» перетвориться на своєрідний науковий майданчик для фахового літературознавчого діалогу, зацікавленого і професійного обговорення різних поглядів, позицій і ведення творчих дискусій про розвиток української літератури міжвоєнної доби.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТУАЛІСТИКА
І ПОЕТИКА
ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ

ВЕШЕЛЕНІ Олександр

ДО ІСТОРІЇ ОДНОГО «ПЛЯҐІЯТУ»: взаємозапозичення у романах «Тодір Сокір» Г. Журби та «Перша любов» З. Дончука

Літературознавство окрім суто теоретичних понять оперує також і практичними термінами, що окреслюють літературний процес та взаємовідносини між письменниками. Часто «навкололітературні» явища можуть не тільки доповнювати фактологічний матеріал історії, а й слугувати додатковим засобом герменевтичного та компаративного аналізу творів красного письменства. До таких явищ, здатних змінити сприйняття творів або його окремих частин, належить і плагіат.

В українській науці плагіат здебільшого досліджувався як юридичне поняття та наукових праць, натомість як літературний феномен він досі не був об'єктом вивчення. Визначення «плагіату» можна знайти в «Літературознавчій енциклопедії», де, зокрема, вказано, що це «зумисне привласнення авторства чужого твору літератури, малярства, науки тощо загалом або його частини без зазначення джерела» [9, с. 220]. Практичне втілення цього явища в історії української літератури дотепер було висвітлене лише у вигляді науково-популярних статей. Так, С. Цалик у статті «Як Марко Вовчок «літературних негрів» наймала» пише про відоме привласнення Марією Маркович перекладів казок Г.Х. Андерсена, здійснених іншими перекладачами [15, с. 58]. Однак в цьому випадку йдеться не про оригінальний твір, тож немає змоги встановити, що і як було «вкрадено» і трансформовано плагіатором. Той-таки С. Цалик на основі спогадів Д. Гуменної та архівних матеріалів доводить, що сюжет «Загибелі ескадри» насправді належав працівникам Київської кінофабрики А. Кордюму та В. Охременку, натомість на Всесоюзний конкурс п'єс був поданий О. Корнійчуком як одноосібним автором [14, с. 128–130].

Очевидно, що факти або ж припущення щодо можливості плагіату мали місце в українській літературі неодноразово (сценічні переробки та поезії М. Старицького, повість «Кадри» І. Микитенка, п'єса «Дон-Кіхот із Еттенгайма» Я. Галана, роман «Поза межами болю» О. Турянського), але найчастіше вони були лише закидами від письменників та критиків з ворожих ідеологічних чи естетичних таборів. Нерідко це був прояв неприязні між двома письменниками, як це було, скажімо, у випадку зі звинуваченнями в адресу Зосима Дончука щодо крадіжки сюжету «Тодора Сокора» Г. Журби.

У післямові до журнальної публікації «Тодора Сокора» Г. Журба подає передісторію задуму свого роману-трилогії: «Ідея і задум «Тодора Сокора» постали у мене в острізькій в'язниці зимою 1928-9 рр. Писати його почала я в Здолбунові, майже водночас із «Зорі світ заповідають», що вийшла у Львові 1933 р. Тоді у Львові написала я більшу частину й «Тодора Сокора», розгорнувши ширше задуману в Острозі тему. [...] Він залишився незакінчений і під час перипетій 1939–40 років загинув разом з іншими рукописами моїми й мого покійного чоловіка. Щойно у Реґенсбурзі, в Німеччині, 1948–50 рр., я почала відтворювати його наново» [5, с. 24]. Усі ці роки, пишучи паралельно інші твори, письменниця розповідала про «Тодора Сокора» своїм знайомим. Так само про неї дізнався і З. Дончук, котрий кілька років здавав помешкання в своєму будинку Г. Журбі, маючи на перших порах дружні взаємини з нею. За версією Г. Журби, у розмові з ним вона сказала приблизно наступне: «Тодора Сокора я ще мушу написати конче, бо це моя «ідея фікс» – сказала. (Пишу звичайно свої речі роками). – А **якщо помру, не здійснивши цього, то по моїй смерті** (виділення авторки – *О.В.*) можете використати цей сюжет», – додала жартома, на мить не допускаючи такої можливості» [5, с. 24]. Натомість сам З. Дончук наполягав на тому, що «вона розповіла мені сюжет ненаписаного твору, з тим, щоб я його використав у своїй творчості, бо вона вже не має сили використати сама, тому що працює над романом «Хата

на узлісі» [3, с. 149]. Згадана розмова, за свідченням Г. Журби, відбулася приблизно у 1955 чи 1956 році. Вже незабаром численні побутові та творчі конфлікти між ними призвели до того, що Г. Журба у 1960 р. виїхала з помешкання З. Дончука, і нібито в процесі цього загубила чернетку «Тодора Сокора», написану в німецьких таборах. «Тому, що я мала вже нову його редакцію, переписану в новому зошиті, я за ним не побивалася», – писала письменниця [5, с. 25].

Після появи у 1962 р. нового роману З. Дончука під назвою «Перша любов» Г. Журба почала друкувати в журналі «Київ» фрагменти першого тому «Тодора Сокора», додавши до них авторську післямову з обвинуваченням у «спляґіюванні» її роману. З. Дончук після цього зізнався тільки в тому, що «розпочинаючи свій роман «Перша любов» [...] використав деякі цікаві епізоди з почутого від п. Журби. Використав, як використовую все почуте чи бачене будь-де» [3, с. 149].

Протягом 1963 р. було надруковано приблизно третину «Тодора Сокора», включно до того епізоду, де головна героїня Єринка повертається з Одеси після невдалих пошуків свого коханого. Беручи до уваги тільки ці фрагменти, кожен читач міг ствердити, що значна частина написаного З. Дончуком збігається з сюжетом «Тодора Сокора». Тогочасні критики писали також, що «Галина Журба визначається чіткішим і глибшим кресленням характерів та основнішим знанням життя подільської польської шляхти під царською Росією» [2, с. 145]. Додамо, що в роки активного спілкування Г. Журба консультувала З. Дончука з історії та реалій дореволюційної епохи, натомість З. Дончук вводив її в совєтський контекст, якого письменниця вже не застала, емігрувавши на польську Волинь у 1920 р [1, с. 82].

Така, на перший погляд, явна крадіжка сколихнула тогочасні письменницькі кола, почалася неприхована війна, на відголоски якої можна натрапити і в приватному листуванні письменників, і в матеріалах сатиричного журналу «Лис Микита», і навіть у факті розсилання провокаційних листів від

імені співредактора «Канадійського Фармера» І. Овечка. Вогню до всього додало і взаємне карикатурування у художніх творах: спершу Г. Журба у «Тодорові Сокорі» вивела риси З. Дончука в образі пройдисвіта Мойси Квача, на що З. Дончук уже в 1964 р. змалював письменницю в образі головної антагоністки автобіографічного роману «Будинок 1313» Кекелії, а на додачу вплів у розмову персонажів критику «старої бабці» Г. Журби.

У. Самчук у листі до Г. Костюка дав цьому конфлікту свою тверезу оцінку: «Критикуючи» одно одного, ми нічого не критикуємо, а лишень вносимо в нашу мізерію ще більше мізерії. Ігноруйте їх як довго можна, а там воно розв'яжеться такими ж стихійними силами від яких починається» [11, с. 5]. Оскільки і Г. Журба, і З. Дончук були серед засновників Об'єднання українських письменників «Слово», їхнє протистояння постійно потрапляло у фокус голови «Слова» Г. Костюка. Існувала загроза того, що відновиться неприємна МУРівська традиція погрожувати виходом з об'єднання через особисті причини, а оскільки Г. Журба мала більший авторитет серед письменників, ніж З. Дончук, її гучний вихід погано вплинув би на і так хистку «мирність» «Слова». За спогадами В. Біляїва, у 1969 р. на засіданні президії «Слова» З. Дончука було позбавлено членства в організації [1, с. 96]. Натомість у приватному листуванні з автором цієї статті М. Тарнавська пише, що на цих зборах, які проходили в будинку О. Тарнавського у Філадельфії, «Дончука не «виключили», але примусили на вимогу Журби до «добровільної» резиґнації із членства в «Слові». Це був чи не єдиний подібний випадок в історії ОУП «Слово».

Варто також зазначити, що у 60-х рр. XX ст. Г. Журба натякала і У. Самчукові на те, що він писав трилогію «Волинь» на матеріалі роману «Зорі світ заповідають». «Наша чудова сеньорка Журба, – пише У. Самчук у листі до Г. Костюка, – [...] пробує підсказати думку, що «Волинь» я написав під «впливом» якоїсь її книжки, яку я (признаюсь грішний) не читав і

не бачив до цього часу. Не дурно вона одного разу обізвала мене «гадом» [11, с. 5]. Про цю схожість свого часу писав рецензент першого тому «Волині» О. Мох у журналі «Дзвони», не оминула її увагою і дослідниця творчості Г. Журби Г. Сокол, присвятивши цьому питанню цілий розділ у своїй дисертації. Вона доходить висновку, що типологічна близькість художнього мислення двох авторів «зумовлена перш за все генетичними чинниками, зокрема закоріненістю в етнопсихологію, а також спільною націєстверджувальною та державницькою риторикою» [12, с. 105]. Отже, якою б мірою не були схожі два романи, їхнє зіставлення допомагає відшукати як безпосередні, так і опосередковані зв'язки між ними і розширити рецептивні параметри творів.

Маючи на сьогодні тексти роману «Перша любов» і першого тому «Тодора Сокора» (інші два залишилися в чернетках та рукописах), можемо реконструювати процес взаємовпливів, внаслідок яких постали видані твори.

Структурно два романи відрізняються. «Перша любов» – це історія наймички Наталки та її сина Богдана, причому їхні дві історії взаємоперетікають і становлять половину роману кожна. Поєднані вони мотивом «першої любові», яку кожен із героїв пізнає в юності. На думку І. Овечка, така композиція тяжіє до дзеркального обрамлення: «Перша любов» починається [...] коханням, а кінчається любов'ю. А посередині – боротьба, боротьба і ще раз боротьба. Перше кохання дівчини. Боротьба за життя, за місце під сонцем на землі. І знову боротьба сина – за життя, а потім і за волю України. Любов і – на закінчення – знову перше кохання молодого й національно свідомого українця» [102, с. 153]. На першій сторінці З. Дончук помістив своєрідний «міні-трактат» про любов і її різновиди, серед яких «найбільш буряна, палка, з жаром серця, вогнем душі, гаряча й полум'яна любов, від якої згорають і розум і норми поведінки» [4, с. 5].

Роман «Тодір Сокір. Т. 1» є першою частиною трилогії і носить підзаголовок «Єринка». Власне, у цій частині про са-

мого Тодора читач дізнається небагато, адже у фіналі твору йому всього лише три роки. Прихований символізм цього образу полягає в тому, що хлопчик народжений на межі двох століть та двох епох, перша з яких доживає свого кінця, а друга пробивається у вигляді політичних та соціальних змін у Російській імперії. Чи не тому авторка називає свій твір романом «на тлі історії» і відводить так багато місця розмовам поміщиків про розклад світових сил. При ближчому знайомстві перший том трилогії скоріше оповідає не про наймичку Єринку і її прагнення заснувати повноцінну родину, а про трагічну постать Бенедикта Сологуба, заможного лікаря польського походження, що уособлює «далекий світ» дореволюційного Поділля. На думку О. Тарнавського, «Сологуб – це тип хлопомана більше із сантименту, як з політичних переконань» [13, с. 138]. Саме його психологія розкрита найширше і найдокладніше, персонажна сфера роману, попри початковий акцент на долі Єринки, вибудувана саме навколо цього героя та тієї «ілюзії родини» [13, с. 140], яку створює панський двір для наймитів. Доктор Сологуб, по суті, є організуючою постаттю усього художнього світу твору, тож ця частина трилогії скоріше б мала носити його ім'я, або ж, для більшої точності, прізвисько «Губсало».

Обоє авторів вирішують подати в зачині сцену раптового народження малого хлопчика під час прання на кладці. Про цю раптовість у випадку роману «Перша любов» критик І. Овечко пише, що «читач не був приготовлений, народження прийшло зненацька, ніби й сама Наталка не знала й не розуміла, що з нею робиться» [102, с. 154–155]. Однак, якщо порівнювати з описаним у Г. Журби аналогічним епізодом, то в останньої народження проходить ще більш спонтанно: «Ніби хтось розсік її усю пополовині. Млість ударила в голову, в груди. Присіла на кладці та в цю ж мить прошиб її несусвітній біль і враз стало легко. Вхопила руками щось тепле, ворухке та вогке, що лежало на кладці, між її коління. – Дитина…» [6, с. 7–8]. Попри те, що стиль З. Дончука в цілому є більш бага-

тослівним і орнаментальним, його опис появи на світ дитини і переживання матері передані більш правдиво та емоційно.

Розглядаючи зачин з погляду композиції творів, можна помітити, що подані після появи на світ Богдана передумови, тобто кохання покоївки й візника, у З. Дончука мають форму спогаду героїні, натомість Г. Журба після хрестин маленького Тодора перериває лінійну оповідь і повертається на третину романного тексту у минуле, наповнюючи його безліччю деталей, які виглядали б органічнішими, якби стояли за хронологією подій. Безперечно, авторка майстерно справилася з логікою викладу усіх сюжетних ліній та передісторій, однак читача протягом усього роману не покидає відчуття того, що важливі для розуміння мотивації героїв деталі повідомляються із затримкою (молодість Бенедикта Сологуба, історія Мокрини та Антипа). Можна з упевненістю стверджувати, що письменниця по-різному комбінувала вставні оповіді, адже, скажімо, передісторію Мойси Квача вона розбила на кілька частин по всьому тексту, хоча в журнальній публікації 1963 р. вони були з'єднані і були ширшими, аніж у книжковому виданні 1967 р.

В обох романах підозра щодо батьківства новонародженого спершу падає на пана, однак тільки в Г. Журби це стає об'єктом наклепу, вчиненого ключницею Шиманською. Власне, у «Першій любові» відсутні такі виражені антагоністичні постаті, як Полюня Шиманська чи Мойса Квач, їхню роль щодо проникнення в життя пана хіба що формально заступають тітка пана Яся та його майбутня наречена Зося, однак вони не проявляють такого ставлення до Наталки, як Полюня та Мойса до Єринки.

Історія кохання у «Першій любові» подана, як уже зазначалося, у формі спогаду, що займає лише кілька сторінок. У цій ідилічній картині під Новий рік Наталка знайомиться з візником пана Бронського Тодором (цікаво, що у З. Дончука так звати саме батька, а не сина). Так само, як і в Г. Журби, Наталка приносить візникові гостинця, доки той чекає за своїм паном. Чи то через недогляд, чи то навмисне, З. Дончук

припускається неточності: спершу Наталка бере з собою «недопиту пляшку вина» [4, с. 30], але вже незабаром Тодір наливає «з пляшки в чарку горілку» [4, с. 31]. Тоді як візник Керельо в Г. Журби і отримує, і наливає саме горілку.

У характері Кереля вчувається більше донжуанства, аніж у дончуковому Тодорі: він довго не представляється Єринці, возить її на бричці і пригортає до себе, згодом бере з собою в Тульчин на ярмарок. Сцени їхнього єднання, «містер'ї кохання» виписані в Г. Журби двічі, спершу у сцені під берестами, а згодом під яблунею: «Обхопив палко її невелику струнку постать у свої сильні, пружкі обійми. Цілу її обтулив собою. Єринка тільки заплющила очі і їй здалося, що це знов несуть їх коні. [...] Невидна, щедра й могутня рука простягла до них чашу п'янкого солодкого вина: пийте!.. І вони пили» [6, с. 35]. У З. Дончука перше кохання відбулося в ту саму новорічну ніч, а друге – під час зливи, коли Тодір примчав до Наталки і заскочив до неї в хату. У цілому діалоги між ними не такі розлогі, як в Г. Журби, та й сама постать Тодора виглядає напівпримарною і вихоплена лише зі свідомості самої Наталки.

Трагічне розставання закоханих і обіцянка чекати одне одного до завершення служби у флоті розвивається в романах по-різному. Та і в одному, і в другому випадку героїня не витримує цього чекання і після отриманого від коханого листа подається до Одеси. Єринка робить це без відома Сологуба, Наталка ж просить дозвіл у пана Яся. Для обох них дорога до великого міста стає серйозним життєвим випробуванням, однак у Єринки воно спричинює відторгнення своєю метушнею та розпустою, а в Наталки скоріше викликає інтерес. Зрештою, ні одна з них не знаходить в Одесі матроса. Знову ж варто проаналізувати доцільність цього епізоду в структурі творів двох письменників. У З. Дончука героїня відчайдушно чекає чотири роки, виховуючи сина і вирішує податися на пошуки коханого, бо той вже от-от мав би повернутися. У Г. Журби туга за коханим посилюється одразу після мобілізації, коли Єринка ще навіть не здогадується про свою вагіт-

ність, і до поїздки її штовхає неможливість тримати з ним зв'язок у листах, оскільки вона неписьменна. Цей епізод і його втілення радше навіяні потребою ще більше підсилити враження щодо «літературної крадіжки» З. Дончука. Саме цим фрагментом завершилася публікація «Тодора Сокора» у журналі «Київ» (попри кінцеву примітку «далі буде»), і надалі будь-які збіги в подальшому розвитку подій двох романів зникають.

Не можна з упевненістю сказати, чи змінювала Г. Журба текст «Тодора Сокора», аби він набував більшої схожості з «Першою любов'ю» З. Дончука, однак опублікований у 1967 р. перший том зазнав чимало змін у порівнянні з варіантом 1961 р. чи журнальною публікацією 1963 р. У ньому, зокрема, було вилучено і змінено деякі фрагменти, які були в журнальному варіанті тексту (зокрема, детальна характеристика другорядного персонажа Гапки Козій). Окрім того, велика частина епізодів за участю Мойси Квача були видозмінені і розширені додатковими деталями, аби вбудувати в нього риси ненависного авторці З. Дончука. Сама Г. Журба відверто зізнавалася В. Біляїву, що «Дончук був прототипом одного з найнеґативніших персонажів – Мойси Квача» [1, с. 96]. Таким чином, цей образ міг набути більшості своїх рис (а можливо і з'явитися) не раніше 1960 р., коли, власне, і змінилися стосунки двох письменників. Через це, скажімо, І. Коровицький відзначає, що «Мойсі з його «поганою гидливою ґримасою» приділено у «Тодорові Сокорі» забагато місця» [8, с. 11].

Відверті алюзії на З. Дончука проступають передусім у тих описах та діалогах, де згадуються літературні «здобутки» Мойси: «Того свого «Зотя Пройду» написав раз-два, не надумуючись. Просто списав усі свої темні походеньки. [...] Ніхто не здогадується, що Зоть Пройда, жулик, пройдисвіт, «на всі руки майстер» – це він сам. Тому йому й удався». Цією характеристикою Г. Журба оцінює найвідомішу та найуспішнішу повість З. Дончука «Гнат Кіндратович» (1957) – історію про експедитора-крутія, написану на основі власного досвіду ро-

боти на плодовому заводі у 1930-х рр. Однак письменниця на цьому не зупиняється і додає сюди насмішку і над тими, хто схвально відгукувався про сатиричну повість З. Дончука: «Найбільш реготав сам Мойса та дві його сердечні приятельки: ключниця Шиманська, Полюня, як він її ласкаво називав із вдячности за її «добрість» до нього, та Гапія Козій, його «духова» посестра та сваха» [6, с. 104]. У журнальному варіанті повісті Гапці присвячено дещо більший фрагмент, в якому авторка кепкує з її манери письма («лепетня», «частушки») та подає кілька «зразків» її епіграм на Мойсу. Прикметно, що римування в них навмисно підведене під закінчення прізвища Дончук:

Там де повно хижих щук,
з чорним піднебінням сук,
Чужих мудрощів хапач,
трудолюбний, мов павук
лицар чести – Мойса Квач.
Пише віршів він – сто штук,
на машинці лиш стук, стук.
Та пускає їх у друк.
Гоп-чук, баранчук!
Не журися і не плач!
Це ж моральний силач,
Мозком, духом багач,
всіх «ягідок» пожерач,
Посідач усіх наук, –
Поет Мойса Ква-Ква-Квач [7, с. 12].

Ці фрагменти, а також розлогіший опис Гапчиної творчості спонукають читача до дешифрування збірного гротескного образу, через який авторка намагалася створити карикатуру З. Дончука і його рецензентів.

Вершиною інтеграції «пляґіятного» скандалу в текст роману слід вважати прикінцеву сварку Мойси та доктора Сологуба, в якій останній недвозначно викриває численні огріхи та недоліки реально існуючого роману З. Дончука «Перша

любов», трансформованого в тексті у «Грішне кохання»: «Ось і це твоє [...] «Грішне кохання». [...] Це ж видно зразу. Задум зовсім не твій. Ти залюбки шпортаєшся в бруді; винюхуєш, вигадуєш всілякі вонливі теми, любуєшся в цьому. [...] Ось звичайний панський возій у тебе розмальований ярмарочно-лубочний «ухар», з претенсьями на лицаря часів Мазепи (З. Дончук подає образ Тодора в ідеалістичних тонах, підсилюючи миттєву закоханість Наталки. – О.В.). Або ця двірська наймичка, «бідна сиротина», над якою ти проливаєш сльози, – це ж «розпещена дама, «княгиня» (як ти кажеш), біля якої всі скачуть, ще й дотого особливо дурна (насправді до неї залицяються тільки Тодір та пан, в той час як Єринку в Г. Журби вподобає Керельо, Мойса і Грицько. – О.В.). І де ти виріскав такого польського «магната» в «кришталевих залях», що зветься «пан Стась»? Ось ти жениш цього свого «пана Стася», з панею Касею (призвищ чомусь у них нема), такою ж аристократкою як і він. Гості – самі польскі пани, аристократья, – п'ють на честь молодят і ревуть у цих «кришталевих» залях кацапсько-візницьке «ґорька»! (цей епізод у З. Дончука навмисне спотворений для досягнення ефекту відторгнення. – О.В.) [...] Чисто, як на твому власному весіллі, в якихось Дмитрушках біля Гуманя (З. Дончук також народився у Дмитрушках. – О.В.)» [6, с. 320–321]. Ці, а також інші критичні випади (справедливі лише частково) авторка подає у тональності агресивного повчання і таврування Мойси (читай – З. Дончука) як здешевленого письменника «для папуасів». Дивно тільки, чому, говорячи про «пляг'ят», доктор Сологуб ні разу не уточнює, звідки ж вкрадено сюжет і чий твір було спотворено Мойсою.

Отже, з огляду на усі наведені фактори, можемо констатувати значний вплив двох текстів (чи трьох – якщо брати до уваги первинний задум «Тодора Сокора», або навіть чотирьох – якщо додати сюди ще журнальні фрагменти) одне на одного, як в площині запозичення (адже плагіатом це важко назвати через розбіжність у стилістиці та значне розходження у

розвитку сюжету після третини обох романів), так і вбудовування тексту в текст (у випадку художнього обігрування «Першої любові» З. Дончука у першому томі «Тодора Сокора»). До того ж, маючи на меті викрити свого «немилого» колегу, Г. Журба цілком могла видозмінити певні епізоди та деталі для ще більшої схожості двох творів (саме такою метою помаркована перша третина роману, що виходила на початку 1963 р. у журналі «Київ»). Досі важко встановити, чи брав З. Дончук якісь фрагменти тільки з розповідей Г. Журби, чи «списував» з начерків, роздобутих під час виїзду письменниці з його помешкання. Скоріше за все, мав місце перший варіант, який, звісно ж, не додає честі письменникові. Та все ж мусимо наголосити, що в плані «оригінальності» текст Г. Журби так само не може сприйматися як втілення лише первинного, або ж вдосконаленого авторського задуму, оскільки в ньому встановлено такий незвичний інтертекстуальний зв'язок, як «реакція на плагіат». У перспективі подальше зіставлення творів та їхніх варіантів, а також долучення рукописів другого та третього томів «Тодора Сокора» можуть значно розширити їхній інтертекстуальний, контекстуальний та герменевтичний аналіз. До того ж, існує можливість хоча б частково реконструювати задум трилогії Г. Журби шляхом «трансплантації» сюжетних ліній «Першої любові» З. Дончука, котрі можуть дати приблизне уявлення про долю Тодора Сокора поза першим томом. Наразі ж продовжує бути актуальним зауваження Г. Черінь про те, що «обидві версії цікаві, а чия була справді «Любов» – колись нам покаже історія» [16, с. 151].

Література

1. Біляїв В. «На неокраянім крилі...» [Текст] / В. Біляїв. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – 348 с.

2. В.М.Л. Нова добра повість [Текст] / В.М.Л. // Праця і нагорода. – Філадельфія: «Власна хата», 1973. – С. 142–145.

3. Дончук З. Лист до Д. Бучинського [Текст] / З. Дончук // Праця і нагорода. – Філадельфія: «Власна хата», 1973. – С. 149–150.

4. Дончук З. Перша любов [Текст] / З. Дончук. – Філадельфія, 1962. – 264 с.

5. Журба Г. Від авторки [Текст] / Г. Журба // Київ. – 1963. – Ч. 1–2. – С. 24–25.

6. Журба Г. Тодір Сокір [Текст]: Т. 1. / Г. Журба. – Нью-Йорк, 1967. – 336 с.

7. Журба Г. Тодір Сокір [Текст]: продовження / Г. Журба // Київ. – 1963 – Ч. 3–4. – С. 1–31.

8. К-ий [Коровицький] І. Таємна сила буття [Текст]: Галина Журба / Іван К-ий // Сучасність. – 1979. – № 9. – с. 3–15.

9. Літературознавча енциклопедія [Текст]: у 2 т. – Т. 2: М (Ма-адай-Кара) – Я (я-форма) / Авт.-укладач Юрій Ковалів. – К., 2007. – 622 с.

10. Овечко І. Любов, кохання й боротьба [Текст]: Жмуток думок про З. Дончука і його «Першу любов» / І. Овечко // Праця і нагорода. – Філадельфія : «Власна хата», 1973. – С. 153–157.

11. Самчук У. Листи до Г. Костюка від 1965–67 років [Рукопис] // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195. – Од. зб. 576. – 12 арк.

12. Сокол Г. Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст [Текст]: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Г. Сокол. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2010. – 211 арк.

13. Тарнавський О. Українська родина [Текст]: у творчості Галини Журби / О. Тарнавський // Альманах Українського Народного Союзу. – 1980. – С. 133– 148.

14. Цалик С., Селігей П. Таємниці письменницьких шухляд [Текст] / С. Цалик, П. Селігей. – К.: Наш час, 2010. – 352 с.

15. Цалик С. Як Марко Вовчок «літературних негрів» наймала [Текст] / С. Цалик // Країна. – 2011. – № 27 (15 липня). – С. 58.

16. Черінь Г. Останні десять літ [Текст] / Г. Черінь // Праця і нагорода. – Філадельфія: «Власна хата», 1973. – С. 151.

Вешелені Олександр Миколайович – асистент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ВІННІЧУК
Алла

ПСИХОЛОГІЗМ НОВЕЛИ «ЖУРАВЛІ» ГАЛИНИ ЖУРБИ

Серед молодих прозаїків, що друкували свої твори в журналі «Українська хата» (1909–1914), однією із найпомітніших виявилася Галина Журба (Галина Маврикіївна Домбровська), творчість якої залишається й досі маловідомою широкому колу читачів. Були на це різні причини. У радянській Україні її твори не могли ні виходити, ні пропагуватися – надто крамольними вони були, як і їх авторка. А в Західній Україні міжвоєнного періоду, куди емігрувала Галина Журба, для українського письменника умови були не дуже сприятливими. Творчий спадок митця довгий час не перебував і у фокусі наукових спостережень літературних критиків.

Наприкінці XX століття відомості про життєвий та творчий шлях письменниці з'явилися в наукових розвідках Ф. Погребенника та В. Шевчука. Художню прозу досліджували С. Денисюк, Г. Сокол, Н. Шумило. І хоча ранні прозові твори Галини Журби вже аналізувалися, все ж існує потреба в новому їх прочитанні.

Перша збірка письменниці «З життя» була видана в 1909 році за сприяння А. Ніковського. Саме в ній окреслився індивідуальний стиль письменниці, характерними особливостями якого було своєрідне «огортання» сюжетних ходів настроєм як героїв, так і самої авторки. Але утвердження Галини Журби як талановитого прозаїка все ж таки відбулося у 1919 році, коли було видано другу збірку оповідань «Похід життя». В ній авторка прагнула глибше вникнути в життєві явища й процеси, показати їх у розвитку, трагічних конфліктах, гострих соціальних і морально-етичних схрещеннях. Галина Журба виразно тяжіє до психологічно-драматичного стилю, характерного для нової української новелістики. У збірці основними персонажами виступають селяни-хлібороби, панські наймити, бездомні бурлаки, самотні матері й батьки... Новели сповнені любов'ю й болем за людські страждання.

М. Сріблянський у статті «На сучасні теми» зазначав, що оповідання цієї збірки виявляють в авторці «значно оригінального художника-естета» [3, с. 178].

В. Шевчук наголошував на тому, що збірка була значним явищем в українській літературі початку століття. «Це точна, пластична, вишукана,…віртуозна проза – одна з найкращих книжок періоду революції і громадянської війни, хоч писане й друковане все було до революції» [4, с. 28].

У науковій розвідці Н. Шумило «Модерністська проза Галини Журби» виокремлено особливості та тематичний діапазон новел збірки «Похід життя». На думку науковця – це лаконізм манери письма з увиразненою символікою («Над скибою»), психологічно-драматичне розкриття трагедії матері («Смерк»), внутрішній стан «волоцюги»-переселенця («Журавлі»), безталанного трудяги («Коняка»), розгублено-нервове сприйняття світу героєм-інтелігентом («Гістерія») [5, с. 68].

Зупинимося детальніше на одному з творів збірки. Іманентною ознакою зрілого реалістичного письма вважається зв'язок психічного стану героя із характеристиками природи, ця особливість на початку XX століття набула символічного звучання. Яскравим прикладом такого явища є новела «Журавлі». Зав'язка твору криється у його першій фразі: «*Восени, як відлітали журавлі в червону далекість заходячого сонця, крик їх підхмарний впав у душу перебенді*» [1, с. 30]. Далі авторка реалістично виписує образ волоцюги: «*Він був у лахмітті, мав зчорніле лице і втомлені очі», його «спітніле чорне волосся горіло в блисках заходу, наче кривавлею облите», а «голі, вкриті порохом ноги,…дрижали легенько від втоми*» [1, с. 30].

Перебендю переповнювало почуття непотрібності, адже його «прогнали» від роботи, бо він надто «*образований*», ще й не має «*пашпорта*». Та чоловік вважає, що його «*пашпорт – це ремесло і сумління*» [1, с. 30]. Непотрібність волоцюги підкреслює пора року – осінь: «*Вітер вхопив жовте листя, закружляв над полем,…стеблами соломи замів і кинув по ровах*»

[1, с. 30]. Перебенді здавалося, що щойно на цій дорозі перейшов якийсь похорон, «*погребли «когось»...і над стерниськом лишився відгомін чиєїсь печалі та суму*» [1, с. 30]. Тлом, на якому Галина Журба виписує образ героя, слугують пожовкле листя, пошарпані хмари та промінь сонця, який пробивається з-поміж цих хмар, як із «кривавої рани». Червоний, чорний, сірий, жовтий кольори чітко відтворюють психічний стан персонажа, створюють настроєві пейзажі, суголосні стану перебенді і тим самим викликають у читача різні асоціації, певні емоції. Так, червоне і чорне у письменниці – це концептуальні фарби, які мають свій сенс, свою символіку, свої конкретні функції. Червоний колір – колір крові, що символізує страждання та неспокій. Зауважимо, що цей колір часто зустрічається у новелі: «червона далечінь», «червоний блиск», «червоне сонце».

Традиційно чорний колір – це символічне позначення понять та емоцій негативного, найчастіше трагічного плану: «зчорніле лице», «чорний шлях», «чорне безмірря».

Негативно оцінне забарвлення має жовтий колір – це колористичний символ, що передає почуття внутрішнього пригнічення, внутрішньої дисгармонії. Головний герой постійно звертає увагу на жовте листя, червоно-жовтий блиск та й осінь у письменниці жовтого кольору.

Досить виразний в оповіданні семантичний дескриптор сірого кольору (сизий, сіро-синій, сивий) – безликий, знецінений. Семантика сірого поглиблюється значенням іменника, біля якого він виступає означенням, наприклад, «сірі хмари», «сіре обличчя». Нагнітання сірого створює картину безрадісну і безлику. Отже, кольори, використані авторкою, розкривають асоціативно-психологічні моменти твору.

На безвихідну ситуації вказує і думка перебенді про дорогу: «*нагло оглянувся позад себе на чорний від мли шлях, що зливався з небом у одну брудно-сіру цілісність*». Волоцюгу охопили жах та здивування, що по цьому шляху проходять такі «ріжні тіні», як і сам герой і «*не лишають навіть слідів сво-*

їх босих ніг» [1, с. 30]. Утворена згідно з контекстом метафора програмує подальше розгортання меланхолійного настрою героя, розкриває стан його душі. Перебендя «*брів, мов два здвинуті крила смутку*», він мріяв про зелений «*з цвітучими тернами ліс*», а бачив сірий, плакучий світ. Та раптом його роздуми перебив журавлиний крик, що зірвався високо у хмарах. Для головного героя то був ніби «*заклик у кращу дорогу*». Цей крик «*упав на саме дно волоцюженої душі*» [1, с. 30]. Перебендя задумався про те, що існує інша земля, куди відлітають птахи, а відтак у його уяві виникають ілюзорні видива: «*... в тій величній далекості, в пурпурній розточі заходу вицвів пальмовий гай. Далеко в непробійнім просторі золотом облиті стояли кипариси, цвіли цитрини та пальми. Чудово ніжна фата-моргана і журавлі розтоплювались далеко десь у пурпурі і вогні*» [1, с. 30].

Кульмінацією новели є її кінцівка: «*Йшов заглядений, повен руху в даль, з тією легкістю, з якою проходять бездомні люди чужину*» [1, с. 31].

Авторка порівнює головного героя з птахом: «*...у його постаті було щось з летючого самітного журавля*» [1, с. 31], але журавлі відлітають у чужі краї, щоби перезимувати та повернутися, а перебендя переходить свою землю, як чужу.

Спонукально-дієвим чинником як внутрішнього, так зовнішнього сюжету постає настрій героя та характер його сприйняття навколишнього світу.

Отже, новела «Журавлі» пройнята глибоким психологізмом і є яскравим виразником модерністського стилю ранньої прози Галини Журби.

Література

1. Журба Г. Журавлі [Текст] / Г. Журба // Дзвін. – 1990. – №1 (543). – С. 30–31.

2. Погребенник Ф. Антологія українського оповідання [Текст] / Ф. Погребенник // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 21–49.

3. Сріблянський М. На сучасні теми [Текст] / М. Сріблянський // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 178 (diasporiana.org.ua/pro-proekt).

4. Шевчук В. Похід життя Галини Журби [Текст] / В. Шевчук // Українська мова і література в школі. – № 5. – С. 27–36.

5. Шумило Н. Модерністська проза Галини Журби [Текст] / Н. Шумило // Вісник Черкаського університету. – 2012. – № 26 (239). – С. 66–73.

Віннічук Алла Петрівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ГУЛЯК Анатолій,
НАУМЕНКО Наталія

СЕНСОРНІ ЧИННИКИ НАСТРОЄВОСТІ В ОПОВІДАННІ ГАЛИНИ ЖУРБИ «ЧЕРЕШНІ»

Бурхливий розвиток новелістики в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. приводить до формування чималої кількості її жанрових різновидів та їхніх оригінальних мовностильових рис (чуттєво-образна предметність, своєрідний синтаксис, окличні фрази, інверсії). Захоплення письменників засобами суміжних мистецтв – малярства, графіки, музики – позначається на жанровому збагаченні української малої прози перших десятиліть XX ст. Авторські дефініції жанру вказували на близькість новел до музики *(імпровізація, ноктюрн, фантазія, арабеска)* та живопису *(етюд, ескіз, шкіц, фрагмент, бризки пензля, акварель, образок, малюнок, картина).* Прикметними є маркери психологічного плану *(психологічна студія, настрій, враження).*

Проза Галини Журби, передусім – оповідання «Черешні», виявляється плідним ґрунтом для вивчення з позицій не лише наративістики, а й образної структури, передусім сенсорики. Сенсорні концепти, поєднані у великих асоціативних комплексах, дозволяють митцеві ставити й вирішувати актуальні екзистенційні проблеми співвідношення наукового та поетичного світогляду, буття та творчості, добра та зла, взаємин людини та довкілля.

Тому метою цієї статті є установити головні функції сенсорної символіки в оповіданні «Черешні», її значення для розуміння особливостей світогляду авторки, актуалізації прийомів внутрішнього монологу, невласне-прямої мови, потоку свідомості.

Теоретичною основою для нашої роботи став трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», автор якого не лише проводить своєрідне фізіолого-лінгвістичне дослідження художніх образів, зокрема чуттєвих, а й намагається знайти першооснову та простежити шляхи розвитку сенсорної

компоненти як специфічного чинника настроєвості у художньому вислові.

Посилаючись на різні літературні джерела, вчений установив, що українська мова найбагатша на означення вражень зору, проте найбідніша на означення смаку та запаху [6, с. 238]. Зате внаслідок цього зростає багатозначність прикметників «солодкий», «солоний», «гіркий» тощо, й відтак вони з синтаксичних означень перетворюються на поетичні тропи.

Особливу увагу письменник приділяє аналізові чуттєвих образів в українській літературі, виділяючи серед них три найголовніших:

1. Дотик. Це відчуття спричинило появу багатьох художніх засобів, над первісним значенням яких люди замислюються зрідка: *то тяжка справа, легко мені на душі, се піде гладко, гаряче любити, холодна розпука* тощо. «Поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше, що вони вже поетичні самі собою» [6, с. 243]. Іншими словами, у поєднанні зазначених прикметників, прислівників з нехарактерними для них абстрактними іменниками реалізується їхня внутрішня форма (за О. Потебнею), виникає новий поетичний троп – метафора [5, с. 417].

2. Зір. На думку І. Франка, зорові образи чи не найбільше важать у сприйнятті людиною світу. «Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття» [6, с. 264]. Дослідник проводить паралель між поезією й живописом, твердячи, що коли живопис звертається лише до зору, то поезія апелює як до зору, так і до слуху, а далі – за допомогою художніх образів – і до інших чуттів, творячи такі асоціативні комплекси, які не можуть викликати ні живопис, ні музика самі собою.

3. Слух. Це чуття І. Франко тлумачить як джерело музики, спілкування й мови: «У людей на його основі виробилася мова, перша і дуже багата… Змисл слуху… дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди

змін наглих і сильних, що вражають нашу душу» [6, с. 247]. В іншому місці трактату Франко обстоював нерозривний зв'язок літератури з музикою таким чином: «Маючи змогу обертатися лише до самого слуху, музика має кілька категорій способів, якими передає свій настрій нашій душі. Найвідповіднішою з них є відтворення звукових явищ природи: шум води, листя, кування зозулі. ...Але поезія за допомогою мови може викликати (посередництвом чуттєвих образів) безмірно більшу кількість і різнорідність зворушень, ніж музика» [6, с. 249].

Можна стверджувати, що цими словами письменник заклав теоретичні підвалини українського імпресіонізму. У літературній практиці це виявилося в оповіданні Галини Журби з цілком характерною для імпресіонізму назвою – «Черешні». Тому актуальна проблема дослідження сенсорної символіки писемного твору вимагає не лише нового прочитання спадщини українських класиків, а й студій над менш відомими творами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. виник окремий жанр малої прози, для позначення якого І. Денисюк запропонував термін «пейзажна новела». Мається на увазі розповідний твір невеликого обсягу, який об'єктивно відтворює картину природи, у взаємозв'язках образів якої схоплено узагальнення певних сфер суспільного та особистого життя людини. Іншими словами, структуру такого твору побудовано на вираженні предметних зв'язків, які лише незначною мірою переплавлені в уяві художника [2, с. 93], але дозволяють багатогранно показати внутрішній світ – як автора, так і персонажа.

Таким твором є й «Черешні» Галини Журби – оповідання, яке репрезентує перетворення асоціативних образів у сприйнятті старого конюха Пилипа. У сецесійно забарвленій оповіді авторка засвідчує здатність і уміння вести мову через багатство подробиць і художніх деталей, які створюють сенсорно відчутну картину довкілля персонажа [див. 1, с. 82].

Візуальний мотив цвіту виступає в нерозривному зв'язку з іншими сенсорними концептами. Спочатку він з'являється як символ спогаду:

«Часом на старого Пилипа находило натхненнє.

Сідав тоді і ***слухав*** *музики, що грала у ньому.*

Це бувало тоді, коли білий черешньовий гай обливався ***сріблом місяця****, а над безмірами зеленіючих піль плила якась таємна* ***пахуча тиша****.*

Пилип виходив зі стайні, сідав на ***зеленім рові*** *лицем у ту даль і слухав.*

Тоді йому вдавало, що є на світі дві бездонні криниці, та каламутна ***срібно-сіра топіль****, котра розливалась перед ним в невідомість, і друга, десь там у ньому, темна,* ***скаламучена криниця****. З одної і з другої йшла до нього* ***прохолодна якась тиша****, обвівала мертвим супокоєм і* ***пахла мочарами****, як берег озера під вечір»* [3].

Для показу спогадів ужито концепти відразу чотирьох чуттів: *зору* (черешневий гай, світло місяця, срібно-сіра топіль, скаламучена криниця), *слуху* (музики, яка звучала в душі героя), *нюху* (пахуча тиша, запах мочарів), *дотику* (прохолодна тиша). Після цього роздуми героя переносяться у площину роздумів про зів'ялу молодість, поневіряння в житейському морі, а для конкретизації образу думки вжито візуальну словосполуку «пустоцвіти черешньові»:

«Дід закурював люльку, усе заглянений в даль, з котрої плили великі якісь хвилі над пусткою рівнин, над фермою, над дідом.

Це були ті вічно пливучі, неспинені хвилі, на котрих гойдався малесенький, закинутий човник Пилипового життя.

Помалесеньку плив, майже стояв на одному місці, а хвилі все плили в синю даль та несли з собою шум тихий, як у пустій глиняній банці.

Це була мельодія, в котрій дід чув усе: свою молодість, життя своє, цілу його зайвість та безглузд» [3].

«Черешні» Галини Журби, як і більшість тогочасних пейзажних новел, будуються не стільки на описі незвичайної події, що є рисою «новели акції», скільки на психологічних штрихах, концентрації душевних порухів, нюансуванні думок і почуттів («новела настрою»). У «Черешнях» авторські ремарки, організовані подекуди у витончену послідовність прозовоВіршових рядів (версетів), лише передають рухи героя, а сама дія відбувається в його душі, виражаючись у внутрішньому монолозі, іноді й «потоці свідомості», позначеному дискретністю думок:

«*Його думки з обірваним початком та кінцем найдовш затримувались на Туреччині.*

На цім найяскравішім шматку його життя.

Як турків взяли у неволю та наші «гнали» їх сюди – зима була. Москалі на конях, в шинелях, а вони (турки) босі, обдерті... плачуть.

Звісно, непривишні до нашого краю. А до міста далеко.

Пилип тоді скинув шинелю: на, бери, дурний! Скинув башлик, унучі.

– Що мені, перший раз!..

...Але Пилип не знає, чи це було років тому сорок, чи вчора. Чи було справді-таки, чи снилося лиш. Так само, як не знає Пилип, де кінчається та синя далекість та починається його життє, де його життє кінчається і починається та велика величність, з котрої хвилі все пливуть, пливуть» [3].

Лейтмотивом оповіді постає практично мовчазна розмова людини з твариною (з єдиною реплікою «зараз, зараз»). Пропущений крізь призму імпресіоністичної поетики, цей мотив перетворюється на повне злиття двох істот. У «Черешнях» кінь, що його не бачить глядач, але образ якого сугестовано винятково через слухові концепти (дихання, хрумтіння, іржання), стає єдиним співрозмовником старого Пилипа:

«*Думки Пилипові так само лукаві, як його балачка з кіньми.*

– Що йому місяць, сват чи брат?.. Богові брехеньки носить – як-от отаман Онисько економові. Кинем білому чорнець вівса більше, а він гайда!.. Шу-шу у вухо... Пилип овес краде. Уви! Не бачив я графського вівса... дурррний!» [3].

Працю Пилипа на стайні Галина Журба показує згідно з ніцшеанським концептом «вічного повернення»: «*Піввіку прослужив при тій стайні. Нівроку! відколи вернувся з москалів. Лошата родились на руках і дохли старі, спрацьовані шкапи. Кохав їх, мов сем'ю, балакав з ними, навчав. Потім, дурнувато всміхнений, здирав зі своїх годованців шкуру*» [3].

Отож, у цьому аспекті кінь є не лише співрозмовником Пилипа, а й його alter ego – проявом юнґівського архетипного образу Тіні.

Англійський мистецтвознавець Ч. Гінд характеризує явище експресії в живописі так: «Коли хтось кинув камінь у ставок, це його експресія. А рух каменя викликав хвилі поширеними колами, що порушили поверхню води. Приплив порушеної води стривожив і порушив прибережні трави й квіти. Таким чином через експресію настало спілкування з усім оточенням, зі світом і космосом» [7, с. 28].

Сенсорним концентром, із якого розходяться «кола» асоціативних образів, в оповіданні Галини Журби є черешні: «*І в ясну ніч літню, коли* ***пахне*** *черешньовий гай, а з поля йде* ***шум надзвичайної тиші****, Пилипові* ***легко і добре, як тоді, коли скинув важкі намерзлі чоботи та шинелю***»; «*в ніч, коли цвітуть черешні, душа Пилипова* ***біла, мов ті дерева****, і думки його* ***легкі та спокійні, як падаючі тихо пелюстки***»; «*...черешні* ***пахнуть****, одурюючи,* ***чад дивний розливають****,* ***тягнуть в блакитність піль****, з якої все пливуть хвилі над землею, над селом, над гаєм*» [3].

Контрастним до хронотопічного образу «сад» виступає нічний ліс, де «співають солов'ї і хтось раз у раз заливається сміхом»: чуючи ці звуки, Пилип намагається заспокоїти себе реплікою «Нехай собі...», проте помітно, що він переймається долею молодої дівчини (вірогідно, звабленої тамтешнім па-

ном), а найбільше – її майбутньої дитини, яку, швидше за все, мати «закопає під клуньою».

Об'єктивується новелістичний Wendepunkt через коротке повідомлення: «Хтось когось кличе в ліс». Тривожна інтонація вислову суголосна з подібним мотивом у «Цвіті яблуні» М. Коцюбинського (коли в яблуневому саду від дотику руки персонажа на землю опадають рожеві пелюстки щойно розквітлої квітки, до нього приходить усвідомлення смерті його дитини, – й на тлі природи, яка «радіє», відбувається злам у свідомості чоловіка: «*...чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу...*») [див. 4, с. 158]. Хоча у Галини Журби наявна фігура недомовленості: дід Пилип почувається втомленим, «мов після довгої якоїсь дороги», одначе підводиться та йде до коня, «*лише зо стайні доліта приглушене бурмотіннє та кашель*».

Загалом проекція зовнішнього сенсорного довкілля на внутрішній світ героїв багато в чому залежить від рухливості пейзажу, розбіжностей у сприйнятті чуттєвих образів та творенні пов'язаних із ними асоціацій. І сенсорика, яка віддавна була головним джерелом інформації про навколишній світ, і філософеми як результат його освоєння вводяться у сконденсовану й водночас відкриту прозово-ліричну форму, де завдяки особливому внутрішньому ритмові – позначникові руху думки героя – в повному обсязі реалізується їхній сугестивний потенціал.

Варіативність взаємин персонажа новели з довкіллям залежить від багатьох чинників, передусім віку героя, його природного та суспільного оточення, особливостей світовідчуття (включаючи ставлення безпосередньо до об'єкта природи) і досвіду, репрезентованого, зокрема, через послідовність сенсорних образів, що ними символізуються розмисли, спогади, почуття.

Література

1. Гуляк А. Сецесія як форма вияву авторської свідомості (на матеріалі фантазії Ольги Кобилянської «Поети») / Анатолій Гуляк // Уче-

ные записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. – Т. 23 (62), № 1. – Серия: Филология. Социальные коммуникации. – Симферополь, 2010. – С. 80–86.

2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.: монографія / Іван Денисюк. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Л.: Академічний експрес, 1999. – 238 с.

3. Журба Г. Черешні [Електронний ресурс] / Галина Журба. – Режим доступу: http://www.ukrlit.vn.ua

4. Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX ст. : монографія / Наталія Науменко. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.

5. Науменко Н. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як відкриття у світовому літературознавстві // Семантика мови і тексту: зб. статей VI Міжнародної наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 26–28 вересня 2000 р. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 416–420.

6. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Вибрані твори. – Х.: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 368 с.

7. Ghind, Ch. Expressionism / Charles Ghind. N.Y. : Random House, 2001. 167 p.

Гуляк Анатолій Борисович – доктор філологічних наук, професор кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Науменко Наталія Валентинівна – доктор філологічних наук, професор кафедри українознавства Національного університету харчових технологій.

КОМАРИЦЯ
Мар'яна

ГАЛИНА ЖУРБА В РЕЦЕПТИВНОМУ ПОЛІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ МІЖВОЄННОЇ КРИТИКИ (за матеріалами преси)

Волині пощастило, бо в українській літературі вона «знайшла собі двох звеличників, гідних важкого завдання епіка українського сучасного села» [5, с. 125], – писав критик Микола Гнатишак про прозу Галини Журби та Уласа Самчука. Вже традиційним в українському літературознавстві стало зіставлення творчості цих митців: від дослідження початків зросту національної самосвідомості у волинському селі, коли ще тільки «зорі світ заповідали» через драматизм Визвольних змагань до страшних картин голодомору в прозовій «скорбній матері» – повісті «Марія».

Географія життя письменниці, що увійшла в історію української літератури під псевдонімом Галина Журба (дівоче прізвище Домбровська, в заміжжі – Нивинська) доволі різноманітна: народилася вона на Поділлі, жила й працювала в Києві, а потім на Волині, а як митець реалізувала себе в Галичині та в еміграції. 1933 р. родина Нивинських переїхала до Львова: місто вчергове стало центром українського національно-культурного життя, коли сталінська репресивна машина нищила цвіт української інтелігенції по той бік Збруча, доки не перетворила «нову генерацію» в «розстріляне відродження». Володимир Дорошенко твердив, що якби не такі «прокляті відносини» як в УРСР, то українська література могла б пишатися ще не одним видатним твором. Невдовзі після переїзду до Львова у відомій тикторівській серії «Українська Бібліотека» вийшла друком повість Г. Журби «Зорі світ заповідають» із обкладинкою Едварда Козака та післямовою Миколи Голубця. Щоправда, твір був написаний раніше – упродовж 1925–1928 рр. у Здолбунові, де подружжя Нивинських зазнало переслідувань польської влади.

Саме на початку 30-х років у львівських літературних колах активно дискутувалося питання заснування літературного конкурсу. Справді, людство пройшло тривалу еволюцію від лаврового вінця до Нобелівської премії, однак на теренах України поетам не надто щедро роздавали нагороди через кількасотлітню бездержавність. Статтю «Створім літературну нагороду» Осип Боднарович опублікував у «Новому Часі» ще в листопаді 1929 р., але пропозиція тоді не набула суспільного резонансу. Нагадавши про свою ідею через три роки, він запропонував Товариству українських письменників і журналістів імені Франка (ТОПІЖ) зайнятися цією справою, і вже в травні 1933 р. було засновано спеціальний фонд із громадських пожертв, що склав загалом 1615 золотих. До складу журі увійшли Василь Сімович, Софія Русова, Роман Купчинський, Костянтина Малицька, Михайло Рудницький і Микола Гнатишак, головою ж обрано Володимира Дорошенка. Мета премії, наголошував В. Дорошенко, «у публичному вивищенні якогось твору зпоміж решти літературного надбання згаданого часу» [7], щоб спонукати письменників до суперництва. І хоча митець пише не для грошей, все ж «матеріяльний бік немаловажний» [7]. Щоб підкреслити національний характер акції, оголошення нагород було призначено на 22 січня 1934 р. – день Злуки. На жаль, Галина Журба – одна з перших п'яти лауреатів, не прийшла на урочисте нагородження і не виступила з промовою, як Святослав Гординський та Богдан Кравців (прізвища ще двох лауреатів – Степан Левинський та Жигмонт Процишин, на жаль, мало що кажуть сучасному читачеві).

Преса активно відгукнулася на цю культурницьку акцію, друкуючи інтерв'ю із переможцями конкурсу, рецензії на їх твори, коментарі. С. Гординський, наприклад, влаштував справжню містифікацію, надіславши до редакції часопису «Назустріч» негативну рецензію на власну збірку. Коли ж кореспондент видання прийшов до поета додому з проханням ознайомитися з критичним відгуком, С. Гординський повідо-

мив, сміючись, ошелешеному гостеві, хто саме автор рецензії, а на доказ правдивості своїх слів змушений був показати чернетку.

До перших лауреатів була особлива увага, адже саме явище літературного конкурсу, хоча й мало певні традиції в Галичині, було цілком новим за масштабами. Не диво, отже, що й самі нагороджені почували себе дещо збентежено. Коли кореспондент «Назустріч» завітав додому до Галини Журби, вона навідріз відмовилася давати інтерв'ю, незважаючи на всі дипломатичні вмовляння. Тож ментальність письменницького світу увиразнювала замітка із назвою «Інтервю, якого не було». Кореспондент неначе протиставляє два світи, що їх на той час розділяв Збруч: «Ще до хвилини, коли ви не задзвонили до дверей, на яких прибитий білєт «Галина Журба», ви почуваєте, що ви у Львові. Але як тільки ви увійшли в кімнату й привиталися з письменницею та її чоловіком, ви раптом чуєте, що ви знайшлися в якомусь іншому світі. Так живо нагадується вам Наддніпрянщина з тією її, зовсім іншою від нашої, атмосферою...» [13]. Художній твір – це частина митця, переконувала Г. Журба, тож коли хтось цікавиться письменником – нехай читає і шукає відповіді на свої питання поміж рядками художнього тексту. Господиня не хотіла не тільки розповідати про свої творчі плани, але й дати власне фото: «Знаю великих письменників, що їх світлини я досі ніде не стрічала, і добре мені з тим» [13]. Автор газетної публікації принагідно висловив щире здивування, що багато хто з львів'ян не знав про письменницю, що живе у місті понад рік і вже від 1909 року збагачує нашу літературу непересічними творами, тож лавреатство суттєво сприяло її популярності.

Однак, пильне око критика Михайла Рудницького помітило нову повість Галини Журби відразу ж після її появи, і в листопаді 1933 р. з'явилася у щоденнику «Діло» рецензія на ще не нагороджену книжку. На думку рецензента, авторці властивий нахил до «поеми в прозі», де «речення шукають ритму», що іноді сповільнює динаміку сюжету («затирає об-

риси дії») [14]. Дехто з рецензентів був радикальнішим в оцінках: так М. Барський поставив під сумнів саме жанрове окреслення твору: це не повість, на його думку, і тим більше не епопея з огляду на брак фабульної стрункості, бо «дрібна, майже ніяка, фабула просто гине в повені балачок, настроїв та описів» [1, с. 154]. Зауваження щодо композиції висловлював і Лука Луців, звертаючи увагу на порушення хронологічної послідовності в наступній частині майбутньої епопеї – «Революція йде». На тлі згаданих зауважень оцінка М. Рудницького позбавлена крайнього негативізму: він розглядав композиційні особливості твору в контексті характерної стильової риси митця – імпресіоністичної манери, яка «замітно бореться з формою повісти» [14], та все ж органічна для таланту авторки.

Серед інших, відначених критиком «Діла» художніх особливостей повісті «Зорі світ заповідають...», – дбайливо викінчені побутові малюнки з волинського села дореволюційної доби, жива характеристика дійових осіб, глибокий психологізм у зображенні процесу зросту національної самосвідомості «серед казьонної темряви і соціяльного поневолення та уникнення небезпеки «дешевої тенденції» [14]. Та найбільше обурив М. Рудницького факт, що повість вийшла друком без закінчення і була механічно обірвана (як відомо, серія «Українська Бібліотека» мала стандартний обсяг 128 сторінок): в окремі примірники авторка додала рукописні аркуші.

На тлі доволі рідкісної для Рудницького-критика позитивної рецензії у «Ділі» цікавими є кілька іронічних коментарів, кинутих з приводу тієї ж повісті на шпальтах часопису «Назустріч». Так, у міні-рецензії циклу «Розрізані книжки» критик торкається питання мистецького оформлення книги, натякаючи на парадоксальність вирішення непорозумінь поміж автором, видавництвом та художником: «З самою повістю вийшла подібна «сторія», як з її обгорткою: видавець Тиктор застерігався проти неї перед Голубцем, редактором «Української бібліотеки», а Голубець застерігався проти обгортки Козака. Тепер усі погодились, що «Зорі» – найкраща річ в «Укра-

їнській Бібліотеці» і найкраща з обгорток Козака у ній саме ця» [16].

Якщо в центрі уваги Михайла Рудницького були стильові прикмети твору, то Олександра Моха цікавила перш за все світоглядна тенденція, процес зросту національної самосвідомості як епопеї «типічних перемін, підсвідомого в свідоме, гріха в добро. Се миролюбіє, може ще несвідоме своєї християнської основи» [10, с. 16]. Рецензент протиставляє християнському «миролюбію» антагоністичну пацифістичну тенденцію, породжену духом інтернаціонального егоїзму. Така антитеза типова для Моха-критика: він трактував боротьбу між доброю і злою книжкою, доброю і злою пресою у метафізичному вимірі – як есхатологічну битву ідеалів Христа й ідеалів «світу» в епоху ідеологічних хрестових походів. Пропаганда повної свободи, власне пошуку задоволення, через відмову від боротьби з гріхом веде до того, що «людина тратить свою мету й стає рабом своїх гонів. Тієї ж гони ведуть її завсігди по лінії найменшого опору, отже по лінії гріха» [11, с. 4], – зазначав критик у книзі «На фронті української книжки». Тому світоглядну близькість між ліберальними та соціалістичними ідеями О. Мох вбачав у їх ворожості до християнських цінностей. Оцінюючи книгу саме під цим кутом зору, критик висловив дещо контроверсійні міркування: в сюжетній лінії твору, твердить він, відсутня чітка лінія боротьби між добром і злом, натомість – ідеальні герої на ідеальному тлі, а «максимальний» ідеал авторки – нація, все ж «за цей гріх залишення я не кидаю в неї каменем. Тимбільше, що авторка в описах гріха як справжня християнка: вони подані лише там, де їх конечно треба й так, що нормальний чоловік з них насолоди до злого не візьме» [10, с. 16]. Зрештою, сама назва рецензії – «Зорі світ заповідають: маємо письменницю великого таланту», вміщеної у газеті «Нова Зоря», засвідчує високу мистецьку оцінку прискіпливого критика, бо ж авторка має силу «в очах, в серці і в пері» [10, с. 16].

Як не парадоксально, але у схильності до пацифізму звинуватив самого О. Моха критик із «Вістника» М. Барський. Полемізуючи з «Новою Зорею» він зазначав: «Один католицький критик розхвалив авторку за її «миролюбіє»... На нашу думку оце старосвітське «миролюбіє» недалеко від «модерного» пацифізму. Ріжниця хіба та, що він є більше насичений і рішучий у спротиві проти війни, а старе «миролюбіє» ще сентименталіше і блідіше» [1, с. 154]. Непорозуміння очевидне, адже йдеться про різні виміри одного поняття, яке для О. Моха означало прагнення внутрішнього, християнського миру, а для М. Барського – відсутність збройного спротиву ворогові.

Есхатологічне начало, але знову ж не в містичному, а в геополітичному вимірі, відзначав у повісті «Революція йде» Лука Луців. Він вибудовує своєрідну систему координат, в якій протиставляє націю та її ворогів, з одного боку, та тверезий селянський розум і стратегічну бездарність проводу, з іншого. Українське село усвідомило, що Україна – це «зовсім ріжна порода від инших пород», що об'єднаним фронтом проти неї «повстали два світи, дві сили, темна і ясна, що «мусять зударитися й помірятися з собою... Не знав про се тільки український Київ» [9, с. 235]. Справді, книгу пронизує біль за політичну незрілість еліти й саме цей момент підкреслено у циклі відповідей читачок журналу «Нова Хата» на редакційну анкету з запитанням про враження від творів Г. Журби: «Простий народ в особі Григора Палія краще розумів нашу дійсність, як оті паперові провідники. Тому, прочитавши це, «гореч підходить до горла, як і Григорові Палієві» [4]. Редакція свідомо не подає прізвищ, узагальнюючи коментарі підписами «Студентка», «Вчителька», «Селянка» тощо.

З появою «Волині» У. Самчука, що здобула першу премію літературного журі ТОПІЖ наступного року, критики традиційно в контесті розмови про Уласа Самчука згадували Галину Журбу й навпаки. Так, О. Мох вбачав подібність авторів «з тієї самої землі волинської» у тематиці – зображенні

дитячих переживань, християнських вартостей, любові до землі на тлі стильових відмінностей. Домінантними рисами У. Самчука, на його думку, є епічність і сила, а Г. Журби – лірика й краса: «В порівнанні до жіночо-рококової будови «Зорі світ заповідають» Самчукова «Волинь» нагадує будівлі ґотику, так продумані, щоб тверді основи землі давали змогу впястися вежами в небо» [12, с. 410].

Подібний компаративний зріз пропонує і М. Гнатишак, аналізуючи «Революція йде» Г. Журби та «Війна й революція» У. Самчука. Так, стилістична дбайливість і легкість, характерна «для жіночого пера», живий темп оповіді, романтична чуттєвість твору Г. Журби – це «плюси», що компенсовують «мінуси» Самчукової трилогії – стильову нерівність, мовні недоліки, надмір натуралізму та надто інтелектуалістичне, без чуттєвих акцентів, трактування теми. На тлі ж відчутних у Г. Журби композиційних недоліків, браку психологічної глибини виразно постає епічність як найсильніша риса Самчукового таланту. Бо коли вродженому епікові «відібрати простір», як от у збірці оповідань «Віднайдений рай», то мало що залишається.

Компаративні паралелі переважно стосувалися стильових і композиційних рис: повість «Зорі світ заповідають» «заповідала» себе подібно, як Самчуківська «Волинь», тобто здавалося, що «побачимо розвій молодої дівчини на тлі волинського села. А тут змальоване само село. Завдання куди трудніше й цікавіше» [2]. Л. Бурачинська звернула увагу галицького читача на ще одну сферу зіставлення – національну, порівнявши твори «Pożoga» Софії Коссак-Щуцкої та «Революція йде» Галини Журби. Твір польської авторки цілком невиправдано залишився непоміченим українською критикою «серед повені воєнних споминів», адже він «спеціяльно обходить нас, українців» [3]. У ньому українська революція, що розгортається на тлі волинського села, подана з точки зору представниці польської шляхти. Політична контроверсія з'ясовує психологічні підстави 15-літньої дистанції поміж обома прозовими твора-

ми: якщо щоденник С. Коссак-Щуцкої «появився після подій, що їх описує», бо «зявилась потреба оцінити минуле», то для української письменниці необхідним було дистанціювання: «Гіркість перших часів невдачі затьмила взагалі погляд на наше минуле. Все боліло, як одна пекуча рана. Тому минуло доволі часу, заки мистці взялися його аналізувати» [3]. Окреслена опозиційність передбачала різний кут зору на волинське село, на взаємини польської шляхти й українських селян – як на тогочасному історичному зрізі, так і в історичній ретроспективі. Так, С. Косссак-Щуцка бачить з ґанку палацу «тільки хижих напасників, що нищать по дикунськи культурне добро», натомість Г. Журба пояснює взаємну ворожнечу тим, що для українського селянина «кожна грудка землі, кожен кіл у частоколі, припечатані були згадкою про якусь наругу» [3].

Г. Журба одна з перших спробувала вловити й висловити настрої українського села та процес його метаморфози під час Першої світової війни. У кожному «потягненні пензля», у грі світла й тіні відчувається справжній митець, але водночас є щось по-материнськи тепле у її погляді на темне й байдуже село, тож емоційний діапазон сягає від «запашної ідиллі» до «фавнівської хитрості» [10, с. 16]. Справді, письменниця вловлює, неначе сейсмограф, ледь відчутні підземні коливання у психології сільської громади не випадково. Саме автобіографічність історичного контексту книги «Революція йде» акцентує М. Рудницький: глибоко пережита національна революція спонукає авторку вибухати то обуренням, то захопленням: «Зі сторінок віє свіжістю – подекуди тою щирою наївністю, з якою дієві особи противники в політичних дискусіях обороняли привид віри свого національного катихизму» [15]. Емоційна домінанта зумовила стильові особливості письма Г. Журби, окреслені М. Рудницьким як «поентелістичний» стиль – «цятки за цятками і на цятках»: швидка зміна картин, неначе миттєві фото різних епізодів без головної дії та головних героїв, нагадують «нервові записки щоденника» [15]. Водночас автентичність картин волинського села дещо дисонує із

суто авторською інтерпретацією політичної акції, бо письменниця підвищує чи понижує діячів національної революції, «щодо яких загальні погляди тоді були зовсім інші»[15].

Чи не найбільше дискусій точилося довкола мовного дискурсу в прозі Г. Журби, на протилежних полюсах якого опинилися М. Рудницький та Л. Луців. Чільний літературний критик львівського щоденника «Діло» вважав мову письменниці чисто народною, описи природи короткими, поетичними й органічними в сюжетному контексті. Деякі мовні недогляди, що їх ретельно перераховано, поставлено «на карб» видавництва, особливо з огляду на мистецьку вартість книг. М. Барський, теж відзначаючи загалом гарну мову твору, все ж схильний був вбачати певну непослідовність у використанні лексичних форм: «Ані персонажі не говорять справді поволинськи, ані описи не є позбавлені діялєктизмів» [1, с. 154]. Лука Луців, більш того, вважав цілком невиправданим надмір російської лексики в тексті («авторка перетикала початок твору московською мовою») [9, с. 236]: бо якщо пояснювати це прагненням наблизитись до дійсності, то як тоді «балакали би в неї герої французи або англійці? Чи також рідною мовою?» [9, с. 236]. Незважаючи на гострі коментарі критики й поради рецензента позбутися в наступних томах «мовної отаманії», Г. Журба, друкуючи нові твори в умовах діаспори, категорично вимагала збереження авторського правопису.

Мова була лише одним із проявів прагнення письменниці до збереження традиції. Традиція у її творах постає як комплекс світоглядних, естетичних та моральних норм, що передавалися у волинському селі від покоління до покоління. Ця спадкоємність, що є водночас ґрунтом для майбутніх національно-державних форм, дала підстави редакторові «Української бібліотеки» М. Голубцю зауважити в «Післяслові», що в «душевних нетрях» волинського села «дрімає не тільки незаспокоєна тяга до землі, як до основи селянського добробуту», але й до «збереження у ній прадідівських традицій, і незясованих візій майбутнього» [6, с. 127].

Поява творів Г. Журби викликала резонанс у рецептивному полі західноукраїнської міжвоєнної критики не тільки на сторінках преси. Так, у книзі Аркадія Животка «Сучасне українське письменство поза С.С.С.Р.» (Прага, 1937), побіч формульних тез із літературознавчими оцінками присутній бібліографічний елемент: «Відома вже з давніших часів драматичними сценками «Маланка» та «Метелиця» письменниця Г. Журба останніми часами дала повість «Зорі світ заповідають». Образ Волині з передвоєнної доби. Пробудження свідомости в народі. Мистецькі досягнення. Свіжа жива мова, з барвистими місцевими виразами, словами. Насичені глибоким драматизмом картини українського села, що часом нагадують Стефаникові перлини» [8, с. 14]. У підрядковій примітці автор із характерною для історика преси прискіпливістю зазначає дату виходу першої книжки письменниці та факт співробітництва в «Українській Хаті». Короткі, окреслені майже пунктирно, характеристики, підтверджують факт, що проза Г. Журби зайняла своє почесне місце в літературному процесі 20–30-х рр. XX ст., давши зачин новому типу епічних полотен. Так, О. Мох, окидаючи поглядом тогочасну українську прозу, прагнув знайти прояв «чистої епічності» на тлі домінуючої тенденції до жанрового синкретизму і знайшов його саме в «досвітніх огнях» епосу волинського села, бо «пробує її Лепкий в історичних повістях, та лірик виходить таки наверх; пробує Купчинський, та з-за маски епіки вихилюється всміхнене обличчя фейлєтоніста; пробує Галина Журба і бачимо, що їй ось-ось... вдасться. Її «Зорі світ заповідають», заповідають його і в нашій літературі. Він може ще надто рожевий, надто жіночий, [та] все таки світ» [12, с. 408].

Література

1. Барський М. [Рецензія] / М. Барський // Вістник. – 1934. – Т. 1, Кн. 2. – С. 153–154. – Рец. на кн.: Журба Г. Зорі світ заповідають... / Галина Журба. – Львів, 1933. – 128 с. – («Українська бібліотека» ; Ч. 10).

2. Бурачинська Л. Наша повість у 1937 році / Ліда Бурачинська // Літературно-Науковий Додаток «Нового Часу». – 1938. – Ч. 5. – С. I.

3. Бурачинська Л. «Пожоґа» й «Революція» / Л. Бурачинська // Літературно-Науковий Додаток «Нового Часу». – 1938. – Ч. 22. – С. III.

4. Галина Журба, Львів // Нова Хата. – 1938. – Ч. 4. – С. 4.

5. Гнатишак М. [Рецензія] / мг // Дзвони. – 1938. – Ч. 3. – С. 123–125. – Рец. на кн.: Самчук У. Батько і син / Улас Самчук. – Львів, 1937. – 276 с. – (Бібліотека «Нашої Книги» ; Ч. 1).

6. Голубець М. Післяслово // Журба Г. Зорі світ заповідають… / Галина Журба. – Львів, 1933. – С. 127–128. – («Українська бібліотека» ; Ч. 10).

7. Дорошенко В. Мої враження від першого літературного конкурсу / Володимир Дорошенко // Назустріч. – 1934. – Ч. 3. – С. 1.

8. Животко А. Сучасне українське письменство поза С.С.С.Р. / Аркадій Животко. – Прага, 1937. – 20 с. – (Відбитка з «Українського Тижня». – 1937. – Ч. 1–4).

9. Луців Л. [Рецензія] / [Л. Граничка] // Вістник. – 1938. – Т. 1, кн. 3. – С. 235–236. – Рец. на кн.: Журба Г. Революція йде. Т. 1 / Галина Журба. – Львів, 1937. – 228 с. – 160. – («Українська Культурна Скарбниця» ; Ч. 13/14).

10. Мох О. Зорі світ заповідають: маємо письменницю великого таланту / Араміс // Нова Зоря. – 1934. – Ч. 1. – С. 16–17.

11. Мох О. На фронті української книжки: статистика, висновки й здогади про те, чим тепер духовно кормиться наша суспільність на захід від Збруча і що з того вийде / Олександер Мох (Араміс). – Львів, 1937. – 48 с. – (Видавничий інститут «Добра Книжка» ; Ч. 122).

12. Мох О. Небуденна повість / С. Лишкевич // Дзвони. – 1934. – Ч. 8/9. – С. 408–411. – Рец. на кн.: Самчук У. Волинь: роман-хроніка у 3-х част. Ч. 1 / Улас Самчук. – Львів, 1934. – 216 с.

13. Наші розмови з лавреатами // Назустріч. – 1934. – Ч. 3. – С. 2.

14. Рудницький М. [Рецензія] / м.р. // Діло. – 1933. – Ч. 311. – 24 лист. – С. 5. – Рец. на кн.: Журба Г. Зорі світ заповідають… / Галина Журба. – Львів, 1933. – 128 с. – («Українська бібліотека» ; Ч. 10).

15. Рудницький М. [Рецензія] / м.р. // Діло. – 1938. – Ч. 10. – С. 7. – Рец. на кн.: Журба Г. Революція йде. Т. 1 / Галина Журба. – Львів, 1937. – 228 с. – 160. – («Українська Культурна Скарбниця» ; Ч. 13/14).

16. [Рудницький М.] Розрізані книжки / Ор. Ордан // Назустріч. – 1934. – Ч. 4. – С. 5.

Комариця Мар'яна Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувачка відділу наукових досліджень української періодики Науково-дослідного інституту пресознавства Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника.

КРУПКА Віктор

ПОЕТИКА ЛІРИЧНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ В НОВЕЛІ «ЧЕРЕШНІ» ГАЛИНИ ЖУРБИ

Творчість Галини Журби (Г. Домбровської) – самобутньої української письменниці, почала визрівати, набувати своєї художньої вартісності і оригінальності в координатах «Української хати». Цей літературно-художній, критичний та публіцистичний журнал модерністів, без якого важко уявити літературний процес перших десятиріч XX століття, друкував твори не тільки тих митців слова, хто стояв біля витоків українського модернізму, а й тих, чиї перші творчі пошуки безпосередньо пов'язані з «Українською хатою».

Безальтернативною є теза про те, що часопис різко протиставляв себе народницьким тенденціям, які продовжували утримувати в площині своєї естетики значну частину письменників, відображати його художню риторику. С. Павличко, означуючи дискурс «Української хати», зазначає, що він «засвідчував намір його редакторів і авторів розширити рамки української культури, модернізувати її. Вони прагнули модерної нації, модерної культури...» [4, с. 134], а В. Шевчук стверджує: «...Журнал воював із старими «українофілами», з «малоросійством» української літератури і виступав проти літератури утилітарної, вузько партійної, наголошуючи на загальнолюдській сутності мистецтва» [6, с. 31]. У такій атмосфері національно-ціннісних, гуманістичних і художньо-естетичних орієнтацій викристалізовувався світогляд Галини Журби. Тут протягом 1910–1914 років були надруковані такі твори письменниці, як «Коняка», «Похід життя», «Пісня на одній струні», цикли «Цвітучий сад» і «Сильветки на тлі неба».

Стежачи за першими спробами молодої письменниці, ідеолог «Української хати» М. Сріблянський вказував на оригінальність її художнього мислення, ставив поруч з Лесею Українкою й О. Кобилянською. Галина Журба імпонувала критикові, як зазначає Н. Шумило, своїм «ліричним імпресіонізмом, що розгортається на ґрунті неоромантизму» [7, с. 55].

Дослідженням імпресіоністичної творчості письменниці займалися і сучасні українські літературознавці, зокрема Ф.Погребенник, Н. Шумило, В. Шевчук, Г. Сокол та ін., які окреслювали окремі аспекти ранньої творчості, розставляли відповідні художні акценти.

Загалом треба відзначити, що модерністська манера художнього мислення властива чи не усім творам письменниці другого десятиліття XX століття, її імпресіоністичні малюнки пейзажної новелістики позначені глибоким психологізмом, лаконічністю, розмитістю і незакінченістю думки. Це притаманно і циклу «Цвітучий сад», до якого входить новела «Черешні», що стала об'єктом нашого дослідження.

У лексиконі загального і порівняльного літературознавства відзначено, що «характерною рисою літератури імпресіонізму була відсутність будь-якої стійкої стильової форми, зображення предмету або явища в уривчастих миттєвих штрихах, в видимому безладді, але в повній єдності авторського відчуття» [3, с. 224]. Новела «Черешні» як типове явище українського імпресіонізму окреслює актуальний хронотоп, зумовлений світосприйняттям головного героя, його особистими враженнями, позначена відсутністю зовнішнього сюжету. Колізія розгортається тільки у фрагментарних спогадах Пилипа: він згадує своє дитинство, смерть батька, коротке подружнє життя, війну з Туреччиною, полонених, яких гнали зимою, піввікову роботу на конюшні. Згадки перериваються непевними відчуттями і переживаннями персонажа, статичними зоровими і слуховими образами: «*Тоді йому вдавало що є на світі дві бездонні кирниці, та каламутна срібно-синя топіль, котра розливалась перед ним в невідомість і друга, десь там у ньому, така темна скаламучена кирниця.*

З одної і з другої йшла до нього прохолодна якась тиша, овівала мертвим супокоєм і пахла мочарами, як берег озера під вечер. Пилип заслуховувався в нюю. Нагорблений, малий, з потемнілим лицем» [1, с. 33]. Тільки єднання з природою, відчуття себе у ній дає героєві спокій, якого він так прагнув, для

нього це був найвищий вияв гармонії, ідилії душі, зрештою, очищення. І тоді «*на старого Пилипа находило натхнення. Сідав тоді і слухав музики, що грала у ньому*» [1, с. 33]. Це дає підстави стверджувати, що кореляція *людина/природа* генетично пов'язує імпресіоністичну творчість Галини Журби з новелістикою М. Коцюбинського, який у новелах «Цвіт яблуні» (1902), «Невідомий» (1907), «Intermezzo» (1908) та ін. започаткував в українській літературі новий стиль художнього письма, означений Ю. Кузнєцовим як «психологічний імпресіонізм» [2].

Час цвітіння черешень – не тільки частина природного світу, це насамперед життєвий простір, символ тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі головного персонажа. Авторка дає читачеві ключ до розуміння складної образної мови природи, носіями якої виступає «білий черешневий гай», «таємна, пахуча тиша», «синя даль».

Уже в цих об'єктах навколишнього світу, до якого дотикається душа Пилипа, можемо простежити художнє функціонування символіки кольорів, серед яких два ахроматичних – білий і чорний – є домінуючими. Так, білий колір втілює в собі чистоту помислів, спокій, очищення, повну гармонію душі: «*Це бувало тоді, коли* ***білий*** *черешневий гай обливався сріблом місяця*» [1, с. 33], «*А в ніч коли цвітуть черешні душа Пилипова* ***біла*** *мов ті дерева сніжні і думки його легкі та спокійні, як падаючі тихо пелюстки*» [1, с. 34]. Навіть коня герой назвав Білим, бо він засвідчує таку світлу мрію, яка перебуває на межі явного і уявного.

Протилежним йому є чорний колір. У словнику символів культури України він характеризується так: «...Це символ темряви, зла, смерті, диявола, пекла, Заходу та ін. Водночас в езотериці цей колір розглядають як символ первісної мудрості, що походить із Прихованого Джерела» [5, с. 125]. Його художнє функціонування у новелі відбувається на рівні протиставлення з білим. Це насамперед колір темряви душі Пилипа, колір соціуму, а значить і колір зла, який проте не спро-

можний в час цвітіння черешень розірвати його зв'язок з природою: «*Часом крізь мале* ***чорне*** *віконце графської стайні висувалась* ***біла*** *морда з роздутими ніздрями та обзивалось тихе, тихе іржаннє*» [1, с. 33]; «*З* ***чорного*** *віконця знов висувається* ***білий*** *писок*» [1, с. 34]. У фрагменті «*Памятав посинілу, напухлу грудь його. Більш нічого, лиш* ***чорне*** *довге провалле років*» [1, с. 34] авторка протиставляє два сенси життя: перший, коли прожите сприймається, як мудрість літ, і друге, коли буттєвий плин оповитий темінню безрадісного прожиття, однак уже лексема ***провалле*** засвідчує, що й справді нічого доброго він не мав на своєму віку.

У художньому протиставленні білого і чорного простежуємо і функціонування блакитного, синього кольору, який тут символізує безкінечність, певним чином асоціюється з вічною божественною істиною: «*Помалесеньку плив, майже стояв на одному місці, а хвилі все плили, плили в* ***синю*** *даль…*» [1, с. 33]; «*Чи було таки справді, чи снилося лиш. Так само як не знає Пилип де кінчається та* ***синя*** *далекість та починається його життє…*» [1, с. 34]; «*А черешні пахнуть якось одурююче, – чар дивний розливають, тягнуть в* ***блакитно****-місячну глиб лісу…*» [1, с. 34].

У просторі смислу буття героя, що звужується до переживання миті, важливу роль відіграє не тільки його єднання з цвітом черешень, а й, на перший погляд, незначний спогад про те, як він під час війни поділився кожухом з турком, який задубів від холоду: «*І в ясну ніч літню, коли пахне черешневий ліс, а з поля йде шум надзвичайної тиши, Пилипові легко і добре як тоді, коли скинув намерзлі чоботи та шинелю*» [1, с. 34]. Ця художня деталь дає можливість простежити, що тільки та людина здатна збагнути і осягнути природу, яка уміє співчувати, любити, а значить і розуміти свою власну природу, свою душу.

Блаженної тиші, спокою на душі, коли «не знає чи це було літ тому сорок, чи вчора. Чи було таки справді, чи снилося лиш», герой досягає завдяки художній деталі ***люльки***,

дим якої урівноважує почуття, вводить його в стан екзистенційної трансцендентності: «*Дід закурював люльку все заглядений в даль, з котрої плили якісь хвилі над пусткою рівнини, над селом, дідом*» [1, с. 33]; «*Пилип плював байдуже, ноги спускав у рів та просижував ті безсонні ночі з* ***люлькою*** *в зубам*» [1, с. 33]. І тоді не важливими для нього стають спогади про своє життя, голоси, жарти жінки з хлопцями, яка «після дитину закопає під клунею». Визначальною тут є мить свідомості і підсвідомості, що й окреслює відчуття умовності, коли герой стає частиною природи, а природа, в свою чергу, часткою його душі, єства. З цього приводу Н. Шумило наголошує: «Упродовж оповіді авторка (і це особливість її письма), немовби випереджаючи остаточне читацьке враження, раз у раз подає свій коментар, наголошуючи на зв'язку реального з ірреальним; закладає у підтекст думку про умовну відокремленість макро- і мікросвітів, сну і дійсності, мрії та її реалізації, тіні та предмета, що її відкидає» [7, с. 57].

Отже, відчуття реальності та ірреальності, акцентування на художній умовності, суб'єктивний кут зору, актуальний хронотоп, імпресіоністична концепція кольору і художньої деталі, що подеінде межує з неоромантизмом і символізмом, – чільні фактори, на які опирається психологічний імпресіонізм, з якого бере початок чи не уся самобутня творчість Галини Журби.

Література

1. Журба Г. Над скибою. Смерк. Журавлі. В ясний день. Черешні [Текст] / Г. Журба // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 28–34.

2. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [Текст]: проблеми естетики і поетики: Автореф. дис. … д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Ю. Кузнецов; НАН України; Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2004. – 40 с.

3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства [Текст]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

4. Павличко С. Теорія літератури [Текст] / С. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.

5. Словник символів культури України [Текст] / За заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, М. Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.

6. Шевчук В. Похід життя Галини Журби [Текст] / В. Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27–36.

7. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби [Текст] / Н. Шумило // Дивослово. – 2012. – № 10. – С. 55–59.

Крупка Віктор Петрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ІВАНИШИН Петро

НАЦІОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ТЛУМАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ: ВІСНИКІВСЬКИЙ АСПЕКТ

Осмислення творчості такої цікавої та перспективної, з огляду на її талант і малодослідженість, авторки, як Галина Журба (Домбровська) (1889–1979), неминуче ставить перед дослідником теоретичні питання добру та вивіряння продуктивної інтерпретаційної стратегії. Враховуючи виразну національну інтенціональність творів письменниці, доречно, на наш погляд, звернутися у герменевтичному сенсі до традиціоналістичного теоретичного досвіду, котрий у термінології національно-екзистенціальної методології окреслюється як націоцентрична, націологічна, буттєво-історична чи націософська інтерпретація.

Загалом традицію герменевти тлумачать як «стихійну історичність», котру людина може відкрити, зберігати і явно наслідувати [18, с. 37–38] (М. Гайдеґґер). Традиція – як «перетин свободи та історії» – є також вкрай важливою для неспотвореного розуміння. Саме про інтерпретаційну продуктивність традиції пише Ганс-Ґеорґ Ґадамер: «…слід визнати у нашому ставленні до історії момент традиції й поставити питання щодо його плідності для герменевтики». Звідси неодмінна герменевтична умова формулюється ним як «приналежність до певної традиції». При цьому важливо усвідомити, в дусі романтичного «традиціоналізму», що ми «завжди перебуваємо всередині передання», котре є для нас прикладом, пересторогою, самовпізнаванням, де для наших майбутніх історичних суджень важливим є «неупереджене злиття з переданням». Загалом, момент традиції в історико-герменевтичній настанові герменевт називає ще «сенсом співприналежності», який «здійснюється завдяки спільності основоположних передсудів» [4, с. 261–263, 270, 274].

Зазначену цінність традиції та спільність основоположних передсуджень можна більшою чи меншою мірою віднай-

ти, якщо звернутись до герменевтичного (у різних сенсах цього поняття) досвіду різних народів. Наприклад, творчих досвідів Дж. Віко, Й. Гердера, Ф. Шлейєрмахера, Й. Фіхте, Г. Геґеля, Дж. Мадзіні, Т. Карлайла, В. Дільтея, М. де Унамуно, О. Шпенґлера, В. Розанова, Ш. Морра, М. Бердяєва, Г.К. Честертона, Х. Ортеґи-і-Ґасета, Г. Зедльмаєра, Дж. Толкіна, В. Татаркевича, П. Сорокіна, М. Гайдеґґера, К.-Ґ. Юнґа, Ф. Моріака, В. Вейдле, Е. Шарґафа, Дж. Фаулза та ін. Однак першорядне значення для того чи іншого гуманітарного розуму має закорінення у вітчизняне передання. І тут, передусім стосовно трактування письменників ХХ ст., близьких до художнього вираження національної ідеї, першорядну роль може відігравати націоналістична, зокрема вісниківська, філософсько-інтерпретаційна традиція міжвоєнного періоду, важливого для формування світогляду й Г. Журби, окреслена у працях і художніх творах Д. Донцова, Ю. Вассияна, Є. Маланюка, Ю. Липи, Ю. Клена, Л. Мосендза, О. Ольжича, М. Мухина, О. Теліги та ін. У всіх них спостерігається поглиблена увага до національних традицій, історії, мистецької спадщини, протиставлення ідеям матеріалізму, атеїзму, космополітизму, лібералізму та комунізму. Важливу роль, особливо потужно у тих, що переживуть другу світову війну, відіграватиме поглиблене звернення до християнської традиції. Більшість проходитиме певну світоглядну еволюцію: від доктрин соціал-демократизму чи еклектичного малоросійства у бік філософії шевченківської національної ідеї.

На гносеологічному рівні мислення вісниківців структуруватимуть кілька концептуальних ідей, котрі у деяких авторів оформлюються у доволі чіткі герменевтичні системи. Йдеться насамперед про «естетику Шевченка» Дмитра Донцова (1883–1973) і «національний підхід» Євгена Маланюка (1897–1968). Саме їх передсудження, посилаючись на свої попередні напрацювання і до них відсилаючи за більш детальнішими експлікаціями, коротко розглянемо у цій студії з метою увиразнення вісниківської націософської парадигми.

Для Дмитра Донцова як політичного та християнського мислителя націоцентрична герменевтика стає основним способом пізнання культурних, в тому числі літературних, феноменів та закономірностей. І хоча цей підхід виражений не академічно, а есеїстично, з переважанням інтуїтивних моментів, він формує ефективний літературознавчий інтерпретаційний тип – есеїзм, – як його роз'яснює Сергій Квіт [14, с. 78–115]. Націоцентрична інтерпретація в суті своїй націологічна, але водночас й літературознавча із переважанням (але не відкиданням!) когерентно-смислового рівня пізнання й оцінки над формально-естетичним, що є типовим також для онтогерменевтичного, культурно-історичного, психологічного, соціологічного, духовно-історичного, психоаналітичного, архетипного, постколоніалістичного, постструктурального тощо підходів. Тобто у ній тлумачення поєднує два процеси. Внаслідок пізнання відбувається перекодування ідеї з мови мистецтва на мову націології, у пошуках націологічного еквівалента літературного феномена. Найчастіше в основі цього еквівалента два процеси: пошук, захист та утвердження власної національної ідентичності та культурно-політична реалізація національної ідеї. При цьому паралельно відбувається ще один процес – оцінка іманентних естетичних вартостей того чи іншого літературного твору.

Оскільки пізнання відбувалося у смертельних для нації культурно-історичних обставинах окупації, «в самісінькому пеклі бою» (як зауважував за схожих обставин Е. Саїд), природно, що так багато вимушеної аналітичної редукованості та націозахисної політичної тенденційності у критиків-націоналістів, часто таким по-воєнному безкомпромісним стає полемічний тон, закономірно, що чимало нешкідливих чи й корисних у мирних обставинах явищ духовного життя (зокрема, реалістичної літератури другої половини XIX ст. чи модерністичної початку XX ст.) піддаються вкрай різкій, часто однозначній оцінці тощо. Так увиразнюється суть герменевтичного погляду із екзистенційної позиції заступання у

смерть, з погляду все відчутнішого колективного небуття, де голос інтерпретатора – це не просто голос осмислювача, це часто шоковий голос реаніматора, воскресителя національних «мертвих душ». Тому він, в обставинах культурно-політичної війни на знищення, перед обличчям національного ніщо, персоніфікованого десятками мільйонів загиблих українців у війнах, голодоморах, під час окупаційних репресій, не сприймає навіть найменшого відхилення від української ідеї та національного імперативу – від «правди прадідів великих», від «духу нашої давнини», від «незримих скрижалів Кобзаря». Тобто йдеться про неприродну відмову саме від культурно-історичної традиції, від національно-екзистенціального способу мислення в категоріях захисту, відтворення і розвитку національного буття, що бере початок від генія Т. Шевченка. Ця герменевтична традиція органічно поєднала буттєво-історичні (М. Гайдеґґер) і християнські аспекти в українському національному імперативі як стрижневій герменевтичній ідеї: усе те, що утверджує буття нації в часі і не суперечить християнству, – добро, усе те, що шкодить нації і християнству, – зло [13, с. 68].

Саме з цієї національно-екзистенціальної традиції народжується герменевтична теорія Д. Донцова (вісниківства взагалі). Не випадково власну інтерпретаційну методологію він у передмові до другого видання книжки «Дві літератури нашої доби» (1958) обґрунтовано називає «***естетикою Шевченка***»: «Цій останній (естетиці декадансу. – П.І.), з її головним інспіратором, інспіратором «плебейської літератури» (його власний вислів), плебейських смаків, Драгомановим, – протиставив я естетику Шевченка, його ідеї про мистецтво та його завдання. Шевченко відкидав «солодкаво-нудну» творчість, протиставляючи їй героїку. Був проти творів «занадто матеріалістичних», які пригнічували до грішної землі божественне мистецтво. (...) Мистецтво було в його очах, поета і містика, – «божественною творчістю», чимсь «божественним і чудотворним», а мистці – це були люди, обдаровані «високою ду-

шею», не душею «малої людини». Для нього «Бог був творцем добра і краси», а «релігія все була джерелом і підоймою мистецтва». Було це поняття естетики, як її розуміла і Леся Українка, і поети «Вістника», – як зброї за тріюмф певної ідеї в життю» [8, с. 6]. Прямим продовженням цієї шевченківської естетики, естетики «містицизму, героїки і боротьби з життям» стає критична творчість представників вісниківської школи, наприклад, успішно герменевтично розвинута у «***національному підході***» Євгена Маланюка, що може вважатися іншою загальною назвою для вісниківської герменевтики.

До речі, переконливим прикладом типологічно подібного націософського розгляду естетичної та інтерпретаційної ролі культурно-історичної традиції, суспільної зорієнтованості мистецтва та герменевтики, а також християнського виміру художнього буття можуть бути праці австрійського ученого Ганса Зедльмаєра. Для нього розуміння художньої творчості можливе лише за усвідомлення того факту, що окремий твір є «частиною», адекватно зрозуміти котру можна лише в контексті «цілого» – культури [10, с. 83]. Для нього важливе значення отримує традиціоналістичне поняття національного імперативу (хоч він і не вживає цього терміна) як «волі великої культури», котрій підпорядковується справжній митець та інтерпретатор. Йдеться про «жорстку, рідко сформульовану словесно дисципліну, котрій підкоряється народ, коли хоче мати свою історію». Тому «наука не вільна у своїх базових поняттях. Вона так чи інакше прив'язана до усталених цінностей і провідних переконань епохи» [1, с. 259].

Та й само мистецтво, на думку австрійського мистецтвознавця, постає під дією потужних біологічних, соціологічних та духовних факторів. Твір мистецтва, – вказує Г. Зедльмаєр, – «виникає немов у вольтовій дузі між «поглядами» митця… і завданням, що ставить йому суспільство, в межах якого він творить». При цьому важливу роль набуває фактор релігії, оскільки «людський дух отримує свою найглибшу і конкретну визначеність через своє ставлення… до абсолютного духу: че-

рез своє ставлення до Бога». У такому випадку історія мистецтва стає історією релігії та історією культу. Тобто на найвищому рівні історія мистецтва як історія духу постає в християнському сенсі як «пневматологія і демонологія» [10, с. 120–127]. У цій традиціоналістичній теорії австрійського дослідника, як і у вісниківців, національно-культурне та суспільно-історичне не тільки не протиставляються духовно-релігійному вимірові тлумачення, а й неконтроверсійно поєднуються з ним в межах христологічного досвіду.

Мистецтво вісниківці розглядають як «великий стимул життя», як потужний духовнотворчий – людино- і націотворчий – феномен. У 1935 році Д. Донцов писатиме про потребу створення притягального «кристалізаційного осередку-ядра, що довкола нього міг би повстати новий світ образів замість зруйнованого старого». Це можуть зробити нові митці – «люди, які б звеличували все, що підносить, розширює життя і його емоції, напружує душевні сили». Д. Донцов так окреслює нових творців: «Митці, які дивляться на життя і на матерію не риб'ячими очима об'єктивних, але очима візіонера і борця, який кохає долю, добру і злу, як повітря непевний завтра летун, як тигра непевний життя ловець, як роз'юшеного бика – людина арени, як різьбар глину, або як мислитель душу свого народу, з якого прагне вирізьбити націю, вдихнути в неї не євнуську, а горду і несмертельну душу. Який виорював би занедбану психіку народу не словами, але зубами дракона і засівав би вогнистим насінням Бога, якого чує в собі» [5, с. 257]. Бо справжня література, вважає український мислитель, «надихана безначальною силою» Святого Духа [7, с. 295].

Таку саму пріоритетність осмислення мистецтва слова (як *«стилету»*, *«ярого кличу»,* Божого *«удару»*, *«грому дужих слів»* тощо) у межах світу боротьби за власну державність, за національну свободу ми можемо виявити і в есеїстиці та поезії Є. Маланюка. У «Ранньому Шевченкові» Є. Маланюка віднаходимо яскравий приклад, що засвідчує наявність у критичній відомості автора саме націоекзистенційного передсу-

дження. Йдеться про оцінку Шевченкового романтизму, у вербалізації котрої простежуємо органічну однорідність (в сенсі національної інтенціональності) думок автора та Кобзаря: «Поезія для нього (Шевченка. – П.І.) служення, національна (а не лише суспільна) функція – покликання Перебенді. Романтизм його завжди проєктується на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з краєвидом, з історією, з долею народу. Був це романтизм, що знайшов своє адекватне органічно-реальне втілення». І згодом додає: «Національна недокровність Гоголя спричинювала недовтіленість, мертвотність і специфічну «графічність» у його, поза тим, вельми скомплікованій і таємничій, творчості, і він залишається лише «романтиком». Романтизм Шевченка, завдяки національній повнокровності, був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний» [16, с. 34, 35].

З іншого боку, митець, передусім поет, для Є. Маланюка як і для М. Гайдеґґера, завжди «стоїть посередині – між Богом і народом» [3, с. 205–206]. Як, мабуть, і кожен мислитель чи провідник народу. У такий спосіб остаточно окреслюються сутність охорони поетами і мислителями мови («дому буття») як охорони істини: національне буття (у своїй істині через мову, поезію) оберігає присутність, а присутність (знову-таки через мову) – передусім мислителі і поети – охороняє («пасе») національне буття. Тому для ліричного героя Є. Маланюка поет – це передусім провідник народу, воїн-опікун (*«вождь»* нації, *«залізних імператор строф»*, *«гетьман»* та ін.), котрий, з одного боку, є очищувальним, націотворчим *«бичем»* в руках Божих [15, с. 374] («Молитва» (1933)), а з іншого – «голосом народу»: *«…хай буду чорним ротом чорної / Виклятої, але Батьківщини»* [15, с. 589](«Без присвяти» (1965)).

Зорієнтованість мислення вісниківців на перевірені часом стандарти герменевтичного способу тлумачення, дозволяє їм викривати й доречно критикувати різноманітні прояви естетичного нігілізму – антимистецтва, котре приховує буття

сущого, обездуховлює сучасну цивілізацію, знелюднює людину, денаціоналізує спільноти та утверджує антирелігійні ідеї.

Д. Донцов говорить у цьому випадку про декадентське мистецтво, що випливає з теорії «мистецтво для мистецтва», з естетики занепаду, естетики плебея [5, с. 225–258]. В межах української культури ці антимистецькі тенденції, що з новою силою проявилися після другої світової війни, окреслені Д. Донцовим у 1958 році як «модерна література розкладу». Український мислитель схвально цитує у цьому зв'язку П. Сорокіна, котрий так окреслював риси цієї «модерної західної літератури»: «...всюди появилося маса письменників, яких головними постатями стали душогуби, злочинці, повії, злочинці, морально звихнені, покидьки суспільства. Улюбленими сценами стали мешкання сутенерів, доми божевільних, дамські алькови, нічні клуби-шинки, картярські локалі. Їх голосними темами стали два Фройдівські інстинкти: убивство чи самогубство і секс, в усіх своїх формах збочення і розгнузданості. Мистецтво тих авторів звело себе до ролі симулянта плотських апетитів, знаряддя розваги, забави й відпруги, чи навпаки лоскотання втомлених нервів, до ролі аптечних таблеток чи кокаїну. Таке «мистецтво» знизилося до рівня кафешантанної «літератури» або обсценних світлин. Ці автори почали приноровлюватися до вульгарного смаку голоти». До цього Д. Донцов додає метакритичний коментар: «Не значить це, що авторам не вільно торкатися темних сторін життя, але вони повинні виставляти їх на прилюдний насміх, осуд, викликати протест і обурення. Мусить бути негативне до них ставлення автора. Література розкладу – навпаки – виставляє цей бруд, щоб в нім смакувати, як смакує налоговий пияк в бруднім самогоні» [6, с. 286].

Протагоніст Є. Маланюка помічає антиістинні, примітивні типи поетичного мистецтва і в межах радянського письменства, і на лібералістичному Заході. Прикладом першого стає зруйнована, малоросійська творчість (*«замогильний спів»*) колись талановитого Павла Тичини: *«...від кларнета*

твого – пофарбована дудка зосталась / …в окривавлений Жовтень – ясна обернулась Весна» [15, с. 47] («Сучасники» (1924)). Зразком іншого типу стає узагальнений образ повоєнної американської літератури, вплетеної в буттєпокинуту демоліберальну антикультуру, примітивність котрої дозволяє витлумачити саме істинотворча поезія (*«епос»)*: *«Тоді мовкнуть / Патефони продажної преси, / Обнажається лідерів радіобрех, / Криклива косметика літератур (Сміття паперових бур!), / І всі раптом побачать / Очима, повними гніву, / Що то все тільки розхлюпана пазуха кіновенери / Та порожня гума презервативу – // Лірика клоачного каналу / Електронічної ери»* [15, с. 582] («Епос зачинається так…» (1963)).

Добрим прикладом практичного застосування вісниківської національно-екзистенціальної інтерпретації може бути невеличке есе Є. Маланюка «Ще про жіночу мужність» (1956) [17, с. 392–397], що є наче короткими пролегоменами не лише до вивчення книжки Г. Журби «Далекий світ» (Буенос-Айрес, 1955), а й цілої творчості письменниці. Архітектоніку цієї студії утворено з трьох елементів. У першій частині есеїст, актуалізуючи студентський спогад, ставить проблему «жіночої мужності» як виразної складової української національної психології, посилаючись при цьому не лише на історичний досвід, а й на досвід літературний (О. Пчілка, Леся Українка, О. Кобилянська, Л. Старицька-Черняхівська та ін.). Оцінюючи стан емігрантської літератури як кризовий («посуха»), автор відзначає, що тягар літературного процесу у значній мірі якраз і несуть «мужні» жінки-письменниці. І мужність їхня проявляється передусім у сфері художності, оскільки вони не зупиняються на легких жанрових формах лірики чи оповідання, а «з нежіночою відвагою пориваються на великі полотна, на епічні простори», проявляючи стратегію письменника-полководця. Дослідник не лише відзначає нежіночі мистецькі напруження, волю, відвагу, герменевтичний «пошук сенсу» (на прикладі Д. Ярославської та Д. Гуменної), а й показує контекст творчості авторок: хаос історичних подій, що призвели

до нового поневолення Батьківщини й жорстокі умови емігрантського буття.

Культурно-історичний та націологічний аналітичний контексти поглиблюються й конкретизуються в другій частині есе, коли автор безпосередньо звертається до постаті Галини Журби, котру називає «сеньйором» нашої літератури. Тут Є. Маланюк відкриває читачеві основні контрапункти життєвого й творчого шляху авторки. Насамперед йдеться про важливий біографічний аспект: усвідомлений вибір української національної ідентичності, що змусив письменницю рішуче, цілком по-чоловічому вирвати себе з польського колоніального ґрунту (на кшталт В. Антоновича, В. Липинського, Т. Рильського). Наступний момент – це підкреслення своєрідної художньої експансії літераторки упродовж свого тривалого творчого шляху – від періоду «Української хати» і до повоєнної еміграції – намагання опанувати щораз нові мистецькі обрії, завдання і форми (від оповідання до монументальної епопеї). «Далекий світ» став ще одним виявом цієї експансії: вихід у жанр автобіографічної прози.

У третій частині Є. Маланюк змінює історико-генетичний ракурс тлумачення на історико-функціональний і зосереджується на мемуаристичному творі письменниці не лише як «барвистій, привабливій і молодистій повісті», написаній «майстром пера». Герменевт розглядає її як важливий приклад історичної й виховної літератури, що має велике значення для об'єктивного, націоцентричного висвітлення побуту правобережної шляхти. Такого висвітлення якраз і бракувало в українському (передусім соціально заангажованому) письменству, а це створювало сприятливі умови для залучення польської мемуарної літератури, на жаль, міцно базованої на шовіністичних колоніальних міфах культуртрегерства й месіанізму. Есеїст цілком в дусі національного імперативу ставить питання про зміну кута зору на культурно-історичну спадщину Правобережжя: «Надходить час подивитися на (тепер уже бувшу) правобережну «польськість» з ін-

шої, більш історичної точки погляду і під іншим, більш державницько-національним кутом зорення». Власне цій буттєво-історичній точці зору відповідають, на думку автора, і нові публікації в польських «Вядомостях» та «Культурі», і «Далекий світ» Г. Журби. Таким чином, твір письменниці в національно-екзистенціальному пропедевтичному потрактуванні Є. Маланюка отримує, окрім національного сенсу, ще й виразне міжнародне значення. В цілому ж, як бачимо, есе формує необхідний герменевтичний тезаурус для його адекватного тлумачення читачем.

Таким чином, націософська герменевтична традиція, і зокрема її вісниківська течія, поєднуючи у своїх експлікаціях естетичний та інтенціональний виміри досліджуваних феноменів, виявляє свою евристичну глибину, методологічну коректність та непроминальну актуальність. Тому, на наш погляд, залучення до сучасної теорії та практики літературознавчих досліджень націоцентричних досвідів, закорінених в національне та релігійне буття, має не тільки теоретичне значення: сприяння справі методологічного оновлення і подолання різноманітних нігілістичних загроз. Тут ідеться і про вагомий практичний аспект, що стосується поглибленого, багатогранного інтерпретування класичних та новітніх літературних досвідів. І приклад перспективи націософського тлумачення творчої спадщини Галини Журби може бути цьому вагомим підтвердженням.

Література

1. Бибихин В. Наука об искусстве // Зедльмайр Х. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Попова. – СПб.: Axioma, 2000. – С. 258–269.

2. Ванеян С. Утраты и обретения Ханса Зедльмайра. Жизнь и труды // Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. Ванеяна. – М.: Прогресс-традиция; Изд. дом. «Территория будущего», 2008. – С. 13–28.

3. Гайдеґґер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис,1996. – С. 198–207.

4. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2000. – Т. І. Герменевтика І: Основи філософської герменевтики.– 464 с.

5. Донцов Д. «L'art pour l'art» чи як стимул життя? // Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – С. 225–258.

6. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – 296 с.

7. Донцов Д. Модерна література розкладу // Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – С. 286–295.

8. Донцов Д. Передмова до 2-го видання // Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – С. 5–7.

9. Естетика: Підручник / Л. Левчук, Д. Кучерюк, В. Панченко; За заг ред. Л. Левчук. – К.: Вища школа, 1997. – 399 с.

10. Зедльмайр Х. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Попова. – СПб.: Axioma, 2000. – 272с.

11. Зедльмайр Х. Смерть света // Утрата середины / Пер. с нем. С. Ванеяна. – М.: Прогресс-традиция; Изд. дом. «Территория будущего», 2008. – С. 369–631.

12. Зедльмайр Х. Утрата середины // Утрата середины / Пер. с нем. С. Ванеяна. – М.: Прогресс-традиция; Изд. дом. «Территория будущего», 2008. – С. 31–245.

13. Іванишин В. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / [упоряд. П. Іванишина]. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.

14. Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет: Монографія. – К.: ВЦ «Київський університет», 2000. – 260 с.

15. Маланюк Є. Поезії: Упорядк. та передмова Т. Салиги, примітки М. Старовойта; Мистецьке оформлення О. Тищука. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с.

16. Маланюк Є. Ранній Шевченко // Книга спостережень. – К.: Атіка, 1995. – С. 27–35.

17. Маланюк Є. Ще про жіночу мужність // Книга спостережень. Проза. Том другий. – Торонто: Гомін України, 1966. – С. 392–397.

18. Хайдеггер М. Бытие и время; Пер. с нем. В. Бибихина / М. Хайдеггер. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.

Іванишин Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

МАЦЬКО
Віталій

КОНЦЕПЦІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ В ПОЕТИЦІ ГАЛИНИ ЖУРБИ

Із вісімдесятих років минулого століття й донині про Галину Журбу написано чимало. Зосібна у статтях її творчої лабораторії торкалися І. Боднарук [3], Оксана Керч (псевдонім Ярослави Гаращак) [7], Г. Дем'янчук [4], Ф. Погребенник [9], Г. Костюк [8] та інші. Одначе, досліджуючи творчість Галини Журби, критики не завжди звертали увагу на формування її світогляду, особливо початкового періоду, як і на механізми саморозвитку естетичного мислення початку XX століття, а також на оточення, середовище, товариство, в якому формувався передовий світообшир письменниці. Адже в українській літературі перших десятиліть XX віку панувала загальноєвропейська тенденція до тематичної переорієнтації, ця тенденція спостерігалася як у філософії, так і мистецтві. Водночас розвиток естетичної думки, як не дивно, виявляє тенденцію до психологізації соціальних відносин у суспільстві. Та й філософське осмислення проблем національного відродження, що особливо постало на початку минулого століття в аспекті психологічному, декларувало утвердження духовної місії мистецтва. Відтак проблема естетики висвітлювалася в розрізі як культурософської концепції, так і психології творчості. Таким чином, проблематичність заявленої теми необхідно розглядати під кутом зору розуміння модерності. А на шляху оригінальної культурософської концепції був журнал «Українська хата» (1909–1914), що його офіційно редагував подолянин Павло Богацький і про якого письменниця залишила світлі спогади [5, с. 132].

Про цей період у спогадах «Від «Української хати» до «Музагету» прозаїк згадує з особливим пієтетом, бо, за її висловом, «Українська хата» притягала «все активне, живе, творче з молодшої генерації». Зчаста збиралася на квартирі письменниці Ніни Дубровської (Трикулевська-Дубровська Ніна Георгіївна; псевдонім Гордій Юрич; 26.02.1885, Черкаси – ?) –

прозаїк, перекладач, музичний та літературний критик. Авторка оповідань, що друкувалися в часописах поч. XX ст. Переклала збірку оповідань Джека Лондона «Любов до життя» (Київ, 1925; 2-ге вид., Вінніпеґ, 1928; 3-тє доп. вид., спільно з Галиною Яр, Харків; Київ, 1930), роман П'єра Льоті «Ісландський рибалка» (Київ, 1928) та ін.; її чоловік Віктор Григорович Дубровський (7.06.1876, Фастів – після 1936) – лексикограф. Псевдоніми та криптоніми – Д-ий, Баламут Юрко, Рудик Хома, Юрко, Roman. Автор ряду словників, підручника з фразеології. В 20-х роках – редактор Інституту української наукової мови, науковий співробітник ВУАН. Репресований, проходив у справі СВУ). Саме в оселі свідомо українських патріотів, культурних діячів, подружжя Дубровських Галина Журба декламувала власні прозові напрацювання, тут слухала виступи Г. Хоткевича, Миколи Вороного, бадьорого Шаповала і «небалакучого Богацького, застібнутого на всі гудзики» [5, с. 132]. Київська доба Галини Журби, її участь в діяльності «хатян», а затим «Музагету» (*лат. провідник муз. – В.М.)* сформувала виразно український козацький дух, а в поетиці – вправно володіти словом-символом, художньо моделювати образи, не копіюючи дійсність. Ось як пише Влодимир Біляїв про цей період в житті тих, хто творив у нелегкий умовах царського режиму, «Українську хату», про оповідання Галини Журби, конфіскацію видання з посиланням на спогади А. Ніковського й самої письменниці: «Вона («Коняка» – В.Б.) не тільки помистецьки написана, – вона сміла, революційна. Цензор не міг поступити інакше. Будучи цензором, я зробив би те саме» (*А. Ніковський. – В. М.).*

Київський період життя Журби від 1912 р. повністю пов'язаний з «Українською хатою». Працюючи секретаркою в страховій фірмі Гаґена, вона свій вільний час присвячує літературній творчості в естетичній атмосфері журналу, редагованого Микитою Шаповалом (Сріблянським) та Павлом Богацьким. Між іншим, за оповідання «Гістерія» Журба одержала свій перший і останній гонорар в «Українській хаті» – 9 ру-

блів. Згодом вона так писала про ті часи: «Українська хата» на той час була найпоступовішою революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всілякої заскорузлости, безпринципности, політичного угодівства (трибуною), що гуртувала біля себе безкомпромісний політично-літературний актив». Тоді в тому журналі співпрацювали М. Вороний, О. Кобилянська, О. Неприцький-Грановський, М. Філянський, Г. Хоткевич, М. Чернявський, Г. Чупринка. В ньому свої перші літературні кроки робили М. Рильський та П. Тичина *(сюди слід додати й В. Свідзінського. – В.М.).*

З початком І-ої світової війни царська влада закрила всі українські видавництва. Редактора П. Богацького заарештували й адміністративним порядком заслали до Наримського краю. Після повернення на початку революції 1917 р. до Києва Богацький став начальником міліції української столиці. На початку 50-х років в австралійському місті Сіднеї я мав щасливу нагоду побачити його на одній українській конференції в будинку ІМКА. Присутні вставанням з місць і оплесками вітали його як заслуженого діяча української культури. Я і мої ровесники з підрадянської України тоді навіть не уявляли важливої ролі того тихого і скромного старенького пана в процесі національного відродження нашої батьківщини. Я був глибоко зворушений тією зустріччю, як і пізнішим знайомством у США з іншим «хатянином» – Олександром Неприцьким-Грановським – відомим українським поетом і американським вченим-ентомологом» [2].

Доведено, що в процесі життєтворчості особистості саме духовна енергія, яка стверджується і спирається на базові особистісні цінності, спричиняє ті чи інші поведінкові форми і реакції, змушує людину чинити у відповідності до власної ціннісної матриці, бо «духовна цінність, що набула для людини особистісної ваги, лише тоді стає домінантою її «Я», коли постійно спонукає до відповідних вчинків. Ідеться про значення сили емоційної енергії, оскільки від цієї сили й залежатиме, чи виникне в суб'єкта імпульс до моральної дії, чи ні.

Якщо особистість ставитиметься до духовної цінності відсторонено, до того ж розототожнюватиме себе з нею, позитивного результату очікувати марно. І навпаки, цілковите злиття особистості з духовною цінністю надає їй необхідної спонукальної сили. У такій цілісності й криється секрет дійової духовної особистості» [1, с. 9–10]. Отже, процес світоперетворення і життєтворчості є єдиними можливими способами становлення особистості, завдяки яким людина самореалізується й активно перетворюється на рушійний і впорядковуючий елемент світобудови. Таке ключове положення особистості в світі з потребою до самореалізації виокремлює визначення особистості як духовної цілісності.

Власне прозаїк у передмові до «Далекого світу» слушно завважує: «Подаючи історію мого роду, роблю це не із «шляхетської чвані», як би міг хтось запідозрити. Чванитися нема чим. Винародовлені предки, що покинули свій нарід, відцуралися своєї питомої, глибшої культури, вибравши, сумнівної вартости, зовнішню, чужу, – не приносять чести нащадкам, хоча б ті предки були найвищі достойники на послугах чужих держав і ворожих націй. Вартість людини в її особистості, а не в родоводі. Демократка з переконання й стилю цілого життя, маю стільки спільного з цими предками моїми, що несу деякі їх внутрішні й зовнішні притаманності. По предках матері відгукнувся в мені голос української крови, українського духа».

Письменник є ключовою основою світоперетворення. Інтенція може позасвідомо спрямовувати особистість до того, чого людина прагне. А прагнула Галина Журба свободи творчості, свободи особистості, хоча в буквальному розумінні свобода як така не існує, адже все підпорядковано законам природи, виробленим моральним та правовим нормам того чи іншого суспільства. Тому, як щойно людина появиться на світ, вона уже потрапляє в залежність від певних норм і порядків соціуму. І все ж, внутрішня потреба реалізації особистості вела її туди, до чого прагнула. Аби відбутися у цьому світі, вона навіть змушена була вдатися до симуляції божевільної: пере-

дягнувшись в старий одяг, «божевільна», на яку тодішня влада мало звертала увагу як на людину «дна», перетнула польсько-німецький кордон й пробилася до табору для переміщених осіб. Ось як про це згадує В. Біляїв: «Нивинський (псевдонім Антін Чекмановський) – автор збірки оповідань «Віки пливуть над Києвом» – помер у Варшаві 1947 року (*тут В. Біляїв помилився з датою і місцем. А. Нивинський (Нивінський) народився 3 серпня 1890 року в с. Тинне (околиця Рівного), освіту здобув у Рівненському реальному училищі. До літературної справи долучився з молодих літ, друкуючи оповідання і новели, видавши повість «Віки пливуть над Києвом» (1938). Інші його повісті «Полум'яний їздець» та «Здобувачі» загинули в рукописах. А. Нивінський помер передчасно, 1945 року, виснажений життєвою боротьбою і хворобою серця. Помер в м. Скаржинськ (Польща), де і похований. – В.М.).* Поховавши чоловіка, Журба, за її словами, «вдаючи із себе несповна розуму жебрачку», перейшла три кордони до Західної Німеччини. Там в одному із центрів «Республіки ДіПі» – українському таборі Ґанґгофер Зідлюнґ у Реґенсбурзі, вона почала писати автобіографічну повість «Далекий світ», яку закінчила на початку 50-х років» [2].

На думку К.-Г. Юнга, саме на базі символічного потрактування й суб'єктивного переживання архетипних структур відбувається інтеграція свідомості й підсвідомості у психіці індивіда, виявом якої є художня творчість: «Всі міфологізовані процеси природи… є символічним виразом внутрішньої й несвідомої драми душі, яка… перенесена на події природи, стає зрозумілою для людської свідомості» [12, с. 102]. Тому символ він вважав елементом архетипної побудови, заломленим крізь призму індивідуального сприйняття. Галина Журба, пишучи передмову до життєпису «Далекий світ», залишила для нащадків такі рядки: «Однієї-бо речі не можу закинути моєму життю, – що було нецікаве». Вона любила життя, друзів, літературу, але своєю особливою любов'ю. Писала, але не визнавала ні правопису Григорія Голоскевича (академічного), ні радян-

ського. «Вона виробила свій власний правопис і принципово ним тільки й послуговувалася», – згадує Григорій Костюк у своїх мемуарах [8, с. 377].

У творчості брала високу планку: орієнтувалася на французького письменника, лауреата Нобелівської премії (1921) Анатоля Франса і норвезького колегу, лауреата Нобелівської премії (1920) Кнута Гамсуна, про що свідчить літературний критик І. Керницький, торкаючись її естетичного спрямування, творчої лабораторії, як, утім, вдаючись і до висловлювання самої Галини Журби: «... поруч традиційної прози попередників — ощадна влучність сучасників. Журба таки слідкувала за прямуванням сучасників, і її персонажі не раз розмовляють про популярних тоді письменників, між ними про Анатоля Франса і Кнута Гамсуна. Про тих, що ними «зблимували перші проблиски імпресьйонізму, як райдужні випари над застигаючим півтрупом натуралізму» [6, с. 12]. Патерни (зразок, система), закладені природою ще при народженні Галини (Гелени) Журби, вияскравлюють її потяг до колективного позасвідомого, яким є ціла низка архетипів. Один із них – образ жінки, образ матері, котрий уособлює не лише конкретну матір, а й узагальнено жіночі постаті. «...не дивно, що у семантичне поле архетипу входять жінки й міфічні фігури жінок, а також символи народження, вигодування, виховання» [10, с. 161]. Отже, розвиток сучасних гуманітарних наук призвів до появи численних наукових визначень архетипу. К.-Г. Юнг був не першим, хто застосував поняття архетипу в його науковому вияві. Так, діалог Г. Сковороди «Потоп Зміин» свідчить про те, що найголовнішим архетипним образом автор визнавав Сонце, культ якого притаманний усім без винятку культурам. «Сонце есть архитипос, сиречь первоначална и главна фигура, а копии ея и вицефигуры... как к своему истоку, стекаются к сонцу» [11, с. 247].

Біограф Журби Іван Керницький в журналі «Сучасність» занотував дослідження про письменницю, зазначивши, що вона «почала літературну діяльність ще з-перед Першої світо-

вої війни, що з них знане найбільш оповідання «Коняка», яке спричинило конфіскацію всього накладу «Української хати» в році 1912. Творів своїх не збирала, бібліографії не склала, не записала навіть псевдонімів, що з них один, Маврикій Ідден, пригадав Євген Маланюк у захопленому про неї есеї «Ще про жіночу мужність». У мікрофільмі приступні її оповідання в «Українській хаті»; окрім згаданого «Коняки», – «Пісні на одній струні», «Сильвети на тлі неба», «Похід життя», «Цвітучий сад». Під промовистим для Журби заголовком «Похід життя» ці оповідання вийшли 1919 р. в Києві і становлять, як і «Життя» (Одеса, 1909 р.) бібліографічну рідкісність.

Випущена малим накладом «Маланка» (Тарнів, 1921) погубилася в неперестанних мандрах еміграції УНР. Збереглися натомість з журналом «Нова Україна», що його редагував на еміграції її давній, ще з Києва, знайомий М. Шаповал, два сценічні твори («Метелиця» і «В переліті років»). Читач знає Журбу лише з її окремо виданих у Львові й за океаном творів «Зорі світ заповідають», Львів, 1933; «Революція іде», Львів, 1937; «Доктор Качіоні», Краків, 1943; «Далекий світ», Буенос-Айрес, 1955 і «Тодір Сокір», т. І, Нью-Йорк, 1967. І, звичайно, її есеї, оповідання та темпераментні статті 1950–1970 рр. у еміграційних журналах. Два твори, – «Далекий світ» і «Від Української хати» до «Музаґету» – розповідають про її дитинство і перші роки самостійного життя» [6, с. 4–5].

У короткому заповіті про письменницьку спадщину, Журба не забула вписати: щоб її твори публікувати «тільки моїм правописом, який я уважаю суто-українським, фонетичним, логічним, пропаґандивним, вільним від суто-московських впливів, знівечень, неграмотностей... Я глибоко вірю, що цей мій правопис буде колись правильно оцінений і загально прийнятий, коли доба рабства і рабів хахлацьких мине...». Мову сприймала не з книжок, а з казок няні, з її колискових предковічних пісень. «Ой, ходив сон коло вікон...» Мову нянь нівечить нефонетичний правопис. Може мовознавці вивчатимуть її синтаксу, – спотикання багатьох, що не

мають абсолютного мовного слуху Журби. Може письменники перечитуватимуть свіжість її штрихів, – коли Єринці здається, що вона летить на своїх власних крилах, або як вона «проковтнула якусь давучу, величезну радість і враз же з нею грудочку льоду». Вони добачать, як поруч традиційної прози попередників – ощадна влучність сучасників» [6, с. 12–13].

В літературу Г. Журба входила разом з М. Рильським, П. Тичиною, В. Свідзінським, Н. Дубровською, П. Богацьким, М.Шаповалом… Це був період революційного піднесення, романтичного аристократизму й плюралізму в літературі, час дискусії між традиційною і новаторською формами художньої творчості. Тому й не дивно, що прапор сформованого змолоду «аристократизму» Журба твердо несла життям. Григорій Костюк згадував: «… вона прислала мені добірку своїх скитальських поезій. Це була чи не єдина унікальна добірка – не знаю чи є десь ще копія її. Добірка мала дружню дедикацію: «Під секретом! Подолякові – Подолянка. Римоплетені гріхи старости. Галина Журба. 1961». Такою вона була – Галина Журба: химерна й норовиста, але талановита, громадсько підпорядкована, а в творчому товаристві – дружня» [8, с. 378].

Письменниця не раз говорила, що власне життя – найкращий повістяр, найхимернійший фантаст і поет, а тому прагне його писати таким, яке воно було і є. А й справді, У. Самчук писав «Волинь» за кордоном. Г. Журба, навпаки, свої волинські твори писала на «правдивій» Волині, зокрема у Здолбунові (неподалік від Самчукового Дерманя). У. Самчук, який високо цінував творчість Г. Журби, в адресованому листі до неї від 19 червня 1969 року завважив: «Мені лишень інколи здавалося (можливо, невиправдано!), що Вам шкодила наша волинська провінція, від якої я тікав як міг. Цього не легко сказати – чому, як це шкодило, – але я це відчував усім своїм єством. Мені здавалося, що я не міг би нічого написати путнього, коли б не видряпався з нашої чудової Волині до Праги, Берліну чи Парижа. З тієї перспективи і Волинь видавалася мені більшою…».

Отже, прозу Журба творила в поетично-ліричній тональності. Життєтворчі начала об'єднують художні форми буття у відповідну художньо-естетичну модель, синкретичну у своєму становленні: експресіоністичний, імпресіонистичний і романтично-натуралістичний стан світу, де хаос долається народженням нового страта землероба-геомора Письменниця, починала творчий шлях на переломі епох, буремних подій, що вплинули на її романтично-окрилений бунтівний характер, тому бачила у наступі цивілізації руйнацію родового життя і народження нових національних форм буття, де місія урівноваження культури-цивілізації покладена на людину-космiурга, людину-творця, на космічну силу.

Унісонуючи творчій концепції Журби, можна стверджувати, що її теоретично-світоглядні позиції розкриваються через відтворення поетологічної моделі універсальних форм буття та структуротворчих основ – міфу про героїв-українців, героїв-патріотів і простих людей, на боці яких стоїть Бог і Україна, Бог і правда. Підтверджуючи думку, звернімося до вислову письменниці з передмови до «Далекого світу: «Довкілля й дитинство на тлі доби та краєвиду. Світ психологічний. Типи людей і звірів. Притаманності сполячених родів українських. Українська природа, українське живло, і на цьому тлі моя національна еволюція. Завершена доба одна і друга. Незакінчена третя». В її творах відбито майже всі моделі поетики. В поетикальному світі прочитуємо, віднаходимо мотиви і сюжети, їх джерела і форми щеплень, структурні варіації, різні прийоми і принципи розгортання і розвитку сюжету, художній час як категорію побудови і руху подій, рухомі об'єднання мовного, функіонально-стилістичного та ідейно-тематичних планів словесно-художнього прозотексту, прочитуємо й сюжетно-динамічну мовну характеристику персонажів у прозописьмі тощо. Мова її творів сповнена пахощами минулої романтичної епохи України, доби її сучасників І.Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської. На зміну імпресіонізму Коцюбинського прийшов стиль «хатян», символістів,

неоромантиків. Серед укранських модерністів почесне місце посідає Галина Журба.

Література

1. Бех І. Цінності як ядро особистості / І. Бех // Цінності освіти і виховання: наук.-метод. зб. / за заг. ред. О. Сухомлинської, ред. П. Ігнатенка, Р. Скульського, упор. О. Павліченка. – К.: Академія педагогічних наук України, 1997. – С. 8–11.

2. Біляїв В. Творчість у поході життя: Галина Журба. // В. Біляїв. На неокраянім крилі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org

3. Боднарук І. Письменниця жіночої мужности / І. Боднарук // Українська думка. – 1979, 22 листопада. – С. 3.

4. Дем'янчук Г. Галина Журба // Воскреслі для життя. – Рівне. – 1998. – С. 14–21.

5. Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету» / Г. Журба // Україна. – 1990. – №46. – С. 132–134.

6. Керницький І. Таємна сила буття: Галина Журба / Іван К-ий (Іван Керницький) // Сучасність. – 1979. – Ч. 9. – С. 3–14.

7. Керч О. Галині Журбі 85 років // Визвольний шлях. – Кн. 12. – Лондон. – 1973. – С. 4.

8. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Книга друга / Г. Костюк. – Едмонтон – Торонто, 1998. – 610 с.

9. Погребенник Ф. Правда справжнього митця // Україна. – 1990. – № 45. – С. 129.

10. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни*:* философские размышления. – М.: Наука, 1991. – 176 с.

11. Сковорода Г. Потоп Зміин // Історія української філософії: Хрестоматія. – Київ: Либідь, 1993. – 560 с.

12. Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 91–109.

Мацько Віталій Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

РИВЕРЧУК Ольга

СИСТЕМА ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИХ ВИЯВІВ ЗБІРКИ «З ЖИТТЯ»

ГАЛИНИ ЖУРБИ

Проблема нашої розвідки входить у коло питань сучасного незаангажованого літературознавства, пов'язаних із дослідженням художньої прози Галини Журби та визначенням особливостей творчої манери митця.

Аналіз часовопросторових координат художнього твору посідає важливе місце в колі наукових зацікавлень літературознавців починаючи з другої половини XX ст. Глибшому розумінню художньої природи літературного твору сприяє дослідження авторської оцінки, дій і думок персонажів у вимірах часу і простору. З огляду на це вивчення художньої природи хронотопу зібрання «З життя» Галини Журби, його ознак і способів зображення у текстах, визначення функцій часопростору в літературних творах збірки є вельми актуальним.

Поштовхом до визначення принципів побудови хронотопу в збірці «З життя» Галини Журби стало те, що ці твори вичерпно не вивчались вітчизняними дослідниками літератури і є невідомими українському читачеві, відповідно: часовопросторова організація малої прози української письменниці отримала недостатньо уваги з боку науковців.

Для того, щоб більш ґрунтовно проаналізувати особливості часопросторової організації збірки «З життя» Галини Журби, слід, зокрема, звернутися до праць Михайла Бахтіна [1], Дмитра Ліхачова [12], Юрія Лотмана [13], Володимира Проппа [16], Володимира Топорова [20], та ін., у яких всебічно розглянуто та охарактеризовано художній хронотоп літературного твору. Відомості про біографію та художню творчість Галини Журби містять поодинокі праці Федора Погребенника [15], Валерія Шевчука [21], Григорія Дем'янчука [5], Володимира Біляєва [2]. За часів незалежності України це були перші спроби «повернення» забутої письменниці на Батьківщину. У переважній більшості досліджень творчості Галини Журби знаходимо лише згадку про існування такої збірки у художній спадщині письменниці. Наукових праць, у яких предметом

дослідження виступала б власне збірка «З життя» Галини Журби, лише кілька. Це праці «Проблематика і поетика збірки «З життя» Галини Журби» Валентини Модної, у якій дослідниця акцентує увагу на нових підходах дебютантки у висвітленні традиційних для української літератури тем, традиційних і модерних прикметах художньої техніки; та «Стильові пошуки ранньої прози Галини Журби» Галини Сокол, де збірку розглянуто крізь призму жанрово-стильових особливостей прози письменниці. Проте, система часово-просторових виявів збірки «З життя» Галини Журби досі залишається предметом для потенційних літературознавчих розвідок. ***Метою статті є*** детальний аналіз часово-просторових координат художніх творів збірки «З життя» Галини Журби, дослідження масштабів дій і думок авторки та її героїв в потоці часу і в просторі, що сприятиме глибшому розумінню світогляду письменниці та усвідомленню справжньої цінності її творчості.

Наприкінці квітня 1909 р. в Одесі [9] авторським коштом було надруковано першу збірку оповідань «З життя» Галини Журби. Загальний обсяг зібрання – 40 сторінок; наклад становив тисячу примірників. Шість оповідань, що увійшли до збірки («В степу», «Сповідь», «Жарти», «Вовченя», «В тайзі», «Студент»), однозначно знаменували появу письменниці з оригінальним світобаченням.

Своєрідна манера письма молодої авторки привернула увагу тогочасної критики (І. Липи [11], А. Ніковського [3], Л. Старицької-Черняхівської [17], М. Сріблянського [19, с. 56], О. Грушевського [4, с. 93], С. Єфремова [6; 7, с. 59]). Прихильники як старої, так і нової школи в літературі не лише помітили, а й високо оцінили збірку Галини Журби, не зважаючи на те, що на тлі тогочасного літературного загалу збірка нічим особливим не вирізнялась. Підґрунтя художніх студій дебютантки розкрито у назві видання, та й тематичне наповнення, образна система, сюжетна структура творів певною мірою ще продовжували традицію реалістично-побутової прози XIX ст. Однак входження Галини Журби в літературу припало

на той час, коли українські модерністи засвоїли здобутки західноєвропейського художнього мислення і розпочали процес торування нових шляхів у вітчизняному письменстві.

Кожній складовій історико-літературного процесу притаманна специфіка художнього хронотопу (певні моделі часу,простору, ритму, їх співвідношення і взаємовпливи, характерні хронотопні образи). Має свої відмінності й художньо-літературний хронотоп ХХ ст., який, бодай частково, спробуємо дослідити у цій статті на матеріалі збірки «З життя» Галини Журби.

Перебіг художнього часу, зображеного в малій прозі Галини Журби, нерівномірний. То він призупиняється описами, то пришвидшується, коли стислою фразою письменниця змальовує мить («Сповідь», «В тайзі») або більш тривалий відтинок життя («В степу», «Жарти»), а іноді навіть усе життя окремих персонажів («Вовченя»), вдало зміщуючи часові координати.

Важливого значення з позиції хронотопу прози збірки «З життя» набуває мотив дороги, який несе в собі ідею довжини не тільки у просторі, а і у часі. Чимало складових простору єднає дорога, яка присутня майже в усіх оповіданнях, окрім «Сповідь» (лише натяк) та «Студент». М. Бахтін надавав величезної ваги хронотопу дороги в літературі, пояснюючи це тим, що мало який твір обходиться без варіацій цього мотиву, а більшість творів прямо побудовані на хронотопі дороги й подорожніх зустрічецй та пригод [1, с. 248], як от оповідання «В степу», «Вовченя», «В тайзі» Галини Журби.

Чіткий аналіз часопросторових вимірів і основних символів, які представлено у відповідних координатах, дозволяє аргументовано оперувати поняттями художнього світу письменника. Категорія часу в збірці «З життя» Галини Журби реалізується у кількох часових зрізах, які по-різному наближені до реального часу, специфічні за природою, манерою зображення та художніми значеннями. Конкретно-історичний (об’єктивний) вимір часу – початок ХХ століття. Біографічний

часовий вимір реалізується через змалювання реальних історій з життя маленьких та дорослих людей (їхньої сутності) за допомогою власних авторських спостережень і переживань в дитячі та юнацькі роки. Суб'єктивний час відображає власний часовимір письменниці, адже тут категорія часу втрачає свої визначальні ознаки: безперервність і беззворотність, оскільки прозаїк за власним бажанням розтягує та ущільнює час, прискорює та уповільнює його.

Художній час літературного твору існує в двох іпостасях: художній час дійсності персонажів та дійсності реципієнта цього твору. Художній час дійсності персонажів збірки «З життя» Галини Журби, окрім соціально-побутового, поділяється на сюжетний і фабульний. Сюжетний час більшості досліджуваних творів (за винятком оповідання «Студент», у якому відстань між сюжетом і фабулою мінімальна, зменшена авторкою), на відміну від фабульного, не дотримується чіткої хронології у викладі подій.

Значне місце в оповіданнях збірки «З життя» Галини Журби посідає календарний час (зміна пори року, буднів і свят) та добовий (день і ніч, ранок і вечір), а також уявлення про рух і нерухомість, про співвідношення завершених подій, тих, що тривають, та майбутніх.

Календарний час оповідання «В Степу» відзначається циклічністю (весна – осінь – зима – літо); зміни пір року, як і свято Спаса, є названі авторкою у тексті. Добовий час оповідання характеризується повторюваністю: двічі – вечір і ніч, після полудня, а також знаковими кожного ранку і кожного вечора, кожного дня щоранку й щовечора.

Події в оповіданні «Сповідь» відбуваються протягом кількох годин великодньої сповіді, що вказує на те, що календарний час твору – весна, свято Великодня. Що стосується добового часу в оповіданні – то це, ймовірно, вечір (оскільки точних часових координат не виявлено) і ніч. Наявні також пригадування пори року – осені – та згадка у тексті свят Спаса, і Святого вечора.

Розповідь в оповіданні «Жарти» розпочинається літнім календарним часом, продовжується зимовим, весняним, а завершується – осіннім. Часові координати твору не є чітко хронологічними; події у тексті охоплюють не один рік. Знову ж таки помічаємо у тексті спомини минулої весни, свята Йордані та Великодня. Якщо авторка і вказувала на конкретний добовий час, то це були ніч (двічі) і день.

Календарні координати оповідання «Вовченя», здебільшого, тільки називаються (зима, літо, осінь; Петрів день), вони не мають певної темпоральної тривалості, адже розповідь у тексті ведеться оглядово, акцентуючи увагу, переважно, на фактах, подіях, що вже відбулись. Вечір, ніч, і знову вечір – надто ощадно зазначений письменницею добовий час цього оповідання, не зважаючи на те, що змалювання подій триває майже два десятки років (народження головного персонажа, Савкові три роки, згодом – п'ятнадцять, Савко вже парубок).

Оповідання «В тайзі» охоплює події, що відбувались однієї зимової ночі. На календарний час вказують погодні умови у лісі – снігова хуртовина, добова координата часу – зазначена автором. Під час марення головного персонажа твору (бродяги Михайла) реципієнту відкриваються ясний сонячний літній день, літня ніч проти Петра. Календарний художній час протиставляється онейричному календарному часові оповідання (зима–літо), на відміну від добового, який співвідноситься з онейричним («така ніч, як він перший раз втікав з каторги до рідної Піщани» [8, с. 34]).

Добовий час (вечір та ранок наступного дня) зазначено автором лише наприкінці оповідання «Студент». Календарний час твору не вказано, однак можна припустити, що це осінь, або зима (вогонь у комині, дощ; вкрадені «студентом» кожух, чоботи та шапка).

У сучасній науці існує багато теорій стосовно часу, але всі вони підтверджують тісний взаємозв'язок часу з простором. Адже час рухається у просторі, взаємообумовлений простором і не може існувати поза ним.

Якщо художній час усвідомлюється завдяки його плинності, перебігу подій, зміні часових координат і циклів (години, доби, пори року і т.д.) та осягається реципієнтом на рівні його «відчуття часу», то художній простір літературного твору конкретизується та реалізується за допомогою речей, що його наповнюють. Адже художній простір літературного тексту набуває свого семантичного й формального наповнення через предмети, що у ньому знаходяться; вони також визначають кордони художнього простору. Для прикладу, художній простір оповідання «В степу» обмежений, адже окрім невеликої цегляної хати, степу Дикополя та залізничної дороги діти будника (восьмирічний Івась та п'ятирічна Олена) «іншого світу не знали» [8, с. 4]. Степ пізнається реципієнтом завдяки тим просторовим компонентам, що його наповнюють: селянські поля, чорні могили серед степу, земля, безмежна рівнина, шлях, стежка, висока могила, «чагунка», глибока яма з боку могили (в якій є піч, вікна, сходи, яма льоху, уквітчані Оленою стіни), віз на колесах з дишлом і з ярмом, шпиль могили, насип. Будинок: поріг, лава під вікном, призьба. Залізнична дорога: потяг («чорна довга машина» [8, с. 11]), віконця потягу, з яких часом подорожні кидали дітям ласощі, дві блискучі рейки («рельси»), шини.

Ще більш замкненим є художній простір оповідання «Сповідь», в якому події відбуваються в церкві (ікони, ікона святого Миколи, свічки, золочені рамки ікон) і в клуні волосного старшини (покрівля). Під час сповіді названі й такі просторові координати як казенний ліс, лавка, писареве поле.

Художній простір оповідання «Жарти» є доступним до огляду реципієнтом, а також відносно відкритим (особливо в порівнянні з попередніми двома творами). Змалювання подій відбувається в сільській місцевості, здебільшого, на природі. Завдяки окремим дрібним описам у творі вимальовується певна концепція художнього простору: топосу села (камінь, млин, поле, лобода, очерет, долина, ставок, лози, білі хати, білі лілеї, мурований дім посеред села, панський фільварок,

ворота, церква, вулиця, тин, садок, мочари, ліс, земля, берег, болото, стерня).

Мікрокосмом оповідання «Вовченя» є українське село, у якому просторові елементи твору перегукуються з попередніми текстами. Це: ставок, поле, город, небо, вулиця, стара завалена цегельня, бур'яни, лобода, толока, панський фільварок, ярмарок, вертепи, суд; а також хата (поріг, скриня, образи, лава, підлога, комора, яма, діжа, горище).

Просторість художнього простору оповідання «В тайзі» досягається за рахунок разючого контрасту між «своїм» та «чужим» художнім простором для персонажа. До першої категорії віднесемо село Піщана (безкраїй пшеничний лан, стара верба на скраю левади, стара дуплиниста верба, вишневий садок, старий похилений хрест на горі, ячмінь); чорна, безпритульна, дика тайга (ліс, безмежний степ, чорна тайга, високі могили снігу, галяви ворожої тайги, старі сосни, пень сосни, пустеля, буки, ялини; панський фільварок, гора, тин, кропива, стара графська клуня, розбита колодка, мішок ячменю, судова темна кімната, тюрма).

Найбільш замкненим простором відзначається оповідання «Студент», ескізність якого вмістила лише одну просторову координату – сільську світлицю, просторовими компонентами котрої є скриня, вогонь, закоптілий комин, віконце, куток хати, кужель, тінь по стінах, лава, піч. Поза активним простором тексту залишились двір і старі груші під тином, оскільки є «чужим» простором для персонажів оповідання, за межі якого нарація не виходила.

Просторові ознаки містять також і назви двох творів: «В степу» та «В тайзі». Попри те, що заголовок «Сповідь» не виявляє безпосередньої визначеності просторових координат оповідань, він, однак, називає стрижневу подію твору, яка опосередковано натякає на можливе місце розгортання подій – церкву. А от найменування решти трьох текстів – «Жарти», «Вовченя» і «Студент» – виконують функцію часткового інформування концепції оповідання (у першому випадку) та

центральних дійових осіб творів (у двох інших випадках; при чому, заголовок першого оповідання – це прізвисько головного персонажа твору, тоді як назву другого – подано авторкою в лапках («»), викриваючи антигероя-пройдисвіта).

Літературний жанр творів збірки «З життя» Галини Журби – оповідання. Однак ступінь відповідності визначення жанрової приналежності у цих текстах різний. Для прикладу, оповідання «В степу» найбільше з усіх шістьох, вміщених у збірці, відповідає означеній жанровій дефініції завдяки наявності фабулізму. Хоча, оповідання «Вовченя» також характеризується фабульністю як основою сюжету, а «Сповідь» – цілком належить парадигмі українського гумористично-сатиричного оповідання. Нерозгалужені, як правило, однолінійні, чіткі за побудовою сюжети оповідань пояснюються невеликими розмірами текстів, виокремленням певних епізодів з життя одного («Сповідь», «Вовченя», «В тайзі») або кількох («В степу», «Жарти», «Студент») персонажів. Такі ознаки жанрової приналежності творів зі збірки «З життя», безумовно, позначилися і на їхній часопросторовій побудові.

Взаємозв'язок і взаємозалежність художнього хронотопу та літературного жанру постає предметом у наукових дослідженнях Михайла Бахтіна [1] та Нони Копистянської [10], що, певною мірою, пояснює актуальність такого підходу й у сучасній літературознавчій науці. М. Бахтін систематизує типи хронотопу за принципом розвитку жанру роману в історії зарубіжної літератури від античності до XIX ст. Тоді як Н. Копистянська, аналізуючи літературний процес в аспекті взаємовпливу часових та просторових координат художнього твору, встановила взаємозв'язок, котрий має й зворотну послідовність, а саме: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям [10]. Такий висновок вченої дає можливість виокремити жанрові різновиди хронотопу, іншими словами – типи часопростору, що притаманні кожному жанру літератури: хронотоп роману, повісті, оповідання, новели, балади, казки, драми тощо.

Безумовно, кожен рід літератури має свій специфічний хронотоп, тому очевидним стає визначеня хронотопу збірки «З життя» Галини Журби як локального, на відміну від, наприклад, глобального, всеохоплюючого хронотопу епосу. Адже кожен окремий літературний напрям вимагає використання особливого хронотопу, здатного розкрити і втілити його специфічні риси.

Література протягом всієї своєї історії створює особливий часопростір – художній хронотоп, – який тісно пов'язаний із часовими та просторовими визначеннями об'єктивної дійсності, однак не тотожний з ними.

Хронотоп охоплює всі сторони художнього твору; впливає на жанрову специфіку тексту (в нашому випадку – оповідання), композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі.

Художній хронотоп збірки «З життя» Галини Журби, на відміну від часових і просторових визначень об'єктивної дійсності, має більш або менш суб'єктивний характер. Адже відчуття часу і простору залежить від вираження його автором, сприйняття читачем та від взаємозв'язку реального світу й світу художнього.

Не дивно, що авторський хронотоп вирізняється найбільшою суб'єктивністю, адже створюючи художній текст письменниця наче «грає» із часом: вона може зробити його повільним («Сповідь»), швидким або зупинити (кінцівка оповідання «В степу»), якщо цього вимагає творчий задум; зобразити події хронологічно («Студент») або непослідовно («В тайзі») тощо; та простором (розширити («Жарти», «Вовченя»), звузити («Сповідь», «Студент») і т. д.)

Позиція Дмитра Ліхачова про те, що час автора змінюється в залежності від того, приймає автор участь у подіях художнього твору або не приймає [12], наштовхує на думку, що час автора може протікати одночасно з подіями літературного тексту («Сповідь», «В тайзі», «Студент»), випереджати їх («В степу», «Жарти», «Вовченя») або відставати від них. Так

само автор може бути в одному й тому ж просторі з героями художнього твору («Сповідь», «Студент»), перебувати десь неподалік («В степу», «Жарти», «Вовченя») чи то, взагалі, знаходитись у іншій просторовій площині («В тайзі»).

Необхідно також виокремити авторський хронотоп та хронотоп оповідача в оповіданнях Галини Журби зі збірки «З життя». Автор і оповідач знаходяться в різних площинах художнього тексту. Автор одночасно знаходиться в об'єктивному часопросторі й відображається в хронотопі художнього твору, який від нього залежить. Оповідач є частиною художнього задуму, тому він повністю підпорядковується авторському часопросторові та хронотопу оповідання.

Топографічний хронотоп збірки оповідань «З життя» пов'язаний із впізнаванням конкретного місця та часу подій літературних творів. Він також є хронотопом сюжету, поділяючи художні тексти на ряд часопросторових одиниць, що співпадають із сюжетними ходами. Топографічний або географічний хронотоп збірки «З життя» є відображенням топосів реальної дійсності, тобто сіл, міст, країн реально існуючих. Якщо ми говоримо про такі оповідання, як «Сповідь», «Жарти», «Вовченя», «Студент», то це – Поділля кінця XIX – початку XX ст. Галина Журба використала топоніми лише у двох оповіданнях: «В степу» (*Дикополе* – степова Україна; *Одеса*) і «В тайзі» (*Піщана* – нині українське село Тальнівського району Черкаської області, або ж село нині Новомосковського району Дніпропетровської області з сучасною назвою Піщанка (колишня назва – Піщана Самарь); *Черкаси*, *Нерчинь* – нині, ймовірно, Ніжин – місто в Чернігівській області).

Хронотоп персонажів зі збірки «З життя» уособлює собою так званий психологічний хронотоп, що генерує самосвідомість персонажів художнього твору. Це суб'єктивний часопростір дійових осіб. Вже у ранніх творах Галини Журби спостерігаємо намагання письменниці повніше окреслити індивідуальний характер свого персонажа, простежити діалектику його психології не тільки через зовнішні, але й внутрішні ви-

яви, залучаючи більш складні форми художньої умовності, зокрема імпресіоністичну концепцію простору та суб'єктивний кут зору.

Зовнішній хронотоп збірки оповідань «З життя» несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв творів. Внутрішній часопростір охоплює душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може знаходитися одночасно в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо («В степу» (передсмертний мрійливий сон Олени), «Сповідь» (пригадування-видіння Максимом скоєних гріхів), «Жарти» («спомини минулої весни й збіглих літ» [8, с. 22] Степана).

Вважаємо доцільним окремо зосередити свою увагу на оповіданні ***«В тайзі»*** – суцільному поєднанню зовнішнього та внутрішнього хронотопів. Текст оповідання обрамлений зовнішнім хронотопом, адже розпочинається і завершується пейзажними описами тайги, що «співає … сумирну пісню до вічного сну бродязі» [8, с. 35]. Твір умовно можна розділити на шістнадцять часопросторових площин: п'ять елементів зовнішнього (перший, третій, п'ятий, сьомий, десятий) і вісім внутрішнього (другий, четвертий, восьмий, дев'ятий, одинадцятий, дванадцятий, чотирнадцятий, п'ятнадцятий) хронотопів оповідання, що чергуються між собою); шоста, тринадцята і шістнадцята хронотопні площини оповідання є щільним єдиним згустком внутрішнього та зовнішнього хронотопів, в якому художній час твору переплітається з онейричним.

Пронумеруємо елементи часопросторової будови (хронотопні площини) оповідання «В тайзі»:

1) «сумний, роздріманий ліс» [8, с. 32] тайги;

2) рідна Піщана: ясний сонячний день, безкраїй пшеничний лан, сонце розіллялось по безмежному лану пшениці; маленький хлопчик Михалко (майбутній каторжанин);

3) пустеля, сніг;

4) ніч літня проти Петра, місячно; стара клуня панського фільварку, крадіжка мішка ячменю, темна судова кімната, в'язниця; Михайло вже парубок);

5) могутня чорна тайга;

6) «Якись заплакані очи мріються в тумані снігу. Піщана, Черкаси...» [8, с. 34];

7) каторга, тайга;

8) вбитий ножем у груди товариш-каторжник Михайла;

9) знову ведуть пійманого Михайла в Нерчинь;

10) чорна тайга, де «... бродяжка... робить п'яний «розчіт» з собою...» [8, с. 35];

11) Михайло просить пробачення у поштаря, що стоїть перед ним з перетятим горлом;

12) знову стара графська клуня з розбитою колодкою, суд;

13) «Ячмінь, лан золотої пшениці, верба дуплинаста і безпритульна, дика тайга» [8, с. 36];

14) «товариш біглець справується» [8, с. 36] з Михайлом («схопив обіруч за рамена бродягу і трусить ним» [8, с. 25]);

15) пшеничне поле, хрест на роздоріжжі;

16) «Над замерзлим бродягою хиляться розгойдані сосни і осипають білий сніг з верхів. Золотий лан пшеничний розіслався кудись далеко, ген, ... а тайга гомонить, реве і розповідає свою чудну, страшну казку про події піщанської дитини» [8, с. 36].

Остання фраза є, водночас, специфічним авторським визначенням мотиву твору (як і «... казку про наймитівське щастя» [8, с. 25] в оповіданні «Жарти»).

Важко не помітити, що, на відміну від єдиного зовнішнього хронотопу оповідання (засніжений ліс тайги), внутрішній хронотоп є різноплановим, адже видіння, що зображені у другій і п'ятнадцятій (батьківщина персонажа); четвертій, дев'ятій і дванадцятій (спроба крадіжки та її наслідки); вось-

мій і чотирнадцятій (перше вбивство Михайлом); одинадцятій (друге вбивство Михайлом) площинах внутрішнього хронотопу, різняться між собою.

Отже, часово-просторова побудова збірки оповідань «З життя» Галини Журби відзначається різноплановістю: події оповідань відбуваються у реальному, історичному, онейричному планах художнього світу. Митець насичує твори зверненням як до минулого з власного життя і всієї України, так і часу теперішнього та майбутнього. Відома автобіографічність малої прози письменниці висуває на передній план власні спогади, пам'ять, що органічно вписує творчість митця в контекст сучасної йому історичної епохи. Зображувані події відбувались переважно у межах подільської місцевості («Сповідь», «Жарти», «Вовченя», «Студент»), однак в оповіданні «В тайзі» вони розгортаються в Росії (Сибір), а «В степу» – в Центральній Україні (Дніпропетровськ), презентуючи виключно сільське повсякденне життя українців переважно на лоні природи як основи всього, що існує у світі.

В оповіданнях збірки «З життя» Галини Журби співіснують хронікальні й концентричні засади сюжетобудування, ознакою яких є ретроспективні тенденції (згадки, спогади, сни, марення) та ущільнений часопростір.

У статті здійснено спробу аналізу хронотопічної будови збірки малої прози «З життя» Галини Журби. Залишається відкритим питання своєрідності часово-просторової організації художнього світу письменниці на матеріалі всіх написаних автором прозових творів.

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Біляїв В. Творчість у поході життя (Галина Журба) / В. Біляїв // «На неокраянім крилі...» – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – С. 79–99.
3. Василько [А. Ніковський]. Галина Журба. З життя [Рец.] / [А. Ніковський] // Рада. – 1909. – № 120. – С. 3–4.
4. Грушевський О. Українське письменство в 1909 р.: Літературні враження / О. Грушевський // Літературно-науковий вістник. – 1910. – Кн. І. – С. 86–99.
5. Дем'янчук Г. «Далекий світ» – рідний світ / Г. Дем'янчук // Рівне. – 1993. – № 43 (163). – 23 жовтня.
6. Єфремов С. Українське письменство року 1909-го / С. Єфремов // Рада. – 1910. – № 2. – С. 2.
7. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 686 с.
8. Журба Г. З життя: Шість оповідань / Г. Журба. – Одеса, 1909. – 40 с.
9. Журба Г. Лист до А. Ніковського від 20 квітня 1909 р. / Г. Журба // ІР ЦНБ. – Ф. 226. – № 112. – Арк. 12.
10. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Н. Копистянська // Слов'янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998). – К., 1998. – С. 57–74.
11. Липа І. Галина Журба. «З життя» [Рец.] / І. Липа // Українська хата. – 1909. – № 5. – С. 276–277.
12. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – Л.: Худож. лит. Ленинградское отделение, 1987. – 624 с.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: «Искусство–СПБ», 1998. – С. 14–285.
14. Модна В. Проблематика і поетика збірки «З життя» Галини Журби / В. Модна // Наукові праці. – Камянець-Подільський: Камянець-Подільський державний університет, 2004. – Вип. 3. – Т. 2. – С. 62–66.
15. Погребенник Ф. Правда справжнього митця / Ф. Погребенник // Україна. – 1990. – № 45. – С. 129.
16. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – М.: Лабиринт, 2004. – 336 с.

17. Старицька-Черняхівська Л. Галина Журба: «З життя» [Рец.] / Л. Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вістник. – 1909. – Кн. 8. – С. 378–379.

18. Сокол Г. Стильові пошуки ранньої прози Галини Журби / Г. Сокол // Українознавчі студії: [науково-теоретичний журнал Інституту українознавства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника] / [гол. ред. В. Ґрещук]. – 2009. – № 10. – С. 123 – 131.

19. Сріблянський М. На великім шляху: Про письменство наше в р. 1909 / М. Сріблянський // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 51–58.

20. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 227–284.

21. Шевчук В. Похід життя Галини Журби / В. Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27–36.

Риверчук Ольга Іванівна – аспірантка кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

РУСНАК
Ірина

ОБРАЗ СТЕПУ В ОПОВІДАННІ «В СТЕПУ» ГАЛИНИ ЖУРБИ

Творча спадщина Галини Журби (1889–1979) останнім часом викликає особливий інтерес науковців. Доступними стають її твори, електронні версії яких («Маланка» (1922), «Далекий світ» (1955) і «Тодір Сокір» (1967)) розміщено в проекті зі збереження інтелектуальної спадщини української еміграції «Diasporiana» [1]. Один з найяскравіших прозаїків XX століття повертається до українського читача.

Починала письменниця як автор творів малих епічних форм. «Ця перша збірка Галини Журби вийшла друком за редакцією А. Ніковського 1909 року під назвою «З життя», – так писала, відзначаючи 65-й ювілей письменниці, про початок її літературної творчості нью-йоркська газета «Свобода». – В книжечці шість оповідань, і вони вже вказували на талант авторки, та й заповідали з неї визначну письменницю. Прихильними рецензіями прийняли цю книжечку й Іван Липа, й Є. Чикаленко, а це було доброю заохотою для молодої письменниці працювати далі» [3, с. 3]. Нічим не примітна, на перший погляд, збірка на сорок сторінок справді виказувала неабиякий талант письменниці, що сповна розкриється в наступній збірці малої прози «Похід життя» (1919) та великих епічних полотнах.

Метою цієї статті є аналіз художнього образу степу в оповіданні «В степу», яким відкривається перша збірка двадцятиоднорічної письменниці. Почати інтерпретацію оповідання з осмислення образу простору спонукає його емоційно сутнісна для реципієнта-українця назва, а також частота описів степу в тексті.

Основна дія твору сконцентрована в локусі «степу», де головні герої п’ятирічна Оленка і восьмилітній Івась проводили майже весь свій час. На початку твору авторка подає статичну картину степу, в якій переважають зорові образи: «Довгими, вузькими, ріжнокольоровими пасмами стелились

селянські поля, як живий килим; дивились мовчазливі, чорні могили розкинуті без ладу серед степу, а там – вже безміри чорної недоторкнутої ралом землі, покритої бур'янами і травицею: – останки сумних Дикопіль» [2, с. 3]. Перед читачем постає панорамна перспектива освоєного степу (живий килим селянських полів) з рештками дикої природи – окраїни Дикопілля (неторкнутої ралом землі). Композиція наповнена рухом: вузькі різнокольорові пасма втікають до далекого обрію, там – «безмір» Дикопілля; безладно розкидані «мовчазливі, чорні могили» надають відкритій просторіні особливого ритму, перетворюючи простір степу в нескінченність; передній план живописної панорами відтворюють буденні для сприйняття селянина деталі – «бур'яни і травиця».

Колористичні знахідки письменниці гранично обмежені (різнокольорові поля і чорні могили), водночас вони повно передають палітру степового простору. Незважаючи на сюжетну простоту, емоційний зміст пейзажу надзвичайно багатий: небагатослівний за кількістю деталей і буденний своїм характером мотив вражає проникливістю авторки, глибоким відчуттям краси довколишнього світу, особливою поетичністю, за якою проступає трепетна закоханість у красу рідного краю.

Степовий пейзаж в аналізованому творі динамічний. Скажімо, зорову картину весняного степу письменниця моделює, вміло наповнюючи її органічними зоровими, ольфакторною і звуковою деталями: «Весною, як степ покривався цвітом, синіли васильки, черевички, петрові батоги, кульбаби й шалій, червоніли маки, а травиця плила хвилями, а над степом слались чудові пахощі й гуділи рої золотих пчіл та метеликів, – Івась лягав ниць на високій могилі, грав у дудку, поглядаючи на корову з телям і рудого бичка, що паслися по степу» [2, с. 4]. Одразу впадає у вічі пульсація кольорової палітри заквітчаного степу, в якій переважають звичні для ока українця синьо-голубі і жовті фарби (вони названі у тексті опосередковано – через згадку різних квітів): *васильки* – синього кольору, *петрів батіг* – голубого, *шавлія* – лілового чи світло-

фіолетового, *кульбаба* – жовтого, *черевички* – світло-жовтого із червонуватим відтінком, *мак* – червоного тощо. Варіації холодних відтінків синього органічно оживлено теплими жовтуватими і гарячими червоними, навіть рудими рефлексами.

Кольори повністю узгоджуються тонами, ніде не утворюючи контрастів; вони ефектно виглядають на тлі зеленої трави, що міниться від вітру хвилями. Доповнюють степову ідилію особливий степовий запах, специфічна мелодія бджіл і звук дитячої сопілки. Зображена картина передає рух (хвилювання трави, політ роїв золотих бджіл, бриніння звуку), налаштовуючи в такий спосіб на оптимістичне сприйняття дійсності. Місцевий колорит українського степу по-домашньому відтворено силуетами худоби, що пасеться неподалік від Івасевого пристанища.

Г. Журба виділяє в степовому ландшафті питомі деталі: «Івась ставав на самому шпилю могили, витягав руки вгору й кричав на всеньке горло: – Гей, гей!.. і здавалось йому, що десь далеко, далеко, не знати де, хтось обзивався тихеньким, придушеним голосом:

– Гей, гей!..» [2, с. 7–8]. Перенісши наголос на типову просторову деталь степу (могилу) і розмістивши на ній постать хлопчика, письменниця наближає сюжетну лінію зображуваного до переднього плану, досягаючи особливої камерності оповіді.

Іноді діти самотужки наповнювали степ органічними для свого світу звуками: «Івась підкосював ноги під себе, притикав до губ сопілку і грав якісь мотиви незнані, сумні, що розпливались по квітчастих хвилях степу. Часом ці пісні маленького козаченяти рвались з диким весіллям, сміялись, гуляли по бур'янах; часом плили з чудним жалем, з сумною тугою, плакали, стогнали на шпилі могили. [...]

Івасю, а ну так, як машина, – гу-гу-гу..... обзивалась раптом жмурячи великі сині очи; а хлопчик притикав тонкі червоні губи до одної дірки у сопілці, останні закривав пальчиками і вдавав свист локомотиви.

– Івасю, Івасю, ну, як півень!

Івась кукурікав, як півень, свистів, як жайворонок, як соловей, як вітер по могилах.

– А ну, як бичок, Івасю!

І діти сміялись і гукали по пустинному просторі степу» [2, с. 6–7]. Тихий голос луни від дитячого «гей» органічно доповнює зображене, сприймається як питома частинка безмежного степового простору. Звуконаслідування, що імітували реалії навколишнього життя (кукурікання півня, спів жайворонка чи солов'я, голос степового вітру, звук поїзда, що наближається), відтворюють в оповіданні дитячу безпосередність і простодушність, передають дитяче світосприйняття і загалом чарівність світу дитинства. Як справедливо зазначив свого часу А. Юриняк, письменниця соковито і майстерно представляє світ дитячої душі: «Взагалі – де тільки Галина Журба поведе розповідь про дітей і тварин – там у неї нема недокрівних, сухітних чи «замурзаних», захаращених образів, а скрізь життєповня і різьбленість. Що не дитина, то свій осібний яскравий світ, повний емоцій, барв і руху, запашний і замашний!» [4, с. 3].

Пейзажні замальовки степу в Г. Журби позбавлені схематизму, кожного разу письменниця знаходить особливі художні подробиці для відтворення чудових степових краєвидів: «Верталось літо. На степах – травиця, процвітали квітки, сонце заливало теплом всю безмежну рівнину, подували гарячі вітри з півдня» [2, с. 9]. Залита сонячним промінням безмежна рівнина, напоєне теплом повітря, гарячий подих південних вітрів сповнюють картину оптимістичним настроєм, надають образам дітей, які граються в степу, особливої зворушливості. Образ літнього степу допомагає передати близькість світовідчуття героїв-дітей самій авторці, оскільки тут сприйняття довкілля максимально наближене до сприйняття світу самою письменницею.

Літній пейзаж степу змінюється в Г. Журби лаконічним живописним осіннім ноктюрном, що передає сум Оленки за

братиком, котрий поїхав до далекої Одеси: «Перетягали над головою ключи журавлів, гусей, степи стали сивіти од павутиння і погорілих бур'янів, а Івась не вертався, – кожного дня щоранку й щовечора перелітала скваплиро машина» [2, с. 10]. Пташині ключі мають особливі відносини з простором: вони вільні, злітають високо вгору і забирають із собою літо, символізуючи плин часу в оповіданні і пробуджуючи в душі Оленки сум і тугу. Степ поступово перетворюється на головний індикатор внутрішніх переживань маленької героїні.

Описи степу в Г. Журби мають особливу звукову організованість. На початку твору переважає атмосфера радісного сприйняття життя і світу, де панує гармонія первозданного порядку. За допомогою звукових характеристик природного світу письменниця досягає особливої експресивності зображеного, надає йому різних смислових відтінків, асоціацій. Атмосферу радісного дитячого світовідчуття передає звук Івасевої сопілки і його дзвінке розлоге «Гей, гей!».

Опинившись у степу, діти намагаються вивчати довкілля, його загадковість породжує у меншої від братика сестрички низку питань: «– Івасю, куди вона біжить? – питала Олена, витягаючи ручку за чорною стежкою. [...] – Івасю, Івасю, а ті пани відкіля? – щебетала дівчинка. [...] – Звідкіля тато? – намагалася Олена і поглядала цікавими очицями в замислене лице брата. – І де ж це вони, їдуть, нащо? [...] – Яке ж то море, Івасю? [...] А ті пани не бояться моря? [...] – А Одеса, що таке?» [2, с. 5–7]. У відносинах дітей зі степом переважає момент ініціативності, запитування, зацікавленого «вдивляння» в загадковий простір. Дитина, що не має досвіду пізнання природи, відчуває різні почуття, поринаючи в незнайоме середовище:

«– Гей, гей!..

– Чуєш? Питав Олену і, піднявши голову, ще голосніше гукав:

– Гей, гей!

– Івасю, то тутки, в могилі; – казала дівчинка, показуючи пальчиком у землю; і хлопчик кидавсь в траву, прикладав ухо до землі і слухав; Олена теж лягала біля нього і слухала собі.

– А, тутки.

І діти вже вірили, що під землею в високій могилі хтось гукає і знову обоє ставали, кричали і ловили слухом летючу луну.

– Хто же то гукає, Івасю?». Впевненість змінюється страхом перед невідомим: «– Там, в могилі єсть люде, страшні, бородаті сліпці» [2, с. 8]. Так степ наповнюється історичними чи соціальними асоціаціями, а на чорні степові могили лягає відбиток таємничості.

Образ степу втягує в себе і перетворює інші образи, також особливо значимі в художньому світі оповідання. Пасторальний степовий антураж у Г. Журби сутнісно доповнений образом залізниці: «Чугунка перетяла безмежну рівнину, вилася кудись, бозна куди, високим насипом; зразу, як шлях; потім, як стежка, а далі вже лиш степ, степ» [2, с. 3]. Письменниця створює й експресіоністський образ поїзда-чудовиська, що відбивало сприйняття нового явища сільською дитиною початку ХХ століття. На початку оповідання він ще позбавлений виразно негативних конотацій, вловлюється ледь видима подібність до змії: «машина, неначе чорна величезна гадюка», що бігла «кожного ранку і кожного вечора крізь поле, ген, по блискучих шинах» і «викидала зі своїх залізних легень хмари білого диму», «гуділа, стогнала і щезала в синявій далечині степу» [2, с. 3]. Потяг символізує наступ бездушної ери техніцизму, він вривається у простір степу, щоб назавжди змінити традиційний український світ. Тож він пов’язаний з небезпекою високого рівня; для героїв оповідання чугунка і потяг – завжди дотик до чогось невідомого: «Машина перелетіла, поривав свист локомотиви і линув ген у степ, розбігався луною по всьому безмірі. Гуділи колеса: у вікнах маячило де-не-де бліде, втомлене лице, сумні заглядені в простір очи» [2, с. 3]. Так на початку твору з’являється рухомий і мінливий образ

поїзда, що мчить через степ із шаленою швидкістю, випускаючи пар. По-перше, рейки, якими він мчить, підкреслюють неосяжність степових просторів; по-друге, складається враження, що саме поїзд стане головним об'єктом зображення; по-третє, образ машини-гадюки віщує щось трагічне, безповоротне. Загострюють це відчуття «зловісний» звукопис (машина «гуділа, стогнала», «поривав свист локомотиви і линув ген у степ, розбігався луною по всьому безмірі. Гуділи колеса») й експресивні образи втомлених облич і сумних очей. Вони обернені не тільки до простору степу, а й углиб оповідного простору аналізованого оповідання, де повно якоїсь неясної тривоги. Раз-по-раз поїзд нагадує про себе власним голосом і стоголосим відлунням у степу, передчуття суму і неспокою в оповіданні тільки наростає: «Машина свисне, перелетить, а луна по степу стелеться – все тихіще, сумніще; аж розпливеться й загине» [2, с. 5].

Г. Журба одразу ставить головних героїв оповідання в ситуацію випробування, протиборства з поїздом-гадюкою. Вперше її змодельовано в епізоді, коли Івасів батько захворів, і хлопчик змушений виконувати його обов'язки залізничного будника: «Івась брав ліхтар і йшов зустрічати машину.

Ніч осіння, темрява, дощик січе дрібненькій. Далеко, далеко замаячать в темноті вогняні очи, обізветься жалібний посвист паровозу, пробіжать чорні вагони, мов тіні степових якихось духів і пролетять в ніч і щезнуть; тільки з далечини залунає жалібний протяжний посвист.

Івась в маминому кожусі, в чоботях татових, в великій баранячій шапці з ліхтарем в руці вертається до хати» [2, с. 8–9]. Тут взаємини маленької людини і машини відбуваються за встановленими правилами, тож трагедії ще немає, однак вона проступає крізь окремі пейзажні деталі і порівняння вагонів з тінями степових духів. Кожного разу, коли в оповіданні з'являється образ поїзда, виникає відчуття межової ситуації, і читач очікує від неї якоїсь несподіванки. Для п'ятирічної Оленки вона знаменувала розлуку з товаришем і другом: «Раз

на Спаса приїхав до будника в гості брат з Одеси і забрав з собою Івася на машину далеко, десь до моря. Івась мовчазливо розпрощався з татом, з мамою, з Оленою. І допіру, як дризина з дядьком і з Івасем зовсім щезла, Олена підняла плач» [2, с. 9–10].

Мандрівка Оленки до далекої Одеси, до Івася починається у весняному степу: «Сонце ще пригрівало добре, тихий вітерець колисав бур'яни, де-не-де гуділи хрущі. Дівчинка йшла перед-себе між двома блискучими рельсами з розвіяними темними косами і балакала з собою за Івася, за море, за машину і за те, що вона йде до нього і що гукатиме з ним на могилі» [2, с. 11]. Як і на початку твору, природа перебуває тут у гармонійному співіснуванні з людиною. Лагідне сонце, тихий вітерець, мирне гудіння хрущів – ніщо не віщує трагедії. Однак далі в пейзажній замальовці з'являються нотки тривоги: «Вечір тихий западав, погасати стало за могилами сонце; розіллялось неначе крівлею на обрію, по степах і смерк сивий закидав плахти на розтягнену рівнину і чагунку» [2, с. 11]. Образи погаслого сонця, закривавленого обрію, сивого смерку і розтягненої по горизонталі рівнини вносять у пейзаж настрій неспокою і збентеження. Пробуджується підсвідоме відчуття якоїсь небезпеки. Наступні деталі картини гранично насторожують, підкреслюючи ворожість простору, де навіть рідна хатина перетворюється на химерний корч будяків: «Хата будника лишилась далеко за Оленою і маячила в осіннім тумані, немов корч будяків. Утомившись ходьбою, зморена свіжим вітром дитина лягла на шинах і заснула.

Мріявся ві сні Івась, що грав на сопілці, і чорна довга машина» [2, с. 11]. На передній план зображення поступово виходить п'ятирічна Оленка: «Нараз – далекий посвист, луна степом розляглася, загуділа земля.

Олена прокинулась.

Кругом ніч була темна, – холодний вітер завивав в степу і тільки за млою – два червоні вогні, що летіли з стогіном, з сопотом.

Ясні мрії сну переплутались з туманом ночи, пісня сопілкова з посвистом паровоза [...]» [2, с. 11–12].

Фінальна картина оповідання просякнута глибоким драматизмом становища дитини у дорослому світі. Поїзд остаточно перетворюється на зловорожу силу, перед якою п'ятирічна дівчинка виявилася безпомічною і беззахисною. Прозовий опис усім своїм образно-емоційним ладом викликає відчуття лиха, що наближається. Зловіщий гул землі, контраст гарячих кольорів обрію, сивого смерку і темної ночі підсилюють драматизм оповіді. «Темна ніч» і «два червоні вогні» позначають неминучість катастрофи, що от-от станеться. Відчуття трагічного фокусує одинока постать маленької сонної дитини, яка перетворюється на смисловий центр зображуваного.

В аналізованій картині переважає какофонія звуків, яка надає всьому опису конфліктності, дисгармонійності та трагічного дисонансу: «далекий посвист», «луна степом розляглася», «загуділа земля», «холодний вітер завивав», «стогін», «сопот», «жалісливий, запам'яталий посвист». Звуковий комплекс фрагмента сприяє нагромадженню однорідних емоційних вражень, наростанню трагічного акорду і всього драматизму події. Тут звукові образи виконують композиційну і змістовно-смислову функції.

Трагічну напругу фіналу оповідання підкреслено апосіопезою; письменниця, котра щемко відчула усю жаскість миті, але так і не наважилася прямо сказати про смерть п'ятирічної дитини на залізничній колії: «[...] і солодкий сміх на губах дитини разом урвався...» [2, с. 12]. Оповідання закінчується поглинанням простором степу поїзда, за яким залишився затихаючий, аж до повного розчинення і зникнення в степовій тиші посвист. Для передачі основних почуттів і тональності оповіді письменниця використовує пейзажне обрамлення (описом поїзда в степу оповідання починається і завершується): «Машина перелетіла і тільки по степу розлягся її жалісливий, запам'яталий посвист і луна линула в млі – сумно, все

тихіще, аж загинула, розплилася і замовкла зовсім» [2, с. 12]. «Залізниця», позначаючи лінійний, односпрямований рух, не вписує життя маленької дівчинки в буття степу, а руйнує стійкий зв'язок у ланцюжку «людина – природа». Таким виглядає скорботне прощання Г. Журби з гармонією світу, що назавжди покидає степові простори.

Образ степу, створений Г. Журбою в оповіданні «В степу», відзначається реалістичною конкретністю: він вбирає в себе і прикмети подільського краю, за яким починалося Дикопілля; і селянські поля; і могили; і сучасні ознаки цивілізації (залізницю і поїзд); він ховає в собі щось таємниче. Цей образ поліфункціональний і виконує кілька художньо-естетичних функцій, серед яких основними є предметно-зображальна, композиційна і змістовно-смислова. Щоразу він постає крізь призму дитячого світорозуміння і світосприйняття, що надає йому невичерпної повноти, поетичності й особливої притягальної сили.

Література

1. Diasporiana [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://diasporiana.org.ua
2. Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – 40 с.
3. Ром Б. Галина Журба [Текст] / Б. Ром // Свобода (Нью-Йорк). – 1953. – 10 червня. – Ч. 133. – С. 3.
4. Юриняк А. Справжній хист і «мовна брикливість» (Ще про книжку «Далекий світ» Галини Журби) // Свобода (Нью-Йорк). – 1956. – 9 серпня. – Ч. 151. – С. 3.

Руснак Ірина Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

СМІРНОВА
Наталія

МІФОГЕННІСТЬ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ «КАЗКИ ПРО СМАРАГД» Г. ЖУРБИ

Творчість Г. Журби є важливою складовою розвитку української літератури і характеризує літературний процес 20–30-х років XX століття в Україні та в повоєнний час у зарубіжжі. Її доробок ставав об'єктом наукових зацікавлень С. Андрусів, Г. Сокол, Н. Мафтин, Ф. Погребенника, В. Шевчука, Н. Шумило. Органічною, але малочисельною складовою творчості письменниці є казка, яка ще потребує окремого дослідження як в аспекті текстового оприлюднення таких творів, так і їх літературознавчого осмислення. Саме жанрова ідентифікація її казкових творів в контексті розвитку української літературної казки XX ст. ще не ставала об'єктом дослідження, що і зумовлює актуальність обраної теми.

Одним із творів, який може стати об'єктом такої розвідки є «Казка про смарагд», надрукований в символістському збірнику «Музагет» в 1919 році. Характеризуючи цей твір, Н. Шумило зазначала, що у ньому «вияскравився художній почерк Галини Журби: імпресіонізм у поєднанні із символізмом надає творам вражаючої сугестивності. Прикметними рисами творчої манери письменниці є містичне начало та недомовленість» [10, с. 55]. Г. Сокол, аналізуючи ранній доробок письменниці, підсумовувала: «Синтетичний аналіз малої прози Галини Журби засвідчує особливості розвитку її ранньої творчості в дискурсі українського модернізму, серед яких перш за все – тяжіння до психологізму, ліризація прози, що веде до розмитості жанрової структури, а також стильовий синкретизм, за якого у прозі письменниці вияскравлюються риси символізму, імпресіонізму, експресіонізму» [7, с. 9]. Оскільки генологічне номінування казки вимагає на сьогодні термінологічного уточнення, варто вказати й критерії, відповідно до яких можлива жанрова дефініція «Казки про смарагд». Н. Копистянська визначала жанрозначущими компонентами літературної казки тради-

ційну поетику, мотиви, епізоди, персонажі зі своїм казковим хронотопом, казковий простір [4, с. 89]. М. Липовецький, досліджуючи семантичне ядро фольклорної казки, яке, зберігаючи «пам'ять жанру», складає основу літературної, виокремлює як жанротоворчі складові особливу організацію художнього світу, ігрове начало, казковий хронотоп [5]. Беруться до уваги й авторські визначення жанру. У даному випадку свідченням авторської ідентифікації жанрової природи твору стає заголовок. Він відображає кваліфікативну оцінку письменницею жанру, демонструє традиційний для фольклорних казок тип назви, у якій відображається тема твору. Звичайно, авторські визначення не завжди відповідні з погляду літературознавства. Проте така вказівка чітко окреслює письменницьку настанову на казковість викладу, тяжіння до казкової оповіді. Тому, на наш погляд, варто розглянути «Казку про смарагд» Г. Журби з погляду жанрових та поетикальних особливостей, враховуючи можливість жанрового оновлення літературної казки, вплив на неї літературно-мистецького контексту доби, індивідуальних авторських ідейних та естетичних уподобань.

Відштовхуючись від ідеї І. Бестюк, яка вслід за З. Мінц зазначала: «Поетикальний компроміс можливий за умови, якщо звернути увагу в тексті на міфогенну «природу» імпресії, що в свою чергу, і вимагає синтезування обох чинників – психологічного імпресіонізму і міфопоетичних принципів, і як наслідок – виводить художній метод у площину міфологічного символізму» [1, с. 50], зосередимо увагу на вибудові художнього світу, хронотопі, образній системі «Казки про смарагд» як жанровизначальних чинниках, закцентуємо дослідження на міфологізмові, а відтак простежимо міфогенність імпресіоністичної поетики твору.

Елементи казкового світу в Г. Журби психологічно закцентовані. Для героя занурення у світ казки можна потрактувати як пошуки сенсу життя, майбутнього, визначення власних життєвих пріоритетів. Жанрова семантика казки традиційно представляє моральний вибір героя. Психологізм ана-

лізованого твору віддаляє його від традиційної поетики казки, для якої характерний акцент на функціональність образів, важливість їх дій, а не стану. Відсутність яскраво виражених елементів поетики фольклорної казки, імпресіоністичність твору також ускладнює його жанрову ідентифікацію як казки.

Г. Журба від традиційної казкової семантики запозичує фантастичність як складову вибудови художнього світу твору. Фантастичне в казці Г. Журби тяжіє до глибокого міфологічного мислення і презентується загальною одухотвореністю природи. Авторське версіювання ірреального цілком вкладається в можливості казки як жанру. Одночасно воно є органічною складовою поетики імпресіоністичного твору. Природа фантастичного в «Казці про смарагд» виявляє близькість до міфологічної установки, відповідно до якої все, що відбувається в художньому світі казки вкладається у логіку такого світорозуміння і не викликає ефекту здивування читача.

Ц. Тодоров, вивчаючи природу фантастичного і чудесного, розглядає їх з позиції ставлення як персонажа твору, так і читача. Відповідно до концепції дослідника, категорія чудесного «характеризується винятково існуванням надприродних явищ і не передбачає наявності реакції на нього у героїв» [8, с. 43]. У казковому творі Г. Журби головний персонаж, хлопчик Богдан, вивчає світ і простір, який набуває рис неосяжного і загадкового. Тому його не дивує наявність ні таємничих істот, ні тварин, що розмовляють. Авторка надає цілісності світу художнього твору, у якому органічно переплітається реальність та ірреальність у множинності їх варіантів. Просторові характеристики виявляють багаторівневість. Насамперед, це простір, у якому мешкає Богданова родина: сад, який оточує дім, власне сам будинок і його складові (кімнати). Всі предмети, що входять до простору, який означується як «реальний», змінюють свої характеристики крізь призму бачення головного героя. Авторка акцентує увагу на використанні прийому сну та візії, інколи даючи конкретну вказівку на те, що йдеться про сон, інколи не відділяючи, а лише натя-

каючи на можливість потрактування подій, викладених у творі, як сон. Модифікуючи традиційну зав'язку фольклорної казки, для якої характерна вказівка на час та місце, у якому будуть відбуватися події, авторка вказує на пору року та сон, у якому з'являється образ смарагду: «Раптом я згадую, що мені снилося тієї ночі, начеб на скраю саду серед старих яблунь я знайшов чудовий зелений камінь [3, с. 59][3]«. Вимога точної фіксації вражень в імпресіоністичному творі сприяє лаконічності синтаксичних структур твору, акцентуації на відчуттях: «І мені зразу стає нудно» [3, с. 59]. Бінарна казкова опозиційність переростає у творі в антитезні рефлексії: «Я змерз в серце, і воно мені досі не ворушиться»; «Тепер я чую, що серце моє знову б'ється і що я почервонів» [3, с. 60]. Авторка вибудовує світи, один з яких набуває ознак реального відображення дійсності, інший – світу фантастичного, що постає крізь призму дитячої свідомості чи сну. Саме сни та візії, котрі стають характерними для модерністичних творів, жанрова семантика казки легітимізують введення в художній твір Г. Журби фантастичного й ірреального.

О. Цалапова стосовно використання сну як прийому передачі фантастичного в літературних казках зазначала: «Казки доби модернізму досить часто експлуатують модель сновидіння – С. Легерлеф, Л. Керрол, М. Метерлінк, О. Олесь та ін., адже пошуки інакшої художньо-образної мови для вираження суб'єктивізму, принципової відкритості пізнання, філософського осмислення людини і світу потребують генологічних модифікацій у казковій компетенції з метою розширення інформаційних можливостей твору» [9]. Сон стає для хлопчика прихистком «Лягаю в ліжко і на кінець – ніхто до мене немає ніякого права» [3, с. 60]; засобом отримання відчуття свободи і подолання заборон і меж «Коли б швидше лягти у ліжко, – тоді «я» розповім «тобі» про Атакаму, бо мені тепер подобаються пустині. Ми довго будем мандрувать на

[3] Тут і далі цитуємо із збереженням правопису першоджерела.

верблюдах через величезні піски» [3, с. 60]; втечі від реальності «Ні, я ляжу на високій скелі і буду спати сто років, і нехай мені ніщо не сниться» [3, с. 63]. Останній з наведених прикладів яскраво демонструє художню реалізацію міфологеми сну як смерті, а пробудження як воскресіння й оновлення. Письменниця неодноразово вдається до зміни просторових означників, переміщення героя з одного уявного світу в інший. Хлопчик мріє мандрувати, він візуалізує образи країн. Г. Журба звертається до конкретних географічних вказівок (Орінокко, Чімбораззо, Котопаха, Атакама, Ніагара), що надає просторові ілюзії реальності.

Земний світ у творі представлений широкими просторовим картинами, розмаїтою флорою і фауною. Простір інтенсифікується, втягується в рух часу, який все ж утримує визначення умовного. Мандрівка в різні куточки Землі може колись відбутися, відбутися у майбутньому. Авторка «Казки про смарагд» творчо інтерпретує фольклорно-міфологічний мотив мандрів. Швидка зміна вражень героя зумовлює уривчастість, продовжуваність та множинність переходів у інші світи. Їх наявність цілком співвідноситься з можливостями їх вибудови відповідно до існування у семантичному ядрі фольклорної казки. Традиційно у такій умотивованості з «пам'яттю жанру» виокремлюється мотив переходу в інший світ як випробування задля отримання певної винагороди (порятунку).

Означниками «чужого» світу стають у творі віддалені куточки саду («Я знайшов його серед старих яблунь, на самім кінці саду, в траві, де стояв колись вулій» [3, с. 59]); лісу («Я входю в ліс. Ні, це не ліс, а сельваси» [3, с. 62]); пущі («Як ти сюди зайшов?.. Тутки ще ніхто не проходив» [3, с. 62]); цегельні («Але справді, це печера десь на самім кінці світа, про яку ніхто не знає, і про яку я читав в одній книжці» [3, с. 63]); яру («Це те саме провалля, через яке не проходив ні один мандрівець, і ніхто звідтіль не вертав живий, бо там самі гадюки, чорти і летючі миші» [3, с. 63]). Відповідно до поетики фольклорної казки «чужий» простір набуває ознак ворожого по від-

ношенню до героя. Авторка зосереджує ж увагу на відчуттях і враженнях дитини, готовності до випробувань, сумнівах: «Як темно і страшно» [3, с. 62]; «Мені тремтять ноги, але це нічого» [3, с. 63]; «От, вхід. Іти мені чи не йти? « [3, с. 63]. Фольклорно-міфологічний мотив переходу з «цього» в «той» світ підкріплюється символікою, що набуває ознак архаїчності. Вона реалізується через локалізацію простору, ретардацією оповіді. Г. Журба окреслює межовість світів, яка втілюється образами провалля, дупла, нір, тернів. При витриманій лаконічності художніх форм твору, вона кілька разів зазначає, що мандруючи світами хлопчик був босий: «Я скидаю черевики і тихенько йду за їжаком босий» [3, с. 62]; «У мене нема черевиків» [3, с. 63]; «Я іду до нього, босий, розхрістаний» [3, с. 63]. Трансформація міфологічної символіки взуття, сліду, ніг, яка у фольклорних творах ототожнюється із рухом і життям людини, підсилює емоційний рівень літературного твору.

У символічній структурі казки прочитується елементи міфологічного світоустрою, які реалізуються крізь традиційну складову трьох основ світу, світового дерева. Відповідно до цього «чужий» простір набуває характерних ознак світу Наву – «світу невидимого, духовного, підземного, потойбічного, світу предків, коріння Дерева життя» [2, с. 140]. Узагальнюючи відомі дослідження в царині фольклористики та етнографії, В. Войтович зазначав, що такий світ населений зміями, рибами, жабами, ведмедями, інколи фантастичним чудовиськами, породженими нижнім світом [2, с. 140]. Тобто авторка тісно дотримується такого уявлення як на образному рівні (жінка-кішка, ведмеді, змії), так і на просторовому (нижній світ – підземний світ: провалля, нори, яри).

Продовжуючи напрацювання Е. Кассірера, І. Бестюк стрижневою домінантою утворення міфологічної форми називає враження і зазначає, що за таким самим принципом імпресіоніст споглядає дійсність [1, с. 55]. Обираючи жанр казки, авторка представляє традиційну образну архаїку крізь призму враження, бо весь світ, що оточує хлопчика, наповне-

ний вражаючим миттєвостями, кожна мить є важливою і фіксується. Специфіку інстинктивного відчуття миті унаочнюють рухливі ефекти світлотіні, яскрава колористика, тонка і відверта чуттєвість героя. Рух і зміна кольорів, настрою створюють динамічне тло, на якому відбуваються основні події казки.

Природі міфогенної імпресії відповідають образи-символи. Відповідно до теорії функціональності образів казки, їх можна поділити на дві групи. Перша – це образи-помічники. Їх завдання – допомога персонажеві виконати функцію, пов'язану з основним конфліктом твору. У даному випадку йдеться про пошук Богданом смарагду. Образом їжака, його діями, який, за міфологічними уявленнями українців, є «наймудрішим із тварин» [2, с. 523], авторка окреслює шлях хлопчика до мети. Саме їжак показує дорогу дитині, сприяє досягненню основної мети на певному етапі – знайти смарагд. Відповідає народному міфологічному уявленню і місце перебування їжака – межа між світами, бо в світі Нав, таємничому просторі, він зникає. Своєрідним нанизуванням просторових деталей характеризується «чужий» світ. Елементи реального рослинного світу, де є сади і ліси, ростуть яблуні, цвітуть квіти переносяться у простір, де перебуває жінка-кішка: «Вона сидить на гиляці величезного дуба, дивиться на мене згори, і я помічаю, що очі її зелені, як цей камінь, і блистять як смарагд» [3, с. 62]. Дуб досить часто у міфології пов'язується із прадеревом, яке росте у вирії. З символікою вирію зв'язаний і образ птаха журавлика, який авторка уводить в сюжетну канву твору як рушія відродження: «За народними віруваннями, з веселим «кру-кру» повертаються навесні журавлі, бо несуть із вирію душі, що будуть навесні та влітку знову народжуватися» [2, с. 405]. У казці Г. Журби він пробуджує хлопчика від тривалого сну, відроджує його бажання досягнути мети пошуків. Авторка розгортає казковий мотив урятування птахом хлопця. Пробуджений Богдан продовжує свій шлях до мети.

Друга група – це група предметних чарівних образів – символів, серед яких у художньому світі казки Г. Журби, пер-

шість посідає саме смарагд. Каміння, за міфоуявленнями, як і вода, земля, сонце та зорі є першоелементом світу. Символ смарагду стає у казці наскрізним, а зміст казки підтверджує поширене потрактування значення цього каменю як таємничого і здатного передбачати майбутнє. Саме цю його властивість авторка подає найяскравіше: «Я беру його тремтючими руками і прикладаю до очей. – Ах, яке чудо! Дерева зовсім вже розвилися, і яблуні всі в квіті. Небо та повітря зелені й золоті і скрізь далеко так далеко... Алеям і доріжкам нема кінця. І я знаю, що серце моє теж далеке, і що в ньому безкінечна алея. Я хочу кричати від радости. Тримаю зелений камінь при очах і біжу в те далеке» [3, с. 61].

Смарагд у творі презентується символом свободи, життя дорослої людини, яке з дитячого погляду постає таємничим і незрозумілим, інколи страшним і небезпечним, але дуже бажаним. Така символіка каменю наближає казковий мотив випробування героя до ініціальних формул, до певних ритуалів посвяти дитини в доросле життя. Його символічне значення умотивовує появу химерного образу голої жінки-кішки, її поцілунків. Казково-міфологічним є і його остаточне місце знаходження – острів. Саме на острові під світовим деревом (дубом) найчастіше знаходилося заховане життя-смерть Кощія, символіка острова розкривається у замовляннях, куди відсилаються хвороби. За В. Войтовичем, «Острів символізує надійну убезпеченість від моря хаосу» [2, с. 351].

Символ смарагду є ключовим у розкритті значеннєвих якостей перлів і рубіну, які постають крізь авторську трансформацію казкових мотивів дарування та жертвоприно-шення. Втрата дитячих сліз, їх подарунок жінці-кішці стають підтвердженням початку шляху до світу дорослих («Яка шкода, що я вже ніколи більш не буду плакать» [3, с. 63], а втрата рубіну-серця символізує остаточне входження в нього «Мені вже нікуди більше йти і нема за чим» [3, с. 63]. Отже, особливості вибудови художнього світу в аналізованому творі, хронотоп, міфогенна символіка дають підстави ідентифікувати його як казку.

Дотримуючись поетики імпресіонізму, Г. Журба розширює жанрові уявлення про можливості літературної казки і відповідно до мистецько-літературних, філософських вимог доби створює яскравий зразок модерністичної казки, у якому все ж простежуються традиційні елементи жанрової пам'яті.

Література

1. Бестюк І. Міфогенність імпресіонізму як основа поетики повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» / І. Бестюк // Мандрівець: Всеукраїнський науковий журнал. – 2006. – № 2 (березень – квітень). – С. 49–55.
2. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Журба Г. Казка про Змарагд / Галина Журба // Дивослово. – 2012. – № 10 (667). – С. 59–64.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів: Паїс, 2005. – 368 с.
5. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки / М. Липовецкий – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.
6. Смирнов И. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров // И. Смирнов. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
7. Сокол Г. Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Сокол. – Івано-Франківськ, 2010. – 42 с.
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: [пер. с фр. Б. Наумова] / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. – 144 с.
9. Цалапова О. Генологічна ідентифікація літературної казки доби раннього українського модернізму [Електронний ресурс] / О. Цалапова // Режим доступу: http://www.rusnauka.com
10. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби / Наталя Шумило // Дивослово. – 2012. – № 10 (667). – С. 55–59.

Смірнова Наталія Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури і методики навчання, декан філологічного факультету ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди».

ХОЦЯНІВСЬКА Ірина

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА І ГАЛИНИ ЖУРБИ

Лесю Мартовичу належить двадцять сім оповідань, об'єднаних у три збірки: «Нечитальник» (1900), «Хитрий Панько і інші оповідання» (1903), «Стрибожий дарунок і інші оповідання» (1905). Усі вони різняться не лише проблематикою, а й манерою письма, мають одне спільне, що ріднить їх між собою, – поетику, засновану на об'єктивному (предмет, об'єкт зображення в широкому розумінні слова) і суб'єктивному (талант) художньому пізнанні, що склало оригінальність письменника. Як відомо, оригінальність художника «тотожна зі справжньою об'єктивністю і поєднує в собі те, що зумовлюється вимогами самого предмета таким чином, що в жодного з цих двох аспектів художньої творчості не зостається нічого чужого іншому. Тому вона, з одного боку, показує справдешню душу художника і, з іншого боку, не дає нам нічого іншого, крім як природу предмета, так що художня своєрідність виступає як своєрідність самого предмета, і ми з однаковим правом можемо стверджувати, що перше витікає з другого, як і навпаки, що своєрідність предмета породжена творчою особистістю художника» [2, с. 303].

Отже, шлях до пізнання своєрідності поетики пролягає через врахування об'єкта і суб'єкта творчості, також і епохи, в яку жив письменник, і через сприйняття її конкретною творчою особистістю, в нашому випадку – Лесем Мартовичем і Галиною Журбою. Сприйняття епохи визначає характер індивідуального стилю обох митців.

Перша збірка оповідань Галини Журби «З життя» (1909) привернула увагу критиків насамперед «огортанням» сюжетних ходів не тільки яскравими героями, а й авторським. І. Липа, аналізуючи оповідання цієї збірки, відзначив гарну мову та вміле компонування творів. Друга збірка белетристки «Похід життя» (1919), на думку М. Сріблянського, утвердила її як

оригінального і талановитого прозаїка-естета з властивим йому ліричним імпресіонізмом, лаконічною манерою письма, з увиразненою символікою, психологічно-драматичним розкриттям трагедії матері, внутрішнім станом «волоцюги-переселенця», «безпаспортного гостя землі», безталанного трудяги. Представляючи письменницю сучасному українському читачу, В. Шевчук підкреслював, що її збірка «Похід життя» була значним явищем в українській літературі початку століття. «Це точна, – писав він, – пластична, вишукана... віртуозна проза – одна з найкращих книжок періоду революції й громадської війни, хоч писане й друковане все було до революції» [10, с. 34].

Прикметною рисою малої прози Галини Журби є відповідність зображення психічного стану героя явищам природи, позначене символічним звучанням, як, наприклад, в оповіданнях «Журавлі», «В ясний день», «Черешні».

Помітними у прозі Г. Журби є її філософські зацікавлення, які дають про себе знати в «Ассірійській легенді», оповіданні «Похід життя» та «Казці про змарагд», «Коняка» та ін.

Імпресіонізм як найпродуктивніший стиль творів Галини Журби у збірці «Похід життя» досягається пластичним малюнком, у якому відтворено гармонійну єдність людини з природою. Аналіз поетики ранньої прози Г. Журби переконує у її приналежності до модернізму.

Поетика Леся Мартовича – це перш за все і головним чином поетика сатирична. Їй властиві типологічні особливості, які одночасно не виходять за межі цього виду художньої літератури. Усвідомлюючи всю тривіальність цієї тези, ми все ж не можемо обійтися без неї, оскільки індивідуальна поетика будь-якого письменника не становить чогось абсолютно особливого, виникає не на голому місці, з нічого. Вона завжди є певним часовим відрізком на шляху з минулого в майбутнє, тому що кожний письменник свідомо чи підсвідомо, орієнтується на попередників. У цьому яскраво проявляється зв'язок письменника з попередньою літературною традицією.

Оповідання Мартовича – вагоме підтвердження того, що драматичні конфлікти можуть створюватися на вістрі соціально-політичних та економічних зіткнень персонажів, а не лише у сфері родинних стосунків – між чоловіком, батьком, матір'ю, дружиною, коханим і коханою, батьками і дітьми тощо. Мартович намагався залучити до процесу художнього зображення соціальні стосунки. В його оповіданнях постійно опиняються в гострих зіткненнях персонажі пануючих верхів і пригноблені маси (наймити Аниця та Іван Притики – отець Кабанович («Лумера»); спролетаризований Гриць Банат, селянська маса і війт – лихвар, збирачі податків («Мужицька смерть»); муссікуси – пандуси і поппуси («Винайдений рукопис про руський край»); селяни – судова влада («За томливо», «За межу») та ін. Конфлікт, опертий на антагонізмах, став для Мартовича тим елементом художньої структури, якою письменник незвичайно чутливо реагував на бурхливі життєві зміни. Звичайно, що за умов соціальних динамічних змін гострота конфлікту дещо послаблювалась.

У центрі конфліктів поставлено нові соціально-моральні колізії, продиктовані часом, а також ті «вічні» проблеми, які стосуються самого сенсу людського буття, стосунків людини із суспільством, зі світом, з історією. Як журналіст Мартович завжди перебував на бистрині часу, тому конфлікт у його творах позначений гостротою, актуальністю, соціальною орієнтацією. Сатира Мартовича позбавляє громадянських прав тих, хто потрапляє під дію її суду. Сміх у Мартовича стає формою виявлення правди, способом, яким істина відмежовується від брехні.

Художнє дослідження внутрішнього світу, проблем особистості в підкреслено сфокусованому освітленні зумовили суттєве оновлення відображення світу і людини, різнобарв'я художньої мови. Відображальні завдання у сфері художньої творчості дедалі надійніше змінювалися на виражальні, експресивні.

Показовим у цьому плані виявилось зростання інтересу до фольклору, легенд, казок, до біблійних сюжетів, тобто до форм передусім містких і доступних, до жанрів, в яких стихія ліричних почуттів найдивовижнішим чином поєднувалася з епічною розлогістю і філософською заглибленістю.

На ґрунті розвитку літературних і фольклорних жанрів, які помітно вплинули на розробку Мартовичем різновидів малої форми, виник самостійний літературний жанр сатиричної казки, кращі зразки якої позначені гумором, дотепом, іронією, сарказмом: «Стрибожий дарунок» (1905), «Пророцтво грішника» (1913), «Жирафа і Ладо» (1914) та ін.

Захоплення письменника казковою формою було викликане його давнім, прищепленим ще в дитинстві, інтересом до усної поезії як важливого джерела пізнання народного життя. У сміливих казкових, фантастичних образах Мартовича збережено внутрішню правду, відкриту й акцентовану гіперболічними окресленнями. В жанровому та ідейному сенсі автор використав казку, перевівши її з моральної алегорії у пекуче сатиру, засновану на реальних фактах («Лумера», «Іван Рило», «Винайдений рукопис про руський край», «Смертельна справа», «Ось поси моє!» та ін.).

Спираючись на кращі традиції, що склалися у світовій та українській літературі, українському фольклорі, письменник пішов далі від своїх попередників і став одним із найбільших майстрів реалістичної сатири, створивши її неповторні зразки. Дослідник справедливо відзначають розвиток Мартовичем традицій М. Гоголя і М. Салтикова-Щедріна, вплив гоголівської наративної манери та стилю на українського письменника. Проте виявляються вони не в наслідуванні, запозиченні певних образів, ситуацій, а в спільності тем, підходу до викриття соціальних явищ, принципів сатиричної типізації.

Так, тема оповідання «Іван Рило» продиктована подіями політичного життя – проходили вибори в австрійський парламент – і розрахована на потреби поточної громадської кампанії. Сутність політичного явища – у прізвищі центрального

образу. В цьому узагальненому типі висміяно як перевертнів, перекинчиків, підкупних «хрунів», так і тих, хто підкуплює. Австро-угорська парламентська система була багата і на тих, і на інших. Термін «хрунь» стає називним упродовж дії австрійсько-цісарської конституції.

Усіх, хто тримається за старе, відживаюче, хто не знаходить у собі достатньої сили протистояти спокусі переступити межу дозволеного, особливо коли це стосується громадських інтересів, письменник застерігає від Івана Рила, який «вскакує» в чоловіка, по-казковому перетворюючи його або на свиню, або на зайця: «Цими часами Іван Рило дуже бушує поміж нарід. І ходить він помежи люди, як день, так ніч, та все міркує, в кого би вскочити. Особливо в часи виборів він має велику міць. Стережіться, добрі люди, Івана Рила, бо він як та мушка, в око впаде, так він у чоловіка вскакує» [7, с. 37].

Гротескний прийом раптової метаморфози світоглядних і моральних принципів персонажа – один із найхарактерніших і для поетики зрілого Мартовича. Зустріч із таким самим фантастично переродженим Семеном, який на просте запитання: «Читаєте газети?» – «затрясся, як зів'ялий листок на вітрі», з Артемієм, котрий на пропозицію кума подумати про вибори, «мов з пістолі відрізав: «Наплювати мені на ваші вибори! Ви мені заплатите? Не хочу я вже з вами вести товариство, я собі таких знайшов, що мені за кожде слово гроші дають!» – це не лише окремі клітинки образу Івана Рила – багатоликого і всюдисущого, не лише комізм ситуації, а й соціальність сатиричного сміху письменника. Це сатиричний гротеск класичного зразка з характерними ознаками деформації, втілений у фантастичну метаморфозу психіки. Цими епізодами Мартович пародіює достовірні факти несподіваних еволюцій деяких громадсько-культурних і партійних діячів, які змінювали свої ідейні засади, особливо під час виборів.

Такий прийом крім формотворчої виконує ще й естетичну функцію. Створюючи ігрову пародійну ситуацію, сатирик досягає комічного ефекту, викликаючи в читача емоційну

співучасть в оцінці певного явища. Важливо зауважити, що ефект емоційного впливу подібної фантастичної ситуації на читача ґрунтується на реальних аналогах.

Гротескно-алегоричний сюжет в оповіданні «Винайдений рукопис про руський край» не стільки відтворює важливі життєві колізії, скільки моделює їх, переводячи з політичного і соціальнбого плану у фантастичний. Невелике оповідання знаменне глибиною замислу, широтою узагальнень, місткістю і концентрацією художньої структури. Однією фразою Мартович дає вичерпну характеристику країни – «для своїх же жителів ворожої». Живуть у тій країні люди (пандуси і поппуси) і неймовірно дивовижні тварини – муссікуси, які дуже подібні до людей, однак тільки ззовні: ходять, одягаються, говорять, «будують собі гнізда» і розмножуються, як люди. Цим їх подібність витерплюється.

Значною уявляється філософська ідея, закладена в цих порівняннях. Муссікуси – це живе уособлення народу, його трудолюбства, безправного, каторжно-рабського становища. Це – розповідь про великий, але поневолений народ, забитий, політично пасивний і безмежно терплячий і витривалий.

Мартович бачив у селі не те, що зазвичай бачила в ньому тодішня інтелігенція, а те, що в ньому відбувалося насправді і що ламало всі ілюзії стосовно реального селянського життя. Ніколи – ні до, ні після – критика слабких сторін селянства не досягала такої гостроти, такої сили обурення з любові, як у «Винайденому рукописі про руський край».

Лесь Мартович володів багатим арсеналом засобів: використання промовистих прізвищ, що вказували на домінантну рису характеристики персонажу (Кабанович, Деришкірський, Рило, Тупі Голови та ін.); піднесено-величавого тону для нісенітниці; серйозність для буденщини; цілком спокійний урівноважений тон для ренегатства, невігластва, «політичного циганства», завжди досягаючи комічного ефекту чи сатиричного викриття, засудження зображеного.

Письменник досліджує можливості людської особистості, її здатності до духовного зростання; його приваблюють живі, природні людські почуття, але викликає відразу всяка імітація, підробка, фальш людського переживання, благородного стремління. «В цілій своїй письменницькій діяльності він безвпинно сміявся, – зазначав Б. Данчицький, – часом щиро, сердечно говорив з селянином, як брат з братом, часом сміявся крізь сльози, часом кепкував, стискаючи руку, часом кидав стріли іронії на найнижчі інстинкти хлопа, на ненависть, запеклість, зависть, хитрість, одначе все, коли персонажами виступають селяни, бачимо його по їх стороні» [3, с. 741].

Характерною особливістю стилю письменника є майстерне використання масок. Вони в Мартовича – рухливі, відносні, мінливі. Часто письменник свідомо виходить з образу героя, і тоді читач натрапляє на міркування і судження письменника–демократа («Винайдений рукопис про руський край»). У таких міркуваннях подано переважно пряму оцінку зображуваного, що віддзеркалює погляд самого автора, а не оповідача.

Основна ідея оповідань Мартовича полягає в протесті проти безідейного існування, рабської покори і пасивності, які прирікають велику масу людей на сліпе животіння і смерть. Водночас ця ідея знаходить свій вплив у заклику до самозахисту, до активної самовідданої боротьби за новий суспільний лад, вільний від усіх форм насильства і здатний вивести народ на широкий простір свідомої історичної діяльності, відкрити народові шлях до справжнього людського розвитку всіх і кожного.

Більшість художніх творів Мартовича переконує в тому, що їх поетика є переважно поетикою сатиричною: їй притаманні якості, які взагалі характеризують сатиру як особливий вид літератури і мистецтва. За методом творчого втілення ця поетика є одночасно й реалістичною. Індивідуальна творча манера Мартовича народилася на перехресті літературних те-

нденцій. Вона несла в собі їх характерні риси, репрезентувала собою те позитивно своєрідне, цікаве, неповторне, що властиве лише йому. В цьому переконує нас зіставлення індивідуальної стилістики Л. Мартовича з типологічним аналізом в творах В. Стефаника, Марка Черемшини, Ганни Журби.

Важливим у поетиці Л. Мартовича є також той тип конфлікту, який можна позначити такою антонімічною словосполукою, як нелюди-люди, народ-влада та ін. Вдаючись до гіперболи, гротеску, фантастики, Л. Мартович художньо актуалізує тодішні глибинні суперечності й вияви життя, виявляє негативні тенденції суспільного розвитку, які тільки що постають, з'являються, а тому не відразу піддаються повному художньому осмисленню й відтворенню.

Отже, у творах Галини Журби поодинокі місця дуже тонко нагадують творчі перлини В. Стефаника, Л. Мартовича, знаходимо відповідь на різні запитання, пов'язані з протиріччям поміж селянською терпимістю й покорою, і вибухом тої бунтарської крові, що то, невідомо коли «виприскала» з української землі на зріст чоловіка. У деяких творах письменниці знайдемо відповідь на загадку, як то спокійне, мирне й задивлене в шматок насущного хліба українське село несподівано навіть для тих, що були близькі до нього, піднялося на вершини могутньої Національної Революції в 1917–1920-их роках.

Література

1. Білецький Ф. Жанрова своєрідність реалістичної повісті: На матеріалі української сатири кінця XIX – початку XX ст.: Навч. посібник. – Дніпропетровськ, 1979.

2. Гегель. Сочинения. – М., 1938. – Т. XII. – С. 303.

3. Данницький Б. [Федорців Ф.] На лаві обвалованих: (Л. Мартович «Забобон»: Повість). – Львів, 1917 // Шляхи. – 1917. – № 11–12.

4. Євшан М. Куди ми прийшли?..// Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.

5. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О. Гнідан. – К., 2005. – Кн. 1.

6. Лисак-Рудницький І. Українці в Галичині під австрійським пануванням // Лисак-Рудницький І. Історичні есе: У 2 т. – К., 1994. – Т. 1.

7. Мартович Л. Твори. – К., 1973.

8. Погребенник Ф. Л. Мартович: Життя і творчість. – К., 1971.

9. Хоцянівська І. Мистецтво сатири Л. Мартовича. – К., 1999.

10. Шевчук В. Похід життя Галини Журби // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5.

11. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби // Дивослово. – 2012. – № 10.

Хоцянівська Ірина Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії України Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

РОЗДІЛ 2

ЛІТЕРАТУРНІ І КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ

БАГАН
Олег

МІЖВОЄННА ДОБА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТ.: ПЕРІОД, СТИЛІ, ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ

Проблема періодизації літературного процесу XX ст. є чи не найактуальнішою в сучасному українському літературознавстві. Причини цьому надто зрозуміло, щоб їх детально тлумачити. Виділимо лише головні з них: 1) літературне багатство українського XX ст. потребує концептуального висвітлення, аби стати належним чинником національного розростання і культурологічної повноти; 2) академічний аналіз літпроцесу XX ст. допоможе зробити ефективним навчання літератури і літературою на всіх рівнях педагогічної освіти; 3) підготовлюваний проект 10-томної «Історії української літератури» об'єктивно вимагає чіткіших принципів так концептуальних орієнтирів для визначення загальної стратегії наукової роботи.

При важливості наукової проблеми дивує мала увага до розпрацювання її теоретичних аспектів. Після періоду доволі активних дискусій про концепцію літератури XX ст. у першій половині 1990-х рр. заступило певне затишшя в цій темі. З тодішніх публікацій, вельми спорадичних за змістом і проблематикою, виділимо круглий стіл «Література XX століття: проблеми періодизації» за участю В. Мельника, В. Дончика, А. Погрібного, П. Федченка, П. Хропка, М. Наєнка, Ю. Коваліва, Н. Шумило, В. Яременка, Г. Штоня («Слово і час», 1995, №4, С. 52–65), який, попри висловлені цікаві думки і пропозиції, конкретних засад і накреслень так і не виробив. У результаті відома «Історія української літератури XX століття у 2-х томах» за ред. В. Дончика (1-е видання 1994–95 рр., 2-е видання – 1998-й рік), і ґрунтовна та дуже потрібна «Хрестоматія «Українське слово» у 4-х томах за ред. В. Яременка і Є. Федоренка (1-е видання – 1994–95 рр.; друге –1999 р.) розпочинають українське літературне XX століття 1900-м роком(!?).

Тому «Історія» починається з огляду творчості модерністів поч. XX ст., «Молодої Музи», а «Хрестоматія» з представлення творчості І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника, Б. Лепкого, М. Вороного. Головний арґумент авторитетних науковців такий: вони прагнули уникнути одіозного, фальшиво містифікованого большевиками 1917-го року і забезпечити чисто часовими віхами XX ст. бажану для сучасної науки об'єктивність. Логіка зрозуміла і схвальна для часу, коли тривав процес звільнення нашої науки від тоталітаристських догм, фальсифікацій та комуністичних ідеологічних конструкцій. Однак сьогодні, коли сформувалося вже ціле молоде покоління, яке не розуміє комуністичних приписів і байдуже до них, можна спокійно обговорити актуальну проблему. Спочатку наведемо кілька арґументів, чому не вартує, на нашу думку, розпочинати літературне XX століття 1900-им роком:

1) цей рік не засвідчив жодного кардинального перелому в суспільній, культурній чи літературній свідомості української нації, а саме якісь кардинальні події і явища завжди визначали започаткування нових культурних епох;

2) ця дата, 1900-й рік, штучно розриває цілісний період кінця XIX - початку XX ст. (означуваний приблизно 1870–1914 рр.), прийнятий в усіх історіях культури і літератури європейських народів, який ми визначаємо як «Ранній модернізм» (в основних розвинутих країнах Європи це був вже, зрозуміло, просто «Модернізм»);

3) така межа сплутує в уявленнях про літературу XX-го століття дуже відмінні і далекі естетичні явища, бо, наприклад, мусимо ще говорити про позитивізм-натуралізм, властивий багатьом українським письменникам до 1914 р., який, власне, ніякою домінантною ознакою XX ст. не є, про народництво, на подоланні якого постали всі визначні стилі XX ст.

Отже, авторові цілісної монографії чи огляду про XX ст. доводилося б кожного разу поєднувати у своїх трактуваннях дуже далекі і неподібні світи, якими були XIX і XX століття.

Студенти й учні шкіл так і не зможуть виробити собі в свідомості чіткої межі, яка б відділяла кардинально ці різні епохи.

Натомість такою чіткою межею, від якої розпочалися визнаальчні нові суспільно-політичні, культурні і літературні тенденції, міг би стати 1914-й рік. Власне, бурхливе чотириріччя – 1914–1918, – коли доглибинно перемінилися самі історичні основи буття Європи внаслідок Першої світової війни, а в Україні відбулися і прискорене формування державницької свідомості й ідеології нації, і Національна Революція, і жорстока та масштабна війна за незалежність. У підсумку цих змін сформувалася **ментальність української модерної нації.** Адже реально **дух** і **атмосфера** XIX ст. тривали до 1914 р. Усі ці факти і фактори важко проіґнорувати при висвітленні літературного процесу.

Однак спершу пригадаємо, що в поняття «літературний період» (або «літературна доба») вкладає літературознавча наука. Оскільки в українській науці тривають ще постійні війни зі звинуваченнями тих чи інших авторів, груп чи шкіл у «тенденційності», «совєтчині», «ідеологічній обмеженості» і т.ін., то ми скористаємося визначенням із польського «Słownika terminów literackich», який наша публіка різних таборів, сподіваємося, сприйме як об'єктивний і нейтральний. Отже, літературний період визначають: 1) домінуючі літературні течії, назва котроїсь найпоширенішої передається цілій добі (наприклад, романтизм охоплював час, коли розвивалися й інші стилі – просвітницький реалізм, класицизм, сентименталізм, бідермаєр); 2) певний тип суспільних і культурних завдань, які підіймає література; 3) єдність літературної традиції, яка стає основою для творчих ініціатив і читацьких сподівань та зацікавлень; 4) подібні форми літературного життя, літературної публіки і літературної культури [14, с. 353].

1914-й рік означає початок наступних подій, суспільних тенденцій, культурних явищ, вплив яких продовжувався аж до 1945-го року:

1. Почалася Перша світова війна, яка фундаментально перемінила світовідчуття, ідейні та політичні тенденції і настроєву ситуацію в цілій Європі.

2. Внаслідок репресивних дій російської влади в Наддніпрянській Україні (заборона українських громадських організацій, партій, друку, елементарної громадянської свободи) і окупації російською армією Галичини з такою ж тотальною руйнацією українського культурного життя перервалися попередній культурний і літературний процеси в Україні, припинилися головні літературні видання («Літературно-науковий вісник», «Українська хата», «Рада» та ін.).

3. Головна Українська Рада, яка об'єднувала всі українські партії в Галичині, проголосила у 1914 р. національним завданням державну самостійність України, що перервало бездержавницьку традицію українського руху і вирішально вплинуло на початки формування широкої державницької свідомості та ідеології в українських масах. Паралельно, за кордоном, у Відні, почав діяти Союз Визволення України (лідери Д. Донцов, В. Дорошенко та ін.), який також головною метою мав пропаґанду державної самостійності, чим різко радикалізував політичне мислення наддніпрянської інтеліґенції, підготував значною мірою державницьку ідеологію УНР.

4. Був започаткований Леґіон українських Січових стрільців як самостійний військовий корпус в австрійській армії. Це дало поштовх до формування мілітарної свідомості в українській нації, яка перед тим, протягом більше як століття, виховувалася у пацифістсько-лоялістських традиціях, що об'єктивно гальмувало її **історичну вольовитість** та **інтенсивність націотворчих процесів**. Саме січове стрілецтво стало прообразом української національної армії при різних політичних формуваннях у період 1917–20 рр.

5. Протягом 1917–18 рр. відбулися колосальні за значенням події щодо вивільнення культурної та історичної енерґії української нації. Маємо на увазі всі масові акції,постанови, рішення політичного і культурного змісту Центральної Ради,

аж до проголошення незалежності УНР в січні 1918 р., що й створило **нову націю**.

6. У період до 1918-го року змінилася ціла ґенерація в українському письменстві, відійшли такі великі постаті, як Б. Грінченко, Леся Українка, М. Коцюбинський, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний та ін., з тих чи інших причин припинилася активнатворчість видатних критиків, які формували атмосферу раннього модернізму, – М. Євшана, М. Сріблянського, А. Товкачевського, О. Луцького та ін. Натомість саме в роки світової війни і Національної Революції прийшло нове покоління в літературу, яке кардинально змінило її естетичні нуртування, започаткувалися важливі літературні часописи (львівські «Шляхи», київські «Книгар», «Наше минуле», відновився «Літературно-науковий вісник» та ін.). Власне, це покоління і ці видання породили **ідеологію** та **настрій** Розстріляного Відродження на Наддніпрянщині та головні літературно-ідейні тенденції в міжвоєнній Галичині.

7. Перебіг та результати світової війни вияскривили **ідею Нації**, не тільки створенням низки нових незалежних держав (Угорщина, Польща, Чехословаччина, Литва, Фінляндія та ін.), а й тим, що був **переборений** космополітизм соціалістичного світогляду серед більшості європейських народів, який домінував упродовж майже цілого XIX ст. Це спричинило ґлобальну переорієнтацію у сфері філософії: від раціоналізму / позитивізму до ірраціоналізму / традиціоналізму. На рівні політики: від лібералізму і соціалізму до різних форм консерватизму (націоналізму, монархізму, фашизму, нацизму).

8. Започатковані у 1914-у році **великі суспільні і культурні тенденції**, як от – формування наступальної психології та ідеології нації, зростання традиціоналістських настроїв (явище більше характерне для Галичини, оскільки інтеліґенція Наддніпрянщини була ще трагічно залежна від російських типів і моделей суспільного мислення, а тому задихалася в різноманітних істерико-патологічних формах соціалізму типу анархаїзму чи большевизму), сплеск національного оптиміз-

му, наполегливе долання всіх форм провінційності і спроба якнайширше відкритися до Європи – тривали аж до 1945-го року, коли внаслідок нової радянської окупації припинилися всі можливі рухи до національного самоствердження і зростання.

Художньо-естетичні ознаки періоду «Міжвоєнна доба».

1. Вже у 1914–17-і рр. (на сторінках львівського журналу «Шляхи»), а особливо у виданнях Києва і Харкова після 1917-го року започаткувався **новий тип модерністської естетичної свідомості**. Його риси і засади: а) усвідомлення середньоєвропейських коренів української культури, які в глибинних вимірах відрізняють її від російської культури; б) нове зацікавлення естетикою бароко (новий традиціоналізм; не випадково титульні сторінки ж. «Шляхи» довший час прикрашалися віньєтками в бароковому стилі); в) подолання культурних комплексів провінційності і народництва; г) широке і повновартісне засвоєння досвіду європейського модернізму з паралельним витворенням органічних українських модерних стилів символізму, необароко, психологічного реалізму, неоромантизму, неокласицизму; д) наповнення літератури філософською проблематикою, рішуча інтелектуалізація її; е) велетенський настрій до художнього пошуку, експериментування, переосмислення; є) розвиток есеїстичної критики, самого жанру есе (М. Хвильовий, М. Йогансен, Д. Донцов, Ю. Липа, Є. Маланюк); ж) значний культ естетизму; з) утвердження стильового багатоманіття, в тому числі і в галузі журналів (харківські «Літературний ярмарок», «Вапліте», львівська «Назустріч», які часто вдавалися до стильового експерименту, гри, іронії і т.ін.); и) розширення рамок естетичної інтерпретації (від психоаналізу до християнської критики у львівському ж. «Дзвони» чи газеті «Мета»).

2. У міжвоєнний час визріла **стильова повнота, національна самобутність** і **органічність** модерних естетичних явищ. Таких, як витончений естетизм та версифікаторське ба-

гатство лірики П. Тичини, В. Свідзинського, Є. Плужника, Б.-І. Антонича, О. Стефановича, як особлива експресивність драматургії М. Куліша, як філософізм прози Ю. Яновського, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, І. Керницького, Г. Косинки. Водночас українська література сповнилася й тим дисциплінуючим й аристократичним духом парнасизму, як своєрідної реакції проти експериментаторських надмірностей модернізму, в стилі якого творили київські неокласики (М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара) та письменники вісниківського (вольового) неоромантизму (Є. Маланюк, Ю. Клен, О. Ольжич, О. Лятуринська, Л. Мосендз). Нагадаємо, що момент заперечення, певної естетичної контрдії є обов'язковим для народження нової літературної доби. Тому, використовуючи поняття Соломії Павличко [6, с. 191], назвемо цей український парнасизм **консервативним модернізмом**: і неокласицизм, і вісниківський неоромантизм засвоїли поетикальний досвід модернізму, однак наповнили свою стилістику своєрідною **монументальністю** форми та ідеї, задекларували ідеологічну культурну програму до збереження насамперед Традиції в літературі як антитези до попереднього етапу неґування всього традиційного.

Тут треба додати, що і в аспекті розвитку аванґардних стилів як посутньої ознаки часу українська література явила, хоч і розвивалася вона в ненормальних суспільних умовах, велике багатство експериментування: творчість М. Семенка, В. Поліщука, М. Йогансена, М. Хвильового, М. Ялового та ін.

3. Українська література саме в Міжвоєнну добу реалізувала об'єктивну потребу **естетичного поліфонізму** як своєрідного modus vivendi епохи Модерну, першою умовою якого є розкутість таланту і безмежність його формально-стильових пошуків.

4. У Міжвоєнний період, навіть всупереч умовам політичних репресій, культурного тиску і несвободи, в усіх течіях і групах української літератури зароджується потужна традиція утвердження **буттєвого оптимізму** через художнє слово

(славетна «романтика вітаїзму» М. Хвильового). І це демонструють письменники різних політичних таборів та орієнтацій: чи це зухвалий урбанізм футуристів, чи впертий націоналізм вісниківців, чи формалістичне буяння символістів, чи екзистенційний психологізм письменників групи «Ланка», чи еллінсько-аполлонійська ґрація неокласиків, чи все-таки життєствердна літературна ідеологія комуністів, чи піднесений християнізм галицьких католиків, чи національна непорушність письменників-реалістів («плужан»). Отже, Міжвоєнна доба була об'єднана спільними **духовними, ментальними устремліннями** покоління.

Можна узагальнити наступне. Період від 1914-го до 1945 року був **цілісним історичним етапом** в бутті української нації. Він співпадає з аналогічно виокремлюваним культурним та історичним періодами в усіх народів Європи. Його можна визначити як «**Зрілий модернізм**» через особливу націленість усієї української літератури на естетичне засвоєння досвіду європейського модернізму з одночасними заглибленням в оригінальність власних мистецьких традицій. Ця доба виокремлюється чіткими і значущими датами – **1914–1945**, – які кардинально змінили світ.

Усі наведені нами факти можна легко знайти в будь-якому підручнику з історії України чи з історії української літератури XX ст. Виникає закономірне питання: чому так довго і так вперто українські літературознавці уникають поняття «Міжвоєнна доба». І знову приклад збоку: щоб переконатися в цілісності цього періоду, досить заглянути в будь-яке академічне дослідження його в сусідніх національних культурах, хоч би в монографію Єжи Квятковського «Міжвоєнне двадцятиліття» [13] із серії «Велика історія польської літератури». Що ж робить таке елементарне зусилля неможливим для українських науковців? Спробуємо відповісти на це питання.

Головні причини іґнорування поняття «Міжвоєнна доба».

Перша. Упередженість ліберальницької заідеологізованості вчених. Ця несподівана теза виглядає такою тому, що ліберальницька заідеологізованість майже ніколи ніким не декларується саме як вияв певного світогляду. Цьому є ряд причин: український лібералізм ще незрілий, це, власне, ліберальництво, тобто неорганічне, безтрадиційне, фраґментарне наслідування західних зразків; часто це ліберальництво стимулюється тільки елементарним пристосуванством, оскільки сьогодні саме лібералізм є моделлю лояльності щодо влади в Україні, і триває тільки задля сподівань на західні ґранти і можливості виїздів на Захід; у ситуації ідейного та ціннісного хаосу, який зараз панує в Україні, обережні українські вчені воліють чітко не заявляти свої принципи і переконання.

Чим же так лякає Міжвоєнна доба ліберальних науковців? По-перше, осмислення її вимагатиме від вченого зробити історіософські висновки про її тенденції і результати. А висновки є такі: саме ліберальний тип свідомості, ліберальна політична поведінка, ліберальні форми культури стали тими вагомими причинами, через які українська нація виявилася неготовою до жорстоких історичних випробувань періоду світової війни, революції і боротьби за незалежність. Лібералізм посіяв серед української інтеліґенції космополітизм, скепсис, неґування національної героїки, завадив виробленню програм національної змобілізованості, поширив безвольність, іррелігійність, хаос ідеалів, вартощів, почуття загальної непевності буття. Це суспільне, ментальне, моральне трясовиння проілюструвала ще тогочасня література (т.зв. «арцибашевщина», «винниченківщина» та ін.) і сьогодні добре ілюструє теледокументалістика (напр. «Історичні хроніки з Н. Сванідзе» та ін.). Якщо серед інших націй, більше організованих і пройнятих національною солідарністю та традиціоналізмом (як то поляки, угорці, чехи та ін.) лібералізм хоч і домінував, але до кінця не руйнував соціальну ієрархію, згуртованість, войовничість, то в Україні, серед ще не сформованої

нації, результати його впливів були просто катастрофічними. Це підтверджує сама українська література 1920-х рр., найбільші таланти якої (Хвильовий, Підмогильний, Івченко, Осьмачка, Любченко, Антоненко-Давидович) просто вжахнулися мірі національної несформованості і безвольності й поставили відповідні ідеали як мету.

По-друге, саме ліберальні форми культури виявилися безпорадними перед наступом тоталітаризму і його соцреалізму. Вони посіяли в суспільстві цинізм, надміру привчили до мистецтва як до гри і розваги, розхитали Особистість. Це ідеально демонструє нам творча доля П. Тичини – типового ліберала за світоглядом в культурі. На місце Бога він поставив «сонячні кларнети» і тому ніколи не мав у важких ситуаціях моральної сили, щоб протистояти Злу, постійно пристосовувався. Задивлений у чисту красу, він так і не дав витривалих ідей своєму поколінню, яке постійно жило у випробуваннях. Сповідуючи властивий лібералізмові релятивізм і формалізм у мистецтві, він хаотично кидався до різних стилів, естетичних програм, врешті збившись на графоманію в дусі соцреалізму. Майже уся його творчість після 1925 р. не залишає для нації ні духовних, ні естетичних сенсів. Натомість інші письменники, залишившись живі в умовах СРСР і вимушено прийнявши приписи соцреалізму, як то М. Рильський, Ю. Яновський, навіть під найжорстокішою цензурою творили речі духовні і високохудожні. І це тому, що вони зберегли міцні засади **національного світогляду** і естетичні **засади органічно-креативних стилів** – неокласицизму і неоромантизму, відповідно. І цього висновку, власне, й бояться сучасні адепти ліберальницької ідеології.

Друга причина. Тенденційне тлумачення теми модернізму. Від початку 1990-х рр. в Україні витворилося сприйняття естетики модернізму як принципово антитрадиціоналістської і безідейної. Безумовно, модернізм як стиль (будемо відрізняти це поняття від Модернізм (Модерн) як епоха) був одним із найґрандіозніших духовно-мистецьких

проривів до нестандартної і суб'єктивної творчості як принципу. У цьому його сутність. Однак в сучасній науці відбулося сплутування понять стиль і епоха щодо модернізму. Тому-то цілий для рис і засад з одного поняття «перекочували» на інше і навпаки. І ця нечіткість, підмінність часто призводять до непорозумінь та хибних трактувань. Епоха Модерну охоплювала різні ідейні та естетичні явища, які часто перебували між собою в принциповій **конфронтації**. Адже в її межах успішно розвивалися різні варіанти раціоналістичної, матеріалістичної, ірраціоналістичної філософій. Відповідно, головний, домінуючий струмінь літератури – символізм – широко взаємодіяв із неоромантизмом, декадентством, неокласицизмом, психологічним реалізмом, далі – із експресіонізмом, футуризмом. Наскільки важко увібгати в рамки якогось одного стилю скажімо, творчість О. Вальда, В.Б. Їтса, П. Валері, К. Гамсуна, А. Стрінберґа, С. Виспянського, С. Пшибишевського, Г. д'Аннунціо, Дж. Конрада, С. Лаґерлеф, і як трудно представити собі Модернізм без них. І водночас чи можливо назвати їхню творчість безідейною? Навіть більше, деякі з цих письменників (В.Б. Їтс, П. Валері, К. Гамсун, Ґ. д'Аннунціо) поступово еволюціонували до принципового традиціоналізму, тобто цілком, здавалося б вийшли за естетичні рамки / канон модернізму як стилю.

Висновок: без ґрунтовного переосмислення ідеалів, вартощів епохи Модернізму, її світоглядних засад і культурних тенденцій неможливим буде правильне прочитання українського модернізму. Бо пророком якої літературно-естетичної програми назвати Лесю Українку? – Естетизму? – Хіба?

Тільки прийнявши тезу про **поліваріантність** Модернізму, про постійне змагання в ньому різних світоглядних концепцій, світопереживань, естетичних традицій і доктрин, ми зможемо збагнути його сутність. **Модернізування, тобто естетизм, експериментування і формізм, постійно співдіяло із художніми нуртами парнасизму (неокласика і неоромантика) і психологізму в мистецтві**. Відповідно інтерп-

ретування епохи Модерну має відбуватися не у вимірах протиставлення і взаємозаперечення названих стилів, а у координатах синтетичної повноти, культурологічної об'єктивності.

І знову: саме ліберальницька ідеологічна тенденційність спровокувала тлумачення епохи Модернізму як нібито сутнісно антитрадиціоналістського і спекулятивно-раціоналістського культурного періоду, який утвердив абсолютний релятивізм, скептицизм та еґоцентризм. Хоча, нагадаємо, в ту ж епоху Модернізму сформувалася «філософія життя» (В. Дільтай, Ф. Ніцше, Г. Зіммель, М. Шелер), яка культивувала дослідження ірраціонального, інтуїтивізм А. Берґсона, націоналізм Ш. Морра, М. Барре, Ґ. Чемберлена, консервативний елітаризм Ґ. Моска і В. Парето, різні течії християнської філософії – від М. де Унамуно до В. Соловйова і Н. Бердяєва. Іншими словами, надто однозначно і тенденційно нам нав'язується думка, що в епоху Модернізму переможно сформувалася ліберальна свідомість і ліберальна концепція буття, виражена, в тому числі, і в літературі. Це справді був яскравий спалах лібералізму, але призвів він більше до трагічних результатів через свою проповідь іморального і бездуховного (безрелігійного) поступу. Бурі Першої світової війни лише підсумували це своєю безпринципністю і тотальною захланністю практицистського світогляду. Тому за такою концепцією бачення епохи Модернізму – як епохи переможного поширення **меркантилізму** в суспільних сенсах і **скептико-спекулятивного** мислення в гносеологічній сфері – більше тужить сучасна доктрина **постмодернізму** як одна з інтелектуальних версій завуальованого **неопозитивізму**, яка цілком логічно відчуває свою спорідненість з європейським раціоналізмом XIX ст. І це знову ідеологічний підхід, далекий від об'єктивності і правди.

Третя причина. Відсутність бачення національної літератури як єдиного «материка», як духовно-естетичної цілісності. Головною проблемою в «невідчутті»

Міжвоєнної доби є значний «києвоцентризм» українського літературознавства. Тобто наполеглива концептуалізація української літератури за моделями наддніпрянських культурних столиць – Києва і Харкова. Кожне синтетичне дослідження з історії української літератури виявляє більшу чи меншу долю «недобачання» здобутків і ваги Західної України, передусім Галичини. Наприклад, дуже популярна і багата спостереженнями та плідною аналітикою монографія покійної Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» нам це підтверджує: Авторка майже цілком не проінтерпретувала такі значні постаті галицького модернізму, як Б.-І. Антонич, О. Турянський з його етапним для нашої культури архітвором «Поза межами болю», І. Керницький, І. Вільде і ціла низка менших талантів, не зауважила потужного модерністського дискурсу на сторінках яскравого й інтелектуального часопису «Назустріч» (1930-і рр.) за редакторства В. Сімовича, М. Рудницького і О. Гординського; не помітила модерніського дискурсу на сторінках символістського журналу «Митуса» (1922–23 рр.), який дав великий поштовх для розвитку нової естетичної свідомості в Галичині, обминула модерністські концепції на сторінках «Діла», «Наших днів», навіть комуністичних «Нових шляхів». І це сталося не через якусь «галичофобію» С. Павличко, яка сама була галичанкою за походженням, а, думаємо, через усталену традицію сприйняття Галичини як «провінції», через надмірну звичку все передове бачити насамперед в культурних процесах Наддніпрянщини.

Уже наведені вище факти говорять про особливе значення літературного процесу в Галичині у міжвоєнний період. Про це багато нам розповіла й недавня монографія Стефанії Андрусів «Модус національної ідентичності. Львівський текст у 30-і роки XX ст.» [1]. Зауважимо лише, що у 1930-і роки, у першій половині 1940-х рр. Львів, після знищення большевизмом культурної свободи Києва і Харкова, був реальною літературною столицею України. Тут плідно розвивалися різні

стильові течії літератури, функціонувала вільна (за винятком 1939–41 рр.) і багатогранна критика, видавалися журнали і газети, які до тепер вважаються класикою журналістики та культуротворчості («Літературно-науковий вісник», «Дзвони», «Назустріч», «Нові шляхи», «Неділя», «Мета», «Діло», «Наші дні», літературний розвиток добре «підпирала» академічна наука у вигляді НТШ, культурологічна думка та філософія (С. Томашівський, В. Кучабський, Д. Донцов, І. Мірчук, М. Шлемкевич, Ю. Вассиян, К. Чехович, М. Конрад, Г. Костельник, В. Залозецький, Й. Сліпий, М. Гнатишак та ін.). Див. про це книгу: Ільницький М. «Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини XX ст.» [2].

Ця «повнота» галицького літературного процесу надійно підтримувалася ще й високим рівнем національної **пасіонарності**, розбурханої стрілецьким рухом, війною за незалежність і особливо підпільним націоналістичним рухом від 1920 р. (діяльність УВО і ОУН), який надав шляхетної піднесеності й героїчного пориву цілому поколінню.

Тож зринає закономірна потреба вироблення концепції **цілісного бачення** літературного процесу в усіх частинах українського «культурного материка». Література західноукраїнських земель, еміґрації (до 1945 р.) і діаспори (після 1945 р.) повинна отримати повновартісну інтерпретацію в літературознавстві без будь-яких упереджень і вибіркових підходів.

І четверта причина. Розірваність періоду через руїнництва большевизму (масові розстріли української інтелігенції, голодомор, створення у 1934 р. тоталітаристської спілки письменників України і запровадження суворої цензури в СРСР). Власне, 1934-й рік і примусове запровадження соцреалізму в радянській літературі заважають побачити сучасним науковцям цілісність Міжвоєнної доби. Це справді проблема, однак тлумачення її дає можливість правильно зрозуміти епоху та її тенденції, особливості і розставити акценти. Момент трагічної розірваності якраз повинен стати «відправним пунктом» для загальної інтерпретації головних суспільної і

естетичної антиномій доби: протистояння між національною ідеєю українства, на якій ґрунтувалася уся література Розстріляного Відродження, і комунізмом як цілком неорганічним і ворожим явищем, змагання між модерністю, загальним естетизмові в літературі і теоріями та практиками «класового, аґітаційно-практичного мистецтва». **Література доби Розстріляного Відродження явила таке багатство стилів, художніх шедеврів, ідей, теорій, журнальної критики, що усього цього цілком достатньо для «повноти» літературного періоду.** Академічній науці потрібно лише типологічно зіставити цей літературний матеріал із літературними здобутками і тенденціями в культурі Західної України.

Спроби цілісно охопити західноукраїнське літературне життя існують в науці, але мають спорадичний зміст і характер. До найкращих можемо віднести книжку Р. Олійника-Рахманного «Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки)» [5] і недавню студію Миколи Ільницького «Між двох світових: літературний процес 20-х рр. у Західній Україні» [3]. Однак автори чомусь не провели естетико-культурологічні паралелі із наддніпрянського літературного процесу, тим самим не зробивши потрібного узагальнення про Міжвоєнну добу як цілісний період.

Проблеми фальсифікацій. Окреслені нами тенденції розвитку сучасного українського літературознавства, власне, тенденції наполегливого впровадження ліберальницьких ідеологічних конструкцій, правда, старанно прикритих «академічною об'єктивністю» і «постмодерністськими теоретизмами», зумовлюють ряд сутнісних фальсифікацій, які суттєво деформують уявлення про літературний процес XX ст. Ми вже описали потребу наукової реінтерпретації теми модернізму як стилю і як епохи. Додамо лише, що в українській науці часто відсутнє розуміння **цивілізаційного** змісту модернізму і модернізацій. Естетичні, художні явища повністю відриваються від конкретних ідеологій, настроїв, характеристик епохи і ставляться як зразок для наслідування. При цьому не береть-

ся до уваги ані глибока і масштабна цивілізаційна відмінність між Західною і Східною Європою в період 1870–1920 рр., ані духовні і культурологічні результати процесів модернізації. Наприклад, у нас не прийнято говорити, що модернізм виник на Заході в ситуації великої моральної і духовної кризи, втрати Заходом християнських принципів та ідеалів, що майже не було властиве для більшості східноєвропейських народів. Про це написано у кожному добротному західному підручнику з цієї теми. І водночас будь-яке критичне зауваження в Україні про модернізм сприймається ліберальницькою більшістю науковців як прояв «провінційності», «патріархальщини», «тоталітаристського націоналізму» і т. ін. Модернізм дав поштовх різним тенденціям аванґарду, які часто заводили літературу в глухий кут, в проповідь еґоїзму, бездуховності, мистецького схематизму і у ширших вимірах «підіграли» особливому розростанню маскультури в її загрозах Особистості і художньому смаку. І про це у нас говорити заборонено, бо одразу такого науковця оголосять «немодним ретроґрадом».

Може, найбільшою фальсифікацією сучасного українського літературознавства залишається «вчення» про «Празьку школу», тобто об'єднання літераторів еміґрації (Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, Ю. Липа, О. Стефанович, Н. Лівицька-Холодна, У. Самчук). Ще у 1995 р. Галина Сварник написала статтю «Чи існувала Празька школа української літератури?» [11] і довела, що це наукове поняття є неточним, тенденційним і фальшивим, власне, у своїй ідеологічній упередженості. До сьогодні **ніхто** з літературознавців, які займаються цією темою, арґументовно не заперечив львівському науковцеві. Натомість, ніби за вказівкою, з'явився ряд кандидатських дисертацій про письменників-«пражан», автори яких наполегливо доводили, що «національна ідейність» цих літераторів була «випадковістю», що особливо вони нібито «не сприймали Д. Донцова» і, загалом, він «заважав їм писати», і що особливої ідейно-естетичної спільності між «пражанами», ніби-то нема, вони суттєво різняться у своїх худож-

ніх інтенціях. Хоча та ж Г. Сварник опублікувала корпусами велику кількість листів Ю. Липи, О. Ольжича, Ю. Клена, Є. Маланюка [7, 8, 9, 10] до Д.Донцова і абсолютно довела, що ніяких суттєвих розбіжностей між письменниками і головним редактором «Вісника» та найактивнішим і найпродуктивнішим есеїстом-культурологом не було.

Звідки така ворожість до ідеї єдності «Празької школи», а насправді **вісниківства, вісниківського неоромантизму** в українських сучасних літературознавців? Як відомо, усе сучасне ліберальницьке українське літературознавство, як колись російська реалістична література XIX ст. із «Шинелі» Гоголя, вийшло із літературних есе Юрія Шереха-Шевельова – одного з найбільших ідеологів лібералізму в українській діаспорній культурі. Ні в якому разі не заперечуємо видатного таланту цього вченого і як літературознавця, і як філолога. Однак не можемо випустити з уваги й того факту, що як послідовний ліберал Ю. Шерех-Шевельов упродовж усієї своєї творчості намагався (і то доволі тенденційно і неарґументовано) применшити літературне значення українського неокласицизму і вісниківства. Навіть перед самою смертю опублікував ряд явно злостивих і образливих спогадів про Д. Донцова і Є. Маланюка під цинічною назвою «Спроби дружніх портретів»[12].

У Міжвоєнну добу саме неокласицизм і вісниківський неоромантизм були своєрідною духовно-естетичною реакцією на ліберальний зміст модернізму, на загрозливі тенденції в літературі до експериментаторства, руйнації форми, космополітизму, практицизму і т. ін. Тож логічно, що у післявоєнну добу, коли після 1945 р. на Заході майже цілковито переміг лібералізм, і в українській культурі з'явилася потреба "розтрощити" всі вияви консервативного, традиціоналістського і націоналістичного світогляду та його літературних «інкарнацій» (неокласицизму і неоромантизму). Першим таким ударом був період МУРу (1945–49), абревіатура якого дивовижним чином співпадала з московським МУРом. Тут ідеологами-

«модерністами» виступили Ю. Шерех, Ю. Косач, В. Петров, І. Костецький (Мерзляков), і «змінивший віхи» У. Самчук. Відомо, що В.Петров був невдовзі виявлений як аґент НКВД, Ю. Косач у 1960-і роки став офіційним «москвофілом», а доля І. Костецького «зіяє» до сьогодні багатьма «загадками». Сам Ю. Шерех придумав тоді на скору руку т. зв. «органічно-національний стиль», який мав «перекрити» націоналізм вісниківців. Потім виявилося, що такого стилю не існує в літературі. Але впадало в вічі, що це саме боротьба концепцій, ідеологій (Див. статтю Ю. Шереха «Донцов ховає Донцова» (1947 р.), що йдеться про «підважування» головних авторитетів попередньої доби. Наробивши великого шуму про «велику літературу», МУР розвіявся в ніщо. Єдиним результатом став сумнів, посіяний в душах українців про досягнення міжвоєнного періоду, заклик шукати нових шляхів.

У наступний період, 1950–70-і рр., вже у США і Канаді, українські ліберали, отримавши солідну фінансову підтримку, зуміли запропонувати себе як головних «репрезентантів передової культури». Від 1961 р. їхньою головною трибуною став журнал «Сучасність». На рівні літератури таким чисто ліберальним проектом з абсолютною претензією на «першість» і «безконкурентність» стала «Нью-Йорська група» (Б. Рубчак, Б. Бойчук, Ю. Тарнавський, Віра Вовк та ін.), яка проголосила себе ще й продовжувачами традицій «Празької школи» (що є цілковитим нонсенсом і абсурдом з погляду елементарного естетичного аналізу: не може глибокий антиаванґардизм породити щирий аванґардизм).

Із такої авторитетної «трибуни-основи» й спустився в Україну в 1990 р. відомий американський літературознавець Г. Грабович як незаперечний «метр і естет». Невдовзі з'явилася і його школа ліберальницького літературознавства, яка категорично все, що не вписується у її ідеологічні рамки, проголошує «совєтчиною», «народництвом». Тож дискутувати з такого типу науковцями неможливо. Проте, не можна заперечити пропаґандистської вправності і «нахрапистості»

означених науковців, які зуміли поширити деякі свої естетичні кліше як абсолютні «моделі» і «форми» «нового наукового мислення», постійно присоромлюючи нас, «убогих гречкосіїв», незграбним невмінням засвоїти «передові теорії». (А далі за Шевченком: «А братія мовчить собі, витріщивши очі. – «Нехай, – каже, – може, так і треба...»). Мало хто серед наукової громади наважується перечити відвертим фальсифікаціям, бо остерігається показати себе «непередовим». **Хоча не бути лібералом не означає не відчувати істин буття і мистецької творчості**.

Наведемо кілька арґументів, чому все-таки «вісниківський неоромантизм» не можна підмінити «Празькою школою»?

1. Вісниківство було однією з версій/форм реалізації ідейно-філософських та духовно-естетичних концепцій українського світоглядного консерватизму, націоналізму. Його аналіз та інтерпретація мають відбуватися на ґрунті і в контексті розвитку цілого **європейського традиціонізму** та філософського **ідеалізму-ірраціоналізму** (Ф. Шеллінґ, Новаліс, Ф. Якобі, Т. Карлайл, С. Колрідж, Ж.Де Местр, А. Шопенгауер, Е. Гартман, В. Дільтай, Ґ. Зіммель, М. Шелер, М. Барре, Ш. Морра, Б. Кроче, О. Шпенґлер), а також в широкому контексті українського традиціоналізму: В. Липинський, В. Кучабський, Г. Костельник, К. Чехович, Ю. Вассиян, М. Сціборський, Д. Андрієвський, ранній М. Шлемкевич та ін.).

2. Вісниківство було явищем **всенаціональним**, ширшим за літературну творчість письменників, які друкувалися на сторінках львівського «Літературно-наукового вісника» (1922–32) і «Вісника» (1933–39). Адже за проблематикою, ідеологією, культурологічними параметрами і естетичними засадами з ЛНВ-«Вісником» за ред. Д.Донцова були споріднені такі визначні видання Міжвоєнної доби, як «Розбудова нації», «Пробоєм», «Студентський вісник» (Прага), «Дажбог», «Обрії», «Напередодні» (Львів), «Самостійна думка» (Чернівці) та ін. Концепція вісниківства в усіх аспектах розвивалася і у піс-

лявоєнний час в діаспорі: часописи «Орлик», «Пороги», «Вежі», «Аванґард» (Німеччина), «Визвольний шлях», «Український шлях», «Український клич» (Велика Британія), «Вісник», «Клич нації», «Фенікс», «Крила» (США), «Гомін України», «Альманах «Гомону України», «Місія України», «На варті» (Канада) та ін. Тож вісниківство (націоналізм) розвивалося на рівні політичної ідеології, філософії, культурології, націології, літературної критики, мистецтвознавства.

3. На естетичному рівні **вісниківський (вольовий) неоромантизм** був течією у масштабнішому комплексі художніх явищ, у цілому напрямку неоромантизму, що розвивався в українській літературі від кінця XIX ст. до середини XX ст.: Леся Українка, пізній І.Франко (п'єса «Сон князя Святослава» (1895), поема «Мойсей» (1905), зб. «Semper tiro» (1906); частково С. Черкасенко, Г. Чупринка, О. Кобилянська, М. Чернявський, Г. Хоткевич; творчість т. зв. «революційних неоромантиків» – М. Хвильового, В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, О. Довженка, Ю. Яновського, О. Влизька, Т. Осьмачки, А. Любченка, І. Дніпровського та ін. Це була одна із версій європейського **парнасизму**, великого стилю, що тривав від часів пізнього романтизму (1830–50-і рр.) і був естетичною антитезою до наростаючих тенденцій реалізму, потім декадентства-модернізму; в його основі лежали **культ форми** і **аристократично-витончені почуття**; вічні устремління європейської Душі до Героїчного, коли «антика» і «ґотика» співдіють як **твердість** античного **мармуру** (неокласика) і **прозора мерехтливість** середньовічних вітражів (міфопоетика неоромантиків), як непорушна римська **суворість** і християнська **духовна глибина**, як середземноморський вітальний **оптимізм** і **містико-трагедійні** світовідчуття кельтського світу, із синтезу яких і народилися мистецтво і культура Європи. Парнасизм – це завжди реакція проти різних форм і тенденцій масовізму, практицизму, описовості в літературі, проти бездуховного художнього штукатурства і егоцентризму.

4. За визначенням самих сучасників тієї доби, саме журнал «Літературно-науковий вісник» за редакцією Д. Донцова вперше і найповніше сконцентрував у собі ті ідеї, настрої, естетичні концепції, стильові ознаки, проблематику, на яких сформувалися і поетика міжвоєнного неоромантизму, і філософсько-політичні теорії право-консервативного (націоналістичного) руху. Хоча їхні джерела можна шукати ще в ж. «Шляхи» (1913–18). В таборових видання еміґрації (1920–23). За моделями ЛНВ творилися такі впливові і значущі пізніші видання, як «Розбудова нації», «Студентський вісник», «Пробоєм» (Прага), «Дажбог», «Обрії», «Напередодні» і навіть опозиційній до нього «Шлях нації» (Львів) чи «Ми» (Варшава), «Самостійна думка» (Чернівці) та ін. Саме Львів, Галичина до 1945 р. залишалися **головним епіцентром** пульсування української ідеї та естетичної думки в умовах свободи, при всій повазі до культурного значення української еміґрації в Празі. Приватні листи самих «пражан» засвідчують, що вони орієнтувалися на ідеологію, культурну позицію ЛНВ і «Вісника», що різноманітні розходження з редактором журналу Д. Донцовим були дрібними і несуттєвими, про них не можна говорити як про ідейний розлад у цілій літературній течії. Див., наприклад, статтю М. Ільницького «Дві раси, дві касти, дві культури (Дмитро Донцов) [4]. Автор акцентує на відході частини авторів (А. Крижанівский, Н. Лівицька-Холодна, Ю. Косач) до журналу «Ми» [4, с. 84], на ідейному розходженні з Ю. Липою [4, с.86], на критиці «Вісника» з боку католицького журналу «Дзвони» і групи консервативно-християнських критиків і культурологів [4, с. 84]. Однак при цьому не береться до уваги наступне: журнал «Ми» і його редактор А. Крижанівський у 1940-і рр. були виявлені як «креатури» Москви, то ж цю критику не можна сприймати як принципову; полеміка з Ю. Липою – це було змагання двох яскравих і впертих особистостей, при цьому обидва, і Ю. Липа, і Д. Донцов, залишалися на засадах право-консервативного, традиціоналістського світогляду (адже для

науки важливі світоглядні критерії, а не особистісні симпатії чи антипатії); критика з боку християнських і консервативних авторів («гетьманці») була спричинена значною мірою почуттям конкуренції: у міжвоєнний час ішлося – який із двох правих таборів – націоналісти (ОУН) чи консерватори (Християнська народна партія, гетьманці) – задомінує в політичному житті краю, тому часто це була дуже тенденційна взаємна критика і вона мало говорить про перевагу когось над кимось. Гадаємо, не доцільно виставляти на перший план якість особистісні розходження і часткову взаємну критику, коли аналізується цілий літературний стиль, течія. Приміром, Верлен і Рембо стрілялися, але при цьому залишалися символістами, модерністами. І таких прикладів можна навести безліч.

Цілком логічно, отже, назвати літературне явище, яке тривало (і на теоретичному, і на практичному рівнях) від самого початку 1920-х рр. (1922 р. – рік відновлення ЛНВ у Львові за ред. Д. Донцова) не за місцем тимчасового проживання частини його учасників (Прага – «Празька школа»), а за назвою центрального і найяскравішого видання Міжвоєнної доби (ЛНВ-«Вісника»), на сторінках якого систематично розвивалися і відстоювалися ідейні та естетичні принципи неоромантизму, власне, «**вольового або волюнтаристського неоромантизму**», як можна точніше визначити це явище і цей стиль.

До речі, такий спосіб мислення, на наш погляд, більше відповідає критеріям і принципам наукового аналізу певного літературного явища. Бо ж не географія (Прага), а **культурні тенденції** і **естетичні платформи** мають братися до уваги при визначенні засад і особливостей художнього явища.

5. Зрозуміло, що «Празька школа» була видумана літературознавцями-лібералами для того, щоб фраґментизувати цілісне велике явище, чим було вісниківство у міжвоєнну добу, **відірвати творчість групи письменників від філософії та естетики націоналізму.** Це і сьогодні вигідно цьому політичному таборові, оскільки йому важливо запропонувати свої

ідейно-естетичні пріоритети, показати весь літературний процес як перевагу власних принципів. А, як ми вже показали, важко довести без фальсифікацій, що лібералізм, естетизм і формалізм були на висоті у Міжвоєнний період.

Вісниківство як **літературна концепція** і **критика** це не тільки експансивний Д. Донцов (як це часто представляється, щоб применшити культурне явище). Це ще й теоретична творчість Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Грицая, Л. Луціва, М. Мухина, Р. Єндика, М. Островерхи, Ю. Липи, Д. Віконської, Н. Ґеркен-Русової, О. Бабія, М. Андрусяка, Р. Бжеського (Паклена, Р. Млиновецького), Б. Кравціва, О. Ольжича, У. Самчука, І. Гончаренка та ін.

6. Поняття «вісниківська квадриґа», яка вже утвердилася в літературознавстві, було уведене Ю. Кленом у статті «Ще раз про сіре, жовте і «Вісникову «квадриґу» («Вісник», – 1935. – № 6. – С. 422). Воно стосувалося творчості чотирьох найактивніших поетів журналу – Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича, О. Теліги. Це чисто **умовне поняття** і за ним нема ніякої художньо-естетичної концепції. Тому й протиставляти його поняттю «Празька школа», як це іноді робиться в нашому літературознавстві, немає ніякого сенсу. Ю.Клен використав його майже випадково, запозичивши з польської літератури, де у 1925–35 рр. існувала аванґардистська група «Квадрига» (С. Добровський, В. Свободнік, К. Галчинський, В. Себила та ін.). Зрозуміло, що ніяких художніх подібностей у вісниківців з цим аванґардизмом не було.

Загальні висновки

1. Виокремлення періоду «Міжвоєнна доба (1914–1945)» полегшує вивчення та розуміння літературного процесу XX ст. Цей період відповідає усім **критеріям наукового визначення**:

а) в ньому сформувався домінуючий літературний напрям (модернізм), який включав у себе різні, але повновартісні стилі (символізму, психологічного реалізму, неоромантизму, неокласицизму);

б) у цей час визрів, набрав чітких ознак і форм односпрямований тип суспільних і культурних завдань та устремлінь: національного оптимізму і самоствердження, масштабних модерністських процесів із якнайширшим засвоєнням європейських культурних моделей (не випадково саме на цей період припадає й формування класичного українського перекладацтва – М. Зеров, М. Рильський, О. Бургардт, В. Мисик, Г. Майфет, М. Бажан та ін.);

в) створилися потужні літературні традиції, такі як поліваріантний модернізм Розстріляного Відродження («ваплітянство»), неокласицизм (як критика і літературознавча школа, перекладацтво, культурологічна модель), вісниківський неоромантизм (як філософія, ідеологія, культурологія і поетика), традиція християнської літератури, критики і філософії (галицька група «Логос», ж. «Дзвони» і дотичні до них середовища);

г) попри відмінні політичні умови в СРСР і в інших частинах українського «материка» література того періоду характеризувалася подібною загальною настроєвістю, зростанням якості літературних журналів, критики, публіцистики, культурологічної думки, позначених рисами національної мобілізованості, широти проблематики, засвоєння нової урбаністичної культури і ментальності, посилення громадянського активізму і відповідальності.

2. Виділення «Міжвоєнної доби» дає можливість **послідовно** розглянути культурно-історичні епохи: спочатку вивчити зрілий модернізм і етап національного самоствердження українства після світової війни і Національної Революції, а потім дослідити особливості становлення і розвитку «соціалістичного реалізму», суспільних форм і ментальності тоталітаризму. Тим самим сучасник зможе глибше зрозуміти культурну і естетичну вторинність соцреалізму, його профанаторсько-антинаціональну сутність і функцію.

Тут принципово «прочитати» **національний зміст** української Революції 1917 р., значення відновлення українсь-

кої державності (УНР і ЗУНР) і спростувати поширену совєтську ідеологему про виключно соціалістичний характер Революції. Тоді й відпаде потреба боротися з 1917 р., уникати його, як це є зараз в нашому літературознавстві.

3. Період від 1945 р. і до кінця XX ст. (в радянській Україні він реально почався від 1934 р.) виділяється як **цілісність** і логічно отримує назву «Соцреалізм і художні опозиції до нього. Постмодернізм». Це дає змогу концептуально проаналізувати специфіку культури і мистецтва в тоталітарній державі, міру національної і духовної катастрофи в Україні. Усі специфічні художні риси соцреалізму зручно аналізувати на зіставленні його із поліваріантним естетизмом (повторним модернізмом) шістдесятництва. Паралельно в діаспорі сформувалася і поетика постмодернізму, яка мала свої аналогії і в явищах шістдесятництва (порівняймо Нью-Йоркську групу і Київську школу поетів – М. Воробйов, В. Голобородько, В. Кордун, М. Григорів). Такий **порівняльний аналіз** несе багато зручностей для поглиблення інтерпретаційних підходів у плані розуміння контроверсійності мистецтва, проблем масовізму і герметизму у ньому, природи ліво-експериментальних тенденцій в літературі. Адже і соцреалізм, і європейський аванґардизм мають одне спільне джерело – **соціалістичне (матеріалістичне) і технологічне мислення початку XX ст.** На прикладі їхнього зіставлення можна простежити як еволюціонувала **спекулятивна** (раціоналістична) концепція і манера творчості в тоталітарних і ліберальних суспільних умовах.

4. Цілісне представлення «Міжвоєнної доби» дає можливість зробити фундаментальні історіософські і культурологічні висновки. А саме: а) поглибити розуміння цивілізаційної основи України: утворення СРСР і руйнівна експансія большевизму знищили відновлення середньоєвропейських сутностей в ментальності, культурі і духовності України, нація трагічно повернулася в лоно Євразії; б) головною проблемою в існуванні української нації на початку XX ст. був брак націоналізму і традиціоналізму в її свідомості та ідеології (брак

право-консервативної філософії і політичних рухів), які змогли ефективно сформуватися протягом 1920–40-х рр. тільки в Галичині і еміґрації (ідеологія і практика ОУН, християнські суспільні і культурні теорії і форми самоорганізації в середовищі УГКЦ, гетьманський рух); в) прихід космополітичних ідеологій соціалізму і лібералізму суттєво послабив і без того слабку національну самосвідомість українців, через умови патологічного російського деспотизму головні їхні ідеологеми набрали викривлених і деструктивних форм та інтенцій; це призвело до великого загального культурного та інтелектуального відставання України; г) в умовах СРСР відбулася загрозлива герметизація, «відтинання» української культури від європейського контексту, їхні результати ми відчуваємо до сьогодні; зараз через елементарну незаповненість і недоформованість українських культурологічних теорій та естетичних кодів відбуваються процеси похапливого і хаотичного, некритичного засвоєння різноманітних західних культурницьких і естетичних концептів та теорій, з чого користають, як ми показали, певні ідеологічні (ліберальницькі) середовища, нав'язуючи українській науці і культурі свої, часто поверховоспекулятивні, інтелектуальні програми та стратегії; д) у Міжвоєнну добу були перервані важливі органічні духовні і культуротворчі традиції українства, які сьогодні потребують уважного відновлення і розвитку.

Викладена концепція мислення, мабуть, для багатьох виглядатиме несподіваною і навіть шокуюче-несприйнятною. І це природно, оскільки в українській культурі за XX ст. відбулися ґлобальні процеси нівеляції і хаотизації базових світоглядно-філософських систем. З одного боку, це стало наслідком тоталітарно-руїнницького домінування марксизму в українській науці і усіх сферах комунікації, з другого – результатом фраґментно-тенденційним напливом західних теорій за останні десятиліття (проникнення західних ідей в СРСР відбувалося, принаймні, вже від 1960-х рр., і часто мало уривчасто-викривлений характер). Через те, що в західній культурі та

інтелектуальному житті в 2-й половині XX ст. майже тотально запанував раціоналізм (на рівні філософії – це неопозитивізм і структуралізм, на рівні політики – лібералізм, на рівні мистецтва і його теорій – аванґардизм і постмодернізм), то саме його ідеї й прийшли першими на «терени колишнього СРСР». Через звичку мислити за «чорно-білою» схемою полярного протиставлення, а також через усталене сприйняття Заходу і всього західного за «альтернативу совєтизму», весь цей західний раціоналізм / неопозитивізм / структуралізм / лібералізм / постмодернізм був сприйнятий в Україні як єдина альтернатива обридлому й одновимірному марксизмові / матеріалізмові. Натомість майже цілком поза увагою залишилася для українців велика традиція ірраціоналістської філософії і культурних теорій, представлена на Заході школами феноменології, персоналізму, неотомізму, критичного реалізму, класичного ідеалізму (Дж. Сантаяна, А. Венцль та ін.); на рівні політики – ідеологічні концепції християнської демократії і консерватизму (традиціоналізму, націоналізму) (С. Хантинґтон, Ф. Меєр).

Ми виділили три великі і основні типи людського мислення – раціоналізму, ірраціоналізму і матеріалізму – як такі, що характеризують розвиток світової цивілізації і культури. Зрозуміло, що між ними є проміжні перехідні варіанти світопереживання і світотрактування. Проте цю гносеологічну тріаду зручно використовувати для пояснення закономірностей головних світоглядно-інтелектуальних і мистецьких тенденцій. Так, вже в античності ми бачимо зародження цих головних філософських теорій: Піфагор і піфагорейці, Аристотель та аристотелізм – це традиції раціоналізму; Демокріт і пізніші кініки, кіренаїки та епікурейці – матеріалізму; Платон і пізніші стоїки та неоплатоніки – ірраціоналізму. Ці три основні форми людського мислення повторюються в усі наступні епохи розвитку європейської цивілізації. Залежно від історичних тенденцій і ментальних особливостей кожної епохи чи коротшого періоду конкретної нації і країни котрась із цих форм

переживала етап домінування, яскравого самовираження. Так, ірраціоналізм домінував у Середньовіччі і в епоху Романтизму, матеріалізм – у час Ренесансу і епоху індустріалізму (2-а пол. XIX ст. – 1-а пол. XX ст.), раціоналізм – в добу Просвітництва і в окремі періоди XIX-XX ст. (позитивізм, постмодернізм і його школи).

Постійно в історії людства триває **боротьба світоглядів**. Невизнання її – це інтелектуальне шахрайство. Такою є природа людини, її пізнавально-мисленнєві можливості та інтенції. Усіляке маскування своїх сутнісних принципів і стратегічних планів – це лише тактична хитрість котроїсь із світоглядних систем (як ми це бачимо на прикладі сучасного лібералізму / неопозитивізму). У цьому контексті нелогічною є розмова про «наукову об'єктивність» котроїсь із інтелектуальних теорій. Об'єктивність стає відносною, залежно від логіко-концептуальних конструкцій, вартощів та ідеалів певної світоглядної теорії. Об'єктивною правдою є тільки факт, що Бальзак народився у 1799 році. Усе інше у сфері інтерпретацій його творчості залежить від світоглядних засад його інтерпретаторів: матеріаліст буде бачити в його романах насамперед зображення соціальних і економічних тенденцій капіталізму (це виявляв наш недавній марксизм), раціоналіст буде любуватися його майстерністю інтриґи, композиції і форм нарації (це продукували і продукують різні школи формалістського (структуралістського) літературознавства), а ірраціоналіста будуть захоплювати глибокий психологізм французького класика, його містицизм і духовно-моральна проблематика (таким є прочитання літератури з боку «філософії життя» (В. Дільтай, Ґ. Зіммель, Б. Кроче та ін.), християнських критиків, традиціоналістів-неокласиків типу П. Валері і їхніх послідовників). Тому й звинувачення в «упередженості» і «необ'єктивності», «ненауковості» будуть тривати вічно: від нас залежить лише сміливість сказати правду, заявити про свої переконання, незважаючи на «моду», «авторитети», «політичну доцільність». Врешті решт, задомінує та інтелектуальна

тенденція, яка виявить більше сили духу, моральної та ідейної активності і більше віри у свою правду. Поки що в Україні більше вірять в силу грошей, на які можна розраховувати, якщо ти натякнеш, що той письменник був гомосексуалістом, а та письменниця – лесбіянкою і т. ін. Бо зараз йдеться про те, щоб підточити національні й духовні основи українства, яке, попри все, залишається певною **традиціоналістською силою** в ґлобальному протистоянні цивілізацій, яке ще зберігає потенцію стати фактором і суб'єктом розбудови геополітики і культури цілої Середньої Європи; Україна – як вічна Понтида-Скіфія, Маланюкова «Степова Еллада», сповнена містичної енерґетики буття і культуротворчої місії, – ще таїть у собі відчуття сакруму і щирої мистецької насолоди в епоху технологічної черствості, скептичності і споживацької примітивності.

Література

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності [Текст]: Львівський текст у 30-і роки XX ст./ С. Андрусів. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Ільницький М. Драма без катарсису [Текст]: Сторінки літературного життя Львова першої половини XX століття / М. Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.
3. Ільницький М. Між двох світових [Текст]: літературний процес 20-х рр. у Західній Україні / М. Ільницький // Дзвін. – 2005. – №2 і 4. – С. 123–137; 113–121.
4. Ільницький М. Критики і критерії [Текст]: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. XX ст. / М. Ільницький – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.
5. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) [Текст] / Р. Олійник-Рахманний. – К.: Четверта хвиля, 1999. – 258 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [Текст] / С. Павличко. – К.: Либідь, 1998. – 447 с.
7. Сварник Г. Євген Маланюк періоду «Стилета і стилоса» [Текст]: Листи Є. Маланюка до Д. Донцова / Г. Сварник // Україна. Наука і культура: Вип. 30. – К., 1999. – С. 262–284.
8. Сварник Г. Листи О. Ольжича до Дмитра Донцова [Текст] / Г. Сварник // Українські проблеми. – 1994. – № 4–5. – С. 128–146.

9. Сварник Г. Листування Юрія Липи з Дмитром Донцовим / Г. Сварник // Українські проблеми. – 1995. – №3-4. – С.130-160.

10. Сварник Г. Наймолодший з «п'ятірного грона» – Освальд Бурґгардт (Юрій Клен) [Текст]: Листи до Дмитра Донцова / Г. Сварник // Українські проблеми. – 1999. – № 1–2. – С. 177–219.

11. Сварник Г. Чи існувала «Празька школа» української літератури? [Текст] / Г. Сварник // Українські проблеми. – 1995. – № 2. – С. 87-97.

12. Шерех Ю. Спроби дружніх портретів [Текст] / Ю. Шерех // Сучасність. – 2000. – № 5. – С. 126–137.

13. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: PWN, 2001. – 598 s.

14. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – 702 s.

Баган Олег Романович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

БОЙКО
Вікторія

СВІТ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ВЕРХОВИНЦЯ У ТВОРАХ ІВАНА ЧЕНДЕЯ: ГАРМОНІЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ Й АВТЕНТИЧНОЇ ПРИРОДИ

Безперечно, світ горянина не обмежувався його садибою-ґраждою, родинним колом і світом односельців. Адже Верховина – це надзвичайно різноманітна, багата і прекрасна природа, яка має свою неперевершену привабливість у будь-яку пору року. Це стосується і гір, і полонин, і розмаїтих лісів, і річок, і річкових долин... Для селянина, котрий змушений важкою працею здобувати собі й дітям шматок хліба, вона часто має утилітарний, прикладний характер, змушує розглядати як засіб покращення матеріального достатку. Час від часу доводиться руйнувати цю неперевершену красу: вирубувати ліс, розорювати полонини, вбивати дикого звіра тощо. Але навіть найгіркіші злидні не позбавляють верховинця здатності дивуватися довершеності світу, подарованого, на їх думку, Богом. Багатобарвність і вибагливість довкілля переноситься у витвори декоративно-прикладного мистецтва Верховини. Була ще одна причина любові й поетизації природи: селянин часто залишався з нею наодинці, подеколи на кілька днів, тижнів чи й місяців, спілкуючись тільки з нею, з рослинами і худобою, з ґруниками і вершинами, з горами і левадами.

Світ навколишньої природи добре знаний персонажами творів Івана Чендея, добре знаний він, власне, і самому письменникові. Чого тільки вартий перелік тих назв різноманітних трав і квітів, які наводяться у його текстах! Детально відтворюються верховинські пейзажі в різні пори року. Вражають точністю описи річок, полонин. Немає для літератора таємниць у життєвих циклах овечок, корів і коней, диких тварин. Навіть мисливські та браконьєрські хитрощі, які застосовуються для знищення звірини, знаходять відображення у творах І. Чендея («Червона цятка на снігу», «Терен цвіте» та ін.).

Насамперед у згоді з навколишнім світом живуть персонажі письменника, визначаючи часові віхи за релігійними святами або, ще частіше, за погодно-кліматичними змінами, які повторюються з року в рік, із покоління в покоління, але кожного разу – неповторні. Таке датування затверджується вже з перших творів І. Чендея. У чи не найпершому оповіданні «Льодові квіти» (1942) художній час коротко окреслюється так: «під холодною сніжаною ковдрою лежать смуги нив, узбіччя крутогорів, оповилися спанком ліси» [Вікна, с. 29]. В пейзажних описах час може уточнюватися «принагідними», ніби непомітними позначеннями: «Надворі сіє **осінній** густий дощ»; «У вишитій багрянцем широкополій сорочці по узгір'ях ступав **жовтень**» [Вікна, с. 32, 17]. Проте значно частіше датування є дуже умовним, точніше йдеться не про більш-менш конкретну календарну дату, а про погодно-кліматичний чи «флористичний» час: «черешня розвісила набубнявілі бруньки»; «Голі поля та промерзлі березневі ниви» [Вікна, с. 44, 147]. В оповіданнях і новелах такі пейзажні замальовки чи окремі деталі подаються на початку творів, якщо ж ідеться про повісті чи романи – то на початках розділів, визначаючи не тільки час дії, але й хронологічну відстань між тими чи іншими подіями. Можливий ще один спосіб «природного» датування – через зображення тих чи інших видів сільськогосподарських робіт (косовиці, обрізки дерев, роботи на полі тощо), які безпосередньо пов'язані зі змінами у світі природи.

Частково часті пейзажні описи – особливо, як уже зазначалося, на початку творів чи розділів – можна пояснити необхідністю конкретизувати їх хронотоп. Але відтворення краєвидів буквально переповнюють тексти Івана Чендея. Появу їх у творі пояснити можна хіба безмірною любов'ю верховинців і самого письменника до рідного краю, органічною спорідненістю зі світом природи, сприймання себе як її невід'ємної частки. Тому пейзажні описи перестають бути позасюжетними елементами епічного твору, вони перетворюються в окремі ліричні тексти, вірші в прозі у структурі оповідань,

повістей і романів. А чого варті назви вставних новел у оповіданні «Лиска», які в учудненій формі передають очима коня історію Закарпаття й життя самої тварини: «Сон зеленої весни», «Сон літньої ночі», «Сон осінньої сльоти». Якщо до цього додати поетичні описи праці, зовнішності персонажів, особливо тих, чиїми прототипами були найближчі родичі письменника, внутрішні монологи героїв про красу Верховини, про моральну чистоту й досконалість простих верховинців, філософські роздуми про зв'язок поколінь, сутність людського буття, то можна говорити про синтез епічного й ліричного начал у доробку письменника.

Літературознавці радянської доби неодноразово наголошували на реалістичній природі творчості закарпатського письменника Івана Михайловича Чендея. Щоправда, важко було вірити таким запевненням стовідсотково: адже про реалізм у творчості радянського письменника тільки і можна було говорити, інакше його твори ніколи не були б надруковані у вітчизняних виданнях і про них не можна було би згадувати. Щодо творчості І. Чендея, однак, ці твердження мали ґрунтовні підстави, що підтверджують уже сучасні дослідники творчості письменника.

Саме на такій, реалістичній, інтерпретації творчого методу Івана Чендея наполягає закарпатський письменник і літературознавець Василь Горват. Дослідник намагається знайти точки дотику ідіостилю двох корифеїв закарпатського мистецтва – художника Адальберта Ерделі й письменника Івана Чендея і знаходить їх у вислові Ерделі: «Малим я хочу висловити велике...» [1, 23]. Проте зразу ж В. Горват указує й на відмінності: художник виховувався насамперед на здобутках західноєвропейського мистецтва, кілька років прожив у Франції, інших країнах Європи. Усе життя І. Чендея проминуло в рідному Закарпатті, вільний доступ до книги, мистецької освіти він отримав уже у зрілому віці, змалку формуючись переважно на фольклорних багатствах, які передусім отримував від малоосвіченої, але творчо багатої матері.

Модерне мистецтво, насамперед імпресіонізм і постімпресіонізм, визначали творчу манеру А. Ерделі, за що зазнав тихого переслідування у радянські роки. Молодий письменник І. Чендей навіть у думках не міг припустити, що він може спиратися на здобутки модернізму, брати їх за основу творчого методу, бо тоді жодного твору йому не вдалося б опублікувати. Але реалізм як основа творчого світогляду письменника був не тільки і не стільки породжений цією причиною. Сама природа творчості закарпатського письменника була реалістичною. Ось як про це пише В. Горват: «Іван Чендей пройшов зовсім іншу, може, навіть протилежну школу майстерності (на відміну від А. Ерделі, який формувався у «західноевропейській атмосфері». – *М.В.*), яка починалася з народної казки, з фольклорних записів, згодом з традиційної прози Франка, Горького. Ця ж літературна база закріпилася з приходом на Закарпаття радянської політичної системи й специфічного підходу до літературної творчості, який виключав будь-який "імпресіонізм» і вимагав чіткого виписування деталей, максимальної схожості з навколишнім світом, зображення типових людей у типових обставинах. Реалістичне літературне світобачення було для нього (І. Чендея. – *М.В.*) органічно близьким, і це стає зрозуміло згодом, коли появляються оповідання й повісті, виписані рельєфно, неквапливо, з не приблизним знанням теми і найдрібніших життєвих реалій» [1, с. 23].

Зрештою, до реалістичності спонукає сама сутність епічних творів будь-якого письменника, у тому числі й Івана Чендея. Важливого значення в епічному тексті набуває художня деталь, і майстерність творення високовартісних деталей закарпатським письменником розглядають і уже згадуваний В. Горват [1, с. 24-25], і дослідники радянської доби [2; 3 та ін.]. Так, В. Дончик зазначав, що у творах І. Чендея «основним рушієм внутрішнього конфлікту і є драматичний стик минулого й сучасного, розкритий через **тонко й точно** (виокремлення моє. – *М.В.*) змальований характер» [3, с. 410].

Сам письменник стверджував, що він значно впевненіше почуває себе в малій епічній формі («в цьому жанрі (оповіданні. – *М.В.*) чую себе сильнішим за ширшу епіку» [4, с. 34]), але й в оповіданнях та новелах літератор схильний до творення епічної розлогості, «обкладання» читача деталями, намагання бути дуже точним і правдивим у нібито дрібницях, що притаманно для мистецтва міметичного типу. У цьому сенсі цікаво, які зауваження І. Чендей висловлював Юрієві Станинцю, рецензуючи його оповідання «Новорічні побажання»: «помітне шукання прекрасного і манівці так званих штучних оздоб не знаю, у яких верболозах довелося бачити сережки в травні, коли, як пам'ятаю, вони трохи раніше (квітень, березень) з'являються. Мета і ціль – синоніми, отож вони тут лягають одне на одне» [4, с. 31].

Теза В. Горвата про те, що з творчості І. Чендея виключався «будь-який "імпресіонізм"«, однак, не є беззаперечною, попри те, що реалізм дійсно був основою ідіостилю письменника. Так, В. Горват вказує на традиції української літератури XIX – початку XX ст. у доробку Івана Чендея: «Коли мова йде про тему землі, моральні аспекти щодо неї, то відразу напрошуються численні аналогії з Кобилянської, Стефаника, Нечуя-Левицького, закарпатських літераторів 30-х років. Навіть подібні ситуації можна прослідкувати в оповіданнях і повістях названих попередників» [1, с. 24]. Цю думку можна продовжити: традиції згаданих письменників І. Чендей продовжує не тільки у проблематиці, визначенні шляхів вирішення проблем тощо, але й у сюжетно-композиційних особливостях, зображально-виражальних засобах та ін., насамперед це стосується традицій В. Стефаника. Це раніше, у радянській науці, О. Кобилянську й В. Стефаника вважали класиками вітчизняної реалістичної літератури, сьогодні науковці одностайно зараховують їх до чільних представників модернізму.

Чи містить творчість Івана Чендея у собі модерністські традиції української й світової літератури перелому XIX–XX ст.? Безперечно. Щоби це підтвердити, досить згадати дві но-

вели 1956 року – «Трембіта» й «Косарі», які зразу ж зроджують аналогії з «Дорогою» і «Моїм словом» В. Стефаника, віршами у прозі цього ж автора й інших його сучасників. Ці аналогії в малому обсягові (одна-півтори сторінки), синтезі епосу й лірики, безсюжетності, рясному залученні тропів і синтаксичних фігур, що зближує новели з лірикою, творенні символів, абстрактному узагальненні художніх деталей. Як і «Дорога» та «Моє слово» В. Стефаника, зазначені новели І. Чендея є знаковими для їх автора, у них висловлюється творче кредо письменника і його мистецька програма на майбутнє (наприклад: «Чую спів трембіти, бо в ньому безмежна ніжність душі моїх земляків-селян, бо він є жагою спраглого по красі серця. Бо в ньому мелодія віків. / В тій мелодії чую радість і біль, біль і радість. / Цілим трепетним єством своїм по веснах чую життєдайний спів трембіти… / І він є моєю мрією, моєю думою…» [5, с. 113]).

«Трембіта» і «Косарі» І. Чендея є дуже показовими для ілюстрування модерністського струменя у творчості письменника, вони цілком уписуються в координати української модерністської прози кінця XIX – перших десятиліть XX ст. Але тільки ними не вичерпується зв'язок літературного доробку закарпатського письменника з модерністськими течіями. Малі й великі епічні твори Івана Чендея дуже часто наповнюються філософськими міркуваннями автора чи персонажа над сутністю життя і смерті, сенсом людського життя, проблемами добра і зла, правди й неправди, які є авторськими відступами від сюжетної канви, характеризуються високим рівнем абстрактності порівняно з глибоко конкретизованими деталями інших частин творів.

При відтворенні пейзажів, філософсько-узагальнюючих роздумів, спогадів персонажів, інколи – трудових процесів І. Чендей часто вдається до метафоризованого (тобто з великою кількістю тропів і стилістичних фігур) мовлення: «І що то був за горіх на садибі діда Василя! / Найперше – велет над велетами. Стовбур товстелезний від самої землі, а від стовбура

уже й конари на всі чотири сторони світу. Вершинне гілля то купалося в небесній блакиті, то вітрами заколисувалося, то розчісувало хмари й кострубачило тумани, коли висли вони над горіхом в осінню затяжну сльоту… / У весняну пору, гляди, вже верби зеленіли – лист кучерявився, розпустився, до білих шовків черешні нарядилися…» («Криниця діда Василя») [5, с. 178–179] і далі ще на сторінку опис горіха в різні пори року; «Коли коноплі були білі, як лебеді, в'язав їх докупи, брав на плече і схилом ніс додому. Горстки рядком шикував попід хату, й стояли вони собі тут, як свашки начепурені, доки Василина не бралася тіпати… Під терлицею біліла купа кострицi, а на сонці прогрівалося золотисте волокно. Було воно як мавчині розпущені коси, і нові дивно приємні пахощі осені щедрої пливли по всьому осередку…» («Птахи полишають гнізда…») [5, с. 346] і багато інших подібних прикладів. Письменник уводить у тканину притаманного для епосу «прозаїчного» мовлення елементи ліричного. Оповідь набуває патетичного звучання, піднесеності за рахунок цієї ліризації.

Із наведених цитат можна спостерегти ще одну синтаксичну особливість художнього мовлення Івана Чендея: у ліризованих сегментах тексту різко зростає кількість інверсій. Це і незвичне місце підмета у кінці речення, й означення після означуваних слів, і додатки чи обставини перед підметом та присудком, і відокремлення означень від означуваних слів дієприкметниковим зворотом та ін. Інверсія є притаманною насамперед для віршованого мовлення, тобто опосередковано є пов'язаною з лірикою, тобто вона посилює ліричний струмінь в окремих сегментах епічних текстів І. Чендея.

Особливою розлогістю, використанням зазначених прийомів і засобів відзначаються твори І. Чендея при описах тих предметів і явищ, які можна вважати топосами, концептами для творчості письменника: хата, піч, криниця чи джерело, гора Ясенова, образи й ікони, дерева (не обов'язково дуби, але вони постійно корелюють з образом світового дерева), – які є основою життя персонажів і світогляду письменника.

Звідси розлогість їх відтворення (інколи – на цілі сторінки, інколи – окремі речення, але з постійним періодичним поверненням до зображення), деталізованість до найменших дрібниць у синтезі статики й динаміки, поетизація найпрозаїчніших речей, яка породжує особливу теплоту і щирість у ставленні до них. Це пояснюється тим, що саме ці топосиконцепти є вічними цінностями, незмінними в будь-які часи добра чи негараздів, цінностями, які допомагають знайти сенс буття в хаосі щоденної суєти. Вони є прямими аналогами до символів, якими рясніли символістські тексти (різних літературних родів і жанрів) перелому XIX–XX ст.

Різного типу авторські відступи, розмірковування персонажів (ліричні; філософські, соціальні, етичні, естетичні та ін., які теж позначені високим рівнем ліричності), тропізація й риторичність художнього мовлення в окремих сегментах текстів беззаперечно зближують творчість Івана Чендея з українським модерністичним епосом, насамперед імпресіоністичним. Це не означає, що така спорідненість є наслідком засвоєння традицій. Значною мірою вона також є наслідком типологічної спорідненості, яка є породженням особливостей ідіостилю І. Чендея. Про ці особливості й навіть певні їх вади говорив сам письменник: «Згоден, що бувають у мене порівняння і над ті, коли людина старається, то інколи вона перестарається. Так буває і в мене. Це йде від того, що почуття міри ще не відточене. Своїх творів якості я ще міряю (під якостями маю на увазі – образи, у всіх проявах – епітети, порівняння, паралелі для яскравості, малюнки природи) на “бабі» – так у Дубовому називають децимальну вагу (та вага стоїть на базарі, до неї підходять з мішками кукурудзи, картоплі), а такі тонкі речі необхідно міряти на тій вазі, котрою користується ювелір. Правда, поки ти не навчився користуватися децимальною вагою, не підходь і до ваг ювеліра. Коротко – ще у мене не виробилося тонке чуття оцінки, оцінки при роботі» [4, с. 31].

Можемо зробити висновок, що реалізм дійсно був основою творчого методу Івана Чендея-прозаїка, однак письменник не дотримувався ортодоксального сповідування постулатів соціалістичного реалізму, був відкритий для засвоєння здобутків інших літературних напрямів і течій, у тому числі й модерністських. На його новелістиці, повістях і романах позначився суттєвий вплив насамперед імпресіонізму й символізму, а новели «Трембіта» й «Косарі» повністю вписуються в імпресіоністсько-символістську поетику.

Повертаємося до відтворення рідних для письменника краєвидів. Часто за ними вгадуються конкретні «протипи» з дубівської топографії. Це можуть бути описи Красного ґруня чи Красношори [Чендей, с. 122, 212; Ченд2, с. 15 та ін.], справжніх топонімів між Дубовим і селом Красною, яке знаходиться вверх за течією Тересви, так само реальної Тересви та її долин [Чендей, с. 126, 216; с. 4, 273, 390 тощо]. «Невизначені» топографічно пейзажі, зрозуміло, теж писалися з пам'яті про рідне село, можливо, поновлюючись у короткі приїзду з Ужгорода додому.

Але найбільше захоплення у письменника завжди викликала рідна гора Ясіня (з наголосом на **і**), котра у творах незмінно називається Ясеновою. Кожен опис Ясенової викликає в наратора здивування її красою, радість від спілкування з нею в час праці й відпочинку, навіть від згадки про неї [Чендей, с. 25, 66, 282-283, 297, 301, 382, 402 та ін.]. Отримати поле на Ясеновій мріє Василь Порадюк із повісті «Терен цвіте», бо приваблювала вона його своєю красою. «Порадюк забув про завод, як тільки вийшов на залізничний насип й задивився на Ясенову» [Чендей, с. 25]. Далі йде довгий опис гори, в якому сконцентровані всі особливості ліризовано-філософських пейзажів І. Чендея.

Спочатку подається топографічно чітка, конкретна характеристика Ясенової, майже без наповнення авторськими чи персонажевими настроями і думками, непомітно переходячи до певних часових «узагальнень». «Витягнувшись гігант-

ським хребтом вгору над Забережжю, Ясенова пишною маківкою вп'ялася в піднебесся. Зверху до самого підніжжя гори двома глибокими шрамами на схилі видніє санниця. Вимита осінніми дощами, літніми рясними зливами, вона заховалася глибоко в грунті. Місцями видно поперечні перегородки з пруття ліщини чи граба. То хтось пробував затримати потоки в ярузі, щоб не розмивали і не зносили землю. Та дарма. В час зливи вода заповняла перегородку камінням, намулом і листям, потім виривалася через неї і вже з шаленою бистриною спадала, ще глибше розмиваючи санницю».

З наступного абзацу опис гори втрачає конкретні прикмети, наповнюючись філософсько-настроєвими нотами, котрі відбивають думки і переживання персонажа й наратора. «Закосичена сонцем, стояла гордо Ясенова. Задума, жура і тривожний смуток впали на її чоло. На широкому узбіччі, що лащилося до сонця, сіріли вздовж зруби». Велич і краса гори (та ще сподівання на землю в цьому конкретному разі) змушують думки селянина крутитися тільки довкола неї: «Василя ураз потягло на Ясенову. Хотілося йому оглянути схили, що їх мають поділити бідноті його зір раз од разу ізнов застигав на Ясеновій, яку сонце заслоняло сплетеним з вечірніх променів золотим серпанком» [Чендей, с. 25]. Подумки Порадюк неодноразово ще звертався у повісті до гори, до власного поля, до гірської краси в різні пори року.

Це стосується й інших творів Івана Чендея, особливо автобіографічних повістей. На Ясеновій поле, на Ясеновій працювали родичі письменника, його персонажі й він сам, її було навіть завжди видно з вікна рідної хати [Чендей, с. 282–283]. Про особливе значення гори Ясіня-Ясенова для І. Чендея згадує і М. Жулинський, котрий двічі піднімався на її вершину разом з письменником. Літературознавець наводить такі слова Івана Чендея: «Це моя зелена колиска. Осередок землі родинної, а чомусь називали мочарем. Тут вічно вітер. Вітер на Ясенові. На полі Чендеїв. Оце наш оберіг» [7, с. 11–12]. Таке

шанобливе ставлення до найріднішої гори проходить через усю творчість письменника.

Лише один раз зродився сумнів, чи не є Ясенова ворогом її власникам, коли стара мати наратора і лікарки Анни втратила свідомість на горі від важкої праці та від похилого віку [Чендей, с. 301]. Та ніяка хвороба, ніяке горе не можуть змусити стару матір думати погано про Ясенову, з якою вона зріднилася на все життя і, видається, в потойбічному прийдешньому бутті. Ясенова, крім усього, така дорога для письменника, що вона в його пам'яті нерозривно пов'язана з матір'ю, котра постійно працювала на цьому полі. «Як тільки білі сніги танули, як тільки з високих далеких полонин теплим вітриком дихало, поле на Ясеновій прогрівалося й зеленим паростом для тучних трав оживало, мама з долини від нашої хати на гору-чарівницю собі задивлялася. Ясенова до себе маму кликала неповторними весняними звабами і принадами, й мама тут впадала у п'яний заманлививй полон. Була щаслива, що завжди зустрічала дві весни – першу біля нашої хати в селі, другу – на Ясеновій! Скільки весен минуло для мами на Ясеновій! Скільки дивних казок наповідалося нашій мамі на Ясеновій! Якою піснею наспівалася нашій мамі Ясенова! Скільки теплих літ для неї минуло на Ясеновій! Певно, ще й тому до холодного скону не зможу уявити Ясенову без мами над рідним селом під полонинами, а маму без Ясенової!..» [Чендей, с. 402–403]. Гора стала символом усього найдорожчого для письменника: рідного краю, найближчого родинного кола, минулого й сучасності Верховини.

У лебединій пісні письменника – романі «Скрип колиски» – втіленням народної мудрості, філософського погляду на індивідуальне людське буття і на світ стає дід Петро. Прикметно те, що дід Петро отримує в романі прізвище Ясенова. Цим ніби вчергове підтверджується, що гора Ясенова, дід Ясенова, рідний край і гармонійний світ Забережі становлять єдине нерозривне ціле.

Література

1. Аврахов Г. «Коли птахи полишають гнізда» / Григорій Григорій Аврахов // Літературна Україна. – 1965. – 17 грудня.
2. Анастасьев Н. Фолкнер: очерк творчества / Н. Анастасьев. – М.: Художественная литература, 1976. – 221 с.
3. Ариповский В. Ветер с полонин / В. Ариповский // Дружба народов. – 1958. – № 8. – С. 246–247.
4. Ариповський В. Новели Івана Чендея / В. Ариповський // Закарпатська правда. – 1956. – 2 лютого. – С. 3–4.
5. Баглай Й. Роль театру в утвердженні української національної ідеї на Закарпатті: історія і сучасність / Й. Баглай // Carpatica – Карпатика. – Вип. 14: Проблеми вітчизняної і зарубіжної історії з найдавніших часів до наших днів. – Ужгород : Б.в., 2002. – С. 155–161.
6. Горват В. Чендей. Пайочка. Деталі / Василь Горват // Екзиль (Ужгород). – 2007. – № 5. – С. 23–25.
7. Жулинський М. Історія його краю – в його творах / Микола Жулинський // Чендей І. Вибрані твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1982. – Т. І. Оповідання. Птахи полишають гнізда…: Роман. – С. 5–18.

Бойко Вікторія Василівна – аспірантка Кам'янець-Подільського національнoг університету імені Івана Огієнка.

ВОЗНЮК
Юлія

ГЕРОЇЧНИЙ ТИП ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ «Я ВЕРНУСЯ» ОСИПА КРАМАРА

Численні спроби осмислити художній набуток письменників-емігрантів з'являлися в різний час. Насамперед це українська і польська критика 30-х років, що з'являлася на сторінках різних часописів міжвоєнної доби.

Після Другої світової війни з'явилася низка праць відомих критиків і літературознавців: М. Білоус-Гарасевич, А. Власенко-Бойцун, В. Державина, Ю. Клинового, Г. Костюка, І. Кошелівця, Я. Розумного, Ю. Шереха й інших.

Незалежна Україна долучилася до цього інтерпретаційного процесу в 90-х роках XX століття, коли видали свої наукові розвідки Р. Гром'як, М. Жулинський, С. Павличко, С. Пінчук, Я. Поліщук, М. Сподарець та інші. І тільки на початку XXI століття почалося ґрунтовне наукове заглиблення в художній світ прози письменників-емігрантів, яку досліджують О. Баган, С. Бородіца, І. Бурлакова, І. Воронюк, П. Іванишин, М. Ільницький, Ю. Мариненко, Н. Мафтин, І. Руснак, Т. Салига, А. Уліщенко й ін.

Для осмислення художнього феномена української еміграційної прози доцільно звернутися до поняття «героїчне». Категорія героїчного походить з античності як символізація індивідуальної людини, яка почала відокремлювати себе від родової спільноти та космічних сил і свідомо діяти в напрямку її організації і захисту [4, с. 89]. Д. Кемпбел зазначав, що героєм є особа, «яка пробивається крізь особисті й місцеві історичні обмеження до всезагальних чинників, первинних джерел людського життя і мислення» [2, с. 22]. Е. Мелетинський пояснює, що герой – це «культуротворець, який реалізує ідеали національного міфу – історії, осмисленої в якості значущої» [6, с. 193]. «У національно-культурному контексті, – пише А. Іщук, – героїзм полягає у символізації певних персон

– як конкретних (політичних діячів, митців), так і збірних образів (захисник батьківщини, лицар, воїн, письменник, пророк), чия діяльність вважається особливо значущою в розвитку національно-культурної системи та являє її історію» [1, с. 14].

Н. Малинська доводить тезу про те, що доступні всім слов'янським етносам міфо-генетичні формули на тому чи іншому етапі породили умови людського життя: постійна небезпека і страх смерті, таємниці природи. Боротьба із силами, що загрожували роду, сім' ї, народу; готовність віддати життя спочатку за інтереси роду, а пізніше й народу, його землі, держави і сформували ідею героїчного, яка притаманна й українській культурі. Таким чином, «художнім еталоном» героя українського у народному ліро-епосі і багатьох літературних творах є герой-патріот, часто смертний, але не впокорений («Пісня про Морозенка», «Дума про смерть Богдана Хмельницького» тощо) [5, с. 11].

Християнська мораль, готовність до самопожертви на тлі суспільно-побутової трагедії, втрати близької людини, годувальника й захисника, укріпилася в думах та історичних піснях, а відтак і в літературі періоду романтизму, як і тип героя-лицаря, мужнього, але жертовного, ідеально красивого, прив'язаного до рідного простору степу і його реалій, землі, коня, орла, неба.

У літературі XX–XXI століття існує герой, який кардинальним чином відрізняється від описаного вище типу героя. Найчастіше це – одинак, який не приймає стереотипи суспільного життя і прагне відстояти власну індивідуальність в будь-якій ситуації. Він бореться з метою віднайти власне «Я» і самореалізуватися та самоідентифікуватися» [1, с. 16]. Акценти зміщуються на внутрішній світ людини, а не на зовнішні прояви, на вчинки проти стереотипів, нав'язаних владою. І якщо спочатку героїчне розумілось як жертовність, потім як надання переваги суспільним цінностям, а врешті-решт як поєднання кращих особистісних якостей з цінностями суспільства,

то при аналізі цієї категорії героїв увага переноситься саме на особистісні якості, цінності, на ідеали конкретної людини. Героїзм внутрішній є наступною ланкою у розвиткові категорії героїчного.

Як самостійну категорію естетики «героїчне» вперше обґрунтував М. Киященко. Він бачить сутність героїчного у відданості суспільству та його ідеалам, підкреслюючи, що героїчним може вважатися тільки такий вчинок, який має визначне суспільне та історичне значення для народу зокрема та всього людства загалом. Розуміння сутності героя і героїчного змінювалося із розвитком людства. Це найкращим чином зафіксовано у літературному процесі. М. Каган констатує, що у часи, коли головною умовою виживання вважалася витривалість та фізична сила, героями казок, народних оповідей та епосу були персонажі, наділені надзвичайною, богатирською силою. З розвитком техніки та науки подібна сила стала втрачати своє первинне значення і важливість. Її місце серед основних складових образу героя почали поступово займати духовні, моральні, суспільні цінності. В. Мовчан стверджує, що героїчна особистість є безумовно піднесеною, але лише у тому випадку, якщо вона розкривається як комплексне поєднання яскравих і неповторних особистісних якостей з суспільним досвідом [5, с. 16].

Класична естетика найтісніше пов'язує героїчне з категорією піднесеного. Піднесене завжди є надзвичайним і могутнім, воно викликає подив і водночас – захоплення, а часто і страх, адже нагадує про недосконалість людини, перевершує її можливості. М. Киященко вважає, що героїчне уособлює найдосконалішу поведінку сучасної особистості. Героїчні дії, на думку М. Кагана, набувають піднесеності, коли вони творяться заради суспільного блага, інтересів народу, держави і людства, коли людина жертвує собою або своїми інтересами чи особистим щастям і добробутом в ім'я вищих ідеалів. Саме тому піднесене в людині і є героїчне.

Спробуємо розглянути поняття героїчної особистості на прикладі оповідання «Я вернуся» письменника-емігранта О. Крамара. Осип Крамар – маловідомий західноукраїнський письменник першої половини ХХ століття, який працював в еміграції. Із творчої спадщини письменника нам відома збірка оповідань «Я вернуся! (Стрілецькі оповідання)», видана в Едмонті 1947 року й опублікована на сайті електронної бібліотеки «Діаспоріана», до якої й увійшло однойменне оповідання.

Автор одразу знайомить читача з головним героєм твору, а також зазначає точну дату і окреслює простір дії: «Вставав поволі і мракою мився заспаний день. День 27-го грудня, 1918 року… Хорунжий Кость Яструб провірював польові застави на відтинку Лисиничі-Підбірці, коли йому доручено приказ: «Стягнути застави. Вийти з Підборець і наступати. Напрям – Кривчичі малі» [3, с. 48]. Напевно, чіткість хронотопу використана для того, щоб реципієнт краще зрозумів події, які відбуваються у творі, адже вони основані на історичних фактах і мають реалістичне підґрунтя. Сприятливі для героїчного вчинку суспільні умови. Можливо, О. Крамар написав дату і місце з особистих спогадів, бо ж він сам був учасником національно-визвольних змагань 1917–1920 рр.

Письменник не подає портретної характеристики героя, очевидно вона тут не важлива, основне для О. Крамара – реакції персонажа на події, адже герой, це людина, що чинить хоробро і для народного блага. Так, коли він зі своєю четою потрапив у полон і польський майор пропонує йому сигарету, автор пише: «Мовчить Яструб, мов закаменілий. Руки не простягнув» [3, с. 50]. Коли бійців ведуть у в’язницю, письменник каже: «Похилив голову Яструб. У грудях досада гадюкою вилась. Не так вони сподівались входити до Львова… Не так…» [3, с. 50]. Письменник малює героя, як картину-пазл, кожного разу додаючи портретну характеристику, рису, стиль поведінки тощо. Коли його б’ють при допиті, то «згірдно усміхнувся Яструб. Очі свої з погордою у ляха впялив» [3, с. 50]. Саме очі персонажа є художньою деталлю, яка компенсує весь портрет.

«Цо у пана за оци?! – каже польський комендант, – Я не моґем знесць теґо взору» [3, с. 51].

Героїчне завжди містило у собі духовний і моральний ідеал або навіть і ототожнювалось з ним, оскільки героїчні прояви допомагають усвідомити, що ті якості, які людина віднаходить у собі під час героїчного вчинку, і являють собою ідеал відповідальності, людяності та відданості колективу, суспільству, людству. Кость Яструб – образ вояка-інтелігента, який зазначає перед польовим судом: «У нас цього не буває. Ми полонених не вбиваємо і нікого не грабуємо… Зрештою український уряд строго придержується міжнародного права» [3, с. 54]. Він «чемно звертається» до інших в'язнів, які представляють соціальне дно. Герой завжди цінує свою гідність. О. Крамар показує епізод, коли Кость може попросити, щоб його перевели в офіцерську камеру, «одначе Яструб просити не хотів» [3, с. 60].

Завдяки героїчному началу людина здатна вдосконалювати себе. Героїчне породжує в людині впевненість у власних силах, відчуття непереборності та нездоланності у боротьбі із природою, а також (і для сучасності це найважливіше) під час «сутичок» з суспільними протиріччями, у випробуваннях історичного характеру. Тому і герой О. Крамара мужньо переносить тюремні злигодні, залишившись людиною. Він не нарікає на долю, лише розчарований, що прийдеться померти не в бою: «Тай гарно там на фронті!.. Гармати басами поважно грають, скоростріли бубнами тарабанять, а кульки тоненькою скрипкою заводять. А коли прийдеться упасти в бою… яка гарна смерть! Товариші сальвою попрощають, могилу висиплять на славу і хрест стрілецький закопають. Гарно на фронті!…» [3, с. 58]. Ці рядки підтверджують тезу про те, що смерть увіходить до невід'ємних складових героїчної поведінки і героїчного вчинку. О. Крамар відтворює тип героя-вояка, що живе боротьбою. Героїчний вчинок Костя Яструба ґрунтується на ясному розумінні необхідності саме такої форми поведінки. Йому неприйнятна сама думка про неволю, а тому він

песимістично сприймає навколишню дійсність: «Ліниво воліклися огидні, мов грязюка дні злиденного животіння в замарстинівській тюрмі. Поволі тягнулись плюгаві ночі, а за ними шкандибала заталапана жебрачка – доля і лукаво сміялась». Бездіяльність обтяжує героя: «І знемігся в тюрмі Яструб», але не вбиває, а спонукає мислити: «А одначе Яструб все про втечу думав» [3, с. 63].

О. Крамар, зображуючи свого героя, додає йому романтичних рис – Кость втікає із в'язниці і щасливо дістається до своїх, він проводить блискучу операцію проти поляків, навідується до рідних, а також знаходить своє кохання, дівчину Надію, якій і говорить «спокійно та певно»: «Я вернуся!» [3, с. 92] – стандартний хепі енд, притаманний казковому епосу, коли зло покаране, герой врятований і на вершині слави, кохана поряд. Однак, автор залишає відкритий фінал: Кость пішов, а «На лавочці під яблінкою все ще сиділа Надія. На дорогу, куди пішов Яструб, дивилися. Кохання своє молоде за ним на вздогін посилала… На заході тремтіли гармати» [3, с. 93]. Очевидно, «хепі енд» – це нереалістично, тому читач залишається в передчутті того, що Кость повернеться, але, зваживши історичні події, розуміємо, що це було б занадто неправдиво для тогочасної ситуації в країні.

Отже, в оповіданні «Я вернуся» письменник створює романтичний тип героя, здатного на самопожертву, який до останнього бореться за волю і життя, постає рішучим, впевненим, розсудливим, інтелігентним, безстрашним, але водночас романтичним і чуйним, що й робить його близьким для читача.

Література

1. Іщук А. Героїчна особистість [Текст]: історична еволюція змісту / А. Іщук // Нова парадигма. Журнал наукових праць. – Вип. 52. – К.: Вид-во НПУ імені М. Драгоманова, 2006. – С. 11–17.

2. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич [Текст]: Пер. з англ. / Д. Кемпбел. – К.: Альтернативи, 1999. – 392 с.

3. Крамар О. Я вернуся [Текст] / О. Крамар // Я вернуся! (Стрілецькі оповідання). – Едмонтон, 1947. – С. 48–93.

4. Лосев А. Античная философия истории [Текст] / А. Лосев. – СПб.: Алетея, 2001. – 256 с.

5. Малинська Н. Героїчне у фольклорі та літературі [Текст]: Дискурс канону: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.07; 10.01.01 / Н. Малинська; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 29 с.

6. Мелетинський Е. Поэтика мифа [Текст] / Е. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 1995. – 408 с.

Вознюк Юлія Олександрівна – здобувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

КЛОЧЕК Григорій

ПРО ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОЛІЗІЇ «ГЕНІЙ І СУЧАСНІСТЬ» У СВІТЛІ ШЕВЧЕНКІАНИ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

В одній із перших статей своєї конгеніальної Шевченкіани Євген Маланюк писав, «що єдиним ліком, єдиним рятунком проти всіх [...] національних хворіб є саме вогняна, вулканічна, страшна в своїм національнім демонізмі поезія Шевченка – і до цього часу – тілько вона одна і ніяка інша!». І тут же продовжив: «Між генієм та сучасністю завше колізія. Геній дає всього себе, але сучасність бере від нього те, що вона з д у ж а є взяти. Це стосується як окремих людей, так і поколінь, як суспільства, так і певної доби, її прагнень, її духу.

Несмертельні твори несмертельних творців, живучи у віках, перечерпають у свідомості сучасників невпинну еволюцію» [2, с. 115–116].

Про те, що кожне нове покоління по-новому відкриває для себе Шевченкове слово вже сказано неодноразово. Маланюк в характерній для себе манері лише увиразнив, відгранив цю думку. І наголосив при цьому на одній важливій думці: «Між генієм і сучасністю завше колізія».

Нам би варто частіше задумуватися над колізією **Шевченко і сьогодення**. Вона різноаспектна і вельми неоднозначна. **Завдання нашої статті** якраз і полягає в тому, щоб розглянути колізію «Шевченко і сучасність», опираючись на основні концепти шевченкіани Євгена Маланюка.

Про цю колізію думаєш, коли, скажімо, спостерігаєш за ритуалами покладання вінків до пам'ятників поета. Тоді найчастіше задаєшся питанням, наскільки керівні особи різних рангів, що чинно підходять з вінками до пам'ятника чи й навіть проголошують промови на мітингах або різних зібраннях,

присвячених черговій річниці поета, розуміють ким є насправді Шевченко для нації.

Ця колізія нагадує про себе, коли, наприклад, читаєш про того зарюмсаного хлопчика, який ніяк не міг вивчити напам'ять вірш «Садок вишневий коло хати...» через те, що не розумів, наприклад, що означає «**коло** хати», не знав, що таке «хрущі», не міг зрозуміти, чому сім'я вечеряє коло хати, а не в хаті, чому в сім'ї кілька дітей, а не одна дитина («У них що в хаті – дитячий садок?»), дивувався, що діти разом з матір'ю збираються ночувати «коло хати», і на відповідь, що, мовляв, їм там спати було приємніше, бо в хаті душно, він запитав, чому в них не було кондиціонера. (Ця історію розміщена у поданій нижче статті, де аналізується «Садок вишневий коло хати...»).

Можна зрозуміти й тих старшокласників і навіть студентів, яких не хвилює Шевченкове слово, бо його вивчення у школі є окремою вельми серйозною проблемою, спричиненою як недолуго складеною програмою (думати, наприклад, що старшокласник у змозі сприйняти архіскладні смисли «Великого льоху» – це виявляти педагогічний непрофесіоналізм), так і бідністю супровідної методичної літератури, яка не переказувала б казенним словом стандартні, безліч разів повторювані тези, а по-новому відкривала б як учителеві, так і учневі справжню велич і красу Шевченкового слова.

Не треба думати, що в другій половині XIX – першій половині XX століття, коли в багатьох селянських хатах поряд з іконами висів уквітчаний вишитим рушником портрет Шевченка, його поезія сприймалася з достатньою глибиною. Борис Грінченко в брошурі «Шевченків «Кобзар» у селі» (1906) переконливо показав, що селяни досить поверхово сприймали більшість поезій «Кобзаря». Але у них була ще не збита національна «матриця рецепції», завдяки чому архетипна Шевченкова образність була легко упізнавана тогочасним селянином. І такої «поверховості» у сприйманні «Кобзаря» було достатньо для того, щоб піднялася всенародна хвиля любові

до поета – тієї любові, котра попри все була чинником, що формувала національну ідентичність, творила націю.

Характеризуючи історію рецепції Шевченка, окремо, треба говорити про випадки «бунтів» проти нього. Вони були в усі часи, про них неодноразово писав Євген Маланюк: «Бунтарські нотки ще за Шевченкової доби звучали в зигзагоподібних поглядах несамовитого Куліша. Зизооко дивилося на Шевченка покоління «Української Хати», де молодий Євшан, з властивим його віку запалом, кидався з якимись вимогами на не дуже низенький п'ядестал національного пророка. Моє покоління, – продовжує Маланюк, – зазнало крикливих, але цілком неплідних голосувань різних футуристичних невігласів, що з професійною запеклістю намагались, за московськими взірцями, мовляв – «сбросіть с парахода соврємєнності», цього раніш «некультурного», а пізніш «класово-несвідомого» мужика» [2, с. 115].

Окрему лінію несприйняття Шевченка, що йде від Віссаріона Бєлінського і завершується сучасними … (ні, не будемо називати їх прізвища із суто гігієнічних міркувань), найкраще іменувати великодержавницько-українофобською. Чудовий аналіз цього напряму зробив Іван Дзюба в статті «Алергія на Шевченка».

Можна подумати, що, називаючи всі ці «бунти» проти Шевченка, здійснювані з різних причин, підводимо до думки про необхідність якимось чином захищати його. Ні, зовсім ні! Шевченко не потребує захисту, бо надто могутній у своїй самодостатності. Але він потребує розуміння, йому потрібен читач, здатний підніматися до нього.

Для того, щоб увиразнити, зробити більш зрозумілою колізію Шевченко і сьогодення, необхідно прямо і відверто проголосити наступну гасло: **Тарас Шевченко – елітарний митець**. «Мужик», «селянський поет» та інші подібні визначення залишилися позаду. Вони відпали від нього як зашкарублі оболонки.

Наділена феноменальною здатністю оновлюватися з плином часу і через те поставати в кожній новій епосі гостро актуальною, його поезія перетворилася на своєрідний тест для нації, для народу, для влади, яку той народ вибирає, для кожного громадянина, духовний та інтелектуальний рівень якого визначається його здатністю підніматися до Шевченка. І щоб не повертатися більше до питань «бунтів проти Шевченка» та «алергій на Шевченка», теж треба сказати прямо і відверто: кожний прояв подібних «бунтів» та «алергій» у наш час рекомендується діагнозувати як факт моральної та інтелектуальної деградації або ж свідомо здійсненої провокації з доволі зрозумілим політичним підтекстом.

Які маємо підстави стверджувати думку про те, що поезія Шевченка набула ознак елітарної, тобто такої, що потребує добре підготовленого, *обраного* або, вдаючись до сучасної термінології, *експліцитного* читача?

Завдяки здатності Шевченкової поезії оновлюватися з плином часу, увиразнилися, набула більшої рельєфності низка пріоритетних для світової літератури змістових концептів. Наприклад, зараз про поему «Кавказ» можна говорити як про перший масштабний у світовій літературі твір антиколоніального спрямування. У поемі «Сон» («У всякого своя доля...») здійснено художньо-системний аналіз російської самодержавницької або – ширше – тоталітарної політичної системи.

Окреме питання – пророчість Шевченка. 20 років української незалежності увиразнили всі наші споконвічні національні проблеми – саме ті, які пророче були висловлені у багатьох поезіях, і найбільш сконцентровано в посланії «І мертвим, і живим...».

З плином часу увиразнюються загальнолюдські моральні цінності його поезії – тут у першу чергу потребує осмислення безприкладний, вражаючий глибиною та якоюсь емоційною трепетністю гуманізм Шевченка. У нього він наскрізний, такий, що складає плоть твореного ним поетичного субстрату. Його співчутливість є безмежною до всього, що пот-

ребує справедливості («правди»!) та захисту – чи то йдеться про українську жінку-покритку, чи то про кавказький народ, котрий виборсується з-під колоніального ярма.

Його поезія – приклад високої любові до свого народу. Любові дієвої, спрямованої на досягнення результату – згадаймо хоча б його здійснений намір впрягтися в «тяжкі упруги», щоб орати «перелоги» – готувати народну свідомість до переходу на вищий рівень національного самоусвідомлення. («Чигрине, Чигрине...»). Любові жертовної, бо ж він, добре передчуваючи, що доведеться «впасти у кайдани», все ж таки зробив свій вибір («Минають дні, минають ночі...»). Любові, яка не заважала йому бути критичним – згадаймо чисельні приклади його жорсткої «національної самокритики».

Говоримо про істини відомі, сотні, а мо' й тисячі разів проголошувані у різних контекстах та варіаціях. Та вся справа в тому, що в контексті колізії **геній і сучасність**, вони потребують оновленого сприймання – потребують читача елітного, такого, щоб щойно проголошені істини розумілися ним не як холодні логізовані тези, а як естетично заряджені, хвилюючі смисли. Йдеться про читача з високою культурою художнього сприймання.

Вдаючись до сучасної мови, треба наголосити, що поезія Шевченка має різні рівні розкодування – поверхові, менш поверхові, глибинні... І ця глибинність, як уже знаємо, є безкінечною – бездонною і невичерпальною. Елітний читач має володіти кодами глибинного, а значить, **новітнього** рівня прочитання.

Наївно та безграмотно було б думати, що ця **вулканічна** енергія Шевченкової поезії могла б міститися в оболонці простого, примітивно обробленого слова. Новітнє розкодування поезії Шевченка неможливе без осмислення секретів величезної енергетичної місткості його слова, тих секретів художності, розкриття яких дає нам не тільки розуміння джерел естетичної сили його слова, а й допомагає відкривати нові нюан-

сові, тобто більш тонкі, раніше не вловлювані, а значить, і не експліковані «на поверхню» підтекстові смисли.

Безперечно, що ті змістові пріоритети Шевченка, що так вражаюче відкриваються з плином часу, можуть перебувати, зберігатися для вічності лише у якійсь особливо ціннісній формі. Бо ж добре відомий «вічний» закон художності – найменша фальш у «змісті» мистецького твору, так само, як і найменша недосконалість у його «формі» (беремо ці слова у лапки, розуміємо всю умовність роз'єднання форми і змісту), поволі відбирає у нього життєдайну силу.

У творах, що належать вічності, «форма» і «зміст» перебувають у абсолютній гармонії. Основне завдання майбутньої шевченкології якраз і полягає в тому, щоб дослідити цю абсолютну гармонію.

Зупинимося на цій проблемі детальніше, звернувши при цьому увагу на її методологічний аспект.

Стала помітною одна характерна для сучасного шевченкознавства закономірність: не зважаючи на те, що у багатьох статтях, написаних відомими шевченкознавцями, є чимало по-справжньому свіжих спостережень, здійснених завдяки талановитому проникненню у змістові глибини твору, вони, за окремими виключеннями, все ж таки позбавлені однієї дуже важливої якості, а саме – недостатньо виразно фіксуються в загальній «літературознавчій» свідомості. Ці «слова, слова, слова» хоча й розумні, але недостатньо чіпкі, щоб залишатися в пам'яті. Вочевидь, літературознавчі тексти потребують певної, умовно кажучи, «атракційності» – здатності збуджувати літературознавчу свідомість. І способів домагатися атракційних ефектів може бути чимало. Важливо, щоб вони були доречними й виконаними із почуттям міри. Та справа не лише в них.

Переважна більшість досліджень відноситься, хай дозволено буде так сказати, до «змістового» літературознавства, головна особливість якого полягає в зосередженому проникненні у змістову сферу твору. При цьому, відповідно, ігнору-

ється його «форма». Така ситуація розглядалася Іваном Франком у першому розділі трактату «Із секретів поетичної творчості», де протиставлялася «реальна критика» (М. Добролюбов) з критикою естетичною. У Івана Франка таке зіставлення набрало форми колізії – зіткнення протилежностей. І він однозначно позиціонував себе як прихильника естетичної критики, яка могла реалізовуватися лише через аналіз «форми», а ще краще через аналіз «в єдності змісту і форми».

Не можна однозначно стверджувати про непотрібність суто «змістового» аналізу. Є суспільно-політичні епохи, коли саме такий аналіз дозволяв літературній критиці виконувати функції, які в умовах відсутності свободи висловлювання зазвичай здійснює публіцистично спрямована літературна критика («реальна» критика Добролюбова, Чернишевського, Писарєва, про яку говорив Іван Франко у своєму трактаті; критика періоду «застою» у 70–80-х роках минулого століття на теренах СРСР). Немає сумніву і в тому, що в окремих випадках науковий результат найдоцільніше здобувати шляхом суто «змістового» аналізу – таких прикладів можна навести чимало. Але, визнаючи це, все ж маємо зрозуміти: якщо об'єктом вивчення є *літературність,* то сама по собі доцільність аналізу літературного твору різко зростає, і через те сам аналіз набуває більшої значущості . Поняття *літературність* є наближеним до поняття *літературна форма*, а ще точніше – до поняття *поетика* у її широкому – ширшому за «техне» – розумінні. Автори, що зосереджені на змістовому аналізі, недостатньо схоплюють власне літературність – вона залишається за межами їх установок та й, мабуть, і можливостей, бо вони, можливості, визначаються власне установками. Але й навіть якщо установка на аналіз літературності (форми, поетики) є визначальною, як, скажімо, у тих же російських формалістів, до яких у свій час належав і Роман Якобсон, чи ж у структуралістів, то це ще зовсім не гарантує успіху. Навпаки, аналіз літературних творів, здійснених опоязівцями та їх наступника-

ми структуралістами, завжди відзначався якоюсь академічною засушеністю та фактичною безпорадністю у розкритті «таємниць» художності. Дехто з них прагнув позбутися нудного академізму, вдаючись до різних способів *одивнення* (В. Шкловський) своїх текстів. Та все ж це вдавалося зробити рідко, і винний у цьому був метод, який змушував шукати «ці невловимі структури» (Ю. Барабаш) у ритміці, евфоніці, композиції та в інших компонентах «матеріальної форми», не беручи до уваги, що головний виражально-зображувальний засіб літературності полягав у здатності слова викликати в свідомості читача образні уявлення. І чим вони яскравіші та змістовніші – тим сильнішою є естетична впливовість літературного слова.

Візуальність художньої літератури як одна з її провідних видових особливостей, що була маркована ще Арістотелевим «мімезисом», недопустимо ігнорувалася та продовжує ігноруватися. Чому, запитаємо, ця проблема майже ніколи не ставала пріоритетною? Причина, думається, полягала у відсутності таких методологічних та методичних підходів, які були б спроможними розпізнавати та пояснювати функціональність художньо-літературних прийомів, що формують у свідомості реципієнта художні візії.

Шлях до вироблення такої методології лежить через формування **рецептивної поетики** – саме вона оволодіває так званим «кінематографічним» кодом, з допомогою якого вдається розпізнавати візуальність, закодовану у слово.

Рецептивна поетика шукає різні способи моделювання власне *художнього* впливу слова на свідомість реципієнта і таким чином прагне розгадати та пояснити секрети естетичної впливовості літературного тексту. Тому літературознавчий текст, що будується на принципах рецептивної поетики, завжди спрямований на відкриття – і це його природний стан, бо він постійно зосереджений на розгадці впливовості слова на свідомість реципієнта. При цьому – і це важливо підкреслити! – він користується відповідним інструментарієм, в тому

числі взятим із психологічної науки. Саме тому літературознавчий текст, творений на засадах рецептивної поетики, дуже часто не дотримується канонів академічного літературознавства, прагне вирватися «на волю». І коли йому вдається відкрити сам процес творення літературним словом художньої енергії, то він здатний принести своїм реципієнтам радість пізнання нового. В цьому його природна атракційність, іншої він просто не потребує.

Але тут же виникає запитання: чи заперечує такий спосіб аналізу, об'єктом якого є переважно поетика твору, інший спосіб інтерпретації, названий нами як суто змістовий? Думається, що ставити питання *або-або* тут не можна. У кожному з названих підходів є свої можливості.

Але про одну явну перевагу інтерпретації твору, що здійснена засобами рецептивної поетики, все ж таки скажемо. Справа у тому, що рецептивна поетика, моделюючи вплив художнього слова на реципієнта, виявляє при цьому художній смисл, що породжується цим словом. Перечитаймо, наприклад, поезію Шевченка «І досі сниться: під горою..», візуалізуймо її, тобто відтворімо у своїй уяві образно-зорові картини, закодовані у її тексті. І чи не відкриється нам саме завдяки цій візуалізації головний смисл твору, що виражає філософію людського щастя? При цьому реальність виявленого таким чином смислу є доведеною. У такого висновку високий ступінь валідності. Іншими словами**: змістовий аналіз, здійснений з тісною прив'язкою до слова, до його «техне» (поетики), наділений більшою науковою доказовістю (валідністю), що обумовлює його більшу чіпкість, більшу запам'ятовуваність, а значить, і більшу функціональність в літературознавчому дискурсі**.

Водночас треба розуміти ще й іншу важливу річ: аналіз тексту, здійсненого з позицій рецептивної поетики, має високу значущість для сфери літературної освіти. І ця значущість визначається не лише тим безперечним фактом, що через посередництво рецептивної поетики ми досягаємо вимріяного –

аналізуємо твір «у єдності форми та змісту». Кожний навчальний момент, що позначений відкриттям процесу творення художньої енергії, привчає не тільки бачити й розуміти виражальні можливості слова, а й приносить **радість пізнання,** що надзвичайно важливо для освітньо-виховного процесу.

З метою піднятися до розуміння ідеальної згармонізованості «змісту» і «форми» Шевченкової поезії необхідно звужувати об'єкт дослідження, звести його до проблеми її візуальності. Наступний момент концентрації уваги – робота в жанрі аналізу окремого твору. Подальший крок в «технології» дослідження – озброєння «мікроскопом», який дозволяв «укрупнити» предмет аналізу і таким чином розглядати внутрішнє життя художнього «організму», що складається з функціонуючих прийомів, і водночас простежувати (моделювати) їх впливогенну дію на сприймача тексту.

Ось в такі моменти найуважнішого вдивляння у внутрішнє життя Шевченкового слова приходить розуміння його мистецької досконалості.

Код «кінематографізму», до якого треба вдаватися, намагаючись осмислити поетику візуальності поезії Шевченка, відкриває нам феномен «вродженого» кіномови автора. Таким чином відкриваються секрети вищої мистецької досконалості Шевченкового живописання словом. Отже, до визначних «змістових» пріоритетів поета додається ще один, котрий стосується однієї з найвизначальніших складових мистецтва слова – його художньої візуальності.

Разом з цим технологічні можливості «мікроскопа» та рецептивної поетики допомогли виявити гармонійну, а, точніше, синергетичну стосовно творення художньої енергії, взаємодію візуального, суто образного, і не-візуального (переважно логізованого) поетичного тексту.

Треба визнати той факт, що власне поетична техніка Шевченка у багатьох моментах обігнала свій час. На це переконливо вказала Михайлина Коцюбинська у своїй статті «Шевченко – поет сучасний» [1].

І наостанок, ще одне звернення до Євгена Маланюка, до його слів, які були сказані ним ще в далекому 1947 році і які сьогодні, в переддень 200-літнього Шевченкового ювілею, звучав з особливою актуальністю: «Наше знайомство з поетом щойно почалося» [2, с. 155].

Література

1. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2-х т. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 1.
2. Маланюк Євген. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997.

Клочек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

КРАСНОЩОК Вікторія

І. ФРАНКО ТА ЛЕСЯ УКРАЇНКА В ЕСЕЇСТИЦІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Постановка проблеми. Літературознавчі праці Є. Маланюка мають переважно персоналізаційний характер, для яких характерне не стільки пізнання і розуміння особливостей мистецького почерку того чи іншого митця, скільки наближення до розуміння внутрішніх, особистісних чинників мистецької творчості.

Об'єктом його досліджень був *автор як емпіричний індивідуум*. Осердям і методологічною «платформою» такого осягнення творця була реконструкція ***екзистенційної психології особистості***. Це дослідницька модель, яка передбачала осмислення внутрішніх конфліктів особистості, зосередження на внутрішніх розладах особистості, які детермінують певну мистецьку заданість, формують специфічні риси письма того чи іншого митця. За такої умови не дивує звернення Є. Маланюка до прийомів психоаналітичного підходу, про необхідність якого для українського літературознавства та філософії культури, він зокрема говорив: «Дослідам над культурою українського індивідуума бракує українського Фройда» [3, с. 64].

Мета статті полягає в систематизації роздумів Євгена Маланюка присвячених постатям Івана Франка і Лесі Українки; виявлення та усвідомлення раціонального й емоційного начал творчості цих митців, та застосування Маланюком феномену «аристократизм» та «елітарність» по відношенню до їх творчості.

Культурологічно-літературознавча парадигма вивчення постаті митця була застосована Є. Маланюком для осягнення двох знакових постатей української культури – І. Франка та Лесі Українки, набутки котрих, стали яскравим втіленням феномену «національного інтелекту». Їм критик присвятив свої праці «Франко незнаний» і «Франко як явище інтелекту» року, а також «До роковин Лесі Українки», що з'явилися 1956 р. і

1961 р. відповідно й були приурочені до пам'ятних дат. Утім це був лише привід до систематизації роздумів Є. Маланюка, що знаходили свій відбиток у його «Нотатниках»: записи автора засвідчують, що проблема культурної присутності і знаковості цих постатей для визрівання національного духу турбувала його ще із 1938 року. А враховуючи те, що ця проблема була однією із наріжних у роздумах Д. Донцова щодо духовно-культурних інтенцій українства початку ХХ століття, репрезентованих статтями «Поетка українського Рісорджименто (Леся Українка) (1922), «Криза нашої літератури» (1923), та вміщеними у книзі «Туга за героїчним: постаті літератури України» (1926) есеями «Душевна драма І. Франка і його сучасників» та «Мойсей і Франко», а також те, що вона відлунювала в роздумах О. Теліги («Партачі життя»), Ю. Липи («Українська жінка»), Ю. Русова («Душа народу і дух нації») та в численних філософсько-літературних статтях, опублікованих в діаспорній періодиці від 1948 року, вона, ця проблема, була близькою Є. Маланюкові ще в 20-х рр. ХХ ст.

Як засвідчують тексти цих есеїв, їх автор був добре обізнаний і з літературознавчими портретами Лесі Українка та І.Франка, створеними материковими вченими у 20-30-х рр. ХХ ст., зокрема працею С. Єфремова «Співець боротьби і контрастів» і критичними виступами М.Євшана про творчість Лесі Українки, франкознавчими і лесезнавчими студіями М. Зерова (зокрема посилається на статтю «Франко-поет»), роздумами П.Филиповича («Шляхи Франкової поезії»), М. Драй-Хмари («Леся Українка: життя і творчість»).

Є. Маланюк у цих студіях ставить перед собою подвійну мету: локальну – дослідити специфіку їхнього мистецького таланту і окреслити естетичні параметри його втілення; наскрізну (тотальну) – осягти ці постаті як феномени національного духу і духовності, їх значення в діахронії та синхронії розвитку української культури.

Наскрізною об'єднавчою проблемою цих есеїстичних роздумів Є. Маланюка, як зрештою і усіх без винятку персо-

налізованих нарисів критика, є тема великої людини в ареалі національної культури. А точніше драматизм долі великої людини, котра репрезентує собою і служить недержавній нації – нації з недорозвинутим національним інстинктом. Порівнюючи долі І. Франка й Т. Шевченка, Є. Маланюк пише: «Історична доля нації, що породила обидвох, тяжко заважила і на їх особистій долі за життя, як і по смерті» [2, с. 188], а в «Нотатниках» зауважує: «Тяжко бути великою людиною в кожнім народові – це певно. Але найважче, все ж, хіба у нас: біографії всі Великих є страшні» [3, с. 98]; «Трагедія особистості й суспільства – це біографії всіх наших визначних людей (хоча б Франка)» [3, с. 86]. Отож, призма авторської оцінки постави того чи іншого талановитого митця – трагізм його долі за життя і по смерті. Останнє, до речі, має культурологічно-літературознавчий підтекст: на прикладі осмислення духовної і мистецької постаті І. Франка та Лесі Українки Є. Маланюк піднімає важливі світоглядні і методологічні питання, характерні для вітчизняної науки: проблему «канонізації» митця, що реалізується завдяки символічній «мітці»-імені (Каменяр, дочка Прометея), що стає проявом закостенілості наукового погляду і думки, забезпечує заангажованість інтерпретації їхніх біографій і творчого доробку, зводить нанівець можливість оновлення методологій наукового пізнання, збіднює й спрощує, примітивізує трактування їхніх духовних здобутків. Окрім того Є. Маланюк піднімає важливе питання національної культури: проблему недозрілості національного духу, національної самосвідомості, духовного ледарства, деформації національного чуття, втраті почуття національної гідності, що виявляється насамперед в *ритуальності* відзначення роковин того чи іншого митця, відсутності природного прагнення пізнати якомога пильніше титана духа, зберегти й популяризувати його спадщину, яка демонструє духовний та інтелектуальний рівень національної культури тощо. «Віддавна так повелося: приліпивши до того чи іншого ad hoc знайдену етикетку, на тім і заспокоїтися і – поза тра-

диційними річницевими сходинами – більш нічим не інтересуватися… Не в тім біда, що ті етикетки й алегорії (зрештою взяті небезпідставно) прикладаються чи приліплюються, але біда в тім, що ці *орнаментальні оздоби дають своєрідну індульгенцію на моральне ледарство і, властиво, маскують чуттєву та інтелектуальну байдужість загалу*», – занотовує автор «Книги спостережень» (курсив наш. – В.К.) [2, с. 189].

Із цих причин (наукового та світоглядного консерватизму українців, а почасти – інтелектуальної і духовної байдужості, додамо – традиції канонізації художників слова як способу знецінення їхнього внеску в національну культуру, примітивізацію трактування їх творчого доробку, закостеніння національного інтелекту, прекрасно реалізованих радянською пропагандою) постаті великих, їхні «творчі обличчя» залишаються *незнаними*.

Вагомість цієї проблеми є вихідною для роздумів Є. Маланюка. Саме через це вона стає вихідною тезою розмислів критика і в композиції есе виконує функцію зав'язки: у статтях, присвячених постаті І. Франка, Є. Маланюк наголошує на тому, що «інстинкт величі» і ярлик «академії наук в одній особі», начеплений колись митцеві, зробив його цілком незнаним як поета, а в студії «До роковин Лесі Українки», автор звертає увагу на те, що за маскою «чи не одинокого мужчини на всю новочасну соборну Україну», нав'язану Лесі Українці, захований драматизм її несповненої жіночої долі, що стало фактором визрівання її драматургічного таланту. І в першому, і в другому випадку Є. Маланюк інтригує читача цілком несподіваним і неординарним підходом до осмислення витоків творчого таланту особистості, характеру її творчої манери через пізнання внутрішнього конфлікту, що став чинником формування оригінальної мистецької позиції. При цьому він формує літературознавчий «плацдарм» для осмислення *естетичної загадки творчості* письменників: пропонує цілком оригінальне для українського літературознавства 50–60-х років залучення психоаналітичного інструментарію

для виявлення особистісних факторів і чинників творчої самореалізації митця, що, зрештою, дозволяє наблизитися до феноменологічного розуміння їхньої творчості, зрозуміти феномен їхнього стилю, визначений автором як феномен НАЦІОНАЛЬНОГО ІНТЕЛЕКТУ.

Зважимо, що обрана критиком есеїстична форма подання спостережень і роздумів вимагала яскравості і переконливості обмеженого фактажу, який підтверджував аналітичні роздуми і висновки дослідника. Характер студії – літературознавчо-культурологічний – передбачав розгадку певного естетичного феномену. Тож, завданням праць, присвячених постатям І. Франка і Лесі Українки, було наближення до розуміння діалектики раціонального й емоційного начал творчості цих митців, превалювання контролю думки над чуттєвістю, наближення до розуміння феномену «аристократизму» та «елітарності» художньої творчості.

Незважаючи на невеликий обсяг статей Є. Маланюка про І. Франка та Лесю Українку, робота над ними була копіткою і довготривалою. Так, записи у «Нотатнику» відбивають розмисли «імператора залізних строф» про двох достойників української літератури 1946 року, які засвідчують визрівання проблеми пізнання їхньої творчої суті. П. Одарченко згадує, що з часу його знайомства із Є. Маланюком (з кінця 40-х років), той неодноразово звертався за інформацією про особисте життя Лесі Українки (її «білоруський роман»), про її недруковані твори («І ти колись боролась, мов Ізраїль»), про наявні в лесезнавстві пояснення досконалості її драматичного таланту у зіставленні із посередністю поетичного обдарування тощо[4, с. 270–276]. Тема ж Франка у «Нотатнику» представлена вельми «густо». Його прізвище часто зустрічається поряд із ім'ям П. Куліша – на думку автора він був продовжувачем його ідей і традицій). Є. Маланюк звертається до цієї постаті як до прикладу трагедії великої людина, яка належить до недержавної нації, як до прикладу нереалізованості у творчості і недооціненості у критиці тощо.

Результати багаторічних роздумів есеїста в «сконденсованому» вигляді були представлені в аналізованих статтях, що дає право говорити про ґрунтовність та виваженість, концептуальність представлених у них висновків. Насамперед це стосується того, що розмисли щодо творчих постатей І. Франка та Лесі Українки, були складовою (прикладами) авторської ***теорії перерваності культурного процесу*** – недоформованість у національній традиції «західної» (європейської) культурної моделі, а в літературі – класичного (високого) стилю (цього концептуального питання Є. Маланюк торкнувся в праці «Українська література в світлі сучасності», низці щоденникових записів тощо): «...кожна західноєвропейська ідея, потрапивши до Росії, негайно обертається на разюче заперечення себе самої. ...Зате коли ідея потрапить до «українства», то в рекордовім часі вона обертається на «енеїду», «перелицьовуючись» і вульгаризуючись дощенту. ...

Геніальна здібність! Струнка готична Русь карловатіє і розливається в безформно-драглисту й антидержавну «україну». ... «Слово о полку...» вироджується в підсліпувату й мутно-сльозаву «думу» ...Висока мова Києво-Могилянської академії, яко безпритульна («незрозуміла для народу») в Батьківщині, йде до імперського Петербурга, а в зіяючій вирві, що повстала, гопакує мікроскопійна «сміховина на московський кшталт» (слова Шевченка!) й допіро пізніш несподівано вибухає везувій «Кобзаря», що, одначе, своєю мовною революційністю (ворожою до еволюційности куль-тури) **не** рятує перерваного культурного процесу, а з титаніч-ною намагою починає у культурному вакуумі новий процес!

За це платимо генієм (і життям) Гоголя, *платимо каліцтвом Франка*, «екзотичністю» Стефаника, навіть – пощо ховатись? – *холоднавістю і недокровністю Лесі Українки*...» [3, с. 93–94] (курсив наш. – В.К.). Отож, Леся Українка та І. Франко як репрезентанти «західноєвропейської» культурної традиції стали заручниками і жертвами такої недокінченості, невивершеності «західноєвропейської» культурної парадигми

в українському світі, яка в екстраполяції на літературну площину виявлялася у феномені «класичності» у його властиво маланюковській інтерпретації.

Категоризація естетичних явищ Є. Маланюка – окрема літературознавча проблема. Складовою її осмислення є розуміння автором названого вище художнього феномену. Теоретик мистецтва, поетичного мистецтва зокрема, і поет, Є. Маланюк був вельми чутливим до регістрів і джерел художньої манери того чи іншого митця. У «Думках про мистецтво», «Поезії і віршах», низці статей, присвячених постатям Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Тичини, Г. Чупринки тощо він розгорнув тему пізнання таїни творчості, зрештою прийшовши до висновку: «Головними чинниками мистецької творчости є *емоція та інтелект, чуття і мисль, серце і розум*. Ці головні чинники віддавна усимволізовано іменами античних богів Діоніса і Аполона. ...Історія мистецтва подає нам приклади граничної диспропорції цих двох начал, коли діонісійське (Мікель А. Буанаротті, Е. Верхарн) або аполлінійське (Леонардо да Вінчі, французькі парнасисти або наші неокласики) виразно переважають у мистця. *І саме повна гармонія цих двох начал, цебто панування над ними волі творця, дає твори, що їх називаємо «клясичними», а творці їх «класиками»* (Й.В. Ґете, драматургія Лесі Українки, пізній А. Міцкевич, значна частина поезії А. Пушкіна)» [3, с. 190] (курсив наш. – В.К.). Автор навіть йменує такий тип творчості як ***творчість «гетеанського роду»***, ознаками якої є: *інтелектуалізм*, який передбачає *філософське осягнення* суті буття, важливих загальнолюдських проблем, *гностичність* (зорієнтованість на пізнання сутностей буття і людини, масштабність і глибина осмислення проблем духовності), *превалювання думки над емоцією у творенні художнього образу* (жорсткий контроль інтелекту над емотивністю в образотворенні; автора контролює і організовує естетично-емоційну природа художнього образу)) [3, с. 191], превалю-вання *діалектика і взаємодія ліричного із епічним / драматичним компонентом художнього*

мислення творця, превалювання роздуму над переживанням, психологізм.

При цьому критик зауважує: «*Індивідуальність творця, його роля і характер якби регулюють співдію цих двох основ* (аполонівської та діонісійської. – В.К.), що в кожній творчій одиниці співіснують не в однаковій пропорції і лише винятково являють образ рівноваги» [3, с. 190] (курсив і підкреслення наше. – В.К.). Тож ключем до розуміння таланту митця є його індивідуальність, характер – соціально зумовле-ні і суспільно сформовані особливості його особистості, а також комплекс внутрішніх – психологічних (конфліктів, комплексів) – факторів, які впливають на його мистецьку манеру. З таких позицій Є. Маланюк підходить до пізнання мистецької своєрідності творчих постатей І.Франка та Лесі Українки.

Ведучи мову про риси мистецького портрета І. Франка, у підмурівок своїх спостережень і висновків автор поклав *тезу про тяжіння над індивідуальністю поета «фаталізму доби»*. Прагнучи зрозуміти диктат розуму у Франковій манері художнього освоєння дійсності, Є. Маланюк зіставляє долю, фактори формування світогляду та системи цінностей галицького енциклопедиста із такими ж параметрами кристалізації художнього генія Т. Шевченка – репрезентанта національної емоції. Дослідника цікавлять об'єктивні фактори, які, в здавалося б, однакових життєвих умовах визрівання двох талантів (приналежність до селянства, складний освітній шлях, пізнання імперських репресивних машин тощо) спричинив, зрештою, до появи митців цілком протилежного типу творчості. Одним із них є соціально-політичний чинник – приналежність поетів до різних імперських систем – тоталітарної російської і відносно ліберальної австро-угорської. Пріоритетом другої, в умовах якої формувався і реалізовувався І. Франко, була ***відносна національна свобода***, що сприяла ***безперервності культурного процесу***, позначеного потужним впливом Західної Європи: «Франко народився, жив і діяв на терені Галичини, отже, тієї частини..., де *національно-суспільне*

життя мало більш організований характер, де, врешті, культурно-історичний процес протікав без помітних перерв, криз чи катастроф, що було так притаманне для того процесу на Наддніпрянщині. В Галичині ...*був мінімум політичних прав*. Була, хоч і досить *звужена, свобода національної й особистої індивідуальності*. ...Словом, то була не Росія, в якій життя й діяльність національного діяча, понадто не росіянина, були *роковані на повсякчасну непевність*...» [1, с. 187–188] (курсив наш. – В.К.).

Такий зовнішньополітичний, зовнішньокультурний фактор був лише відносно благодатним ґрунтом для становлення особистості І. Франка, завдяки якому розвинулися і знайшли свою реалізацію природні задатки письменника: «У Франка чудес не було, – пише Є. Маланюк. – Були одідичені по батьках *ясний розум*, *працьовитість* та ще, до певної міри, *життьовий реалізм*. Ну хіба *громадянство*, будь-що-будь, конституційної австрійської монархії, хоч і в пів колоніальному закутку...» [1, с. 196] (курсив наш. – В.К.). Запусковим же механізмом самореалізації І. Франка і тим фатальним фактором невикінченості його як митця, на думку Є. Маланюка, була недоформованість національної само-свідомості і брак національної гідності, національної самоповаги, прояв духовного малоросійства. Через це стати Великим в українській культурі – подвиг, бо народ із здегра-дованим національним інстинктом, прагне виелімінувати із свого культурного «тіла» будь-кого, хто прагне цей духовний статус змінити. У «Нотанику» Є. Маланюк з цього приводу розмірковує так: «Українству» є притаманна важка і якась аж фізіологічна ненависть до всякої вищости...*Ті «борення» наших видатних (небагатьох!) людей, що складають зміст їх життєписів, є ніщо інше, як органічне стремління тіла «українства» зжерти, знищити «чужорідне тіло» всякої Вищости.* ...Це проклята властивість задавненого рабства, але вона така давня, що вона здається майже вродженою. Наслідком того все направду Велике видається в «українцеві» дивним, випадковим, неприродним. І са-

мі земляки «здогадуються», що Донцов – «москаль», Липинський – «по-ляк», Могила – «румун», і навіть Петлюра – «нащадок шведів». … *«Свій», натомість, має бути «лагідним», «милим», негордим, і т.і., ну й, очевидно, не дуже талановитим, не дуже розумним і навіть не дуже щасливим…»* [3, с. 105–106] (курсив наш. – В.К.).

Відсутність інституту меценатства, ворожість українського оточення, яке повсякчас створювали складні, а почасти й неймовірні для самореалізації талановитої особистості (Є. Маланюк наводить серію «життєвих катастроф», які спіткали митця: «жебрача бідність», відмова в університетській кафедрі тощо) – ось ті «матеріальні» обставини, за яких кристалізувалася особистість І. Франка. Вони сформували «сталеву волю» і силу характеру цієї «виняткової особистості». «Бо особистість, – як зауважить автор франкознавчих есеїв, – і є, власне, те, що найбільше вражає і вражатиме в нім. В його характері і *нетрадиційній, майже не українській волі* саме сконцентрована його велич і тієї величі таємниця» [1, с. 196] (курсив наш. – В.К.). Означені вище фактори суспільного і соціального буття обумовили «брак *виходу в творчість*» І. Франка і «трагічність» його долі. Є. Маланюк, звертаючись до факті творчої біографії митця, зауважував, що «його поетична проблематика почала розгортатися щойно по 1897 році, себто по його визволенні від суспільно-щоденних обов'язків і по одночаснім розриві з обидвома національними частинами львівського громадянства» [1, с. 193].

Зрештою був ще один чи не найпотужніший чинник «страшного фаталізму доби» (С. Єфремов) – соціалістична доктрина, яка стала модною і популярною в колі інтелігенції початку XX століття. Є. Маланюк зазначає: «Пригадаймо собі добу, в якій народився і мусів формувати себе Франко. Це всевладне, майже релігійне панування доктрини позитивізму, раціоналізму, соціалізму, ба й анархізму. … Це фанатичне обожнення т.зв. поступу і спровадження правдивого природнього патріотизму до неприродньої «класової свідомості» [1,

с. 197]. Абсолютизація соціалістичних ідей, їх доктринерство, перенесення відсторонених ідеологічних побудов на культуру зрештою призвело до її деформації, винищення суті елітарного, високодуховного, національного. Є. Маланюк називає цей процес отруєнням «есерівським мужикопоклонством», що «затруїло й здеформувало наше в істоті своїй чисте, ідеалістичне й по-своєму святе народництво» [1, с. 197]. Це було цілеспрямоване і система-тичне вихолощення національного духу, примітивізація культури, запобігання перед масами, зниження естетичних і культурних вимог нації, зрештою народження нової релігії, яка трималася на ненависті й догматі класової боротьби. Для недержавної України це був фатальний процес, бо в ствер-дженні соціалістичної доктрин конав національний інстинкт.

Зіставляючи творчий геній Т. Шевченка із генієм І. Франка, Є. Маланюк наголошує на тому, що такому «ідеологічному комплексу епохи» перший протиставляв «свій демонічний національний інстинкт» (національну емоцію), утверджуючи духовну суверенність українства, а другий, в умовах ідеологічної боротьби, змушений був звертатися до інтелектуальної зброї – свого розуму: «Шевченко ту скелю на крилах свого генія перелітав. Франко мусив ту скелю прорубувати…аж крізь отвір у скелі показалося світло історичної дійсності…неволя *інтелектуальна*, надлюдським трудом Франка була переможена» [1, с. 198]. У цьому аспекті критик виводить тяглість становлення *національної мислі* від П. Куліша до І. Франка, називаючи останнього рятівником від «провансальства». Цей термін був запозичений Є. Маланю-ком у із праці Д. Донцова «Націоналізм», де ним позначалося явище примітивного інтелектуалізму – ознакою народництва, одним із апологетів якого був М. Драгоманова. Із його ім'ям пов'язувалося утвердження ліберальних та соціалістичних ідей в українському інтелектуальному середовищі. Проголошувані «женевським вигнанцем» ідеї раціонального вирішення суспільних і національних проблем через створення демо-

кратичного суспільства, через відкидання думки про національну державність на користь федеративним стосункам між громадами тощо були ворожими волюнтаристській теорії Д. Донцова і відповідно проінтер-претовані його учнем – Є. Маланюком. Тому його особисті переконання суттєво вплинули на визначення ролі і значення М. Драгоманова в формуванні українського інтелектуального поля як винятково деструктивної й нищівної, прояву деградації і примітивізму інтелекту на противагу волі, інтуїції, вірі, догматизму – ознак націоналізму.

На думку Є. Маланюка, саме М. Драгоманов був «живим символом» «страшного фаталізму доби» і був «демоном-сторожем» [1, с. 197] при Франкові. З його постаттю критик пов'язує внутрішній конфлікт І. Франка, який мав вихід у творчість. Автор «Книги спостережень» зазначає, що ознакою творчого шляху митця була боротьба із оточенням, дійсністю, але «страшніша і така істотна для Франка (була. – В.К.) *боротьба «із самим собою», боротьба обох половин його індивідуальности:* однієї – істотної, другої – формованої й деформованої добою та обставинами» [1, с. 192]. Йдеться насамперед про внутрішній ідеологічний конфлікт І. Франка, спровокований зіткненням його потужного національного чуття, націоцентричності, національної самосвідомості із позитивістськими (інтелектуально близькими йому) ідеями поступу та раціоцентризму в розвитку суспільства і людини.

Саме цим внутрішнім конфліктом національного і соціального в свідомості І. Франка, на думку критика, обумовлена одна з «генеральних тем у його поезії – проблема «двійника» [1, с. 192], проблем роздвоєної психіки, проблема особистого і суспільного, байронівська тема «Каїна» [1, с. 193]. Цим же внутрішнім конфліктом і його вирішенням автор пояснює ідейну еволюцію І. Франка: «…цей «матеріаліст» з ідеалізму і з обставин доби вірив у розум, а саме в – «розум владний без віри основ». Та чудодійна сила розуму, тоді ще скрита для Франка, несвідомого, що саме та божественна сила розуму привела

його згодом від «без віри основ» саме до «основ віри», і та віра спалахнула великою ораторією в «Мойсеї» [1, с. 198]. Послуговуючись націоналістичною риторикою Д. Донцова, Є. Маланюк у такими метафоричним образами окреслив світоглядну динаміку І.Франка від культурного релятивізму і позитивізму до етноцентризму, ідеалізму, метафізичного осягнення дійсності, що, у творчості зокрема, виявилося у прогностичності та візіонерстві. Естетичними індикаторами такої еволюції митця стала філософська зорієнтованість його творів (превалювання т.зв. вічних тем), філософська виразність та драматична сила ліричних творів [1, с. 193].

Приходимо до висновку, що постать І. Франка осмислюється Є. Маланюком крізь призму *трагічності*, спричиненої факторами соціально-політичного характеру, та *світоглядної еволюції митця*, яка визначила формування національного інтелекту – національної думки. Фактор трагічності долі як чинник формування мистецького обличчя осмислюється критиком і відносно Лесі Українки.

Література

1. Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Т. 1. – Торонто: Гомін України, 1962. – 527 с.

2. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с

3. Маланюк Євген. Нотатники (1936–1968). – К.: «Темпора», 2008.

4. Одарченко П. Українська література. Збірник вибраних статей. – К., 1995. – С. 270–276.

Краснощок Вікторія Валеріївна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ПАНГЕЛОВА Марія

РОЛЬ ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ «СЛОВО» У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В МІЖНАРОДНІЙ СПІЛЬНОТІ (на матеріалі письменницького епістолярію)

Актуальність дослідження. Широке та добре збережене приватне листування українських митців, що творили поза межами України дозволяє отримати уявлення про їх діяльність на літературній ниві, зокрема, в ОУП «Слово», про розуміння ними цілей та завдань літературознавства і критики.

Не дивлячись на певні досягнення в царині дослідження епістолярію, все ще не достатньо вивченими залишаються соціальні функції листування, характер відображення в них дійсності, їх змістові особливості та ін. Особливої уваги заслуговують дослідження Л. Вашків [1], М. Коцюбинської [4], В. Кузьменка [5], Ж. Ляхової [10], Г. Мазохи [11], В. Святовця [13] тощо. Проте, слід зауважити, що епістолярна спадщина членів ОУП «Слово» потребує ще досить значної уваги. Приватна кореспонденція письменників-емігрантів становить безперечний інтерес ще й тому, що їх творчість лише нещодавно стала широко відомою. Українська інтелектуальна думка емігрантів зумисне тривалий час замовчувалася і не визнавалася як така, що може конкурувати із передовою європейською. Саме тому осмислення і глибше вивчення прогалин з історії літератури України сьогодні є актуальним і необхідним. Отже, актуальність нашої розвідки міститься і в самому матеріалі дослідження, і в його проблематиці.

Мета дослідження. Метою праці є дослідження ролі ОУП «Слово» у становленні української культури в міжнародній спільноті крізь призму письменницького епістолярію. Реалізація означеної мети передбачає виконання таких завдань: з'ясувати теоретичні аспекти епістолярної письменницької критики; виявити особливості певних літературних дискусій

членів ОУН «Слово» у їхньому приватному листуванні; на основі конкретного текстуального матеріалу охарактеризувати творчу полеміки майстрів слова щодо шляхів розвитку української літератури на еміграції, виявити аспекти, що потребують подальшого з'ясування.

Документи свідчать, що українські культурні діячі поза Радянським Союзом пильно стежили за подіями в Україні, відчувається їх постійний творчий зв'язок із Батьківщиною. Фізична відсутність митців на теренах Радянської України не означала їх фактичного збайдужіння до рідної землі та її культурного розвитку. Письменники українського екзилю не були байдужими і до історичних подій.

За кордоном митці мали нагоду друкуватися в самотужки створених часописах, що допомагало розуміти і підтримувати один одного. Так, наприклад, у Празі та Берліні на початку 20-х років діяв літературний журнал «Нова Україна», він допомагав дебютувати новачкам і друкувати свої видання старшому поколінню авторів. Незначні частки статей та творів, збережені до наших часів таких прозаїків і поетів, як В. Винниченко, О. Олесь, Ю. Косач, Т. Осьмачка, Г. Журба, П. Богацький, М. Вороний, О. Ольжич, О. Теліга, У. Самчук, Є. Маланюк та багато інших яскраво свідчать про те, що письменники ніколи не поривали духовного зв'язку із Україною. Відомий факт, що письменник Улас Самчук заснував у Канаді Об'єднання українських письменників «Слово», яке об'єднало довкола себе українських інтелек-туалів із різновекторними поглядами. Як пише В. Кузьменко, «трапляються у цих кореспонденціях не лише критичні голоси щодо поточного літературного процесу, не тільки інформація про себе та про творчі задуми. Дуже часто придибуємо в них також і певну дозу типової емігрантської «жовчі», породженої не так невідрадним становищем на чужині, як різного характеру чварами в еміграції, де кожне угрупування вважало єдино правильним лише його шлях» [5, с. 150].

На початку 1950-х років виникла думка відродити Мистецький Український рух. Колишній голова Улас Самчук звернувся навіть з відкритим листом до всіх членів МУРу з пропозицією відродити об'єднання. Але його не підтримали. У листі Уласа Самчука до Івана Багряного від 30 січня 1950 року читаємо: «Дорогий Пане Іване! Ви маєте рацію, щодо завчасности відновлення МУРу. За винятком трьох членів і одного не члена, ніхто на мій заклик не зареагував. Я цього не хотів робити, але мене намовили деякі наші колєги, що так само не виявили ніякої активности. Признатися, мені все то найменше потрібно і, коли я ще з тим вожуся, то лише тому, що не люблю дитячих комплексів, так властивих нашим багатьом колєгам... Побавились, набридло і кидаємо. Всі ті клюби і товариства – нічого не будуть варта, коли люди не потраплять поважно і солідно поводитись. Нам треба було організації для розпочаття міжнародної роботи, далі шукання засобів на видавництво, ще далі упорядкування стосунків з пресою. Для цього треба одної міцної світової нашої організації, а не окремих гуртків, до голосу яких ніхто не буде прислухатися... Але що тут говорити...» [6].

26 червня 1954 року – дата народження Об'єднання Українських Письменників «Слово», хоча офіційно її було проголошено на установчих зборах 19 січня 1957 року. «Слово» є продовженням основних принципів свого поперед-ника – МУРу, об'єднує українських письменників із багатьох країн світу з метою сприяння розвиткові незалежного письменства, літературно-мистецької критики та зв'язку з читачем. До членів-основоположників ОУП «Слова» належа-ли: Василь Барка, Іван Багряний, Галина Журба, Григорій Костюк, Кравців, Юрій Лавріненко, Вадим Лесич, Леонід Лиман, Наталя Лівицька-Холодна, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Теодосій Осьмачка, Микола Понеділок, Богдан Рубчак, Улас Самчук, Юрій Шевельов (Юрій Шерех) та інші знані митці вітчизняного письменства.

Ідея об'єднання українських письменників на американській землі у професійну організацію виникла після переселення митців з Європи. Головна хвиля «переміщених осіб» з європейського континенту припадає на 1949 рік. Бажання продовжувати літературну діяльність сприяло створенню організації, яка об'єднала мистецькі сили [2].

Протягом першого періоду діяльність ОУП «Слово» виявлялася у двох аспектах: організаційному та творчому. Саме літературний процес дійшов до зрілої рівноваги, а українська проза зробила великий крок уперед. У багатьох творах українські емігрантські письменники найбільшу увагу приділяли українцям за умов радянської дійсності. Таким є твір Тодося Осьмачки «Ротонда душогубців»: страшний і разом з тим мистецьки правдивий образ українського народу, розіп'ятого сталінською системою.

Улас Самчук, окрім творів «Чого не гоїть огонь», трилогії «ОСТ», «На твердій землі», створив ще і низку спогадів «П'ять по дванадцятій», «На білому коні», «На коні вороному», «Плянета Ді-Пі». У кожному з прозових творів У. Самчука постає певний етап великої епопеї української людини, що почала похід з «Волині», а закінчила у творі «На твердій землі». У своєму листі до І. Вовчука від 4 березня 1958 року письменник вдається до власного потрактування своїх творчих доробків: «Автор ніколи не вдоволений до кінця своїм писанням. Тому готов переписувати його до безконечного (мається на увазі твір «Чого не гоїть вогонь». – М.П.). Я сів переписувати, ще не скінчив, але надіюся скоро скінчити. Засадничо /моя особиста опінія/ твір буде цікавий. Мені б дуже хотілося докінчити напочатий твір про Чупринку і третій том «Ост». Це було б завершення мого літературного діяння. Три томи «Ост» були б твором у нашій літературі унікальним і колись він мав би велике значення» [8].

На наш погляд, цікавим видається лист до Є. Маланюка від 11 березня 1958 року в якому автор «Марії» ділиться власною концепцією щодо розуміння літератури: «А «реалізм», а

«раціоналізм» це не лише наше, селянське. Це єдиний стиль усієї світової літератури широких полотен. Будь це Ґальсворсі, будь це Дюр Ґар, будь це Мацо де ля Рош, Стейнбек, Фолькнер чи Мічець – я б навів Вам таких десятки, включно з класиками, як Бальзак, Толстой – всі вони були реалістами у вислові, у мислі, у плоскостях. Глибини і висоти без земної перспективи, ніякі глибини і ніякі висоти <...> Розуміється – існують ще містики, символісти, або просто люди езопівської словні, але це не завжди те найбільше і найглибше. Іноді і звичайні юродиві, а то й кльовни потрапляють кинути якісь піфійні казуси, але яка б не була та казуїстика – вона ніколи не заступить мудрости, ясности, логіки. На жаль, мені інколи приходить думка, що зокрема ми, українці, більше любимо казуїстику, ніж мудрість. Ісповідуємо філософію не мудрости, а хитрости» [9].

Улас Самчук будь-що намагався втриматися при творчому процесі, адже вірив, що колись його твори будуть-таки визнані світовою літературою: «Прошу мене зрозуміти: все то разом для мене лише неприємність, але є то єдиний засіб у наших теперішніх умовах, коли ми не маємо ані видавництва, ані читача, дати нашій літературі нові твори і тим самим прожовчити творчий процес нашої культури поза залізною заслоною у вільних умовах. Є то наша трагедія, але що маємо робити? Підняти руки і здатися?» (із листа У. Самчука до П. Білосюка від 27.09.1955 р.) [7].

Документи свідчать, що українські культурні діячі поза Радянським Союзом пильно стежили за подіями в Україні, відчувається їх постійний творчий зв'язок із Батьківщиною. Фізична відсутність митців на теренах Радянської України не означала їх фактичного збайдужіння до рідної землі та її культурного розвитку. Письменники українського екзилю не були байдужими і до історичних подій.

За кордоном митці мали нагоду друкуватися в самотужки створених часописах, що допомагало розуміти і підтримувати один одного. Так, наприклад, у Празі та Берліні на поча-

тку 20-х років діяв літературний журнал «Нова Україна», він допомагав дебютувати новачкам і друкувати свої видання старшому поколінню авторів. Незначні частки статей та творів, збережені до наших часів таких прозаїків і поетів, як В. Винниченко, О. Олесь, Ю. Косач, Т. Осьмачка, Г. Журба, П. Богацький, М. Вороний, О. Ольжич, О. Теліга, У. Самчук, Є. Маланюк та багато інших яскраво свідчать про те, що письменники ніколи не поривали духовного зв'язку із Україною. Як пише В.Кузьменко, «трапляються у цих кореспонденціях не лише критичні голоси щодо поточного літературного процесу, не тільки інформація про себе та про творчі задуми. Дуже часто придибуємо в них також і певну дозу типової емігрантської «жовчі», породженої не так невідрадним становищем на чужині, як різного характеру чварами в еміграції, де кожне угрупування вважало єдино правильним лише його шлях» [5, с. 150].

У дослідженні про одного з членів ОУП «Слово» Галину Журбу Валерій Шевчук констатує: «Її твори й досі живі, з них завмер, як метелик у краплині бурштину світ, який вона бачила, любила й уміла відтворити. Бо любов до світу й людини в її творах—перша їхня прикметна ознака. Бо слово під її пером набувало трепетності й сили, а картини, що їх вона змалювала, творились рукою доброго Майстра» [15]. Микола Голубець писав: «Галина Журба виступила на літературному полі в 1908 році з книжкою оповідань «З життя». Тогочасна українська критика щиро привітала талановиту дебютантку...» [3].

Євген Маланюк, в свою чергу, про Галину Журбу писав наступне: «Хочеться вірити, що твір Галини Журби («Зорі світ заповідають») відіграє тут переломову роль, що її в польській літературі виконує нині Марія Домбровська «Ночі і дні». Всі внутрішні дані Галина Журба має!» [12].

Написавши «Далекий світ» Галина Журба у Філадельфії у розмові з О. Тарнавським сказала: «Я мушу це написати, бо хто крім мене може це зробити. Я одна. Залишилась з цього

«далекого світу», і мені приречено про той світ писати» [14]. Діаспорна критика захоплено сприйняла повість Галини Журби, хоча декому з рецензентів видалася дивною нещадна авторська позиція, спрямована проти польсько-шляхетського середовища, з якого вона вийшла. Уже із висловів цих літературознавців, письменників, ми бачимо, всю не ординарність та талант Галини Журби, який нікого не лишав байдужим. Коли наша Батьківщина стала незалежною державою, між «Словом» і Спілкою письменників України встановилися тісні контакти. Після штучного розмежування, що тривало понад півстоліття, відбулося, нарешті, злиття письменства України та діаспори в єдине річище національної літератури.

Отже, аналіз епістолярної спадщини вітчизняних майстрів художнього слова дає підстави констатувати, що митці у своїх листах правдиво відбивають найголовніші риси своєї доби. Їх листи глибоко віддзеркалюють власне внутрішнє духовне життя. Аналіз письменницької приватної кореспонденції доводить, що роль авторів не обмежувалась тільки служінням художньому слову. Епістолярій письменників ідентифікував їхню активну участь в осмисленні суспільних процесів, у прагненні вивести українську культуру загалом і літературу зокрема на європейські, а то й світові обшири.

Література

1. Вашків Л. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі [Текст] / Л. Вашків. – Тернопіль: Поліграфіст, 1998. – 134 с.

2. Зорі світ заповідають... [Текст] / Г. Журба; післяслово М. Голубець. – Львів: Накладом Івана Тиктора, 1933. – 128 с. – (Українська бібліотека; ч. 10, жовтень 1933).

3. Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. / Головний редактор Володимир Кубійович. – Париж; Нью-Йорк: Молоде життя, 1954. – 1989.

4. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість [Текст] / М. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2001. – 300 с.

5. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років XX ст. [Текст] / В. Кузьменко – К., 1998.

6. Лист У. Самчука до І. Багряного від 30.01.1950 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, № 320.

7. Лист У. Самчука до П. Білосюка від 27.09.1955 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, № 343.

8. Лист У. Самчука до І. Вовчука від 04.03.1958 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф.195, №391.

9. Лист У. Самчука до Є. Маланюка від 11.03.1958 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, № 639.

10. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства // Третій Міжнародний конгрес україністів. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С. 85–91.

11. Мазоха Г. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації: Монографія [Текст] / Г. Мазоха. – К.: Міленіум, 2006. – 344 с.

12. Маланюк Є. Нотатники [Текст] / Є. Маланюк. – К.: Темпора, 2008. – 336 с.

13. Святовець В. Епістолярна спадщина Лесі Українки. Листи в контексті художньої творчості [Текст] / В. Святовець. – К.: Вища школа, 1981. – 183 с.

14. Тарнавський О. Письменниця далекого світу: До вісімдесятип'ятиріччя Галини Журби // Відоме й позавідоме. – К.: Час, 1999. – С. 320–329.

15. Шевчук Валерій. Похід життя Галини Журби // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27–36.

Пангелова Марія Борисівна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

ПОЛІЩУК
Ярослав

ПОЕТИКА ЛЕГЕНДАРНОГО (про роман «Quid est veritas?» Наталени Королевої)

У літературному житті міжвоєнного періоду творчість Наталени Королевої (1888–1966) посідає осібне, багато в чому унікальне, місце. На це складається кілька причин. З одного боку, письменниця не мала вузької ідеологічної заанґажованості, як багато хто з її галицьких колег, а її належність до католицького угруповання, що складалося навколо часопису «Дзвони», є доволі умовною. З другого боку, комплекс приватно-біографічних особливостей [3; 8] ставить Королеву в ситуацію винятку, не норми. З третього боку, літературний досвід цієї автори унікальний, оскільки тематика і стиль її творчості вирізняються в тогочасному українському письменстві, взоруються більше на європейській традиції, ніж на вітчизняній. Найближчі аналогії з царини українського історичного роману, як-от «Шоломи в сонці» (1929) та «Шестикрилець» (1935) Катрі Гриневичевої, «Мазепа» (1926–1928) Богдана Лепкого, «Козаки в Московії» (1933) Юрія Липи, «Рубікон Хмельницького» (1943) Юрія Косача тощо [1, с. 143–202; 7, с. 236–237] унаочнюють, наскільки відмінне на цьому тлі розуміння історичної белетристики пропонує Н. Королева. Зрештою, й сама вона була свідома такої відмінності, про що переконливо свідчать автобіографічні матеріали [4, с. 16].

Принциповою позицією бачиться відхід письменниці від актуальної тематики та вузькопатріотичної заанґажованості, що були притаманні літературній творчості міжвоєнного періоду і певною мірою виправдані з огляду на обставини часу [10, с. 218–221], які вимагали політизації мистецтва в еру зміцнення тоталітарних ідеологій – сталінського комунізму, німецького націонал-соціалізму, італійського фашизму. Відмовляючись від моделі творчості як «служіння», Наталена Королева свідомо акцентувала на автономності літератури, роль якої неправильно зводити лише до дидактизму й наста-

новництва. Її творча мандрівка у візійні світи, спроби матеріалізувати у слові пам'ять давніх епох, легендарних часів, подій та героїв цікаво проектуються на літературну ситуацію того часу. Безумовно, така творчість лишалася поза мейнстримом та модою свого часу, що зумовили домінування в Галичині історичної белетристики, яка «цілком відповідала кшталтам масової культури: апелювала до масової читацької аудиторії, була цікавою, популярною [...], мала певний комерційний успіх» [1, с. 201]. Проте художня проза Королевої не втрачала від того вартості, навіть навпаки, виразно означувала власну значущість у межах певної духовної ніші, нехай вузької чи мало публічної, проте досить істотної з позицій історії культури [2].

Зрештою, в контексті європейської словесності XX сторіччя прозова творчість Наталени Королевої не виглядає аж такою екзотичною. Вона постулює ту прикметну тенденцію, яка втілилася у творах, заснованих на умовно-фантастичних темах та сюжетах, що, на відміну від актуально-реалістичних, тяжіли до культурного універсуму та володіли неабиякою здатністю виразити екзистенційні основи людської істоти, філософські й метафізичні підстави людського буття. Михайло Рудницький, підкреслюючи важливість таких творів у новітній європейській літературі, писав: «Це не тільки казки та фантастичні оповідання. Навіть письменник-реаліст, що зображає докладно середовище, біль-менш відоме нам з історії та географії, може перемінити наші несвідомі мрії в літаки. На звичайні речі, що, як видається нам, ми знали віддавна, несподівано паде погляд мистця, і ось вони блиснули якимось відтінком чи променем невидного для нас сонця так, що пересунулись усі перспективи нашого дотеперішнього овиду. Переконання та принципи, які зміцнили ми віддавна теоріями та дискусіями, забарвлюються не раз одною новою краплиною людського досвіду: це письменник показав нам конфлікти людини з середовищем, докорами власної совісти або з непередбаченими ударами долі» [11, с. 290]. Саме така метаморфоза трапляється з читачем історичних романів, повістей

чи оповідань Наталени Королевої. За лаштунками далекої і, здавалося, цілком чужої історії у них несподівано вгадуються проблеми, близькі кожній людині, – свободи, персональної та колективної ідентичності, вибору моральних цінностей та життєвої дороги тощо.

Подані вище вступні уваги дозволю собі проілюструвати прикладом одного зі зрілих романів письменниці – «Quid est Veritas?» (1961). Хоча цей твір був написаний наприкінці 30-х років і тим самим вінчає всю літературну діяльність авторки міжвоєнного періоду, проте історія його публікації виявилася драматичною і тривалою. Особлива позиція роману викликана кількома чинниками. Він став найдосконалішим зразком опрацювання письменницею біблійної теми, а ця тема, доречно згадати, належить до провідних у її творчості. До того ж, «Quid est Veritas?» написано в зеніті творчої зрілості авторки: її талант тут оприявнюється в усій багатій гамі філософсько-історичної проблематики та художньої довершеності. Що більше, роман виявився чи не найбільше замовчаним із творів Королевої, причому, що характерно, цілком незаслужено. Частину тексту письменниця оприлюднила друком ще 1939 року в галицькому часописі «Дзвони», який власне в тому році був ліквідований з приходом радянської влади. Але повне видання твору довго не вдавалося здійснити. Лише через двадцять два роки після написання роман зміг побачити світ у приватному видав-ництві Миколи Денисюка, що в Чікаґо (США) [6]. Проте ця книжка була доступна лише вузькому колу поцінувачів з діаспори, натомість в Україні вона стала відома лише в 1990-х роках. Уперше цей текст був оголошений друком у журналь-ній версії «Всесвіту», а недавно він увійшов до авторського тому Н. Королевої, виданого в серії «Український модерн» дрогобицькою видавничою фірмою «Відродження» [5].

Вилучення неординарного роману Н. Королевої з обігу, причому не лише читацької рецепції, а й літературознавчої думки, є одним зі свідчень штучного звуження та дистиляції нашого літературного канону двадцятого сторіччя, з якого

соромливо виключали універсальні, зокрема християнсько-метафізичні мотиви. Завдання нинішнього часу – заново відкривати та оцінювати подібні тексти, що принципово не вкладалися у прокрустове ложе ідеологічно маркованого (атеїстичного чи постатеїстичного) літературного канону. Як слушно зауважував О. Мишанич, «шкода, що ми про це мало говоримо і таких творів майже не читаємо» [8, с. 108].

Оцінити оригінальність Королевої випадало би на тлі світової літератури, оскільки в українській белетристиці XX століття розгорнутий євангельський сюжет майже відсутній [2]. Але парадоксально, що й у зіставленні з європейським письменством роман Н. Королевої не блідне, а виявляє риси неординарної інтерпретації подій та сміливого авторського письма, підживленого ґрунтовними знаннями і потужною інтуїцією. Нагадаємо, що сучасники Королевої досить часто вдавалися до постаті Пілата, а найвідомішими літературними версіями цього персонажа стали новели збірки «Валтасар» (1889) Анатоля Франса (зокрема, «Прокуратор Іудеї») та «Майстер і Маргарита» (1940) Михайла Булгакова. До речі, євангельська тема й понині викликає найживіший інтерес у читачів: досить згадати скандальний успіх роману Дена Брауна «Код да Вінчі» (2003), герої якого знову шукають розгадки таємниць двотисячолітньої давності.

В основі художнього задуму письменниці – давня *легенда*. Цей екзотичний прийом, накладений (і хронологічно, і документально, і доктринально, тобто згідно з новохристиянським ученням), дає цікавий результат. Письменниця вміло поєднує дві стихії – епічну та лірико-сентиментальну. Творення маєстатного епічного образу вона доповнює численними ліричними та мелодраматичними елементами. Від цього не страждає епічна повнота та розлогість роману, проте навіть виграє й збагачується. Із передмови до роману Н. Королевої дізнаємось про особисті мотиви авторки, яка в романі звернулася до белетризації родинної легенди (за переказами, її рід був спокревлений з родом Пілатів).

Проте авторка ставиться до легенди неоднозначно, бо не лише її переказує, а й заперечує науковими арґументами. Вона зраджує таємницю своєї творчої робітні, що легенди, ці «барвисті, чудесні казки» давнього часу, дали натхнення й окрилили у вивершенні великого епічного задуму, яким став роман «Quid est Veritas?». Водночас вони не замінюють і не виключають роботи над документальними джерелами. Оповідь Королевої міцно оперта на такій документальній основі. Євангельську історію дозволили авторці відтворити численні хроніки й документи Римської імперії, епос, лірика й філософія античної доби, наукові розвідки та пам'ять власних археологічних розкопок на Близькому Сході. Зрештою, інтерпретації середньовічних легенд вона верифікувала, опрацьовуючи архів Тараґони або принагідно цікавлячись науковими джерелами в Римі, Парижі, Празі тощо. Джерелознавчі студії письменниця трактувала дуже серйозно, до того ж, її захоплення підсилював генеалогічний інтерес. Ось як про цю пасію писав у листі до О. Кошиця 1938 року її чоловік та перший поцінувач твору Василь Королів: «Наталя написала повість на актуальну й свіжу тему: «Квод ест верітас?», в якій спробувала дати біографію свого далекого родича – Понтія Пілата. Щоб не було у Вас якоїсь помилки в думанню, поясню, що слово «родича» вжив я в звичайному сенсі – як «кревняка», а не в якомусь метафорич-ному. Бо ж написавши «Предка» й розшукуючи архівні дані про рід Лячерда Медина Челі, наскочила вона в еспанських анналах на дані, що свідчать про покревний зв'язок роду Медина Челі таки з самісеньким Понтієм» [12, с. 184].

Метод, який застосувала Наталена Королева в реінтерпретації євангельської історії, можна окреслити кільком знаковими штрихами: 1) основоположна *поетика легенди*, що дозволяє довільно поєднувати епічне з ліричним, реалістичне з умовно-фантастичним; 2) прагнення дати образ «*археології уяви*», коли відомі події реконструюються на власний кшталт, зокрема із залученням інтуїції в умовах браку джерел та певної інформації; 3) зумисна *децентрація* або *палімпсестизація*

оповіді, коли традиційні першопланові герої опиняються в ролі тла, а інші, маловідомі чи епізодичні, навпаки, підносяться до ранґу повноцінних героїв; 4) інтенція до *сумніву* та *рефлексії* замість ясності та однозначності, до якої тяжіє доктринальна християнська література. У цих засадах цілком явно позначилася увага до документальних джерел, з одного боку, та акцентований белетризм, з іншого, бажання авторки створити враження художності, умовності й нетрадиційності власної версії відомої історії. Ба більше, роман «Quid est Veritas?» можна сприймати також як виклик християнсько-ортодоксальному трактуванню євангельських подій, своєрідну культурну провокацію – певною мірою сміливу, ризиковану, проте делікатну, не богохульську й не брутальну.

У єдності вище зазначених чинників бачиться нам оригінальність творчого підходу Н.Королевої до інтерпретації євангельської теми. Звичайно, при цьому певне значення має «концепт чуда, як і містичне світовідчування», про що доречно твердить І. Набитович [9, с. 245]. Проте поетика легендарного в романі зраджує складність та неоднозначність трактування матеріалу. Ця поетика схиляла Королеву до сприйняття часу не в його лінійному сенсі, як це було заведено в її добу (та й тепер також), а до розуміння минулого як властивої параболи, що містить досвід, корисний для кожного часу і всякої людини. Адже в старожитну епоху власне й відбувся характерний поділ часу: люди стали розрізняти сакральний (циклічний міфологічний) час та історичний (незворотній, лінійний). Унаслідок цього події набули властивого сенсу, разом з тим надаючи вартості самій історії як такій, про що переконливо писав М. Еліаде [13, с. 162]. Власне такий розлам розуміння часу цікавить Н. Коро-леву, а на відмінностях двох часових моделей вона вміло вибудовує гру з читачем, у якій поєднуються смисли *профанні* (тимчасові, історичні) та *сакральні* (позачасові, вічні).

У центрі уваги письменниці постать контроверсійного героя, таємниця якого живить інтригу твору. Історичні інфо-

рмації про правителя Іудеї Понтія Пілата досить скупі та неповні. Донедавна наука не мала жодного факту, який би остаточно переконував, що це постать історична. Лише 1961 року в середньоземному порту Кесарія, колишній столиці римського правителя в Палестині, археологи знайли камінь із написом його імені та посади. Численні недомовки та інформаційні лакуни слугують для Н. Королевої точкою опертя у творенні власної інтерпретації героя. Згідно з одними даними, Пілат закінчив життя в Римі, страчений Нероном. За іншими, вчинив самогубство. Треті твердять, що оселився в Європі і помер власною смертю: звідси й іспанські легенди про нащадків Пілата. Словом, суперечностей у цьому випадку надто багато, аби вони не перейшли у розряд легенд.

Якщо ранні християнські джерела осуджували Пілата, то пізніше він стає одним з героїв новозавітних апокрифів: прокураторові приписують розкаяння і навіть навернення в християнство. Подібні інтенції пов'язують з його дружиною Прокулою. Одна з найдавніших, коптська церква навіть ушановує Пілата та його дружину як святих. Серед теологів немає єдиної думки, яким чином ім'я Понтія Пілата виявилось у молитві «Вірую», одному із засадничих канонічних текстів християнства. Є такі, хто вважає це конфузом і непорозумінням. Інші звертають увагу, що прізвище римського прокуратора могло вказувати на час земного існування Христа. А треті вбачають якийсь прихований, невипадковий зміст у цьому факті: адже в основній християнській молитві згадано лише два імені – Месії й Пілата, однак упущено інші, хоча Христос мав чимало достойних учнів та послідовників.

У романі «Quid est Veritas?» переплітається кілька сюжетних ліній, то ж важко твердити, що саме Понтій Пілат є головним героєм, як це переважно роблять критики. Нам видається, що таких героїв є три: Йосиф Ариматейський, Маріам Магдалина та Пілат. Такий погляд підтверджує вище висловлену тезу про *децентрацію* євангельського сюжету та його зумисну палімпсестизацію. Кожен з трьох персонажів окрес-

лює своєю поставою відповідну оптику, що дозволяє оцінити того головного, але закулісного (за задумом письменниці, зображеного не безпосередньо, тільки «легендарно», через оповіді близьких до нього людей) героя, яким є Раббі з Назарету, тобто Ісус Христос. Троє героїв уособлюють *три дороги* до визнання християнства: 1) Маріам стає послідовницею пророка з Назарету з поклику серця; 2) Йосиф вбирає ідеї Месії своїм розумом; 3) Пілат мусить подолати пересуди й упередження, доки осмислить унікальний шанс покаяння, який присудила йому доля і який він легкодушно змарнував. Його шлях реалізується в особистій волі, що протиставлена життєвим обставинам.

Пілатова дорога до визнання Христа найскладніша й найдовша: вона пролягає від повного нерозуміння та несприйняття до визнання та розкаяння. Тим-то й важке осягнення істини, що до нього веде драматичний досвід страждання і втрат. У момент зосередженої рефлексії над власним існуванням прокуратор стверджує: «Ціле своє життя шукав я Істини... Тужив за нею... І – не знайшов! Чи, може, не впізнав, коли зустрів її?.. І от, надходить уже вечір мого життя» [6, с. 280]. У роздумах персонажа втілено глибокий екзистенційний мотив людського вибору: ніхто з нас не знає справжньої ціни наших учинків, але нерідко нею виявляється ціле запропащене життя. Ба більше, шлях Пілатового покаяння триває й по його смерті, що, зрештою, блискуче репрезентують середньовічні легенди та апокрифи. Коли нащадки беруться безкомпромісно-суворо судити його, вони забувають, що мають справу з тією-таки грішною, недосконалою людиною. «Так, тільки людина! З усіма людськими кволостями! Тільки людина! Витривала, прудка, шляхетна і не зла... Справедлива, але й ... лукава при нагоді!.. Міцна..., але може захитатись!.. Його тіло давно зітліло, обличчя стерлося з людської пам'яті... Залишилося навіки тільки кілька його слів, що неясно, бо лише уривками, переказують його думки...» [6, с. 260].

Легендарна версія подій зумовлює застосування авторкою оптики стилізації й очуднення або «концепту чуда» (І. Набитович) [9, с. 245]. Оповідач роману ніби опиняється в самій гущі подій ери, коли «боги ходили по землі» й не існувало тієї абсолютної дистанції, яка відділяла їх від звичайних людей. Допіру пізніше християнська апологія зробила неможливим подібне, безпосереднє сприйняття євангельської історії. Однак в оповіді Наталени Королевої чи не найсимпатичнішою ознакою виявляється, власне, оце земне (але не приземлене, не збаналізоване) трактування сакральної теми. Воно щире, безпосереднє, та не меншою мірою й переконливе. Гарячі почуття та переживання героїв передають той високий драматизм ситуації, який викликали у сприйнятті сучасників євангельські події страждання, розп'яття та воскресіння Месії. Але ті події – з усім неймовірним жахом та трагізмом – стали горнилом духу й гартом для Христових учнів, тих, хто став першими «арґонавтами духа». Як-от, зображені в романі Йосиф з Ариматеї чи Маріам з Магдали.

Письменниця сміливо відступає від хрестоматійного в її випадку Євангелія. Справа не тільки в тому, що постать Христа подана нею у тлі. Королева йде далі і позбавляє провідних ролей також другопланових персонажів Євангелії, себто апостолів, учнів Месії. Вірна легендарному, апокрифічному погляду на священну історію, авторка прагне реабілітувати інших учасників подій, тих, чия присутність – не більше ніж «забута тінь» (за влучним образом Лесі Українки), оскільки заледве зазначена чи й зовсім не зазначена в історичних джерелах – Йосифа Ариматейського, Маріам з Магдали і, нарешті, самого Понтія Пілата. У цьому є певна логіка й інтрига. Письменниця обирає тих героїв, які з невідомих причин лишилися на мірґінесі канонічного тексту, проте їхня причетність до раннього християнства здатна активізувати уяву та інтуїцію. Адже не випадково саме вони розділили до кінця чашу страждань Христа: Йосиф і Маріам оплакують та ховають тіло Месії в умовах, коли учні тікають або відрікаються від нього.

Королева виявляє неабияку майстерність у будуванні діалогів, в організації інтриги та живої акції. Її письмо просте і зрозуміле, але це мудра простота. Мову персонажів авторка кваліфіковано диференціює, відповідно до тих способів самопрезентації, які вважає природними для представників різних соціальних та етнічних груп тогочасного суспільства. Вона часто цитує з латини, відображаючи побут заможної верстви, або покликається на перекази, коли йдеться про пам'ять простого люду. Численні деталі ландшафту, географії, природного світу, етнокультури засвідчують глибоке та всебічне знання матеріалу. Вони доводять, що читач має до справи не зі звичайною легендарною версією історії, позаяк авторка досконало оперує цілим корпусом загальних і спеціальних знань про час і місце зображуваних подій. Крім усього, в арсеналі Королевої й власні, особисті враження від Святої Землі, яку сходила та пізнала колись у молоді роки. Унікальну роль виконують тут авторські примітки, котрі іноді перетворюються в поширені ремарки з автобіографічними рефлексіями.

Параєвангельський роман Королевої не відповідав світоглядно-культурним стандартам свого часу, зокрема тим, що панували в радянській Україні та соціалістичній Чехословаччині, де жила письменниця. Проте з позицій історичної ретроспективи слід зауважити, що роман «Quid est Veritas?» добре вкладається в річище християнської літератури, що здавна була поширена в Україні. Християнські легенди та оповіді мали вдячний ґрунт у письменстві вкраїнського бароко та класицизму (Дмитро Туптало-Ростовський, Георгій Кониський, Григорій Сковорода тощо). Наприкінці XIX століття в Києві існувала течія християнської містики, представлена хоч би герменевтичними працями Миколи Маккавейського [4]. Очевидно, панування комуніс-тичного режиму начисто унеможливило подібні наукові чи художні пошуки [2]. У цьому контексті християнську белетристику Н. Королевої належить визнати піонерською спробою повернення до перерваної тра-

диції, причому спробою, значення якої увидатниться лише з бігом часу.

Роман «Quid est Veritas?» виявляє багато спільного з новітніми формами пошукової белетристики, що задовольняють непересічні інтелектуальні запити читача. Авторці вдалося поєднати в цьому творі дві якості, які назагал взаємовиключні. Традиційна та консервативна у своїй основі, форма християнської белетристики не обмежила її в потрактуванні теми, а пошукова якість була втілена з належною делікатністю та неоднозначністю. Численні інтертекстуальні віднесення роману Наталени Королевої ще чекають на свого дослідника. Відтак можемо твердити, що значення роману про Пілата Н. Королевої виходить поза рамки міжвоєнного двадцятиліття, так само як і поза рамки еміграційної літератури ХХ століття. Твір цілком надається до широких проекцій на тлі культури ХХ століття, а також європейських та універсальних тенденцій нашої словесності модерної епохи.

Література

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / Стефанія Андрусів. – Львів–Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Антофійчук В. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – ХХ ст. / Володимир Антофійчук. – Чернівці: Рута, 1996. – 208 с.
3. Комариця М. «Кастилійка на вигнанні»: Творчість Наталени Королевої крізь призму галицької преси 30-х рр. / Мар'яна Комариця // Збірник праць науково-дослідного центру періодики. Вип. 6. – Львів: Львівська наукова бібліотека імені В.Стефаника НАН України, 1999. – С. 476–498.
4. Королева Наталена. Автобіографія / Наталена Королева // Без коріння: Життєпис сучасниці / Передм. Я. Крив'яка. – Торонто: Добра книжка, 1968. – С.12–19.
5. Королева Наталена. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas?: Повість, роман, новели, оповідання, спогади / Упор. і наук. ред. О. Баган; Передм. І. Набитовича / Наталена Королева. – Дрогобич, 2007. – 672 с.

6. Королева Наталена. Quid est Veritas? (Що є Істина?): Історична повість / Наталена Королева. – Чікаґо: Вид-во М. Денисюка, 1961.

7. Макккавейский Н. Археология истории страданий Господа Иисуса Христа / Николай Маккавейский. – К. Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1890.

8. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої / Олекса Мишанич // Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті й нариси. – К., 1997. – С. 83–112.

9. Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): Монографія / Ігор Набитович. – Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.

10. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен – Львів, 1994. – (Серія: Український вільний університет; підручники, т. 14/15). – 374 с.

11. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / Михайло Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. «Що таке «Молода Муза»? – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009. – 502 с. – (Серія «Cogito: навчальна класика»).

12. Тюрменко І. Наталена Королева та її сучасники: Іван Огієнко, Олександр Кошиць, Василь Королів-Старий (за матеріалами канадських архівів) / Ірина Тюрменко // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: Науковий збірник: Серія історична та філологічна / Відпов. ред. Є. Сохацька. – Вип. ІІІ. – Кам'янець-Подільський, 2006. – С. 181–193.

13. Элиаде М. Миф и вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой; Науч. конс. Я. Чеснов / Мирча Элиаде. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 250 с.

Поліщук Ярослав Олексійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач науково-дослідної лабораторії літературознавства Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка. Також є професором-консультантом Ягеллонського університету (Краків). Автор праць з історії української літератури кінця XIX – початку XXI ст., з теорії літератури, компаративістики, культурології. Остання книжкова публікація – «Пейзажі людини» (Харків, 2013).

ПОЛЯРУШ
Ніна

АРХЕТИП ХАТИ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО І РОМАНА ІВАНИЧУКА

Архетипи є феноменом етнічної та національної пам'яті, міфології, культурної самобутності етносу чи нації. За К. Юнгом, архепитні моделі зберігалися на всіх стадіях розвитку літератури й мистецтва. Згідно з його концепцією, зміст колективного несвідомого, яке є відображенням досвіду попередніх поколінь, закарбованого у структуру мозку, – це загальнолюдські первообрази – архетипи (наприклад, «Матері», «Отця», «Землі», «Родини», «Бога», «Хати» тощо). Архетипи, за К. Юнгом, будуються на первинній християнській основі. Ці архетипи колективного несвідомого українського етносу так чи інакше творять національний характер українців. Національне буття української нації осмислюється письменниками на рівні художньо-естетичних концептів національного характеру і його архетипів підсвідомого.

Автор «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів дає таке визначення архетипу: «Архетипом називається модель, за якою формується певний твір, відображаючи універсальні сенси, спроектовані у символах, виражені у міфах» [3, с. 96]. Архетипом вважають символічну формулу, яка функціонує, коли відсутнє або неможливе однозначне поняття. Архетипи не руйнуються, але видозмінюються. Етнологи переконані у нерозривному зв'язку між архетипом і ментальністю певного народу. Це підтверджується багатьма творами української літератури («Земля» О. Кобилянської, «Волинь» Уласа Самчука та ін.). На українців, як вважає М. Шлемкевич, безпосередньо впливає архетип степу, формуючи їх характер. Цю думку підтверджує аналіз українського фольклору, творів Т. Шевченка, Є. Маланюка та ін.

У сучасному українському літературознавстві поняття архетип стало однією з найважливіших категорій поетики. Так, Л. Дунаєвська розглядає архетипи крізь призму народної

казки («Українська народна проза (легенда, казка) – еволюція епічних традицій», 1997). Складні співвідношення між архетипом і міфом, різними жанрами фольклору цікавлять Л. Копаницю («Формувальний мотив – поетичний переказ архетипу»). У дисертації Л. Шурко «Образ землі в українському та світовому героїчному епосі» (2001) наголошено на астральному аспекті народної творчості. Дослідження В. Буряка присвячено діалектиці архепитного, міфологічного, історичного чинників інформаційно-художньої свідомості.

Мета статті – простежити механізм дії архетипу «Хата», який впливає на формування світоглядних орієнтирів, у творчості І. Керницького та Р. Іваничука.

В українській літературі кінця 50-х – початку 60-х років XX століття досить часто трапляється образ старої селянської хати. Свого роду заспівом до подібних «медитацій», певно, був прозовий фрагмент О. Довженка «Хата». Цей факт є, очевидно, не випадковим, особливо з огляду на те, що Довженка вважають предтечею українських шістдесятників. Ті ж акценти, що й у знаменитого попередника, розставлено при концептуальній розробці хати у віршах В. Симоненка, В. Підпалого, малій прозі Р. Іваничука тощо. По-перше, образ хати – це знак часу, епохи, що відходить, інтер'єру, який стає музейним раритетом покоління, котре переходить в розряд «тіней забутих предків». По-друге, у цьому повсюдно персоніфікованому образі матеріалізується патріархальний сільський світ, традиційна українська культура, певний культурософський зміст. По-третє, з цим образом поєднується складний комплекс почуттів, домінантою яких є амбівалентність: почуття ностальгії, що посилюється чи гамується скептицизмом, критикою сучасної цивілізації, іронією щодо старовини. Образ старої хати у різних авторів того часу має різноманітну типологію, характеризується неоднаковим ступенем художнього узагальнення. Масштабність Довженкового мислення виокремила цей атрибут старого українства на тлі міфологічного часопростору, у В. Симоненка він більш заземлений і конкретний.

Очевидно, новела «Стара хата» Р. Іваничука спершу була складовою нарису «Росяні доріжки». Між іншим, так само безперечним видається зв'язок цього нарису з новелою «Весільна». Ім'я однієї з центральних дійових осіб нарису – дід Платко, в новелі «Весільна» з незначною зміною – Плятко; ще одне знайоме з нарису прізвище отримує власник старої хати в з однойменної новели – Фарбай.

У першому числі часопису «Жовтень» за 1989 рік Р. Іваничук опублікував добірку оповідань «Святоіванівські вогні» І. Керницького, талановитого західноукраїнського новеліста, що увійшов в історію української літератури трьома книгами малої прози і по Другій світовій війні був відомий на еміграції як фейлетоніст (зб. «Циганськими дорогами»). У передмові упорядник назвав автора своїм учителем. Але серед представлених на суд читача творів талановитого, хоч і маловідомого західноукраїнського прозаїка не виявилось оповідання «Стара хата», котре разюче нагадує твір Р. Іваничука з тією ж назвою. Не згадано про нього і в передмові. Подібність простежується не тільки в обсязі і назві. Спільними також є безсюжетність, антитеза старого і нового, деякі деталі, але найголовніше: увесь текст являє собою опис зовнішнього вигляду та інтер'єру старої хати. Певно, що Іваничуків мав власну фактичну основу, але виконано його за готовим літературним взірцем.

Художній простір обох текстів, якщо не зважати на умовність локалізації і насиченість інтер'єру культурними знаками, що відсилають читача до багатовікової історії українського народу, обмежений чотирма стінами. Іваничук і Керницький починають з опису зовнішнього вигляду, вводячи з перших рядків персоніфікуючи порівняння і метафори. Всередині увагу привертають віковічні ознаки нехитрого селянського побуту: колиска, піч, пожовклі фотографії та ікони на стінах, документи і кілька книг за сволоком, ліжник, скриня, дубові лави. На безперечний зв'язок обох текстів вказує, зокрема, перегук фрагментів опису. У Р. Іваничука читаємо: «За своло-

ком під самою стелею, – капшук зі старим тютюном, крихка від диму й часу книга «Сонник», видана Коломийським видавництвом Оренштейна; у «Соннику» – листи Фарбаєвого діда, які він продиктував письменним жовнірам на сербському фронті, підписані трьома хрестиками; контракт на півморга грунту, метрика баби-небіжки, німецька кенкарта, похвальна грамота з лісо тресту і шкільні підручники» [1, с. 50]. І. Керницький пише: «Сіру задимлену стелю підпирають три соснові сволоки. Поміж щілинами, що пробилися в них, переховує Сенько Баланюк найцінніші свої документи: податкову книжку, кобилячу легітимацію і позови з суду» [2, с. 21]. У тексті Р. Іваничука зазначено: «на печі ліжник, на якому родилось не одне покоління Фарбаїв» [1, с. 50]. «На цій постелі, – мовиться в оповіданні Керницького, – прийшло на світ багато міцних Баланюків» [2, с. 21]. Іваничук акцентує увагу на такій деталі: «...сажа грудками висить на гонтовому покритті і мяко падає на голови» [1, с. 51]. Та ще раніше ця деталь зустрічається у Керницького: «Як стукнете дверима, то сажа труситиметься вам на голову» [2, с. 22].

І все ж, такі подібні, на перший погляд, твори значно відрізняються і подробицями, і художньою концепцією простору й часу. Р. Іваничук описує вже покинуту мешканцями напівзруйновану хату. Можливо, з цієї причини внутрішній опис помешкання у прототексті його вчителя більш динамічний, оскільки життя у хаті ще не завмерло. Поряд будується новий дім (той же мотив у І. Керницького). Новеліста-шістдесятника більшою мірою, ніж його талановитого попередника, цікавить контраст старого і нового, тому в його творі більше уваги надається будівництву, виглядові і комфорту майбутньої оселі. Твір Іваничука більшою мірою концептуальний, пройнятий напругою мислі, що подекуди невдало, на наш погляд, прориваєтся у голослівних авторських заявах, які поза тим органічно випливають з самого тексту, приміром: «Але за старою хатою трохи даль, як за людиною, що вмирає і забирає з собою в могилу цікавий і неповторний світ» [1, с. 51]. Образ ста-

рої хати в оповіданні І. Керницького ніби розчиняється на тлі образу понад часової природи. Цій меті служать напрочуд колоритні подробиці: «стін майже не видно. Унизу наче проковтнула їх земля, вгорі закрила стріха. Широка, мов покришка, почорніла стріха, поросла мохом, розхідником і зеленою травою. В самі жнива ця стріха виглядає, як хлопська нивка. Цвітуть тут сині волошки, червоніють маки і тихо шелестіть колоски жита. Проживають тутечки мишу, оси, горобці, джмелі та інша твар. Замість комина стоїть чубате бузькове гніздо» [2, с. 22]. Хата перетворюється на купу порохна і зникає з пам'яті. Над усім створеним людськими руками тяжить фатум. Натомість біологічна суть життя, вітальна сила, що завжди і повсюдно, торжествує. Джерела оптимізму І. Керницького випливають з віри у непереможну, стихійну силу вітальності. І навпаки, у творі Р. Іваничука важливе місце посідає концепт пам'яті, свідомої культуро творчої діяльності, незнищенності духовної спадщини минулого. У новелі Р. Іваничука нову хату ставлять не на місці зруйнованої старої, а збоку. Отже, минуле не йде в непам'ять, а входить органічним складником прийдешнього, одухотворяючи його.

Література

1. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія [Текст]: У 2 т. – Т. 1. – К., 2007. – С. 96.

2. Іваничук Р. Дім на горі [Текст]: Новели / Р. Іваничук. – Львів: Каменяр, 1964. – 167 с.

3. Керницький І. Святоіванівські вогні [Текст]: Новели / І. Керницький. – Львів: Каменяр, 1991. – 148 с.

Поляруш Ніна Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

РАДЗІЄВСЬКИЙ Володимир

СПЕЦИФІКА СЮЖЕТОТВОРЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА

Проблемі форми літературного твору загалом та сюжетобудуванню як частковій проблемі поетики в тім числі приділяється велика увага у вісниківській традиції. Підтвердження цьому знаходимо у публіцистиці Д. Донцова, Ю. Липи, О. Ольжича та інших вісниківців, у листуванні митців-однодумців.

За Д. Донцовим, чия роль у формуванні відповідної художньої естетики була визначальною, основою літературного твору має бути дух, без нього «розпадається» форма. Більше того, «перестерігати канони форми так само ще не створить мистця, як сутана – священика. Erlebniss є лиш там, де багата душа, де велика туга за чимсь… Вона нехибно знайде для свого виразу й адекватну гарну форму» [2, с. 252–253] («L'art pour l'art» чи як стимул життя?»). У статті «Три роки відновленого «Л.Н.Вістника» його головний редактор так констатує бачення журналом завдань літератури: «…У преображенні світу, а не в його підрисовуванню», негуючи так звану «громадську критику» з її відкидуванням складної фабули» [3, с. 331]. Письменники можуть бути «революціо-нерами чи контрреволюціонерами, містиками чи бого-борцями, аби лиш не були нудними» [Л. Лунц, «На Захід»]; щоб мали хоч трохи почуття трагічного у змісті, щоб ставили das Erhabene понад das Schqne, а в формі – щоб давала примат творчості перед матерією, з якої твориться, не даючи себе їй уярмлювати» [3, с. 331].

Зазначений дискурс вільно доповнити обігруванням думки Ю. Липою («Бій за українську літературу») про те, що укладати твір (або хоча б його план) можна відповідно до навіювання, впливу на волю і почуття самого сюжету твору. При цьому індивідуальність письменника буде тільки знаряддям такої сугестії [7, с. 81–82]. Важко не погодитися з тим, що Мо-

сендзова безпосередня участь у воєнних діях, інші сторінки біографії митця багато важать у архітектурі задуму творів (принаймні збірки «Людина покірна»).

Аналізуючи творчість українських письменників, торкається питання форми творів і О. Ольжич. Зазвичай це поверхові узагальнення. Зокрема форма поезій Мосендза характеризується як «шляхетно-недбала» «з виразно суспільними акцентами» [15, с. 221] (стаття «Українська культура»), в іншому місці – «глуха», але з «тонким смаком у змісті» [14, с. 182] («Сучасна українська поезія»), що до певної міри кидає світло й на прозу митця.

О. Теліга у статті «Прапори духу» слушно зазначає, що «суха форма» здатна понизити літературний твір про «найбільш пекучі справи» до розряду «хроніки» [17, с. 148].

У надрукованій в «Літературно-науковому вістнику» статті «На Захід» Л. Лунца (за словами Д. Донцова, в ній відображено погляд редакції) декларується орієнтація на західну сюжетну прозу, відзначено вміння європейських письменників володіти складною, цікавою інтригою, фабулою [9]. Доречно зазначити, що Л. Лунц належав до так званого «Західного крила» петроградського об'єднання «Серапіонові побратими», яке [крило] у центр уваги ставило авантюрний гостросюжетний жанр – «західну новелу».

Про те, що подібні тенденції активно засвоювалися вісниківською естетикою, свідчать хоча б такі рядки з листа Є. Маланюка до Ю. Липи з приводу започаткування нового альманаху («Ми»): «Все мусить бути сильне, потужне, життєзбуджуюче. Проза – міцна, з кріпким кістяком сюжету, з конструктивним каркасом» [6, с. 20].

У численних відгуках літературознавців на збірки Л. Мосендза знаходимо зауваги й щодо сюжетної будови його творів. Так, Я. Гординський говорить про «яскравий сюжет», що «виблискує в цих розповідях [збірка «Людина покірна»] аж хлипливими не то кольорами, але їх нюансами» [1, с. 1–2]. Критик також висловив думку про подібність у сюжетах новел

Л. Мосендза та оповідань Ю. Косача, сприйняв за мистецький ґандж філософські роздуми новеліста й розтягнуті висловлювання оповідача Давида. Опонент з «Вісника» М.Л. невдовзі відреагував на цю публікацію, заперечуючи зокрема зазначену сюжетну подібність та обґрунтовуючи роздуми Давида об'єднавчою роллю стосовно різносюжетних творів.

«Цікавість» сюжетів, зав'язки та розв'язки дії новел збірки Л. Мосендза «Людини покірна» відзначив свого часу Б. Кравців. Його увагу привернула й тематика обох збірок та технічна «досконалість» творів [5, с. 328].

Новела загалом – це твір з малооб'ємним сюжетом, що відповідно вимагає чіткої сюжетної побудови. З'ясування основних проблем малої прози Л. Мосендза в аспекті сюжетоскладання сприятиме новому прочитанню текстів, дозволить глибше зрозуміти індивідуальність художньої манери письменника. Успішне висвітлення зазначеного аспекту має забезпечити, на нашу думку, саме конструктивний підхід.

Насамперед слід зауважити, що Л. Мосендз-новеліст тяжіє до концентричної структури сюжету, хоч лінійна (хронікальна) організація подій досить широко представлена у його малій прозі («Великий лук», «Люди», «Поворот козака Майкеля Смайлза», «I'ha pagata», «Птах високого лету»). Зосередженість на одному визначальному конфлікті, яку передбачає концентричний сюжет, є однією з важливих передумов сугестії. Такий принцип сюжетобудови переважає у вісниківців-новелістів. Виняток становить І. Липа, який більшість сюжетів організовує хронікально.

В. Фащенко так пояснює циклічний спосіб поєднання новел як форму художньої думки: «Лірично-психологічна зосередженість на окремій особі диктує згущену форму новели, а інтерес до історичного потоку вимагає епічної широти» [18, с. 214]. Констатуємо, отже, що тексти збірок Мосендза поєднані спільною проблемою, спільним часом, місцем дії, інколи в різних новелах з'являється той самий персонаж (Давид). Щодо проблеми, то вона спільна для обох збірок: це зразки

мужньої, вольової поведінки для виховання українця нового типу, українця, здатного на великий чин. Час дії у творах першої збірки («Людина покірна») – період визвольних змагань українського народу 1918 – 21 рр. (новела «Укрита злість, облудлива покірність...» у цьому плані слугує доречною ретроспекцією); другої («Відплата») – європейське середньовіччя (за винятком новел «Лист» та «Ненависть»). Місце дії «Людини покірної» – поневолена окупантом Україна, – рідне авторові Поділля. Згадаймо принагідно помітну сюжетотворчу функцію, яку виконують деякі топоніми: річка Бог (Південний Буг) у новелі «Брат», місто Бар («Люди»), Поділля («Берладник»), Україна («Поворот козака Майкеля Смайлза»). Єдність місця у збірці «Відплата» простежується менше – це різні куточки Європи (Венеція, Німеччина, Угорщина), половецький степ. Тут на перший план виходить ідейна спорідненість творів.

Як рушій сюжету в новелах Мосендза домінує ідеологічно-соціальний конфлікт, узгоджений з героїчним пафосом. Морально-етичний представлений у кількох творах, де висвітлюються особистісні стосунки. Неоромантичний струмінь передбачає нетиповість конфліктів-зіткнень.

Виразний глибокий конфлікт у новелах письменника досягається завдяки чіткому групуванню персонажів, що, у свою чергу, здійснюється передовсім на основі принципу різкої несумісності позитивних та негативних образів. Ю. Шерех у статті «Донцов ховає Донцова», віддаючи належне вісниківству в міжвоєнний період, називає «найбільшою заслугою і практичним здобутком» «диференціацію і розмежування українського суспільства». «Аморфності, розпливчатості українського суспільства з-перед 1917 року вісниківство протиставило програму своєї ідеології; виразну, до безжальности чітку. Неможливо стало бути «українцем взагалі», «просто українцем». Можна було належати або до вісниківського табору, або неоднозначно протистояти йому... Середній стан виклю-

чався… Кожний мусів уже не просто існувати… а й чогось хотіти. Від хотіння був один крок до діяння» [19, с. 805–806].

За таким принципом зображені персонажі новел Мосендза, котрі не допускають ніякого ліберальництва, компромісу. Діє правило протиставлення: або ти з нами, або ти проти нас. Серед персонажів немає байдужих, вони не варті уваги письменника взагалі.

Серед дійових осіб головні герої – індивідуалізовані образи (ті, які мають власне бачення світу й мету свого життя). Персонажі другорядні, як правило, знеособлені, збірно-колективні, узагальнені, що виражають певну колективну, але важливу соціальну ідею. Наприклад, образ інженера Калєра з новели «Homo lenis», розумного, сміливого, наділеного і зовні, і внутрішньо мужніми рисами. Справжній господар рідної землі, адже самовіддано дбає про збереження порядку. Сама за себе говорить його репліка: «Організація, система, розум…» [12, с. 11]. Усю свою людську гідність, внутрішні переконання, погорду до ницості виявляє в останній момент життя, коли, підвішений на мотузці озвірілими «сибіряками», б'є ногою в обличчя ката.

Протиставити Калєру можна червоного комісара, одного зі «скуластих сарани-товаришів» (новела «Брат»), який спочатку нахабно нахвалявся «вигнати з околиці… впертий… хахлацький дух», а врешті «напившись і нажершись, як голодний собака», розвів гидку філософію про смачний український борщ та українських дівчат [12, с. 23]. Таким представникам сірої маси окупантів, «сибіряків», «шкіряних людей» письменник доречно не дає навіть імені. Перед нами чітке втілення «одногеройності» як однієї з важливих ознак новелістичного жанру.

Наростання і рух конфлікту, як відомо, зумовлює членування сюжету на компоненти. Загалом мала проза Мосендза виявляє тенденцію до повнокомпонентності сюжетів. Функцію прологу та постпозиції в деяких новелах збірки «Людина покірна» перебирає рамка, яка є статичною; крім іншого, вона

править для надання дистанції щодо часу, місця, обставин стосовно авторових. У зв'язку з динамізацією композиції в новелі початкові компоненти, пролог та експозиція, можуть не використовуватися. У Мосендза ж цим елементам в основному відводиться вагома роль, оскільки він дає детальне зображення психологічних мотивацій поведінки головного героя та структурних мотивацій розв'язки. Відповідно зростає кількість епізодів, що вмотивовують подальші дії персонажа. Стрімкий розвиток дії письменник подає в гостроперипетійній формі. Інтрига творів компонується Мосендзом насамперед уведенням несподіваних ситуацій.

Кульмінація може подаватися у формі повідомлення (наприклад, оголошення спадкоємця у новелі «Помста»; повідомлення про самогубство «чужинця із Кобеляків» у творі «Люди» тощо) або у формі події (убивство чекіста («Хазарин»); момент втечі з тюрми («На утвор»).

Такі ж форми знаходимо в новелах письменника і для подачі розв'язки, щоправда з відчутною перевагою на користь дії. За спостереженням Ю. Мариненка, «розв'язка… взагалі в художніх конфліктах Мосендзових творів… завжди радикальна, виключає будь-який компроміс…» [10, с. 214]. Часте зображення письменником смерті персонажів у кульмінації та розв'язці є ілюстрацією серйозної трагедійної складової у пафосі цих творів, підтвердженням їх гостросюжетності.

І. Набитович зазначає, що Леонід Мосендз «належить до тих прозаїків, які кладуть в основу сюжету драматичну подію й досліджують її на рівні психологічного мікроаналізу, підводячи поступово читача до широких узагальнень» [13, с. 160]. З цим твердженням цілком можна погодитися під час розгляду повісті Засів», роману «Останній пророк», збірки «Відплата», де, справді, визначальними є внутрішні зрушення героя, його душевні колізії. У першій збірці новел Мосендза «Людина покірна» акцент робиться все-таки на зовнішньому вияві подій, тобто власне на дії, чині. Тут подано уже сформовані особистості, у яких найбільше цікавить форма вияву їх характеру;

вчинок, до якого вони вже готові. Ці герої зображені автором у найдраматичніший короткий період їхнього життя, і читач свідомо чи підсвідомо чекає від них зразка поведінки.

Вагомою у новелістиці Мосендза є роль позасюжетних елементів. Особливу увагу привертають відступи морально-етичного («Роксоляна»), психологічного («На утвор») та ідеологічного («Хазарин») планів, оскільки інколи їхня художня органічність у текстах викликає сумніви («Роксоляна», «Поворот козака Майкеля Смайлза»). Певною мірою цю стильову рису багатьох прозових творів української еміграційної (передовсім) літератури «виправдовує» твердження Л. Костенко: «Український письменник, хоч якого б масштабу він був – як Шевченко, Леся Українка чи Франко – насамперед мусив бути просвітителем. Причому це просвітительство особливого типу, ближче до просвітянства – він мав не тільки світові пояснювати свій народ, він часом повинен пояснювати народові самого себе. Бо ж, як відомо, цей народ, в силу історичних причин, то спить, то прокидається...» [4, с. 4].

Як важливий змістовий чинник слід сприймати присвяти до новел, ураховуючи відповідальність, з якою ставився письменник до їхнього використання. Так, у листі до Д. Донцова Мосендз зазначає: «Бірчакові я присвятив їх [новелу «Люди»], прочитавши його останній твір в Л[ітературно]-Н[ауковому] В[істнику], він мене і навів на думку написати «Людей». Але тепер я бачу, що може б воно й краще не присвячувати Бирчакові, бо його згоди на це я не маю, а при відомому страхопудстві наших він ще може втяти десь і одвертого листа, що абсолютно не солідаризується з автором і навіть осуджує тую його «ксенофобію». Краще без присвяти дійсно» [8, с. 391]. Присвята в Мосендза, отже, покликана символізувати солідарність поглядів та близькі взаємини.

В основному Мосендз дотримується у своїх новелах цікавої чіткої (сильної) фабули; у кількох творах наявна послаблена фабула, де в сюжетобудові відчувається вагомий вплив

законів лірики («Брат», «Берладник», «Мінерва»); новела «Лист» є виразно безфабульною. В. Фащенко пояснює тяжіння представників реалістично-романтичного письма до фабульного принципу сюжетобудування тим, що «вони обирають для розкриття масштабності художніх характерів незвичайні ситуації» [18, с. 175].

За зізнанням самого Леоніда Мосендза, на його творчість значний вплив справив Ґі де Мопассан, автор близько 300 новел, мала проза якого якраз характеризується гостротою та динамічністю сюжетів, різким зіткненням характерів, драматичним напруженням дії, використанням прийому контрасту тощо. Французький письменник дотримувався думки, що «вартість творчості... не стільки у привабливості фабули, скільки у майстерному зіставленні явищ повсякденного життя, що ілюструють основну тенденцію твору» [11]. До речі, уже згадуваний Л. Лунц у друкованій в «ЛНВ» статті «На Захід» звертає увагу сучасників на Мопассана як яскравого представника західної традиції майстерної інтриги, цікавої фабули [9].

З поглядами Ґі де Мопассана де в чому перегукуються думки В. Фащенка: «Метод будування сюжету залежить від матеріалу, художнього завдання і естетичної концепції. Він – фабульний, не фабульний чи змішаний – тоді добрий, коли переконливо розкриває сутність речей. Коли відкриває нове, а не засмічує нашу уяву банальністю» [18, с. 202]. Оскільки немає жодних підстав вважати привабливість фабули примітивною самоціллю малої прози Мосендза, слід констатувати, що новелістична творчість письменника розгортається у річищі зазначених щойно поглядів.

Знаходимо у Мосендза також зразки інтерпретації відомих сюжетів («Роксоляна», «Євшан-зілля»). Якщо у першій з цих новел за основу взято сам жіночий образ, то «зв'язок з прототекстом» другої має «характер продовження, а не наслідування» знайомої легенди (В. Просалова) [16, с.107]. Ці прик-

лади свідчать про діапазон творчого пошуку письменника, можливостей його художньої уяви.

Тематика неоромантичних новел Л. Мосендза характерна часто експліцитною присутністю (що дещо понижує їх художній рівень); широкими інтертекстуальними можливостями (частково про це – вище, детальніше питання висвітлене у праці В. Просалової «Текст у світі текстів Празької літературної школи»); різноманітністю та глибиною зображення локальних культурно-історичних рівнів (мова насамперед про збірку «Відплата»). Тематика малої прози письменника-вісниківця пов'язана передовсім з високим рівнем його громадянської відповідальності. Новелістика Мосендза має подекуди автобіографічну специфіку («Брат», «Лист» тощо), іноді позначена дидактичними настановами, що робить її близькою до жанру сповіді. Схожість художнього мислення, до речі, демонструють наступні поради Ю. Липи молодим літераторам (стаття «Бій за українську літературу»): «Коли думають про читача, то не як про окреслених, байдужоватих «консументів», а як про незнаних їм, але близьких духом, горючих незаспокоєним почуттям друзів, майже побратимів. Теми їх оповідей – то для них завжди щось важного, глибокого. Це – або згадка про сумні чи блискучі сторінки в історії визвольної боротьби, або пригадування іншим якоїсь надзвичайної постаті, що пройшла для більшости непоміченою, або ревеляція з чисто особистих відносин, переживань і оточення автора, це завжди – щось зближеного до сповіді» [7, с. 81–82].

Сюжетобудові новелістики Мосендза, таким чином, як вияву естетики вісниківського неоромантизму притаманні міцна цікава фабула, гостросюжетність, тяжіння до концентричної (архетипної) структури сюжету, домінування ідеологічно-соціального конфлікту, чітке групування персонажів, тенденція до повнокомпонентності сюжетів. У порівнянні з творами аналогічного жанру У. Самчука, Ю. Липи, Ю. Клена особливо значними видаються роль позасюжетних елементів та інтертекстуальні можливості тематики.

Хоча у творчості вісниківців переважають духовно-проблемні засоби над формально-стильовими, будування сюжету новел Мосендза варте уваги з тієї причини, що воно є виявом досконалої форми відповідно важливого змісту.

Література

1. Гординський Я. Рапсоди про Україну / Я. Гординський // Назустріч. – 1938. – Ч. 1. – С. 1–2.
2. Донцов Д. «L'art povr l'art» чи як стимул життя? / Д. Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – С. 225–258.
3. Донцов Д. Три роки відновленого «Л.-Н.Вістника» / Д. Донцов // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Науковий збірник: Вип. 2 / Ред. колегія : О. Баган (голова), П. Іванишин (заст. голови), В. Дончик та ін. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 328–334.
4. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Л. Костенко // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 2–7.
5. Кравців Б. Леонід Мосендз і його «Останній пророк» / Б. Кравців // Кравців Б. Зібрані твори. – Т. 2. Нью-Йорк: Вид-во Нью-Йоркської групи 1980. – С. 316–345.
6. Липа-Гуменецька М. Євген Маланюк – співець Степової Еллади, поет, мислитель, побратим Ю. Липи / М. Липа-Гуменецька // Євген Маланюк: Література. Історіософія. Культурологія. Матеріали наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня народження Євгена Маланюка. 14–15 травня 1997 р. – У 2-х ч. – Кіровоград : КДПУ, 1997. – Частина 1 – С. 20.
7. Липа Ю. Бій за українську літературу / Ю. Липа. – К.: Дніпро, 2004. – 352 с.
8. Листи Леоніда Мосендза до Дмитра Донцова // ХХ століття: від модерності до традиції : зб. наукових праць. 2010. – Випуск 1. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.), А. Гуляк та ін. – Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2010. – С. 388–430. – (Серія «ХХ століття: від модерності до традиції»).
9. Лунц Л. На Запад! [Електронний ресурс] / Л. Лунц. – Режим доступу: http://az.lib.ru – Назва з екрана.
10. Мариненко Ю. Проза Леоніда Мосендза в контексті доби / Ю. Мариненко // ХХ століття: від модерності до традиції : зб. наукових праць. 2010. Випуск 1. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.),

А. Гуляк та ін. – Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2010. – С. 207–215. – (Серія «ХХ століття: від модерності до традиції»).

11. Мопассан Ги де. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://ru.wikipedia.org – Назва з екрана.

12. Мосендз Л. Людина покірна / Homo lenis / Л. Мосендз. – Львів, 1937. – 126 с.

13. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Ґрааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / І. Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 222 с.

14. Ольжич О. Сучасна українська поезія / О. Ольжич // Ольжич О. Незнаному воякові. – К. : Фундація імені О. Ольжича, 1994. – С. 173–185.

15. Ольжич О. Українська культура / О. Ольжич // Ольжич О. Незнаному воякові. – К.: Фундація імені О. Ольжича, 1994. – С. 204–226.

16. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи / В. Просалова. – Донецьк: Східн. видавничий дім, 2005. – 140 с.

17. Теліга О. Прапори духу / О. Теліга // Теліга О. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 146–148.

18. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання / В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – 216 с.

19. Шерех Ю. Донцов ховає Донцова / Ю. Шерех // Шерех Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. ІІ. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 769–811.

Радзієвський Володимир – учитель рідної мови та літератури Рівненської класичної гімназії «Престиж».

РУСНАК Сергій

УЛАС САМЧУК ПРО КОБЗАРСТВО ЯК ОДИН ЗІ СПОСОБІВ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ-ЕМІГРАНТІВ

Виступаючи 7 лютого 1958 року в літературно-мистецькому клубі Детройта (США), У. Самчук констатував, що «велике і почесне завдання зберегти живе й писане слово в усіх формах, що складаються на духову культуру нації, припало українській еміграції» [2, с. 3]. Саме так визначив відомий письменник-епік важливість культурної самоідентифікації української еміграції на Американському континенті. З одного боку, це було усвідомлення особливостей власної культури в просторі іншої культури, розуміння її відмінностей і цілісності, колосальне прагнення не тільки зберегти і захистити свої культурні надбання, а й обґрунтувати перспективи української спільноти Америки на майбутнє. З іншого боку, це протиставлення правдивого погляду на власну культурну ідентичність ганебним імперським міфам, що брутально глумилися над історичною і культурною пам'яттю українців та активно насаджувалися совєтською ідеологією. Таке авторське історіософське бачення культурної місії українського зарубіжжя знайшло відображення у книгах «Живі струни: Бандура і бандуристи» (1976) і «Слідами піонерів» (1979) У. Самчука.

Перша з названих книг, приурочена 50-річчю капели бандуристів імені Т.Г. Шевченка, написана у вигляді літопису про відомий український колектив бандуристів. Очевидно, письменник керувався давно поставленим перед собою завданням «бути літописцем»; однак не менш важливою була емоційна складова, пов'язана з враженнями від виступу капели одного з найталановитіших українських диригентів за океаном Івана Задорожного, про яку автор «Живих струн» згадав в останньому розділі книги: «Це була не тільки група співаків і бандуристів, це були генії української душі, українського життя-буття, степово-віковічної, бурно-вільної стихії, що силою природної наснаги пориває за собою все, що стоїть на

дорозі. Пірвало це тут (у таборах Ді-Пі. – Автор) нас усіх, а в тому і мене, що може справді саме тоді я відчув усю силу і корінність українського єства, української незаперечної самобутности і характеру» [7, с. 359]. Це також корелювалося тими завданнями, що були сформульовані активними діячами самої еміграції ще наприкінці 40-х років XX століття: «… завдання нашої еміграції чисто політичні. … Вона мусить зберігати в повній чистоті національні традиції і стремління до національно-політично волі свого народу. Найважнішим завданням еміграції є гідно репрезентувати свою націю перед чужим світом і бути речником її визвольних змагань» [4, с. 15]. Отже, осмислення питання культурної самоідентифікації емігрантів мало для У. Самчука виняткову важливість, адже суттєво впливало на розбудову життя української спільноти в американському просторі і презентувало світові неповторну культурну самобутність бездержавної нації.

Тривалий час чи не єдиним критичним поглядом на Самчукову документалістику про українську еміграцію в Америці були розвідки, надруковані в нью-йоркській газеті «Свобода», серед яких виділяється допис, поданий у виданні під криптонімом «Г.О.». Тут висловлено побажання якнайскоріше видати «Живі струни: Бандура і бандуристи» У. Самчука, присвячені становленню і діяльності Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка, англійською мовою «для нашого Гарварду, для бібліотек славістичних студій, де часто Україну підводять до спільного знаменника з Росією» [3, с. 3].

Кілька міркувань знаходимо і в монографії «Художня історіософія Уласа Самчука» [6, с. 252–262] і статті «Філософія українського кобзарства (на матеріалі книжки «Живі струни» Уласа Самчука)» [5, 267–279] І. Руснак. Однак цілісного дослідження проблеми на сьогодні в українському самчукознавстві немає. Відтак мета цієї статті – проінтерпретувати погляди У. Самчука на кобзарство як на один зі способів самоідентифікації українців-емігрантів.

Історіософське кодування проблеми відбувається вже на рівні заголовка Самчукових «Живих струн», який можна вважати інтертекстуальним. Він частково відсилає до львівської серії книжок з такою ж назвою, редагованих у 1899–1900 роках Антіном Крушельницьким і Володимиром Старосольським; якоюсь мірою прив'язує твір до відомого триптиху Лесі Українки, другий вірш якого починається рядком «Якби мені достати *струн живих*». Однак найістотніший зв'язок простежується зі «Словом о полку Ігоревім», де Боян «Накладав ... на *живі струни* Віщі персти свої, І самі вони славу князям рокотали» (в обох випадках курсив мій. – Автор). Тут назва ввібрала прозору давньоукраїнську словесну формулу-кліше, пов'язану з образом кобзаря (співця), який в українській культурі має значення культурно-ідеологічної константи. Назва самостійно формує архітектонічну модель тексту, її зміст доповнюють також інші рівні заголовкового комплексу, зокрема підзаголовок («Бандура і бандуристи»), епіграф зі «Слова о полку Ігоревім» («Боянъ же, братіе, не 10 соколовъ на стадо лебедей, нъ своя вѣщіа пръсты на живая струны въскладаше; они же сами княземъ славу рокотаху») і назви підрозділів першої («Музика віщих», «Імперіюм кобзи», «Початок бандури», «Врем'я видющих», «Бандура в Европі») і другої частин («За морем, за океаном», «На схід до Европи», «Від Полтави до Детройту»). Кожен з названих компонентів впливає на архітектоніку книги та її композиційне розгортання. Отже, можемо говорити про майже повну форму (відсутня лишень присвята) вираження авторського задуму на рівні заголовкового комплексу, що в художній, тим більше документальній літературі трапляється вкрай рідко.

В основі композиції книги «Живі струни: Бандура і бандуристи» лежить подорож із капелою бандуристів Америкою, що виконує структуротворчу роль. Перші враження від цієї поїздки У. Самчук надрукував у нью-йоркській газеті «Свобода» під назвою «З бандурою по Маямі» [8]. Уже в першому розділі автор виділив найбільш значимі проблеми, детально за-

нурився в історію питання, зробив висновки, що виказували його серйозну обізнаність з матеріалом. Використання прийомів, характерних для подорожніх нарисів, дозволило письменнику доповнити розповідь про бандуру і бандуристів описом власних почуттів, емоцій, вражень від побаченого і почутого.

Книга «Живі струни: Бандура і бандуристи» відзначається жанровим синкретизмом. В окремих розділах синтезовано елементи подорожнього нарису, літературного портрета, записок, пейзажних замальовок, щоденника, інтерв'ю, бесід, репортажу, мемуарів; розповідь збагачено документами, історичними довідками, що в сукупності склало барвисту мозаїку історії українського кобзарства. Кожна частина має свою мікротему, яка узгоджується з основною темою книги і забезпечує тим самим зв'язність і цілісність усього тексту.

У книзі У. Самчука досить розлого представлене «чуже слово»; автор цитував газетні репортажі, замітки, спогади учасників капели, заяви культурних діячів; подав численні світлини, афіші, малюнки, портрети – все це взаємодіяло з його емоційною розповіддю, створюючи багатий контекст, наповнений яскравими деталями і подробицями. Ліричні відступи, реконструкція давноминулих подій, крутозлами життєвих доль і духовні одіссеї бандуристів, мікропоетика описів надавали книжці художньо-белетристичного забарвлення.

Особливу функцію в документальній книзі відіграє обрамлення, яке відкриває і замикає весь текст:

Сидить козак на могилі,
На кобзі грає-вигравае,
Жалібно співає:
«Гей, кобзо моя,
Дружино моя,
Бандуро моя мальована!»

Цей уривок з української народної пісні «Смерть козака бандуриста», як і численні вкраплення з інших народнопоетичних творів, по-особливому ритмізує мову книги, стає емо-

ційно-оціночним маркером зображуваного, глибинним філософським осмисленням багатовікової історії не тільки українського кобзарства, а й історичної долі України. Письменник маркує часову протяжність Кобзи і Кобзаря як універсальних явищ, створює образи, що перетворюються на символи невмирущості нації, віри в її буттєву присутність у майбутньому.

Історіософське заглиблення в сутність «музики віщих» уже в першому розділі книжки моделює цілісний погляд автора на розвиток кобзарського мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. Він відкрив своїм сучасникам своєрідний світ з його таємними обрядами, традиціями, містерійною історією. Основна думка У. Самчука зводилася до ствердження, що кобзарство – це ціла філософія, яка мала великий вплив на українську суспільність упродовж усього її буття, на творення її державності: «Для творення держави не вистачить самого інстинкту. Рівень культурного наснаження всіх її ділянок також має тут щось сказати... А до того також славетні «умови», без яких годі обійтись. А головно – свідомість себе, раси, мови, історичности місії, завдання» [7, с. 26].

Розвиток української музичної культури письменник часово закорінює в глиб віків («... з-перед 3000 років перед Христом» [7, с. 29] і проектує на історію світової культури, згадуючи середньовічних сатирів, трубадурів, бардів, міннезінгерів, дударів, гуслярів, скоморохів, торбаністів та інших мандрівних музик. Популярно переповідає У. Самчук біографії відомих українських кобзарів минулого, яких по праву можна вважати «класиками кобзарської штуки» [7, с. 44]: Архипа Никоненка, Андрія Шута, Остапа Вересая, Івана Кравченка-Крюковського, Михайла Кравченка, Гната Гончаренка й інших. Перший розділ Самчукової книжки пронизує думка про сакральність кобзарської музики і віщунство народних співців, що вказує на відродження автором романтичного дискурсу в ставленні до кобзаря, бандуриста, лірника. Поступово він переходить до історії Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка, наголошуючи на її соціальній значимості в

історико-культурному контексті українського зарубіжжя та формуванні самодіяльним колективом світоглядних засад і духовних орієнтирів української спільноти в Америці.

Друга частина книжки «Живі струни: Бандура і бандуристи» – це пристрасна розповідь про діяльність капели Григорія Китастого «за морем, за океаном». Письменник використав тут два епіграфи: з П. Куліша («Грають вітри й промовляють – Кобзарі великі: Будуть грати-промовляти Вовіки і віки») та з Т.С. Еліота («Час теперішній і час минулий, обидва, може, в часі майбутнім, а час майбутній застережений в часі минулім»). Обидва вони є не тільки формальними, а й змістовними, тематичними знаками, адже цитати з інших текстів у сильній позиції фокусують увагу читача на значущості історіософського задуму У. Самчука, спонукають до занурення в авторську концепцію кобзарства, підсилюють емоційний та естетичні ефекти тексту.

У «Живих струнах» постійно наголошується важлива функція капели бандуристів – їхній внесок у справу відродження і збереження за кордоном основ української духовності, істотними складниками якої були народна музика і спів. Капела була не просто розвагою для її учасників чи глядачів, вона відігравала особливу роль в збереженні національної ідентичності представників української діаспори в Америці. В умовах добровільно-вимушеного вигнання бандуристи-емігранти виконували месіанську роль, послану їм Божественним провидінням: «Ці бандуристи не пішли у світ, їх послано в світ. Вища воля так хотіла. Вони пішли у світ, широкий світ, далекий світ, свобідний світ. Пішли на нові перехрестя шляхів, нові «велелюдні розпуття» – Берліну, Парижу, Лондону, Вашингтону… Перейшли континенти, океани, табори ісходу… Давали посилення вигнаним, знедоленим, переможеним. Вони наснажували, вони скріпляли, вони гоїли. … вони щедрою рукою сіють у світі правду про неї (Україну. – Автор), любов до неї, знання про неї і на повний голос проповідують красу її свобідного духа» [7, с. 436].

Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка, як і інші культурні фундації Америки, допомагала українським емігрантам зберегти почуття культурної єдності в рідній мові, музиці, пісні, моральних підвалинах буття й емоційних переживаннях. Вона сприяла усвідомленню українцями-емігрантами своєї «інакшості» і неповторності в навколишньому американському соціумі. Тут доречно нагадати твердження Ю. Лотмана про те, що культура завжди має на увазі збереження попереднього досвіду; культура є пам'яттю, тому вона завжди пов'язана з історією, завжди передбачає безперервність морального, інтелектуального, духовного життя людини, суспільства і людства; її сьогодення завжди існує в ставленні до минулого і до прогнозів майбутнього [3, с. 8].

Живучи за океаном, українці, з одного боку, намагалися адаптуватися в нових умовах, облаштувати своє буття у вільній країні, з іншого – не могли остаточно порвати зі своїм минулим і культурними традиціями. Відчуження від рідної землі спонукало їх активно розбудовувати власне культурне життя, що було потужним мотиваційним і об'єднуючим фактором, консолідувало і зберігало їхню культурну ідентичність, давало можливість гостро відчувати «усю силу і корінність українського єства, української незаперечної самобутности і характеру» [7, с. 359]. Безперечно, Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка мала причетність до плекання в емігрантів відчуття належності до великої нації. Недарма, за висловом У. Самчука, святкування 50-літнього ювілею колективу – це відзначення «дати історичного або краще історико-філософського виміру в розвитку буття людини нашої. В цьому випадку – музики душі і серця, висловленої тоном, звуком і словом, що одночасно є висловом морального кодексу і життьового цілеспрямовання нашої національної спільноти» [7, с. 435]. Письменник відчував, що більшість слухачів, які приходили на виступи капели, не мали інтимного контакту з народним музичним мистецтвом, але він відчував взаємне єднання їхніх почуттів і настроїв, їхню причетність до величної,

драматичної минувшини, їхнє осяяння культурно-філософським змістом національного приречення. Таке усвідомлення спільності та приналежності до однієї культурної традиції творило духовну основу всієї української еміграції в Америці.

У. Самчук на сторінках своєї книги показав, як через розуміння народного мистецтва українське зарубіжжя приходило до власної самоідентифікації, ставало носієм духовної сутності своєї землі: «Кобза і кобзарі за різних часів і різних обставин, як сама природа, як сяйво сонця або подув вітру, виходили з глибин народної духовости на свої «розпуття велелюдні», щоб своїм особливим глаголом і своєю особливою чудодійністю підтримувати містерію зібраного буття народу і творити чудо відкривання зору тих незрячих, яких було засліплено духово і які розгубилися національно на роздоріжжях подій не завжди щасливої історії народу нашого» [7, с. 435].

Майже сорок років минуло від часу написання книги «Живі струни: Бандура і бандуристи»; українці глибоко інтегрувалися, укорінилися в усі сфери життя заокеанських спільнот, засвоїли їхні цінності. І тільки острівки української культури є одним з основних чинників самозбереження, зберігати які – обов'язок кожного з них, адже національна самоідентифікація – норма для будь-якої цивілізованої спільноти.

Література

1. Лотман Ю. Беседы о русской культуре [Текст]: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994.– 558 с.

2. Несторович В. Улас Самчук на кордоні Канади й Америки [Текст] / В. Несторович // Свобода (Нью-Йорк). – 1958. – 17 лютого. – Ч. 46. – С. 3.

3. Приходько М. Живі струни [Текст]: Одіссея Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка / М. Приходько // Свобода (Нью-Йорк). – 1978. – 16 серпня. – Ч. 173. – С. 2–3.

4. Рідна книжечка [Текст]: Еміграція а наші завдання. – Ельванґен: В-во «Рідна книжечка», 1948. – 32 с.

5. Руснак І. Філософія українського кобзарства [Текст]: на матеріалі книжки «Живі струни» Уласа Самчука / І. Руснак // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 21. – Ч. 2. – К.: Акцент, 2005. – С. 267–279.

6. Руснак І. Художня історіософія Уласа Самчука [Текст]: Монографія / І. Руснак. – Вінниця: ДП «ДКФ», 2009. – 368 с.

7. Самчук У. Живі струни [Текст]: Бандура і бандуристи / У. Самчук. – Детройт: Видання Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка, 1976. – 467 с.

8. Самчук У. З бандурою по Маямі // Свобода (Нью-Йорк). – 1969. – 14 березня. – Ч. 48. – С. 2; 15 березня. – Ч. 49. – С. 2; 18 березня. – Ч. 50. – С. 2.

Руснак Сергій Петрович – аспірант кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

СОЛОДАР
Людмила

ХУТІР – МЕНТАЛЬНИЙ КОРДОН УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ В ПРОЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Інтимний зв'язок між територією (природним середовищем, ландшафтними особливостями) й нацією існує й простежується на всіх етапах етногенезу українського народу. Традиція цього зв'язку змодельована в свідомості українця в топосах «рідний край», «рідна земля», «рідний дім», «рідне село», «рідний хутір» ніколи не втрачали актуальності і значущості.

Дуже важливим є констатація науковцями (Д. Донцовим, Є. Маланюком, Ю. Липою) української континуїтивності (термін запроваджений І. Лисяком-Рудницьким) або тяглості, безперервності, яка полягає в тому, що «українська нація творилась як етнокультурна цілісність, яка має етноісторичну тяглість, на відміну від деяких сучасних націй, які виникли ситуативно» [5, с. 180]. В. Щербаківський підкреслював, що український народ, займаючи поспіль без жодної перерви величезну суцільну територію, незважаючи на різні політичні умовини життя, зумів зберегти свою національну вдачу, свій характер, свої нахили, свій артистичний смак так, що у всіх мистецьких проявах, які найліпше характеризують душу народу, він скрізь виказує свою одноцільність [14, с. 12–14]. Ці погляди підтверджує усталеність в українській літературі (як один із мистецьких проявів нації) теми Села та Хутора. Саме українське село й хутір, відомі своєю мальовничістю, органічним розташуванням у ландшафті, особливою психолого-емоційною атмосферою були тим природним середовищем у якому формувалася українська нація, її менталітет, світоглядні начала.

Зв'язок між природним середовищем та менталітетом народу, його культурою, а також літературою, був у центрі уваги прихильників методологічної доктрини, що іменується як культурно-історична школа. У «Вступі» до «Історії англій-

ської літератури» І. Тен назвав «три первісні сили», які є чинниками історичного розвитку: раса, середовище, момент. Поняття «раси» вчений пов'язував зі своєрідним вродженим національним (колективним) темпераментом, який впливає на мистецтво, літературу, народну творчість; «середовище» трактував як природні, географічні (ландшафт, клімат тощо) особливості, соціально-економічні умови життєдіяльності етносу; «момент» – наявність / відсутність традицій у художній творчості, досягнутий рівень культури [12, с. 74]. Такий синтетичний підхід дозволяє вивчати те чи інше явище системно.

Українська література дає підстави розглядати український Хутір в контексті визначальних менталетворчих / менталеформуючих констант українського етносу. Адже образ українського Хутора має символічний подвійний зв'язок з географічним простором, якому належить, і людиною, яка є рушійною силою життя на хуторі.

Загалом Хутір являє собою універсальну картину світу, де впродовж тривалого часу зберігалися найважливіші ознаки українського етносу, його традиції, звичаї, мораль. Він «щось як легенда» [11, с. 19], тобто це сакральна національна міфологема, тому має велике чуттєве, емоційне значення, пов'язане з великою містерією життя. Повноцінне життя Хутора – це запорука існування не тільки окремо взятої родини, а й цілої нації, адже «все тут довкруги це ти сам… Суцільна простота, незламна воля, невпинна послідовність, основа основ будівлі буття» [11, с. 326].

Узагальнений художньо-географічний топос Хутора, що утримується ментальною пам'яттю народу, визначає специфіку українського образу-світу, а разом з тим відкриває можливість осмислити історіософську концепцію України у творчості українських письменників XIX–XX ст., таких як Г. Квітка-Основяненко, П. Куліш, Т. Шевченко, Марко Вовчок, У. Самчук, С. Васильченко та ін.

В українській літературній критиці сказано вже багато про вищеназваних митців. Існує цілий ряд ґрунтовних праць,

які охоплюють біографічний, літературознавчий, філософський, історіософський напрями дослідження творчості цих письменників. Серед них можна виокремити сучасних дослідників, наприклад, творчості Т. Шевченка: Барабаш Ю., Грабович Г., Дзюба І., Жулинський М., Забужко О. та багато інших; П. Куліша: Нахлік Є., Багрій Р., Юдін І. та інші; У. Самчука: Мариненко Ю., Руснак І., Мовчан Р. та ін. Але образу Хутора увага приділялася лише у працях дослідників, присвячених П. Кулішу та У. Самчуку, хоча саме цей образ зустрічається й у багатьох інших українських митців, наприклад, в Т. Шевченка, Марка Вовчка, С. Васильченка, чим зумовлена актуальність обраної теми. Наше завдання полягає у тому, щоб вибудувати синтезовану світоглядно-ціннісну систему бачення топосу Хутора в проекції національної літератури і його вплив на формування національного менталітету українців.

Простеживши за творчістю П. Куліш, впадає в око те, що він завжди протиставляв місту хутір, Європі – хутірську Україну, неоаграрну філософію – філософії урбаністичній. «Оставайтесь собі при своїй городській філософії , – писав він, – а нам дозвольте нову селянську філософію проповідувати, взявши її прямісінько з тої книжки, котру сотнями років великі городи затуманюють, та й досі не затуманили» [4, с. 254–255].

Місто чуже українцям, по-перше, своїм універсальним, уніфікованим, штучним ландшафтом. У В. Підмогильного Київ «широко лежить, як величезний краб» [7, с. 210], в У. Самчука інакшість міста від хутора, його незвичність, дивовижність, екзотичність, химерність передбачається в образі поліпа, витягнутого з дна великого моря [8, с. 322]. По-друге, місто було ворожим українській людині своїм інонаціональним елементом. Історично так склалося, що воно не було осередком розвитку української національної культури. Місто насторожувало нівелюванням національної моралі, мови, побуту. Натомість сільські образи постають перед читачем у конкретних витончених деталях. Їхня різбленість, скульптур-

ність в окремих випадках набирає ознак монументальності, підноситься до рівня узагальнень і символів. Образи міста позбавлені яскравості та привабливості сільських замальовок [8, с. 322].

Й.В. Ґете у трагедії «Фауст» так описав місто: «Побудувать собі столицю, / Міщанам клітку-годівницю; / Тісні в ній вулички й домки, / <…>І скрізь по городу всі дні / Багато смороду й крутні…/ <…>Гармидер, галас, метушня, / Кишать людці, як комашня…» [1, с 321].

А тепер порівняймо опис села в поезії Т. Шевченка: «Село! І серце одпочине. / Село на нашій Україні – / неначе писанка, село. / Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади, біліють хати, / а на горі стоять палати, / неначе диво. А кругом / широколистії тополі, / а там і ліс, і ліс, і поле, / і сині гори за Дніпром. / Сам Бог витає над селом» [13, с. 328-329]. Антиподом місту є не тільки село, але й хутір. В «Уляні клюшниці» П. Куліш возвеличує не фізичну, а духовну велич хуторів: «О тихі хутори, великі у малому / великі тим, що є найлучче, краще в нас…» [4, с. 344]. У доробку письменників української літератури Хутір постає як позитивний світ, джерело чистої «земної» енергії, моральне благо (добро), а Місто як руйнівник одвічних традицій, деформатор людської сутності, нищівник плоті й душі (зло).

Має рацію І. Грабовська, яка стверджує, що «специфіка української ментальності, особливості національної психології українців та глибинні основи сформованого віками кордоцентричного світогляду народу перебувають у тісному зв’язку із специфічними особливостями українського природного довкілля. Для українця – це, насамперед, органічна єдність з природним середовищем, заглибленість у природу, нерозривність мікро- та макрокосмосу» [2, с. 64] Така заглибленість людини у природу, у мікрокосмос проявлялася в українському Хуторі. Дослідниця творчості У. Самчука І. Руснак у своїй монографії «Я був повний Україною…»: Художня історіософія Уласа Самчука» [8] говорить про заглибленість українців у

свій мікрокосмос та кордоцентричність їх свідомості. Герої творів У. Самчука завжди прагнули повернутися з тотальної порожнечі на невеличкий клаптик твердині у хисткому Всесвіті: «Наш хутор на горі, як замок, а навколо долини» [9, с. 283]. Словом «навколо» (коло), – деталізує І. Руснак, – письменник наголошує на замкнутості побудови, що має міцну опору. Так він підкреслює важливість чіткого кордону між Хутором і всім іншим Світом. У П. Куліша хутір Хмарище – це символ усамітненого життя, відокремлений ідеальний світ, гармонія людини з природою: «А те Хмарище було окрите гаями, справді наче хмарами. Кругом обняла його річка з зеленими планами, лозами й очеретами» [3, с. 126-127]. І в тому Хмарищі живе справжня ідилія: спокій, мир, злагода, любов. На основі кордоцентричності українця формується ідилічне уявлення про нього як сентиментальну, м'яку людину. Часто ця характеристика сприймається як беззаперечна. Проте вона має, як довів Г. Грабович, свій початок у міфі про Україну, що розвивається, зокрема, на ґрунті Гердерівської моделі слов'янської історії. Гердер висловлює ідею про притаманну слов'янам м'якість та ідилічність.

Заслуговує на увагу теорія відомого поета і прозаїка, історика і етнографа П. Куліша про особливості душі українця. За Кулішем душа (як і у М. Бердяєва) має дві сторони: внутрішню – серце (почуття) і зовнішню – мислення (розум). Внутрішньою українець пов'язаний лише з Україною, зовнішньою – з іншими народами. Домінувати тут має внутрішня сторона, а зовнішню слід підпорядковувати національним почуттям. Самобутність українського духу, хутірський спосіб життя – показник вищої моральності української нації за П. Кулішем, який прагнув об'єднати українське громадянство навколо ідеї національно-культурного відродження.

Разом з Т. Шевченком, М. Костомаровим П. Куліш в програмі Кирило-Мефодіївського товариства наголошував, що для менталітету України характерною є жадоба до волі, до рівності всіх людей, велике значення відіграє християнська

мораль. Впродовж століть українці вели «хутірський» спосіб життя і вирішували переважну більшість проблем на засадах «громади». Але тут не мається на увазі ізольованість, відособленість по відношенню до інших культур. Сповідуючи ідею державності України, П. Куліш вважав за необхідне спиратись на сусідні імперії.

Хутір, як космічне тіло з визначеною йому орбітою, під дією революцій, воєн, колективізації, голодомору міняє свій звичний лет, з ним відбуваються непередбачувані метаморфози і ненормальності. Нищівних ударів український Хутір зазнав саме у ХХ столітті. Більшовицькі порядки принесли дух руїни, смерті. [8, с. 338]. У 1939 році Є. Маланюк запише в своєму празькому щоденнику: «В УРСР нищать десятки й сотні тисяч хуторів українських (значить, ще трималися «Великі у малому»). Так, хутір – це була основа й форма. «Хуторянин» – зовсім не образлива назва, а фактор національної культури з плюсами й мінусами, котрому треба бути Українцем, – без цього не буде України» [6, с. 60].

Ворожий капіталізм позбавив людей, що споконвіку жили на хуторі, завоювали його своєю працею і житла, і землі. У таких трагічних умовах селянство покладало надію на рідну землю, рідну природу і на величезну силу народних традицій. Руйнація потужного духовного космосу українства надала ідеї Хутора глибокого філософсько-символічного змісту [8, с. 338], адже руйнація українського хутора означала руйнацію, знищення української душі.

Підсумовуючи, зазначимо, що в символіко-національному вимірі та в системі української націософії (філософічне осмислення етногенетичних явищ українського народу, націєтворчих чинників – території, мови, культури) Хутір, як знакова етнічна й філософська реальність українського буття, виступає важливим світомисленним елементом, через призму якого відкриваються етнічно ціннісні первні (рідна земля, рідний край, географічний ландшафт, який акумулює історичну пам’ять, Хутір як сакральний топос), які по-

кликані пробудити і стимулювати національну свідомість українців, оскільки в націософському та історіософському контенті української літератури маємо підстави розглядати Хутір і українськість як тотожні поняття.

Література

1. Гете Й.В. Фауст. / Пер. з німецької М. Лукаша; Вступ. стаття О. І. Білецького. – К., Держлітвидав УРСР, 1955. – 499 с.
2. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету / І. Грабовська // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 5870.
3. Куліш П. Вибрані твори / Упоряд. текстів, передм. та прим. І. МАндрусяка. – Х.: Веста: Видавництво «Ранок», 2004. – 320 с.
4. Куліш П. Твори: в 2 т. – К., 1989. – Т. 2. – 620 с.
5. Панченко В., Куценко Л. «Євангеліє чужих піль...» Подорож до двох вигнанців. – Кіровоград, 1996. – 312 с.
6. Пахаренко В. Незбагнений апостол. – Черкаси, 1999. – 296 с.
7. Підмогильний В. Місто [Текст]: Роман / В. Підмогильний; Худ. оформ. Н. Сосніної. – К.: Веселка, 1993. – 351 с.
8. Руснак І. Художня історіософія Уласа Самчука: Монографія / І. Руснак. – Вінниця: ДП «ДКФ», 2009. – 368 с.
9. Самчук У. Волинь: Роман. У 3 ч. – К.: Дніпро, 1993. – Т.3 – Ч. 3: Батько і син. – 334 с.
10. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: Роман, оповідання, новели. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 488 с. – (Серія «Вісн
11. иківська бібліотека»).
12. Самчук У. Ost. Трилогія. – Том 3. Втеча від себе. – Тернопіль: Джура, 2006. – 390 с.
13. Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе /С ост., общ. ред. и вступит. ст. Г. Косикова. – М.: Изд-во Моск. унив., 1987. – С. 72–94.
14. Шевченко Т. Кобзар. – К., Дніпро. – 1974. – 623 с.
15. Щербаківський В. Українське мистецтво [Текст]: вибрані неопубліковані праці / В. Щербаківський; упоряд., вст. ст. В. Ульяновського. – К.: Либідь, 1995. – 288 с.

Солодар Людмила Володимирівна – аспірантка кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ЦИБУКОВСЬКА Мирослава

«СУТЕРИНЯРСЬКА ЕРОТИКА» ЗБІРКИ «ВІДНАЙДЕНИЙ РАЙ» УЛАСА САМЧУКА

Новели «Віднайденого раю» критик М. Гнатишак назвав «своєрідною quasi-сальоновою або «сутеринярською» еротикою» [3, с. 276]. Єдина рецензія на збірку демонструвала читачам львівських «Дзвонів», де її було вміщено, неприйнятні стильові надмірності книжки, зокрема драстично підкреслені «змислово-еротичні моменти». Вони, на думку рецензента, могли стати «першорядним матеріалом для аматорів фройдівсько-психоаналітичної балаканини». Критик не відмовляє У. Самчукові в майстерності, у новелах він «знайшов місцями подих живого, непересічного таланту», однак зауважив, що письменник «тільки помилково зійшов на несвої стежки» [3, с. 277–278].

До переліку творів, в яких постановка «еротичних проблем може навчити молоду людину сприймати світ у викривленій перспективі» [2, с. 542], М. Гнатишак відніс і поезію Н. Лівицької-Холодної, О. Стефановича, Є. Маланюка, навіть Б.-І. Антонича. У «Зеленій Євангелії» почуття «біологічне вітальної сили й чару оформлене [...] на всі лади: раз у сирій формі фізіологічної розкоші життя, вдруге в розпливчастих контурах натуралістичної свідомості, спільноти біологічних процесів у цілому органічному світі, то знов у продистильованому виді психічного впоєння життям і здебільша дискретної еротики» [1, с. 189]. Критиці було піддано і книжку малої прози «Химерне серце» Ірини Вільде, від якої, на думку рецензента, «залишається враження, щоправда, правдивого літературного й чуттєвого артизму, та, на жаль, доволі часто розтрачуваного намарно і на невідповідний зміст» [2, с. 542].

Представник католицької критики розглядав художні твори названих митців передовсім під кутом зору християнсько-католицької ідеї, письменник для нього залишався морально відповідальним за свої твори, а етичний рівень цих

творів прямо залежав від його особистої моралі. Тож нові тематичні тенденції української літератури (розлучення, подружня невірність, фізична похіть, нерозділена пристрасть, еротизм) не сприймалися й оголошувалися спекуляцією на людських потягах і своєрідним впаданням у «язичницький блуд». Відтак у цій статті варто осмислити одну з прикметних ознак художнього світу Самчукової збірки, де мотиви пристрасті і пристрасності продиктовані самими обставинами емігрантського буття героїв і вимогою часу.

М. Гнатишак назвав три новели, де автор, на нашу думку, віртуозно балансує на тій межі, що відокремлює прекрасне від натуралізму: «Моя осінь», «Образа» і «Собака у вікні». Загострено-болісне світовідчуття, самотність, чужість світу, в який закинула людину доля – це головний об'єкт зображення і центральна життєва ситуація, що допомагає письменнику показати внутрішній світ героїв-емігрантів. Показовими в цьому плані є всі три новели, названі вище. Сюжет новели «***Моя осінь***» розгортається навколо знайомства головного героя із землячкою Рідою, котра засліплена єдиним бажанням – жити в Європі безтурботним життям на правах утриманки багатіїв. Його почуття до красуні перетворюється на всепоглинаючу пристрасть: «Перед моїми очима почали танцювати будинки. Доба втратила години. Планета з місяцем пішли намитусь. Ніч поблідла, мов п'яний мурин, а день зчорнів, мов головня. З очей моїх лилися дикі промені, що казали вертітись моїй парубоцькій постелі, а я – о ганьба! – божевільно горнув до себе свою столочену подушку. Я стратив себе, час, роботу, плямисту мапу з усіма горами та степами і якось навдивовижу летів на краєчку існування в безодню, мов Европа на хвості бика» [4, с. 376]. Кохання, пристрасть-страждання, мука створили для молодого емігранта нову реальність, порушуючи координацію його природного цілого: «Через такий дурний випадок людина може стратити не тільки свій спокій, але й свій розум. Повірте, що після того я ходив по місті, мов серед пралісу Африки. Мене душила страшна рівникова хво-

роба» [4, с. 373]. Неможливість бути поруч із коханою породжують невимовні страждання героя, його світ перетворився на еротичний пульсар, що «то розгорявся, то гаснув» [4, с. 376]. Любов до химерної молодої жінки горить у ньому як напружене надокучливе сексуальне бажання, як еротичне потрясіння: «Перед моїми очима почали танцювати будинки. Доба втратила години. Планета з місяцем пішли намитусь. Ніч поблідла, мов п'яний мурин, а день зчорнів, мов головня. З очей моїх лилися дикі промені, що казали вертітись моїй парубоцькій постелі, а я – о ганьба! – божевільно горнув до себе свою столочену подушку. Я стратив себе, час, роботу, плямисту мапу з усіма горами та степами і якось навдивовижу летів на краєчку існування в безодню, мов Европа на хвості бика» [4, с. 376]. Нерозділене кохання-пристрасть породжує в героя жадання, агресію, подумки він складає кару для такого бажаного Рідиного тіла, «яке потворно бажає моїх мук. І я дам їй їх, я буду пекти її, я буду патрати її, мов кат; мов найлютіший чекіст. На її тілі мусять лишитись сліди моїх довгих ночей, такі само чорні, як і вони. І коли вона танцює танґо, а шовк її габи переливається у дзеркалах, розбиваючись на сто тонів, де ноги, груди, уста катують мене жорстокою симфонією, так стократно верну я їй кожну тремтячу хвилинку, кожний звихнений порух, кожний урваний віддих. О, я покажу їй свою силу, хай буде проклята вона навіки!» [4, с. 378].

Однак жагуча осінь любові-візії змінюється для головного героя м'якими тонами ранньої зими; крізь м'якість світла газового ліхтаря пробивається чітко окреслений контур «синього птаха з відбитим крилом» [4, с. 380]. Палючу нестримну тугу за жіночим тілом поступово заступає туга за знедоленою рідною землею, яку, на відміну від попередньої, герой неспроможний вигоїти в своїй душі. Так У. Самчук передає душевний стан українця на чужині, який усвідомлює в собі два важливі первні: людську гідність і національну свідомість.

У новелі «***Собака у вікні***» стримано-еротичний опис приховує велике внутрішнє збудження головного героя Анд-

рія, його душевне піднесення і стан натхнення. Важливу роль в епізоді відіграє органічне взаємопереплетення зорових, тактильних, ольфакторних і смакових деталей: «Я відчуваю холодні росяні перли з роси. Рожі шлють мені пахощі [...]. У ніздрі й груди тиснеться етер і гоїть їх, гладить ніжно-ніжно і охолоджує їх горячку...

[...] Я зірву квіточку-рожу [...]. Вона і свіжа, і запашна. Піднесу її до уст і, тісно-тісно притиснувши її, п'ю... П'ю, як павук п'є кров своєї жертви, п'ю її арому... І мало мені того, і невдоволений я, і хочеться більше, о, безмежно більше, хочеться з'їсти рожу!

І я її їм...

[...] Палюче чоло оббризкує роса, гострі колючки ранять і викликають приємний-приємний біль. З ранок капає кров, кров капає на рожі» [4, с. 402]. Створені У. Самчуком образи сприяють глибшому розкриттю психології персонажа, передачі складної гами його почуттів і переживань. З незначних мозаїчних елементів поступово складається цілісна картина його духовного життя, змінюються лише емоційні стани, й автор, як «чутливий барометр», фіксує внутрішні «коливання» у душі свого персонажа. У цьому зворушливому епізоді за допомогою зорових деталей письменник передає кольорову палітру епізоду, розрізняючи тони різного забарвлення, світло і насиченість фарб; запахи створюють позитивний фон зображення; тактильні відчуття в поєднанні з вібраційною чутливістю дають можливість усвідомити особливий трепет закоханого серця; смакові відчуття грають помітну роль в налаштуванні остаточно емоційного стану головного героя. Сенсорна система персонажа критично напружена, від цього больовий поріг розширяється до болісного очікування чогось прекрасного.

Однак горизонт сподівань щодо подальшого розгортання еротичної сцени не справджується: «Що, думаєш, цей кущ? Дівчина? Так? Не вгадав! Це – життя, воно і з рожами, і з колючками, і так я ним тішуся і черпаю з нього свою мудрість,

мудрість просту та світлу і здорову. Я тішусь його рожами і колючками. І вмерти я хочу по заході, щоб мати і ранок, і полудень, і смеркання...» [4, с. 402]. Фіксація найтонших нюансів почуттів, багатство барв, звуків, півтонів, смакових відчуттів – усе в тексті виказує нестримне прагнення героя до свободи, стрімкого лету, бажання спіймати мить щастя, відчути всі радощі і скорботи людського життя. Еротична чуттєвість з її переважно тілесними проявами переростає в сповідь іншого почуття – любові до життя, жаги повнокровного буття людини.

Мотив нерозділеної пристрасті тісно пов'язаний з мотивом вульгарної тілесності та гріховності, що відсилає до нечисленних образів повій у збірці «Віднайдений рай». Ось, наприклад, як виглядає одна з них: «[...] зупиняється найчастіше знов-таки коло дівчини, але з дуже червоними устами, як пурпур, як рубіни. Очі – дві нори у синьому тумані, а над ними – дві чорні дуги. Ці панни стоять здебільшого під ліхтарями, щоб видно було ті пурпурово-рубінові губи. Андрій не з бажання, а зі злости підходить:

– Wieviel?

– Zehn Mark...» (нім. – *Скільки?* – Десять марок. – Авторка) [4, с. 399–400]. Закцентовані в портреті червоної барви губи й очі-нори по-імпресіоністичному відображають духовно-тілесну низькість зображеної повії; це своєрідні індикатори доступності та срамного падіння особистості. До них додається мотив твердої ціни – фундаментальний критерій легкої похоті та корисливості. Красі пристрасті автор протиставляє потворність жадання, яке завжди пов'язане з вульгарністю і не може викликати нічого, крім відрази. На противагу цьому реальному образові Андрієва уява відтворює до щему рідний образ тієї далекої, за якою тужить його зболена розлукою душа: «Вона не з золотими косами, не зі струнким станом. Вона зі станом звичайним, який може мати дівчина у селянському одязі. Одяг багато впливає на стан. Але її груди і повні, і прудкі, і горячі; довгії, тяжкії коси заплетені в тяжку косу. Прудко ступає вона босими ногами – мало не гнеться земля. Раз-два,

раз-два, раз-два! – і серце б'ється» [4, с. 403]. Яринка – з плоті і крові рідної землі, уособлення того недосяжного «втраченого раю», любов'ю до якого сповнене Андрієве серце. Головний герой сповнений бажанням отримати те заборонено-бажане, що він утратив на чужині – щемке почуття рідності, теплоту родинного інтиму, відчуття повноти власного життя. Любов-пристрасть переростає межі тілесного кохання і стає виявом повноти людського життя, вона відновлює почуття гармонії людини-емігранта із собою та зі світом, що її оточує.

Отже, письменник зображує нерозділену пристрасть переважно в її зовнішніх проявах: вчинках, мовленні, рухах персонажа. Проте найчастіше засобом її вираження стає внутрішній монолог, який акцентує увагу читача на слабкості раціонального початку у вчинках героя. Нерозділена пристрасть Самчукових персонажів виступає еквівалентом пограничного стану їхньої душі; поступово вона очищається від плотського потягу і перетворюються в почуття вищого духовного порядку. Вона несе на собі значне смислове навантаження, перетворюючись на ядро художнього світу еміграції, навколо якого сконцентровано образну систему «Віднайденого раю».

Література

1. м.г. (Гнатишак М.). Антонич Б.І. Зелена Євангелія: Посмертне видання [Текст] Рецензія / М. Гнатишак // Дзвони (Львів). – 1938. – Ч. 4/5. С. 188–189.

2. м.г. (Гнатишак М.). Вільде Ірина. Химерне серце: Новелі [Текст]: Рецензія / М. Гнатишак // Дзвони (Львів). – 1935. – Ч. 11. – С. 541–542.

3. м.г. (Гнатишак М.). Самчук Улас. Віднайдений рай; Яблонська Софія. З країни рижу та опію; Барбе д'Оревілі. Чортиці (Три перші випуски нової «Бібліотеки «Діла» з 1936 року») [Текст]: Рецензія / М. Гнатишак // Дзвони (Львів). – 1936. – Ч. 6/7. – С. 276–279.

4. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай [Текст]: Роман, оповідання, новели / У. Самчук. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009.– С. 9–28. – (Серія «Вісниківська бібліотека»).

Цибуковська Мирослава Сергіївна – аспірантка кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

РОЗДІЛ 3

МОВОЗНАВЧІ, КУЛЬТУРНІ І МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

БОГАТЬКО
Валентина

ЕКОНОМНІСТЬ ВИСЛОВУ В МОВОТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ

Наприкінці XX ст. в українську літературу повернулось із забуття ім'я письменниці Галини Журби. Вона була непередбачена, енергійна, дружелюбна... і ці риси можна продовжити до безкінечності. Творчість талановитої письменниці надзвичайно збагатила українську літературу, українську мову. Галина Журба зуміла показати всьому світові велич українського народу, української землі, силу слова, багатство слова цієї видатної постаті літератури [1, с. 81].

Мова художньої прози Галини Журби – найменш досліджена царина її творчості, що є, безперечно, цікавим явищем у сучасному письменстві. Мовотворча майстерність письменниці системно виявляється в багатьох засобах художнього відтворення життя. До таких засобів належать і засоби економного художнього вислову, суть яких не в тому, що в творах письменниці немає найменшої словесної зайвини, надлишковості, надміру, немає слова, в якому не було б потреби, але й у тому, що Галина Журба часто вдається до таких засобів вислову, до такої структурної організації фрази, яка робить певні уривки художнього тексту максимально ущільненими лексично і, власне, природно лаконічними. Така економність мовлення досягається випущенням або еліпсацією найрізноманітніших мовних одиниць і створюваною таким чином граматичною неповнотою структур речення різного типу[7, с. 116]. Таким способом витворюється і відповідна стилістична манера художнього мовлення, один з прийомів користування мовою на її синтаксичному рівні. Так виникають мовні структури, які в лінгвістиці називаються неповними, в тому числі й еліптичні.Еліптичні речення виділяються як особливий різновид неповних простих речень.

Аналіз науково-теоретичної літератури засвідчує, що опертям виділення неповних речень є «випущення», «пропуск» якогось члена речення, головного чи другорядного [8,

с. 15]. Але цей «пропуск» не дозволяє вважати такі речення «ущільненими». Вони, як і повні речення, виконують відповідні комунікативні функції, уживаючись у мовленні як самодостатні [2, с. 160]. Щодо пропущених елементів мовлення, то вони, здебільшого, до їхнього пропуску вже були виражені в одному з препозитивних речень або їхніх частин, тому постають у свідомості мовця, слухача, читача: «*У подвір'я увійшла дядина Зіня.* ***Поставила біля керниці відра на коромислі, нагнула журавель***[5, с. 16]. Звичайно, «зміст неповного речення не обмежується… самою тільки семантикою членів, з яких складається неповне речення і які виражені в ньому лексично і граматично» [2, с. 147], оскільки його завданням є реалізація ситуативно-прагматичних інтенцій. Водночас цілком зрозуміло, що неповне речення не зовсім зрозуміле без попередніх, у яких наявний пропущений член. Розгляд таких утворень відокремлено від інших речень засвідчує, що неповним реченням властива смислова недостатність, недовершеність.

Отже, самі по собі неповні речення ніколи не мають відносно закінченого смислу. Неповнота їхнього змісту сполучається з неповнотою складу. «На обох цих ознаках – смисловій і граматичній неповноті – загалом ґрунтується й саме поняття неповного речення» [3, с. 132].

В творах Г. Журби широко представлені контекстуальні неповні структури. Вживання контекстуальних речень, в яких відсутній один із елементів їхньої структури, визначається не тільки наявністю достатності умов контексту, а й певними художньо-естетичними причинами, що знаходять свій вияв у специфічних особливостях граматичної і стилістичної системи художників слова. Уживання неповних контекстуальних речень презентує собою художній прийом, що, безперечно, характеризує мовностилістичну манеру митців слова і є неодмінною ознакою усно-експресивного синтаксису.

Речення із словесно невираженим підметом становлять найбільший структурний тип граматично неповних контекстуальних структур у мовотворчості Галини Журби.

Найчастіше автор не називає підмет, що відповідає третій особі однини: «*Врешті голова дідова почала віддалюватися.* ***Плила в якусь каламутну віддаль, ставала далека, далека***» [5, с. 10]; «*Потім приходила у чорних ризах зажурена Ніч.* ***Світила лямпаду й псалтир над нею читала. Лежала непорушно з занімілими устами, без віддиху майже, жива і мертва, крівлею лишень тепла***» [5, с. 11]; «*Вона потайки горнула його до своєї порепаної груді.* ***Годувала його з останньої, найпобожнішої цицьки. Лизала його потайки темними ночами. Зализувала рани та спивала сльози. Грішну й непорочну його душу сповідала. Виколисувала в ньому невсипущу тугу***» [5, с. 12].У поданих реченнєвих ілюстраціях конструкції неповних речень служать безпосереднім продовженням першого, формально повного речення. Граматичним центром у кожному з неповних речень є дієслівний присудок, а також присудки, які однорідні граматично, існують синтаксично як окремі неповні речення.

Особливістю мовостилю Галини Журби є пропуск підмета, який в попередньому реченні виступав у функції додатків неповних контекстуальних реченнях: «*Дарку саму зачиняли в хаті.* ***Плакала тоді гірко. Просилася з матір'ю до дядини. Просила тільки, щоби мати не барилася довго. Потім вилазила на лаву й проводжала її поглядом за ворота. Сперши на руках підборіддя, дивилася тужно перед себе***» [5, с. 15].

Епізодично натрапляємо на такі граматично неповні конструкції, в яких неназваним членом речення виступає не простий, а синтаксично складений підмет: *Максим і Дарка качали пампушки з болота, робили з черепків Великдень.* ***У холодку під явором копали хатки в глині. Були зайняті своїм*** [5, с. 20]; *Настка з Зінеютеж ходили до машини.* ***По-***

зав'язувані в старих хустинках, відтягали мішки з зерном з-під «барабана» [5, с. 27].

Інколи словесно невиражений підмет у неповному реченні встановлюється із значення таких членів речення в подальшому контексті, які лише описово викликають уявлення про суб'єкт дії, виражаючи його не тільки окремим словом, а й словосполученням: «*Дві пляшки самогону випив, і не охмілів. Люльки з рота не випускав. Потім казав дати бритву, джахнув нею по цих жилах тай геть відрізав ногу, щоб не заважала, не теліпалась дурно.* ***Сильно був твердий чоловік. Поклали діда Захарка на лаві***» [5, с. 44–45].

Еліптичні речення – кількісно найбільш виявлений різновид неповних речень, які мають «свої», тільки їм властиві граматико-смислові ознаки. Головною особливістю таких утворень є те, що уявлення про відсутній елемент їхньої структури (найчастіше присудок) установлюється не з сусідніх речень у монологічному мовленні, а безпосередньо випливає з лексико-граматичних особливостей цих речень, підказується їхнім значенням і формою.

У тій формі, у якій еліптичні речення функціонують у художньому тексті чи розмовному мовленні, їх не можна поповнити точним значенням неназваного слова, саме тому, що таке слово ніде не було вжите. «В еліптичних реченнях дійсне значення тієї чи іншої дії, що їх постійно супроводжує, усвідомлюється синонімічно, з деякою смисловою неокресленістю, через що ці речення не можуть або майже не можуть бути замінені будь-якими повними конструкціями. Нестача (еліпсис) члена речення в еліптичних реченнях є їх відносною постійною структурною рисою й не створює неповноти їх змісту» [2, с. 218]. З огляду на таку особливість еліптичних речень їх слід вважати явищем мови, і тільки їх розглядати як формально неповні конструкції.

Як уже було констатовано, «значення» пропущеного члена випливає з лексико-граматичних особливостей таких речень, тобто з наявності в них тих членів речення, які й за-

лежать від пропущеного присудка. Найчастіше ними є додатки й обставини, які виражаються прислівниками або іменниками з предметно-обставинними значеннями (або прикметники, займенники, числівники, що їх заступають). Позначаючи об'єкт, на який спрямовано дію, спосіб, обставини, за яких вона відбувається, прислівники й іменники «увиразнюють» дію, лексично невиражену в еліптичному реченні, «... у своїй сукупності й у межах певного речення утворюють той смисловий і граматичний контекст, на основі якого конкретне значення певної дії мислиться з більшою або меншою приблизністю, визначеністю» [2, с. 220].

В художніх творах Г. Журби еліптичні структури відзначаються стійкою структурою й достатнім лексичним наповненням для розуміння змісту висловлення. Однак семантично такі конструкції вимагають встановлення неназваного компонента. Вони зрозумілі самі по собі, поза текстом, бо неназване в них дієслово, зрідка іменник, синонімічно, тобто приблизно, висновлюється із змісту та граматичної будови самої еліптичної конструкції.

Заміна неповних речень граматично повними призводить до надлишкової інформації, уповільнення темпу мовлення. Еліптичне речення не має повного відповідника – в цьому найбільше полягає його особлива семантична природа і стилістична своєрідність [9, с. 125]. Еліпсоване слово в таких структурах може позначати рух, пересування в просторі, буття, мовлення тощо: «*На гас, на сіль, на підошви, – а це на десятину*» [5, с. 45]; «*Я тоді йому в ноги*» [5, с. 50]; «Щоб я з того місця» [5, с. 50]; «*До нього, а він мертвий*» [5, с. 45]; «*Над ним одвічна, чуйна сторожа*» [5, с. 12]; «*В хаті нікого, тільки я і дід*» [5, с. 7]; «*На руках дитина*» [5, с. 5]; «*Я проти нього – мушка*» [5, с. 5]; «*А з другого кінця села*» [5, с. 4].

Для наведених еліптичних речень характерна відсутність вербалізованих показників дії (стану). І це становить мовленнєву норму. Незаміщена синтаксична позиція таких

показників компенсується засобами внутрішнього контексту. Немає жодних сумнівів, що такі конструкції є еліптичними.

Отже, розглянуті структурні різновиди власне неповних та еліптичних конструкцій у художніх текстах Галини Журби свідчать про високу майстерність письменниці у виборі словесних форм, структур, помітно забезпечується не тільки економність, лаконічність вислову, а й створюється необхідна експресія, яка особливо важлива для художнього стилю.

Література

1. Біляїв В. Творчість у поході життя [Текст]: Галина Журба / В. Біляїв// «На неокраянім крилі…». – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – С. 79–99.
2. Дудик П. Неповні речення в сучасній українській літературній мові [Текст] / П. Дудик // Дослідження з синтаксису. – К.: Наук. думка, 1958. – С. 129–260
3. Дудик П. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення [Текст]: Просте речення; еквіваленти речення / П. Дудик. – К.: Наук. думка, 1973. – С. 131–211.
4. Журба Г. Далекий світ [Текст]: автобіографічна розповідь. – 2-ге вид. / Галина Журба. –NewYork: M.P.Kots, 1978. – 371 с.
5. Журба Г. Зорі світ заповідають… [Текст] / Галина Журба. – Львів: Накладом Івана Тиктора, 1933. – 128 с.
6. Іщук-Пазуняк Н. Сеньйорка нашої літератури [Текст] / Н. Іщук-Пазуняк// Вибрані студії з історії, лінгвістики, літературознавства і філософії. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2010. – С. 242–246.
7. Марченко Т. Співвідношення повноти / неповноти речення з валентністю предиката [Текст] / Т. Марченко // Вісн. Черкас. ун-ту. – Серія «Філологічні науки» – Черкаси, 2005. – Вип. 68. – С. 116.
8. Чередниченко Г. Граматична структура неповних речень та основи їх класифікації [Текст] / І. Чередниченко // Українська мова і література в школі. – 1954. – №3. – С. 15.
9. Шептуха О. Проблеми класифікації еліптичних речень [Текст] / О. Шептуха // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць [за заг. ред. Л. Лисиченко]. – Х.: ОВС, 2002. – Вип. 9. – С. 125–130.

Богатько Валентина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ГАНДЗЮК Віталій

КОНФЛІКТИ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ УВО «СУРМА» (1927–1934 рр.)

Часопис «Сурма» був започаткований 1927 р. полковником Євгеном Коновальцем як пропагандистський, програмний підпільний орган Української військової організації (УВО). Провідною думкою для газети була ідея націоналізму, ідея визволення рідної держави від польських (і не лише) окупантів та розбудова самостійної української держави. Редакція покладала надії й вірила, що «часопис стане сурмою, яка зігріватиме прибитих та змучених та кликатиме охочих до гарячого, затяжного і довгого бою за наш світлий ідеал, за Вільну Україну» [6].

Мета цього дослідження – показати періодичний орган УВО «Сурма» у вимірах конфліктів, непорозумінь та антиподних протистоянь на особистісних та інституційних рівнях; визначити ворогів, з якими велась ідеологічна боротьба друкованим словом.

Уже в першому номері «Сурми» редакція орієнтує читачів, хто є головним ворогом української нації: «Зазиваємо Вас оружно на ворога походу… а ворог наш – «лях» [5, с. 6]. Якраз таку радикальну позицію щодо Польщі можна пояснити територіальними особливостями: газета масово розповсюджувалася на українських землях за Збручем, які були під польською окупацією. Упродовж восьмирічного функціонування «Сурми» Польща залишалася найбільш ненависною для націоналістично налаштованих українців. Водночас з погляду УВО «не тільки в кожному полякові маємо ворога. Серед українського громадянства є багато таких, що на кожному кроці стараються ставити перепони визвольній боротьбі [9, с. 1–2]. Займаючи праворадикальну позицію УВО не підтримувала нікого, хто думав інакше, називаючи їх ворогами України: «Зброєю можемо її воскресити, не автономією, не «реальною

політикою», що зав'язує шнур на шиї українського народа! Хто поступає протилежно, цей ворог...» [2, с. 3].

Окрім відкритого недруга – Польщі – для УВО було два види «внутрішніх смертельних ворогів». Один із них – так звані «орієнтаційні табори», які представлені більшовиками (комуністами та їхніми «комбатантами», які орієнтовані на Москву і «ставлять на перше місце ширення прихильних настроїв для свого патрона, на удержанні якого він находиться...» [2, с. 1].

Другим видом ворогів українського громадянства за версією «Сурми» були так звані «угодовці», які творили т. зв. «реальну» або «позитивну» політику. Ці вороги сповідували придушення революційної діяльності як такої та боролися за поширення угодових настроїв, що прямо суперечили ідеологічній редакційній політиці: «Угодовці є більш небезпечні, ніж згадані «орієнтаційні» табори. Бо коли останні й не дуже то закривають, що є на удержанні окупантів, і до концепцій союзів з ворогами підходять, вправі із хибним, однак з купецьким розрахунком, мовляв, «ми вам комуністичну пропаганду, а ви нам федеративну державу із українізацією», то «реальна» політика угодовщини полягає на цьому, щоб віддати український нарід на цілковиту ласку й неласку ворога» [2, с. 1].

Газета визначала діючі «угодові табори», що мали відношення до періодичних видань, через які поширювали свої ідеї. Найпомітніший табір, визначений «Сурмою», мав назву «гетьманський»: «... цей гурт гетьманського табору поборює із найбільшою ненавистю усі українські групи, і звертає, передусім, вістря своєї заїлості проти української революційної думки та проти конкретного її носія, отже й проти УВО» [2, с. 2]. Пропагандистськими виданнями цього табору називались «Український Голос», «Поступ», «Нова Зоря», до скритих угодовців належали і працівники редакції щоденника «Діло».

Прикметно, що українські націоналісти не обвинувачували в нещасті росіян, а передусім – своїх співвітчизників: «До

стовпа з ними, справжніми винуватцями всіх нещасть України... що приготовили їй долю країни рабства, голоду, пошестей і людоїдства! Прикувати негідників, що своїми руками висилали транспорти на Соловки, і нікчем, що за їх плечами розстрілювали революціонерів! Імена – Коцюбинський, Шумський, Скрипник. Не так Москва, як її холуї та посіпаки! Москва вправді рушій – мозок та споживач діла, але злочинні руки українські! А без рук не було б і злочину» [2, с. 2].

До теоретичних ворогів українства «Сурма» також відносила суди й поліцію. Редакція безпричинно не звинувачувала їх, а намагалася обґрунтувати своє ставлення. У революційній боротьбі УВО та її пресовий орган «Сурма», зважаючи на свій радикалізм, усіх, хто не поділяв ідей революційного поступу, перетворювали на недругів.

Суперечливою на сторінках «Сурми» виступає постать польського політичного і державного діяча, маршала Польщі Ю. Пілсудського, адже він «придумав діявольський плян нищення нас нашими власними руками» [3, с. 1–2]. Прихід до влади Ю. Пілсудського «не приніс полекші українському населенню, а значно погіршив» [3, с. 1]. Незважаючи на те, що польський уряд надавав фінансову підтримку екзильному урядові УНР, а деякі політики були знайомі з українською проблематикою, Ю. Пілсудський нічого не зробив для припинення антиукраїнської політики місцевої адміністрації у Західній Україні: «... зникаючи наші чисто українські школи, по всіх установах сидять ляцькі урядовці й посіпаки, йде дальший наступ на наші землі» [3, с. 2]. Польські бойовики грабували банки та поштові потяги, передаючи здобуті кошти «на цілі революційної боротьби».

Ю. Пілсудський зажив слави чудового організатора акцій експропріації. З цього приводу «Сурма» опублікувала статтю «Як Пілсудський проводив експропріації», в якій розвінчувала його терористичне минуле. Зокрема, йшлося про спланований напад на поштовий віз на залізничній станції Соколово біля Сєдлєц. У статті «Як Пілсудський організував

атентат на варшавського генерал-губернатора Скалона?» розповідалося про теракт «душею й організатором якого ще в 1906 р. був теперішній всесильний диктатор Польщі» [11, с. 3]. У статті «Як Пілсудський карав провокаторів» в деталях змальовано картину вбивства трьох провокаторів Дирча, Санковського і Тарантовича: «У валізі найдено порізаний на кусні труп чоловіка із масакрованим не до пізнання лицем, з обрізаними вухами й носом» [10, с. 5].

Кожен складний політичний, чи то військовий момент в українській державі вождь Речі Посполитої намагався використати на свою користь. Так було в історії українсько-польської війни 1919 р., коли маршал вигадав союз з наддніпрянцями (тим часом легіонери вбивали мирне населення, грабували, нищили національну символіку), бо «добре знав, що Україна може розвалити Польщу, і , як добрий політик, шукав саме українців, що допомогли йому здержати природний розвій подій» [7, с. 1].

Газета «Сурма» постійно відслідковувала зміни в польському правлячому апараті. Зокрема, коли у березні 1928 р. відбулись вибори до польського сейму й сенату, в часописові з'явився матеріал «Після виборів», де з іронією показано «активну й масову» передвиборчу агітацію урядових кіл: «...пілсудчики розвинули неабияку енергію. Всі поліційні, всякі панки й підпанки станули на службі ославленої одинки... Не було майже села, в я кому не карали б селян за неіснуючі провини... Одним словом заіснував терор, про який можна писати цілі томи... Вибори в Польщі зійшли на пародію і кпини, тож знайдуть безумовно належне місце в скандальній хроніці вже й так ославлених польських виборів» [4, с. 7].

Ю. Пілсудський став доволі помітною особою в польській історії, незважаючи на свою суперечливість та ідеологічну зорієнтованість. Впродовж боротьби за польську державність до українського питання Зюк або Дзюк (як називала його «Сурма») залишався неоднозначним: уклав мирний договір з

С. Петлюрою у 1920 р., воював з більшовиками, вчиняв терористичні акти щодо західноукраїнського населення та орієнтувався на підтримку Європи.

Газета «Сурма» називала вождя Речі Посполитої найбільшим ворогом української державності у 20-30-х рр., адже він, послуговуючись усіма можливими засобами, творив на Західній Україні безлад та не допускав утворення на цих землях незалежності. Підпільний орган УВО усіма пропагандистськими зусиллями боровся проти польського недруга: «Вам скажуть говорити по-польськи. Най з Вас не один не забуде, що то мова катів українського народа! Що то мова галєрчиків та пілсудчиків, опришків, які звалили нашу державу [8, с. 3], «провокатори та посіпаки Пілсудського нічим не відрізнялися від агентів Менжинського та Сталіна» [1, с. 2].

Отже, проблема конфлікту міжвоєнної доби була яскраво представлена в журналістських матеріалах підпільного органу УВО «Сурма», особливо з ідеологічного боку. Часопис давав змогу читачам осмислити поняття «ворог української державності». У художньо-публіцистичних жанрах присутня загальна емоційність, образність, реалістичність, персоніфікація. У передовицях умовно розрізнено теоретичних і практичних ворогів, читачам пропонувався не тільки факт боротьби УВО проти недругів, а й демонструвалася реальна програма дій. Зважаючи на це, «Сурму» можна сміливо вважати потужним просвітницьким, конфронтаційним та культурним каталізатором, важливим елементом українського визвольного руху в міжвоєнний період.

Література

1. На маргінесі процесу сімнадцятьох // Сурма. – 1928. – Лютий. – С. 3.
2. Наші вороги // Сурма. – 1928. – Жовтень. – Ч. 8. – С. 1–3.
3. Під сучасну хвилю // Сурма. – 1927. – Жовтень. – Ч. 3. – С. 1–2.
4. Після виборів // Сурма. – 1928. – Березень. – С. 7–8.
5. Польські залицяння і ради для українців з перед 1863 р. // Сурма. – 1927. – Ч. 1. – С. 3–6.

6. Сурма. – 1927. – Січень. – Ч. 1.
7. УВО та орієнтації на Польщу й Москву // Сурма. – 1928. – Травень. – С. 1.
8. Хлопці! // Сурма. – 1928. – Січень. – Ч. 6–1. – С. 3–4.
9. Хто нам ворог? // Сурма. – 1928. – Серпень – вересень. – С. 1–2.
10. Як Пілсудський карав провокаторів // Сурма. – 1928. – Лютий. – С. 2–4.
11. Як Пілсудський організував атентат на варшавського генерал-губернатора Скалона // Сурма. – 1928. – Січень – лютий. – Ч. 6–7. – С. 3–5.

Гандзюк Віталій Олександрович – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, член Національної спілки журналістів України.

ЗАВАЛЬНЮК Інна

ОДНОРІДНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОВОСВІТУ ГАЛИНИ ЖУРБИ (на матеріалі повісті «Зорі світ заповідають»)

Роль художньої спадщини Галини Журби визначається «непроминальною художньо-естетичною цінністю, актуальною й для нашого сьогодення проблематикою, усією ідейно-образною структурою, спрямованою на утвердження неперебутніх цінностей – національних і загальнолюдських» [7, с. 32–33]. У її творах талановито постає правдиве сільське життя, просякнуте тонким психологічним струменем, насичене розмовами простих людей, ґрунтоване на родинних стосунках, відтворене яскраво, кольористично мальовниче. Як слушно свого часу зауважував О. Тарнавський, Галина Журба «відкрила перед нами далекий світ, приспану провінцію України під кінець дев' ятнадцятого сторіччя, з чужим панським двором і примітивним селом, світ, в якому вона зросла і який залишив на ній свої тривалі сліди. Письменниця бунтувалась проти цього світу, але й залишилась у ньому, ставши в нашій літературі літописцем цікавого часу» [8, с. 6].

Особливості письменницького таланту Галини Журби виявляють передусім повісті «Зорі світ заповідають...» та «Революція іде», у яких розгорнуто тему української революції, акцентовано на головній ролі народних мас. Обрані для цього мовні засоби вражають самобутністю, специфікою семантико-стилістичного вияву. Важливе місце з-поміж них посідають речення з однорідними членами як особливий різновид простих ускладнених речень, якому властиві виразно своєрідні семантико-структурні та стилістичні ознаки. Проблема структурно-семантичного наповнення, функційних виявів таких синтаксичних одиниць у художній оповіді Галини Журби потребує ґрунтовного вивчення.

Метою статті є аналіз явища однорідності у повісті «Зорі світ заповідають...», розкриття семантико-стилістичних особ-

ливостей використання однорідних членів речення як художньо-зображальних засобів інтерпретації світобачення, мовних уподобань письменниці.

Однорідність, зазвичай, представлена найменуваннями в одному висловленні-реченні таких реалій дійсності, які належать до якогось одного їхнього розряду – до назв предметів, назв дій, об'єктів чи ознак [1, с. 8–9]. Щодо структури, то ці речення кваліфікують як синтаксично непрості, по-особливому розгорнуті.

У художньому стилі однорідні члени речення мають особливе навантаження, є експресивними засобами на синтаксичному рівні мови. Насичення речення однорідними членами сприяє виразності, сильніше впливає на розум та емоції читача, додає ритмічності чи навіть музикальності поетичному чи прозовому тексту.

Мовосвіт повісті «Зорі світ заповідають...» представлений низкою однорідних рядів, обсяг яких, кількісний вияв і лексико-семантична сутність зумовлені передусім комунікативними настановами авторки, її творчим задумом.

Однорідні члени речення у досліджуваній повісті постають як вагомі елементи для створення портретів, змалювання пейзажів, дій, станів, переживань. Їхня важливість, на думку С. Марича, полягає в тому, що, «надаючи реченню стилістичної виразності, вони підкреслюють найбільш значущі ознаки змальовуваного в певному тексті явища чи дії» [4, с. 10]. Пор.: <u>портретний опис</u>: *Через кілька днів приїхав Григір. Голова у шрамах, загикувався ще, але* ***виголений, подужалий, бадьорий****. Не нагадував того, яким був зимою. Очі його не були* ***полохливі*** *й* ***смиренні****, як перед війною. Стали* ***глибші, ясніші, твердіші*** *якісь. Очі, що бачили багато* (с. 104); <u>опис Волинської землі</u>: *Покинута, забута... Лежала* ***в*** *безмежних* ***ланах буряків*** *та* ***пшениці****.* ***В цукроварнях, гуральнях,*** *панських* ***фільварках****. З розкинутими пишно палатами* ***графів*** *та* ***магнатів****, притулених безпечно по затишках парків. Крадькома* ***попід села, скиби*** *мужицьких півланків, мов полата-*

на свита. На них пустоколосий ***суржик, кукіль*** *та* ***нужденність****...* (с. 11); *Їхали краєм* ***понурим, замріяним*** *в лісах. Над озерами перисті тумани.* ***Непрохідні, грузькі*** *трясовини, порослі* ***купиною****, буйним* ***очеретом****.* ***Сінокоси*** *підмочені водою,* ***чагарники, мочари*** (с. 71); <u>опис панського двору</u>: *На горі край села панський двір. Кругом* ***сосни, модрина****.* ***Парк*** *і* ***квітник*** *оточений штахетами. Далі фільварок* ***з током, клунями, воловнею, короварнею, двома стайнями****. Брама висока в штахетах. За нею величезне подвір' я* ***з травником, кльомбами й водограєм*** *посередині. Там під' їздили* ***фаетони*** *та* ***брички****. Збоку від дороги друга брама. За нею кухонне подвір' я* ***з пекарнею, курниками, льохом*** *та* ***льодовнею.*** *Ходили по ньому* ***индики, кури, пантарки, павич*** *і* ***кухар – пан Заремба в*** *білому* ***фартусі*** *та* ***в*** *білій* ***шапці****... За льохом хвіртка до городу, де стежки були висипані жорствою, а за корчами* ***барбарису, бозу, жасьмену*** *біліли стіни* ***великого, таємного*** *двору* (с. 87); <u>опис процесу приготування й поглинання їжі</u>: ***Виносив*** *півбохонця з комори,* ***рвав*** *на грядці цибулю,* ***сипав*** *на ослін жменю солі,* ***ставив*** *кварту з водою. Колодачем на ремені різав* ***три скибки хліба****, старого* ***сальця по шматочку****.* ***Мачав*** *цибулю в сіль,* ***натирав*** *нею хліб. Було щось із таємної богослужби в руках його* ***старечих, мозолистих*** *рук. Діти* ***не зводили*** *з нього богомільно захоплених* ***очей****,* ***робили*** *все, що й дід. Потім три* ***міцні, рівні*** *чвакання лящали подвір'ям* (с. 20); <u>опис процесу мобілізації на фронт</u>: *Йшли тоді залізні валки* ***з гарматами, з кіньми*** *та всілякою* ***зброєю.*** *Пересовувалися безконечні санітарні потяги* ***з*** *білими* ***хоругвами*** *й червоними* ***хрестами.*** *У вікнах маячіли веселі обличчя сестер жалібниць* ***в*** *білих* ***хустинках, з*** *карміновими* ***губами*** *й підмальованими* ***очима.*** *Санітари грали на «гармошках» і стогнали ранені* ***без рук, без ніг*** (с. 24). Як бачимо, завдяки використанню однорідних членів речення, варіюванню семантичних і граматичних особливостей побудови їхніх рядів описи постають живими, динамічними, тонально рів-

ними і водночас розлогими, з повнішим охопленням життєвих реалій, проте не знуджувальними.

Однорідні ряди у мові творів письменниці є переважно системою синонімічних слів, побудованою за принципом підсилювальної наступності: кожний наступний член уточнює, доповнює або поглиблює зміст попереднього, а найвиразніший однорідний член розташовується наприкінці ряду. Напр.: *В лісі звільна* ***темніло, хололо*** (с. 77); *Все навкруги* ***гуло, тремтіло, грало*** (с. 91); *Враз* ***загуло, заскрипіло*** (с. 61); ***Плакали*** *голосно, біжучи одне за одним,* ***зашпортувалися*** *й* ***падали*** (с. 78); *Воно* [зерно – І.З.] ***золотилося*** *на сонці,* ***мигтіло*** *самоцвітами у парковому повітрі* (с. 21); *Комашня* ***метушилася, кипіла, закручувала*** *все у свій вир* (с. 27); ***Молоді, жваві*** *коні* ***сполохалися*** *кодоли, що повзла по землі,* ***кинулися*** *в бік колесами у рів* (с. 28); *Машина гула далі* ***спокійно, одностайно*** (с. 29); ***Молодий, різвий*** *сміх покотився луною* (с. 37); *Всі були в* ***білих, чистих*** *сорочках* (с. 40); *Жовтими горбами йшла кудись земля у* ***синьовату, димну*** *далечінь* (с. 42); *Щось* ***золоте, блискуче*** *мигтіло навкруги* (с. 90). Такі ряди репрезентують явище ампліфікації, що ґрунтується на нагнітанні синонімічних тропів, або однорідних конструкцій і активно використовується для посилення виразності мовлення. За умови елементарного вияву однорідності [2, с. 252] (наявності в реченні двох однорідних членів) та ще й без пояснювальних (залежних) слів, як-от ***Стою, чекаю. Ніч, вітер*** (с. 8), употужнюється динаміка, збільшується енергетичний потенціал висловлення, увиразнюються просторові характеристики зображуваного.

За потреби відтворення незвичайності оповіді чи посилення емоційно-експресивного боку висловленого авторка використовує семантично віддалені або протилежні однорідні члени речення, пор.: *Виглядали з вагонів* ***заспані, байдужі*** (с. 71); ***Вабило*** *й* ***жахало*** (с. 26); *Десь гомоніло селом* ***людське*** *та* ***звіряче*** (с. 17).

Найтиповішими однорідними рядами у мовотворчості Галини Журби є дієслівні ряди (однорідні присудки чи головні члени односкладного речення), якими письменниця передає динаміку оповіді, пожвавлює, конкретизує її, створює описові картини, розгорнуті у просторі і часі, спогадах і реальності. Пор.: *Мати* ***білила, підводила, прибирала*** (с. 33); *Тоді Дарка, що стояла досі перед матір' ю смиренна, звівши на ню перелякані очі, враз вся* ***спалахнула****;* ***кинулася*** *як розлючений горобець,* ***заплигала*** *на місці* (с. 9); *Дарка* ***обмотувалася*** *маминим поясом,* ***зав' язувала*** *жовту, шовкову хастку,* ***начіплювала*** *на шию намисто з дукачами* (с. 14); *Цуценя* ***бігало*** *за Даркою,* ***кусало*** *її п' яти,* ***ганяло*** *за курми,* ***йшло у переверти*** *з поросятами,* ***налазило*** *до Мартина* (с. 15); *Григір* ***порався*** *біля стіжків,* ***молотив, зсипав*** (с. 53); *Дарка* ***мовчала****, затискаючи губи, враз* ***не витримала*** *й* ***заплакала*** (с. 76); ***Загнала*** *будяк у ногу,* ***сіла*** *на дорозі й* ***плакала*** (с. 46); *В хаті* ***потемніло, насупилося****, й* ***було зимно*** (с. 59).

Так само активно функціонують прикметникові однорідні ряди, за допомогою яких авторка відтворює яскравість атрибутивних характеристик осіб, предметів, станів, просторових понять, явищ природи тощо, як-от: *Очі* ***хитренькі, лукаві*** *жмурилися солодко* (с. 52); *Бігли по* ***рум' яних, поморщених,*** *по* ***зчорнілих*** *лицях дощем рясні сльози* (с. 61); ***Карі, сиві, полинялі*** *очі відверталися мовчки в каламутну даль, де танула, димом розпливалася чорна цятка* (с. 62); ***Таємничий, незбагнутий*** *інструмент, що видає не менш* ***таємні, чаруючі*** *згуки* (с. 10); *Через шпалери барбарису біліли стіни* ***великого, таємного*** *двору* (с. 25); *Луг втомлено лежав,* ***охлялий, благий*** (с. 34); *На голову дарчину клали віночок* ***вогнених, пахучих*** *квітів* (с. 25); *Дарка тоді затямила, що якась* ***таємна, тверда*** *сила лягла на порозі і що за цим порогом зовсім вже безпечно; Що* ***найдужча, найворожіша*** *снага не досягне тут малої Дарки* (с. 19); *Долітав звідтам* ***дзвінкий, безжурний*** *сміх* (с. 25); ***Обірвані, сполохані*** *згуки прилітали до Дарки* (с. 25); ***Шклистий, безнастанний*** *гомін линув десь вер-*

ховіттям (с. 76); *Солодко слухалася* ***дивна, неймовірна*** *казка* (с. 113).

Іменникова однорідність у мовотворчості Галини Журби виражає предметну різноманітність. Це зазвичай підмети і додатки, напр.: *Цвіли під хатою* ***жоржини*** *та* ***рожі*** (с. 40); *На стінах тістом поналіплювані раз-біля-разу прецікаві* ***малюнки з «Огонька», «Рампи»*** *та інших* ***журналів.*** *Кріваві* ***ілюстрації*** *з японської кампанії,* ***в' їзд*** *Ісуса до Єрусалиму, обголена* ***балерина, бій*** *корабельний під Чушімою,* ***Гольгофта, вилив*** *Амазонки,* ***Толстой, Сараєвський злочин, Мікадо, Шевченко*** *та* ***генерал Куропаткин*** (с. 48); *Часом появлявся на буряках жовтий* ***кабріолет, пара*** *англізованих* ***каштанів*** *у жовтих шорах і* ***пан Бялоскурський*** *в жовтих штильпах* (с. 56); *Пахнуло* ***глиною,*** *змитими* ***статками, настурцією*** *та* ***васильками*** (с. 33); *Обійстями цілими;* ***з возом, з худобою, з дітьми*** (с. 55); *Мав стрижені* ***вуса, пенсне,*** *зелений* ***капелюх*** *з перцем іззаду та чорну* ***крилатку*** (с. 56); *Мусіли люде кидати* ***обійстя, землю, хати,*** *– їхати в світ за очі* (с. 70). Особливої стилістичної виразності така однорідність набуває в ролі метонімії, коли навмисна актуалізація найважливіших, на думку автора, слів, фокусування на них уваги надає контексту живорозмовних інтонацій. Пор.: ***Шапки, кашкети*** *клонилися перед ним кірно* (с. 56); *Хліб* ***сходив*** *собі зеленим оксамитом,* ***достоював*** *золотом щирим,* ***не вилягав,*** *мов повний, важкий колос і град його не чіпав* (с. 21); *Стояла мовчазна* <u>*юрба*</u> ***білих кожухів, хусток барвистих, з притуленими до грудей дітьми.*** <u>*Хмара*</u> ***сивих, карих, полинялих*** <u>*очей*</u> (с. 61).

Найнижчою продуктивністю у мові досліджуваної повісті вирізняється прислівникова однорідність (здебільшого однорідні обставини), яка акцентує на адвербіальних характеристиках осіб, предметів чи явищ навколишньої дійсності: *Сміявся* ***дрібненько, примильно*** (с. 56); *Вечеряли* ***мовчки, помалу, запиваючи водою*** (с. 34); *Голос його ласився* ***мняко,*** *майже* ***ніжно*** (с. 56); *Тоді всі говорили* ***голосно, бадьоро*** *й*

*конче всі намагалися «**па-расєйські**»* (с. 79); *Коні дибали **повагом, не кваплючися,** задумані, байдужі на штовханці їздців* (с. 49).

Потребою «конкретно-чуттєвої точності у мовному вираженні художнього образу» [5, с. 335] зумовлена метафоризація однорідних членів речення, яка також наявна в повісті «Зорі світ заповідають...». Найбільш поширеними є однорідні метафоричні присудки (майже завжди прості дієслівні). Внутрішньорядні відношення в них є здебільшого єднальними, вираженими безсполучниковим і (рідше) сполучниковим зв'язком: *Вітер на дворі жалісно **скиглів**, **дзенькав** шибками, **жбурляв** у вікна жменями снігу* (с. 10); ***Гула** тоді в ньому, **бушувала** ця безголоса туга, що її надихався з легенів Землі* (с. 12); *Смуга вечірнього сонця **повзла** по стіні на килим розстелений на скрині, потім задумливо **сперлася** об стіл на білу скатертину й **замріялася*** (с. 33). Такий характер внутрішньорядних відношень, на думку Н.В. Слободи, зумовлений семантичними особливостями рядів. Їм властива змістова однорідність: присудки семантично доповнюють один одного, передають послідовність дії або описують її з різних боків [6, с. 205].

Досить поширеним явищем у мовній тканині творів Галини Журби є парцеляція однорідних членів, передусім присудків, що закономірно, оскільки присудок як предикативне ядро речення потрібен структурно, тоді як інші члени речення зумовлені передусім його семантикою. Переважають конструкції з парцельованими однорідними простими дієслівними присудками, що сприяє поглибленню загального тла оповіді. Напр.: *Дід **порався** по обійсті. **Цокав** сокирою, **клепав** косу, **порядкував** біля клуні* (с. 19–20); ***Молотила** машина. **Свистіла, гула*** (с. 27); *Свати **припивали** один до одного, **промовляли** всіляко. **Клепалися** по плечах, **сміялися**. **Поприжмурувалися, позакидали** голови, **згадували** й **зітхали*** (с. 31); *Гарапник гадом **обвивався** круг неї, **сичав**. **Смагав** її руки, грудь, плечі. **Сік, різав*** (с. 58); *Всі **кинулися** за ним. **До-***

гнали, повалили *на землю,* ***збилися*** *в одну кишму.* ***Дерлися, качалися*** *по землі* (с. 67). Парцелювання однорідних присудків допомагає письменниці не тільки увиразнити головне, а й надати потрібної спрямованості, тональності текстові загалом, створити ефект динамізму, стрімкості подій, що відбуваються. Іншими словами, парцельовані однорідні присудки виконують у художньому контексті насамперед емоційно-експресивну функцію.

У простому реченні парцелюються також його другорядні члени – означення, додатки й обставини, які внаслідок розриву звичних синтаксичних зв'язків набувають відносної граматичної самостійності й особливого семантичного навантаження. Найчастіше письменниця вдається до парцелювання однорідних означень. Напр.: *На них, припавши ниць до чорнозему, сам як земля чорний, спав землі господар.* ***Скопаний, обдертий, незнаючий, безмовний.*** *Український селянин* (с. 11); *Бісилася в ньому, як в несамовитім.* ***Підземна, збунтована*** *сила* (с. 12); *Тисячеструнну, одвічну музику почала земля.* ***Тонку****, як павутиння,* ***могутню****, як буття* (с. 34); *Дарка уперше їхала «машиною».* ***Довгою, таємничою, страшною*** *машиною, що повезла на війну тата* (с. 71). Під час парцелювання означень загалом і однорідних означень зокрема відбувається фразовий розрив атрибутивних зв'язків, що слугує засобом емоційно-експресивного виокремлення ознаки, вираженої парцелятом. Такі реченнєві компоненти збагачують мову художнього твору, употужнюють розлогість міркувань, суджень автора, посилюють у викладі суб'єктивне, емоційне, тим самим реалізуючи функцію уточнення, підсилення, конкретизації й удокладнення змісту компонентів препозитивного речення.

Цікавим функційно-стильовим виявом речень з однорідними членами є відокремлення однорідного ряду і постпозиційне його розташування, що привертає увагу, акцентує на ознакових характеристиках особи, предмета чи явища. Пор.: *Приїздив лінійкою Мордасінський,* ***коротков' язий, черво-***

нолиций, набурмосений (с. 56); *Він стояв на сіні,* ***високий, кремезний*** (с. 43); *Позаду між рядками буряків йшов шепіт,* ***невловний, тихий, невиразний****, як шелест не вистояного колосся* (с. 56); *Тільки сльози текли ще по обличчі разом з дощем, що моросив,* ***невгаваючий, дрібний, зимний, безнастанний*** (с. 62); *Мрячив дощ,* ***слотний, плаксивий*** (с. 30).

Посиленню однорідності нерідко сприяють сполучники, якими поєднуються однорідні елементи. Галина Журба найактивніше використовує єднальний сполучник *та*, який або вказує на одночасність чи послідовність дій, процесів, станів, напр.: ***Називав*** *себе «руським»* <u>*та*</u> ***мрів*** *сон про землю* (с. 11); ***Скакав, скимлів*** *з радости,* ***лизав*** *її губи,* ***ганяв*** *навкруги мов шалений* <u>*та*</u> ***гавкав*** (с. 16); або, частіше, з' єднує два однорідні члени речення попарно: ***Гнів*** <u>*та*</u> ***розпука*** *стискали їй горло...* (с. 9); *Нагорблені* ***плечі, голова*** <u>*та*</u> ***люлька*** *впірнули, як у топіль* (с. 6); *Жах вставав помалу на довгих, тоненьких ногах,* ***блідий*** <u>*та*</u> ***окатий*** (с. 18); *Пускай до хати лишень* ***сватів*** <u>*та*</u> ***старостів****...* (с. 19).

Дещо рідше однорідні члени речення поєднуються повторюваними сполучниками для створення враження нескінченності ряду зображуваних предметів, можливості продовження їхнього змалювання. Напр.: *А жар* <u>*то*</u> ***спалахне*** *синеньким вогником,* <u>*то*</u> *геть* ***примеркне*** (с. 7); <u>*І*</u> ***після сьогодні,*** <u>*і*</u> ***вчора,*** <u>*і*</u> *ще* ***після вчора****...* (с. 90); <u>*І*</u> ***дохтур,*** <u>*і*</u> ***дохтурка,*** <u>*і*</u> ***сестри-жалібниці*** (с. 98); *Поставили свої вимоги і твердо стояли, не подаючись* <u>*ні*</u> ***перед вмовляннями*** *прикажчиків,* <u>*ні*</u> ***перед погрозами*** *«гокомана»,* <u>*ні*</u> ***перед обіцянками*** *управителя* (с. 109); *Коли дивиться:* <u>*ні*</u> ***хваєтона*** *того,* <u>*ні*</u> ***коней,*** <u>*ні*</u> ***хурмана*** (с. 125).

Отже, семантико-структурне явище однорідності у повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...» постає засобом художньої інтерпретації її мовосвіту. Поєднання різних однорідних рядів, неоднакових форм їхнього вираження, різних однорідних комплексів дає змогу авторці нагромаджувати, конденсувати певні якості висловлення, художньо забарвлю-

ючи й експресивізуючи його. Використовувані письменницею однорідні члени речення найчастіше перебувають у синонімічних відношеннях, поєднуються безсполучниковим зв' язком, нерідко зазнають парцелювання, відокремлення, набувають стилістично виразних ознак метонімічної та метафоричної образності.

Література

1. Дудик П. Просте ускладнене речення [Текст]: навч. посіб. / П. Дудик. – Вінниця: ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 2002. – 335 с.
2. Дудик П. Стилістика української мови [Текст]: навч. посіб. для студентів вищих навч. заклад. / П.С. Дудик. – К.: Видавн. центр «Академія», 2005. – 368 с.
3. Журба Г. Зорі світ заповідають… [Текст] / Галина Журба. – Львів: накладом Івана Тиктора; Українська бібліотека. – 1933. – Жовтень. – Ч. 10. – 128 с.
4. Марич С. Стилістичний синтаксис української мови [Текст]: навч. посіб. / С. Марич. – К.: ІСДО, 1993. – 72 с.
5. Мацько Л. Стилістика української мови [Текст]: підруч. [для студ. філол. спец. вищих навч. заклад.] / Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
6. Слобода Н. Метафоризація однорідних членів речення у поезії шістдесятників [Текст] / Н. Слобода // Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди [гол. ред. Л. Лисиченко]. – Харків, 2010. – Вип. 29. – С. 204–209.
7. Сокол Г. Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби [Текст]: текст і контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Укр. Література» / Г. Сокол. – Івано-Франківськ, 2010. – 35 с.
8. Тарнавський О. Письменниця далекого світу [Текст] / Остап Тарнавський // Свобода. –1969. – 07 березня.– С. 6.

Завальнюк Інна Яківна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

КАЛЕНИЧ
Володимир

МЕТАФОРИЧНА ОБРАЗНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ГАЛИНИ ЖУРБИ

У дискурсі українського модернізму поетика художньої прози Галини Журби вирізняється жанрово-стильовими особливостями, ідейно-естетичною своєрідністю, індивідуально-авторським світобаченням, образністю мовотворчості. Повертаючись із небуття, літературна спадщина письменниці викликає дослідницький інтерес і є актуальною для вивчення літератури міжвоєнної доби [3; 5; 6; 8]. Свого часу Є. Маланюк прогнозував: коли науковці «чудом вишукають все (або хоч більшу частину того), що вийшло з-під пера Галини Журби, тоді літературне суспільство здивується різноманітністю заінтересувань письменниці, діапазоном її літературних ґатунків, врешті багатством і своєрідністю її лексики та енергією її синтакси» [4, с. 394].

Творчий доробок складають збірки реалістичних оповідань і новел «З життя», «Похід життя», повісті «Зорі світ заповідають», «Революція йде», автобіографічна розповідь «Далекий світ», роман «Тодір Сокір» й ін. Літературознавці відзначають національну самобутність творів письменниці, оригінальність стилю, високу ідейну наснаженість, націєтверджувальну домінанту художнього мислення. Ф. Погребенник підкреслює: «У своїй сукупності твори Галини Журби – як і ранні дві збірки оповідань, так і післявоєнні повісті-хроніки, – дають широку панораму життя дореволюційного українського села, зокрема волинського, висвітлюють духовні пошуки інтелігенції. Вони засвідчують оригінальний творчий стиль автора» [5, с. 35].

Аналізуючи ідейні та поетикальні прикмети прози Галини Журби, Н. Шумило так говорить про її художній почерк: «Імпресіонізм у поєднанні із символізмом надає творам вражаючої сугестивності» [8, с.55]; далі відзначає, що «зріла проза Галини Журби вишукана і віртуозна, а досягала цього авторка за-

вдяки ненав'язливій таємничості, недомовленості, антитетичній будові сюжету, парадок-сальності, персоніфікації, метафоричності, символічній знаковості та узагальнювальній умовності» [8, с. 56]. **Мета статті** – з'ясувати художню специфіку метафоричної образності прозових творів Галини Журби.

Метафора в багатьох дискурсах (стилях, жанрах) грає досить важливу роль не лише як засіб мовної виразності, а й як інструмент структурування образу думки. Вона впливає на свідомість, мислення, уяву, емоційну сферу читача. Метафорика письменницького мовлення засвідчує художню майстерність митця, відображає його світосприймання.

Мовотворчість Г. Журби оригінальна лексикою, синтаксичними конструкціями й стилістичними параметрами, зокрема прозові тексти пронизані емоційно-експресивною метафоричністю. Метафора передає не лише авторське бачення, а й посилює естетику творів. До того ж, цей образотворчий засіб є найвиразнішим словесним інструментом в імпресіоністській поетиці, основним стильовим прийомом якої виступало зображення не самих предметів чи реалій навколишнього світу, а враження від них. Надзвичайно точно змальовуючи становище українських селян наприкінці XIX – на початку XX ст., їхній дух, настрої, у своїх творах письменниця намагалася викликати в читача ті ж самі враження, відчуття, що виникали в неї при відображенні подій, явищ або стану, поведінки персонажів.

Тропи додають виразності й оригінальності художньому тексту, показують художній образ із нового несподіваного ракурсу і є визначальними при його творенні. «Всяка метафора є переносно вжите слово, що служить засобом образної характеристики. Саме тому метафори широко використовуються майстрами слова в процесі образного відтворення дійсності, її художнього, поетичного освоєння» [5, с. 40].

Особливу увагу в імпресіоністських творах, зокрема художніх, привертають картини природи, метафоризація яких досить поширена в літературі. Пейзажі у прозі Журби набувають метафоричної довершеності: чи то йдеться про пору

року або доби, чи про природні об'єкти або явища. Наприклад, метафоризація стихії води знаходить утілення в ряді словесних образів у художніх текстах, її репрезентують дієслова, що мають у своїй структурі сему «вода»: *Місяць зійшов.* ***Розлився*** *по ланах лагідний, спокійний* [2, с. 28]; ***плив*** *ключ журавлиний у горючу ріку сонця* [2, с. 31]; *золотом* ***облиті*** *стояли кипариси* [2, с. 31]; *в пригасаючій посвіті* ***втопились*** *журавлі* [2, с. 31]; *гай* ***обливався*** *сріблом місяця* [2, с. 33]; ***плила*** *якась таємна пахуча тиша* [2, с. 33]; *черешні ...чад дивний* ***розливають*** [2, с. 34] (Прим.: орфографія й пунктуація в ілюстративних матеріалах авторські – *В.К.*). Такі словесні засоби конкретизують асоціативні уявлення про всеохопність, плинність, мінливість природних реалій. Художньо-стилістичної виразності набуває аналогія між *сонцем (сонячним світлом, теплом)* і *водою*, що реалізується посередництвом семантики дієслів: *Сонце помалу* ***впірнало*** *за громадський ліс* [1, с. 50]; *Сонце осіннє літеплом* ***текло*** *їм по плечах* [1, с.105]; *сонце* ***заливає*** *повітря* [2, с. 31]; *лагідно* ***ллється*** *сонце* [2, с. 31].

Крім естетики слова, метафора допомагає уяві домальовувати картини в художніх творах, віртуально перебувати в тому середовищі, про яке пише автор. Художній текст є системою словесних художніх образів, які прийнято вважати результатом словесного художнього освоєння дійсності. Наприклад, у повісті «Зорі світ заповідають...» на вечірній картині зорові образи комбінуються зі звуковими:

Косили розхилитаним, ритмічним рухом міцним та зважним. Луг співав. Небо звільна чахло, попіліло. Смерк порозвішував сіті. Докосили.

Перший дід кинув косу й сам важко упустився на сіно. Луг втомлено лежав, охлялий, блогий.

Тисячеструнну, одвічну музику почала земля. Тонку як павутиня, могутню як буття. Грав оркестр коників, комарів, ведмедиків водяних. Вечірню бесіду починали жаби. Смерк поволі густішав [1, с. 34].

Г. Журба вимальовує закінчення гарячого робочого дня косарів, але й пронизує його музичними тонами: від «*дзенькоту кіс*» до «*оркестру коників, комарів, ведмедиків водяних*» та «*бесіди жаб*». В імпресіоністичній манері окремими штрихами автор передає стан природи як віддзеркалення стану персонажів, пор.: «*косили ритмічним рухом*» – «*луг співав*»; «*докосили*», «*дід ...важко упустився на сіно*» – «*луг втомлено лежав, охлялий, блогий*». У мовотворчості Журби увагу привертає те, як естетично вона зображає за допомогою метафоричних засобів вечір: *За вільхами ховався місячний серп. Не-то дим, не-то імла постелилася лугами. На заході догасали останки літнього вечора* [1, с. 36]. Ця частина доби домінує у хронотопі оповідань «Смерк», «Журавлі», «Черешні», деяких фрагментах повісті «Зорі світ заповідають...» і корелює із душевним станом персонажів.

Метафорично виразно змальовано вечірню годину в оповіданні «Смерк», де природа стає третьою дійовою особою, що посилює психологізм твору: *Наче земля заслухалась в безглиб людського болю і муки* [2, с. 29]. Якщо на його початку письменниця образно характеризує стан довкілля «*між заходом сонця та сходом місяця*», коли «*почали молитись колосисті ниви. Плив такий шепіт тихий та спокійний, мов «хтось» «комусь» другому прощав якісь гріхи, та розгрішав... А, а, ах!.. зітхала глибина пшеничних та житніх піль*» [2, с. 28], то в кінці ця метафоризована картина вечірніх звуків стає реальною (мати спокутує свій гріх, а син кається у своєму): *Прийшла година величезного супокою й спочинку. Край колосистого лану хтось високий у сірій сорочці припав лицем до вогкої землі і каявся. І хтось другий, похилившись, прощав якісь провини і розгрішав* [2, с. 30]. Незважаючи на те, що «*прийшла година великого супокою і спочинку*» [2, с. 28], автор насичує текст лексико-семантичними засобами звучання, що функціонують як у прямому значенні (*потяг пройшов* ***тихо****; йшли* ***мовчки****,* ***тихенько****;* ***говорив*** *хлопець; стала* ***шепотіти*** *баба; година великої* ***тиші****; баба* ***питає*** *когось* ***мовчазного***), так і в перенос-

ному вживанні: *почали* ***молитись*** *ниви; плив* ***шепіт*** *тихий;* ***зітхала*** *глибина піль;* ***заклекотіли*** *в тиші вечірній колеса;* ***впали*** *раптом* ***слова****,* ***брякнули*** *по стежці;* ***голос*** *її мер, як* ***шелест*** *листя; побіг по вітах грабків таємний* ***шепіт****; душа її* ***скимлить*** й ін. Такі звукові асоціації увиразнюють метафоричність індивідуально-авторського мовлення, домінують у тексті, оскільки зорові образи в час смерку мінімізовано.

Розгорнуті метафори, пов'язані з явищами природи, у творах Г. Журби взаємодіють з іншими зображальними засобами (епітетами, порівняннями), що посилює метафоричний ефект образності, наприклад: *За ланом стерні, за смугою темного лісу помирало сонце. І довгий червоно-злотий блиск розлився по землі. З-поміж сірих пошарпаних хмар, як з кривавої рани* [2, с. 30]; *Тільки далеко за лінією синіх лісів горіло пасмо червоного неба. Смуги крови і злота мигтіли там між небом та землею, мов шпара в чорно-сивім безмірі* [2, с. 31]; *Це бувало тоді, коли білий черешньовий гай обливався сріблом місяця, а над безмірами зеленіючих піль плила якась таємна пахуча тиша* [2, с. 33]; *А в ніч, коли цвітуть черешні, душа Пилипова біла, мов ті дерева, і думки його легкі та спокійні, як падаючі тихо пелюстки* [2, с. 33].

Імпресіоністичні малюнки в прозі Журби різнобарвні. Змальовуючи картини українського села, вона використовує кольорову палітру від сірого, тьмяного до золотого, ясного: *Село зажурено хитало головою. Пряло свій* ***сірий****, буденний кужель.* [1, с. 64]; ***Жовтими*** *горбами йшла кудись земля у* ***синьовату****, димну далечінь.* [1, с. 42]; *Падали* ***золоті*** *водоспади соломи на сітку, що відтягалася кодолою на височенний ожеред.* [1, с. 27]; ***Білим*** *спокійним сяйвом розлився місяць на не вгорнену даль, повну розваги й величезного замислення. Даль* ***синю****, таємну, шепчучу якісь столітні дії мук людських, що конають без відгуку десь у місячну ніч, однісінькі на всю землю.* [2, с. 29]; *В тихих, натомлених ритмах крил плив ключ журавлиний у горючу ріку сонця, в* ***золотисто-фіолетову*** *даль* [2, с. 31]. Метафоризація «кольорових» епітетів сприяє

яскравішому зображенню певних образів у найтонших відтінках, коли на допомогу слову приходять фарби. Взагалі в художньому дискурсі Журби переважають зорові враження і кольорові образи. Саме в цьому проявляється своєрідна особливість письменниці, звернення до інших видів мистецтва, зокрема до засобів живопису. Власне, тому її описи природи вирізняються своєю пластичністю та мальовничістю й оригінальністю метафор.

У повісті «Зорі світ заповідають» художня майстерність письменниці у відтворенні побуту родини значною мірою детермінується поєднанням деталізованої оповіді з нюансуванням найтонших вражень дитячої душі, яскравих образів, що постають перед читачем, вихоплених променем внутрішнього бачення дівчинки, з особливим, довірливим тоном всезнаючого, однак не претендуючи на абсолютне домінування в ідейно-оцінній площині твору, оповідача. Г. Журба змальовує події через сприймання їх Даркою. Прикметно, що саме очі є образом-символом оповіді: *Двоє блискучих, цікавих очей жалібно стежили з куточка за кожним його рухом* [1, с. 5]; *Очі її блукали по стелі* [1, с. 9]; *Очі самі впиналися у смерк, де чаїлися мовчазні видіння, все ближче підповзаючи до Дарки* [1, с. 17].

Картини побуту, інтер'єру та природи виконані в улюбленій авторкою імпресіоністичній манері, наприклад, на початку твору вечір в хаті Паліїв. Окремими метафоричними штрихами письменниця зображає дитячі спостереження Дарки за всіма подіями, які відбуваються за вечерею: *Давня, давня* ***історія*** *якоїсь тітки Соломки* ***захвилювалася по стінах*** *химерними тінями* [1, с. 5]; ***На стіні хиталася*** *величезна* ***рука****. Від люльки* ***повзли химерні тіні*** [1, с. 6]; *Вогонь хвилинами примеркав у печі, розблискувався знову. Червоне* ***сяйво блимало по стінах*** [1, с. 6]; ***Все*** *в хаті* ***танцювало в*** *цьому блимливому* ***світлі*** *і всі мовчали* [1, с. 8].

За допомогою метафоричних засобів Г. Журба концентрує увагу на внутрішніх переживаннях смутку й неспокою, що тривожать душі не окремих дійових осіб, а пронизують будні того-

часного села: *Селами мандрувала зажмурена печаль. Віяло полями безголосе зітхання. Думки були нераді. Хмарніло життя з кожним ранком* [1, с. 25]; *Зажурено чухаються злидні. Печаль мовчки озирається за рятунком. Хильцем, грядою мандрують попри села немудрі чутки* [1, с. 93]. Саме *печаль, зітхання, думки, життя, злидні, чутки* стають тими персоніфікованими образами, які передають психоемоційний стан персонажів, діють на почуттєву сферу читача, увиразнюють художній світ твору.

У післяслові до видання книжки «Зорі світ заповідають...» Микола Голубець зауважує: «Зміст і тонка режисерія фабули, в якій не відчувається нічого штучного, силуваного, як то кажуть, паперового, вникливий підхід і глибоке умотивування психольоґії персонажу, чутка й всестороння обсервація й нарешті справді мистецьке – широке в загальних обрисах, а тонке цизельоване в подробицях, оформлення, відбігають далеко від денникарської шабльонованости й неохайности, якими націхована більшість белєтристичних спроб повоєнної доби нашої літератури» [1, с. 127] (орфографія й пунктуація авторські – *В.К.*).

У мовотворчості Г. Журби спостерігаємо різноманітні вияви семантико-когнітивного моделювання метафори:

– перенесення ознак і властивостей неживої природи на предмети і реалії довкілля: *В гарячі, літні дні, коли* ***розтоплювалася*** *в сонці* ***далечінь****, гуси білими плямами колихалися по лузі* [1, с. 22]; *Сонце помалу впірнало за громадський ліс.* ***Хмарки позаймалися*** *краями* [1, с. 50];

– перенесення ознак і властивостей неживої природи на осіб: ***Очі*** *її* ***горять*** *великим зацікавленим* ***ляком*** [1, с. 125]; *Його (Григора) сколочене* ***серце*** *затроєне чадом смерті,* ***наливалося мов колос*** *пшеничний липовим медом лагідності й спокою* [1, с. 104];

– подібність поведінки істот і природних об'єктів: ***Вітер*** *на дворі* ***казиться****,* ***жбурляє*** *у вікна пригорщами снігу* [1, с. 122]; ***Двір зажмурився*** *сонно, а* ***стежечка бігла****,* ***лащила-***

ся *йому попід ноги, рушником стелилася, до самих скляних дверей, що відімкнені стояли* [1, с. 90];

– подібність стану осіб і природних об'єктів: ***Земля*** *Волинська незбуджена* ***дрімала*** [1, с. 13]; *Соняшні* ***травники веселилися*** *квіттям* [1, с. 25]; ***Втомилася природа*** *й стала позіхати* [1, с. 54] тощо.

Отже, мовотворчість Галини Журби вирізняється оригінальністю оповіді, образністю вислову; глибокий психологізм поєднується з ліризацією прози, стильовий синкретизм виявкравлюються рисами символізму, імпресіонізму, експресіонізму. Імпресіоністичним пензлем письменниця малює природу і стан персонажа. Деякі мовні засоби набувають символічного значення і звучання. Художні твори пронизані метафоричністю. За допомогою метафори Журба концентрує увагу на внутрішньому світі персонажів, переживаннях, настроях.

Література

1. Журба Г. Зорі світ заповідають… [Текст] / Галина Журба. – Львів: Українська Бібліотека, 1933. – 128 с.
2. Журба Г. Над скибою. Смерк. Журавлі. В ясний день. Черешні [Текст] / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С. 28–34.
3. Логвиненко О. Між заходом сонця та сходом місяця [Текст]: Пішла в похід життя Г. Журба / О. Логвиненко // Літературна Україна. – 2000. – № 44. – С. 8.
4. Маланюк Є. Ще про жіночу мудрість [Текст] / Є. Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. – Т. 2. – Торонто, Онт., Канада: Накладом Видавництва «Гомін України», 1966. – С. 392–397.
5. Погребенник Ф. Тихий сум Галини Журби / Ф. Погребенник // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 34–35.
6. Сокол Г. Повернення забутої письменниці: Галина Журба / Г. Сокол // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 90–94.
7. Сучасна українська літературна мова [Текст]: Лексикологія і Фразеологія/ За ред. І. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1973. – 439 с.
8. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби / Н. Шумило // Дивослово. – 2012. – № 10. – С. 55–59.

Каленич Володимир Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

КУЦЕВОЛ Ольга

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ В КООРДИНАТАХ ПОЗАКЛАСНОЇ РОБОТИ З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Проблема організації позакласної роботи з літератури набуває все більшої актуальності в системі шкільної літературної освіти. По суті, останніми роками це питання є аутсайдером серед усіх інших, розв'язуваних сучасною методичною наукою та шкільною практикою. На це маємо комплекс соціальних, педагогічних та методичних причин, а саме:

- загальна перевантаженість учнів різними предметами, заняттями з репетиторами, що унеможливлює системне й цілеспрямоване розгортання позакласної роботи з літератури;
- зниження інтересу сучасної молоді до читання під впливом стрімкої інформатизації суспільства;
- відтиснення книжкової культури на маргінес інтересів молоді, захоплення переважно масовою, розважальною літературою;
- формування психологічного феномену «кліпового сприймання», налаштованого на рецепцію малих аудіовізуальних та літературних форм, що заважає реципієнтові зосередити увагу на читанні й осмисленні об'ємного художнього матеріалу;
- недооцінка вчителями-словесниками ролі позакласної роботи у формуванні інтелектуальної, висококультурної особистості;
- недостатня увага до творчості письменників-краян тощо.

Наявні в шкільній практиці суперечності й зумовлюють актуальність нашого дослідження, ***мета якого*** – накреслити вектори вивчення життя і творчості мисткині-подолянки Галини Журби в системі позакласної роботи з української літератури.

Хоча чинні шкільні програми для загальноосвітніх навчальних закладів не передбачають текстуального вивчення творчої спадщини цієї письменниці, проте вважаємо доцільним знайомство з нею учнів середньої та профільної школи як на уроках, так і в позаурочний час. Накреслюємо кілька шляхів вирішення означеної проблеми:

- у середній ланці на уроках вивчення творів українських письменників, тематично споріднених з творчістю Г. Журби, а також народних казок (5 кл.), календарно-обрядових пісень (6 кл.) тощо;
- на уроках літератури в старшій ланці в контексті оглядових тем «Українська література наприкінці XIX – на початку XX ст.» (10 кл.), «Українська література 1920-1930-х рр.» та «Еміграційна література» (11 кл.), а також у порівнянні з творами письменників цих періодів;
- на уроках позакласного читання й літератури рідного краю в середній та старшій ланці пропонуємо текстуальне вивчення окремих творів мисткині чи їх фрагментів;
- у форматі літературно-краєзнавчої роботи;
- у науково-дослідницькій роботі в системі МАН тощо.

Розкриємо зміст основних із запропонованих ліній.

У 5 кл. після вивчення казок, передбачених чинною програмою, варто познайомити юних подолян з казкою «Як пан з чортом зробили договір», зафіксованою Г. Журбою в автобіографічній розповіді «Далекий світ» [4, с. 95–98]. Пропонуємо не лише ***виразно прочитати*** цю казку, а й створити до неї ***ілюстрації*** чи ***комікси***, що сприятиме увиразненню уявлення молодших підлітків про персонажів цього фольклорного твору та його ідею.

При вивченні в 6 кл. пісень зимового циклу варто використати розповідь письменниці про святкування Різдва й Маланки [4, с. 99–101]. Доцільно поставити учням ***пошуково-дослідницькі завдання***:

- Порівняйте, якими обрядами супроводжувалися ці свята на Поділлі наприкінці XIX ст. і тепер;
- Запишіть від своїх рідних щедрівки, порівняйте їх з піснями зимового циклу, наведеними в автобіографічній розповіді Г. Журби: «А вчора, звечора, пасла Маланка качора», «Ой, ходили ж ми та не день, не два», «Щедрик-ведрик, дайте вареник», «Ой, в ліску, в ліску, на жовтім піску».

Динамічній групі юних фольклористів доцільно дати ***творче завдання – інсценізувати*** обряд Маланки за описом Г. Журби: *«У надвечір'я Нового Року приходить Маланка… вливається юрба дивовижних постатей. Найцікавіша й найстрашнійша Коза. Висока від стелю; настовбурчені вуха; нагинається на всі боки та клацає писком. Пейсатий жид говорить щось, пританцьовуючи; вибрикує циган, налазить до всіх з протягнутою рукою. Центральна постать – сама Маланка, рум'яна, чорнобрива, з лялькою на руках, співає й кокетує всіх. Регіт, метушня. Циган грає на варгані (дримбі), жид у дуду, турок на цимбалах… Вив'язана в червону, квітчасту хустку, Маланка (це найкращий в селі паробок) зальотно протягає до всіх руку, колихаючи на грудях дитину (ляльку). Така вродлива, чарівна, що всі радо кидають їй на долоню гроші»* [4, с. 99–100].

У 6 кл. після вивчення Винниченкового «Федька-халамидника» рекомендуємо до розгляду на уроці позакласного читання оповідання Г. Журби «В степу» [6]. Вибір цього літературного матеріалу відповідає таким ***принципам організації позакласного читання***:

а) проблемно-тематичному, коли для позакласного читання добирається твір, близький програмовому за тематикою чи проблематикою;

б) жанрово-родовому, при якому розглядається твір такого ж самого жанру, що дає можливість увиразнити й поглибити теоретико-літературні знання учнів, простежити особливості творчої манери різних митців;

в) стильової спорідненості творів;

г) актуальності їхньої проблематики й особистої значущості для читачів певного віку.

Цікаво відзначити, що вищеназвані оповідання Г. Журби та В. Винниченка з'явилися майже одночасно: «В степу» опубліковано в 1909 р. у збірці «З життя», «Федько-халамидник» – через 3 роки. І хоча ця дебютна книжечка 21-літньої літературної неофітки містила лише 6 малих епічних форм, та вона не залишилась непоміченою на літературному видноколі того часу. І. Липа відзначив гарну мову прозаїка та вміння компонувати твір [8].

Доцільне ***складання порівняльної характеристики образів-персонажів*** – Федька та Івася й Оленки – за такими лініями:

- їхнє походження та соціальне становище родин;
- портретні описи;
- визначальні риси характеру;
- схожість вчинків;
- причина фатальної розв'язки коротких життів Федька та Оленки.

У 10 кл., вивчаючи роман Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», пропонуємо старшокласникам прочитати оповідання Г. Журби «Вовченя» [6] й підготувати ***груповий*** чи ***індивідуальний проект – психологічне дослідження «Трагічні метаморфози людини»***. Учні осмислюють розкриття авторами цих творів причин злочинності в суспільстві. Важливо увиразнити суголосність позицій письменників щодо соціальної детермінованості злочинності, прослідкувати психологічну мотивацію перетворення людини на звіра. Обговорюючи літературознавчий проект, учні відповідають на запитання:

- Що було спільного в дитинстві Савка з оповідання Г. Журби та Чіпки з роману Панаса Мирного й Івана Білика?
- Як портрет увиразнює внутрішній світ кожного хлопчика?

- Чому люди такі безжальні до Чіпки й Савка? Поміркуйте, чому в гуманістичній ментальності українців закорінилося прислів'я з таким фатально приреченим звучанням: «З сиротини не буде людини»?
- Хто з цих представників «пропащої сили» – Чіпка чи Савко – викликає більше співчуття й чому?

У ході ***діалогічного обговорення*** проекту старшокласники доходять висновку, що Г. Журба так само, як письменники-попередники, зображає нівелюючий вплив несправедливого соціального середовища на світлу душу дитини.

Ще в 10 кл. після вивчення новели В. Стефаника «Камінний хрест» можна запропонувати для позакласного читання оповідання Г. Журби «Журавлі». Ці твори пов'язані в проблемно-тематичному й стильовому вимірі. Безіменний волоцюга з оповідання нашої землячки – *«безбілетний пасажир планети»,* як і Стефаників *«Переломаний»* Іван Дідух, – дрібна піщинка в жорнах несправедливого соціального світу. Він так само потерпає від усвідомлення своєї непотрібності на рідній землі. Це песимістичне відчуття підсилює символічний *«крик журавлиний як заклик у кращу дорогу»*, до *«чудово-ніжної фата моргани»* [5, с. 475].

Доцільно запропонувати десятикласникам порівняти життєві ситуації, у яких опинились обидва персонажі *«на рідній – не своїй землі»*, та їхні відповіді на виклики жорстокого соціуму. Цікаво ***спостерегти за портретами й пейзажами*** обох творів. Прикметно, що в описах зовнішності головних героїв автори акцентують увагу на їхній спрацьованості, натрудженості, а також використовують образ осіннього листя, гнаного вітром, що символізує бездомність і відсутність прихистку. Порівняймо: у «Журавлях» – *«вітер гойдав юрбою всохлих будяків, та зжовкле листя танцювало в повітрі»* [5, с. 473]; у «Камінному хресті» – *«Ідуть слова тих співанок, як жовте осіннє листя, що ним вітер гонить по замерлій землі, а воно раз-на-раз зупиняється на кожнім ярочку і дрожить подертими берегами, як перед смертю».* Мінорний образ зви-

хреного вітром осіннього листу частотний у літературі кінця XIX – початку XX ст., він присутній у ліричному шедеврі П. Верлена «Осіння пісня», прозовий переспів якого зробив В. Стефаник, і в оповіданні О. Генрі «Останній листок» та ін.

Читачі зауважують й інші спільні деталі аналізованих епічних творів (*могила, похорони, смерть, погребри, втопився*), суголосність почуттів (*туск, банувати, печаль*); схожість композиції – відкриті фінали, що не містять розв'язки, а є продовженням конфлікту. Відтак можна зробити висновок, що імпресіоністичні ноти в поєднанні із символічними деталями в оповіданні «Журавлі» та новелі «Камінний хрест» передають концептуальні позиції їхніх авторів.

Доцільно ***прослідкувати компаративні зв'язки*** інших творів Г. Журби зі шкільним програмовим матеріалом, зокрема збірки «Похід життя», оповідання «Казка про смарагд», сценічного етюду «Маланка», повісті «Зорі світ заповідають», повісті-хроніки у 2-х томах «Революція йде», роману «Тодір Сокір» тощо.

В 11 кл., характеризуючи літературно-мистецький контекст українського суспільства перших десятиліть XX ст., учитель може провести ***урок-літературно-музичну композицію «Осяяні українським відродженням»,*** використавши поряд з іншими матеріалами літератури non fiction спогади Г. Журби «Від «Української хати» до «Музагету» (1962) [3]. Написані звіддалік кількох століть, вони відображають враження початкуючої літераторки, котра потрапила в 1912 р. до мистецьких кіл Києва й пробула тут до 1920 р., допоки після поразки УНР не була змушена втікати від переслідування більшовиків за кордон. Будучи вже зрілою майстринею слова, Галина Маврикіївна дає виважені характеристики періоду порубіжжя – літературного й історичного, а також новітньої доби з вікопомними подіями XX ст. – Першою світовою війною, Лютневою революцією, Жовтневим переворотом, національно-визвольними змаганнями часів УНР.

Спогади освітлені щирими почуттями й непроминальними враженнями від спілкування з відомими постатями української культури: Г. Хоткевичем, Л. Старицькою-Черняхівською, Миколою Вороним, М. Шаповалом, П. Зайцевим, В. Липинським, А. Ніковським, Миколою Садовським та багатьма іншими. Г. Журбу привітно прийняли до мистецького кола Києва, позитивно зауважуючи національну наснаженість «*нетипової полячки*», котра зізнавалась: «*От років два-три тому я вважала себе ще полькою, хоч любов моя до України була дужча від теоретичного польського патріотизму. Тепер під впливом української літератури, а головне історії (Аркаса), у мене починає рішуче переважати українськість чуттєво й світоглядно*» [3, с. 131].

Цікавою для сучасної молоді буде ***розповідь про літературно-мистецьке життя*** Києва періоду 1912-1914 рр., про «*доми українські, де купчився інтелектуально-мистецький літературний та політично-громадський світ*»: Старицькі, Лисенки, Черняхівські, Чикаленки, Косачі, Стешенки, О'Конор-Вілінські та багато інших. Г. Журба як свідок й учасниця розповідає про визначні події українського культурного побуту того часу – Шевченкові дні в 1912 та 1914 рр. Про перше відзначення мисткиня каже, що всі «*пізніші «академії»* [урочистості – примітка наша. – *О.К.*] *не зробили на неї такого враження, як цей пропам'ятний вечір у лютому 1912 р.*». І це цілком зрозуміло, оскільки на вечорі Великого Кобзаря вшановували видатні люди того часу – квіт української нації: «*Відкриває його коротким палким словом Старицька-Черняхівська. Черкасенко читає реферат. Чудовий ліричний тенор петербурзької опери Ісаченко співає «Три шляхи», Марія Старицька, велична, срібноволоса, деклямувала могутнім голосом «Чигирине, Чигирине! Все на світі гине!.. Співав прегарний хор*» [3, с. 130].

Разючим дисонансом до вищеописаного тріумфу були події, що розгорталися в 1914 р. навколо Шевченкового 100-літнього ювілею, коли «*московська реакція посилювалася з*

дня на день; чорносотенство, наче з передчуття смерті дихало отрутою й жовчю, казилося», відтак пошанування Кобзаря було заборонене. Тоді свідомі українці організували мовчазну демонстрацію, до неї приєднались усі вищі школи Києва – «*тисячі студентства різних національностей та віровизнань залили головні вулиці міста*» [3, с. 133]. Г. Журба, котра також ішла в цих протестних лавах, згадує, як демонстрацію було розігнано кінною поліцією, а багатьох її учасників заарештовано.

Національно-патріотичні настрої письменниці особливо яскраво виявляються в період відродження української культури. Вона живе в динамічному ритмі цієї доби: співробітничає з часописом «Українська хата», що «*був на той час трибуною молодих проти заскорузлости, безпринципности, політичного угодства*» [3, с. 131], і тижневиком «Засів»; з лютого 1917 р. разом з П. Тичиною працює в газеті «Нова рада» та видавництві «Всевидат», редагує дитячий журнал «Волошки», бере участь у створенні літературного угруповання «Музагет», що об'єднало митців символістського напрямку: В. Кобилянського, Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, М. Терещенка, П. Филиповича та ін. Разом з ними Г. Журба випускає перший і, на жаль, єдиний часопис цього літературного гурту.

Історико-літературну цінність мають відгуки мисткині про своїх колег. Їх можна використати у формі ***учнівських реферативних повідомлень*** на уроках, присвячених вивченню творчості окремих письменників, та на оглядовому уроці-характеристиці тієї доби. Наприклад, наповненість культурно-мистецького життя Києва зими 1912–1913 рр. можна представити імпресіоністичною замальовкою Г. Журби одного з письменницьких вечорів. Тут співає «*перший бандурист України, класик гри на бандурі*» Г. Хоткевич, читає свої переклади з Ш. Бодлера та П. Верлена Микола Вороний, і «*коли всі слухають уважно мелодекламацію Гната й вірші Вороного, а потім діляться враженнями, думками у веселій гутірці – молоденький Максимко Рильський ходить замислено по кімнаті, заклавши руку за*

пазуху гімназійної блюзи, осторонь від усіх». Митці старшого покоління з теплою посмішкою кажуть про 17-річного поета: «*...він тут між нами найсерйозніший. О, Максимко мудрий! З цього будуть люди*» [3, с. 132].

Спогади «Від «Української хати» до «Музагету» містять чимало портретних замальовок, з яких уявляємо, наприклад, Миколу Зерова: «*Невеликого зросту, усе привітно усміхнений, бадьорий і дотепний. Сміявся, закриваючи рукою щербаті зуби. У чорному пальтичку, із синім шаликом круг шиї, мав щось завжди веселого сказати притишеним голосом*» [3, с. 136]; або ж Остапа Вишню: «*непоказного на вигляд, з насмішкувато-соромливим поглядом, трохи ніби зіркатими очима. На лиці завжди блукала усмішка. Говорив стиха, небагато, але все щось дотепне, веселе*» [3, с. 137].

У розповіді про «*сонцекларнетного*» П. Тичину періоду 1917 р. відчувається намагання Г. Журби не лише передати його зовнішність, а й відповісти на питання, чому «*тоді всі його дуже любили*»: «*Тонкий, високий, із щуплим обличчям, сухим, з горбочком носом, чорним, закинутим назад волоссям і темними очима. Темний вусик щойно йому висіявся. Ходив у чорній довгій перелині та студентській шапці Київського комерційного інституту*». Письменниця з прикрістю зауважує: «*Те, що вийшло під совєтами з Тичини, – цілковите заперечення того безпосереднього, чудесного Тичинки, якого я знала. Навіть обличчя зовсім не те, наче інша якась людина*» [3, с. 135].

У спогадах мисткиня кілька разів повертається до проблеми тичинівських метаморфоз, роблячи спроби їхнього психоаналізу. Вона вважає, що зміни, які пізніше породили «*цього георгіївського кавалера сталінсько-хрущовської гвардії*», розпочалися вже після поразки УНР, коли в Києві шалів більшовицький терор. Красномовною є така ретроспективна замальовка: працюючи у «Всевидаті», Тичина «*тримався з усіма офіційно, дуже діловито, ревно виконуючи свої обов'язки, став виразно «корчити» з себе «начальство», у поведінці арогантський. Якось раптово майже зник давній милий Тичинка;*

появилась його еманація, чужа, несимпатична. Мабуть, тоді вже почав він звертати на шлях совєтського «дворянства», робити кар'єру. Ми не балакали майже, не посміхались навіть до себе» [3, с. 137]

Необхідно підкреслити, що переживаючи складний період української історії: громадянську війну, Лютневу революцію, період Центральної Ради, муравйовський терор, Г. Журба залишається стоїчною в шаленому ритмі життя та випробах долі. Це підтверджує оцінку, дану цій особистості Є. Маланюком, – «письменниця жіночої мужности». Вона радіє «*пишному, блискучому вияву ментальності нашого народу*», що вибухнув у 1917-му році, і з глибокою скорботою переживає особисту та всеукраїнську трагедії: смерть батька, замордованого скритовбивцями у своїй хаті вночі 29-30 вересня того року, і загибель крутянських героїв.

У спогадах бачимо, що дівчина не впадала у відчай від труднощів воєнного лихоліття й матеріальних нестатків, хоча й зауважувала: «*Редакторська моя платня – 500 карбованців, і стільки ж коштує фунт хліба в Києві на базарі*». У своїх ретроспекціях авторка з легкою самоіронією розповідає, як довелось освоювати нову спеціальність – рубати дрова; що єдиним одягом на зиму стала стара ватянка та братів офіцерський непромокальний плащ, а на ногах – саморобні повстяники (валянки) з шинельного сукна. У такому вигляді вона навіть відвідувала театр.

На уроці позакласного читання в 11 кл., присвяченому постаті мисткині, доцільно детальніше розглянути її автобіографічну повість «Далекий світ». Ефективною формою організації навчальної діяльності старшокласників може стати ***творча робота «Психологічний портрет дитинства Г. Журби»,*** що дасть можливість прослідкувати процес розвитку її творчої особистості. Сама Галина Маврикіївна зізнається, що її «*оточував у ті роки світ незвичайних чудес. Десь від чотирьох до семи років ...почала сприймати світ мисленно й була в повнім володінні кольорових та звукових вражінь*».

Оригінальна фантазія дівчинки асоціативно пов'язувала звуки й барви в неповторні образи: «*Кожне новопочуте слово вицвітало в моїй уяві новим барвистим чудом, набирало своєрідної барви. Батько – Маврикій – мав ім'я темно-синє, мати – Ізабелля – соняшно-рожеве, понеділок – блакитний, п'ятниця – зелена, субота – як захід сонця, так само, як Теплик, середа – жовтогаряча. Досить мені було заплющити очі, як зразу летіли перед ними взористі килими у всіляких барвах*» [4, с. 47–48].

Варто зауважити, що на формування дівчинки значний вплив мали її рідні: батькова «*велика доброта, чуттєвість й делікатність*» [4, с. 60], «*веселість, артистичність, козакуватість та гумор матері*» [4, с. 62], дідусева очитаність «*літературою доби романтизму: доби Віктора Гюго, Бальзака, Байрона, Діккенса, Міцкевича, Словацького*» [4, с. 147].

Учні роблять висновок, що майбутня письменниця росла в атмосфері роду, з його тісними зв'язками, які виявлялись не лише на кревному, генетичному, а й на духовному рівні. У сім'ї ревно берегли пам'ять про своїх предків, передаючи її молодшому поколінню. Звіддалік років Г. Журба згадує, як захоплено слухала спогади бабуні Магдалини Домбровської (по батьковій лінії) про її дитинство на Кам'янеччині та сімейний переказ про бабуню (тобто прабабу письменниці), котра дитиною під жорстокими тортурами не виказала татарам місце, де ховалася рідня. Часто в родині розповідали про польське повстання 1863 р.: «*У сховищах громадилася зброя. По ночах відбувалися таємні наради, йшли «штахети»* (естафети – примітка наша. – *О.К.) від двору до двору… Наїздили серед ночі жандарми, переводили по дворах «ревізьї» (труси). Скрізь шукали зброї… А на смереках оцих перед ґанком, висіли в той час спокійно рушниці. Куцуня та Буся* [двоюрідні бабусі авторки – примітка моя – *О.К.*] *ходили з мішками пороху попідв'язуваними під кринолінами. … У Турчині (лісі) москалі тоді вбили дідуня Віктора*» [4, с. 160]. Г. Журба згадувала: від почутого «*зворушення перебивало мені дух у грудях, вогнем палали*

щоки. Хтозна, що більше мене розпирало: люта ненависть до москалів чи фанатичний патріотизм польський?» [4, с. 161].

З величезним подивом юна Галинка дізналась, що материн рід Копистенських був православним, потім перейшов в уніатство, а згодом – у католицизм, і що її предок Цезар Копистенський був православним священиком, який, не схотівши прийняти католицтво, *«одружився з мужичкою й відродинився геть. Власне, – родина його відріклася»* [4, с. 161]. Казали про нього, як про *«ізгоя», неохоче, з погордою, як про зрадника»*, бо святив гайдамакам ножі на ляхів у 1768 р. [4, с. 162]. Так поволі в суперечливих роздумах формувались світоглядні позиції *«незвичайної польки»*, її глибоко усвідомлена українськість.

Дівчина бачила, що її батько, хоча й не мав політично скристалізованого погляду на українство, проте переріс дещо загальний рівень польської інтелігенції в Україні, визнавав окремішність української мови й культури, говорив дітям: *«Нема панської, ані хлопської мови. Є лишень польська й українська»*. За словами письменниці, *«з цими поняттями ми зростали змалку. Вони глибоко запали в мене. Багато глибше, аніж батько думав, а може, й хотів»* [4, с. 178]. Саме від нього Галина вперше почула шанобливе: «Україна, Шевченко».

Г. Журба росла, сповнена жагою пізнання світу. Малій дівчинці не страшно залишатися без мами й батька в дідусевому домі в Теплику, оскільки перебування в цьому містечку мало для неї *«заворожливу силу великої, прецікавої книги з малюнками й не прочитаним ніколи до кінця змістом… Тутки стільки цікавого на кожному кроці!»*. Дитяча душа чутлива до краси природи, що вражає свою таємничою величчю: *«Темні, глибокі алеї врізані в гущавину грабів, берестів, підшитих хащами бозу. Лапаті каштани кидають на доріжки блискучі, як очі, свої овочі. Старі, кострубаті смереки, з масою шишок під ними. Далі ясна галява саду з розлогими яблунями, грушами; обсипане овочами гилля звиса до самої землі»* [4, с. 144].

Розвитку багатої фантазії дівчинки сприяло активне спілкування з навколишнім світом – селянами, яких вона сприймала без шляхтянської погорди; сестричками та братиком, з якими залюбки гралася й бешкетувала; численними свійськими та дикими звірами й птахами, яким давали прихисток у їхній гостинній садибі. Усе це розвивало в ній трепетну душу, потребу оборонити слабшого, співчуття до бідного й погорджуваного. Так майбутня письменниця вчилася сприймати й відчувати світ відкритим серцем, недарма на схилі життя стверджувала: «*Діти чують, не слухаючи, бачать, не дивлячись, і, не розуміючи, тямлять*» [4, с. 50].

Корисними для розвитку якостей кваліфікованого читача будуть ***завдання на спостереження за мовою творів Г. Журби***. Вона багата, поетична, колоритна, насичена діалектизмами південного Поділля. За словами Т. Яковенко, наша славетна краянка відтворила у своєму епосі подільську побутову говірку кінця XIX – початку XX ст., «любовно збережену й пронесену письменницею через тисячі небезпечних верст мандрівного життя» [11, с. 148]. У неї по-справжньому поетична проза, як і в ще одного нашого земляка М. Стельмаха.

Учням класів філологічного профілю доцільно запропонувати ***детальний стилістичний аналіз окремих уривків*** з творів письменниці з метою виявлення особливостей її індивідуально-стильової манери, наприклад, з роману «Тодір Сокір»: «*Вересень відходить тихенько, босоніж, бо ще тепло. Навіть бриля солом'яного скинув, – сонце ж не пече вже. Червоною калиною заквітчався з веселощів. Навшпиньках відходить, неспостережно, щоб не сполохати химерної, розспіваної осінньої тиші. На ньому розхристана біла сорочка, штани закочені. Босими ногами шугає по стернях. Волосся русяве, як стигла пшениця, очі сині, мов льон. Іде собі стернями й грає на сопілку. Вересень. Прийшов...*».

У системі позакласної роботи ефективними є ***дослідницькі краєзнавчі проекти***, присвячені розшукам генеалогічного дерева Г. урби та людям, описаним у її автобіографічній

повісті «Далекий світ». Юні подоляни можуть скористатися у своїх пошуках книгою нашої землячки, співробітниці Вінницького обласного краєзнавчого музею В. Колесник «Відомі поляки в історії Вінниччини» [7]. За допомогою цього біографічного словника можна, наприклад, підготувати ***культурологічну розповідь*** про дядька письменниці Тадеуша Копистинського (бл. 1876–1929), відомого оперного співака, педагога, котрий навчався співу в Києві, Парижі та Італії. Узявши собі за сценічний псевдонім ім'я герба свого духовно-козацького шляхетського роду Лєліва-Копистинський, цей ліричний тенор сяяв на оперних сценах Києва, Львова, Варшави, Мілана, Неаполя, Барселони в партіях Хосе (Ж. Бізе «Кармен»), Річарда (Дж. Верді «Бал-маскарад), Пінкертона (Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй»), Альфреда (Дж. Верді «Травіатта»), Германа (П. Чайковського «Пікова дама»), Мазепи (однойменна опера П. Чайковського) та ін. Спеціально для нього Р. Леонкавалло написав партію Роланда в опері «Роланд берлінський» [7, с. 340–341].

Цікавою для учнів буде ***очна, заочна*** чи ***віртуальна екскурсія до літературно-меморіальної садиби Г. Журби*** на хуторі Олександрія поблизу села Соболівка Теплицького р-ну. Тут 14 вересня 2012 р. відкрито пам'ятний комплекс: на місці колишньої ферми Потоцьких, де працював управителем батько мистикині, на високому пагорбі встановлена стела, а також декоровані з граніту письмовий стіл і стілець. На пам'ятнику – чотиривірш М. Каменюка:

Щобожий день тепер сюди прилине
Душа Журби з душею України
І скаже нам овогнені слова,
З якими пам'ять роду ожива.

Юні краєзнавці можуть продовжити ***архівно-краєзнавчі розшуки*** своїх земляків, котрі чимало зробили для увічнення пам'яті Г. Журби в останні десятиліття XX ст.: це соболівчани Іван Карпович Фурдик, колишній директор Соболівської ЗОШ І-ІІІ ступенів Лариса Михайлівна Скоробреха, тодішній сільський голова Олена Антонівна Попик, учи-

тель української мови й літератури Зінаїда Тихонівна Долгих, учитель історії Валентина Уманець, інші односельці, педагоги та учні. У шкільному музеї Соболівської ЗОШ І-ІІІ ступенів є куточок Г. Журби, тут зберігаються публікації про письменницю з книг і часописів, її портрет та графічне зображення надмогильного пам'ятника у вигляді книги з назвою «Далекий світ», роботи місцевого художника Едуарда Руппельта. Також є лист-запит відомого літературознавця, доктора філологічних наук Федора Погребенника, статті журналіста Павла Кантарука тощо [2].

Школярі можуть долучитися до ***виступів*** на ювілейній конференції, присвяченій творчості Г. Журби, проведення якої планується в Теплику в нинішньому році. Загалом культурна спільнота цього району й області зініціювала різноманітні заходи на вшанування мисткині: започатковано літературно-мистецьку премію ім. Галини Журби за впровадження української ідеї в слові, планується перевидання автобіографії й тематичного альманаху «Джерела теплицьких глибин», присвоєння районній бібліотеці імені славетної землячки [11, с. 149].

Оригінальним прийомом вивчення життєтворчості Г. Журби може стати її ***оцінка через художню рецепцію віршів українських поетів***. Останніми роками поетична Журбіана значно поповнилась: творча постать мисткині відображена в поезіях В. Біляїва «На смерть Галини Журби», О. Вітенко «І колись не спало лихо… (Галині Журбі (Домбровській)», О. Герасименко «Тут хутір був – тепер його нема…», «Голос наш», «Ще земля не забула сліди її, голос…», диптисі Т. Приймасюк «Галині Журбі», В. Сторожук «Галині Журбі на чужину», Т. Яковенко «Галині Журбі» тощо. Чимало з названих творів вибудувані на фактах життя письменниці, наприклад, Т. Приймасюк за основу вірша «Повертав голівку, наче сонях…» (з диптиха «Галині Журбі») взяла розповідь краєзнавця І. Фурдика про те, як його батько Карпо підлітком звернувся до панночки Галини Домбровської з проханням дати книжки, щоб навчитися читати. Співчутлива дівчина перей-

нялася долею сільського хлопця-сироти й подарувала йому книги – «*світ широкий в літерах – дива!*». Сучасна поетеса трактує цей вчинок не лише як вияв гуманізму, а також як сплеск патріотичних почуттів майбутньої письменниці: «*Україна вперше заболіла / Галі, щоб боліти так завжди*».

Чимало поезій пов'язано з меморіальними місцями Г. Журби, зокрема з хутором Олександрія. О. Герасименко з прикрістю визнає:

Немає хутора – вітрами рознесло...
А ви із чужини – на Україну,
що наче купина неопалима,
живе, як ці черешні –
всім на зло!
Журбо! Журинонько...
У цій землі ваш дух.
Він гомонить і проростає болем...
Встає світанок сонячно над полем –
розвіять вашу тугу й самоту.

Т. Яковенко вибудовує вірш «Галині Журбі» на деталях інтер'єру її останнього помешкання у Філадельфії, зафіксованих у спогадах В. Біляїва й узятих за епіграф поезії: «*Над тапчаном на стіні на старому килимчику висіли знімки... «трьох чоловіків її життя», як вона одного разу мені сказала: батька Маврикія Домбровського, чоловіка Антона Нивинського, і сивобородого батька відновленої України Михайла Грушевського. До рамки його знімка був приколотий золотий дубовий листок. Крім рукописів, оце і був увесь земний скарб Журби*». Другою надтекстовою цитатою, що передує віршові, є слова самої письменниці з автобіографії «Далекий світ»: «*Мати повишивала нам з сестрою українські сорочечки. Ми їх дуже любили*». Ця діалогічна взаємодія двох контекстів програмує сприйняття твору й поставлених у ньому запитань: чому Г. Журба так береже світлини названих людей: *Троє ці – найрідніші, найвеличніші, мов святі, / Два поляки і українець – найєдиніші у житті?* Т. Яковенко ніби відтворює роздуми ми-

сткині-землячки, яка впродовж життя намагалась зрозуміти: *«Хто ти в світі полиннім, / На який прирекла судьба? / Чи Домбровська Галина, / Чи навік – Галина Журба?»*. Це ***проблемне запитання*** може стати підсумковим у розгляді цієї постаті на літературному тлі її доби.

Сучасне літературознавство високо оцінює мистецькі здобутки Г. Журби, називаючи їх яскравою сторінкою українського діаспорного письменства. Знайомство широкого читацького загалу з її творчістю на часі, вагому роль у цьому має відіграти сучасна школа. На сьогодні це можна реалізувати в контексті позакласної роботи, а згодом, після введення цієї персоналії до шкільних програм, маємо надію й на текстуальне вивчення в системі літературної освіти. Щиро переконані, що творча спадщина й життя цієї оригінальної подільської мисткині варті найщирішого пошанування громадянами незалежної України.

Література

1. Біляїв В. Творчість у поході за життям. Галина Журба // Біляїв В. На неокраянім крилі / Володимир Біляїв. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. – С. 79–99.
2. Герасименко О. Повернення на рідну землю / Олена Герасименко // [Режим доступу] : www.sobolivka.com.ua
3. Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету»: (Люди і події) // Україна. – 1990. – № 45. – С. 130–131; № 46. – С. 132–134; № 47. – С. 135–137.
4. Журба Г. Далекий світ: Автобіографічна розповідь / Галина Журба. – Нью-Йорк : M.P. Kots Publishing, 1955. – 372 с.
5. Журба Г. Журавлі: [оповідання] / Галина Журба // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 473–475.
6. Журба Г. З життя: (шість оповідань) / Галина Журба. – О.: Вид. авт.; друк. С.І. Христо, 1909. – 40 с.
7. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини: біографічний словник / Вікторія Колесник. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. – 1008 с.: іл.
8. Липа І. Рецензія на збірку Галини Журби «З життя», 1909 / Іван Липа // Українська хата. – 1909. – № 5.

9. Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX-го століття / ред. Юрія Луцького. – Нью-Йорк: Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1989. – 328 с. – Із змісту: Г. Журба. Далекий світ (уривки) – С. 257–259.

10. Тарновський О. Письменниця далекого світу (В першу річницю з дня смерті Галини Журби) / Остап Тарновський // Нові дні. – 1980. – Ч. 3. – С. 10–12; Ч. 4. – С. 3–6.

11. Яковенко Т. Повернення Галини Журби / Тетяна Яковенко // Вінницький край. – 2012. – № 4. – С. 145–149.

Куцевол Ольга Миколаївна – доктор педагогічних наук, професор кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ПАСТУШИНА
Василь

ІДЕЯ СОБОРНОСТІ УКРАЇНИ В ІДЕОЛОГІЧНИХ ЖУРНАЛАХ «СУРМА» І «РОЗБУДОВА НАЦІЇ»

Ідея соборності як важлива методологічна засада преси вимагає, аби ми розглянули український суспільно-політичний і пресовий контекст не як механічну сукупність відповідних чинників в окремих регіонах, а як цілість, як складову ідею державності в національному контексті. Адекватному розумінню сприяють позиції журналів «Сурма» та «Розбудова Нації», всіх, хто був дотичний до цих видань. Лише в липні 1939 року, коли уряд Карпатської України вже був на еміграції, між ним і Проводом ОУН було підписано договір, за яким обидві сторони, виходячи із засади соборності, обстоюють становище невідривності Карпатської України і заявляють, що принцип соборності українських земель є непорушним [8, с. 561].

Після успіху Листопадового чину 1918 року, а також проголошення Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР), українські націоналістичні сили відчули хвилю піднесення – вперше ідея соборності українських держав стала близькою. 1 листопада 1918 року – день успішної військової операції проти окупантів, героїчний для всього українського визвольного руху, тому посів важливу тематичну роль на сторінках журналів «Сурма» та «Розбудова Нації».

1 грудня 1918 року укладено договір між Радою державних секретарів ЗУНР і Директорією УНР про злуку обох українських держав в одну державу. 3 січня 1919 року сесія української народної ради ухвалила постанову про злуку ЗУНР та УНР. Акт злуки відбувся 22 січня 1919 року у Києві. За словами С. Костя, ЗУНР, зберігаючи свою автономію, стала фактично «областю» УНР. На жаль, це об'єднання було, радше, формальним. Для нас ця деталь важлива в контексті міжнародних зв'язків, адже принциповим чинником були розбіжності у поглядах на деякі засадничі питання. Окрім земельної реформи

та реформи приватної власності, УНР таки не оголосила війну Польщі [6, с. 77]. Є. Петруше-вич, який очолив ЗУНР, орієнтувався на проросійську політику, сподіваючись таким чином зберегти українську державу й отримати могутнього північно-східного союзника. З іншого боку, С. Петлюра почав шукати підтримку в Ю. Пілсудського, тобто вважав своїм єдиним майбутнім союзником Польщу. Уже 22 квітня 1920 року підписано Варшавський договір між Польщею і УНР, за яким С. Петлюра, коштом територіальних поступок намагався знайти не лише союзника з боку Польщі, а й підтримку Антанти, жертвуючи Галичиною і поборницьким ідеалом.

Найбільш яскраво на державно-соборницьких позиціях стояла Українська військова організація, підпільним пропагандистським органом якої стала «Сурма», а в наслідку – програмною основою – «Розбудова Нації». УВО однозначно заявила, що «Не в імя злуки українських земель і не для добра Української Нації ведуть большевики свою каїнову роботу» [10, с. 21].

Для утвердження ідеї соборності, на нашу думку, найбільший вплив зробив організатор УВО та ОУН Є. Коновалець. Програмною стала його праця «Причинки до історії української революції» [4], де значне місце відведено студентській соборницькій ідеї. Це не дивно, адже великою мірою молодіжна преса («Національна думка», «Наш шлях», «Студентський вісник») несла основоположну поборницьку ідею. Також на соборницьких позиціях стояли друковані видання УВО – «Наш шлях» і «Сурма» [6, с. 174]. Редактор «Сурми» В. Мартинець згадував про власне видання: «Ми устійнили спільно напрями: «Сурма» повинна оголосити цілу низку ідеологічно-політичних статей, узятих в певну систему. Передусім треба з'ясувати цілу проблематику соборності – отже повинні бути статті проти радянофільства й ідеалу Самостійної і Соборної Української Держави, спертого на принцип власних сил» [7, с. 195–196].

С. Кость має рацію, стверджуючи, що еволюція поборницької ідеології завершилася в політичній думці і діяльності національного руху. Починаючи від УВО, ідея соборності була однією із провідних засад націоналістичної думки, що знайшла своє відображення як у публіцистиці, так і в програмних засадах [5, с. 85]. Один із дописувачів до журналів «Сурма» та «Розбудова Нації» – Ю. Вассиян – вбачав розвиток нації у здійсненні ідеї соборного державного руху у праці «Ідеологічні основи українського націоналізму» [2, с. 65–77].

Факт приєднання Західної до Наддніпрянської України як реалізацію таємного договору Молотова-Ріббентропа 1939 р. сприймали неоднозначно. Так, С. Кость доволі зверхньо та іронічно ставиться до так званої «УРСР»: «На щастя, «возз'єднання» у вересні 1939 р. було лише трагічним, хоча й досить тривалим періодом, але історично проминальним на шляху до державності й соборності» [5, с. 87].

Соборність української держави є одним із ідеологічних методологічних основ як дослідження преси, так і бачення історичної суспільно-політичної думки. Соборність на сторінках «Сурми» та «Розбудови Нації» – це не лише політичне, а й соціальне визволення, це фактично суспільний раціональний лад, який логічний і зрозумілий усім, кому дорога ідея власної державності.

У статті, що мала своєрідний заклик-попередження «Український боєвик іде!», написаній у дещо карикатурній віршовій формі (це факт на користь літературної привілейованості) – див. перше число 1927 р. – «Сурма чітко заявила свою позицію через образ бойовика (ціль УВО, «Сурми», редакції і т.д.): «І ціль у нього одна: воля у власній державі, Суверенна, Соборна, Українська Держава, то його найвища Мета, а шляхом до Неї: Боротьба. Апостолом. Боротьби він був, є і буде» [11, с. 2].

Яскравою характеристикою соборності у журналі «Сурма» можна вважати «Гимн», який був надрукований у липні 1931 р.:

... З тризубом на жовто-блакитному тлі.
Ніщо нас не спинить. Лунає наш клик:
«Була в нас держава і буде повік! –
Свята, незалежна, соборна – одна
З Кубані до Сяну, ціла й міцна» [3, с. 1].

Що стосується «Розбудови Нації», у статті «Соборність України та її східні кордони» від 1930 р. О. Байдуник також висловився з приводу соборності, науково і предметно підійшовши до історії України: «Ми перед війною й революцією декламували й співали:

... від Кавказу до Сян
Лиш один буде лан
Його власником нарід цілий
України вінець золотий» [1, с. 58].

Дослідник посилається на події 1034 р., коли «Україно-руські землі в XI ст. творили одну суцільну державу із столицею в Києві, а Тмутаракань, отже частина сьогоднішньої Кубані була її складовою частиною» [1, с. 59].

У першому номері часопису від 1928 р. один із основоположників українського націоналізму Микола Сціборський у статті «Соборність психольогії та політики – основа націоналізму» розгорнуто і концептуально зупинився на ідеї соборності. Насамперед його стаття стосувалася москвофільських і полонофільських орієнтації в історичному розрізі, які він відверто засуджує і пропонує своєрідні ліки від цього: «Гнилі «культи» чужих сил, та хоробливі, анемічні сподівання манни з чужого неба націоналізм має замінити залізно-фанатичним культом власної сили соборної нації, вкладаючи в свій чин три незмінні засади: віру в себе, віру в свою націю, і віру в її майбутнє. Методами роботи націоналізму має бути соборне поєднання не живих мерців минулого, а активних чинників і мас сучасного. «Минуле» конвульсивно переводить непевні, ризиковні операції на окремих частинах тіла соборної нації... Воно знає, що скорий той час, коли величезні закономірні

здвиги нової соборної нації гнівно відштовхнуть його від життя» [9, с. 15].

Відтак, журнали надавали велику ідеологічну вагу ідеї соборності України, яка поряд із ідеєю боротьби мала б слугувати здобуттю незалежної самостійної держави. Ідея соборності посідала провідне місце у програмних концепціях розбудови української нації та держави, представлених у журналах «Сурма» та «Розбудова Нації».

Література

1. Байдуник О. Соборність України та її східні кордони // Розбудови Нації. – 1930. – № 3–4 (27–28). – С. 58–63.
2. Вассиян Ю. Ідеологічні основи українського націоналізму» (Розбудова Нації. – 1929. – Ч. 3–4. – С. 65–77.
3. Гимн // Сурма. – 1931. – Ч. 7. – С. 1.
4. Коновалець Є. Причинки до історії української революції. – Прага: Накладом Проводу Українських Націоналістів, 1928. – 39 с.
5. Кость С. Західноукраїнська преса першої половини XX ст. у всеукраїнському контексті (засади діяльності, періодизація, структура, особливості функціонування). – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 514 с.
6. Кост С., Тимчишин О., Федірко К. Нариси з історії української військової преси. – Львів: Видавництво «Світ», 1998. – 356 с.
7. Мартинець В. Українське підпілля. Від УВО до ОУН: Спогади й матеріали до передісторії та історії українського організованого націоналізму. – Б.м., 1949. – 349 с.+ LXXVI.
8. Мірчук П. Нарис історії ОУН. – Мюнхен – Лондон – Нью-Йорк, 1968. – Т. 1. – 642 с.
9. Сціборський М. Соборність психольогії та політики – основа націоналізму // Розбудова Нації. – 1928. – № 1. – С. 11-16.
10. У.В.О. – // Сурма. – 1929. – Ч. 9 (24) – С. 21.
11. Український боєвик іде // Сурма. – 1927. – Січень. – Ч. 1. – С. 2–3.

Пастушина Василь Миколайович – аспірант кафедри закордонної журналістики та інформації Львівського національного університету імені Івана Франка.

ПРОКОПЧУК Людмила

ПОРІВНЯННЯ В СИСТЕМІ МОВНИХ ЗАСОБІВ ІДІОЛЕКТУ ГАЛИНИ ЖУРБИ

Творча спадщина Галини Журби – непересічне явище в історії української літератури ХХ століття, однак художній доробок митця, «розкиданий по (знищених) архівах і випадкових часописах», й досі залишається маловідомим «на тій землі, де письменниця народилася, життєдайні соки якої живили її творчість [1, с. 35]. Вилучені з культурного обігу, твори Галини Журби тривалий період перебували поза колом зацікавлень як літературознавців, так і мовознавців. Лише наприкінці ХХ століття активізувалась увага вітчизняних критиків до її творчості. У фаховій періодиці з'являються статті Федора Погребенника, Валерія Шевчука, Наталі Шумило, у яких розглянуто окремі аспекти прози письменниці. Вивченню ідейних, естетично-художніх, жанрово-стильових особливостей прози Галини Журби в контексті розвитку українського письменства першої половини ХХ ст. присвячено дисертацію Г. Сокол. На жаль, малодослідженою досі залишається мова її творів, що й зумовило **актуальність** цієї наукової розвідки.

В основі мовотворчості кожного митця, як слушно зауважує Н. Сологуб, лежить загальнонародна мова, її система та структура, що є відображенням епохи, зокрема її мовних тенденцій [3, с. 23]. Справді, мова творів Галини Журби – це поклик доби і водночас нові шукання, у яких вона спиралась на багатовікову національну традицію з антропоцентризмом і гуманізмом. Слово письменниця сприймала доглибинно, як і увесь навколишній світ, мовне багатство вбирала «не з книжок, а з казок няні, з її колискових предковічних пісень» [2, с. 13]. У її творах «завмер, як метелик у краплі бурштину, світ, який вона бачила, любила й уміла відтворювати. Бо любов до світу й людини в її творах – перша їхня прикметна ознака. Бо слово під її пером набувало трепетності й сили, а картини, що їх вона змалювала, творилися рукою доброго Майстра» [6, с. 36]. У системі образних засобів митця вагоме місце посіда-

ють порівняльні конструкції, які слугують одним із основних показників її ідіостилю. **Мета** нашої статті – з'ясувати стилістичне навантаження порівнянь і їхнє місце в системі мовновиражальних засобів у мовотворчості Галини Журби. Об'єктом аналізу є повість «Зорі світ заповідають...» – «художній літопис великих випробувань народу, відродження його національного духу, утвердження національної ідентичності» [4, с. 11].

В аналізованому творі численну групу становлять сполучникові порівняння, приєднувані сполучниками **як, мов, немов**: *Він прослужив при горальні, то було горілку* ***як молоко*** *сьорбає з відерця* [1, с. 6]; *Горобці дерлися,* ***мов кагал жидівський****, тягали сміття під стріху* [1, с. 65]; *Підлога,* ***мов ковзанка блискуча****, заставлена квітами, цяцьками* [1, с. 91]; *Сонце, як і торішнє, лагідне, спокійне* ***немов дитятко або ягнятко біле*** *пеститься до рук, ласкаво лиже* [1, с. 101].

Серед безсполучникових порівняльних конструкцій, зафіксованих у досліджуваній повісті, переважають побудови з т.зв. орудним порівняльним (іменником у формі орудного відмінка): *А жар то спалахне синеньким* ***вогником****, то геть примеркне* [1, с. 7]; *Ніс діда Каленика блистів* ***достиглою вишнею*** [1, с. 52]; *Потяг сунувся* ***привидом*** *чорним серед цього мовчазного світу* [1, с. 71]. Рідше трапляються структури з порівняльно-уподібнювальним прислівником чи з дієсловами *нагадувати, скидатися,* що виконують функцію показника порівняльних відношень: *Ліз* ***по-парубоцьки****, міцно охоплюючи стовбур ногами* [1, с. 44]; *Він посміхається під коротким русявим чубом та нагадує одного святого з іконостасу* [1, с. 47].

Своєрідність індивідуального стилю письменника найбільшою мірою спостерігається у внутрішньозмістовій структурі порівняння. У художній прозі Галини Журби, як зауважують дослідники, простежується авторська майстерність у відтворенні соціального полотна зображуваного життя крізь призму народнопоетичної творчості. Тому в повісті досить

часто трапляються усталені, традиційні порівняння, які допомагають авторові образно, емоційно, в конкретних чуттєвих картинах відтворити національно-мовний колорит Волинського краю, змалювати той чи той персонаж: *Порох теплий, пухкий під ногами хляпав,* ***мов літепло****, знімався стовпом догори* [1, с. 54]; ***Мов полотно бліда****, закривалася руками від маминих ударів* [1, с. 112]; *Дарка увійшла за нею,* ***мов тінь*** [1, с. 81]; *Ніхто не перечив тій ясній,* ***як білий день*** *правді* [1, с. 25].

На українській культурно-мовній традиції ґрунтуються порівняння, позицію образу в яких посідають іменники – назви тварин: *Дядьки в кожухах, обчухрані, неповороткі,* ***як воли****, зі скриньочками на ремінних завісах* [1, с. 93]; *Бідні,* ***мов ті сліпі цуценята****, закинуті серед ночі на широкий шлях* [1, с. 126].

Як свідчить досліджуваний матеріал, Галина Журба, художньо переосмислюючи традиційні порівняння, витворює оригінальні авторські тропи на основі народних уявлень. Визначальним способом такої трансформації є введення додаткових компонентів задля увиразнення зображуваного: *Тоді Дарка ...кинулася* ***як розлючений горобець****, заклигала на місці* [1, с. 6]; *Пурхали з криком,* ***як стадо горобців*** [с. 54]; *А ми, дурні, ліземо. Деремося на ті гори,* ***мов отара кручених овець****. Подуріли. Геть зовсім божевільні стали* [1, с. 106].

Значну кількість у досліджуваних текстах становлять індивідуально-авторські порівняння, які характеризуються оригінальністю, самобутністю і водночас слугують засобом передачі специфічних ознак стилю письменника: улюблені образи як результат світовідчуття, ступінь їхнього семантичного ускладнення, а отже, рівень інтелекту, мовного чуття, глибини асоціативного мислення тощо.

Оригінальність порівнянь митця насамперед забезпечує лексико-семантичне наповнення компонентів порівняльних конструкцій, а також незвичайна їхня сполучуваність. Наприклад, у творі натрапляємо на такі індивідуально-авторські по-

рівняння: *Телєграфні стовпи йшли безконечним рядочком впродовж шосе,* ***як сірі мандрівці з одного невідомого в друге****. Йшли та гомоніли стиха поміж себе,* ***як ченці молитву або чудні мандрівні музики*** [1, с. 54]; *Очі його були сполохані й великі,* ***немов здивовання цілої землі збіглося до них*** [1, с. 59].

Нетрадиційний асоціативний зв'язок характерний також для порівняння, що допомагає створити зоровий образ ***землі***, напр.: *Земля Волинська* ***мерцем незастиглим*** *лежала заплющена під зажуреним небом. Над нею зграї чорного вороння зліталися на п'яний бенкет з цілої «імперії»... Вона,* ***як розгорнутий псалтир****, лежала перед засмученим небом.* ***Як Пересопницького євангелія мережані листки****. Покинута, забута»* [1, с. 11]; *Десятина стелилася довга, широка,* ***мов святочна запаска*** [1, с. 54]; *Його, а не його руки. Ті самі виболілі,* ***мов проскура чисті****, сіючі пшеницю* [1, с. 105]. Естетику цих образів визначає релігійний ракурс світобачення автора.

Окрему групу з-поміж оказіональних порівнянь становлять конструкції, які виникли внаслідок різних асоціацій, пов'язаних із одним предметом порівняння – *книга*, причому в основі кожної асоціації лежить інша ознака, актуалізувати яку допомагають атрибутивні поширювачі образу порівняння, пор.: *Небо було сіре,* ***як ця мужицька книга життя*** [1, с. 30]; *Всі ті події проходили одна по одній,* ***як листки перегортаної книги****, й западали у Дарку, мов ті камінці в придорожню керничку* [1, с. 39]; *Дивилася широко розплющеними очима на речі, що круг неї творилися,* ***як на малюнки незрозумілої, цікавої книги...*** [1, с. 39]; *Пересовується давня,* ***як пожовкла книга****, хроніка села* [1, с. 122].

Активним компонентом порівняльних конструкцій у досліджуваному творі виступають абстрактні іменники: *Слова гомоніли десь,* ***як шелест травиці*** [1, с. 11]; *Чийсь голос ласкавий,* ***як пестіння,*** *мов пісня колискова* [1, с. 11]; *До міст камінних підступає,* ***наче відгук далекої повені****, такий гомін*

чудний [1, с. 94]; *Земля обіцяна,* ***як сонячне марево****, з тугою вінчана, крівлею й сльозами* [1, с. 113].

Як свідчить досліджуваний матеріал, порівняльні конструкції зазвичай мають трикомпонентну структуру: суб'єкт (предмет) порівняння – об'єкт (образ) порівняння – основа порівняння, проте трапляються порівняння з імпліцитною основою. Розуміння прихованої інформації спирається насамперед на номінативне значення компонентів, усвідомлення правил їхнього семантичного поєднання без порушення значеннєвої узгоджуваності. Зазвичай ця ознака міститься в компонентах самої конструкції: *Лице в телеграфіста Євмена смугляве аж оливкове.* ***Губи як вишня*** [1, с. 116]; *Каже дід: увійшов я, а він лежить у келії на тапчані,* ***мов те дерево всохле*** [1, с. 38]. В окремих випадках визначити основу порівняння допомагає подальший контекст: *Мужик без землі,* ***мов те деревце без коріння****, – як не поливай, – всохне* [1, с. 21].

Отже, порівняння в повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...» формують, як і інші художні засоби, специфіку ідіостилю автора. Різноманітні за структурою та лексико-семантичним наповненням компонентів такі порівняння розширюють межі художнього опису, увиразнюють авторську оповідь, надаючи їй додаткових семантичних та стилістичних відтінків.

Література

1. Журба Г. Зорі світ заповідають... [Текст] / Г. Журба. – Л.: Накладом Івана Тиктора, 1933.

2. К-ий Іван. Таємна сила буття [Текст]: Галина Журба / І. К-ий // Мюнхен: Сучасність. – 1979. – Ч. 9 (225).

3. Сологуб Н. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики [Текст] / Н. Сологуб // Науковий вісник Чернівецького університету: Слов'янська філологія. – Чернівці, 2001. – Вип. 117–118. – С. 34–39.

4. Сокол Г. Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Сокіл. – Івано-Франківськ, 2010. – 20 с.

5. Сокол Г. Сторінки біографії Галини Журби [Текст] / Г. Сокол // Дивослово. – 2012. – № 10 – С. 50–55.

6. Шевчук В. Похід життя Галини Журби / В. Шевчук // Дивослово – 1990. – №5. – С. 27–36.

7. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби [Текст] / Н. Шумило // Дивослово. – 2012. – № 10 – С. 55–59.

Прокопчук Людмила Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

САВЧУК Тетяна

СИНСЕМАНТИЧНІ ДІЄСЛОВА ЯК СКЛАДОВА НОМІНАЦІЙ РОЗЧЛЕНОВАНИХ ПРОЦЕСУАЛЬНИХ ДЕНОТАТІВ (на матеріалі повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...»)

Творча спадщина Галини Журби, однієї з яскравих постатей українського літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття, посідає чільне місце в історії української літератури і літературної мови ХХ століття, хоч упродовж тривалого часу її твори були штучно вилучені з вітчизняного літературно-мистецького простору. Лише після 73-річної «еміграції» письменниця повернулася в Україну й у 90-ті роки ХХ століття українські читачі змогли ознайомитися з творчим доробком Г. Журби. У літературознавчих розвідках визначено її місце в загальнолітературному процесі ХХ століття, однак досі лінгвостилістичних праць, присвячених розглядові мовних особливостей творів письменниці, що й зумовило актуальність нашого дослідження.

Мета статті – виявити структурно-семантичну своєрідність номінацій розчленованих процесуальних денотатів засобами двокомпонентних семантичних єдностей, утворених синсемантичними дієсловами, у мові повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...».

Мова повісті Галини Журби «Зорі світ заповідають...» надзвичайно концентрована, нагадує мозаїку: кожному слову письменниця знаходить своє, особливе місце, добираючи з-поміж словоформ найвдалішу для номінування фрагментів позамовної дійсності (денотатів). У взаємозв'язку денотата й особливостей відтворення його засобами мови помітні визначальні риси ідіостилю письменника. Тому, на наш погляд, детальний аналіз механізму номінації процесуального денотата, зокрема розчленованого, сприятиме поглибленому вивченню творчого методу Галини Журби. Художнє відтворення предметів, явищ, які в матеріальному світі перебувають у складних комбінаціях і вступають у найрізноманітніші відношення, ви-

магає для свого мовного втілення різноструктурних мовних утворень. Засобами номінації розчленованих процесуальних денотатів слугують семантичні єдності, утворені поєднанням синсемантичних дієслів і обов'язково залежних слів: *Зітхання* ***розвалює*** *церкву. Гнітюча безнадійність до землі* ***притовкає****. Чола, губи* ***припадають*** *до каміння підлоги* [1, с. 92].

Специфіка творення макро- і мікрообразів повісті «Зорі світ заповідають...» через призму «національної іманентності» (Н. Шумило) виявскравлює типологію художнього мислення авторки. Увага письменниці зосереджена на еволюції мислення та сприйняття українського хлібороба. Галина Журба описує повсякденне життя і клопоти сім'ї Паліїв, використовуючи для номінації різноманітні за структурою та семантичним наповненням конструкції, спрогнозовані синсемантичними дієсловами, які детермінують своє розгортання, предикативну номінацію, зумовлюючи появу обов'язково залежних слів. Найчастіше такі залежні слова мають форму знахідного відмінка іменника при дієсловах із семантикою:

– конкретної фізичної дії: *Настка* ***відчиняла*** *ворота* [1, с. 69]; *Настка саме* ***виробляла*** *хліб* [1, с. 103]; ***Городив*** *огорожу.* ***Підрізував*** *яблуні. Озимину* ***сіяв*** [1, с. 104]; *Хліб чорний* ***гризе*** [1, с. 102];

– мовлення: *Вечером Григір і Настка* ***балакали*** *за землю* [1, с. 53]; ***Розповідали*** *про свої болячки, про всякі дання та навроки* [1, с. 123]; *І дід* ***розповів*** *ніколи перед тим незгадувану історію* [1, с. 35];

– чуттєвого сприймання: ***Прижмурив*** *око,* ***роздзявив*** *рот у якійсь дурновато-цинічній посмішці й* ***дивився*** *нахабно в розчервоніле дядинине обличчя* [1, с. 94]; ***Почула*** *над самим обличчям приязне муркотіння. Усміхнено* ***протягнула*** *руки, пригорнула до себе Мартина і зразу заснула* [1, с. 11];

– розумової діяльності: ***Думала*** *про жорстокість людей, розжалоблюючись все більше, а кожух мокрів від її сліз* [1, с. 9]; *Григір* ***думав*** *про ті книги, що по них є все чисто, тільки не знати, як вони звуться і де їх дістати* [1, с. 42].

У мовностилістичному малюнку Галини Журби дієслівний синсемантизм піддається контекстуальній трансформації в абсолютизм, що, здавалося б, порушує асоціативну «причетність» синсемантичного дієслова до слова-конкретизатора, сприймається читачем цілком нормально, усвідомлюється в межах самої дієслівної лексеми, наприклад, у дієсловах з семантикою мовлення: ***Говорив*** *дід Захарко* [1, с. 3]; ***Співали*** *дівчата, жартуючи крадькома з парубками* [1, с. 27]; фізичного впливу на об'єкт**:** *Мати* ***білила***, ***підводила***, ***прибирала***. *Під дотиком її чародійних рук хата перемінювалася у зовсім нову; радісну та святошну* [1, с. 33].

Однією з прикмет стилю письменниці є типове зображення динамічних ознак синсемантичними дієсловами руху – лексемами, об'єднаними значенням руху в просторі з подальшою обов'язковою обставинною детермінацією його траєкторії: *Селами* ***мандрувала*** *зажмурена печаль* [1, с. 25]; *Бабине літо* ***снувалося*** *по небі* [1, с. 54]; *Бровко* ***бігав*** *на ланцюгу біля клуні*. ***Скакали*** *по снігу горобці* [1, с. 14]; *Сонце помалу* ***впірнало*** *за громадський ліс* [1, с. 50]; *Довга задумана тиша* ***впала*** *на луг, як підстрелена птиця* [1, с. 35]; *Смуга вечірнього сонця* ***повзла*** *по стіні на килим розстелений на скрині, потім задумливо сперлася об стіл на білу скатертину й замріялася* [1, с. 33]; *Очі сполохано* ***злітали*** *з обличчя на обличчя й* ***впали*** *безсило на землю* [1, с. 30]; *Як* ***проїздили*** *повз млин – вода* ***летіла*** *зпід колес,* ***падала*** *вниз, обсипаючи піною вербове плаксиве віття* [1, с. 51].

Нетиповою є компенсація семантичної несамодостатності синсемантичними дієсловами в поєднанні з обов'язково залежними словами на позначення об'єкта, у межах якого здійснюється рух: *Діти* ***проїхали*** *гатку тихо – мовчки, затаївши віддих* [1, с. 51]; ***Обходив*** *ранком межі, а думки його йшли попереду, як білі ягнята* [1, с. 104].

Своєрідним є вживання синсемантичних дієслів руху з обов'язково залежними інфінітивами в ролі обов'язкових придієслівних компонентів обставинного значення мети: *Тоді*

прокидався з дрімоти, протягав ліниво лапи та ***йшов*** *подивитися, що саме скоїлося* [1, с. 15]; ***Пійшли*** *ми якось у пятьох пасти на цілу ніч коней* [1, с. 124]; *Настка* ***пійшла*** *до Мордасінського просити хуру соломи* [1, с. 114]; *Веселий, ясноокий* ***летить*** *шукати свою добру маму* [1, с. 122]; *Як* ***ішли*** *в церкву зілля святити, то дід відчепив по дорозі свій колодач з очкура і нащось його застромив у мак* [1, с. 31]; *Як наставала пора –* ***йшов*** *сіяти в поле* [1, с. 21]; ***Сідали*** *вечерять* [1, с. 8]; *Ти* ***встанеш*** *їсти? – обізвалася мати* [1, с. 9].

Номінація процесуального денотата «надання руху об'єктові» відбувається через поєднання синсемантичних дієслів з іменниковими словоформами в орудному відмінку: ***Водила*** *очима і пальцем за тіню по стелі* [1, с. 10]; *Дарка повагом* ***хитнула*** *головою* [1, с. 17]; *Дід* ***розводив*** *рукою* [1, с. 6]; *Сумно* ***кивають*** *головами* [1, с. 126]; *Дядько Кондра* ***закліпав*** *розгублено наївними, болючими очима. Обтер сльозу й* ***зворушивши*** *раменами продовжував добродушно* [1, с. 120]; *Село зажурено* ***хитало*** *голово* [1, с. 64].

Різні відтінки процесуального денотата «розташування суб'єкта в просторі» з акцентом на його позиції відтворюють синсемантичні дієслова в поєднанні з прийменниково-іменниковими формами: *Дід* ***сидів*** *на полу, спустивши ноги* [1, с. 3]; *Вона, як розгорнутий псалтир,* ***лежала*** *перед засмученим небом* [1, с. 11]; *Дарка й Максим* ***сиділи*** *на лежанці* [1, с. 51]; *Дарка* ***сідала*** *на травистім березі над самою водою й гралася усім, що їй дарила ласкава природа* [1, с. 22]; *Григір брав з полиці книжечку,* ***сідав*** *у кутку під гаскою й читав про Україну* [1, с. 114].

Номінації розчленованих процесуальних денотатів досягають своєї найбільшої «спаяності» [здатності утворювати один синтаксичний компонент аналітичної будови] у сполученнях, що мають інформативно недостатні дієслова в ролі головних. Такі дієслова мають певне змістове і стилістичне навантаження, забезпечуючи тим самим експресивність у змалюванні персонажів, подій, явищ, ситуацій тощо, і утво-

рюють у тексті граматикалізовані семантичні єдності: *Потім, як надокучило схлипувати,* ***стала*** *про себе* *шепотіти* *одну захоплюючу історію, котра починалася завжди після всіх сутичок з мамою та не мала кінця* [1, с. 9]; *Все* ***мусіла*** *купити* [1, с. 83]; *Я здивувався, бо вони вже зпівроку* ***не могли*** *ходити* [1, с. 7]; *Як почалася копка, люде* ***стали*** *вимагати більшої платні* [1, с. 109]; *Спершу мирно говорили з Бялоскурським, але як Мордасінський побив кількох селян, всі збунтувалися й* ***кинули*** *копати* [1, с. 109]; *Ніхто* ***не вмів*** *так рівно засіяти ниву, як старий Захарко* [1, с. 21].

Специфіка побудови тексту повісті «Зорі світ заповідають...» виявляється в максимальній сконденсованості номінацій розчленованих процесуальних денотатів. Номінація денотатів словесно мінімалізованими структурами однотипно побудованих семантичних єдностей з різним інформаційним наповненням употужнює можливості словесного відтворення життєвих ситуацій: *Живий, червоний блиск мняко* ***обіймав*** *її постать* [1, с. 3]; ***Лизала*** *його потайки темними ночами.* ***Зализувала*** *рани та* ***спивала*** *сльози. Грішну й непорочну його душу* ***сповідала***. ***Виколисувала*** *в ньому невсипущу тугу* [1, с. 12]; ***Робили*** *греблю з болота,* ***обтикали*** *гилячками. Максимко слухняно* ***виконував*** *дарчині накази.* ***Носив*** *черепком воду,* ***зривав*** *косиці. Потім* ***їли*** *хліб з огірком, підпалок* [1, с. 23].

Художній світ Галини Журби моделюють, як й інші мовні засоби, номінації розчленованих процесуальних денотатів, представлені в тексті «Зорі світ заповідають...» численними двокомпонентними єдностями, утвореними синсемантичними дієсловами й обов'язково залежними словами. Різноманітні за структурою та лексико-семантичним наповненням компонентів, вони розширюють межі художнього опису, увиразнюють авторську оповідь, надаючи їй додаткових семантичних і стилістичних відтінків, засвідчують майстерність автора в реалістичності відтворення фрагментів позамовної дійсності.

Література

1. Журба Г. Зорі світ заповідають… [Текст] / Г. Журба. – Л. : Накладом Івана Титора, 1933.
2. Радіонова Н. «Далекий світ» – рідний світ української письменниці Галини Журби [1888–1979 рр.] [Текст] / Н. Радіонова // Наук. зап. Рівнен. обл. краєзн. музею: Мат. наук. конф. 24–25.11.2005 рр. – Рівне, 2005. – Вип. 3. – С. 128–130.
3. Шумило Н. Ідейні та поетикальні прикмети ранньої прози Галини Журби [Текст] / Н. Шумило // Дивослово. – 2012. – № 10. – С. 55–59.

Савчук Тетяна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

ЦИБУЛЬСЬКА Лідія

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ДІАЛОГ ЯК ФОРМА ВИВЧЕННЯ ЖИТТЄПИСУ ПИСЬМЕННИКА У ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ (на матеріалі життя і творчості Галини Журби)

Питання вивчення життєпису письменника у школі є одним з наріжних у системі літературної освіти учнів. Проте, з розвитком різних інноваційних педагогічних технологій, прагнучи якомого більше залучати інтерактивних, пошуково-дослідницьких, ігрових методів, учителі досить часто віддають цю тему на самостійне опрацювання учнями (у формі дидактичної гри з залученням біографів, істориків, літературознавців; підготовка доповідей, рефератів, мультимедійних презентацій тощо). Слушно з цього приводу зауважує Л. Андрусенко: «Чи завжди учень зі своїми знаннями й життєвим досвідом зможе зрозуміти, а тим більше відчути непростий шлях письменника до читача, до свого народу і до своєї культури?» [1, с. 27]. Звісно, цілеспрямовано організувати зустріч школяра з письменником здатен лише небайдужий до життя і творчості митця словесник. Найповніше це завдання реалізовується через діалогічну взаємодію учасників навчально-виховного процесу. Однією з сучасних форм вивчення життєпису письменника у старшій школі є запропонований і методично обґрунтований Г. Токмань *екзистенційний діалог* [6]. Він є об'єднавчим у реалізації принципів викладання та джерел вивчення життєтворчості. Серед основних принципів, які виокремлюють Г. Токмань, Є. Пасічник, Б. Степанишин прямо чи опосередковано вказано на принцип екзистеційності. Вивчаючи життєпис митця у контексті історичної епохи, творчості, громадської роботи, методисти наголошують на унікальності долі письменника, життєвого шляху, неповторності його особистості з усіма властивими для живої людини перевагами і хибами характеру. З цього приводу Б. Степанишин зазначає: «Поменше дат, назв, другорядної

інформації, а побільше цікавих епізодів з життя письменника, до того ж епізодів з підтекстним зверненням до почуттів учнів. Учні часто запитують, яким письменник був у повсякденному житті як син, чоловік; батько, з ким і як дружив, як проводив дозвілля, чим захоплювався – аж до того, який одяг полюбляв. Для учня не так уже й важливо, до якої саме масонської ложі належав письменник, чи в котрому саме році він переїхав на нове місце тощо. Зате для його виховання дуже важливо знати: щедрим душею чи черствим, чуйним чи егоїстичним був даний митець?» [4, с. 182]. Екзистенційний діалог дає змогу словесникові захопити учнів, розкрити мотивацію вчинків письменника, нелегкий вибір у складних життєвих ситуаціях, внутрішній світ, подивитися на нього очима різних людей, зокрема власними.

Спробуємо продемонструвати цю форму вивчення біографії письменника на прикладі життя і творчості Галини Журби у розрізі теми «Еміграційна література повоєнних років» у профільній школі, що є **метою** статті.

Розпочати про складну долю мисткині доречно з осягнення учнями доби, у яку народилася і жила Г. Журба. Тут вчителю необхідно звернутися до історичних і літературознавчих знань старшокласників, запитати з чим у них асоціюється кінець XIX – початок XX століття, з якими подіями, відомими іменами. У формі бесіди необхідно окреслити складну добу з імперіями, революціями, світовими війнами, культурним розквітом і «Розстріляним відродженням». Запропонувати поміркувати школярам, як усе це могло відобразитися на життєвому шляху творчої особистості. Підсумувати роздуми варто висловом В. Біляїва: «*Вік Галини Журби охоплював майже одне сторіччя, багате подіями і особистостями – безсмертними, ще живими в нашій пам'яті та подекуди вже забутими. Нам навіть важко уявити, що вона була сучасницею Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника. Тільки двадцять вісім років перед її народженням поховали великого Кобзаря. А коли вона*

народилася, Іван Нечуй-Левицький мав п'ятдесят один рік. За київського періоду її життя український класик доживав свого віку у Золотоверхім, який став у рік його смерті столицею новітньої української держави – УНР.

У 30-х роках, коли її повісті «Зорі світ заповідають» та «Революція іде», видані у Львові, здобули їй славу видатної письменниці, народилися майбутні шістдесятники Микола Вінграновський, Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Симоненко та інші. А за її життя в діаспорі та на батьківщині почали друкуватися твори поетів і письменників, народжених у 50-х роках. Ураховуючи діяльність її сучасників, що були ровесниками її батьків, письменницький вік Журби обіймав аж чотири покоління творців української літератури» [5].

Занурити юнаків у світ дитинства Г. Журби, побачити внутрішніми очима природу, серед якої зростала письменниця, допоможе **уявна подорож** до рідного краю. Тут у нагоді стануть світлини з зображенням природи с. Соболівки, які можна знайти на офіційному сайті Теплик-life у мережі Інтернет, або дібрані самими учнями, чиї родини пов'язані з Теплицьким районом.

Епіграфом до уроку можуть слугувати слова самої Галини Журби: «*Однієї бо речі не можу закинути моєму життю, що було нецікаве*» [2, с. 2]. Слід поміркувати з учнями, що спонукало Галину Маврикіївну до такої оцінки своєї долі, чи можуть школярі так мовити про своє життя.

Етап знайомства з письменницею, на нашу думку, доречно почати з **наведення уривку з автобіографічної розповіді** «Далекий світ», запропонувавши подумати, про які риси характеру він свідчить: «*Подаючи історію мого роду, роблю це не із «шляхетської чвані», як би міг хтось запідозрити. Чванитися нема чим. Винародовлені предки, що покинули свій нарід, відцуралися своєї питомої, глибшої культури, вибравши, сумнівної вартости, зовнішню, чужу, – не приносять чести нащадкам, хоча б ті предки були найвищі достойники на послугах чужих держав і ворожих націй. Вартість людини в її*

особистості, а не в родоводі. Демократка з переконання й стилю цілого життя, маю стільки спільного з цими предками моїми, що несу деякі їх внутрішні й зовнішні притаманності. По предках матері відгукнувся в мені голос української крови, українського духа» [2, с. 2]. У процесі обговорення необхідно дійти висновку про стійкість переконань письменниці, уміння нести відповідальність за генетичний код, глибоке відчуття приналежності до Землі, на якій народилася тощо.

Розкриваючи життєві сторінки, учитель звертає увагу старшокласників на історію роду Домбровських (батькова) та Копистенських (материна лінія), яскраве змалювання тих людей, що оточували маленьку Галину, на цікаві епізоди з їхнього життя – на усе те, що є генетичною пам'яттю особистості й, зрештою, знайшло своє відображення у творчості. Збагнути нелегкий шлях до національної самоідентифікації письменниці допоможе **внутрішній діалог** словесника, який матиме форму розгорнутого **проблемного питання**: *Чому Галина Журба, яка походить з роду заможних поляків, католиків, добре знаючи польську мову, звичаї стає українською письменницею, з нашим національним особливим світобаченням?* Як висновок учитель зачитує спогади мисткині про своє дитинство: «*Товариство, що у нас збиралося, – були самі поляки – службовці сусідніх маєтків, надлісництва й цукроварні. Середньо освічені, дехто й з вищою, чимало читали, трохи співали, грали на скрипці, фортепіано і найбільше в карти. Любили забавитися, випити та погуляти. Походження переважно «місцевого», з українських дідів, говорили по-польськи з українською вимовою вживаючи силу українізмів, знали добре народну українську мову, співали залюбки або й виключно українські пісні*».

«*Батько любив Україну, як любиться свій дім, найближчу родину... По-українськи говорив прекрасно, зокрема, знав західно-подільську говірку, в якій виховувався*».

«*Говори до мене по-своєму, – казав усе, коли хтось із селян намагався говорити до нього по-польськи. – Твоя мова*

така гарна, як моя». З цими поняттями ми зростали змалку. Вони глибоко западали в мене. Багато глибше, аніж батько думав, а, може, й хотів». «В мені, – згадувала Галина Журба, – два патріотизми. Побіг польською, обов'язуючою, ще другий, місцевий – теплий і ліричний патріотизм український, який виростав сам із себе, із землі і повітря, ніким не підсичуваний, не вирощуваний штучно, задиханий самою землею, довкіллям, таємничим шепотом самої України...» [5].

Художню розповідь про письменницю словеснику варто побудувати шляхом **діалогу з уявним майстром слова**. Будуючи монологічний виступ, необхідно виявити своє відкриття фактів біографії, свою зустріч з творами, подати особистісні відгуки на них. За методичними рекомендаціями Г. Токмань потрібно показати ситуацію екзистенційного вибору, в який потрапив письменник, щоб повороти долі митця тлумачилися старшокласниками, як його вільний вибір, навіть в жорстоких історичних обставинах. Використовуючи дослідження життєвого шляху Г. Журби краєзнавця І. Фурдика, літературознавців Ф. Погребенника, Г. Сокол, В. Шевчука, журналіста і письменника В. Біляїва, вчитель створює такий ланцюг складних переломних моментів у житті письменниці, де яскраво простежується проблема свідомого вибору: *Київський період життя Галини Журби, де, працюючи у передовому журналі «Українська хата» – «найпоступовішої, революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всілякої заскорузлости, безпринципності, політичного угодства », за словами самої письменниці відбувся остаточний свідомий вибір своєї Батьківщини «процес національного поглиблення почав у мені відбуватися бистрішим темпом, свідомо. Через рік я думала уже по-українському»* [3, с. 91]; *1917 р. – болісне переживання насильницької смерті батька; 1919-20 рр. – незважаючи на майже жебрацьке існування у голодному і напівзруйнованому місті, письменниця не полишає громадської діяльності, хоча згодом через переслідування змушена була покинути Київ; роки еміграції (Польща, Західна Німеччина,*

США) – смерть чоловіка, поневіряння, і разом з цим непереборне прагнення до життя, стійкі ідейні переконання, назавжди збережений духовний зв'язок з рідним «Далеким світом».

Досягнути цілісності у змалюванні образу Галини Маврикіївни допоможуть спогади про неї, залишені літературознавцями, письменниками, наприклад:

А. Юриняк у Нью-Йорку на з'їзді ОУП «Слово» (початок 60-х років) після зустрічі з Галиною Журбою зафіксував *«надзвичайну жвавість і рухливість письменниці... вона майже не могла спокійно слухати доповідачів, реагуючи мінами обличчя, жестами. Очевидно, виявляла увесь динамізм нашої сеньйори»*.

Г. Костюк: *«Химерна й норовиста, але талановита, громадсько підпорядкована, а в творчому товаристві – дружня»* [5].

Працюючи над цими висловами, необхідно дійти зі старшокласниками висновків про її талановитість, обдарованість, притаманне відчуття багатогранності українського слова, проте з досить непростим, але жвавим характером, що, можливо, є відголоссям польської шляхетської крові.

Завершити екзистенційний діалог з письменницею, на нашу думку, доречно повернувшись до епіграфу *«Однієї бо речі не можу закинути моєму життю, – що було нецікаве»*. Розмірковуючи, учні мають уже зосереджуватися не лише на пригодницьких моментах біографії, але й трактувати його як глибокий рух душі письменниці, викарбуваний усіма нелегкими перипетіями доби, рух у національному становленні.

Література

1. Андрусенко Л. Діалогічне навчання на уроках української літератури [Текст]. – Вип. 1 / Л. Андрусенко. – Харків: Вид. група «Основа», 2009. – 109 с.

2. Журба Г. Далекий світ [Текст]: [автобіографічна розповідь] / Г. Журба. – Буенос-Айрес, Аргентина, Перемога, 1955. – 375 с.

3. Сокол Г. Повернення забутої письменниці [Текст]: Галина Журба / Г. Сокол // Слово і Час. – 2011. – № 7. – С. 90–94.

4. Степанишин Б. Викладання української літератури в школі [Текст]: Методичний посібник для вчителя / Б. Степанишин. – К.: РВЦ «Проза», 1995. – 254 с.

5. Теплик-life [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://теплик-лайф.рф/index/galina_zhurba/0-13

6. Токмань Г. Методика викладання української літератури в старшій школі [Текст]: екзистенціально-діалогічна концепція / Г. Токмань. – К. : Міленіум, 2002. – 320 с.

Цибульська Лідія Іванівна – асистент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

РОЗДІЛ 4

РЕПУБЛІКАЦІЇ

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ПРО ГАЛИНУ ЖУРБУ

БІЛЯЇВ Володимир **ТВОРЧІСТЬ У ПОХОДІ ЖИТТЯ. Галина Журба**

І

Біографія письменника – це передовсім його творчість. Проте з огляду на популярність, що нею користуються серед читачів біографії видатних людей, сучасні біографи не оминають в життєписах історичних постатей і, самозрозуміло, письменників, найдрібніших деталей особистого життя останніх. Інколи з міркувань сенсаційности біографії перенасичені зайвими і другорядними подробицями інтимного характеру, мало пов'язаними з творчістю.

Біографії видатних письменників переважно пишуть і видають після їхньої смерті. Зміст біографій визначається почуттям міри, здоровим глуздом та етичним кодексом авторів. Костянтин Паустовський, пишучи коротку біографію Олександра Купріна, покликався у ній на думку цього відомого російського письменника:

«Зайвим є для читачів плутатися у дрібницях життя письменника, бо така цікавість шкідлива, дрібничкова і ница».

Я ж особисто нічого шкідливого, а тим більше ницого, не бачу в цікавості читача, так довго, як «дрібниці життя письменника» не відсувають у тінь найсуттєвішого в його житті – творчості. Саме тому я згодний з підходом до цієї справи іншого російського письменника – Веньямина Каверіна, висловленим у книжці «Вечірній день: листи, зустрічі, портрети». На його думку, кожна книжка є «розмовляючою особою», себто вона звернута до читача, як мова, і вимагає відгуку, відповіді. А тому – вважає Каверін – особа письменника, його доля – цікаві й важливі для читача, як важливою є для нього доля співрозмовника, сучасника.

Вік Галини Журби охоплював майже одне сторіччя, багате подіями і особистостями – безсмертними, ще живими в

нашій пам'яті та подекуди вже забутими. Нам навіть важко уявити, що вона була сучасницею Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника. Тільки двадцять вісім років перед її народженням поховали великого Кобзаря. А коли вона народилася, Іван Нечуй-Левицький мав п'ятдесят один рік. За київського періоду її життя український класик доживав свого віку у Золотоверхім, який став у рік його смерті столицею новітньої української держави – УНР.

У 30-х роках, коли її повісті «Зорі світ заповідають» та «Революція іде», видані у Львові, здобули їй славу видатної письменниці, народилися майбутні шістдесятники Микола Вінграновський, Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Симоненко та інші. А за її життя в діаспорі та на батьківщині почали друкуватися твори поетів і письменників, народжених у 50-х роках. Ураховуючи діяльність її сучасників, що були ровесниками її батьків, письменницький вік Журби обіймав аж чотири покоління творців української літератури.

З початком XXI ст., у вимірах календаря вік Журби неодмінно пересунувся ближче до доби революційного національного відродження України. Наступні покоління розглядатимуть Журбу як співучасницю історичного процесу, без якого чи поза яким немислимим було б друге після 1918 р. відродження української державности – Акт незалежности України 24 серпня 1991 р.

Добу своєї революційної молодості письменниця змалювала у згаданих повістях з інших ідейних позицій і під властивим лише їй мистецьким кутом зору, такими відмінними від тих, що ними послуговувалися, наприклад, Петро Панч, Юрій Смолич та Михайло Стельмах, чий талант, либонь, не викликає сумніву у читача. Одначе сучасний читач, а майбутній і поготів, читаючи «Голубі ешелони», «Мир хатам – війна палацам!», «Кров людська – не водиця», знайде в них викривлене, однобічне зображення доби української національної революції, продиктоване радянсько-комуністичним режимом.

Понад півстоліття українську людину в УРСР замкнуто в закляте коло дозволеної режимом літератури, зумисно окраденої і вихолощеної. У реєстрі дозволеної тоді літератури сучасний читач марно шукатиме творів В. Винниченка, І. Багряного, В. Гайдарівського, Ю. Клена, Т. Осьмачки та Г. Журби.

II

Творчий шлях Галини Журби почався 1908 року, коли Андрій Ніковський видав її першу збірку оповідань «З життя». Дев'ятнадцятирічна початкуюча письменниця жила тоді в Одесі. Згодом у журналі «Українська хата» з'явилося її оповідання з циклу «Цвітучий сад». Невдовзі в тому самому журналі були надруковані її «Сильветки на тлі неба». У січні 1912 р., якраз у той день, коли Журба переїхала з Одеси до Києва, увесь тираж чергового числа «Української хати» був за наказом цензора конфіскований жандармерією. Причиною конфіскації було надруковане в журналі оповідання Журби «Коняка». З цього приводу Ніковський в листі до Журби похвалив молоду письменницю за це оповідання:

«Вона («Коняка». – В.Б.) не тільки по-мистецьки написана, – вона сміла, революційна. Цензор не міг поступити інакше. Будучи цензором, я зробив би те саме».

Київський період життя Журби від 1912 р. повністю пов'язаний з «Українською хатою». Працюючи секретаркою в страховій фірмі Гаґена, вона свій вільний час присвячує літературній творчості в естетичній атмосфері журналу, редагованого Микитою Шаповалом (Сріблянським) та Павлом Богацьким. Між іншим, за оповідання «Гістерія» Журба одержала свій перший і останній гонорар в «Українській хаті» – 9 рублів. Згодом вона так писала про ті часи:

«Українська хата» на той час була найпоступовішою революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всілякої заскорузлости, безпринципности, політичного

угодівства (трибуною), що гуртувала біля себе безкомпромісний політично-літературний актив».

Тоді в тому журналі співпрацювали М. Вороний, О. Кобилянська, О. Неприцький-Грановський, М. Філянський, Г. Хоткевич, М. Чернявський, Г. Чупринка. В ньому свої перші літературні кроки робили М. Рильський та П. Тичина.

З початком І-ої світової війни царська влада закрила всі українські видавництва. Редактора П. Богацького заарештували й адміністративним порядком заслали до Наримського краю. Після повернення на початку революції 1917 р. до Києва Богацький став начальником міліції української столиці. На початку 50-х років в австралійському місті Сіднеї я мав щасливу нагоду побачити його на одній українській конференції в будинку ІМКА. Присутні вставанням з місць і оплесками вітали його як заслуженого діяча української культури. Я і мої ровесники з підрадянської України тоді навіть не уявляли важливої ролі того тихого і скромного старенького пана в процесі національного відродження нашої батьківщини. Я був глибоко зворушений тією зустріччю, як і пізнішим знайомством у США з іншим «хатянином» – Олександром Неприцьким-Грановським – відомим українським поетом і американським вченим-ентомологом.

Друга фаза київського періоду життя Журби почалася з лютневою революцією 1917 р., коли письменниця працювала в редагованій А. Ніковським та С. Єфремовим «Новій раді». Разом з П.Тичиною вона вела там рубрику закордонної преси. У спогадах, написаних на схилі життя, Журба згадувала про застій літературного життя в революційній столиці:

«Це ж були роки державнотворчого пориву, боротьби, захоплень, радости, розпуки і жаху. Люди горіли, змагалися, говорили, сварилися, метушилися, воювали зброєю та словом, – але ніхто не писав. Писали тільки публіцисти. Письменники, поети мовчали. Inter arma silent musae[4]. Зблимує

[4] ***Inter arma silent musae*** (гр.) – Коли гримить зброя, музи мовчать.

сякий-такий літературний рух у Києві щойно зимою 1919-20 рр., коли війна і революція відійшли в минуле, бодай для тих, хто лишився в Києві».

Серед тих, хто лишився, була Журба. В окупованому Червоною армією Києві вона влаштувалася на працю в заснованому Панасом Любченком «Всевидаті». Там на керівних посадах були укапісти і боротьбісти. Завдяки їм, як пише у своїх спогадах Журба, багато українських літераторів дісталося на працю в тій видавничо-цензурній адміністративній установі, «займаючи позиції , доки їх не захопили ворожі до української літератури суб'єкти». У тій установі Журба разом з Наталею Романович-Ткаченко, дружиною одного із засновників УКП Михайла Ткаченка, редагувала дитячий журнал «Волошки».

Взимку 1919 р. у видавництві «Книгоспілка» вийшла книжка Журби «Похід життя» – збірка всіх її оповідань, друкованих до 1913 р. в «Українській хаті». До тієї збірки увійшло також недруковане оповідання «Пісня на одній струні».

10 червня 1920 р. назавжди закінчився київський період її життя – разом з військами УНР і Польщі Журба залишила Київ. Почалися етапи емігрантського життя письменниці на українських землях поза УРСР: Здолбунів, Львів, Криниця, знову Львів, і так аж до 1944 р. Тоді ж побачили світ її твори: сценічний етюд «Маланка» (1921 р.), повісті «Зорі світ заповідають» (1933 р.), «Революція іде» (1937 р.) та сенсаційний роман «Доктор Качьйоні» (1943 р.)

Професор Іван Боднарук у статті «Сеньйорка нашої літератури», надрукованій в лондонській «Українській думці» (12.9.1975), пише, покликаючись на розповідь Оксани Керч:

«...коли на літературному вечорі Т-ва ім. Галини Барвінок у Львові, в якому Галина Журба прожила найбільш плідні роки свого життя, письменниця читала свій роман «Зорі світ заповідають», то не лише новий сюжет у нашій літературі й революційні події, що відбувалися ген там – в Україні, а й сама будова та запашна, як степи, багатюща українська мова за-

чарували публіку. А найбільше захоплення письменницею виявив Богдан Ігор Антонич, який поспішив після читання до неї і сказав, загикуючись від хвилювання, великий комплімент: Ви чудово пишете...»

Подібне захоплення прозою Галини Журби через понад половину сторіччя висловив Валерій Шевчук у короткій розмові зі мною в Будинку НСПУ в Києві. До речі, він високо оцінив творчість Галини Журби в статті, надрукованій в журналі «Українська мова і література в школі» (ч. 5 (399) 1990), Київ:

«... її твори досі живі, в них завмер, як метелик у краплі бурштину, світ, який вона бачила, любила й уміла відтворювати. Бо любов до світу й людини в її творах – перша їхня прикметна ознака. Бо слово під її пером набувало трепетності й сили, а картини, що їх вона змалювала, творилися рукою доброго Майстра».

1944 р. Журба разом зі своїм чоловіком Антоном Нивинським опиняються у Варшаві, де жила сестра Журби. Нивинський (псевдонім Антін Чекмановський) – автор збірки оповідань «Віки пливуть над Києвом» – помер у Варшаві 1947 року. Поховавши чоловіка, Журба, за її словами, «вдаючи із себе несповна розуму жебрачку», перейшла три кордони до Західної Німеччини. Там в одному із центрів «Республіки ДіПі» – українському таборі Ґанґгофер Зідлюнґ у Реґенсбурзі, вона почала писати автобіографічну повість «Далекий світ», яку закінчила на початку 50-х років. Цю повість видало 1955 року в-во «Перемога», Буенос-Айрес, Аргентина, тиражем 1 500 примірників.

Перечитуючи автобіографічну повість Журби, вкотре ловлю себе на думці, що зрозумілим є очарування Антонича, Шевчука, моє та, припускаю, багатьох її читачів. Ось хоч би опис першого прощання дитини з матір'ю:

«Пізно восени мати їде до Одеси. Це нове слово спалахкує в моїй уяві – полум'яно-червоне, як квіт амарилісу.

Стоїмо з батьком на пероні. Він тримає мене за руку. Мати посміхається до нас з вікна вагону. Раптом поїзд руха-

ється, сунеться кудись швидко-швидко і в мене лишається враження гармоньї, що враз згорнулася в одну чорну цятку і зникла. З нею разом поділася десь мати. Щось розпучливо-тоскне рвонулося в мені навздогін за нею, счавило горло. Хутко кліпаю очима, щоб не плакати. Стоїмо ще хвилину на пероні, задивлені туди, де зникла мати. Враження це залишається мені на всеньке життя.

Потім я тужила за матір'ю, уперше розлучена з нею. Батько присвячував мені тепер весь свій вільний час. Оповідав, рисував, розважав. Ми проводили удвійку довгі осінні вечорі. Я сиділа в нього на колінах – ми писали листи до мами. Він водив моєю рукою по папері, а слова залишалися на ньому зачаровані у чорні дивні значки. Перша містер'я писання, з якою я зіткнулася, стримуючи з натуги та зворушення віддих».

Повість насичена картинами природи, хатнього обладнання, образами людей: батьків, сестер, рідні, панів-поміщиків, челяді, домашніх і диких тварин. Усе це відтворено письменницею так, як воно сприймалося колись її дитячим зором:

«Сніг з'являвся вночі так несподівано, як приємний гість, якого застається ранком у вітальні на софі, що спить смашно і не знати, які там має у саквах гостинці. В кімнатах зразу ставало ясніше. За вікнами біліли пухкі намети. Присипані снігом бур'яни, посохлі на кльомбах гайстри та жоржини подобали на химерний похід мандрівних лицарів, дідів з лірами й торбами, вершників на конях та верблюдах. Все, що бачилося в книжках на малюнках, марилося тепер перед вікнами під припаддю снігу, оживлене, надихане нашою уявою».

III

У вступному слові до «Далекого світу» Журба зазначає: «Життя само – найкращий повістяр, найхимерніший фантаст і поет. Хочу писати його таким, яким воно було». Саме оце бажання та вміння писати життя таким, яким воно було, надає

творам Журби поруч із життєвою реальністю – реальність мистецьку.

Справді, читаючи цю повість, ніби вдивляєшся в течію річки. Її поверхня віддзеркалює високе небо з хмарками, прибережні дерева й споруди. А як придивитись пильніше, помітними стають на дні невиразні образи реальних предметів – каміння, водорості, мінливі силуети риб. Але чи це все? Напевно – ні! Бо хто з нас, задивившись на плесо чи у глибінь річки, не вичаровував у своїй уяві інші, ніж зримі, картини? Тоді хмарки ставали небесними квітучими садами, прибережні споруди – казковими палацами, дерева – фантастичними велетнями, а підводне каміння, водорості і риби перетворювались у чародійне царство. Хто з нас у тінях і відблисках на поверхні течії не розпізнавав інколи риси дорогих і близьких нам облич?

Ґранд дама сучасної американської прози Юдора Уелті писала колись про феномен літературного твору:

«Писати – це значить брати життя таким, яким воно вже є (дослівно та сама думка, як і в Журби! – В.Б.), не описувати його, а зробити його предметом з метою, щоб закінчений твір міг містити в собі це життя, і подати його читачеві. Суть (твору – В.Б.) не буде, безумовно, тим самим, що й сировий матеріал. Це не з однакової породи речей. Твір є щось таке, чого не було перед ним і не буде після нього. Бо розум однієї особи – автора твору – є в ньому також. Те, що перш за все відрізняє твір від сирового матеріалу чи журналістики, це не віддільна від нього можливість спільного між письменником і читачем – акт уяви».

Спільний акт уяви, народжений даром письменника, вводить читача в життя твору, життя, що його читач переживає разом із автором. Це великою мірою стосується автобіографічної повісті Журби. Незважаючи на іншу добу, відмінне людське оточення з інакшими стилем життя та звичаями, з неподібними до сучасних атрибутами реального довкілля, читача все ж таки полонить спільна з автором уява. Немов би

очарований персонажами далекого світу, читач мимоволі пізнає багато чого йому особисто знаного і ним пережитого.

Одним із скарбів моєї невеликої бібліотеки є дарчий примірник повісті з написом: «Дорогому колезі Володимирові Біляїву. Галина Журба. 1959».

Після «Далекого світу» Журба довший час працювала над її «коронним», як вона казала, твором – трилогією «Тодором Сокором». У цьому, за її словами, «на тлі історії романі», письменниця розповідає про життя в Україні у XIX ст.

З огляду на її похилий вік це була кропітка повільна праця. Зворушений її довір'ям, я інколи читав чернетки цього роману. Процес писання був дуже вимогливий. Переписування розділів, додатки, вклейки вузеньких смужок паперу, написаних від руки або друкованих на машинці, напевно доводили до розпуки видавця «Нашої Батьківщини» Сидора Кравця, який видав 1-й том роману в Нью-Йорку 1967 року з повним дотриманням орфографії Журби. На титульній сторінці книжки власноручне присвячення: «Дорогому Біляїву з привітом. Галина Журба. 1.4.1967».

Журба встигла закінчити і видати тільки першу частину запланованої трилогії. Я переконаний, що працю над романом гальмували не тільки повільний процес писання, але й її захоплення не суттєвими для цього роману темами: комплекс рабства, український правопис, культобмін. На все це вона витрачала дорогоцінний час, укладаючи записки з другорядних джерел. Після її смерті всі ці записки стали тим, чим вони в подібних випадках приречені стати – сировиною, що не має відношення до мистецької творчости письменника.

Як уже згадувалося, Журба назвала свій останній твір «на тлі історії романом». Отож, уява письменниці, як і в автобіографічній повісті, – в минулому. Я не раз питав себе – чи це не навмисна втеча від сучасного, свідоме відгородження себе від сучасного світу лаштунками безповоротно-минулого? Відповіді на це питання я не маю, хоч і схильний думати, що ви-

бір теми і тла був логічний – Журба їх найкраще знала і розуміла.

Інколи здавалося, що сучасний, зокрема український, світ був для неї «закритою книгою». Можливо, я помиляюсь, але часто під час розмов з нею у мене складалося враження, що, на відміну від її далекого світу, цей світ був для неї незрозумілим. У розмовах вона часто висловлювалась про цей світ, як світ безликий, безідейний, позбавлений «героїчности». Часто нерозуміння чогось перетворюється в ірраціональну упередженість. І це я мав нагоду спостерігати у випадку Журби. Врешті, як і багато її близьких приятелів, я змирився з її нехіттю до сучасного світу.

Я вже згадував, що Журба не розуміла світу сучасної України, що з нею вона розлучилась 1920 року, себто України під радянським режимом, України великих соціальних, національних і людських катастроф та трагедій, аж ніяк не позбавлених «героїчности» людини. У першому томі її останнього роману читач ще не стрічає того Тодора Сокора, найяскравішою рисою якого, як заповідала Журба на початку твору, мала бути героїчність його вдачі.

Слід припускати, що його епопея закінчилася б десь у першому десятиріччі XX ст., бо це цілком сумісне з її поглядом, що письменник мусить знати і вміти про щось сказати. Про той досконало знаний нею світ Журба писала талановито і впевнено. А це ж суть письменницької творчости. Це позитивно відрізняє Журбу від тих українських авторів в УРСР і в діаспорі, які часто пишуть про події і речі, що їх вони не тільки не знають, але, головно, не розуміють, бо не завдають собі труду їх досконало вивчити. А цього письменникові розумний читач ніколи не зможе дарувати.

У «Тодорі Сокорі» Журба цікаво пише про розмови сільських дядьків, яких на Новий рік гостив у себе місцевий інтелігент, доктор Сологуб. Він розповідав їм про те, як шматували Китай європейські імперії, Росія, Америка та Японія й як

Росія загарбала собі Порт-Артур та Маньчжурію. Згадував також і про війну Великобританії проти бурів.

«– То це ж виходить зовсім не по правді, – дивуються дядьки. – Аж стільки государств на одного Китайця... Нехай він і не нашої віри, а всежодно люди...

– Англієць, кажуть, також не по закону зайняв бурську землю.

– Авжеж не по закону. Бури мужньо боронили свою батьківщину, п'ядь по п'яді, та їх жменя супроти великої британської імпер'ї, – толкує Сологуб, і думає разом. – Яке глибоке почуття законности й справедливости у цих людей. Це ж отой український етос, світорозуміння, духовість народу.

– Як же це так? – підводиться з кутка кучерява голова табунника Антона. – Раз моя земля, я її доробився своїми руками, чи то мій дід, чи батько, то яке кому право до неї?(...)

– Я своєї землі не дав би, – спалахкує враз лице табунника і голос його звучить жагуче і твердо. – Сокирою зарубав би гада або він мене, а живий не дав би. Тут йому смерть на моїй землі або мені. (...)

– А що це воно – імпер'я? – цікавиться хтось.

– Імпер'я – це така держава, що живе розбоєм, як звичайний бандит, загарбує чужі землі, гнобить, винищує народи, що споконвіку живуть на цих землях. Ще й гордиться своєю силою.

– Як же це так? – веде недоумно очима по людях табунник. – Виходить, государства достоту, як бандити, граблять одні одних, займають чуже ще й людей беруть собі під ноги. Хіба ж це закон?

– На світі, Антоне, закон – це сила. В кого дужчий кулак – того закон і правда.

– Та це ж не по правді! – скрикує Антін. – А я усе думав, що то лиш у нас, мужиків, всякі конокради, злодії та панське право... Не знав, що государства...

– Думай, мой, скільки хоч, – всього не назнаєшся, – перебив хтось глумливо».

Багатьох обурювало свавільне поводження Журби з правилами українського правопису (наприклад, імпер'я замість імперія, Напольйон замість Наполеон, гармонья замість гармонія, нацья замість нація тощо).

Декого «шокував» її дещо демонстративний аґностицизм. Перше і друге можна хіба пояснити її ексцентричною вдачею. А вдача – не поза. Її вдача привела її в молодости до «хатян» – бунтівників проти втертих шаблонів, проти заскорузлости в мистецтві і далебі в житті. Головною рисою Журби було те, що вона, як писав український критик Іван Коровицький, до останнього моменту свого життя покликання письменника ставила понад клопоти буденщини. Шкода, що Журба не продовжила біографічної повісті про її світ, бо в її друкованих спогадах «Від «Української хати» до «Музаґету» зарисовувались контури розповіді, поширивши яку, вона б могла перекинути міст між віком її дитинства і фіналом таборового життя. Це була б розповідь про світ, нею добре знаний, розповідь, якої вже ніхто інший не напише.

IV

З Галиною Журбою я познайомився у Філадельфії влітку 1954 р. Вона винаймала мешкання в будинку письменника Зосима Дончука 1915 Північна 7-а вулиця. Дончук описав цей дім у повісті «Будинок» 1313:

«Будинок високий, просторий (...). Вікна великі (...), східці парадні мармурові (...), перед будинком квітник, у садочку чарівний затишок (...). Вулиця чиста, спокійна, простора (...).

Огрівання сучасне (...), стіни в кімнатах обклеєні матерією і пофарбовані в ніжні кольори. Підлога встелена паркетом з чудовими орнаментами».

Журба винаймала простору фронтову кімнату на першому поверсі. Судячи з опису цього будинку Дончуком, житлові умови Журби не були позбавлені скромного комфорту. На відміну від мешкань на верхніх поверхах, кімната Журби мала окремі сіни з ґанком, що виходили на подвір'я. Влітку,

густо обвитий крученими паничами, плющем та виткою трояндою, цей ґанок був тим прохолодним затишком, де Журба не раз засиджувалась допізна зі своїми гостями.

Завдяки Дончукові Журба одержувала скромну пенсію, бо він платив за неї необхідні грошові внески працедавця до фонду соціального забезпечення як за домашню робітницю. Фактично його домашньою робітницею вона ніколи не була, хоч інколи і накривала стіл, коли господаря дому відвідували його друзі і знайомі.

Між ними склалися дружні, щирі відносини. Журба була порадницею Дончука як письменниця з більшим досвідом та знанням українського дореволюційного світу й доби національної революції 1917-21 рр. А Дончук допомагав їй пізнавати «підрадянську дійсність» , будучи автором чотирьох книжок із сучасною тематикою. Саме тоді він працював над новими творами з доби революції в Україні.

Одначе примхлива доля не пощадила дружби двох письменників – Дончук і Журба стали під кінець їхнього життя ворогами. Дончук у повісті «Будинок» 1313 у карикатурний спосіб змалював Журбу в образі квартирантки Кекілії – пихатої старої польської шляхтички, яка з погордою ставилася до української «черні» і тільки про те і мріяла, як помститися добросердешному благодійникові, для якого вона була змушена працювати прислугою. Журба в боргу не залишилася. В романі «Тодір Сокір», як про це вона мені говорила, Дончук був прототипом одного з найнеґативніших персонажів – Мойси Квача – сільського коновала-холощія, або валашника. Правда, цей спосіб – зведення у творах порахунків з колегами пера – зовсім не новий. Слід лише пригадати, яким вийшов Федір Тургенєв у романі Достоєвського «Біси» або Сінклер Люїс в романі Геммінґвея «Через річку і в ліс».

Конфлікт Журби з Дончуком був великою мірою пов'язаний з її романом «Тодір Сокір». Після появи у 1969 р. Дончукового роману «Утрачений ранок» серед письменницької братії у Філадельфії почали кружляти чутки, що Дончук

сюжет свого роману не тільки взорував на усних розповідях Журби, а, м'яко кажучи, запозичив разом з багатьма епізодами. Запальна полеміка, переважно в приватних листах, загострилася чисто особистим конфліктом однієї квартирантки з господарем того нещасливого дому. У той нелітературний конфлікт втрутилася Журба, після чого вони ніколи вже не помирилися. Цей прикрий епізод скінчився тим, що президія ОУП «Слово» влаштувала, на вимогу Журби, «суд» над Дончуком за його плагіат та позбавила Дончука членства в цій письменницькій організації. Проте я мушу зазначити, що вона навіть після сварки, а особливо після несподіваної смерті Дончука, казала мені, що подивляє розповідницький дар Дончука. Одного разу вона навіть назвала його «невідшліфованим самоцвітом», якому умови підрадянського життя перешкодили набути необхідні письменникові знання і ще змолоду засісти за літературну працю.

Після сварки Журба поселилася в іншому домі аж на третьому поверсі. Сходити височезними східцями до її кімнати було іноді не під силу молодшій за Журбу людині. Та вона і не виходила часто із свого, за її висловом, «піднебесного притулку», а свого улюбленця-кота випускала з кімнати через вікно. І той легко давав собі раду, стрибаючи на нижчий дах і піддашок та дряпаючись стовбурами високих дерев, які росли упритул до будинку. Гостей Журби кіт-відлюдник оминав, ховаючись під ліжком або вирушаючи через відкрите вікно у свої котячі мандри.

Довго в тому мешканні Журба не затрималась. Невдовзі вона перебралася до іншого мешкання навпроти римо-католицького собору св. Петра, де спочивають мощі св. Іоанна Непомука Ноймана, ахиєпископа Філадельфійського, чудотворця. Але доживати свій вік їй довелося в іншому мешканні.

Коротенький квартал між Поплар і Браун вулицями – знаменита на всю українську діаспору вулиця Франкліна, золотоверха споруда катедрального собору Непорочного зачаття, ряд охайних кількаповерхових будинків – приватних і вла-

сності Української католицької архієпархії та Об'єднання українців-католиків «Провидіння». Фасади пастельних кольорів, затишок і чистота. Тоді ще навпроти собору, де зараз стоїть будинок Ординаріату і митрополичої канцелярії, ріс садок. Коли там на весні розцвітали бузок і форзиція, а поміж темним чатинням ялиць вбиралися в свіжу прозелень клени і сикомори, тоді цей квартал чомусь нагадував мені затишний куток десь над Середземним морем. Здавалося, що ось лише поверну в кінці кварталу наліво, і перед моїми очима замерехтить поверхня тихої гавані... Для Журби цей квартал і справді став тихою гаванню. В скромному помешканні над крамницею книжок і сувенірів «Базар» стара письменниця доживала свого віку.

Проте таке окреслення смерканку її життя було б несправедливим. Адже вона все ще працювала над другим томом «Тодора Сокора», активно піклувалася другим виданням «Далекого світу». Її часто відвідували Остап і Марта Тарнавські, Іван та Олена Коровицькі, Оксана Керч з чоловіком Володимиром Кулішем, співак Іван Гош з дружиною-артисткою Клавдією Кемпе, артистка Євдокія Дичко-Блавацька. Тут їй склав візит відомий польський поет Юзеф Лободовський, з нею за чашкою чаю любив розмовляти український католицький єпископ Роберт Москаль, а я читав їй свої вірші й уривки з поеми, яку щойно починав писати. Тут у колі найближчих друзів і колег по перу вона відсвяткувала своє дев'яносторіччя.

Пам'ятаю, як вона приймала своїх приятелів і друзів. Щира стародавня гостинність, обов'язково французький арманьяк, принесений кимось із гостей, дбайливо приготована закуска, солодощі, печиво, кава і чай. У домашньому халаті, часто не закосичена, вона всідалася на тапчані і, підібгавши під себе ноги, вела розмову – яскраву, цікаву, пересипану влучними спостереженнями, приперчену дотепами.

Над тапчаном на стіні, на старому килимчику висіли знімки матері Галини Журби і «трьох чоловіків її життя», як

вона одного разу мені сказала: батька – Маврикія Домбровського, чоловіка Антона Нивинського, або, як вона його завжди ніжно називала, – Нивки чи Мамочки, і сивобородого батька відновленої України Михайла Грушевського. До рамки його знімка був приколотий золотий дубовий листок. Крім рукописів, оце і був увесь земний скарб Журби.

Померла Журба на дев'яносто першому році життя вночі з восьмого на дев'яте квітня 1979 р. 13 квітня в похоронному закладі Івана Гасина відправлявся парастас. Покійна лежала в домовині, одягнена в темну крепдешинову сукню. Мережаний чепець покривав її зовсім не сиву зачіску. Після відправи настоятель православної церкви св. Покрови о. Михайло Борисенко закликав присутніх завжди молитися за душу покійниці. «Книга її життя, – сказав він, – вже навіки закрита. І так, як до її творів уже нічого не можна додати чи від них щось відняти, те саме можна сказати і про її життєву мандрівку – вона закінчилась. Тільки її безсмертна душа потребує наших щирих молитов».

Помітно схвильований Остап Тарнавський, звертаючись до присутніх, а їх було дуже мало, сказав, що покійниця не бажала промов на її похороні. Він прочитав бентежливі рядки одного вірша Журби (дехто тоді уперше довідався, що вона також інколи писала вірші):

Голоси давно замовклі налинуть юрбою,
немов далекий гомін весняного ліса,
розспіваним хором стануть наді мною.
І почне спускатись звільна велика завіса.
Прохолодою вічність у груди повіє,
наче подих левади.
І крізь смерті попіл
побачу, може, обриси Юра й Софії,
як Ренан в очах смерті побачив Акропіль.

Ховали Журбу наступного дня на цвинтарі у Бавнд Бруку – ліворуч від храму св. Андрія Первозванного, в ряді, де поховано багато видатних людей України: письменників, поетів,

учених, мистців, військових, духовних осіб і політиків. Домовину від катафалку несли друзі покійної письменниці: О. Тарнавський, В. Куліш, Л. Яцкевич, В. Пушкар, Б. Турченюк (зять Дмитра Палієва – видавця двох повістей Журби в Галичині) та В. Біляїв. Не вщухала весняна злива. Під брезентовим шатром над могилою скупчився невеликий жалобний гурт приятелів і друзів з Філадельфії та Нью-Йорка. В. Біляїв прочитав вірша, присвяченого їй. А після похорону, немов висловлюючи почування зібраних, артистка Євдокія Дичко-Блавацька задумано промовила: «Це перша людина такого віку, про яку слід сказати, що вона передчасно померла...»

Так закінчився похід життя Галини Журби, але не похід її творчості, бо вона залишила українському народові свої твори, які щойно починають вирушати в похід по незалежній Україні. Нехай Україна не така ще, якою її мріяли бачити Журба, Маланюк, Багряний, Осьмачка, Гайдарівський. Але такою вона з часом буде, коли в забуття відійдуть нинішні можновладні «каліфи на годину», для яких українська національна ідея, мова і література є чужими. Запорукою успіху творчості Галини Журби в поході життя є творче спілкування письменниці-майстра з новими читачами у незалежній Україні.

Філадельфія, 1979 – Зінґер Айленд,
Флорида, 2002 р.

Примітки

Журба, Галина – псевдонім, справжнє прізвище Домбровська (у заміжжі Нивинська), Галина Маврикіївна, нар. 1888 р. на Поділлі, п. 1979 р. у Філадельфії, пох. на укр. прав. цв. в Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Українська письменниця, творчість якої почалася в першому десятилітті XX ст. в Києві, член ОУП «Слово».

**Паустовський, Костянтин Георгійович*. Нар. 1882 р. у Москві, п. 1968 р. у Москві, пох. там же. Дитинство і юність П. пройшли на Україні, де він закінчив гімназію в Києві, вчився в Київському ун-ті, а в молодості працював у Юзівці. Російський письменник.

**Купрін, Олександр Іванович*. Нар. 1870 р. в Росії, п. 1938 р .в Москві, пох. там же. Російський письменник, автор, серед іншого, оповідань про Одесу та нарисів про Донбас.

**Каверін, Веніамін* – псевдонім. Справжнє прізвище – Зільбер, Веніамін Олександрович. Нар. 1903 р. у Пскові, п. 1989 р. в Москві, пох. там же. Російський письменник.

**Винниченко, Володимир Кирилович*. Нар. 1880 р. на Херсонщині, п. 1951 р. у Франції, де і похований. Видатний український письменник-класик, драматург, політичний діяч в добу УНР (автор IV Універсалу, Голова Директорії), художник.

**Багряний, Іван*. Докл. про нього в статті «Республіки трибун».

(Багряний, Іван Павлович – псевдонім, справжнє прізвище Лозов'ягин, Іван Павлович, нар. 1907 р. на Сумщині, п. 1963 р. у Західній Німеччині, пох. в м. Ной-Ульм. Український поет, письменник, публіцист та політичний діяч, член ОУП «Слово». Перші твори з'явилися 1926 р. на Україні (збірка віршів «До меж заказаних»), 1932 р. був репресований радянським режимом. – Ред.).

**Гайдарівський, Василь*. Докл. про нього в статті «Шукач гарного світу».

(Гайдарівський, Василь – псевдонім. Справжнє прізвище – Гайворонський, Василь Андрійович, нар. 1906 р. на Донеччині, п. 1972 р. у Філадельфії, пох. на укр. прав. цв. в Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Український письменник, творчість якого почалася у 20-х роках, член ОУП «Слово». – Ред.).

**Клен, Юрій* – псевдонім. Справжнє прізвище – Бургардт, Освальд (псевдоніми – Порфирій Горотак (спільно з Л. Мосендзом) та Гордій Явір), нар. 1891 р. на Поділлі, п. 1947 р. в Ауґсбурґу, Зах. Німеччина, пох. там же. Український поет, новеліст, перекладач, учений-літературознавець.

**Осьмачка, Тодось*. Докл. про нього в статті «Хай він собі буде геній...».

(Осьмачка, Теодосій Степанович. Нар. 1895 р. на Черкащині, п. 1962 р. в штаті Нью-Йорк, пох. на укр. прав. цв. у Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Видатний український поет, прозаїк, перекладач. Був не-

одноразово репресований радянським режимом. Літературний шлях Т.О. почався появою 1922 р. в Києві його першої збірки поезій «Круча».)

*Ніковський, Андрій. Нар. 1885 р. на Одещині, загинув, як в'язень радянського режиму, на Соловецьких островах 1942 р., м. пох. невідоме. Український політичний і державний діяч, публіцист, редактор, учений-літературознавець.

**Шаповал, Микита Юхимович* (псевдонім – М. Сріблянський), нар. 1882 р. на Донеччині, п. 1932 у Чехословаччині, пох. там же. Український письменник, редактор, журналіст, політичний діяч соціал-революціонер доби УНР, учений.

**Богацький, Павло Олександрович*. Нар. 1883 р. на Поділлі, п. 1962 р. у м. Гірула, штат Новий Південний Уельс, Австралія, пох. там же. Український письменник, редактор, громадсько-політичний діяч, дійсний член НТШ.

**Неприцький, Олександр* – псевдонім. Справжнє прізвище – Грановський, Олександр, нар. 1887 р. на Волині, п. 1976 р. у м. Сент-Пол, шт. Міннесота, пох. там же. Український поет, відомий учений-ентомолог.

**Боднарук, Іван*. Нар.1903 р. на Терновільщині, п. 1990 р. в Чікаґо, пох. там же. Український педагог-просвітянин, літературний критик і рецензент. Після закінчення II св. війни – на еміграції в Німеччині, Бразілії, а з 1960 р. в США, викладач української мови і літератури у Вищій школі о. Василіян, автор книжки спогадів про митрополита Андрея Шептицького «Великий чернець і народолюбець».

**Керч, Оксана*. Докл. про неї в примітках до статті «Шукач гарного світу».

(Керч, Оксана – псевдонім, справжнє прізвище Гаращук, Ярослава, нар. 1911 р. в Галиччині, п. (дата невідома) у Філадельфії, пох. на укр. катол. цв. Фокс Чейз там же. Українська письменниця і громадська діячка, дружина Володимира Миколайовича Куліша – сина М.Г. Куліша, член АДУКу. п. 1991 р.)

**Нивинський, Антін* (псевдонім – А. Чекмановський), чоловік Галини Журби, нар. 1890 р. на Поліссі, п. 1945 р. у Варшаві, пох. там же. Український громадський діяч соціал-революціонер, журналіст, письменник.

**Уелті, Юдора*. Нар.1909 р. в м. Джексон, шт. Міссісіпі, п. 2001 р. й пох. там же. Видатна американська письменниця, лауреатка престижної премії Пуліцера.

**Кравець, Сидір.* Нар. (рік і місце невідомі), п. (рік невідомий) у Нью-Йорку, пох. на укр. прав. цв. в Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Український видавець і поліграфіст, після II св. війни видавав у Буенос Айресі (Аргентина) часопис «Наш клич», в кінці 50-х рр. емігрував до США, створив у Нью-Йорку в-во «Наша батьківщина», що крім творів українських письменників видавало одноіменний часопис.

**Дончук, Зосим*. Докл. про нього в примітках до статті «Шукач гарного світу».

(Дончук Зосим Іванович – псевдонім Кость Богданів. Нар. 1903 р. на Уманщині, п. 1973 р. під час творчої поїздки до штату Каліфорнія, пох. на укр. прав. цв. в Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Український письменник і громадський діяч, член ОУП «Слово». – Ред.).

**Тургенєв, Іван Сергійович*. Нар. 1818 р. на Орловщині, п. 1883 р. у м. Буґіваль поблизу Парижа, пох. на Волковському цв. у Санкт-Петербурзі. Видатний рос. письменник. Особистий знайомий Т. Шевченка, цінувальник оригінальності та сили таланту великого Кобзаря, друг Марка Вовчка, чиї оповідання він переклав російською мовою.

**Достоєвський, Федір Михайлович*. Нар. 1821 р. в Москві, п. 1881 р. у Санкт-Петербурзі, пох. там же на цв. монастиря св. Олександра Нєвського. Видатний рос. письменник. Рід Д. походить з Поділля.

**Люїс, Сінклер*. Нар. 1885 р. в Саук Сентер, шт. Міннесота, п. 1951 р. в Римі, урна з його прахом пох. на цв. Ґрінвуд, м. Саук Сентер, шт. Міннесота. Відомий амер. письменник, перший амер. письменник-лауреат нагороди Нобеля (1930). Літературна критика вважає його найбільшим сатириком своєї доби, особливо в романах, де він змальовує нищівну картину життя американців середнього класу у 20-х роках.

**Гемінґвей, Ернест*. Нар. 1899 р. в шт. Іллінойс, п. (скінчив життя самогубством) 1961 р. в шт. Айдаго, пох. на місцевому цвинтарі в м. Кетчам, шт. Айдаго. Відомий амер. письменник, лауреат нагороди Нобеля (1954). Як зазначають дослідники його життя, воно було захма-

рене трьома нещасливими шлюбами, алкоголізмом та явними періодами літературної стагнації.

**Тарнавський, Остап Давидович*. Нар. 1917 р. у Львові, п. 1992 р. у Філадельфії, пох. на укр. катол. цв. Фокс Чейз там же. Український поет, перекладач, літературний критик, член, а згодом голова ОУП «Слово».

**Тарнавська, Марта Теодозіївна*. Нар. 1930 р. у Львові, вдова О. Тарнавського, живе у Філадельфії. Українська поетеса, перекладачка, бібліограф, член ОУП «Слово» та НСПУ.

**Коровицький, Іван.* Нар. 1907 р. на Волині, п. 1991 р. в м. Саут Бавнд Брук, пох. на укр. прав. цв. у Бавнд Бруку, штат Нью-Джерсі. Український літературний критик, педагог, член ОУП «Слово».

**Гош, Іван*. Нар. 1915 р. на Катеринославщині, живе у Філадельфії. Український оперний та концертно-камерний співак (тенор), соліст Дніпропетровської та Львівської опер, Українського оперного ансамблю в Німеччині.

(П. 11 вересня 2010 року в м. Києві. – Ред.).

**Кемпе-Гош, Клавдія*. Дружина І. Гоша. Нар. (дата невідома) в Галичині. Пом. 2001 р. у Філадельфії, пох на укр. катол. цв. Фокс Чейз там же. Українська артистка, мистець слова, член колективу театру Володимира Блавацького та трупи «У п'ятницю».

(Нар. 15 вересня 1909 року. П. у Філадельфії (США) 27 грудня 1997 року. – Ред.).

**Дичко, Євдокія*. Нар. 1921 р. в Галичині, живе у Філадельфії. Дружина відомого укр. актора Володимира Блавацького. Українська актриса, довголітня керівниця щотижневої радіопрограми у Філадельфії.

**Лободовський, Юзеф*. Нар. 1909 р. в Польщі, п. 1988 р. у Мадриді, Іспанія, пох. там же. Польський поет, у творах якого відображена Україна, лауреат УММАН.

**Москаль, Роберт Михайло*. Нар. 1937 р. в Карнеґі, шт. Пенсильванія, живе в Пармі, штат Огайо. Український католицький єрарх, єпископ епархії св. Миколая Чудотворця.

**Куліш, Володимир Миколайович*. Нар. 1917 р. на Херсонщині, живе у Філадельфії, син драматурга М.Г. Куліша, чоловік письменниці О. Керч. Український письменник, член АДУКу, автор повісті про безпритульних «Пацани» та книжки спогадів «Слово про будинок «Слово».

**Яцкевич, Лев.* Нар. 1907 р. в Галичині, п. 1995 р. у Філадельфії, пох. на укр. катол. цв. Фокс Чейз там же. Український поет, автор збірки «Чавун» та книжок віршованих казок для дітей: «Князь роси», «Паровий верблюд», «Мак і волошка», інженер за фахом.

**Пушкар, Володимир*. Нар. 1907 р. в Галичині, п. 2002 р. у Філадельфії, пох. на укр. катол. цв. Фокс Чейз там же. Український церковний і політичний діяч, фінансист.

**Паліїв, Дмитро*. Нар. 1896 р. в Галичині, загинув 19 або 20 липня 1944 р. в битві під Бродами, м. пох. невідоме. Український політичний та військовий діяч, офіцер укр. дивізії «Галичина».

Покажчик акронімів у статті та примітках

***YMCA** – Young Men Christian Association (Християнська Асоціація Молодих Чоловіків).

***ОУП** – Об'єднання Українських Письменників.

***НТШ** – Наукове Товариство ім. Шевченка.

***АДУК** – Асоціація Діячів Української Культури.

Біляїв В. «На неокраянім крилі...» [Текст]: Штрихи до літературних портретів західної діаспори / В. Біляїв. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. – 348 с.

БОДНАРУК Іван

ПИСЬМЕННИЦЯ ЖІНОЧОЇ МУЖНОСТИ[5]

У Філядельфії померла кілька місяців тому (1979 р. – Ред.) видатна й талановита письменниця Галина Журба. Авторка високо цінених романів і повістей, сеньйорка нашої літератури на еміграції, ще декілька років тому святкувала 65-річчя своєї письменницької праці.

Належала до тієї групи українських письменників, яких предки спольщилися, наприклад, Вол. Антонович, Вяч. Липинський, Тадей Рильський, Борис Познанський і Павлин Свєнціцький (Павло Свій), а вони саме вернулися до свого народу й працювали для нього. Була членкою Об'єднання Українських Письменників «Слово» та редакційної колегії збірника тієї ж назви.

Народилася 29 грудня 1888 року в Олександрії на Брацлавщині в сім'ї польського шляхтича Домбровського, гербу Забава. Батько був завідувачем маєтків графа Потоцького. Отже, насправді називалася письменниця Домбровська, а замужем Нивинська. «Журба» це був її літературний псевдонім. Виросла в родинній місцевості на Поділлі, потім якийсь час в Умані, а далі в Києві, де полонила її зовсім українська революція. Молодою дівчиною виїхала до Києва на студії. Коли впала українська відроджена держава, разом із нашою армією пішла на еміграцію. Разом з нашими вояками поневірялася в польському таборі полонених, опісля жила на Волині. Потрапивши знову на Поділля, вийшла заміж за літератора Антона Нивинського, що під псевдо Антона Чекмановського видав 7 польських новель і оригінальний твір «Віки пливуть над Києвом». Працювала у «Просвіті» та інших українських установах. Засновувала читальні й школи. Потім переїхала до Львова. Її дім при вулиці Пелчинських, а пізніше при вулиці Шептицьких став у 30-х роках неофіційним літературним клюбом, де сходилися письменники, мистці й журналісти, читати й дискутувати свої твори та обговорювати мистецькі виставки. Поруч її літературної робітні була робітня її чоловіка.

---

[5] До друку підготувала І. Руснак.

Друга світова війна захопила її у Варшаві. Довелося їй пережити багато горя. Між іншим, втратила дорогого чоловіка, свого вірного друга й дорадника. А далі прийшли важкі воєнні переживання, скитальщина в Німеччині та виїзд до Америки. Мешкала Галина Журба у Філядельфії. Вже 9-літньою дівчиною пробувала писати оповідання героїчного змісту. Приїхавши молодою дівчинкою до Києва, відразу почала працювати в літературному гуртку, що об'єднувався довкола журналу «Українська Хата». Той гурток бажав поставити українську людину на вищий рівень культурного розвитку та виховати характер нашої людини, вільної від очуття рабства. Праця в «Українській Хаті» пожвавила українське літературне життя, а ідеалам того об'єднання залишилася Галина Журба вірною до кінця свого життя. Писав недавно про працю того гуртка Ігор Качуровський. Виступали в тому журналі й видатні літературознавці, як Микола Шаповал-Сріблянський, А. Точкачевський і М. Євшан-Федюшка, що виступали з новим поглядом на українську літературу, правильно оцінили творчість Франка, Л. Українки, Коцюбинського і Стефаника та підкреслювали велику ролю в нашому письменстві Панька Куліша, якого до того часу не доцінювано, а то й почали забувати.

Мало кому відомо, що Г. Журба, крім оповідань і повістей, писала теж вірші, драматичні твори, есеї на літературні теми, літературознавчі статті й полемічні памфлети на громадські й політичні теми. Саме 70 років тому надруковано в «Українській Хаті» в Києві перші оповідання письменниці: «Похід життя», «Пісні на одній струні» і цикл «Цвітучий сад» та «Сильвети на тлі неба». Але перша збірка оповідань Г. Журби під назвою «Життя» вийшла в Одесі 1909 року. Десять років пізніше, себто в 1919 році, видало друком київське «Сяйво» збірку «Похід життя», куди увійшли також перші оповідання Г. Журби, друковані раніш в «Українській Хаті», в якому співпрацювала письменниця до першої світової війни.

В останніх роках свого перебування в столиці України, Г. Журба співробітничала з групою символістів, об'єднаних у

гуртку «Музагет». Виїхавши з України на чужину, присвячувала багато часу громадській і письменницькій праці. В Тарнові, де була інтернована з іншими емігрантами з України, видала 1921 року віршовий етюд «Маланка», а згодом дві сценичні картини «Метелиця» і «В переліті років», надруковані в журналі М. Шаповала-Сріблянського «Нова Україна» в Празі. В 1933 році вийшла друком у видавництві Івана Тиктора у Львові її повість «Зорі світ заповідають», а в 1937 році, у видавництві «Батьківщина» там же друга повість «Революція іде», що тематично продовжувала першу. За цю книжку дістала нагороду на конкурсі Товариства Українських Письменників і Журналістів. В час другої світової війни, в 1943 році, надруковано її сенсаційний роман «Доктор Качіоні». У ЗСА заплянувала Журба трилогію «Тодор Сокір», але вийшов тільки перший том (1967), а другий том віддала перед смертю до друку. Третього тому трилогії не встигла вже закінчити. Окремо хочу згадати гарну автобіографічну повість Журби з часів її дитинства «Далекий світ» (1955).

Стиль оповідань Журби є зразком нової модерної літератури. Щоправда, декого з нас дратують її численні діялектизми з Поділля і видоглядні правописні форми. Але у творах її бачимо тонку психологію персонажів, родинну тематику й гарну кольористику в малюнках. Є. Маланюк назвав її «письменницею жіночої мужности». Це, мабуть, тому, що в неї, особливо в «Далекому світі», повно життєвости, гарячої крови, відваги і свавілля. Тому Ю. Шерех, рецензуючи цей твір, вигукнув: «До біса, талановита письменниця!».

Відійшла від нас у далекий, кращий світ на 90 році життя, 9 березня 1979 року. Похоронена на українському цвинтарі в Бавнд Бруку.

США, Іллінойс [1979 ?]

Бондарук І. Письменниця жіночої мужности (про Галину Журбу) [Текст] / І. Бондарук // Боднарук І. Між двома світами: Вибрані статті про українських письменників. – Донецьк, 1997. – С. 41–44.

БУРАЧИНСЬКА Лідія **«ПОЖОГА» Й «РЕВОЛЮЦІЯ»**[6]

Коли у 1923 р. видала Софія Коссак-Щуцка свою «Пожогу», не відмітила цього спеціяльно українська преса. Серед повені воєнних споминів не завважено, що ця книжка спеціяльно обходить нас, українців. Діє бо на українській землі та описує наше село під час революції.

Її спомини пригадуються тепер, після появи повістевого циклю Галини Журби «Зорі світ заповідають» та «Революція йде». Випадково, а може навмисне розвивається повість Галини Журби в тій самій околиці, діє в тому самому часі й у тих самих обставинах. І так, як дневник Коссак-Щуцької є виразником настроїв польської шляхти в Україні, книжка Галини Журби є хронікою подій села, себто відповіддю українського контрагента.

Обі книжки ділить такий великий простір часу, що здавалось би, вони не мають ніякого відношення до себе. Дневник Коссак-Щуцкої появився після подій, що їх описує. Нічого дивного. У почутті виграної, на своїй землі, зявилась потреба оцінити минуле. Правда, вона оскаржує «кресовий» провід за різні промахи, от хочби на непризнання Галлєра в 1918 р. Кидає і легкий докір у сторону держави за втрату такої «кресової» твердині, як Антоніни. Але цього не можна вважати програною. Вона певна, що Україна «сонна й линива, цвітуча й багата», все ж таки ляже колись й плідна кольонія у стіп річи Посполитої.

Український письменник мав трудніше завдання. Гіркість перших часів невдачі затьмила взагалі погляд на наше минуле. Все боліло, як одна пекуча рана. Тому минуло доволі часу, заки мистці взялися його аналізувати.

Тому й лежить повних п'ятнадцять літ поміж обома книжками. Зазначую тут, що відгук цей може бути й несвідо-

[6] До друку підготувала М. Комариця.

мий. Тут не важно, чи Галина Журба знала «Пожоґу». У літературі, що віддзеркалює життя, діють і життєві закони. І на визов переможця, що ним була «Пожоґа» й інші подібні книжки, мусів повстати відрух у нас.

Бо Коссак-Щуцка пише, як переможець. Її становище – це світогляд «кресової» шляхти, а її програма – «культуртреґерство» польської нації на сході. Завдяки цьому поляки мають право до окраїн, здобутих мечем і политих кровю. Живе там, правда, якийсь нарід, як вона тямить. Навіть були спроби в його імені здобути владу (Центральна Рада). А їхнє військо, Січові Стрільці, що стояли в Антонінах, мають зовсім европейський вигляд. Але це все лише спроби в її очах. «Нарід цей зо сто літ ще потребуватиме чужого проводу», каже вона в одному місці.

Відповідь на те знаходимо в Галини Журби. Село її, Незабитівка, справді темне й байдуже. Але діють у ньому підземні сили. Спершу йдуть перекази про козаччину, як далекий відгомін славного минулого. Потім попадають евакуовані селяни до Росії і пізнають свою відрубність. А вкінці війна заносить сюди легіт свободи й проблиск національної свідомости. Кращих одиниць пориває за собою.

А як виглядає тут «культуртреґерство» польської шляхти? Як перевага цивілізації й війна. Двір стоїть у селі, як темна твердиня, й ніяких взаємин із селом не має. Це «гадюки, дич, худоба» й ними займатись не варто. «Зємянство» розквітає в добробуті й плекає культуру тільки між собою і для себе.

Є одна сценка в книжці «Революція йде», що багато говорить про відродження нашого села. Це опис лєкції в новій українській школі. Вчителька каже хлопчикові деклямувати вірш, але бажання говорити «свою віршу» таке непереможне в цілої кляси, що діти бубонять хором. «Вони» це написали, кажуть побожно, споглядаючи на портрет Шевченка. І дальше ніхто не може деклямувати одинцем. Бо після російської школи говорити «свою віршу» – це таке захопливе, незвичайне!

Але цього свіжого відруху не можна завважити з ґанку палацу. Звідтіля бачить Косссак-Щуцка тільки хижих напасників, що нищать по дикунськи культурне добро. «Сільські баби дерли цінні ґобелени собі на спідниці», – каже вона, описуючи нищення дворів. «Кожна грудка землі, кожен кіл у частоколі, припечатані були згадкою про якусь наругу», – відповідає Галина Журба за своїх селян. Із цього двора йшло до них тільки лайка й насилля. Чи в хвилині народнього гніву мають якусь вагу ґобелени? Є ще багато подібних сцен, насвітлених з одного та другого боку. Згадати хочби наступ на двір, наїзд грабіжників вантажним автом та інші.

Галина Журба теж застановляється над причиною невдачі. Робить це основніше й розважніше, як Коссак-Щуцка, що не вміє пояснити пасивности «кресової» шляхти в обличчі небезпеки.

Галина Журба обвинувачує провід за те, що не розуміє ваги власного війська, зясовує наставлення нашої інтелігенції, що, вихована в російській школі, не добачує ваги національних почувань. Її Катерина Квітка розвиває це становище в дискусіях із «романтиком» Лозецьким. Оцей несамовитий відлюдок – представник іншого типу українця, покищо рідкого, стоїть на боці, не маючи впливу, але вміє глянути глибше й проникливіше. Може це не випадок, що він «перебіжець» із табору «культуртреґерів»?

Оте цікаве явище «поворотців» чи перебіжців свідчить про силу народньоі течіі. Маємо докази на те в історії нашої літератури (Максим Рильський, Галина Журба, Наталена Королева). Мабуть не така вже темна та маса, як гадає Коссак-Щуцка? Здається, що йнакше не вміла б приманити й натхнути мистців, що напевне дорівнюють, коли не перевищують польську письменницю силою слова.

Є одна глибока основна різниця між обома книжками. Софія Коссак-Щуцка відноситься до цієї країни, як до рідної, але втраченої землі. Палкої туги, захоплення, розмріяних споминів є тут так багато, що книжка здається зітханням за

якимсь далеким втраченим раєм. Це одне треба їй признати: красу нашої землі пізнаємо тут, у неї. Є в цьому може трохи підсвідомого жалю за тим, що безповоротно минуло. Здається, що вона відчуває все ж таки чужість цієї країни, що їй траґічним збігом обставин стала за батьківщину.

Такого наставлення в Галини Журби немає. Зовсім просто – країна не є втрачена для неї. Навпаки – її мешканці стають тут уперше господарями. І тому цікавлять письменницю вони тоді, коли для Коссак-Щуцкої це тільки зловіще тло для ідиллічного образу. Коссак-Щуцка оспівує природу країни, а Галина Журба дає переріз крізь душу її мешканця. Завдання куди трудніше й почесніше.

Бурачинська Л. «Пожоґа» й «Революція» /
Л. Бурачинська // Літературно-Науковий
Додаток «Нового Часу». – 1938. – Ч. 22. – С. III.

ГНАТИШАК Микола

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ Г. ЖУРБИ «РЕВОЛЮЦІЯ ІДЕ»[7]

Волинь і недавні визвольні змагання – це ті два моменти, що лягли в основу відомих повістевих циклів Уласа Самчука і Галини Журби. Оба ці циклі (у Журби ще далеко не закінчений) по свойому цікаві й вартісні. Але ж твір Галини Журби видержить свій повістевий цикль у дотеперішньому тоні – то він не уступатиме, мабуть, Самчукові ні глибиною підходу до проблєм, ні шириною змальовуваної картини, а безперечно перевищатиме його різнорідністю картин, живішим темпом, а зокрема уважливішим і охайнішим відношенням до стилю й мови. Зате оригінальною рисою Самчука залишиться, мабуть, ширше психольоґічне підложжя у систематичному трактуванні головного героя. Як дотепер – то приходиться ствердити, що книжка Галдини Журби має великі змістові й мистецькі вартості. Зокрема ж ті маленькі фрагментики, де виступає мала Дарка, належить до перлин мистецького зображення діточого чару та мають свою окрему літературну вартість. Авторці бажаємо, щоб у неї вистачило витривалости й мистецької натуги до видержавння цілого циклю на дотеперішньому рівні. Лише у композиції здалося б трохи більше одноцілости; і цю многоту дієвих осіб слід би якось упорядкувати, – бо це одинокий момент, який трохи утруднює орієнтацію в цьому надзвичайно легко і з грацією написаному творі.

[Гнатишак М.] [Рецензія] / мг. // Дзвони. – 1938. – Ч. 1/2. – С. 73. – Рец. на кн.: Журба Г. Революція йде. Т. І. / Галина Журба. – Львів, 1937. – 228 с. – («Українська Культурна Скарбниця. – Ч. 13/14»).

[7] До друку підготувала М. Комариця.

ГОЛУБЕЦЬ Микола **ПІСЛЯСЛОВО**[8]

В черзі книжок, виданих дотепер «Українською Бібліотекою», книжка Галини Журби – «Зорі світ заповідають...», займає своєрідне становище. Вже те саме, що була вона одиноким зпоміж кількадесяти творів, надісланих на конкурс «Української Бібліотеки», який тільки з формально-технічних причин не був відзначений першою нагородою, свідчить дуже вимовно в її користь.

Твір Галини Журби заслуговував на відзначення всіми своїми прикметами, що в літературному творі рішають про його вартість й надають йому тривкість творчого досягнення.

Зміст і тонка режисерія фабули, в якій не відчувається нічого штучного, силуваного, як то кажуть, паперового, вникливий підхід і глибоке умотивування психольоґії персонажу, чутка й всестороння обсервація й нарешті справді мистецьке – широке в загальних обрисах, а тонке й цизельоване в подробицях, оформлення, відбігають далеко від денникарської шабльоновости й неохайности, якими націхована більшість белєтристичних спроб повоєнної доби нашої літератури.

«Зорі світ заповідають», це, закроєна на епос, картина дореволюційного побуту волинського села, в якого душевних нетрах дрімає не тільки незаспокоєна тяга до землі, як до основи селянського добробуту, але й предмету сердечного, хоча інстинктовного, непрограмленого укохання, заради збережених у ній прадідівських традицій і незясованих візій майбутнього. Могутня символіка далеких і величніх «київських країв», впоряд з тою прадідівською кровю, що то, невідомо коли, витрискувала з землі на зріст чоловіка, а нині промовляє куди сильніше до народньої душі, аніж те, що писати в книжках на основі архівних матеріялів та документів.

[8] До друку підготувала М. Комариця.

«Зорі світ заповідають» – це книжка, яка не словами, але автентичними картинами живих, щирих і безпосередніх людей, переконує нас у всесильности того, що цілими століттями переходило в кров і кість, в душу українського села. Якими ж марними, неістотними залишаються на тій душі чужі, насильно чи штучно творені наслоєння!

В книжці Галини Журби, якої поодинокі місця так дуже нагадують жемчуги Стефаника, находимо відповідь на неодно питання, звязане з противенством поміж селянською терпеливістю й покорою а живловим вибухом тої бунтарської крови, що то, невідомо коли, трискала з української землі на зріст чоловіка. В ній теж найдемо відповідь на загадку, як то спокійне, мирне й задивлене в шматок насущного хліба українське село, неждано навіть для тих, що були близькі до нього, піднялося на вершини могутнього Національної Революції в 1917 – 20-их роках.

В книжці Галини Журби запалюються ті зорі, що світ заповідають, таки на наших очах...

* * *

Галина Журба виступила на літературному полі в 1908. р. з книжкою оповідань «З життя», виданих в Одесі. Тогочасна українська критика щиро привітала талановиту дебютантку, яка сталася одною з головних співробітниць київської «Української Хати» в 1919 – 13 роках. З черги, в 1919. р., появилася збірка оповідань Г. Журби «Похід життя», в 1921. вийшла сценічна картина «Меланка», а в 1923. р. у Празі, появилася теж сценічна картина «Метелиця». Зараз працює Галина Журба над дальшими частинами епопеї, якої першою главою і є «Зорі світ заповідають».

Голубець М. Післяслово / Микола Голубець //
Журба Г. Зорі світ заповідають... / Галина Журба. –
Львів: Накладом Івана Тиктора, 1933. – С. 127–128. –
(«Українська Бібліотека». – Ч. 10).

ТАЄМНА СИЛА БУТТЯ: ГАЛИНА ЖУРБА[9]

Її життєвий шлях, – від 1888 до 1979 року, – понад 90 років. Від дитинства у заможності панського двору царської Росії, з слугами, верхівцями, псами, – до смерти в тісному мешканні небезпечної дільниці великого американського міста – відстань незміренна. Мости висаджені в повітря двома світовими війнами. Не оціліли друзі, залишки родини – за океанами і суходолами. Вирятувані – ті старші і ті кілька молодших – могли б створити оточення. Вони шанобливі до неї, як до живої реліквії минувшини; але вони не відчули, що вона, – тремтливий живчик, не реліквія, а найповніше життя.

Зрештою мала невідкличні умови на взаємини з оточенням. Хоча б: твори мають публікуватися тільки її власним правописом, найфонетичнішим, найправильнішим, а як ні, – краще нехай твір не побачить світу. Засуджувала Ватикан при кожній нагоді, не зважаючи на присутність слухняних своїй зверхності церковних достойників. Дурних чужинців треба навчити писати **Київ**, а не **Кіев**. Нехай лише так адресують листи; і не сприймала переконувань, що сама ж пише **Відень**, а не **Він**, **Ніцца**, а не **Ніс**, **Париж**, а не **Парі**. Краще перебувати в самотності, аніж поступитися. Так було, коли дівчиною залишала батьківський дім, польський, панський, багатий, задля міражного українського Києва. Назад не поверталася і воліла бути у польській в'язниці, аніж використати пригадку про своє походження з Домбровських, що посіли визначні становища в відродженій Польщі.

У війнах і мандрах розгубилися твори. Не зневірилась і з останніх передсмертних сил намагалася писати. Тричі починала той самий твір. Писала його в роках 1930–1939 на Волині й у Львові; готове загинуло на початку Другої світової війни. Відтворила знову в роках 1940–1943, але і це згоріло в пожежі

[9] До друку підготувала О. Риверчук.

Варшави 1944 року. Від 1949 року знову заходилася писати те саме, але світ побачила – у 1956 р. – лише перша частина, дальші, незакінчені, залишилися в її рукописній спадщині.

У спадщині є вірші, незнана ділянка її творчости; є літературознавчі й публіцистичні статті, є письменницькі нотатники. І є продовження чудової автобіографічної розповіді, що вийшла лише першим томом як «Далекий світ». Це: «Дім на узліссі» (друга частина автобіографії) і «Зруб» (третя частина). Окремий машинопис «Київ» безпосередньо в'яжеться з біографічною розповіддю. У непов'язаних записах залишила широко задуманий огляд свого життя в роках 1922–1945, що повинен був мати заголовок «Були ми колись». Перший том великого твору «Тодір Сокір» вийшов у році 1967, а другий, майже закінчений, лишився в машинописі. У її рукописній спадщині є також низка нарисів «Комплекс рабства» – закиди її землякам, що в дечому перетинаються з «Листами» В. Липинського.

Через дійсний і уявний комплекс рабства відгородилася від багатьох настільки, що бажала, щоб і тіло її зникло, по дослідах в анатомічному театрі. Цього з її передсмертних бажань не вислухано і вона спочиває на кладовищі у Бавнд-Бруку, де мистці слова, з якими зустрічалася, приятелювала і сперечалася в житті, а між ними: Маланюк, Лятуринська, Осьмачка, Стефанович.

Напіввтрачені її твори, що були публіковані у непевний час у малознаних або тяжкодоступних нині виданнях, а між ними «Чоловік без лиця», виданий під час коротких років Державности, і її перші твори, ще з-перед Першої світової війни, що з них знане найбільш оповідання «Коняка», яке спричинило конфіскацію всього накладу «Української хати» в році 1912.

Творів своїх не збирала, бібліографії не склала, не записала навіть псевдонімів, що з них один, Маврикій Ідден, пригадав Євген Маланюк у захопленому про неї есеї «Ще про жіночу мужність». У мікрофільмі приступні її оповідання в

«Українській хаті»; окрім згаданого «Коняки», – «Пісні на одній струні», «Сильвети на тлі неба» , «Похід життя», «Цвітучий сад». Під промовистим для Журби заголовком «Похід життя» ці оповідання вийшли 1919 р. в Києві і становлять, як і «Життя» (Одеса, 1909 р.) бібліографічну рідкісність. Випущена малим накладом «Маланка» (Тарнів, 1921) погубилася в неперестанних мандрах еміґрації УНР. Збереглися натомість з журналом «Нова Україна», що його редаґував на еміґрації її давній, ще з Києва, знайомий М. Шаповал, два сценічні твори («Метелиця» і «В переліті років»). Читач знає Журбу лише з її окремо виданих у Львові й за океаном творів «Зорі світ заповідають», Львів, 1933; «Революція іде», Львів, 1937; «Доктор Качіоні», Краків, 1943; «Далекий світ», Буенос-Айрес, 1955 і «Тодір Сокір», т. І, Нью-Йорк, 1967. І, звичайно, її есеї, оповідання і темпераментні статті 1950-1970 рр. у еміґраційних журналах.

Два твори, – «Далекий світ» і «Від «Української хати» до «Музаґету»«, – розповідають про її дитинство і перші роки самостійного життя. Розповіла про свій рід, – на перехресті двох сторічч, культур, середовищ. Про предків на послугах «чужих держав і ворожих націй». По батьківській лінії, «по мечу», походила з польської родини Домбровських, по матірній – із споляченого українського роду Копистенських. Виростала в двох світах, хоч у родині мова – польська, і перші її віршовані твори були польською мовою. «В мені, – згадує вона, – два патріотизми. Побіч польського, обов'язуючого, ще другий, «місцевий», теплий і ліричний патріотизм український... Польща, – це був міт, з королями, славою, завойовництвами... Ідеалізований, екзальтований, конту-шово-рогатівковий, імперіялістично-шляхотський патріотизм ... палахкотів у мені вічно роздуваним полум'ям...» Другий патріотизм «виростав сам із себе, із землі, з повітря, ніким не підсичуваний, не вирощуваний штучно, надиханий самою землею, довкіллям, таємничим нашептом самої України». Росла між тими двома

світами, «як виростається між близькою матір'ю і далеким батьком».

На київських Контрактах всевладно «виляскувала» польська мова. Маґнати з'їздилися з правними дорадниками, секретарями, льокаями, козачками. «Все це було набундючене, гордовите, безпечне, духливе в свою силу. У Домбровських їздили верхи, влаштовували пікніки, полювання, фортепіянові концерти. В альтанках для гостей і для своїх, завжди були овочі, ласощі, напої.

У їхній садибі окомани смагали нагаями давно вже вільних селян. Бити мужика – це все одно, що грати в карти чи рушити на полювання. Окомон Верещинський, «здоровило у бурці» сперезує гарапником по голові заляканого, злиденного Явтуха. У Явтуха тече з носа кров, він обтирає її рукавом. Стоїть покірно, не пробує боронитися чи хоч би виправдуватися. Такі сцени бачить дівчинка: «Вся трушуся з обурення, люті; чую, як кров залива мені мозок, порушує усю мою глиб». Починається вік спостережень, гострого підмічування, осмислювання. Питає батька, чи вільно панам бити хлопів, коли панщини немає. Батько мовчить. Розмовний, на це питання не відповідає.

І тоді серце дівчинки схиляється до хлопів. Їхня мова – її друга мова, їхній побут їй також рідний; тужить, коли приятелька-служниця відходить. І ще кров з матірньої лінії, – хтось з її роду святив гайдамакам ножі. Голосом крови, «десь, звідкись пригадуються ще чиїсь слова, разом з блеском солом'яного приску, з запахом соломи, з якоюсь радістю і з якимсь жахом... Відрубана голова котиться коням під ноги... «ляхва проклята», «пани людей за собак міняли»... – Чи було так, таточку?»

Доросла письменниця перевірила враження дівчини знанням історії та оскаржила «економсько-народову породу». Називає прикмети цієї породи: «присадкуватість або гандрабатість, головатість, мордатість, вусатість, носатість або кирпатість». Їм прикметна твердолобість, хапчивість, кротяча не-

дозорність, чванливість, плазування перед дужчими, знущання з слабших. Вони вічні, непроминальні. Її батько був з інших, кращих, з тих, хто розумів стихію, яка його оточувала, «вабила, манила наснагою». Його полонила пісня, захоплювала народна ноша, український етнографізм лучився з польським патріотизмом. Сприймав Польщу розумово, Україну чуттєво. Його донька сприйняла Україну і чуттєво і розумово. У книзі, що її створила на схилі віку, засудила покоління батька. Ще раз наголосила історичні гріхи його народу. Пригадала, як, не криючися перед нею, висловлювалася «челядь» про панів, що «панська правда на всі боки гнуча», що «з биком не борись, з паном не судись».

Ще була Росія — далека, але відразлива. Виявлялася спочатку, як гнобитель Польщі, потім як деморалізатор її народу. Симпатичний Мина пішов у москалі. Відбувши військову службу, додому не вернувся, став в'язничним вартівником. А коли приїхав провідати рідне село, то говорив тільки по-російському. Забув не тільки польську, але й свою рідну мову. «Ще трохи, і з нашого Мини стане якийсь Слєпцов, або Слєпкін».

Спостерігала представників різних народів. Були на Поділлі буйнорослі степовики з Херсонщини, німці-колоністи, греки, євреї, росіяни (у Журби завжди «жиди», «москалі»), поляки, цигани. Підпанки, гонії худоби, конокради, євреї-фактори, багато типів найтемніших зайнять, – «збрід всякого людського наплоду». І були господарі цієї землі – маси неосвіченого селянства. І була зустріч з Шевченком. «Кобзар» належав батькові. У «Кобзарі» було: «... ти, моя Україно, Безталанна вдово, Я до тебе літатиму З хмари на розмову». Це було нове, несподівано-дивне. Дівчину «трохи не кинуло у гарячку».

Підсумком усіх вражень став рішальний, на все життя, вибір нової батьківщини, «безталанної вдови». Послідовним кроком став Київ, куди вона подалася в січні 1912 року, мавши 22 роки. Шукала тих, з ким листувалася, які друкували її тво-

ри, – у напіввідкритому звабному світі. «Уявити собі інтеліґентів, письменників, редакторів, що говорять українською мовою. Люди боротьби й віри...» Відвідує редакцію «Української хати» і «Засіву». У «Засіві» нужде-нність. Велика, темнява кімната. Єдиний стіл і єдине крісло. Але ось свято Шевченка. Величезна заля вщерть набита старшою інтеліґенцією, студентською молоддю, селянами. Панночка Домбровська у грецькому пеплосі з доморобної вовни, гаптованому золотим меандром. З концерту виходить мов п'яна. Повороту додому немає. Лише в гості – відпочити, підлатати надщерблене здоров'я, лікувати в добрячого батька «душевні, серцеві та тілесні вавки».

Послідовно належало стати й матеріяльно самостійною. Вдвох з Явдошкою Квіткою відкривають бюро перекладів і передруку. Рік був 1915, і в Києві, під час війни, багато тих, що саме потребували перекладів і друкування на машинці. Вимагали перекладів на угорську мову, з голляндкої на російську, з перської на англійську. Явдошка знала слабувато німецьку, Журба французьку, але цього не вистачало. Довелося закрити підприємство, коли їм виповіли за неплачене мешкання.

Тоді перекладачка-машиністка пішла вчити дітей, потім переписування, принагідні заробітки, забезпеченеве товариство, потім, вже з 1917 р., у редакції «Нової ради», далі, під радянською владою, у «Всевидаті» й 1920 року ледве встигла на поїзд, що відходив на захід. Назавжди покинула Київ, щоб оселитися на західніх українських землях, що між двома світовими війнами опинилися в польській державі.

У рукописах є про наступні роки, про перебування на Волині, у Львові, у Варшаві. У тих, ще неприступних, творах напевно знайдеться повторення й поглиблення того, що знаємо про світогляд і творчі шукання письменниці.

Замолоду почала замислюватися над центральною для неї проблемою народу й роду. У статтях і розмовах, вже на схилі віку, знову і знову, поверталася до цього питання. Вияснення його стає їй самій поясненням рішальних кроків її жит-

тя. Називала це голосом, що передається людині з кров'ю її предків, що родиться з людиною. «Коли людина не знає навіть, хто були ті предки, то голос крови підказує їй. До чогось тягне, від чогось відштовхує». Саме тому так багато місця у її творах присвячено родові. Вишукує предків з лінії матері і батька на розгадку своєї підсвідомости. Сповіщає про князя Йосипа Воронецького. Вояка та фантаст, після поразки польського повстання 1871 р., опинився в Туреччині, де разом з Михайлом Чайковським (Садик-Пашею) заходився відно-вити Запорізьку Січ. Був одружений з туркенею, потім, після проголошення амнестії, повернувся. Був химерний, гонорис-тий, вживав переважно української мови, ходив у чумарці. Був і Цезарій, ізгой, що відсахнувся всього роду, одружився з селянкою («хлопкою»), прийняв православну віру. Таємничий дідуньо Цезарій. Були з боку матері й Копистенські, козацько-духовні діячі. Були вони життєрадісні. «Гумор бив з них, неначе сяйво, захоплював довкілля... Люди бігли по цю веселість, по той сміх, мов по цілющу воду». Журба вишукувала в своєму роді цих степовиків, щоб зрозуміти, чому вона, так як Цезарій, стала ізгоєм.

Вглиблення в рід – звеличення родини: «... і ось знов є родина, щось одне, велике, безсмертно непорушне у своїх одвічних людських і природних законах». У Домбровських народжується ще одна дитина, і старша сестричка плаче з дивного зворушення, відчувши «велике таємне чудо».

Великі таємні чуда просвітлюють творчість Журби. Чудо в любові-коханні, що полонить людей і тварин. Приручена коза зустріла судженого, і «любов перемогла всі розкоші культури, з її привабами, вигодами, достатками, потягла у нетрі, геть від людей, до зимних, темрявих лісових гущів, до небезпек і тривог дикого життя. Безсмертна, всемогутня, непереможна любов». Позасвідомі поклики Журба ототожнює з мудрістю.

Мудрість собак це доброта. А де ж вона в людей, які бувають жорстокі до тварин? Тож перебування з людьми навчи-

ло собаку «повздержливости, недовір'я, з полиновим посмаком у серці. Так з радісних оптимістів стають згодом понурі песимісти».

Ненаситне вникання в світ тварин і рослин. Один з розділів твору Журби навіть зветься: «Діти, звірі і люди».

Діти вигострено відчувають змагання між добром і злом, тож добре, що в казках, після кривд і негод, приходила нагорода добрим. «Стривожене, схвильоване моє серце заспокоювалося після тривожної натуги, ставало радісно і легко. З цим почуттям завершеної справедливости ми засинали».

Крилата дитяча уява виживалася в світі мітів. Невидні, але наявні істоти перебували біля них. А коли мороз вирізьблював на шибках квіти і дерева, то це були душі винищених колись лісів, зрубаних дерев.

Найближчий друг людини – пес. Їх багато в творах Журби: Арно, Нептун, Леда, Співак, Емір, Трезорко, Дзяворко й ще інші. Звірі, як і люди, мають свої приречення: під старою липою в землі порохнявіють Емірові кістки, а Співак втішається життям: гавкаючи, припадає на передні лапи, прискакує, ганяє довкола, шаліє з радости. Дзяворко, такса, з повивертаними лапами. В очі не дивиться, тільки липає з-під брів, – «найбільший пройдоха, облудник і шельма,... тип потайного змовника...» Леда – хитра та улеслива – «має міну черниці, хоч тричі до року обдаровує нас різномасними цуценятами».

Коні також товариші людині. У «Тодорові Сокорі» їм присвячено захоплені сторінки. Докторові коня продати – «все одно, що поховати дитину», і як же продати, коли кінь «з білосріблястою шерстю на чорній, як гебан, шкірі висунув до нього сап'яновий писок із роздутими ніздрями...» Цей кінь – очевидний спогад про маминого коня Зубра з «Далекого світу», з такою самою «сріблястобілою шовковистою шерстю, ... з роздутими ніздрями, з повним вогняним оком...»

У домі Домбровських справжній звіринець. Тато з полів привозить доповнення до їхньої звіринної родини. Приїжджає, а з пазухи у нього визирає голівка лисеняти з настовбу-

рченими вушками й цікавими мудрими оченятами. Освоїлося швидко і витівало всілякі каверзи; а, наколобродивши уночі, засинало «у когось з нас на подушці, тільки настовбурчені вуха стирчали з-за чиєїсь голови». Були бабаки, шпаки, було й чапленя, яке на своїх дебелих ніжках бігало, витягнувши наперед голову. Було ненажерливе, і, скільки б йому не давали їсти, воно кидалося на всіх з вічно роздзявленим дзьобом. У домі жили й зайченята, що витворяли неможливі герці, особливо вночі, коли люди бажали поспати. Вони ганяли по кімнатах, вискакували на крісла, столи, канапи, щось падало й розбивалося. Сідали «рядком на вікнах, за якими блакитнився ніччю город і ліс, тарабанили лапками в шибки... дім виповнювався... гармидером...» Цвіркуни налазили в дім із лісу восени, щоб тут перебути зиму. Віддячували господарям концертами. «Спершу обзивалось несміло сопранове сольо, потім дует, квартет, а далі репіжила ціла орхестра з таким завзяттям, що наша дитяча кімната перевертaлася в цвіргунячу фільгармонію. Я лежала заслухана в цю солодку музику...» Шпак мав найдосконаліший слух. Підхоплював свистом музику й спів, іржав, як на пасовиську коні.

Тварини й рослини оточували письменницю навіть у найпримітивніших житлових обставинах у Філяделфії. Улюбленого, вирятуваного немовлятком від загибелі кота переїхало авто. Зламалася ще одна ланка повноти буття. До її вікон тиснулися птахи; зверталася до голубів і горобців їхніми власними іменами, і вони відзивалися. Рослини не відповідали, але відчували тепло її слів і їх, у різних вазониках, повно було в мешканні.

Бо це ж у подільській садибі цвіли троянди, левконії, вербени, айстри, з лісу віялася «ніжно-терпкувата пахоть первоосінньої в'яні». А в Києві редакція «Української хати» займала домик з бальконичками, колонками, боазеріями «в каскадах квітучих ґліциній, дикого винограду». Там, у Києві, береги старого Дніпрового річища поросли густим верболозом, з по-

плутаним у воді корінням, був затон порослий татараком і віковічними вербами.

Стинають ліс. Дуб стоїть величаво, але пила втинається в його тіло. Починає здригатися, схитується і з тріском валиться. «На його місці біла порожнеча, а на землі, розтягнений геть, лежить убитий велет... Дерева вмирають так само як люди...» Пень щойно стятого дуба ще теплий, – «ніби щойно вбита людина».

Мертві предмети не мертві. На другий поверх, до свого перевантаженого зайвиною мешкання, приносила, – ні, приводила, – осиротілі, викинені на вулицю речі. Непотрібні, ні до чого не придатні. Алеж це річ, – вона жила між людьми, прислуговувала їм, як її викидати? Приятелі потайки викидали цей непотріб з її мешкання. Та Журба пам'ятала про них, відшукувала і, знову вирятуваних, вміщала туди, де їм і належиться бути. Був там дитячий возик, поламаний стільчик і різні предмети нерозгаданого призначення. У її творах порозкидувані звірення: «... речі ті зворушували мене своєю покинутістю, зайвістю, людським забуттям та байдужістю». Пригадує зі свого дитинства, як, «вчулена в їх трагедію», вона підбирала їх, ховала в столик. Відчувала їхню радісну вдячність. «Був це своєрідний поганський анімізм, що й досі таїться в моїх мряковинних нетрях, – прив'язання до предметів мертвих, як до живих істот».

З яблука, що ним насолоджується дівчина, тече життєдайний сік, – пахне «землею і сонцем». Подих втомленого літа. У конюшині обзивається деркач, польові коники чічікають у стернях. «Ідемо всі мовчки, неначе вертаєм з похмілля, сп'янілі могутнім п'яном ланів та левади, солодко охлялі. Звись і зглиб зливається на землю благостинь спокою, роздзвонена, розспівана тиша». Довженко міг би втілити на екрані, як її мати співає в лісі, де весняна рань золотить зелень ліщини, диких груш, кленів, де цвітуть зозулячі черевички, ряст, півники, конвалія, де «крепка смордь» вилізши на стежку, заступає дорогу.

Світ сприйнятий запахами (пахоть, в'янь), барвами (опалевий вечір у яскравих коралях, фіолетова ніч), звуками (розхвильована ріка звуків).

Ще тільки крок до містичного злиття з всесвітом, – видимим і невидимим. Але: «Я не маю нахилу до містики. Мій спосіб думання й світозрозуміння раціоналістичний... містику сприймаю, як поезію. А втім, чи ввесь усесвіт, з цілою механікою своєю і людське життя з народженням, любов'ю та смертю, і сама людина – не одна велика містерія?»

Двічі в її досі опублікованих творах є опис різдвяної ялинки, коли діти, зачаровані нею, витанцьовують і, – розкинувши руки, падають ниць на підлогу. «Є в цьому щось із первісного вогнепоклонства... Можливо, колись так само екстатично висловлювали наші поганські прапредки свій культ-молитву вогневі».

Ще не здвигнений нагробок письменниці має бути пам'ятником вогнепоклонниці.

Живий світ вивершено людиною. У Журби носії вічних вартостей – переважно селяни, з ще не зрушеною оцінкою явищ і осіб. Переплетені ненависть, жорстокість з ніжністю, чесністю, відданістю. Темно змальовані здеклясовані економи, солдати, прикажчики, юрба портової Одеси. Добрі і злі у суспільній клясі її родини. І вкінці ті, що з ними перед Першою світовою війною творила в Києві нову літературу. Але вони реальні, наявні, доторкальні, і в них тяжче догля-нути вічні істини, що розкривалися Журбі в предметах, рослинах і звірях.

З тих вічних – у коханні, материнстві, у довір'ї до інших – Єринка. З тих, що не можуть сприйняти несправедливости, в яких струмує кров січовиків – форналі, обслуга дому її батьків, і найрізноманітніші — її родичі, приятелі і сусіди її батьків.

Пластично оживлені її київські зустрічі у 1912 і наступних роках. У готелі «Ермітаж» знайомиться з Павлом Зайцевим. Молодий елґеантний пан. Приїхав з Петербурґу дослі-

джувати Шевченківський архів. З ним у музеї оглядає рукописи Шевченка: «Нерівне, нечітке письмо на пожовклих листках... А Зайцев читає їх, неначе друк». Микола Зеров: невеликого росту, привітно усміхнений, дотепний «сміявся, закриваючи рукою щербаті зуби». Галина Орлівна при кожній нагоді розгортала зшиток і читала свої імпресіоністичні поезопрози. Обидва Бойчуки: Михайло високий, стрункий, у білій полотняній блюзі, осяяний усміхом. Молодший Тимко хворий. Кутається в плащ, мерзне. Помер на сухоти. Сергій Єфремов тоді мав 41 рік. Був підстрижений їжаком; невеликі козацькі вуса, у вишиваній сорочці; говорив неголосно, поважно. Андрій Ніковський, коли сміявся, мав на щоках ямки, що надавало йому хлоп'ячости. Павло Тичина, тонкий, високий, ходив у чорній довгій пелерині та студентській шапці Комерційного інституту. Знайомство з Савою Крилачем (Сєдлецьким), – «одна велика кімната в підвалі, застелена старим килимом... У грубці горить вогонь; перед нею на килимі сидить... і четверо його дітей. Усі босі... Сплять, мабуть, покотом...»

Фолкнер, отримуючи Нобелівську нагороду, сказав, що письменник повинен перейнятися давніми загальними істинами, правдивістю серця. Без цього твір скороминущий. Письменник має сказати слово про такі речі як любов, і честь, і спочуття, і гордість, і самопосвята. Себто Фолкнер сказав те, що звичайно говориться в урочистих випадках. Сказав те, що через часте повторювання затратило вимовність.

Одначе ці слова — повсякчасне ісповідання віри письменства. Твори Журби про праосновні речі, про любов, і честь, і спочуття.

Журба народилася при кінці вісімдесятих років дев'ятнадцятого сторіччя. Творила тоді, коли не були ще захитані як зразки наслідування прозаїки з того дев'ятнадцятого. Звідси упрощений поділ її персонажів на додатніх і від'ємних. Мокрина, Доктор, Єринка – шляхетні, добрі, працьовиті. Шиманська – зла, підступна і на додаток дурна.

Мойса – самі хиби знахабнілого недоука. Цьому Мойсі з його «поганою гидливою ґримасою» приділено у «Тодорові Сокорі» забагато місця, може заради його майбутньої ролі, бо вже й у першому томі, він кидає понуру тінь на долю головних осіб.

Сповільнені видаються сьогодні такі супровідно-непоквапні речення, як «Тут, годиться сказати дещо й про Полюню Шиманську». Як розпливчасті, сприймаються модні колись «якась приязнь», «якийсь сантимент», «якісь рідкісні вина», «якась молода бравість», – усі ці «якийсь» лише з однієї 25-ої сторінки. Дивно звучать сьогодні й «містерія першого поцілунку», «містерія кохання» тощо. Себто не всі належно сприймуть прозу Журби. Неуважливим читачам вона видасться розтягнена. Щоб врости в цю прозу, треба перечитати її. Одначе всі категорії читачів Журби можуть зійтися на Фолкнерівських засновках: «і спочуття, і гордість, і самопосвята».

У дівчини-служниці народжується хлопчик Тодір – герой епопеї. У першому томі він ще малий, але вже осередня постать, на якій скупчується увага його оточення. Навколо нього невгавний живчик природи та заплутаний світ дорослих. Біля нього, у малому світі поміщицького двору, клокочуть зовсім не дрібні пристрасті та просувається «на тлі історії роман».

Тло в дискусіях освічених, у думах темних, у докладному побуті. За витинок тла може правити хоч би мандрівний крамар і одночасно книгоноша, типова постать перед-потопової України, – «венґер з крубкою» (скринькою). Крім дрібного товару, він має мануфактуру, взуття і книжки. Возив він літературу «дуже попитну і почитну, як «Бова королевич», «Рожа з Таненберґу», сонники, оракул. Траплялася й українська література, як «Півкопи казок» Осташевського, лубочне видання «Енеїди» Котляревського, «Не любо, не слухай, а брехать не мішай» невідомого автора, а навіть співаники Лисенка почали появлятися у венґерів та мали небувалий попит».

Тло доби творять розмови «челяді» про панів, про розбишак та злива фолкльорного матеріялу: «Женці молодії, серпи золотії...» Пісні тоді ще зберігалися з прадавнини, може княжої, «слова і мотив долітали звідкись, неначе з-поза завіси тисячоліть».

Читач пливе в творах Журби назад, угору, проминув либонь сторіччя, добачає давно вигаслі фільварки, вслуховується в розмови робітників, що в них передчуваються пожежі затишних садиб і смерть їхніх власників, смерть і батька Галининого.

Доба й одночасно нові шукання – її мова. Якщо ще можна відшукати в Грінченка такі призабуті нині, але нормальні в Журби слова, як кебетливий, безкебетник, обсяги («гуляли до пізніх обсягів»), то ледве чи знайдемо її улюблені, запашні давниною, односкладові – зрон (небесний), п'ян (горілчаний), плодь (всяка), в'янь (осіння), падь, рость, злидь та найрізніші: зважно, узайві, оснань, залассся, падок, порань, обтяж, виплигом, – сотні їх.

Її етимологічні пояснення наївні, але в них уважливість до живого організму мови, прямування розширити спроможності вислову. До творів Журби, як до мовної скарбниці, будуть скеровуватися ті, яким тісно в збіднілій, без багатства старослов'янської і без невикористаних ще скарбів народної мови. Слово Журба сприймала доглибинно, як усе, що оточувало вражливу дівчину. Її мама їде до Одеси. Це нове слово, Одеса, спалахує у її уяві «полум'яно-червоне, як квіт амарилісу». Звідси її безкомпромісні вимоги до правопису. Правопис мусить бути найфонетичніший. Дурні правила здушують мову. Навіть при найбільшій уважливості до химер письменниці не всі видавці відважувалися нехтувати немудрі правила, – це сповільняло вихід її творів.

У короткому заповіті про письменницьку спадщину, Журба не забула вписати: щоб її твори публікувати «тільки моїм правописом, який я уважаю суто-українським, фонетичним, логічним, пропаґандивним, вільним від суто-

московських впливів, знівечень, неграмотностей... Я глибоко вірю, що цей мій правопис буде колись правильно оцінений і загально прийнятий, коли доба рабства і рабів хахлацьких мине...»* Мову сприймала не з книжок, а з казок няні, з її колискових предковічних пісень. «Ой, ходив сон коло вікон...» Мову нянь нівечить нефонетичний правопис. Може мовознавці вивчатимуть її синтаксу, – спотикання багатьох, що не мають абсолютного мовного слуху Журби. Може письменники перечитуватимуть свіжість її штрихів, – коли Єринці здається, що вона летить на своїх власних крилах, або як вона «проковтнула якусь давучу, величезну радість і враз же з нею грудочку льоду». Вони добачать, як поруч традиційної прози попередників – ощадна влучність сучасників. Журба таки слідкувала за прямуванням сучасників, і її персонажі не раз розмовляють про популярних тоді письменників, між ними про Анатоля Франса і Кнута Гамсуна. Про тих, що ними «зблимували перші проблиски імпресьйонізму, як райдужні випари над застигаючим півтрупом натуралізму».

До графоманів була нещадна. Сологуб у «Тодорові» повчає Мойсу: «Ніякої лірики, ніякої поезії!... Просто свинство, гидота... Женешся за славою, а осягаєш протилежне, — відкриваєш всю свою убогість, порожнечу, бездарність». І далі Журба стверджує: «Ніде бо, ні до чого не присмоктується стільки шарлатанів, як до мистецтва і літератури. Але кльовнів дуже легко відрізнити від справжніх мистців. Самовияв одних і других відбувається згідно з одвічними законами правди, непідробної мистецької правди».

«Шарлатанів» не терпіла й у житті. Тож не лише мистецькі чи ідейні прямування створили чар Журби. Безсумнівна нерозривність її творчости від її життя. Рости б їй у добробуті польських поміщиків царської Росії, пізніш податися до відродженої Польщі. Замість цих спокус – нестримний бунт. Проти предків, їхньої релігії, проти всього, з чим росла, чим дихала. Проміняла культуру, чужі мови, музику, вигоди на суточки тогочасного письменницького Києва. Заперечення реа-

льного задля міражної молодої літератури на сухих пісках чужої імперії. Ніби життєва деґрадація, включно до прибрання псевдоніму «Журба».

Цей псевдонім справляв непорозуміння. Так підписувався Матвій Дзюба. Йосип Журавський, Володимир Дорошенко, ще раніш Павло Грабовський. Було кілька Журбенків, Журливих, а слова «журба» і «туга» рясніли в тогочасних віршах. Пригадати хоч би з 1913 року: «Мені отся думка журбу розганяє» (Надія Кибальчич), «Журно заридають струни тихозвонні» (Петро Стах), «Всі надії доля без жалю розбила, Повні горя-туги потяглися роки» (О. Андрієва). У Києві активна тоді була Олена Пашинківна, що назвалась Оленою Журливою, «відоміша за мене поетка, ще й героїня наеросовім полі», – тож частина її романів йшла на рахунок Журби, також не святенниці. Але ніяк не була вона журбою, ця сповнена енерґії панночка, що переплела свої кроки з прямуванням найвизначніших. У нестачах доходило аж до того, що тинялася по завмерлому Києві з пилкою і сокирою, вигукуючи «дрова пиляти!» Впертість, фанатизм, чи крайня послідовність? З тим в'яжеться відмова, вже на еміґрації, від літературної нагороди з непереконливих іншим міркувань. Перебування в холодній узимку й розпеченій улітку кімнаті тільки тому, що в вікно зазирає вершок дерева. Брошури й статті, у яких картає своїх земляків. Публіцистика, зайва, обнижує її літературні твори. Алеж і мужня публіцистика. Говорила, як та, що має владу.

Майбутні дослідники життя і творчости Журби ще звернуть увагу на її гумор, розшифрують виведені в «Тодорові Сокорі» постаті з гурта «Української хати», «Засіву», «Літературно-наукового вісника», додумаються, хто був Борис П., що його листи вона захопила з собою, втікаючи востаннє в поспіху з Києва. Ще такі осередні теми як нація і людина. Її людина – це «світ замкнений в собі», сама собі найдальша і найближча.

У «Тодорові Сокорі» повторено описи, сцени, осіб з «Далекого світу», з дитинства. Минуле овівало Журбу тугою;

не існувала «страшна прогань часу». У самотності довгих років перебування за океаном довершувалося переображення «реального світу в другий, не менш величний і не менш чудовий, світ уявний, перегнаний через нечувано складний, таємний, божеський апарат творчої індивідуальности людини».

Посмертно заторкнено лише один вияв творчої людини, – про повінь буття. Те, про що писала «На смерть Лесі Українки» (1913), Олена Журлива, – майже одноіменниця у літературі і юнацьких пригадах Галини Журби. Її вірш (не поезія) кінчається:

Прийми ж од нас подяку щиру,
За те, що силою чуття
Навчала нас знаходить віру
В красу, любов і все життя.

Сучасність (Мюнхен). – 1979. – Ч. 9 (225). – Вересень. – С. 3–15.

ЛУЦІВ
Лука

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ Г. ЖУРБИ «РЕВОЛЮЦІЯ ЙДЕ»[10]

Авторка задумала довший твір під назвою *Хроніка одного села*. Перша частина *Зорі світ заповідають* вийшла перед кількома роками (1933), а тепер перший том другої частини.

Зачнім свої завваги від назви твору, що зачинає прибирати риси української епопеї про революцію, або, як пізніше певно буде, про українсько-московську війну. Ми воліли б бачити назву сього села в заголовку твору. Воно може й дрібничка, подумає дехто, та авторка і в самому творі любується в таких «неособових» сценах, що не вяжуться тісно з героями повісти – а се ж ослаблює силу авторчиної експресії. Дехто з рецензентів думає навіть, що твір сей «без головної дії і без головних героїв». Не знаємо ще цілого твору, та гадаємо, що так не є, головним героями буде Григір з тими всіми людьми, що вже коло нього гуртуються, а повніше зарисуються вони аж на тлі цілости, що повинна мати, якщо можна судити по першому томові, бодай ще хоч кілька томів. «А головна дія?» – спитає дехто. Боротьба України з Москвою. Вона вже ясно зарисовується в очах Григора, що вже собі усвідомлює, навчений москалями (напад на Богданівців!), що Україна не може й не сміє бути тихим човном серед моря злоби та хижацтва; що не вільно їй обділяти всіх «своїми щедротами» та «розперезувати перед всіма пояс». І томуто читач бажавби, щоб оті «Незабитівці» (авторка в одному місці зве се село Незабитівка) були справді типом українського села з часів змагань за волю.

Се село перше усвідомлює собі, що «Україна зовсім ріжна порода від инших пород», що повстав обєднаний фронт проти України, повстали два світи, дві сили, темна і ясна, що «мусять зударитися й помірятися з собою». Се бачив млинар і телеґрафіст в Незабитівцях, знав про се селянин Петро, що «позагризавби всіх ворогів України», розуміли се й инші се-

[10] До друку підготувала М. Комариця.

ляни, коли переговорювали з Мордасінськими й Аврумками – не знав про се тільки український Київ.

Повість охоплює пять місців подій, від березня від липня. Плястичніше вийшли сільські частини, події в Києві потрактовані авторкою майже як спогади, без епічної повноти, ще слабші є згадки про фронт. Тут ми при слабій точці сього твору: хибній композіції повісти. Швидкість подій передає авторка короткими, простими реченнями. Тут її стиль – се немов телеґрами, що змальовують пооодинокі картини. Є гармонія між діяльоґом, описом і авторчиною розповіддю. Та невлучне чергування поодиноких картин. В селі вже давно чули про київські зїзди й читали універсали – а авторка малює Київ аж при кінці повісти. З тим вяжеться ще одна, вже «річева», похибка, що дезорієнтує читача й ослаблює його захват твором. На 130 стор. читаємо, що **біжать горячі дні літа, Григір тоді на фронті пише** бадьорі листи, що покинув полк і перенісся до Богданівців **до Києва**. При кінці твору читаємо дослівно (стор. 219), що він «**ввесь час залишався в Києві**», отже від першого військового зїзду аж до нападу москалів на Богданівців (себто від перших днів мая до липня!). На сей зїзд їхав Григір ще на 50 стор., про його наради село зараз дізналося – тож кінцеві сторінки повісти не на «свому» місці. Правда, Григір «навчився» від москалів ненависти, він тепер «чув її в грудях, був переповнений нею», та ми вже згадували вище, що село вже й без нього давніше знало, що робити з ворогом.

В авторки стрічаємо поетичні описи, що гармонізують з героями. Ось Гемень прочитав дядькам в жнива на полі слова універсалу. Селяни захоплені словами: «Най буде Україна вільною». Сцену сю замикає короткий опис: «Жайворони дзвонять, бє десь перепелиця, серпи миготять на сонці. Мідяне колосся, краплі червоного маку скапують по них. Замислені очі линуть у далечінь». Та штучністю відгонить від опису з 58 сторінки, що рівнож має бути тлом для дядька Петра й його глухонімого наймита Савки: «Весняний вечір розливався сепією з легенькими відтінками охри та лязурі. Зеленіла трава,

озимі поля. Селєдиновім димом курилися вільхи. Пахло вітром і землею».

Може деякі читачі не схочуть вірити, щоб телєґрафіст з Незабитовець танцював уже в 1917 р. танго в ліску – та се дрібниця. Важливіше те, що авторка перетикала початок твору московською мовою (на 11 стор. аж 14 стрічок!). Авторка бажала наближитися до дійсности, та тоді повстає питання, як балакалиби в неї герої французи або анґлійці? Чи також рідною мовою? Тож не розуміємо, чому в книзі видрукувано деякі нарічеві форми й вульґаризми і то навіть в розповіді й описах авторки? Ся мовна «отаманія» повинна зникнути в дальших томах, що напевно розгорнуть перед нами на ввесь зріст картину українських змагань.

[Луців Л.] [Рецензія] / Л. Граничка // Вістник. – 1938. – Т. 1, кн. 3. – С. 235–236. – Рец. на кн.: Журба Г. Революція йде. Т. І. / Галина Журба. – Львів, 1937. – 228 с. – («Українська Культурна Скарбниця. – Ч. 13/14»).

МАЛАНЮК Євген

ЩЕ ПРО ЖІНОЧУ МУЖНІСТЬ

Колись, в часах досить спізнілого студентства, довелося на вечорі Ольги Кобилянської в Празі, з чисто студентською зухвалістю, піднести проблему з области національної психології.

До арґументації були притягнені і преісторія (трипільський матріархат), і історія (кн. Ольга, полковниці Козацької доби, сотникова з Буші і т.д.), і фольклор («Била жінка мужика»), і Вайнінґера з його «M» і «W»... Висновок був такий, що в нашій національній психіці, наслідком цілого ряду причин, первні «M» і «W» мають тенденцію – в поодиноких індивідуумах – до своєрідної оберненої диспропорції, ба й разючої оберненої ж переваги. Звідціль – цілий ряд «мужніх жінок», зокрема в літературі: Леся Українка в знаній і вже досить зужитій цитаті з Франка, Ольга Кобилянська з її широкими повістевими образами, Л. Старицька-Черняхівська... Остання, як мати Лесі Українки – О. Пчілка, позначили ту мужність також в суспільнім житті, як свою чисто бойову вдачу виявила Ольга Басарабова.

Ядовито викпив мене потім Леонід Білецький. Таємничо посміхався Дмитро Антонович. Моргав широким вусом Степан Смаль-Стоцький і, хоч стенався під час мого «вступного слова», одначе слухав уважно – він часом умів заховати олімпійський спокій.

Словом, старі то вже часи і старі гріхи спізнілої молодости. Але дивно: чомусь згадуєш цей епізод і чомусь повертаються ті зеленаві думки з-перед тридцяти (гай-гай) років саме тепер, коли ізгойська наша література переживає кризову добу, сказати б, посухи... І коли тягар «літературного процесу» – у значній мірі – несуть далі саме наші письменниці, жінки, «мужні жінки».

Це вони не зупиняються на легкій і зручній, майже сейсмографічній, ліриці (вірш описання є рід ледарства – моя

«автотеорія»), навіть не на оповіданні, але з нежіночою відвагою пориваються на великі полотна, на епічні простори, в області, де діє плян, композиція, організація, а не імпровізація, словом – не лірична одчайдушність рядового бійця, а епічна стратегія письменника-полководця, начальника своїх численних героїв, краєвидів, кліматі, днів і ночей.

Можна різно оцінювати книги Д. Ярославської чи Д. Гуменної, але не можна не подивляти зовсім нежіночого напруження їх енергії, зовсім нежіночу волю й відвагу в ставленні собі завдань: зафіксувати періоди доби, а то й охопити її цілу, насвітлити коріння нашої духовности («Велике Цабе» Д. Гуменної), чого «кавалерійським наскоком» зробити аж ніяк неможливо, шукати сенсу в безсенсовім – на око – хаосі історичних подій, що сірчаним градом впали на нарід і Батьківщину.

Вже не згадуймо про умовини, в яких «живуть і працюють» усі наші митці. А люди пера – найбільш проти чужини безборонні – передовсім.

***

Про «жіночу мудрість» ще раз нагадала не так може поява нової книжки Галини Журби[11]), як сама постать авторки. Не наводячи дат і всілякої ювілейної арифметики, варто ствердити, що Галина Журба є не тільки достойним представником нашої літератури по обох боках заслонини, а й (хай пані Галина, яко дама,не прогнівається) її сеньйором.

Письменниця вийшла з того ж середовища, що й Володимир Антонович, Вячеслав Липинський, Тадей та Максим Рильські, з тією хіба ріжницею, що її родина (Домбовські) мала значно міцніше культурно-національно-польське коріння. Вирвати себе хоч би й з «колоніяльного» того ґрунту й пересадити на український ґрунт «материковий» і зовсім не «хлопоманський» – то був чин чисто мужеський (жадні бо «жіночі» моменти тут либонь ролі не відограли).

---

[11] Галина Журба. Далекий світ. Розповідь автобіографічна. Буенос-Айрес: в-во «Перемога», 1955, 372 стор.

Галина Журба, як письменниця, могла б, до певної міри, перефразувати знане само означення Франка з його ювілейної промови про «брак концентрації», який «зашкодив йому, як поетові». Але в цім випадку не так відограла ролю потреба бути «людиною суспільною» і конечність бути «не лише поетом» , як у трагічнім прикладі Франка-поета. Залишаючись в границях письменства, Галина Журба, одначе, щораз нові ставила собі завдання, щораз інші намагалася опанувати форми, щораз дальших сягала мет. Тут проявився якийсь особливий мистецький «імперіялізм» цієї яскравої представниці «жіночої мужности» в нашій літературі.

Припустьмо, що історичні обставини колись зміняться. І якісь «майбутні доценти» чудом вишукають все (або хоч більшу частину того), що вийшло з-під пера Галини Журби. Тоді літературне суспільство здивується різноманітністю заінтересувань письменниці, діапазоном її літературних ґатунків, врешті багатством і своєрідністю її лексики та енерґією її синтакси. Нарис, оповідання, новеля, драматична поема («Метелиця», «Маланка»), повість, документальна епопея («Зорі світ заповідають»). І ще дещо, зовсім несподіване, як, напр., «Чоловік без лиця» (під псевдонімом «Маврикій Ідден». Десь 1918–19 рр.) – дивне поєднання нарису, новелі й сучасного есею, форми, що їй майбутній доцент ніяк не добере наукової назви. А останньо письменниця заінтересувалася, наприклад, ліричним віршем...

За Галиною Журбою простягнувся довгий (це жаден натяк, пані Галино!) літературний шлях. Від «Української Хати», цього Sturm u. Drang «Молодої України», через грім і блискавки 1917 року, через барвну, буйну й буряну державницьку павзу 1918, через горобину ніч Визвольної Війни 1919–20, через селянські жакерії 1921–23. І, врешті, кальварійська путь еміґрантської прощі з надто багатьма «стаціями», що чергуються по цей день...

«Концентруватися» було таки тяжко. Треба було наздоганяти час, що летів скаженим чвалом. Треба було наздоганяти добу, що нещадно минала.

Дорібок – розкиданий по (знищених) архівах і випадкових часописах. Незакінчені манускрипти летіли під вітром історії. Замість письмового стола – барліг в чужім куті або край валізки. Коли прийшла пора на монументальну трилогію, то від неї залишилися – не без призволення любезних видавців – лише монументальні руїни... Та що згадувати! Багато говорити та мало слухати, як колись казала моя бабуня. Все ясно без зайвих подробиць.

...І так непомітно надійшла година спогадів... Але не треба ні журитися, ні співчувати. «Розповідь автобіографічна» (який скромний, але тонкий і точний підзаголовок) читається як свіжа, барвиста, приваблива і молодиста повість. Читальник це оцінить і розсмакується в ній, як в старім витриманім вині («осінній витвір весняного чаду» – мовляв Рильський), що адже ж заховало в собі міцну й непроминаючу весну. Автобіографію бо цю писав визнаний і вимогливий до себе письменник. Майстер пера.

На цім можна було б поставити крапку. Але «Далекий світ» має ще й інші аспекти, на яких варто хоч коротко зупинитися.

***

Наша новітня мемуаристика не вельми багата, зокрема мемуаристика типу «родинних хронік». Поза Евгеном Чикаленком та Олександром Кошицем пам'ять наразі не підказує інших авторів, шкода, бо то не лише дорогоцінний матеріял для істориків, але й література виховна в найліпшім і найширшім значенні цього слова. Отже, «Далекий світ» Галини Журби помітно збагачує цю занедбану ділянку, понадто бувши твором людини літератури.

Побут історичної шляхти «польської» (але при цім не треба забувати, що значну її частину становила культурно-спольонізована наша, «руського» походження, родова аристо-

кратія), ми знаємо переважно або з історії, або з творів красного письменства, або з фольклору. Мемуарної літератури треба було б шукати в мовних границях літератури польської, де вона й існує в немалій кількості і, часом, високої чисто літературної якости («Pozoga», Коссак-Щуцької, «Kon na wzgorzu» Евгена Малачевського й інші, щоб тільки згадати за останню добу). Річ ясна, що польська мемуаристика на українські теми є, зазвичай, так просякнена «традиційними емоціями», що образ Правобережжя і його корінного населення виглядає занадто деформований, ба й спотворений, часом аж до непізнання (рідкі)винятки підтверджують правило. За рахунок морально сніжно-білих і лицарсько-героїчних «культуртрегерів». Тубільці – це був темний, підступний, мстивий і кровожерний «людек, щось в роді східньо-європейського відповідника африканського племени «мау-мау». Колоністи ж були, як на підбір, втіленням ідеалу homo sapiens' у, носіями й місіонерами західної культури та ревними оборонцями «східних рубежів Річипосполитої», а кожен земельний маєток їх був блокгаузом «польськости».

Дійсність, розуміється, виглядала не так елементарно-просто, як blanc-noir в польській мемуаристиці та й, правду кажучи, в деяких творах... нашого красного письменства з надмірним підкресленням «соціального моменту».

Надходить час подивитися на (тепер уже бувшу) правобережну «польськість» з іншої, більш історичної точки погляду і під іншим, більш державницько-національним кутом зорення. Саме недавно в кількох числах 1955 року були публіковані в лондонських «Wiadomosciach» надзвичайно цікаві і цінні «Wspomnienia ukrainskie» Владислава Матлаковського (яка шкода, що вони не вийшли окремою книжкою). А в лютневім числі паризької «Kultury» відомий польський письменник Чеслав Мілош вмістив свою майже академічну розвідку про батька Джозефа Конрада – народженого на Брацлавщині (1820) дідича й письменника Аполлона Коженьовського (Галина Журба відважно зазначила б: чи не з Коренівських?).

Ці дві найновіші польські «україністичні» публікації з ділянки так чи інакше мемуаристично-історичної – вже зовсім мало містять в собі традиційних складників «воюючої» й «культуртрегерської» польськости і зв'язаного з ними романтичного (в теорії) і брутального (в практиці) «месіянізму».

Окремі партії «Далекого світу» Галини Журби часом аж разять читальника деякими «польсько-месіяністичними» подробицями. Але дивно: най разючі сторони проявів тієї «польськости» на Правобережжі знаходять – в основному – підтвердження в згаданих польських публікаціях...

Отже, попускаючи часом гнуздечку українській половині свого темпераменту (по матері з славного роду Копистенських) – Галина Журба, остаточно. Не переходить меж епічности і так званого об'єктивізму. А ця обставина тільки збільшує вартість «Далекого світу», як мемуарного документу.

13.4.1956

Маланюк Є. Книга спостережень [Текст]: проза / Є. Маланюк. – Торонто: Гомін України, 1962. – [Т. 2]. – 1966. – 478 [2] с. – (Бібліотека Видавництва «Гомін України»; ч.29). –С. 392–397.

ОНАЦЬКИЙ Євген

«ДАЛЕКИЙ СВІТ» ГАЛИНИ ЖУРБИ

Дійсно, далекий світ, світ ополячених шляхетських родин в Україні останнього десятиліття XIX в., що його описала Галина Журба в своїй «Розповіді автобіографічній» (це – з польського, бо по-українському мала б бути – «Автобіографічна розповідь») і видала «Перемога» в Буенос Айресі зграбним томом на 374 сторінки вісімки. Нічого вже від того світу в нашій Україні не залишилося, крім хіба споминів нечисленних недобитків, і варто ті спомини зібрати та зберегти, бо вони багато чого в розвитку дальших подій вияснюють і психологічно підґрунтовують. Особливо, коли походять від людей такого письменницького таланту, як Галина Журба…

Писання автобіографій – притаманна риса новіших часів, що виявляє тенденцію визначити й підкреслити вагу особистости в житті і мистецтві, – особистости, що не хоче коритися долі безособового складника того чи іншого суспільства, а на кожному кроці обстоює свою, від Бога дану їй, самобутність, свої, тільки їй приналежні, прикмети духової індивідуальности. Здається, не помилюся, коли вкажу на славнозвісну автобіографію Бенвенуто Челліні, італійського ґравера, ювеліра і різьбаря (1500–1571), як на першу, справді видатну спробу мистця залишити нащадкам не тільки свої твори, але й свій образ людини з усіма її людськими прикметами та пристрастями. З того часу кількість автобіографій все зростає, відповідаючи все більшій потребі інтелектуального світу заглиблюватися в інтимний світ творця, щоб краще розуміти і пізнавати його твори.

Але саме тому звичайно цікавлять автобіографії такі, які походять від людей, що відігравали значну ролю в суспільному житті і можуть познайомити нас не тільки з своїми особистими пригодами, але й із визначними людьми своєї доби, їх інтимними переживаннями, потаємними намірами і ділами. Автобіографія, як мистецький літературний твір, річ досить

небезпечна, бо, як зазначив А. Гекслі, «коли пишуться сповіді (а кожна автобіографія – це своєрідна сповідь, – Є.О.), трудно знайти середню лінію між стриманістю і поганим смаком розперезаности». І то тим більше, що низький рівень читацької маси вимагає сенсацій, головно «спального» характеру. Саме тому, як зазначає той же А. Гекслі у своїй книжці нарисів «Музика серед ночі», – «коли великі американські часописи організують публічні анкети для збору особистих посвідчень та інтимних оповідань, немащо ждати пристойности або стримуваного промовчування».

«Автобіографічна розповідь» Галини Журби не має з тим нічого спільного.

Не знаходимо ми в ній ані визначних і відомих осіб її часів, ані одного імени, що могло б привабити цікавість людей, які люблять поринати в історичне минуле, – ані будь-яких нездорових сенсацій. Книжка на простороні 374 сторінок оповідає про життя дівчинки, що, при кінці «розповіді», не переходить поза... одинадцять літ!

І все ж... І все ж книжка читається з великим зацікавленням від самого початку, і це зацікавлення все зростає аж до кінця. А в кінці читач, певно, не може не висловити бажання прочитати і продовження цієї «автобіографічної розповіді», – так її жваво й талановито написано, так прегарно змальовано в ній наші українські краєвиди, нашу українську природу, так вдатно і скульптурно викреслено психологічні типи людського і навіть тваринного оточення.

Читача підкупає також незвичайна щирість авторки, що не ховає ані ганьби винародовлення (скорше навіть її підкреслює і яскраво осуджує) своїх шляхетських предків, які «покинули свій нарід, відцуралися своєї питомої глибшої культури, вибравши сумнівної вартости зовнішню чужу...» ані своїх особистих, хоч ще й дитячих, але не все симпатичних вчинків та особистих, глибоко інтимних почувань і думок. Проте, і тут ніколи не доходить вона до меж «поганого смаку розперезаности», виявляючи в тому багато чисто жіночого такту; навіть

тоді, коли оповідає про збудження в дівчини статевої, жіночої свідомости, що перестає вірити в «чорногуза», який приносить дітей: навіть тоді, коли оповідає про різні дитячі «непристойності», які в тексті відзначено цілком зрозумілими крапками.

Не можна не дивуватися здібності авторки переноситися в той «далекий світ» і так яскраво й живо відтворювати свою давню дитячу психологію і психологію не тільки своїх близьких – батька, матері, сестер, брата, численних дядьків, тіток і всіх їхніх знайомих – цілі ґалерії прекрасних портретів – але навіть і психологію різних тварин, що були невідмінними й дуже цінними складниками того далекого дитячого світу. Досить пригадати психологічний портрет Арна, мисливого пса, що його авторка мистецьки змалювала на стор. 278–281. Але таких портретів там більше...

Авторка пильно охороняє свою особистість, свою духову незалежність, що вже так яскраво виявляється в ній з найменших років. Щодо цього багато сторінок «автобіографічної розповіді» не залишають ніякого сумніву. А все ж не можна не висловити жалю, що авторка в цьому обстоюванні своєї духової незалежности пішла аж так далеко, що вигадала для своєї книжки свій особистий правопис! Правда, на ст. 201, оповідаючи про вчення французької мови, авторка визнає, що «граматика була мій лютий ворог, щось вроді галяри, чи важкої ступи до товчення незрозумілої корзи-верзи». Але сумніваюсь, щоб варто було цю ворожість до французької граматики переносити й на граматику українську, і писати «гімназью», «нетака» (разом!), «нетакісамі» (разом!), «адміністрацьєю», «інтелігенцьєю», «традицьєю», «фур'ю», «істор'ю», «нацьйональні», і т. д.

Мова в книжці гарна, навіть іноді дуже гарна, мальовнича, але не вільна від москалізмів та польонізмів, на зразок «різвого сміху», або «то кремішна (це московське «кромєшна») темінь», «в брані (в полоні) форм, барв і звуків». Зустрічаються і випадки вроді: «Я не переносила всякого приневолюван-

ня» (замість – «ніякого приневолювання») і т. д. Крім непотрібного «особистого» правопису, шкодять книжці й численні друкарські помилки, а навіть і такі недогляди, коли одну й ту саму дівчину на стор. 193 названо Харитиною, а на стор. 194 – Христею.

Хочеться побажати, щоб у другому виданні цієї гарної, цікавої книжки, або в продовженні «Автобіографічної розповіді» авторка поступилася своєю «духовою незалежністю», що в цьому випадку видається надто невідповідною, і перейшла на загальноприйнятий правопис, який має свої хиби, як і кожний правопис (який, наприклад, жахливий англійський правопис, але і найбільші англійські та американські письменники його притримуються!), але поки він не буде зреформований у вільному Києві, таки треба його вживати, а не збивати спантелику наших простих людей, і особливо молодь, що не маючи тут рідної школи, часто вчиться мови і правопису тільки з книжок і часописів. Але як його навчитися, коли кожний з нас, будучи «ворогом граматики», писатиме так, як йому заманеться!?

Свобода (Нью-Йорк), – 1956. –
13 квітня. – Ч. 70. – С. 4.

РУДНИЦЬКИЙ
Михайло

ПОВІСТЬ
З НАШОЇ РЕВОЛЮЦІЇ[12]

В цій повісти авторка поставила собі за завдання відмалювати ріжні настрої та етапи нашої революції на прикладі одного села. Вона продовжує попередню частину повісти п. з. «Зорі світ заповідають», почату кілька років тому. Покищо маємо перед собою тільки один том нової частини «Революція йде», не знаючи, кілько їх буде і як вони розгорнуться.

Авторка знає добре сільський побут, уміє бачити людей та характеризувати їх кількома рисками. Картини пересувають скоро, як миттєві знимки, з ріжними епізодами, часто полишаючи враження самих епізодів, без головної дії та головних героїв. Враження, як від нервових записок щоденника. До нервового темпа подій достосований стиль – обривчастий, можна сказати «поентелістичний»: цятки за цятками і на цятках. Неодного він відсвіжить, неодного втомить. Прочитати кільканацять сторінок із самих речень телеґрафічного змісту стилю тяжче, ніж кількадесять з довгими, розповідними зворотами.

Головна увага авторки звернена на процес українізації маси, її національного освідомлення. Відтворені сцени, що сотні разів повторювалися в добі революції – дискусії за самостійність мови, право до державного відокремлення, конфлікти за землю, боротьба за владу.

Почуваєте, що авторка пережила глибоко деякі моменти нашої революції і досі не може говорити про них спокійно, прискає то обуренням, то захопленням. Зі сторінок віє свіжістю – подекуди тої щирою наївністю, з якою дієві особи противники в політичних дискусіях обороняли привид віри свого національного катехизму. З перспективи сучасности не оминула авторка деякої тенденції, то звеличуючи то обнижуючи

[12] До друку підготувала М. Комариця.

поодиноких діячів нашої революції щодо яких загальні погляди були тоді зовсім інші.

Незвичайно важко при малюнку такої доби передати правдивий образ, коли треба повторяти розмови буцім-то «автентичні», а нема змоги передавати їх у такій мові, в якій вони велися. Г. Журба пересипає діяльоґи рясно російськими фразами, часто свідомо вживає вульґаризмів у рідній мові, хоч ясно, що це тільки стилізація, бо народ та інтеліґенція не вживали такої чистої та літературної мови, як авторка.

Приємно вражає в повісти скрізь чиста, народня мова і справді поетичні короткі описи природи: «Увечері страсті Христові, – ранком сонце і дитячий регіт. Озеленені травою береги. Бруньки на вербах. В повітрі й на деревах пташня, а на вулицях діти. Цвірінькотом налите село. Річки позбігалися в ставі, і став повен як велике розплющене око, задивлене в небо. Край греблі млин веселий, бадьорий, мов старий підхміляний гусляр. Пух лебединий розсипається зпід колеса по зеленому плесі. Лотоками біжить вода шумлива, ігриста. Миготить сріблом і смарагдами на поцвілих дошках».

Такі поетичні образки порозсипувані по всій повісти і вони доказ, що авторка має поетичний хист. Її книжка одна з дуже нечисленних цьогорічних, над якою не позіхаєш з нудьги, як над паперовим препаратом. Тим більший жаль, що авторка залишила деякі мовні огріхи проти граматики і правопису (як напр. «ню» замість неї, «камня» замість каменя, «пійти», «пійдете» зам. піти, підете, «рівесник» зам. ровесник, «дребонів» зам. дрібонів, «кадрельом» зам. кадрилем). Є ще інші й маленькі огріхи проти лексики (той дрож (!) і той приваб) і низка російських слів. Пояснення на початку книжки: «Мова й правопис авторки» робить трохи чудернацьке враження. Кожний автор має власну мову, але граматичні та правописні правила обовязують усіх.

[Рудницький М.] [Рецензія] / м.р. //
Діло. – 1938. – Ч. 10. – С. 7. – Рец. на кн.:
Журба Г. Революція йде. Т. І. / Галина Журба. – Львів, 1937. –
228 с. – («Українська Культурна Скарбниця. – Ч. 13/14»).

ТАРНАВСЬКИЙ Остап

ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ «СЛОВО»

Ідея об'єднати українських письменників на американській землі у професійну організацію виникла вже в першому періоді українського новопоселення на цьому континенті після другої світової війни. Головна хвиля переселення так званих «переміщених осіб» з Европи припадає на 1949 р. Цей рік був тяжкий для новопоселенців. Довге перебування в таборах під опікою міжнародних допомогових організацій витворило спеціяльні умовини проживання, що було тимчасове і безперспективне; розв'язкою була тільки заокеанська еміграція. Та еміграція і нові умовини життя на поселеннях вимагали від новопоселенців великої кмітливости та підприємливости, щоб акліматизуватись у нових обставинах життя. Ще більші труднощі стояли перед працівниками української культури, головно літераторами, які не тільки думали про прожиток, але в задушевних сподіваннях плянували продовжувати літературну діяльність. Спершу була думка продовжувати діяльність заснованого ще в 1945 р. в Німеччині об'єднання МУР (Мистецький Український Рух), що офіційно не був розв'язаний, хоч внаслідок переселення перестав в дійсності існувати. Це тим більше, що в канадській метрополії, в Торонті, опинився голова цієї організації Улас Самчук, а в американській метрополії, в Нью-Йорку, заступник голови Юрій Шевельов та деякі провідні члени: Григорій Костюк, Юрій Лавріненко, Докія Гуменна. Але нові обставини вимагали нової форми організації, хоч мета залишалась та сама: об'єднати письменників, створити сприятливі умовини для творчого життя і для видання творів, стимулювати літературну діяльність при помочі творчих дискусій, а далі видавати літературний журнал і створити базу для допомоги письменникам. Вже в 1954 р. ідея письменницької організації стала актуальною для тих українських письменників, які поселились у самій американській метрополії, у Нью-Йорку, і на ближчих околицях цього міста. В Нью-Йорку існував уже

Український літературно-мистецький клюб, і в приміщенні цього клюбу почали сходитись письменники, мистці й інші культурні діячі та й відбувались літературні вечори. Тут у залі цього клюбу 26 червня 1954 зібралось кількадесять письменників і працівників літератури та й порішили, що з тим днем почала діяти організація українських письменників і названо її Об'єднання Українських Письменників в еміграції «Слово». До часу скликання загального збору письменників і схвалення статуту цю письменницьку організацію репрезен-тували три особи: Григорій Костюк, Докія Гуменна та Юрій Лавріненко. Офіційно ОУП «Слово» почало існувати як організація українських письменників на еміграції ухвалою письменників, приявних на нараді, яка відбулась 19 січня 1957 р., коли був прийнятий статут, що є основним конституційним законом об'єднання до сьогодні та визначає завдання, структуру, функції і порядок ОУП «Слово».

СТАТУТ

Об'єднання Українських Письменників «СЛОВО»

1. Назва: Об'єднання Українських Письменників «СЛОВО».

2. Місце осідку: Нью Йорк.

3. Мета:

а. Згуртувати українських письменників, які живуть у різних країнах поселення на засадах вільного творчо-мистець кого вияву;

б. взаємна допомога у справах видавничих, творчих і побутових;

в. організувати моральну та фінансову допомогу хворим і непрацездатним членам Об'єднання;

г. сприяти розвиткові незалежного українського письменства, літературно-мистецької критики й теорії та зв'язку літератури з читачем.

4. Способи праці:

а. сприяти виданню творів членів Об'єднання;

б. сприяти поширенню творів, критичної оцінки їх у пресі, на літературних вечорах тощо;

в. сприяти творчим контактам між письменниками;

г. сприяти творенню і праці літературно-мистецьких періодичних видань;

д. сприяти діяльності молодих авторів;

є. сприяти творенню та діяльності Літературного Фонду, що був би базою для видання і преміювання творів літератури і став би основою допомоги потребуючим діячам культури, насамперед письменникам – членам Об'єднання.

Примітки:

1. Діяльність ОУП «Слово» є неприбуткова.

2. Встановлена марка «Слова» (летючий птах запроектований мистцем Яковом Гніздовським) дається як книжкову марку тим творам, що їх апробували два рецензенти за постановою Президії ОУП «Слово».

5. Членами Об'єднання Українських Письменників «Слово» можуть бути українські автори, які систематично працюють у ділянці літератури, критики, есею та літературознавства. Членами ОУП «Слово» можуть бути українські автори різних мистецьких переконань, без різниці їх політичних поглядів.

6. Членів приймає Президія ОУП «Слово» своєю постановою кваліфікованою більшістю голосів (чотирма позитивними голосами із п'яти членів Президії) на підставі заяви кандидата. Виключення із членів ОУП «Слово» відбувається за спільною постановою членів Президії та Контрольної Комісії кваліфікованою більшістю голосів (сім позитивних голосів із вісьмох членів Президії та Контрольної Комісії).

7. Керівні органи:

Загальні Збори Об'єднання Українських Письменників «Слово», що вибирають

Президію ОУП «Слово» у складі п'ятьох членів (голова, два заступники голови, секретар і касир), які ведуть діяльність Об'єднання і звітують перед Загальними Зборами, та

Контрольну Комісію з трьох членів, які контролюють діяльність Президії.

Детальніша регуляція і поділ праці Президії визначаються, в разі потреби, окремим правильником, устійненим і потвердженим Президією на час тривання її каденції.

8. На випадок конфлікту між членами Об'єднання Президія ОУП «Слово» запрошує для товариського полагодження конфлікту на своє засідання в цій справі двох членів Об'єднання за згодою заінтересованих сторін. Конфлікт порішується постановою Президії звичайною більшістю голосів, причому запрошені члени мають право рішального голосу на рівні з членами Президії.

9. Фінанси ОУП «Слово» складаються із вступних внесків членів (десять долярів) і кожнорічного внеску (у висоті десять долярів), з прибутків від імпрез та літературних виступів, як теж з пожертв окремих осіб чи організацій та установ. Висота вступного і річного внесків може бути змінена постановою Загальних Зборів звичайною більшістю голосів.

10. Ліквідація ОУП «Слово» може бути переведена за постановою покликаних для цієї цілі загальних зборів Об'єднання звичайною більшістю голосів. Для переведення ліквідації спеціяльні загальні збори вибирають ліквідаційну комісію та постановляють відносно передачі майна, архіву та діловодства.

Статут ОУП «Слово» підписали в цей пам'ятний день 19 січня 1957 в Нью-Йорку приявні на нараді члени, які стали членами-засновниками Об'єднання.

Василь Барка,
Богдан Бойчук,
Євгенія Васильківська,
Василь Гайдарівський,
Петро Голубенко,
Святослав Гординський,
Докія Гуменна,
Зосим Дончук,
Галина Журба,
Іван Керницький,
Григорій Костюк,
Юрій Лавріненко,
Вадим Лесич,
Леонід Лиман,
Євген Маланюк,
Володимир Міяковський,
Микола Понеділок,
Богдан Рубчак,
Марія Струтинська,
Остап Тарнавський,
Юрій Тарнавський,
Юрій Шевельов.

Кореспонденційним способом підписали статут ОУП «Слово» негайно після зборів ще такі члени Об'єднання і тим стали членами-засновниками Об'єднання:

Емма Андієвська,
Іван Багряний,
Юрій Бойко-Блохин,
Олекса Веретенченко,
Віра Вовк,
Анатоль Гак,
Анатоль Галан,
Лідія Далека,
Олег Зуєвський,
Олекса Ізарський,
Петро Карпенко-Криниця,
Ігор Качуровський,
Іван Кмета-Ічнянський,
Іван Коровицький,
Іван Кошелівець,
Богдан Кравців,
Наталя Лівицька-Холодна,
Оксана Лятуринська,
Галя Мазуренко,
Олександер Неприцький-Грановський,
Богдан Нижанівський,
Дмитро Нитченко-Чуб,
Петро Одарченко,
Борис Олександрів,
Михайло Орест,
Тодось Осьмачка,
Улас Самчук,
Володимир Скорупський,
Яр Славутич,
Іван Смолій,
Василь Софронів-Левицький,
Юрій Стефаник,
Олекса Стефанович,
Микола Шлемкевич.

Подаємо короткі біо-бібліографічні дані тих членів-засновників, які створили основне ядро Об'єднання Українсь-

ких Письменників «Слово» і репрезентують в головному творчі надбання Об'єднання...

Галина ЖУРБА (Галина Маврикіївна Домбровська, по чоловікові Нивінська) нар. 29 грудня 1888 в поміщицькому домі на Уманщині. Вихована в польській культурі, вже з юнацьких років нав'язала зв'язок з народом і повернулася до українства, що його віднайшла по лінії маминого роду Копистинськнх. Писати почала ще в батьківському домі. Двадцятирічною студенткою почала і друкуватись за посередництвом літературознавця Андрія Ніковського, який підготовив і зредагував першу книжку оповідань Галини Журби «З життя», що вийшла друком в 1908 р. в Одесі. До цієї книжки увійшли три оповідання: «Солов'ї», «Черешні» та «Ясний день». Рецензії на це видання написали Іван Липа й Євген Чикаленко. Журба переїхала у Київ і тут почала друкуватися в передовому на той час літературному журналі «Українська хата»; число «Української хати», в якому було надруковане оповідання Галини Журби «Коняка», підпало під цензуру. В 1919 р. вийшла друком друга збірка оповідань «Похід життя». Після визвольної війни Галина Журба разом з евакуацією уряду УНР переїхала у Польщу й опинилась у польському таборі полонених українських вояків у Тарнові, де написала сценічний етюд «Маланка», що вийшов книжковим виданням в 1921 р. Поселилась на Волині, де присвятила час поширенню освіти між селянством, а далі переїхала до Львова, де продовжувала свою літературну діяльність. У Львові у видавництві «Батьківщина» були надруковані дві повісти, що їх темою була визвольна війна, а саме «Зорі світ заповідають» (1933) і «Революція йде» (1937); за першу повість письменниця була нагороджена премією Товариства Письменників і Журналістів. Під час другої світової війни вийшов друком в Українському Видавництві сензаційний роман «Доктор Качіоні» (1943). Війна змусила письменницю емігрувати, й вона через Німеччину переїхала в Америку, де поселилась у Філядельфії. Тут, живучи дуже вбого, написала дві книжки, що стали головним здобутком її лі-

тературної праці; це автобіографічна розповідь «Далекий світ», що вийшла першим виданням в Буенос-Айресі в 1955 р., а другим в 1978 р. в Нью-Йорку, і роман на тлі історії «Тодір Сокір» (1967) як перша частина задуманої трилогії. Обі книжки – це картина життя отого «далекого світу», з якого вийшла письменниця, коли упадав старий порядок з чужим панством і селянським бунтом і в революції творився новий світ, в якому й Україна вимагала свого місця на землі. ЦІ два романи виносять Галину Журбу на перше місце між еміграційними письменниками та увійдуть у класику української літератури. Галина Журба посвятила багато уваги організації ОУП «Слово», а ще активніше допомагала уможливити видання нашого письменницького збірника «Слово», для чого перевела і грошову збірку. Померла 9 квітня 1979 у Філядельфії.

Українське слово [Текст]: хрестоматія укр. л-ри та літ. критики XX ст.: В 4 кн. / Упоряд. В. Яременко. – К.: Аконіт, 2001. – Кн. 1: Культурно-історична епоха модернізму: ранній модернізм: від «Зів'ялого листя» (1896) І. Франка до «В космічному оркестрі» (1921) П. Тичини. – С. 459–464.

ТАРНАВСЬКИЙ Остап

ПИСЬМЕННИЦЯ ДАЛЕКОГО СВІТУ (У вісімдесятиріччя Галини Журби)[13]

Євген Маланюк назвав був Галину Журбу представницею «жіночої мужности» в українській літературі, де вже записані такі імена мужніх жінок-письменниць, як Леся Українка, Ольга Кобилянська і Людмила Старицька-Черняхівська. Ту високу оцінку, що перекликається з популярним Франковим визначенням Лесі Українки, як «єди-ного мужчини в нашій літературі», з уст найвизначнішого літературного діяча на еміґрації завдячує письменниця своїй відвазі «пориватися» на великі полотна.

Галина Журба відважна не тільки в літературі, яку вже на еміґрації, на американській землі, збагатила двома повістями; вона проявила відвагу й у житті. Вийшовши з того середовища, що з нього вийшли й деякі інші діячі української культури напереломі дев'ятнадцятого і двадцятого сторіч, а саме Володимир Антонович, Вячеслав Липинський та обидва Рильські, Тадей і Максим, – значить із середовища польських, чи спольщених поміщиків, – письменниця відважно відшукала шлях до народу, з якого виводить свій рід і серед якого жила, та й зуміла віднайти себе в українській стихії. «Однієї речі не можу закинути своєму життю – говорить часом Галина Журба – а саме, що воно було нецікаве». І справді, від перших днів дитинства, що його пережила письменниця на грані двох суперечних світів – у двірській обстановці і серед народно побуту подільського широко-поля, життя Галини Журби посувалося під поштовхом бурхливих подій, і літературних, і суспільних.

Вже на початку нашого сторіччя бачимо письменницю в Києві, в гурті патріотичної літературної еліти. Тут Галина Журба переживала світлі дні, що сформували стихію української національної революції у столиці України в імпозантну

[13] До друку підготувала О. Риверчук.

будівлю Української Народної Республіки. Потім – відступ на еміґрацію, що вже впродовж п'ятдесяти років звалює на цю тендітну фізичною будовою тіла жінку різні удари, які одначе не заломили її, але навпаки, загартували до літературної праці. У висліді, у своє вісімдесятиріччя письме-нниця – не зважаючи на несприятливі обставини – вповні віддана творчій роботі над новим великим романом, що його перший том «Тодір Сокір», вийшов друком ще 1967 року.

Галина Журба народилася в поміщицькій сім'ї в Кошурові, на Брацлавщині, в грудні 1888 р. По батьковій лінії вона походить з польської родини Домбровських, шляхетського гербу Забара, що її закинула була на Україну експансійна політика королівської Польщі. По лінії мами письменниця вийшла зі стародавнього українського роду Копистенських. Її дід по маминій лінії був православним священиком. Під впливами польської шляхти родина Копистенських ополячилась. Метаформоза, що її пережила Галина Журба, могла би стати темою глибшої психологічної і соціологічної розвідки. В літературі багато випадків, коли панівні культури заманюють своїм блиском і добірною авдиторією талановиті одиниці, примушуючи їх прийняти вироблену літературну традицію разом із мовою. Мусіли відбутись великі зрушення у свідомості молодої дівчини, просто бунт, коли вона відкинула готову культурну атмосферу польського шляхетського дому, вибираючи неоформлений, ще у стадії занедбаного облогу світ народної стихії. І тут не можна говорити про модне тоді хлопоманство. З хроніки родини Домбровських знаємо, що батька письменниці убили таки його власні селяни, і ця одна подія мусіла б визначити позицію молодої шляхтянки, що у звичайній калькуляції психологічних і суспільних реакцій не могла бути прихильною для цієї української стихії. Що так не сталось – це лише підтвердження тієї мужности, про яку говорив Маланюк і яка має глибші коріння в особистості письменниці. Може, й не треба шукати якихось раціональних причин цього звороту, а радше пояснювати його підсвідомим

покликом за правдивим і повним світом, що його кожна творча одиниця бажає для себе знайти.

Дитинство Галини Журби пройшло на рідній Брацлавщині, а потім в Умані, де вона вчилася в гімназії, і тут на провінції кристалізувався її світогляд під впливами культурного дому батька, польського патріота, і українського народного побуту. Цей народний побут не являв тоді ідиллічної картини сільського краєвиду у фольклорному обрамуванні. Це була доба зрушень, час підготови до великої революційної дії, що мала завершитися державною організованою формою. Саме тут треба шукати тієї психологічної і соціяльної співзвучности, що в глибинах підсвідомости письменниці відродила поклик до справжнього мужнього життя. Дитинство письменниці проходило на грані двох епох, що її визначав перехід від стабільної відсталости у революційний, поступовий, активний світ творчости. В затишку і добробуті фільварку, заслоненого від широкого світу густими лісами і широкими подільськими ланами, повна темпераменту й уяви дівчина вичікувала моменту, коли їй можна буде вийти у той широкий світ поза рідний дім. Вона живе у світі фантазії, пише оповідання про героїв, мріє в занудженій атмосфері поміщицького побуту, що виявляв свою активність одностайними прийняттями і балями, про світ дії і творчого підйому. Не дивно, що малій шляхтянці більше відповідало товариство двірської челяді, з якою знаходила вона близький зв'язок через спільний світ уяви, що його багатство розкрив перед нею український фольклор. Предметом захоплення стали не всі ті визнані автори, що їх книги прикрашували полиці батьківської бібліотеки, але Шевченко, що його ділила разом з челяддю. Вже в той час запало рішення, що їй бути українською письменницею. У Київ приїхала Галина Журба з таким рішенням, як у рідне місто, віднайшла рідне і близьке своїм ідеям середовище і включилася до літературного гурту, що скупчувався коло аванґардистського журналу «Українська хата». Завдяки знайомству молодій письменниці вдалося дістатися до впливового тоді літератур-

ного критика А. Ніковського, який з признанням висловився про перші оповідання Галини Журби. Це промостило їй шлях до друку і вже в 1909 році вийшла перша книжка оповідань Г. Журби «З життя». Про цю книжку похвально писали критики Іван Липа і Євген Чикаленко. Письменниця стала постійною співробітницею «Української хати». Там були надруковані її оповідання «Коняка», «Похід життя», «Пісня на одній струні», «Цвітучий сад» і «Сильветки на тлі неба». Ці оповідання, які витримали іспит вже тим, що появилися в передовому на той час літературному журналі, стали основою окремої книжки, що її під назвою «Похід життя» видало київське видавництво «Сяйво» в 1919 р.

В той час Україна переживала свої великі дні, і письменниця Галина Журба була їх живим свідком і учасником. В Галини Журби постійно перехрещувались два заінтересування: літературою і суспільним життям. Її заінтересування суспільним життям зумовлене не тільки потребою письменницької обсервації, але її темперамент втягає її у це громадське життя, якому вона віддає велику увагу і багато сил. Були періоди в житті письменниці, коли вона активно віддавала себе суспільній праці, це головно роки боротьби за втримання української держави. Згодом, вже на еміґрації, Галина Журба разом із своїм чоловіком, письменником Антоном Нивинським, осіла в місцевості Здолбунів на Волині, і тут у відсталій провінції, окупованій Польщею, вела велику освітню і громадську працю серед українських селян, не відмовляючись і від політичного анґажування по боці радикальних груп.

Цей громадський інтерес письменниці віддзеркалюють її літературні твори. Після виходу з Києва письменниця видала в Тарнові (в Польщі), де була інтернована велика частина української еміґрації, віршований сценічний етюд «Маланка». Далі вийшли ще дві сценічні картини Галини Журби, а саме «Метелиця» і «В перелеті років», що була надрукована в «Новій Україні» Шаповала у Празі. Тему української революції розгорнула письменниця у двох творах, а саме в повісті «Зорі

світ заповідають», що появилася друком в 1933 році у видавництві Івана Тиктора у Львові, та в повісті «Революція іде» у виданні «Української Культурної Скарбниці» у видавництві «Батьківщина» в тому ж Львові у 1937 році. За першу книгу Галина Журба була нагороджена літературною премією Товариства Письменників і Журналістів у Львові. Вже ці повісті виявляють особливості письменницького таланту Галини Журби. Вона заінтересована суспільним рухом і в її повістях головну ролю відограють маси, а не окремі особи. Вчений літературознавець і вникливий критик Ярослав Гординський в рецензії на книгу «Революція іде» в літературному двотижневику «Назустріч» писав дослівно так:

«Масові рухи – оце проблема повістевої творчости Галини Журби. Реакція волинського села недалеко Крем'янця на революційні події в Україні 1917 р. – ось сюжет повісти «Революція йде». Далі Гординський слушно підкреслив літописну будову повісти, для якої сама революція, що просувається великими містами, є тільки тлом, на якому письменниця обсервує народження української свідомости в віддаленому від широких шляхів селі. Критик не знайшов у повісті ані справжнього сюжету, ані справжніх героїв, які могли б оживити тему і привабити читача. За його визначенням це – «поодинокі картини, пов'язані зі собою історичними випадками, що відбуваються поза «повістю». Але Гординський, що належав до найскупіших із критиків і писав тільки тоді, коли твір справді заслуговував на увагу, знайшов у повісті головну прикмету творчого таланту Галини Журби, що зродився з біологічної близькости письменниці до української землі, до українського селянина. Визначивши жанрову вартість твору, побудованого окремими картинами, Гординський писав:

«Авторка показала багато таланту в тих сільських картинах. Вона не знуджує довгими описами, але виводить людей у живих розмовах. Декуди маємо враження, що ці розмови фотографовані з природи. І в тих розмовах та малих сценках із народного життя – найбільша вартість повісти. Вирізки із

сільського життя віддихають такою правдою, що в них почуваємо справжнього мистця».

Ця любов до рідного села найкраще змалювала Галина Журба в автобіографічній розповіді «Далекий світ» – у книзі, що її написала вже на американській землі , живучи осамітнена у вбогій неогрітій кімнаті і просто у злиднях, серед чужого їй гамору великого міста. Не тільки подивугідна генеза цієї повісти в обставинах, в яких опинилася письменниця в перших роках свого перебування в Америці, але й її поява друком може виглядати анекдотично. Друкувалась книжка «Далекий світ» в Арґентині, у приватній друкарні, щось на зразок давніх халупничих верстатів, ще й засобами самої авторки.

Критик Юрій Шерех, рецензуючи «Далекий світ», зразу поставив книжку на лінії, визначеній вже попередніми повістями Галини Журби. Він пише в журналі «Нові Дні»: «Революція іде» і «Зорі світ заповідають» Галини Журби не мали прямого позначення автобіографічности, але сприймалися так. У «Далекому світі» картини розкрито. Може тому, що ми відсунулися вглиб часу, від дорослого віку в дитинство. А може тому, що авторці легшою здається тепер самокритичність». Теж і Ю. Шерех визначує, що книжка Журби – «це фраґменти давно вже відмерлого життя польського дрібного поміщицтва й економства на Правобережній Україні в останньому десятиріччі дев'ятнад-цятого віку». Критик Ю. Шерех намагався розкрити у своєму розгляді тайну письменницької особистости Галини Журби і тому свій розгляд присвятив повністю шуканню мистецької правди в цьому творі. Для нього непереконливо звучить вся та політична балакучість письменниці, що спрямована проти польської шляхетщини. Справедливо дивується Шерех, як це письменниця, що вийшла з цього польського шляхетського роду, так гостро його засуджує. Це для Шереха фальш і дешевизна. Але саме і тут вся загадка письменницької особистости Галини Журби, яка не шукала визнання в «більше культурному» польському світі, але пішла за стихією, збунтувалась, увійшла у новий світ. Як-

що – як заявляє Шерех – у Галини Журби бракує переконливости, коли вона висловлює свої погляди, то це саме і є наслідки її походження, її виховання у панському домі польської шляхетщини, яка відзначалась поверховним блиском без глибших культурних чи ідейних заложень. Бунт Галини Журби – це бунт проти тієї поверховности, що бажала бути культурою, бунт проти фальшу. Що пережиті роки могли залишити і слід цієї, за висловом Шереха, «дешевизни» і в нашої письменниці – це з людського погляду зрозуміла річ. Але не можна не визнати за Галиною Журбою тієї впертої послідовности, просто мужности, з якою вона від цієї поверховности постійно намагалась відійти.

Треба визнати, що більший вплив на письменницю Журбу мусів мати згаданий Ярослав Гординський. Він у своєму викладі на тлі розгляду книжки «Революція йде», говорив, що «навіть великі, громадські почування, наприклад патріотизм – мусять перемінитись не тільки у людські вчинки, але в чисто людські почування, наприклад патріотизм – мусять перемінитись не тільки у людські вчинки, але в чисто людські почування, перетворені у пристрасні людські постаті, що горять і спалюються і творять своєю волею». І він вимагав від письменниці, «щоб події [в нових творах] ми могли побачити через більш сконденсованих героїв».

Галина Журба виплекала твір, що його сюжет побудований на такому герої. Це «Тодір Сокір», що вийшов книжкою в 1967 році, як перша частина задуманої трилогії. Ця нова повість – праця довгих років. Ще в час війни письменниця мала готовий зарис цієї повісти.

Треба цієї нової повісти знову з того далекого світу, що його так добре знає Галина Журба. Тут знову картини життя у дворі поміщика, картини живі, кольоритні, просто якби схоплені з дійсного побуту. Правда, романтичний стиль, що характеризував розповідь про добу революції в книзі «Революція іде» чи ще більше в книзі «Зорі світ заповідають» значився остаточно у реалістичну манеру з широким розмахом у роз-

писі самого побуту та й із притаманним письменниці інтерпретуванням подій, що не завжди має силу переконати. Вартість твору в самій розповіді, що часто відбиває справжніх людей і справжні події, у живих розмовах і сценах з правдивого життя, а це надає творові Галини Журби безпосередньої свіжости спомину.

Галина Журба, вірна аванґардистським ідеям початку своєї літературної кар'єри, пробувала різних жанрів. Від короткого нарису через оповідання вона дійшла до повісти та історичної епопеї. В неї сценічні твори, включно з віршованим драматичним етюдом, в неї повна збірка ліричних віршів. Під час війни письменниця написала популярний роман «Доктор Качіоні», що його видало Українське Видавництво у Кракові в серії «Вечірня година». Темперамент письменниці завів її також у публіцистику; вістря її протиросійське і протипольське, воно зраджує не тільки ту прикмету її характеру, що її назвав Маланюк мужністю, але й розкриває її бунтарсько саморобну філософію, що її Ю. Шерех визначав як примітивізм і безстилевість мислення. Тут треба також згадати індивідуалізовану мову, що стала притаманною ознакою стилю Журби і – як дехто вже заявляє – ставить потребу в майбутньому, якщо її твори мали би залишитись в загальному обігу, перередаґувати їх українською літературною мовою.

Це, видається, буде конечним, бо творчість Галини Журби, головно її повісті, являють собою не тільки літературне явище, але в деякій мірі виповняють прогалини в нашій вбогій мемуаристиці.

Галина Журба вже належить до історії літератури. Навіть радянський критик, пишучи про проблему новелі, не міг оминути її імени між новелістами. Валерій Шевчук у статті в «Літературній Україні» в обговоренні української прози заявляє, що «Журба ще до революції перейшла на стилістичну манеру, що завоювала собі громадянство в двадцятих роках».

Галина Журба відкрила перед нами далекий світ, приспану провінцію України під кінець дев'ятнадцятого сторіччя,

з чужим панським двором і примітивним селом, світ, в якому вона зросла і який залишив на ній свої тривалі сліди. Письменниця бунтувалась проти цього світу, але й залишилась у ньому, ставши в нашій літературі літописцем цікавого часу. Такою вона увійшла в літературу. Сьогодні, коли письменниці вистукує вісімдесятка, вона далі за своїм письмовим столом, у найбільш розвиненій технічно країні світу, але в тій же старосвітській обстановці на піддаші великого міста, зі старими висидженими фотелями, з давніми пожовклими р о д и н н и м и портретами на стіні, продовжує писати хроніку того далекого світу, в якому живе.

Свобода (Нью-Йорк). – 1969. – 7 березня. – Ч. 43. – С. 3, 6.

ЮРИНЯК Анатолій

ГАЛИНІ ЖУРБІ У 85-РІЧЧЯ[14]

Письменниця і громадська діячка Галина Журба відбула із своїм народом довгий, барвистий і тернистий шлях. На цім шляху їй зустрічалося чимало цікавих, видатних людей. Та навряд чи вона знає, яких щирих звеличників її творчости вона має в Каліфорнії, віддаленій від осідку письменниці в Пенсильвенії понад три тисячі миль. А серед тих звеличників, може, найпалкішим був недавно померлий Олександер Петрович Рішай – людина, глибокого вичуття справжнього мистецтва, в першу чергу красного письменства і музики. І незадовго до смерти Небіжчик, нагадуючи про «круглу дату» в житті Галини Журби, просив озватися про неї у 80-річчя, хоча б короткою нотаткою. Я радо погодився, бо певен, що ґрунтовні статті дадуть літератори, які краще знають її творчий шлях, ніж я.

Для мене Галина Журба – це насамперед авторка чудової автобіографічної розповіді «Далекий світ», виданої 1956 року в Буенос Айресі, у видавництві «Перемога». Щось надзвичайно яскраве і променисте, якесь буяння надміру біологічних сил – і водночас передчуття приречености, біль усвідомленого «могіканства» отих збиточних витівників Гадасів та Стадницьких і кольоритних авантюрників Чайківських – героїв «Далекого світу», що з них дехто навіть «у турка перевертався», аби лише перегородити шлях загребущій Москві.

«Далекий світ» я вперше прочитав 1956 року і, здається, тоді ж таки в щоденнику «Свобода» появилась моя коротенька рецензія, де я відзначав справжній письменницький хист авторки і картав за численні мовні вибрики. Я був тоді в мовно-правописній справі більшим риґористом, ніж сьогодні; засуджував найменші відхилення від т. зв. «харківського» правопису 1928 року та від перевиданого й на еміґрації правопис-

[14] До друку підготувала О. Риверчук.

ного словника Гр. Голоскевича. А в «Далекому світі» і взагалі у відомих мені творах Галини Журби, – цих відхилень повна жменя. Отже, я й «напустився» на них, картаючи авторку заодно і за численні подільські діялектизми. А вони ж здебільша такі барвисті та запашні!

По десятьох роках, готуючись (на прохання земляків-подолян) написати щось про Поділля до запроєктованого збірника, я почав удруге читати «Далекий світ» нашої сеньйорки. Як відомо, мало є таких творів письменства, що їх можна без нудьги читати вдруге. А я читав «Далекий світ» удруге ще з більшим захопленням, ніж уперше! Навіть авторчині мовні вибрики тепер мене майже не дратували; я, звичайно, і далі вважав досадним непорозумінням «правопис авторки». Чому справді? З якої рації автор може претендувати на якийсь «особисто свій» правопис?! Адже кожен літературний твір адресований взагалі читачам, громаді, а не якійсь купці своїх адораторів чи свояків.

Але тепер мій засуд і нехіть на самому правописі й кінчалися. Що ж до фразеологічних та лексичних особливостей тексту «Далекого світу», то я не тільки не був проти них, а вітав їх з усієї душі. Вони бо так інтимно-тепло нагадували мені мої роки дитинства і ранньої молодости, які збігли також на Поділлі, хоч і не в східній частині (де Брацлавщина), а в західній – на Проскурівщині й Кам'янеччині.

І вже зовсім – на мій погляд – не мають рації ті літератори, котрі вважають, ніби твори нашої письменниці згодом слід «перередаґувати українською літературною мовою». (Див. статтю Остапа Тарнавського «Письменниця далекого світу», написану до 80-річчя Галини Журби і вміщену в «Свободі» за 7 березня 1967 р.). Багату і барвисту мову письмениці аж ніяк не слід кваліфікувати як «нелітературну»; це тоді і твори Гната Хоткевича з тематикою Гуцульщини треба перередаґувати, й багато оповідань Ів. Франка та Котляревського «Енеїду» підчищати! Хіба ж можна до творів мистецтва підходити з такою єфрейторською зрівнялівкою? І в даному випад-

ку – щодо тексту творів Галини Журби – можна і треба мати претенсії лише до авторчиного «правопису».

Як уже згадано, автор цих рядків мав з Галиною Журбою лише дві коротких зустрічі, при тому в обставинах, що не сприяли ближчому взаємному запізнанню. Перша зустріч відбулася десь 1960 чи 1961 року на черговому з'їзді Об'єднання українських письменників «Слово». Я був заскочений несподіванкою, коли в перерві до мене майже бігцем наблизилась невеличка жіноча постать і «всторч» запитала: «Це ви, той Юриняк, що в «Свободі» мене хвалив і лаяв водночас за «Далекий світ»? Я зорієнтувався, що переді мною авторка «Далекого світу» і, признаюсь, почув себе трохи ніяково, підтверджуючи мінорним голосом (і, мабуть, «мінорним обличчям»): «Так, це я!»

Річ у тім, що мій досвід літератора до того часу не занотував випадку вирозумілости з боку критикованих діячів пера жіночої статі. Тож і тут я сподівався докучливих нарікань. Проте, їх не було. Усміхнене, рухливе обличчя Галини Журби виявляло навіть вдоволення, що вона бачить перед собою «в живі очі» «того самого критика». На жаль, голова дзвоником сповіщав кінець перерви і нашу розмову довелося припинити, бо наші мусця були в різних рядах. Уже із свого місця я спостерігав надзвичайну жвавість та рухливість письменниці: вона майже не могла спокійно слухати доповідачів, реаґуючи мінами обличчя, жестами і навіть потиху перемовляючись з сусідами. Очевидячки, виявлявся назверх увесь динамізм характеру нашої сеньйорки.

І саме тоді я пригадав, що Галина Журба не лише авторка повістярських творів, але й збірки поезій, також творів драматичних і низки есеїв на теми літературної і взагалі культурно-мистецької діяльности нашої еміґрації.

Цей інтерес письменниці до нашого культурного і громадсько-політичного життя не припинився і після 80-ки віку, в чому я мав нагоду переконатись, зустрівшися з Галиною Журбою десять років пізніше, в Філядельфії. Одного дня зна-

йомі літератори подзвонили мені, що з ініціятиви Галини Журби скликається нараду літераторів м. Філядельфії, де стоятимуть питання, пов'язані з діяльністю письменницького Об'єднання «Слово». В цій короткій нотатці-згадці не місце викладати зміст пропозицій ініціяторки наради і виниклих з того приводу дискусійних завваг учасників сходин. Скажу лише, що більшість присутніх, а серед них і автор цих рядків, з міркуваннями і пропозиціями Галини Журби не погодилися. Такий результат, зрозуміла річ, був ініціяторці неприємний.

Удома, перебігаючи в думках нараду й її вислід, я шкодував, що в дискусії не наголосив спеціяльно вартости ініціятиви, громадського живчика поважної віком і своїм доробком письменниці. Адже це завжди має свою ціну і вимову, незалежно від схвалення чи несхвалення дотичним середовищем.

Сьогодні Галині Журбі вже 85 років, і приємно почути, що вона не покидає пера, намагаючись допровадити до кінця свою трилогію «Тодір Сокір». Побажаємо ж їй здоров'я і сили закінчити і видати друком цей твір дійсно «широкого полотна», «виношуваний» авторкою довго і любовно.

Свобода (Нью-Йорк), – 1973. –
15 листопада. – Ч. 209. – С. 2, 3.

ЮРИНЯК Анатолій

СПРАВЖНІЙ ХИСТ І «МОВНА БРИКЛИВІСТЬ» (Ще про книжку «Далекий світ» Галини Журби)[15]

Читати книжку «Далекий світ» ми почали з деяким упередженням, бо авторка відома своїми химерними мовно-правописними «настановами» й проєктами.

Але перший невеличкий розділ («Домбровські») пішов нам на диво легко, не зчулися, коли вже й другий ковтнули – і ось перед нами третій: «Діти, звірі, люди». Тут вже запинятися було шкода: книжка нестримно вабила до себе. Нам лише стало трохи прикро й досадно від авторчиного псевдоніма – бо книжка її з журбою не має нічого спільного! Натомість у ній повно б'ючкої життєвости, гарячої крови, відваги і свавілля.

Ці останні набирають раз у раз такого одчайдушного розгону, що виплеском переливаються через край, за вінця. І тоді вже ми маємо «відважну відвагу» або відвагу в лапках.

Щоб завершити «позитивно» (бо книжка нам вельми сподобалась!), ми з цієї непотрібної «відваги» й почнемо.

Галина Журба «нічтоже сумняшеся», подає читачам ряд хибних тверджень: прізвище Радзівілл виводить з Рабовола, Назара змушує бути героєм «Наталки Полтавки» Ів. Котляревського, відомий театр Соловцова в Києві авторці хочеться називати театром Солонцева і навіть замість звичайної Ятрані у відомій народній пісні фігурує Горинь.

Коли людина чогось не зовсім певна, вона, очевидно, свою відвагу мусить кореґувати перевіркою, що в данім випадку було зовсім легко зробити.

Нестримне свавілля задемонструвала авторка в мовно-правописній ділянці. Хоч тут слід диференціювати, відділити сам правопис – як суто зовнішню, формальну сторону, до мистецької кваліфікації твору зовсім не належну – від мовостилю. Правопис ніде й ніколи не може бути й не потребує бути

[15] До друку підготувала О. Риверчук.

ориґінальним. Це – спільнотна умовність і догода. Якщо в нашому суспільстві всі їдять суп ложкою, то як би виглядав «ориґінал», що захотів би їсти суп виделками? І що осягає, що виявляє в своїй творчості письменниця нового, лише їй притаманного, пишучи замість позиція «позицъя», замість арія – «ар'я» і «щиріcттю» замість щирістю?

Правопис «Далекого світу» – абсолютне дивацтво, самодискредитування письменниці (як інтеліґента, як члена спільноти, бо до творчости правопис не належить).

Та наша авторка відвагу і свавілля проявила і в мові – лексиці, синтаксі, фразеології, а це вже за дужки твору винести не можна, це належить до твору невідривно. На щастя, тут маємо і ряд дотепних новотворів, а чимало вузько-місцевих діялектичних назв і означень потребували лише підрядкової «виноски»-пояснення. Проте й багато «ріжно-всякого» «драковитого» та «розмилуваного» непотребу. З нього й почнемо, з вульґаризмів і авторкою переінакшених, «зреформованих» слів, що їх неологізмами в справжньому цього слова значенні назвати й не можна: жайвор, гайстри, горел, жаліб (жалоба), моя причасть (участь), погода перелітна (мінлива), оповіра (довір'я), перехандричивши, добід, зобіддя («Добід ми вчилися; зобіддя опосідала нас нудь» (202 ст.), спобіжництво за провід (205 ст.), гайба часу, розмолено-поважні тони музики (221 ст.), світ знемилів мені, перевітлива невірниця, поволився (погодився), починається прилюб (любовна сцена), недоуявно мені, найувітливіший, розстань віку, розкаркана галь, проміття сонця, притуга, пригрудча (грудна дитина), обтяж праці, віківщина (минулі віки), на межені, перемеженилось.

До цього слід додати окремі кальки з російського: плачу запійно («запоєм»), сідь («сєдіна»), різве повітря (мабуть, рос. «рєзвоє»), недоладності змісту: мрячна вечеря, в роздолі між горами, духливий в свою силу і довгий ряд непотрібних, «своїх» дублетів до вже узвичаєних в літературі для даних понять і всім відомих слів. Наприклад: у давнь, узайві, розтуженість, падок (випадок), удогонь, понада, милованець (пестунчик),

чвань (чванько), удолити (надати, нагородити), невразний, насить, звид (образ), упідбіччю, залася, розповня, нахлии, злидь, рость жде небесного зронду, жагідь, жадъ (жадоба), п'ян ланів та левади, наглий смир найшов на нього, книжниця (бібліотека), вимог, виблаг, забаг, нетям, зажур, безбач (коли нічого не видно), без припрохи, обітливо, мрітно заслуханий, самонастатній, неприторенний, загарли-вість, прогаль часу, учінка (навчання), гущ (гуща), прибаг, розсолода, окремиця (деталь) і т. ін. Є цілком незрозумілі місця тексту: задивлений у сміть (82 ст.), на суголові вітер крутив порошнею; дибіч, пительгузий, гобзовитий, гайман (і гаймін), вельбучитися – слова, вживані, мабуть, лише панською челяддю кошурівської і теплицької (місто Теплик) садиб.

Є проте, хоч і не дуже багато, і новотвори вдалі, доцільні. До них ми зарахували б: обтислий рукав, сальонова оббутість, завікнений з усіх боків ґанок, набонтонений, довгопуть, здіялося, поворітьма заїхав (тобто вертаючись), лицарська високодумність, недовидержу, почужена душа, остань (те, що осталось), згоїна (слід загоєної рани), осініє (надходить осінь), розіпсів у розкошах, доки ж йому неправдувати, а також іменники: розкошелюб, вигад, загад, лагідь, в'яль і деякі інші.

Не мали б ми нічого проти (з погляду мови) й таких фраз у книжці: «Великдень цього року порань – ще тань весняна не сплила». «Геть споночіло вже зовсім, коли ми доплуганилися до ферми розковбаненим шляхом».

Власне кажучи, як читач бачить з наведених прикладів, здебільшого не є це новотвори (неологізми) в точному розумінні слова. Бо слова ці (більшістю), так би мовити, фізично існували й раніш, але дістали від письменниці новий або, принаймні, оновлений, освіжений ужиток.

Очевидно, книжці «Далекий світ» добрий редактор був би потрібен. Але виключно з мовно-правописними функціями, а не такий, якого пропонує Юрій Шерех в «Нових Днях» ч. 77: «Він би викинув усі прояви провінційного оригінальства, скоротив би книжку і подарував би її українській літературі».

Ось з цим погодитися ніяк не можна: «дарувати» твір може тільки його автор!

Очевидно, наведена порада Юрія Шереха обумовлена його безнадійною оцінкою твору: «Так, як вона є, – книжка хібащо на межі літератури. Матеріял для студій над психологією провінційности».

О ні, ніяк ні! Така оцінка навіть не в'яжеться з кінцевою заввагою самого критика: «Коли ж авторка, в біса, талановита!» Це ж сказано не з якогось іншого приводу, а на основі твору і твору «Далекий світ» стосується!

Та й чому, власне, «хібащо на межі літератури»? Через те, що в книжці є деякі хибні твердження. Що багато не всім знаних і зрозумілих слів – діялектизмів і сумнівних новотворів? (Поруч є, однак, і добрі новотвори). Що твір змальовує світ провінції, віддаленої до того ж і в часі?

Що ж? Можемо погодитися, що все це приглушує, послаблює звучання твору, звужує рамки його мистецького діяння. Але не касує, не випроваджує твір із літературно-мистецької сфери кудись «на межу літератури». Теплом справжнього хисту авторка свій далекий світ зробила незвичайно близьким, рідним, дорогим читачеві, як дороге кожному власне дитинство.

І чому світ провінції має бути (за твердженням згаданого критика) «безнадійним світом»? Для промисловця, політика – може й так. Але ніяк не для мистця. З погляду мистця провінція (будь-яка: українська, англійська чи китайська) важить стільки ж, скільки й метрополія. І світ провінційности як об'єкт мистецького відтворення стоїть в одній лінії з світом імперіяльних плянів і універсальних концепцій, світом Черчилла і Леніна, Об'єднаних Націй, Форда і Голлівуду.

Провінційність мистецьких засобів, рецидиви котляревщини у книжці – над цим, щоправда, можна і треба дискутувати. Але речево, без «другосортного» підходу. Кінець-кінців, про книжку рішає читач. А він стоїчно витримує напущене на нього авторкою «упричерт» і «у припуст» (чомусь перше вку-

пі, а друге як два слова!) всіляке «справилля» і «шквирю» мовних викаблучень і таки дочитує твір до кінця зроблений чаром справжнього мистецтва.

Діти, звірі, люди – так зветься основний розділ (майже вся книжка) «Далекого світу». Ця послідовність у розділовому наголовку не випадкова. В центрі усього – діти, власне авторчине дитинство насамперед. Вони, діти, за найближчих своїх друзів мають свійських (і диких, що стають свійськими) тварин. Люди для дітей стоять, фактично, після тварин, на другому пляні.

І як то соковито і майстерно представляє письменниця світ дитячої душі!

Взагалі – де тільки Галина Журба поведе розповідь про дітей і тварин – там у неї нема недокрівних, сухітних чи «замурзаних», захаращених образів, а скрізь життєповня і різьбленість. Що не дитина, то свій осібний яскравий світ, повний емоцій, барв і руху, запашний і замашний!

Це саме з образами показаних у творі тварин. Її Арно, Дзяворко (собаки), кіт Пилип, кінь Франт, лисиня, козеня, шпак – це щось феноменальне: ця щира людяність і теплота зображення, глибина інтерпретації вчинків, усієї поведінки тварин, а при тім така яскравість і плястичність малюнка!

Читаєш – наче п'єш добре старожитне вино!

На жаль, з відтворенням людських образів у письменниці не скрізь так блискуче. Причина – упереджена антипатія авторки до певних категорій своїх персонажів – «гокоманів», «конґресових поляків». Там, де цього нема – Г. Журба виступає в творі, як високий майстер різьбити типи дорослих людей.

А взагалі про себе скажемо, що «Далекий світ» – це друга на еміґрації видана книжка (перша була «Старший боярин» Тодося Осьмачки), котру ми читали не знічев'я, не з обов'язку, а почуваючи мистецьку насолоду.

Свобода (Нью-Йорк), – 1956. –
9 серпня. – Ч. 151. – С. 3.

ЯАГ

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ Г. ЖУРБИ «РЕВОЛЮЦІЯ ЙДЕ»[16]

Сучасна українська література має цілий ряд визначних авторок-повістярок. Отвирає його Ольга Кобилянська, що від невпокою новітньої людини знаходить гармонійне заспокоєння в елементарній силі рідної землі та в її чудовій природі; за нею йде Катря Гриневичева із постійними орнаментальними шуканнями; далі Наталена Королева тужить за широким світом і глибокою життєвою думкою; Зинаїда Тулуб сягає в минуле України; Наталя Забіла виводить інтеліґентну жінку в нових більшовицьких умовах; Н. Яволовська дає суспільний роман із життя вихованиць захистів; Ірина Вільде пробує збудувати жіночу епопею із дрібничок буденного життя. Кожна з тих письменниць показує окреме літературне обличчя. Своєрідний характер творчости виявляє й Галина Журба із своїм зацікавленням масовими рухами на Україні.

Масові рухи – оце й проблєма повістевої творчости Галини Журби. Реакція волинського села недалеко Кремянця на революційні події в Росії та на Україні 1917 р. – ось сюжет повісти «Революція йде». Далеко, у столичних городах Росії та в українському Києві клекотять бурхливими хвилями важливі події, що рішають долю великої російської держави, в бурі та громах встає Україна – а у волинській тихій стороні відбиваються вони припізненим і дуже приглушеним відгомоном. Яка ж тиха ця сторона! Які ж спокійні ці люди! Там, є Києві, в Одесі й по більших містах іде бій за Україну, за їх долю, за їх життя. А вони, ці волинські селяни? Нерви у них більш ніж зрівноважені, – ні сліду тієї великої пристрасти, що вміла б запалити й читача. Та й хто воно, те село? Панський польський двір, жмінка російських урядовців із далекими українцями між ними, зросійщений священик і – зрештою сіра мужицька маса. Зовсім сіра, майже без диференціяції. Бо один-другий обмоскалений, один-другий

[16] До друку підготувала М. Комариця.

дещо національно свідоміший – це ще не суспільні верстви в селі. І тому події волочуться сіро. Літописним способом передає їх авторка, читач тягнеться за ними – не вони поривають читача. Це властиво поодинокі картини, повязані між собою історичними випадками, що відбуваються поза повістю.

Авторка показала багато таланту в тих сільських картинах. Вона не знуджує довгими описами, але виводить людей у живих розмовах. Декуди маємо враження, що ці розмови сфотографовані з природи. І в тих розмовах та малих сценках із народнього життя – найбільша вартість повісти. Вирізки із сільського життя віддихають такою правдою, що в них почуваємо справжнього мистця. Це найцінніше, що дала авторка. Бо висока ідея в повісті: елементарне пробудження української національної свідомости під впливом революційних подій вийшло якось блідо й непереконливо. Річ у тому, що в повісті немає справжнього сюжету і немає окремих героїв. Революційні відгомони в селі творять тільки тло – вони не підіймаються **до конструктивного компоненту, що міг би заступити сюжет**. Ми згадали, вони за спокійні, за мляві. Тому читач жде ввесь час на справжню повістеву завязку. Але її немає – є тільки далека революція, що «йде». І шкода ждати цієї завязки; для неї не знайдеться місця. Бо в повісті важко найти людей; тут є тільки **маса**. Не події, але тло – не люди, але маса. Щоправда, повість не мусить мати сюжет. Адже ж Юрій Смолич у своїх романах «Наші тайни» та «Дитинство» свідомо поборює сюжет. Одначе композиція його романів дуже міцна. Тло «Наших тайн» – світова війна, що подібно, як і в Галини Журби, доходить до провінціального міста тільки відгомоном, – це тло вмів автор зрівноважити чисто людською історією: оповіданням про розбиття футбалної дружини. Не великі світові події висунені на перший плян; це тільки тло. Не вони поривають читача. Малі, чисто людські справи, звязані орґанічно з воєнними перипетіями цікавлять нас там. І яка несподіванка для читача, коли він у тих дрібних людських справах бачить нараз цілу людину на тлі доби...

Як немає таких великих людських почувань, що вибухали б, то в творах із масовими подіями й масовим героєм тло **переросте властиві творчі компоненти** і виходить літописна історія замість повісти. Навіть великі громадянські почування, нпр. патріотизм – мусять перемінитись не тільки у **людські вчинки**, але в чисто людські великі почування, перетворені у пристрасні людські постаті, що горять і спалюються і творять своєю волею.

Щодо самої тематики – революції, так мусимо взяти під увагу цього і тогобічну літературу. Можна без перебільшення сказати, що з цьогобічних повість Галини Журби – належить до найкращих. Але ми розглядаємо літературні явища не лиш на вузькому тлі цьогобічних досягнень, а на **всеукраїнському**; тут зараз дістаємо цілий ряд творів, насуваються порівнання і потреба визначити кожному творові його місце. Бо на тему революції знає українська післявоєнна повість десятки творів, де масові рухи виведені дуже цікаво. Найповажніший твір на цьому тлі дав Андрій Головко. Його «Мати» (в першому виданні), роман-прольоґ до ненаписаної ще трильоґії про трьох братів, малює вибух революції в українському селі 1905 р. (пор. М. Коцюбинського «Фата морґана»). З великим талантом виведені тут сільські революційні зриви. Але в душі читача залишається вкінці – монументальна постать української селянки-матері – така величня, і така щиролюдська.

Галина Журба дасть нам ще дальші частини своєї повісти. Ждемо їх нетерпляче, з побажанням, щоби події ми могли побачити через більш сконденсованих героїв повісти, показаних більше в їх людській природі, де події не перепливали б обік них. В Кулішевій «Чорній Раді» також на перший плян висуваються історичні події. І хто нині читав би «Чорну раду», якби її не оживила яскрава, авантурна постать Кирила Тура з його необдуманими вчинками, подиктованими вибухом хвилевих поривів?

Яаг. [Рецензія] / Яаг. // Назустріч, 1938. – Ч. 6. – С. 5. –
Рец. на кн.: Журба Г. Революція йде. Т. І. / Галина Журба. –
Львів, 1937. – 228 с. – («Українська Культурна Скарбниця. – Ч. 13/14»).

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

ЖИВ' ЮК Андрій,
ДАВИДЮК Руслана

«Я Є УКРАЇНСЬКОЮ ПАТРІОТКОЮ НА ОБОРОННОМУ РУБЕЖІ»: НОВІ ДОКУМЕНТИ ПРО ГАЛИНУ ЖУРБУ

З 1923 р. українська письменниця Галина Журба (Гелена Домбровська) жила на Волині: від січня 1923 р. до березня 1924 р. – у Рівному, а з березня 1924 р. до виїзду у 1933 р., разом з чоловіком Антоном Нивинським, до Львова – у Здолбунові. Помешкання Г. Журба винаймала в здолбунівському районі Кавказ, на вулиці Вили, 69, у власника Івашка. Вили були міською околицею в зоні старого цементного заводу, де шлях розгалужувався формою вил (сьогодні на карті міста є дев'ять вулиць з такою ж назвою – 1-а вул. Вили, 2-а вул. Вили і т. д.). На жаль, жодної пам'ятної згадки про перебування Г. Журби і А. Нивинського нині там віднайти неможливо. Відсутні такі згадки в інформаційних ресурсах[1] та історичних екскурсах[2] про Здолбунів.

У Рівному Галина Маврикіївна працювала бібліотекарем у сеймику, потім півроку була без роботи. Живучи у Здолбунові, заробляла приватними репетиціями. Якийсь час отримувала літературну стипендію від Українського громадського комітету в Празі. Співпрацювала зі Здолбунівською «Просвітою», де мала відчити з природничих наук та історії, і книгарнею «Відбудова».

Умови побуту письменниці в Здолбунові увиразнює причина її відмови від регулярних виступів у «Просвіті» – важка, через грязюку, дорога від вулиці Вили до приміщення товариства. До літа 1925 р. жила самотньо і майже безвиїзно – її

чоловік, з яким познайомилася за два роки перед тим у Рівному, приїжджав у Здолбунів лише в неділі і на свята.

З Антоном Нивинським Галина Журба перебувала в громадянському шлюбі. Очевидно, що ці стосунки важили для жінки багато – як рік свого народження вона вказала 1891 (насправді 1888), що виглядає так, ніби хотіла видатись молодшою за свого обранця. Упродовж восьми років, від літа 1925 р., подружжя спільно мешкало у Здолбунові. Ці роки (1925–1933) стали віхами, коли до читача прийшов найвідоміший міжвоєнний твір Г. Журби – повість «Зорі світ заповідають». Написана у Здолбунові, видрукувана і відзначена літературною нагородою у Львові, повість у прямому й переносному розумінні відкрила перед Галиною Журбою браму галицької столиці.

На ці та багато інших суттєвих обставин життєвої і творчої біографії Галини Маврикіївни Журби (Домбровської) проливають світло 8 документів з Державного архіву Рівненської області, які вперше оприлюднюються в нашій публікації. Документальний комплекс, до якого вони належать, охоплює матеріали розслідування Рівненським окружним судом кримінальної справи стосовно мешканців Здолбунова Антона Нивинського, Галини Журби і Володимира Крищука, заарештованих польською поліцією 1 квітня 1925 р. і звинувачених в антидержавній діяльності. Оскільки доказів такої діяльності слідство не здобуло, обвинувачені були звільнені з-під арешту, зокрема, Г. Журба вийшла на волю з Рівненської в'язниці 25 квітня 1925 р.

Протоколи допитів Галини Журби в поліції і суді, донесення поліції, заяви А. Нивинського і Г. Журби, висновок прокуратури, протокол огляду речових доказів містять цінну інформацію про особистість письменниці та її переконання, про її оточення, про середовище і обставини існування, про державно-політичні реалії і цивілізаційні розлами, як складові парадигми «особа в умовах революції і контрреволюції», у нашому випадку української. З-поміж багатьох можливих ак-

центів і висновків, до яких спонукає документальний матеріал, зупинимося хоча б на таких.

За свідченням Г. Журби, у Київ вона потрапила наприкінці 1911 р., а не в 1912 р., як подається в її відомих біографіях. Одна з київських адрес письменниці, зокрема, впродовж 1918–1919 рр., була на вул. Гоголя, 7, будинок Ядвіги Пшиборовської. У 1917-1918 рр. Г. Журба працювала як літератор в офіціозі Центральної Ради – газеті «Нова Рада», якою керували Андрій Ніковський, а потім Сергій Єфремов, і водночас, як перекладач у Секретаріаті, а згодом Міністерстві польських справ, очолюваному Мечиславом Міцкевичем.

Цікаво, що коли влітку 1920 р. Г. Журба опинилась у Тарнові, вона посіла посаду пресового референта в Міністерстві закордонних справ Українського Уряду, де на той час урядував знайомий їй А. Ніковський. Інший знайомець – М. Міцкевич – у 1920-х рр. став першим польським волинським воєводою, а в 1928 р. на чолі Волинського воєводства опинився Генріх Юзевський, котрий у 1917–1918 рр. був співробітником освітнього відділу Міністерства польських справ у Києві[3], знову ж таки поруч з Г. Журбою.

Знайомі з минулого польські посадовці, проте, ніяк не зарадили переслідуванням щодо неї з боку польської влади. Річ у тім, що в першій половині 1920-х рр. українсько-білоруське порубіжжя СРСР та Польщі стало ареною запеклого ідеологічного, політичного, військового протистояння цих держав за домінування над регіоном. Особливу роль у протиборстві радянська сторона відводила органам ВЧК-ГПУ, котрі широко використовували у своїй діяльності провокації та терор, об'єктом яких виявилось місцеве населення. Завдання стояло «вирвати Західну Україну і Західну Білорусію з-під панування буржуазно-поміщицької Польщі і об'єднати з СРСР».

Зрозуміло, що розростання партизанської війни, інспірованої органами ВЧК-ГПУ, викликало гостру реакцію польської влади, яка бачила чи не в кожному емігрантові з Радянської України, тим більше коли він був прихильником лівих по-

глядів, ворога «встановленого устрою Польської Держави». Г. Журба, судячи з вилучених у неї документальних матеріалів, поділяла політичні переконання свого чоловіка А. Нивинського, який у цей час належав до партії соціалістів-революціонерів, і тому неминуче опинилась у фокусі уваги польських поліційних і судових органів.

Недовіру офіційної влади до Г. Журби посилювало те, що частина її знайомих повернулась до УСРР. Серед них був А. Ніковський, якому дозволено повернутись постановою ВУЦВК від 20 жовтня 1924 р.[4] 10 листопада 1924 р. виїхали до УСРР засновник здолбунівської книгарні «Відбудова», колишній заступник міністра народного господарства уряду УНР Василь Чуднівський, голова здолбунівської «Просвіти» Михайло Калюжний і уповноважений Українського центрального комітету в Здолбунові Лотоцький[5].

Особлива роль у компрометації перед польською владою українських еміграційних діячів належала відвертим провокаторам, штатним конфідентам та неофіційним інформаторам поліції. Серед останніх у справі Г. Журби знаходимо Володимира Оскілка, у минулому командуючого Північною групою армії УНР, керівника спроби державного перевороту проти Директорії у Рівному, а в 1920-х рр. – засновника і лідера Української народної партії, що діяла на Волині, редактора газети «Дзвін».

Галина Журба відкинула всі звинувачення в протидержавній діяльності. Виходець з польського середовища, католичка за віровизнанням, літераторка за фахом і покликанням, симпатик лівих політичних поглядів, уенерівська емігрантка, українська громадська культурно-освітня діячка, вона мала підстави з гонором заявити слідчому: «Єдиною моєю метою і вірою є майбутня Українська держава».

Жив' юк Андрій Анатолійович – кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри історії Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем' янчука).

Давидюк Руслана Петрівна – кандидат історичних наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.

№1
1925, квітня 2. – Протокол допиту Гелени Домбровської (Галини Журби) в експозитурі політичної поліції в Здолбунові

Протокол допиту
Дня 2 квітня 1925 р. в Експ[озитурі] Політ[ичної] Пол[іції][6] в Здолбунові
я, ст[арший] пшод[овник] сл[ідчої] сл[ужби] Пословіч Владислав, на
підставі ст. 258 UPK[7] допитав відповідно зі ст. 403 UPK нижче названу, яка посвідчила:

Мене звуть Домбровська Гелена або Журба Галина (літературний псевдонім), народилася 11 січня 1891 р.[8] в м. Соболівка Гайсинського повіту на Поділлі (нині Совдепія), дочка Мауріція і Ізабелли з Копистинських, римс[ько]-кат[олицького] віровизнання, за національністю українка, за професією літератор, заміжня, польською судовою або адміністративною владою покарана не була.

До 1911 р. мешкала з батьками в маєтку батька «Олександрія» в Гайсинському повіті на Поділлі. В кінці 1911 р. виїхала до Києва, де проживала безперервно до 1920 р., тобто до часу відступу польських і українських військ. Весь той час працювала як літератор в газеті «Нова Рада»[9] і в «Dzienniku Kijowskim»[10]. Праця моя була публіцистично-белетристична, не пов'язана з політикою. Після початку революції 1917 р. працювала в Секретаріаті польських справ при Центральній Раді в Києві[11] – як перекладач. Під час влади гетьмана Скоропадського поборювала її, і по настанню влади Петлюри працювала в тому ж Міністерстві польських справ як перекладач. Під час кривавого захоплення Києва більшовиками і в час Денікіна постійно мешкала в Києві на вул. Гоголя № 7, у будинку п[ані] Ядвіги Пшиборовської, яка нині проживає в Здолбуно-

ві. В часі перебування польських військ у Києві була в контакті з польськими і українськими колами і долучилася до видання мистецького щоденника, який прагнув до порозуміння польських і українських кіл. Я вже казала, що в часі перебування більшовиків у Києві, перед вступом польських військ, тобто в березні, квітні і травні 1920 р. на пропозицію українських кіл працювала редактором українського дитячого журналу «Світанок» – з метою захисту від більшовицьких репресій. Після відступу польських військ з Києва, виїхала, разом з рештками польських родин, і тимчасово поселилася у Варшаві в своїх родичів, а саме у сестри. Через два тижні переїхала на поселення до Тарнова, де працювала в Міністерстві закордонних справ Українського Уряду пресовим референтом. На цій праці перебувала від липня 1920 до початку 1922 р., аж до ліквідації урядів Української Народної Республіки з осідком в Тарнові, тоді виїхала до Варшави, де, за відсутністю роботи, в червні посіла посаду сестри милосердя на потязі[12] при шпиталеві NNK[13]. Там працювала до січня 1923 р. і звідти перенеслась безпосередньо до Рівненського Сеймику, де до 1.XI.1923 р. була бібліотекарем. Від того часу безробітна. В Здолбунові перебуваю від березня 1924 р. і проживаю на вул. Віли, 69. Живу з репетицій і літературної стипендії, яку нерегулярно отримую від Українського Громадського Комітету в Празі[14] (адреса: Прага III, Серілкова 4/III – Український Громадський Ком[ітет]).

Я не є комуністкою, ані не маю комуністичних ухилів і нічого з тим спільного. Вже ряд років постійно поборюю комунізм. Я є тільки українською патріоткою, шовіністкою на оборонному рубежі.

Окрім репетиторської праці нічим іншим не займаюсь і до жодної політичної партії, котра має програму, не належала і не належу. Поза працею прожитковою і політичною, що вищеописані, як патріотка працюю на громадській і культурно-освітній ниві, на чому ґрунтується мій світогляд; я є членом Здолбунівської «Просвіти», як Т[оварист]ва культурно-

освітнього, з часу мого приїзду до Здолбунова і Рівного, де я також була членом того Т[оварист]ва, відколи приїхала на Волинь. У «Просвіті» мала відчити – або ж виклади в ділянці природи і української історії. Таких викладів мала лише 3 чи може 4, які були припинені через грязюку – важку дорогу від вул. Віли до «Просвіти». На тих відчитах політичних сторінок не заторкувала, оскільки, як вище зазначала, стою на позаполітичному грунті. Заперечую, що в «Просвіті» відбувалися таємні зібрання і я в них брала участь. Як активний член «ради Просвіти» заперечую можливість подібних зібрань у приміщенні Т[оварист]ва «Просвіта».

У Рівному останній раз була в листопаді мин[улого] р[оку] і від того часу в Рівному ніколи не була і зі Здолбунова взагалі в жодному напрямку не виїжджала.

Нивинського Антона[15] знаю 2 роки, познайомилась з ним у Рівному, і він є моїм позашлюбним чоловіком. Він є теперішнім головою Здолбунівської «Просвіти», але постійно мешкає в Рівному, як і в н[инішній] час, кожної неділі і на свята приїжджає до мене. У нього погляди такі, як і в мене, стоїть на позаполітичному грунті, але є українським діячем на громадській ниві. Його завданням, як і моїм, є добитись того, щоб маса усвідомила себе українцями і скерувати її до утворення в майбутньому незалежної Української Держави. Цьому підпорядковане інше завдання – праця культурно-освітня серед тих мас, а єдиною моєю метою і вірою є майбутня українська держава, про яку ніколи не було мови в тій культурно-освітній праці, що є позаполітичною.

Більше в тій справі зазначити не можу – єдине, що стосується вжитого слова на четвертій сторінці у другому зверху рядку: замінити шовінізм словом патріотизм. Ніяких інших зауважень до зізнання не має і після прочитання підписує

Гелена Домбровська[16]

Допитав *підпис*
У моїй присутності *підпис*

№2
1925, квітня 20. – Протокол допиту Гелени Домбровської (Галини Журби) судовим слідчим Рівненського повіту

Протокол
допиту обвинуваченого
Відбувалося дня 20 квітня *р. 1925 в* Рівному *я Судовий Слідчий* 1-го окр[угу] Рівненського пов[іту] з о[сідком] у Рівному *допитав нижче названу як обвинувачену за ст. 403 Закону про карне судочинство, при чому обвинувачена засвідчила наступне:*

Запитання	*Відповіді*
1. Прізвище і ім'я?	Домбровська Гелена, дочка Мауріція і Ізабелли
2. Вік?	35 років
3. Місце народження: місто чи село, повіт і гміна?	м. Соболівка на Поділлі, Гайсинський повіт (Радянська Росія)
4. Місце постійного проживання?	Здолбунів, вул. Віли №69
5. Місце постійного побуту, чи тимчасового перебування?	як вище
6. Народження (шлюбне чи позашлюбне)?	шлюбне
7. Становище (уряд, стан, почесні відзнаки)?	жодного
8. Національність і громадянство?	українська (емігрантка)
9. Віровизнання?	католичка
10. Освіта?	навчалася в Київському університеті
11. Сімейні відносини (одружений, удівець, розлучений, чи має дітей, якщо неповнолітній, чи живе з батьками, сирота, бродяга)?	незаміжня

12. Заняття чи ремесло?	літераторка
13. Майновий стан?	
14. Чи пиячить? Чи мав важкі хвороби (венеричні, туберкульоз і т. п.)?	ні
15. Особливі ознаки (глухий, сліпий, німий і т. п.)?	немає
16. В яких перебуває стосунках до жертви злочину (чи родич, в якому ступені, співробітник і т. п.)?	
17. Чи проходив військову службу?	-
18. Ув'язнення (чи був засуджений, за що, яким судом, коли, який винесено вирок і чи відбув покарання)?	не була засуджена

Потім на запитання щодо суті висунутого звинувачення зробив наступне пояснення: я не *визнаю вини, що*[17] в 1924 році вступила до об'єднання під назвою Комуністична партія Західної України, діяльність якої була націлена на повалення встановленого устрою Польської Держави, а також відторгнення Кресових земель[18] від Польщі і приєднання їх до Радянської Росії, при чому для досягнення вказаної мети розповсюджувалась серед людей комуністична література, а також закликалось до створення повстанських загонів, тобто у вчиненні злочину за ст. 102 КК. У цій справі подаю наступне. Я є українська літераторка, поза тим приватна вчителька. До жодної політичної організації ніколи не належала і не належу, політикою не займаюсь. Займаюсь лише працею культурно-освітньою, яка нічого спільного з політикою не має. В серпні чи то у вересні м[инулого] р[оку], точнішої дати не пригадую, від мого чоловіка Антона Нивинського, в той час редактора української газети в Луцьку «Громада»[19], отримала одне число радянського журналу «Червоний шлях»[20] і один екземпляр американської

більшовицької газети з метою написання «Літературної хроніки» для «Громади». В той час приходив до мене Божко Микола, який, побачивши у мене вказані вище більшовицькі часописи, просив аби я дала прочитати. Після прочитання Божко, однак, часописів тих не повернув мені, повідомивши мене, що він ніби їх випадково знищив. Дійсно, у Здолбунівській «Просвіті» мала кілька відчитів для сільської молоді. Темою тих відчитів були природничі науки чи історія. Про політику жодної мови там не було. Це все, що знаю в тій справі.

Прочитала Гелена Домбровська[21].

Дозвіл на проживання видане мені урядовим комісаром у Варшаві 15 травня 1922 р. № 31266.

Прочитала Гелена Домбровська[22].

Державний архів Рівненської області, ф. 33, оп.1, спр.256, арк.56-57.
Оригінал польською мовою, рукопис на друкарському бланку.
Переклад з польської Андрія Жив'юка.

№3
1925, квітня 20. – Донесення керівника експозитури політичної поліції в Здолбунові помічникові прокурора Здолбунівського повіту про антидержавну діяльність Нивинського, Домбровської і Грищука

Повітова[23]	*Здолбунів, дня* 20.IV.*1925 р.*
Команда Державної Поліції	
в Здолбунові.	
22/4	
Тема Крищук, Нивинський і Домбровська	До пана помічника прокурора на Здолбунівський повіт в Рівному

На виконання усного доручення, повідомляю, що Оскілко[24] просив про затримку до дня 25 ц[ього] м[ісяця, коли надасть компрометуючий матеріал на Нивинського і Домбровську, як також щодо Грищука, яким доведе, що вони були в

контактах з терористичними бандами. Отримані докази вини негайно надам панові помічнику прокурора.

підпис Платек Е.

Керівник Експ[позитури] Політ[ичної] Пол[іції][25]

Зразок №21[26]

Державний архів Рівненської області, ф.33, оп.1, спр.256, арк.68-68 зв. Оригінал польською мовою, машинопис на друкарському бланку. Переклад з польської Андрія Жив'юка.

№4
1925, квітня 25. – Повідомлення начальника Рівненської в'язниці судовому слідчому Рівненського повіту про звільнення з ув'язнення Гелени Домбровської (Галини Журби)

В'язниця у Рівному	*Дня* 25 квітня *1925 р.*
	Повідомлення про звільнення підслідного ув'язненого
№ справи 670	
Книга в'язнів I	*Підслідний ув'язнений* Домбровська Ге-лена
№258/А	д[очка] Мауріція *сьогодні о год*[ині] 18 *звільнений*
До Пана Судового	*згідно з розпорядженням про звільнення від дня* 20
Слідчого	квітня за №670, *виданим* Паном Слідчим
I рай[ону] Рівнен-ського пов[іту]	*Начальник в'язниці підпис*

Мін[істерство] *Юст*[иції] *Деп*[артамент] *в'язниць. Но*[мер] *12. Державна друкарня № 22397.*[27]

Державний архів Рівненської області, ф.33, оп.1, спр.256, арк.63. Оригінал польською мовою, рукопис на друкарському бланку. Переклад з польської Андрія Жив'юка.

№5
1925, травня 14. – Заява Антона Нивинського до помічника прокурора Рівненського окружного суду про дозвіл щодо переїзду в Здолбунів

До Пана Підпрокуратора
Рівенського Окружного Суду
на повіт Здолбуново
мешкаючого в м. Рівному
ул. Пілсудського, д. 13
Антона Нивинського
Прохання.

Заарештований згідно розпорядження Пана Підпрокурора в початку квітня б[іжучого] р[оку], я наприкінці квітня був звільнений з в'язниці і нині мешкаю у Рівному, де щоденно мельдуюся у місцевої поліції, не маючи права виїзду. Тим часом мої матеріальні обставини, відсутність якого-будь заробітку в Рівному, неможливість мешкати на два доми складають для мене дуже тяжкі, майже неможливі умови для життя. Й це примушує мене звернутися до Пана Підпрокуратора з проханням про дозвіл мені перенестися на стале мешкання до міста Здолбунова. В Здолбунові, яко член Правління Споживчого Банку, я маю працю і заробіток, рівнож там знаходиться моя справа (у Суд[ового] Слідчого 1 ревізу) по обвинуваченню з арт[икулом] 129 К[арного] К[одексу], там же і маю мешкання (Кавказ – Віли – б[удинок] Івашка №69).

Просить Антін Нивинський.

14-V-25 року.

Державний архів Рівненської області, ф.33, оп.1, спр.256, арк.73-73 зв. Оригінал українською мовою, рукопис. Над текстом прохання зроблено надпис: «Реєстр[раційний] №570. 15/V-25».

№6
1925, жовтня 14. – Заява Гелени Домбровської (Галини Журби) До судового слідчого в Здолбунові про повернення їй вилучених під час обшуку паперів

До Пана Судового Слідчого
в Здолбунові

Гелени Домбровської
проживаючої в Здолбунові
вул. Віли 69

Заява.

У день 1 квітня ц[ього] р[оку] під час обшуку, здійсненого в моєму помешканні міською поліцією, були вилучені мої особисті листи, рукописи, як також не приховані папери кооперативних товариств «Союзбанк»[28], «Дніпросоюз»[29] та ін[ших] кооперативних інституцій, заснованих у минулі роки в Україні, що зберігаються у мене. Ці папери не мають і не можуть мати нічого спільного до моєї особи і до мого ставлення до польської держави, і оскільки з часу проведеного обшуку в моєму помешканні минуло вже півроку, ласкаво прошу Пана Слідчого повернути всі ті папери, тому що я їх зараз потребую.

Гелена Домбровська

14/X.1925 р.

Державний архів Рівненської області, ф. 33, оп .1, спр. 256, арк.79–79 зв. Оригінал польською мовою, рукопис. Над текстом прохання зроблено надпис: «Під №906. Дн[я] 15/X-25 р.». Переклад з польської Андрія Жив'юка.

№7
1926, січня 9. – Протокол огляду речових доказів, вилучених під час обшуку у Галини Журби

Протокол
огляду речових доказів

1926 року, 9 січня, м. Здолбунів, судовий слідчий 1-го рай[ону] Здолбунівського пов[іту] в присутності нижчепідписаних свідків здійснив огляд речових доказів, представлених судовим слідчим 1-го рай[ону] Рівненського пов[іту] 9 травня 1925 р. за №785 у запечатаній посилці, візуальний огляд виявив наступне:

Посилка, загорнута у папір зеленого кольору, зав'язаний шнурком і опечатаний лаковими печатями слідчого судді 1-го рай[ону] Рівненського[30] пов[іту], після розпечатання посилки у посилці виявилися:

I Рожевий великий конверт з адресою «В[вельмишановній] П[ані] Гелені Домбровській. Книгарня «Відбудова»[31]. Здолбунів на Волині», на конверті поставлено поштовий штемпель «Прага. 24-VI-24-4», конверт той містить листи, картки і поштівки на українській мові особистого змісту, 2 фотографії, брошуру «Гроші Української Держави 1917-1920 рр. Львів-1923»[32], зошит, до якого записана фільмова драма «Історія 17-го», одну відозву за голосування до сейму за список №16[33] українською мовою, відповідь українських козаків, що перебувають у таборі інтернованих, більшовицьким делегатам,

II 2 часописи «Наша громада»[34] за січень і березень 1925 року, видавництва «Української Академічної Громади при УГА[35]»,

III Одна книжка «Перший Делегатський З'їзд Української Селянської Спілки на Еміграції[36] в Празі»,

IV Чотири великих зошити з паперами і документами, які стосуються Української Кооперації,

V Посилка загорнута у шматок зшитої тканини, у тій посилці знаходяться: а) карта Рівненського повіту, намальована техніком Богдашевським у 1918 році, б) Статут Українського Товариства Здолбунівська Просвіта, в) звіт про діяльність Просвіти, г) Український Газета «Народна Просвіта»[37] за листопад 1923 року, д) 3 російські журнали «Знамя борьбы»[38], видання закордонного представництва партії лівих есерів у Берліні за березень, травень і червень, е) 2 відозви «Четвертий Універсал Української Центральної Ради», видані в день 9 січня 1918 року в Києві, є) 3 відозви «Універсал Центральної Української Ради», видані в день 7 листопада 1917 року, ж) 4 відозви «Рідне наше ім'я», з) 1 екземпляр відозви «Меморандум Українського Національного Союзу»[39], и) шматок газети «Нова Рада», і) шматок польської газети, на якому вміщена стаття «Срібний сон про Україну», й) книжка «Життя», видання організації «Соціалістична Українська Молодь» у Празі за квітень 1924 р.[40], к) відірвана частина відозви «Виконавчого Комітету С.У.Д.»[41], л) Відозва Центрального Українського Кооперативного Комітету до всіх кооперативів прифронтової частини України від 2 серпня 1917 року, м) Наказ Головного Комісара Української Народної Республіки від 4 березня 1918 року, н) різні листи і нотатки особистого змісту. Речей немає.

Судовий слідчий, беручи до уваги, що вищеописані папери, як то документи, листи, книги, брошури і т. п., можуть мати істотне значення для цієї справи, вирішив, на основі ст. 372 КПК долучити їх до справи, як речові докази, і залишити на зберігання в канцелярії судового сдідчого 1-го рай[ону] Здолбунівського пов[іту].

Закреслено «Здолбунівського», написано «на еміграції».

Судовий слідчий *підпис*

Присутні свідки *підписи*

Державний архів Рівненської області, ф.33, оп.1, спр.256, арк.91-91зв. Оригінал польською мовою, рукопис. Переклад з польської Андрія Жив'юка.

№8
1926, березня 19. – Висновок помічника прокурора Рівненського окружного суду про припинення карного провадження проти Антона Нивинського, Гелени Домбровської (Галини Журби) і Володимира Крищука

Висновок
про припинення карного провадження проти:
мешканця міста Рівного 1) Антона Нивинського, сина Йосипа, 35 років;
мешканців м. Здолбунова: 2) Гелени Домбровської, дочки Маврикія, 35
років і 3) Володимира Крищука, сина Дениса, 27 років –
звинувачених за ст. 102 Карного Кодексу

Рішенням судового слідчого 1 району Рівненського повіту від 20 квітня 1925 року Антон Нивинський, Гелена Домбровська і Володимир Грищук були звинувачені в тому, що у 1924 році вступили до об'єднання під назвою «Комуністична партія Західної України», діяльність якої була націлена на повалення встановленого устрою Польської Держави, а також відторгнення Кресових земель від Польщі і приєднання їх до Радянської Росії, при чому для досягнення вказаної мети розповсюджували серед людей комуністичну літературу, а також закликали до створення повстанських загонів і збройного повстання проти польської держави, тобто в злочині за ст. 102 К[арного] К[одексу].

Підставою до їх арешту були покази свідків Миколи Божка і Володимира Гаврилюка.

Під час слідства свідок Микола Божко зізнався у наступному: Антон Нивинський був заступником голови «Просвіти» у Здолбунові і [я] знав його, як суспільного і політичного діяча, крім того він український націоналіст. Я бачив у нього чотири чи п'ять книжок комуністичного змісту і газети, такі як «Червоний шлях» і інші, але все це в одному екземплярі, кот-

рі, мабуть, [Нивинський] отримував від посла Пащука[42]. На таємних засіданнях «Просвіти» свідок не був і не чув, щоб Нивинський зазначав у своїх виступах, що українські землі повинні бути відірвані від Польщі і приєднані до Радянської Росії, і що потрібно створювати повстанські загони. Не знає також про те, що Гелена Домбровська в своїх рефератах закликала до українського повстання проти Польщі. Про вище сказане не зізнавався в Експозитурі Політичної Поліції в Здолбунові, навпаки, під час його допиту зазначив, що Домбровська є прихильницею повстанського руху, але на території Радянської Росії. Щодо Крищука, то цей говорив йому, що залишається в добрих стосунках з Тютюнником[43], а Гаврилюк розповідав, що Крищук мав влаштувати Тютюннику втечу до Чеської Праги і що вони листуються, також не чув, щоб Крищук закликав до організації повстанських відділів з метою від'єднання Кресів від Польщі, а також ніби [Крищук] належав до комуністичної організації, про що не говорив і під час допиту.

Другий свідок Володимир Гаврилюк зізнався, що Нивинський, Домбровська і Крищук на таємних зібраннях у «Просвіті» проводили агітацію проти Польщі, а коли був на одному з таких зібрань разом з Володимиром Нестерчуком, Яковом Тищуком і Олександром Огородником[44], то чув, як Нивинський закликав до організації українських бойових груп, метою яких є відокремлення Кресів від Польщі, знищення урядових будівель, мостів, залізничних колій, при чому зазначив, що існуючі диверсійні банди є початком української армії, тому потрібно їм допомагати в їх діяльності. Від Громадченка, Карпинського[45] і Соколовського дізнався, що Нивинський і Домбровська отримали нелегальну літературу зі Львова, крім того Соколовський доносив йому, що 30.III.1925 року в Рівненській «Просвіті» відбулось таємне зібрання, на якому також були Нивинський і Крищук і обговорювали там інструкції з Комуністичної партії Західної України в справі збору грошей на цілі тієї партії. Окрім того, свідок Гаврилюк додав,

що як конфідент[46], посланий керівником Експозитури Політичної Поліції в Здолбунові Платеком, був присутній на таємних зібраннях, що проводились у різних селах Крищуком, і чув, як він закликав до створення повстанських загонів з метою від'єднання Кресових земель від Польщі, що в 1923 році Крищук, у присутності Дмитра Йосипука, показував йому лист від Тютюнника, в якому також дякував за допомогу при переході через кордон і порадив Крищуку організувати повстанські загони на території Волині, потім Крищук показував йому в присутності Божка Миколи 2 листи від Тютюнника, а також звернення до українського народу, що закликає до боротьби проти Польщі[47].

Однак згадані Володимиром Гаврилюком свідки: Олександр Огородник, Володимир Нестерчук, Яків Тищук, Климентій Громадченко цілком заперечили його свідченням, а свідок Олексій Соколовський зізнався, що у емігранта з Житомира Юхима Сидоржевського, який мешкає у Рівному, бачив українські книжки і брошури комуністично-агітаційного характеру, причому віддав йому на зберігання Нивинський, у якого бували часті обшуки, заперечив однак, нібито знав, що 30 березня 1926 р.[48] на таємному зібранні в Рівненській «Просвіті» отримано інструкції КПЗУ про збір грошей для тієї партії. Також і свідок Едвард Платек, керівник Експозитури Політичної Поліції в Здолбунові, заперечив, нібито Гаврилюк був його конфідентом, і він делегував його на таємне зібрання, зазначивши, що про зібрання, організовані Крищуком у навколишніх селах, Гаврилюк йому взагалі не доносив.

Проведені у Нивинського, Домбровської і Крищука обшуки не додали матеріалу щодо їх вини в інкримінованому їм злочині.

Під час допиту підозрювані Антон Нивинський, Гелена Домбровська і Володимир Крищук не признались у звинуваченні і пояснили:

Антон Нивинський, що до комуністичної партії не належить, комуністичну літературу не розповсюджував, також, що

жодних політичних зібрань не організовував, належить до української соціально-революційної партії[49] і, як голова «Просвіти» в Здолбунові, працював на культурно-освітній ниві.

Гелена Домбровська, що політикою не займається, в 1924 році як літературознавець отримала від Нивинського, який тоді був редактором газети «Громада» у Луцьку, один номер радянського часопису «Червоний шлях» і один екземпляр американського комуністичного видання з метою написання «літературної хроніки» для «Громади»; що в Здолбунівській «Просвіті» виголосила кілька промов для сільської молоді в галузі природи і історії, не торкаючись взагалі політики.

Володимир Крищук, що політикою не займається, є приватним учителем і інструктором популярних театрів і з того отримує дохід. Гаврилюка за негідну поведінку в «Просвіті» виключив з неї, і за те Гаврилюк погрожував йому.

Зваживши,

що свідок Микола Божко відмовився від своїх зізнань і не додав обтяжуючих обставин щодо звинувачених,

що свідчення Володимира Гаврилюка не були підтверджені свідками, при чому свідок Едвард Платек, керівник Експозитури Політичної Поліції в Здолбунові, заперечив, що Гаврилюк був його конфідентом і за його доносами слідкував за Крищуком, додав, що про таємні зібрання, які мав організовувати по селах останній, Гаврилюк йому не доносив,

що під час обшуку, проведеного у звинувачених, не знайдено матеріалу, обтяжуючого їх вину, підсудні провини своєї не визнали,

що попереднє розслідування не зібрало інших доказів вини звинувачених в інкримінованому їм злочині,

Вношу:

1) про припинення карного провадження проти: мешканця міста Рівного 1) Антона Нивинського, сина Йосипа, 35 років; мешканців м. Здолбунова: 2) Гелени Домбровської, дочки Маврикія, 35 років, і 3) Володимира Крищука, сина Дениса, 27 років – за відсутністю доказів,

2) про зняття запобіжного заходу щодо них – нагляду поліції,

3) про повернення речових доказів звинуваченим Антонові Нивинському і Гелені Домбровській.

Це внесення відповідно до ст. 523 UPK[50] підлягає розглядові Окружного Суду в Рівному.

Складено дня 19 березня 1926 року в Рівному.

Помічник прокурора *підпис*

Державний архів Рівненської області, ф.33, оп.1, спр.256, арк.116-118. Оригінал польською мовою, машинопис. Переклад з польської Олени Курилович, Андрія Жив'юка.

---

[1] uk.wikipedia.org/wiki/Здолбунів

[2] Тищенко О. Здолбунів на Волині. Історичний вернісаж / О. Тищенко, Ю. Кіреєв. – Рівне: Видавець О. Зень, 2007. – 192 с.

[3] Скальський В. Політичне життя польської громади під час української революції (березень 1917 – квітень 1918 рр.) / В. Скальський // Український історичний збірник. – 2008. – Вип.11. – С. 195.

[4] Осташко Т. Ніковський Андрій / Т.С. Осташко // Енциклопедія історії України: У 10 т. / Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. – Т. 7: Мл – О. – К.: Наук. думка, 2010. – С. 400.

[5] Місцевий (Бачинський С.). Петлюрівські «соціалісти» // Дзвін, Рівне. – 1924. – 15 листопада. – С. 3.

[6] З польськ. – представництво, філія, відділ, резидентура. Назва територіальних відділів польських спецслужб (військової розвідки, політичної поліції) у 1920–1939 роках.

[7] Закон про карне судочинство.

[8] Насправді Галина Журба народилась 29 грудня 1888 р. (за новим стилем – 11 січня 1889 р.).

[9] «Нова Рада» – українська щоденна газета, що виходила з березня 1917 р. до січня 1919 р. у Києві. Видавалася за ініціативи Товариства допомоги літературі, науці і штуці як продовження газети «Рада», закритої російським урядом у липні 1914 р. З 1918 р. – офіційний орган Української партії соціалістів-федералістів. Редагували газету А. Ніковський і С. Єфремов.

[10] Не ідентифіковане видання.

[11] Віце-секретаріат польських справ створений влітку 1917 р. при Генеральному Секретаріаті з національних справ Центральної Ради. По-

кликаний був координувати діяльність польських партій і організацій задля створення польської культурно-національної автономії. У листопаді 1917 р. на місці Віце-секретаріату виник Генеральний секретаріат польських справ, який згодом трансформувався у Міністерство польських справ УНР. Керував діяльністю віце-секретаріату, секретаріату і міністерства Мечислав Міцкевич, який після 1920 р. був першим волинським воєводою.

[12] Нерозбірлива абревіатура.

[13] Не ідентифікована абревіатура.

[14] Український громадський комітет у Чехословаччині – громадська і допомогова установа, заснована влітку 1921 р. у Празі заходами Микити Шаповала, який мав добрі зв'язки з чехословацьким урядом і здобув від нього фінансові засоби для праці Комітету. У серпні 1925 р. уряд Чехословаччини ліквідував УГК.

[15] Нивинський Антон Йосипович (1890–1945) – український політичний і громадський діяч, журналіст, письменник. Уродженець с. Тинне біля Рівного. Закінчив Рівненську гімназію, працював земським чиновником, брав участь у Першій світовій війні. Мешкав у Рівному (1917–1924), Луцьку (1924–1925), Здолбунові (1925–1933), Львові (1933–1939), Криниці (1940–1943). Один із засновників у 1917 р. рівненської «Просвіти», у 1920-х роках – заступник голови її ради. З 1925 р. очолював здолбунівську «Просвіту». У 1920-х роках належав до Української партії соціалістів-революціонерів (УПСР), згодом – до Української соціал-радикальної партії (УСРП). Чотири рази був заарештований польською поліцією «за антидержавну діяльність». У 1930 р. обраний послом до польського сейму, однак результати цих виборів були скасовані. Плідно працював на журналістській (редактор газет «Громада», «Боротьба») та письменницькій ниві (автор повісті «Віки пливуть на Києвом», псевдонім Чекмановський, Львів, 1938). Був у громадянському шлюбі з Галиною Журбою. Помер у м. Скаржинськ (Польща) (Див.: Журба Г. Антін Чекмановський / Г. Журба // Чекмановський А. Віки пливуть над Києвом. – Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1964. – С. 7–8; Дем'янчук Г. Антін Нивинський (Чекмановський): «Рятуй нас, пресвята Софіє!» // Дем'янчук Г. Воскреслі для життя: Літературні силуети / Г. Дем'янчук. – Рівне: Оріана, 1998. – С. 5–13, та ін.).

[16] Підпис.

[17] Курсивом виділено друкарський текст.

[18] Кресові землі, Східні креси – від польськ. «крес» – границя, кінець, край, тут – східна окраїна, польська назва територій Західної

України, Білорусії і Литви, що входили до складу Другої Речі Посполитої.

[19] Тижневик у Луцьку (1924–1929), спочатку безпартійний, загальнонаціональний, з 1925 р. – орган Українського національно-демократичного об'єднання, заборонений владою, в 1926 р. змінив назву на «Українська Громада» (редактор С.Вишневський).

[20] Очевидно, йдеться про громадсько-політичний і літературно-науковий місячник, що виходив у Харкові з 1923 р. до 1936 р. Першими редакторами журналу були відомі діячі КП(б)У Г. Гринько (1923) і О. Шумський (1923-1926).

[21] Підпис.

[22] Підпис

[23] Курсивом виділено друкарський текст.

[24] Очевидно, йдеться про Оскілка Володимира Пантелеймоновича (1892–1926). Народився у с. Городок біля м. Рівного, вчитель за фахом. Отаман армії УНР, командуючий Північною групою військ УНР, організатор невдалого заколоту проти Симона Петлюри у Рівному в квітні 1919 р. Керівник Української народної партії соціалістів-самостійників, був вбитий за нез'ясованих обставин у 1926 р.

[25] Штамп-факсиміле червоними чорнилами.

[26] На звороті донесення вміщено такий текст: «Помічник прокурора Окружного суду в Рівному на повіт Рівненський. Дата 29/IV.1925 р. № 1177. До Пана Судового Слідчого 1 рай[ону] Рівненського пов[іту]. Слідом за справою, скерованою в день 17/IV.25 р. № 1483. Помічник прокурора. *Підпис*».

[27] Курсивом виділено друкарський текст.

[28] «Союзбанки» – союзи кредитних кооперативів, почали виникати на початку XX ст. для координації роботи кредитних товариств, ощадно-позичкових товариств і кас, сільських та волосних банків і кас в різних губерніях Російської імперії (зокрема, Київський союз банк (1907), Волинський союз банк (1917) та ін.).

[29] «Дніпросоюз» – Дніпровський союз споживчих товариств, утворений 10 березня 1917 р. у Києві. Відігравав роль комерційного і культурного центру української споживчої кооперації.

[30] Перед словом «Рівненського» закреслено слово «Здолбунівського».

[31] Книгарня «Відбудова» заснована в 1920 р. у Здолбунові колишнім заступником міністром народного господарства уряду УНР Василем Чуднівським. Діяла під керівництвом центрального правління «Просвіти» у Львові, мала на меті з допомогою місцевих «Просвіт» і коопера-

тивів розповсюджувати українські часописи, книги, закладати бібліотеки, читальні з метою запобігти полонізації українського населення і приготувати народ до самостійності. Подружжя А. Нивинського і Г. Журби активно співпрацювало з «Відбудовою» (з квітня 1925 р. – «Наша культура»).

[32] Гроші Української Держави 1917–1920 рр. – Львів: Друкарня Ставропігійського інституту, 1923. – 8 с. Це був перший каталог, який розповідав про державні емісії України. Містив інформацію про 17 видів українських грошей у хронологічній послідовності їх друку. Опис складено в такому порядку: назва і номінал, місце і дата (період) друку, народна назва. Український текст було перекладено на англійську і французьку мову (див.: Швец В. Каталогизация бумажных денег с помощью Интернета / В. Швец // Банкаускі веснік. – 2010. – Сакавік. – С. 103).

[33] На виборах до польського сейму 1922 р. українці об'єдналися з білорусами, євреями, німцями у Блок Національних Меншин (БНМ), який ішов на вибори за списком № 16. Передвиборча програма БНМ була надрукована у брошурі «Чого хоче 16-ка?» у формі запитань і відповідей на 30 питань.

[34] Часопис «Наша громада» виходив у 1924–1926 рр. у Подєбрадах (Чехословаччина).

[35] Українська господарська академія – українська вища (висока) технічна школа в Подєбрадах, що існувала в 1922–1935 рр.

[36] «На еміграції» дописано поверх рядка.

[37] Газета-місячник, основний періодичний орган «Просвіти». Виходив під назвами «Письмо з «Просвіти» (1922), «Народня Просвіта» (1923–1927), «Просвіта». Місячник освіти – культури – виховання» (1936–1939).

[38] Журнал «Знамя борьбы» видавався у Берліні в 1923–1930 рр. Редактор – Ісаак Штейберг (1888–1957), один з лідерів партії лівих есерів, член ЦК ПЛСР, нарком юстиції в двопартійному радянському уряді (1917–1918), з 1923 р. перебував в еміграції.

[39] Український національний союз – координаційний осередок українських політичних партій (УПСФ, УСДРП, УПСР, УПСС) і культурно-громадських та професійних організацій. Виник на початку серпня 1918 р. на базі Українського національно-державного союзу і стояв в опозиції до політики гетьманського уряду. повідомила Підготував Меморандум про внутрішнє і зовнішнє становище України (газета «Нова Рада», 4 жовтня 1918 р.).

[40] Часопис «Життя», як орган української соціалістичної молоді, почав виходити у Празі на правах рукопису з квітня 1924 р. Видавцем його була Спілка соціалістичної молоді «Вільна громада».

[41] Можливо, йдеться про Український союз хліборобів-державників, створений як об'єднання українських монархістів заходами В. Липинського і С. Шемета у Відні (1920). Група оголосила «Відозву до українських хліборобів» та почала видавати журнал «Хліборобська Україно», де В. Липинський опублікував свої «Листи до Братів-Хліборобів».

[42] Пащук Андрій Мойсейович (1891–1937). Народився в с. Гараїмовичі Луцького повіту. Закінчив рільничу школу. Був першим керівником «Просвіти» в Луцьку. На початку 1920-х років – лідер волинських есерів. У 1922–1927 рр. – посол сейму від Блоку національних меншин, обраний у виборчому окрузі № 57 (Луцьк, Рівне). Спочатку член Українського сеймового клубу. З лютого 1924 р. – член Клубу українських соціал-демократів, з грудня того ж року – член Комуністичної фракції. Працював у сеймових комісіях – сільськогосподарській і військовій. Автор 70 інтерпеляцій, 4 депутатських пропозицій, 18 разів виступав з сеймової трибуни. Польські суди 6 разів вимагали зняти з нього депутатську недоторканість з метою відкриття кримінальних справ. У 1926 р. здійснив поїздку до США з метою встановлення контактів з діаспорою та пошуку фінансової підтримки. В 1927 р., ще будучи послом сейму, виїхав до СРСР. Заарештований у 1933 р. Звинувачений у належності до Української військової організації і боротьбі проти революційного руху в Західній Україні. За твердженням слідства, був перекинутий у СРСР, де організував повстанські загони, зокрема спеціальну групу для захоплення Коростенської залізниці, займався розвідкою на користь Польщі. Трійка при Колегії ДПУ УССР 10 листопада 1933 р. засудила А. Пащука на 10 років ув'язнення. Відбував покарання в Онезькому відділі Біломоро-Балтійського комбінату НКВС СРСР, де працював агрономом. Вдруге заарештований у вересні 1937 р., звинувачений у систематичному проведенні в таборі контрреволюційної агітації. Рішенням трійки НКВС Карельської АРСР 20 вересня 1937 р. засуджений до вищої міри покарання – розстрілу. Розстріляний 28 вересня 1937 р. в урочищі Сандормох у Мєдвєжєгорському районі Карелії. Реабілітований висновком прокуратури Карелії і висновком прокуратури УРСР від 31 серпня 1989 р. (Див.: Власюк О.В. Представники Волині у польському парламенті першого скликання / О.В. Власюк // Слов'янський вісник: Збірник наукових праць. – Рівне, 2012. – Вип. 14. – С. 23; Пащук Андрій. Як я дізнався про

долю батька / А. Пащук // Свобода. – Джерсі-Сіті, 2006. – Ч. 49. – 8 грудня. – С. 7).

[43] Очевидно, йдеться про Юрка (Юрія Йосиповича) Тютюнника (1891–1930) – українського військового діяча, генерал-хорунжого армії УНР.

[44] Огородник Олександр Євдокимович (1900-?). Уродженець і мешканець м. Здолбунів. Навчався у церковно-приходській школі (1908–1912), Здолбунівському міському залізничному училищі (1912-1915), Київському технічному залізничному училищі (1915–1918), здобув професію техніка шляхів сполучення. У 1929–1938 рр. працював техніком дорожнього відділу в Здолбунові. З 1931 р. – член Волинського українського об'єднання, з 1936 р. – голова Здолбунівської повітової організації ВУО. Депутат польського сейму (1938–1939). Після встановлення радянської влади, з вересня 1939 р., завідував дорожнім відділом у Рівному. Заарештований 28 жовтня 1939 р. Засуджений постановою Особої наради при НКВС СРСР 12 травня 1941 р. на 5 р. заслання у Каракалпакську АРСР «як соціально-небезпечний елемент». Подальша доля невідома. Реабілітований висновком прокуратури Рівненської області від 22 грудня 1993 р. (Див.: Держархів Рівненської обл., ф. Р-2771, оп. 2, спр. 5716).

[45] Карпинський Олександр Михайлович (1867–1929) – український дипломат і юрист. Уродженець м. Сувалки на Підляшші, середню освіту здобував у Любліні і Підляшші Білій. Закінчив юридичний факультет Московського університету (1892). Працював у Чернігівському окружному суді. З 1917 р. – товариш генерального секретаря внутрішніх справ УНР, на початку 1918 р. – комісар у справах сповідань УНР. З 17 липня 1918 р. – член ради Міністерства закордонних справ Української Держави. З 14 жовтня 1918 р. – посол УД у Польщі, до виконання обов'язків не приступив. З 1922 р. проживав у Рівному, обраний сенатором польського сейму від Блоку національних меншин (1922–1927), очолював Український сеймовий клуб, провадив адвокатську та громадську роботу, зокрема, був головою ради рівненської «Просвіти» (Див.: Держархів Рівненської обл., ф. 33, оп. 4, спр. 20, арк. 284; Власюк О.В. Представники Волині у польському парламенті першого скликання. – С. 21).

[46] З франц. довірена особа, тут – таємний інформатор поліції.

[47] Можливо, йдеться про звернення Ю. Тютюнника «До всіх українських вояків, перебуваючи на еміграції», яке він оприлюднив 15 серпня 1923 р., після захоплення органами ДПУ.

[48] Тут, очевидно, помилка, має бути 1925 р.

[49] Очевидно, йдеться про Українську партію соціалістів-революціонерів.

[50] Закон про карне судочинство.

Коментарі – Андрія Жив'юка і Руслани Давидюк.

ВІДДІЛ РУКОПИСНИХ ФОНДІВ І ТЕКСТОЛОГІЇ ІНСТИТУТУ ЛІТЕРАТУРИ ІМЕНІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ

САМЧУК
Улас

ЛИСТИ РІЗНИХ РОКІВ[17]
ДО ГАЛИНИ ЖУРБИ[18]

№ 1

Торонто, 12.12.58

ВШПані Галина Журба,
Філядельфія

Дорога, Вельмишановна і Ясна Пані Галино!

У день Вашого високого, як життьового так і творчого ювілею[19] засилаю Вам від себе і моєї дружини[20] дружні, щирі міцні привітання!

Ваш шлях від Києва до Філядельфії через багато кордонів, через континенти і океани позначений довгими роками боротьби, мислення, шукання і творення! Це гарний шлях – великий і барвистий, дарма, що поклався він у роки, можливо, найбурхливішої, а тим самим найтурботливішої епохи нашої усесвітньої історії. Хай Ваші «Зорі»[21] далі заповідають Вам світ який би він не був «далекий»[22]. Хай Ви далі лишаєтесь хвилююче молодою, яскраво ясною і ніколи не запереченою!

Ваш завжди, однаково вірний прихильник, поклонник, читач і скромний співколега –

Улас Самчук.

---

[17] Зберігаються у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (Ф. 195. – № 496).

[18] Редакційна колегія висловлює подяку М. Пангеловій за допомогу в підготовці листів У. Самчука до друку. Коментарі до листів – І. Руснак.

[19] Мова йде про 70-літній ювілей Галини Журби.

[20] ***Прахова-Чорна Тетяна*** – дружина Уласа Самчука, асистент з монтажу в режисера Івана Кавалерідзе.

[21] Мова йде про повість «Зорі світ заповідають» (1933).

[22] Мова йде про повість «Далекий світ» (1955).

№ 2

Торонто, 2.5.59[23]

Дорога, мила, прекрасна, пані Галино!

Розумію Ваші турботи з приводу з'їзду, резолюції, літературного журналу і прочая, і прочая… одначе ми тепер у такому стані, що багато від нас вимагати – це те саме, що вимагати з козла молока. Ми всі ледве клегаємо… Принаймні я себе так почуваю. Здається, рухаєшся за якоюсь інерцією і живеш запасами акумульованої з минулого, енергією. Інші, мабуть, не кращі від мене, а гірше і всі нас, як кажуть, закльовують. Парії, так звана преса, заздростники, агентура – так, що й не знаєш від кого відгризатися. І дуже часто не хочеться ні то, що писати якісь резолюції, але взагалі нічого не хочеться.

Воно вже завжди було так, що на всіх з'їздах, зібраннях, опустах, ярмарках і т.д., і т.д – годі було якусь справу «обговорити». Можна було її хіба «порушити», але не обговорити. Що ж до журналу[24] – хто і за що буде його робити? Де редакція? Де гроші? Де співробітники? Треба, щоб було бодай п'ятеро людей, що хотіли б діяти разом, а у нас нема двоє… Всі проти всіх, всі чимось і кимось ображені, всі хотіли б, щоб все це сталося якимсь чудом, щоб його зробив «хтось» і зробив якраз так, як це подобається нам, мені… Я був активний у найкращій і найбільшій нашій організації МУР[25], яка справді і робила з'їзди, і мала більше часу, і більше співдіючих сил, і видавала журнал, і що ж… Не сподобалось! Нікому не сподобалось! Розметали, розбили, розгромили… Зліпили щось «інше»[26], і знов невдоволені, а найбільше невдоволені ті, що лі-

---

[23] Рукою автора вгорі листа написано: «? Журба».

[24] Можливо, йдеться про неперіодичний орган об'єднання українських письменників в екзилі – збірник літератури, мистецтва і критики «Слово», що виходив від 1962 року.

[25] ***Мистецький Український Рух*** – організація українських письменників, які проживали в таборах для переміщених осіб у німецькій еміграції (1945–1948).

[26] Можливо, йдеться про об'єднання українських письменників в екзилі.

пили... І так воно йде в зачарованому колі. Де нема характеру, міцної лінії поведінки, більшого почуття відповідальности, там поважніша робота не можлива!

Але Бог з ним!

Тішуся, що Ви особисто в гуморі, в силі і енергії. У мене ось виходить знов книжка, але знаю, що знов почнуть вити чапленки[27] та панаси. Маю ще написати дві книги, щоб завершити свою серію про минулі роки на землі предків[28]. Що буде далі – побачимо. Тим часом маю повну голову клопотів, а в добавок ще й те, що ось моя дорога дружина, йдучи одного разу на роботу, впала на хіднику і зломала ногу. І ось вже другий місяць нога у ґіпсі і шкутильгає на милицях. І ось таке...

І ще раз – Бог з ним!

Тим часом вибачте за трохи песимізму. Це доза для підтримання здоровля нашої душі, яка без песимізму не могла б жити!

Тим часом ось завтра Христос Воскрес! Засилаємо Вам ці привітні слова нашого минулого! Обнімаємо Вас і цілуємо. Ми сподіваємося завтра рано їхати на хутір і розговлятися!

Був у нас Маланюк, а оце знов появився на нашому обрію Багряний. Отже є товариство! Може і Ви колись завітаєте до нас?

А тим часом вітаю Вас і цілую!

Ваш друг невдалий –

---

[27] ***Чапленко Василь*** (1900–1990) – український письменник, драматург, літературознавець, мовознавець, критик, редактор.

[28] Очевидно, йдеться про романи «Чого не гоїть огонь» (1959) і «Втеча від себе» (1982).

№ 3

Торонто, 2.9.68[29]

ВШановна Пані Журба!

Мені неприємно, що я так затримався з відповіддю на Вашого «Тодіра Сокіра»[30]. Це звичайне непростиме недбальство і хто зна що ще…

Ваш роман дуже добрий, справжня проза і справжнє мистецтво. Свіжість відчувань, ясність образу і логічність думки – Великий вклад у нашу літературу майбутнього. Дуже Вам за ту річ дякую.

Свого часу Ви питали мене, чи не писав я часом мою «Волинь» під Вашу «Зорі світ заповідають». Ні. Я почав писати «Волинь» 1928 року, а друкувати у журналі «Дзвони»[31] 1931 року. Не знаю коли вийшли Ваші «Зорі».

У мене є велике бажання по можливості менше встрівати в розмови на тему нашої творчости, бо це завжди вилонюється у досить неприємну для нас дискусію. Мені здається, що ми й без того маємо досить чим журитися тут поза межами і обріями нашої батьківщини і робити один одному до того прикрощі – лише погіршує нашу ситуацію. Трішки доброзичливого взаємного розуміння цих справ нам напевно не зашкодить. Але, розуміється, що ці мої скромні побажання, Вас особисто нічим не зобов'язують.

---

[29] Рукою автора вгорі листа написано: «Галина Журба. Філадельфія».

[30] Роман «Тодір Сокір» (1967).

[31] «***Дзвони***» – український католицький літературно-науковий місячник, виходив у Львові 1931–1939 рр. за матеріальної підтримки митрополита Андрея Шептицького і ректора Львівської духовної семінарії Йосифа Сліпого. При журналі виходила «Бібліотека Дзвонів», де друкувалися твори українських письменників. Редактор – Петро-Маркіян Ісаїв. Журнал, що стояв на принципах християнського ідеалізму, українського консерватизму і традиціоналізму, згуртував навколо себе відомих українських митців: Н. Королеву, Б. Лепкого, Ю. Липу, О. Лятуринську, В. Пачовського, У. Самчука й інших.

Засилаю Вам сердечний привіт від моєї дружини... а від себе бажаю Вам доброго здоровля і шануючи Вашу довгу, плідну, бурхливу і цікаву дорогу життя, залишаюсь завжди Вам прихильний.

Ваш.

№ 4

Торонто, 19.6.69

Дорога Пані Галино!

Вибачте, що я трохи опізнився з відповіддю на Вашого гарного листа. Дякую за нього. Взагалі між нами всіма, що пишемо нашою мовою поза Україною, створилися не дуже приязні стосунки, мабуть, з чисто психологічних причин. Я був завжди і є тепер за направу тих стосунків, але це якось мені не щастить. Забагато, мабуть, невдоволення у наших серцях, чуємося «не дома» і не на верхах своїх завдань. Не маємо літературної критики, а те, що «критикуємо» самі себе – лишень нас дезорієнтує, бо ж кожний з нас «критикує» кожного з нас не з потреби критики, а з бажання виправдати себе самого. Це не дуже вдячне завдання і воно, мабуть, нікому не приносить щастя.

Я завжди цінив Вас, як письменницю дарма що мало Вас читав. Я був поза межами того терену де оберталися Ви і Ваші книги до мене не доходили. Але це не значило, що я Вас не знав, або не цінив. Мені лишень інколи здавалося (можливо невиправдано!), що Вам шкодила наша волинська провінція, від якої я тікав як міг. Цього не легко сказати чому, як це шкодило, але я це відчував усім своїм єством. Мені здавалось, що я не міг би нічого написати путнього, коли б не видряпався з нашої чудової Волині до Праги, Берліну чи Парижа. З тієї перспективи і Волинь видавалась мені більшою...

Тішуся, що Ви, не зважаючи на Ваш вік, все ще алєртно активні. Це гарно, радісно і захоплююче. Бажаю Вам ще багато років такого щастя. З висоти такого віку явища мусять видаватися значно виразнішими і простішими. Ви їх бачите і

знаєте! От шкода, що відійшла у вічність наша колежанка Людмила Івченко[32]. Вона була завжди дуже активна у різніх наших організаційних гараздах. Вічна їй пам'ять!

Між іншим, «Білий кінь»[33] не остання моя книга. Після неї вийшла ще «На твердому ґрунті»[34] – дуже контроверсійний роман, який я писав з великим захопленням. Можливо, я Вам цю книжку пришлю. Як що роздобуду...

Дуже добре буде коли вийде продовження Вашого «Сокіра». Це монументальна річ!

Моя дружина Вас сердечно вітає. Після зустрічі з Вами в Ню Йорку, вона була Вами захоплена. Коли б ВИ приїхали до Канади і нас навідали – було б дуже гарно!

А тим часом вітаю Вас сердечно,

Ваш –

№ 5

Торонто, 4.12.73

ВДПані Галино Журба.
Філядельфія.

Вельмидостойна Пані Галино!

В історії нашої літератури, після Уляни Кравченко[35], Ви є єдина постать, що може святкувати таку дату свого життя, як 85 років. З чужих пригадуються такі сеньори за віком, як Бернард Шов, Кнут Гамсун, Сомарсет Маам і н багато інших... що каже про міць і силу фізики й духа нашої породи людської.

---

[32] ***Коваленко-Івченко Людмила*** (1898–1969) – українська письменниця, драматург, перекладач, радіожурналіст, член ОУП «Слово». Дружина українського письменника Івченка Михайла.

[33] Книга спогадів «На білому коні» (1956) Уласа Самчука.

[34] Роман «На твердій землі» (1967) Уласа Самчука.

[35] ***Кравченко Уляна*** (1860–1947) – українська письменниця, активістка українського жіночого руху, перша в Західній Україні жінка-поетеса, чиї твори стали популярними.

Шануючи Вашу довгу, цікаву, хвилюючу творчість і Вашу безнастанну жвавість духа з юначою свіжістю почуттів, схиляю також голову перед Вашим глибоким віком, бо з тієї часової і просторової перспективи у якій Ви тепер перебуваєте, Ви ще особисто репрезентуєте між нами добу Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської... Яка то доба, в нашій уяві, не дивлячись на всі її труднощі праці, творить особливий чар її всебічного діяння.

У ці місяці Вашого такого монументального ювілею, ми з дружиною, засилаємо Вам наші глибокі, щирі, сердечні вислови привітань, пошани, любови, вдячности. Віримо, що ці Ваші роки що продовжаться до повних славних дат Вашого достойного життя в славі і честі.

Повні до Вас глибокої любови й пошани

Улас і Татяна Самчуки.

№ 6

Торонто, 23.1.79[36]

М6Р І 5[37]

Дорога, мила, чудова Пані Галино!

Неймовірно вдячні ми з Танею за Ваш «Далекий світ». Надзвичайне, глибоке бачення людини в її мікрокосмі, багатюща сцена типажу, гнучкий і блискучий стиль. Ця книга, нема сумніву, одного разу, стане джерелом пізнавання наших народно-формувальних процесів того, для багатьох, ностальгійного часу.

Дуже мені хотілося ще з Вами бачитись і погуторити, але якось усе так складається, , що не збуває вільного часу... І, можливо, не так часу, як енергії. Я був весь час винятково зайнятий деякими своїми проектами, які хочеться – кров з носа – кінчити і пустити між люди. Ви знаєте, які ми письменники еґоїсти. Нам усе здається, що ми ще чогось такого не досказа-

---

[36] Рукою автора вгорі листа написано: «Галина Журба. Філадельфія».

[37] Абревіатура не розшифрована автором.

ли, від чого може завалитись світ... А тому, як його до такої катастрофи допустити.

Ваш вік переходить у сферу універсального. З такої висоти видно явища дуже зблизька і дуже виразно, як ще людина це здібна фізично їх бачити. Думаю, що все те, що Ви бачили й пережили, тепер, з Вашої Франклін вулиці Філядельфії, видається чимось, не лишень «далеким» але й дивним... Фантастичним... Можливо, навіть, поза стороннім... Цікаво було б знайти слово, щоб таке бачиння можна висловити...

У нас, поки що, все гаразд. Моя машинка весь час в роботі, Таня також ще рухається... Були великі морози, тепер заодлижилося і можна надіятись навіть весни...

Будьте, мила, здоровенька. Тримайтеся на дусі не лишень сама, але й... Я в цьому певний... підтримуйте інших. А в тому також і нас. Ми Вас любимо юначою любов'ю, не дивлячись на всі Ваші 90 років.

Повний до Вас глибокої, глибокої пошани.

–

Таня Вас вітає дуже сердечно!

ЗІ СПАДЩИНИ ГАЛИНИ ЖУРБИ

ЗБІРКА «З ЖИТТЯ»[38]

В СТЕПУ

Кожного ранку і кожного вечора крізь поле, ген, по блискучих шинах, бігла машина, неначе чорна величезна гадюка; викидала зі своїх залізних легень хмари білого диму; гуділа, стогнала і щезала в синявій далечині степу.

Довгими, вузькими, ріжнокольоровими пасмами стелились селянські поля, як живий килим; дивились мовчазливі, чорні могили розкинуті без ладу серед степу, а там – вже безміри чорної недоторкнутої ралом землі, покритої бур'янами і травицею: – останки сумних Дикопіль.

Чугунка перетяла безмежну рівнину, вилася кудись, бозна куди, високим насипом; зразу, як шлях; потім, як стежка, а далі вже лиш степ, степ.

Цегляна невеличка хата будинку з бляшаним дахом, кілька акацій, стрілка з круглим зеленим лицем. А навкруги – тиха, мовчазлива рівнина.

Машина перелетіла, поривав свист локомотиви і линув ген у степ, розбігався луною по всьому безмірі. Гуділи колеса: у вікнах маячило де-не-де бліде, втомлене лице, сумні заглядені в простір очи.

Двоє дітей маленьких вибігало тоді з цегляної хати, витягали рученята до подорожників: – дайте цукерка! – рвались тоненькі голоси, і бліді втомлені лиця усміхались.

Часом хтось кидав з віконця жменю горіхів, або помаранчу, – котились тоді ласощі по високому насипу, по зернистому піскові. – Івась і Олена кидались на них вихоплювали собі з рук незбіране добро.

---

[38] До друку підготували І. Руснак, О. Риверчук.

Івась мав вісім років. Олена п'ять; у обох загорілі личка, задерті цікаві носики, очи сині немов васильки, чорняві брови й чорне волосся.

Обоє народились серед степу, виросли въ тиші й безмірі Дикополя й инчого світа не знали.

Весною, як степ покривався цвітом, синіли васильки, черевички, петрові батоги, кульбаби й шалій, червоніли маки, а травиця плила хвилями, а над степом слались чудові пахощі й гуділи рої золотих пчіл та метеликів, – Івась лягав ниць на високій могилі, грав у дудку, поглядаючи на корову з телям і рудого бичка, що паслися по степу.

Накинена на опашки свита, плетені постоли, капелюх солом'яний; біля нього маленька Олена в вишиваній сорочині ляльку крутить з травиці.

Далеко замаячить дим, наче біла хмарка на обрії; Олена сплесне в руки.

– Біжить, біжить! Івасю!

Діти за ручки беруться і з могили пускаються стрімголов.

Часом Олена не здужає за Івасем, перекинеться й покотиться по травиці, а часом то й розплачеться, поки Івась не візьме її на плечи та бігцем летить з могили до чагунки.

Машина свисне, перелетить, а луна по степу стелеться – все тихіще, сумніще; аж розпливеться й загине.

– Івасю, куди вона біжить? – питала Олена, витягаючи ручку за чорною стежкою. Хлопчик дививсь услід за нею великими синіми очима і на питання сестриці крутив головою.

– Івасю, Івасю, а ті пани відкіля? – щебетала дівчинка.

– Відкіля?.. – хлопчик дивився в обрій і непевним голосом одповідав:

– Мабуть здалека, відкіля тато.

– Звідкіля тато? – намагалася Олена і поглядала цікавими очицями в замислене лице брата.

– І де ж це вони, їдуть, нащо?

А Івась не одривав очей од виднокругу, одповідав:

– До моря, в Одесу.

І діти мовкли, немов перелякані тими незрозумілими словами.

– Яке ж то море, Івасю?

Івась мовчав, держучи Олену за ручку, а потім з розвагою говорив:

– Море – то вода, велика, велика, як степ; чорна, сердита вода, як огонь.

– А ті пани не бояться моря?

Хлопчик крутив головою.

– А Одеса, що таке?

Івась довго думав, поки сказав непевним голосом:

– Город.

І так цілими годинами балакали про між себе діти, десь на версі сумної могили, задивившись в безмір за счезавшою машиною.

Івась підкосював ноги під себе, притикав до губ сопілку і грав якісь мотиви незнані, сумні, що розпливались по квітчастих хвилях степу. Часом ці пісні маленького козаченяти рвались з диким весіллям, сміялись, гуляли по бур'янах; часом плили з чудним жалем, з сумною тугою, плакали, стогнали на шпилі могили. Маленька Олена горнулась тоді до брата, обіймала ручками його пояс і мовчазливо дивилась въ синяву далечінь рівнини.

– Івасю, а ну так, як машина, – гу-гу-гу... – обзивалась раптом жмурячи великі сині очи; а хлопчик притикав тонкі червоні губи до одної дірки у сопілці, останні закривав пальчиками і вдавав свист локомотиви.

– Івасю, Івасю, ну, як півень!

Івась кукурікав, як півень, свистів, як жайворонок, як соловей, як вітер по могилах.

– А ну, як бичок, Івасю!

І діти сміялись і гукали по пустинному просторі степу.

Часом брали з хати стару зламану сапу і хлопчик копав з боку могили глибоку яму, робив у ній піч, вікна, сходи, як у

льоху, а Олена уквітчувала стіни васильками, татарським зіллям і садовила на лаві свої ляльки, скручені з травиці.

Івась великим ножем виструґував з гиллячок акації віз на колесах з дишлом, з ярмом і запрягав у нього котеня, а Олена клала до воза ляльку і діти бігли в степ гратись на могилу.

Івась ставав на самому шпилю могили, витягав руки вгору й кричав на всеньке горло:

– Гей, гей!.. – і здавалось йому, що десь далеко, далеко, не знати де, хтось обзивався тихеньким, придушеним голосом:

– Гей, гей!..

– Чуєш? – питав Олену і, піднявши голову, ще голосніше гукав:

– Гей, гей!

– Івасю, то тутки, в могилі, – казала дівчинка, показуючи пальчиком у землю; і хлопчик кидавсь в траву, прикладав ухо до землі і слухав; Олена теж лягала біля нього і слухала собі.

– А, тутки.

І діти вже вірили, що під землею в високій могилі хтось гукає і знову обоє ставали, кричали і ловили слухом летючу луну.

– Хто же то гукає, Івасю?

А хлопець хилив голову, піднімав плечі і думав, а потім підносив свої сумні очи і шептав у саме вухо Олені:

– Там, в могилі єсть люде, страшні, бородаті сліпці.

– Тікаймо, Івасю! – і діти бігли до хати, оглядаючись переляканими очима на могилу.

Одної осени батько заслаб на груди і не сходив з полу. Івась брав ліхтар і йшов зустрічати машину.

Ніч осіння, темрява, дощик січе дрібненькій. Далеко, далеко замаячать в темноті вогняні очи, обізветься жалібний посвист паровозу, пробіжать чорні вагони, мов тіні степових якихось духів і пролетять в ніч і щезнуть; тільки з далечини залунає жалібний протяжний посвист.

Івась в маминому кожусі, в чоботях татових, в великій баранячій шапці з ліхтарем в руці вертається до хати. Коло порога зустрічає його Олена.

– А мама зварили нам галушок на молоці – кричить радісно і махає деревляною ложкою.

Потім зима, підуть сніги, завіє чагунку і Івась з лопатою йде за татом відкидати заспи снігові – червоний, як крашанка, засапаний.

А увечері, як вітер розгулювався, на вікнах полягали мережані снігом смуги, діти сідали на лаві під вікном. Розхухають собі круглі дірки у кризі і поглядають в заверюху, на перелітаючу машину.

Верталось літо. На степах – травиця, процвітали квітки, сонце заливало теплом всю безмежну рівнину, подували гарячі вітри з півдня. Діти знов бігали в степ, на могилу...

Раз на Спаса приїхав до будника в гості брат з Одеси і забрав з собою Івася на машину далеко, десь до моря. Івась мовчазливо розпрощався з татом, з мамою, з Оленою. І допіру, як дрезина з дядьком і з Івасем зовсім щезла, Олена підняла плач за товаришем і другом.

Вже не було з ким гратись на високій могилі, ні балакати, ні сміятись – і маленька дівчинка сама дерлася на шпиль могили і гляділа далеко по рельсах, де од'їхав її Івась. І все чекала, що машиною вернеться знову братик і знов обоє будуть рити хатки для ляльок і запрягати котеня до возика – і Оленка всміхалась до своїх думок.

Орел часом махав довгими крилами над головою дитини, гудів в далечині посвист паровоза, машина летіла насипом, а Олена сиділа на могилі, колінка обійнявши руками, і дивилась далеко за пасмом білого диму.

Перетягали над головою ключи журавлів, гусей, степи стали сивіти од павутиння і погорілих бур'янів, а Івась не вертався, – кожного дня щоранку й щовечора перелітала скваплиро машина.

Стала тужити за Івасем Олена. Змарніло личко, не хтіла гратись своїми ляльками, тільки все за Івася питає.

Аж колись після полудня, як мати пішла до ставу шмаття прати, а батька не було коло хати, Олена зірвалась з призьби і, заклавши ручки позад-себе, пішла насипом, чагункою шукати Івася до моря.

Сонце ще пригрівало добре, тихий вітерець колисав бур'яни, де-не-де гуділи хрущі. Дівчинка йшла перед-себе між двома блискучими рельсами з розвіяними темними косами і балакала з собою за Івася, за море, за машину і за те, що вона йде до нього і що гукатиме з ним на могилі.

Вечір тихий западав, погасати стало за могилами сонце; розіллялось неначе крівлею на обрію, по степах і смерк сивий закидав плахти на розтягнену рівнину і чагунку.

Хата будника лишилась далеко за Оленою і маячила в осіннім тумані, немов корч будяків. Утомившись ходьбою, зморена свіжим вітром дитина лягла на шинах і заснула.

Мріявся ві сні Івась, що грав на сопілці, і чорна довга машина.

Нараз – далекий посвист, луна степом розляглася, загуділа земля.

Олена прокинулась.

Кругом ніч була темна, – холодний вітер завивав в степу і тільки за млою – два червоні вогні, що летіли з стогіном, з сопотом.

Ясні мрії сну переплутались з туманом ночи, пісня сопілкова з посвистом паровоза – і солодкий сміх на губах дитини разом урвався...

Машина перелетіла і тільки по степу розлягся її жалісливий, запам'яталий посвист і луна линула в млі – сумно, все тихіше, аж загинула, розплилася і замовкла зовсім.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 3–12.

СПОВІДЬ

Максим раз-у-раз бив поклони перед иконою Св. Миколи, хрестився на всеньку довжину своєї руки і важко зітхав. В церкви горіли густо свічки і блискотіли золочені рамки икон; піп дертким голосом співав: – Господи помилуй – і чорненький каправий дячок підтягав, як з пустого барильця. Народу було без пам'яти богацько, як завжди в великодню сповідь. Каламутні хмари ладану мішались з дьогтем; відбивались з-під серця оселедець та цибуля; горілка тонким запахом розходилась по церкві. Люде ставали на коліна, хрестились; сповідники схилялися до вуха попові, который навскис кидав оком на деревляну розмальовану миску з міддю. Пришла черга на Максима.

Поступив крок перед себе, оглянувся. Страшно зробилось мужикові.

З икон, висячих поруч поглядали на нього пісні лиця, святих, з запалими глибоко очима, що дивилися чудним побитом якраз на мальовану миску з міддю; з довгими, білими бородами та великими золотими обручами над головою.

В широких чорних рамах горіло пекло, переведене на полотно з вищим артизмом почаївського Рубенса і наводило трясцю на сповідників-селян.

Максимові зробилось чудно і страшно; мішок пшениці, вкрадений з клуні волосного старшини стояв перед очима, немов чорне видіння майбутнього пекла.

– З кожного зерна, – подумав сумно Максим, – одна крапля киплячої смоли. – Ох! – і оглянувся нишком на икону в чорних рамах.

– З кожної жмені – одна гадюка, з кожної мірки – оден чорт.

Максим ще раз оглянувся позад себе на икону в чорних рямах, на святі лиця мучеників, почухався в потилицю і пішов.

Аж заскрипіло у в'язах з – таким розмахом кинувся перед попом на коліна.

Суворе лице попове похилилось над кудлатою головою Максима, і почалась сповідь.

Мужик хриплим тихим голосом помалу вилічував всі тяжкі гріхи, що висіли на його бідній душі, як тяжке ярмо.

Шептав помалу з розвагою про те, що бив жінку вагітну, що упивсь на самого Спаса, що підбрехував за жидком на суді за око горілки.

В самій середині сповіді, коли Максим найбільше каявся, піп обернувсь до нього з сердитим лицем:

– А чом ти, ироде, не хтів мені в осени змолоти проса, га?

Максим спустив журливо очи.

– Ще не розгрішить мене окаянного, проклятий патлач, – подумав про себе.

А у вухо попові захурчав хрипло: – Слабий був паноченьку, от їй-бо, щоб мені так руки та ноги...

– А куті теж не приніс на святий вечір; такий добрий? – Максим ударився в груди аж у горлі гикнуло.

– Простіть мені окаянному, панотче, простіть грішному!

Піп оперся чолом на долоню і промовчав. Максим ще нижче похилився і непитаний став говорить сквапливо.

– Убив в казеннім лісі шість зайців, взяв в лавці жменю дробини...

Тут Максим спинився, подумав трохи, покрутив шапку в руці і вже зовсім тихенько сказав:

– Украв два мішки пшениці у волосного з Іваном Підбитим.

Піп покрутив головою:

– Більш нічого?

– Здається, панотче, нічого, – і піп став бурмотати над Максимом молитву.

Мужик бив поклони, цілував землю, а як піднявсь до руки аби поцілувати, піп спитав:

– А богацько зайців єсть?

Максимові заблискотіли очи:

– Гей! на писаревому полі аж чорно!

Піп перехрестив Максима, склав руки, прижмурив одно око і буркнув крізь зуби:

– Зайдеш за мною після полудня.

Мужик вийшов з церкви, сплюнув крізь зуби і наклав на голову шапку.

– Два мішки, їй два. А клятий піп! – і похитав головою.

А як наступила ніч хмарна та темна, то з старшинової клуні, крізь снопи висунулась чорна кудлата голова Максима з тумаком набитим пшеницею.

Коли ж Максим спускавсь обережно з покрівлі і зашивав на клуні снопи, то все толкував свому сумлінню, що гріха немає, бо сповідавсь за два мішка пшениці, та й піп простив, то завіщо ж Господь має за оден дурно пам'ятати.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 13–16.

ЖАРТИ

Покохались із жартів.

Степан відділяв мірчук хазяйові, старенькому горбатому жидкові; Ганна дерла крупу з гречки – тай жартували.

– А ну, встроми ногу під камінь, – обізвався веселий русявий парубок, усміхаючись з-під вуса до Ганни.

– А ти – перше голову, – відтяла чорнява висока дівка.

Степан крутив цигарку в тайку перед жидом. Ганна баламутно кидала очима, усміхалась:

– От млинарові скажу!

– Не кажи.

– Ій-їй скажу!

А млин гуркотів, стукав; каміння скрипіло, шуміла вода під колесом.

Степан раз-у-раз набирав мірку зерна і сипав на камінь; сильними мускулястими руками закидав мішок з мукою на плечи і виносив з млина.

Ганна відділяла свої здерті крупи на ряднину.

Обоє сміялись. Парубок буцім не чув, що Ганна говорить, похилявся близенько до лиця дівчини, заглядав у чорні сміливі очи... аж поки неначе нехотячи поцілував червоні веселі губи.

І відтоді вже кохались тишком перед людьми.

Бувало Ґандзя у полі сапає бараболю, або просто поле, а з лободи – гульк, вискочить Степан, засміється, вихопить дівці з рук сапу і гайда. Перегонить швидко п'ять, шість рядків кукурудзи, обійме, поцілує й поки Ґандзя спам'ятається, біжить очеретом до млина.

– Цур тобі, несамовитий! – крикне лиш за ним чорнява, а Степан оглянеться, замаха рукою.

– Не маю часу, жид буде лаяти.

Луна летить долиною, ставком, по очеретах.

Ганна похилить голову, зіпреться на сапу, тай думає за свого парубчину, аж поки мати не загляне тай до роботи нажене.

– Завдала ж тобі чарів тая Ґандзя чорнява – насміхаються товариші з Степана, а він лиш погляне своїми сивими очима молодечими.

– Гей, жарти! – гукне на весь млин, аж приглушить гомін своїм здоровим голосом і знов оден мішок набирає, другий висипає; закине на плечи, як пір'я і гайда за двери.

І все було, як хто за Ганну спитає або зажартує з нього – засміється, махне рукою: гей жарти!

Бувало в неділю або в свято обоє на човен тай – на ставок.

Став широкий довгий з восьмеро гін долиною лежить між очеретом та лозами.

Село далеко на горі розкинулося білими хатами – музики грають на вулиці, танцюють парубки дівчата, а Степан з

Ганною човном тихесенько пливуть між білими лілеями та розмовляють, розмовляють.

Обійме хлопець гнучкий стан дівочий, похилиться до лиця і шепче, шепче, а Ганна лиш усміхається і червоніє, мов ягода.

Та лиху мати мала Ганна; як загляне дочку зі Степаном тай цілий тиждень не втихомириться.

А то ледаще, а то зле пряде і так без кінця-краю.

А то за сільського писаря стане цілий день говорити, а із Степана прозиватись, аж Ганна не видержить тай розплачеться неначе дитина.

Писар давно вже присилався до чорнявої. Писар має мурований дім посеред села, ходить у сурдуті; через це мати аж не тямиться за писарем.

Писар рудий, старий; і Ганна ненавидить і думку й балачку за нього.

Так було так, – ізмагались мати з дочкою два роки.

А як Ганна зійшлась з жидівським наймитом, то баба віддала дочку у службу на панський фільварок зимою.

Тоді вже рідко коли бачились Степан та Ганна. Йому не було коли від роботи, її не пускав оконом-панич додому.

.....

Аж пішла чутка погана по селу за дівку; казали люде й Степанові, насміхаючись з нього:

– Діждавсь потіхи з Ганни, га?

– Е, жарти! – гукав весело парубок, а в душі сумує.

Проти Ордані пийшов до своєї дівчини за десять верстов.

Бився цілу ніч снігами.

А як прийшов під ворота, нишком підкрався, то лихий пан затравив собаками, бити хтів.

І не було ніякої поради, ні помочи, ні суда. Оден тільки раз довелось зійтись Ґандзі зі своїм коханцем.

В церкви, на великодну сповідь, як люде йшли з молитви.

Протиснувся крізь натовп, розтрутив перед собою громаду і до своєї дівки.

За руки схопив її, похилився.

Стали кругом люде, баби цікави, парубки. Ганна розплакалась.

– Гей, не плач, все жарти, не плач, Ґандзю!

Хлопець похиливсь над дівчиною, шопотів:

– За місяць рік свій кінчу, звінчаємось, покладем хату.

– Мати та писар рудий перебили і Степан поволікся до млина, Ганна – у найми.

.....

В осени вернулась Ганна додому.

Ні на вулиці, ні в сусідів, ні в полі ніхто її ніколи не бачив.

Споганіла, зчорніла, запались очи під чоло глибоко.

Сміялись люде, витикали пальцями; стара каялася.

Тільки Степан не вірив і здалеку усміхавсь до дівчини. А бачив рідко коли, хиба крізь тин в садку.

Аж стало листя опадати. Стерньою лягли поля, посумніли сади. На вільхах, на вербах пожовкло листя, осипалось у воду. Шопотів пожовклий очерет над ставом.

Тільки млин гомонів, клекотіли колеса, шуміла спінена вода.

Як надходила ніч, то густий туман вставав над мочарами, над ставом і колихався неначе сумний білий дух, і шопотіли очерети і плакали старі похилені верби.

Місяць з-за туману приглядався мертвечині нив і ставу, і з глибини лісу летіли жалібні поклики пугача.

Прийшла туга глибока, обійняла серце, душу наймита жидівського.

Під старими вербами став у тіні, засмутився. Який-сь жаль стиснув парубочі груди, якісь спомини минулої весни й збіглих літ.

Високий гнучкий стан Ганни замаячив в осінній имлі. Згадались чорні сміливі очи, біле лице.

Схопила непомірна туга серце хлопчаче за тим коханим дівчам, за чорнявою Ганною. Неначе млою зайшли слізьми Степанові очи.

Тихо було навкруги, як в могилі; не шелестіло листя, не шопотіли лози, тільки далеко старий млин клекотів і плюскала вода.

Заколихались очерети, листя зашелестіло, якась тінь пересунулась в млі.

– Ганна – блиснула думка у Степана; став, притиснувсь до старої верби.

Дівка йшла берегом, між очерети, кралась тихо, мов мрія.

Боса, висока, в білій сорочці; хустка накинена на плечи; довгі чорні коси.

І вдало Степанові, що десь далеко неначе під землею заплакала дитина.

Здавалось так йому.

Стала Ганна на березі, оглянулась. Дві руки витягнені вгору; стан легкий заколихавсь, схибнувсь. Щось майнуло в повітрі, плюснуло у воду, розлетілись бризки; якийсь коротенький неначе увірваний стогін і все затихло.

Великі срібні круги побігли по темному дзеркалі ставу.

Тінь жіноча кинулась втікати очеретом.

Дівка пролетіла наче порваний вітром сухий лист закрутилась в млі, замаячила і щезла, як розвіяна чорна мара.

Очерет зашопотив, захилитались лози. Чоловіча тінь з протягненими руками видніла на березі.

.....

Гей жарти! і пролетіла луна далеко, далеко в ліс. –

Гей жарти! – обізвався пугач.

.....

І встав сірий, розплаканий дощем день осінній.

По счорнілих полях мли воліклися, летіли сумні пошарпані хмари десь, неначе в погоні за сонцем, за вимріяним, незнаним світом.

Шляхом широким, болотяним, між стернею волікся чоловік.

Штани знизу підкотив, свиту і чоботи через плечи перекинув і йшов так перед себе з голою головою, з розвіяними над чолом русявими кучерями.

Дощ дрібненький бив у очи, булькотіло під ногами болото, над головою хлапті чорних хмар летіли ненастанно, неначе в погоні за сонцем.

І пішов Степан в світ за очи, в сіру безвість осінньої мли.

В самотині хилились над водою розплакані білі берези, і очерет шопотів тихесенько над глибиною ставу і млин гудів, шумів та гомоніли колеса сердито старим, покрученим вербам казку про наймитівське щастя.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 17–25.

ВОВЧЕНЯ

Не знати за віщо Савка не любили в селі. Чи може за те що був байстрям бездомним, безрідним сиротою, чи за те, що мав великі сиві очі, що задивлялися завжди ген. Бог зна куди, за село, за ставок, у поле.

«Дивиться вовком», – казали люде, сміялись, витикали пальцями – не любили Савка.

Мати десь у найми пішла у город, ще як Савко мав лиш три роки, тай слід загинув за нею.

Савко ріс. Ріс під голим небом, немов те цуценя на дощу, на холоді, на спеці в літку.

Правда взяла його тітка, сестра материна, стара вдовиця. Взяла за годованця до себе, але дитина однаково стикалась між людьми.

Горе було Савкові. Мале, худе: оченята запали під чоло глибоко. На вулиці діти наб'ються, у хаті тітка Оксана дасть штурханця. Тікає, бувало, Савко у стару завалену цегельню, сяде у бур'яни тай і до вечора, а часом і ніч пересидить у лободі. Ідуть баби за глиною в цегельню стару, а Савко шмигне,

мов те вовченя, тільки бур'ян похитується і сиві оченята десь блискотять в чортополосі. Кленуть баби малому байстряті, та мамі його, а декотра засміється, зажартує гірко – аж шкура потерпне на Вовченяті.

Ніхто не любив Савка.

А літа йшли, летіли, немов скажені.

На зіму Савко вертавсь до тітки Оксани, їв, та не завжди, теплу страву, а буханців набирався, а прокльонів!

Часом тай замерзав під порогом.

А як підріс та мав дев'ять років, попасав товар громадський на толоці. І все бувало, ляже у буряні, босі ноги підкосить, руки під бороду складе і дивиться з під брів на товар.

Не везло йому сиротині!

Все як не здується корова, то ногу зломить, то залізе в шкоду, а малий Савко наганя; другі хлопчики насміються, а байстря у бур'ян тікає. Сусіди наб'ють, нарвуть чуприну, тітка оголомшить, не дасть вечери, прожене з хати.

Ото ріс собі так бездомний Савко-Вовченя. Мовчить, бувало, б'ють чи лають, і все робить, що скажуть; по шиї дадуть – все мовчить, а часом – усміхнеться, байдужно якось подивиться з-під бровей і промовчить, бувало,. і місяць, два.

А як доріс п'ятнадцяти років тай на поденне став ходити на панський фільварок, і тітці гроши носив щосуботи. І ніхто не любив Савка, ні в селі, ні на роботі, ні в полі і всі лиш били, де хто міг; насміхались, лаяли, а бездомний Вовченя робив за всіх і все мовчав.

«Вовченя», так і пішло; так і забули, що хрещений Савком.

Йшли так літа за літами.

Обдертий, босий, мовчазливий, з-під брів дивиться і часом тільки байдужно, неначе погордливо усміхнеться. Гей! лиху долю дав йому Господь від роду.

Був вже парубком Савко і дівчину сподобав, Марию; а люде все сміялись:

– Навіть штанів порядних не має, а до дівчат ходить.

Не жалувала його і сирота Мария.

Аж найнявся Савко Вовченя на літній строк у найми, а в осени на ярмарку купив собі нові штани; перші рябі штанці на свому віку.

Тоді здавалось Вовченяті, що вже на світі богаччої від нього людини немає; і в грудях щось неначе умлівало од щастя сиротині.

Прибіг до дому, до тітки похвалитися своїм майном, а баба од порога:

– Ти, сучий сину, дармоїде! будеш куповати собі штани; гроші давай, сякий, такий! – Савко був звик до цього, з-під брів кинув очима, байдужно усміхнувся, а штани у скриню сховав під образами.

І мрії ходили по голові байстряті – радів душею, усміхався.

А тітчиної голови дурниця вхопилася: – і де ж таки, і як же ж так, щоб отой бевзь, отой лобуряка та ще й наряжався та щоб гроши...

Іх! тай не везло ж йому, як з Петрового дня. Увіходить вечером до хати – тай завмер, застиг.

Його рябі штани порубані на шматки лежать на лаві, на землі; а тітка стоїть з сокирою в руці, немов та відьма несамовита.

І цілий світ запався під ногами Савка; зашуміло у голові, в очах почорніло: скочив, вихопив з рук старої сокиру, махнув і .... тільки глухий стук; тепла кров бризнула на руки, на лице Вовченяті, на порубані вимріяні штанці.

І допіру як побачив, що перед ним на землі лежить зненавиджена тітка Оксана і що чоло в неї розбите сокирою на двоє і крови калабатиня, охолов Савко.

А потім взяв трупа, заніс у комору, вишпортав яму, кинув трупа, присипав землею та діжу поставив на цьому місці.

І вже не було йому жалко ні грошей, ні штанів, ні Мариї.

Розхристаний, без шапки, в подертих постолах пішов Вовченя до старої цегельні і волочився по вертепах, по

бур'янах, в котрі вже не міг заховатись добре, бо був завеликий.

Аж стали сусіди питати Савка за тітку Оксану.

Усміхався байдужно, знизував плечима і мовчав. А як сусіди пішли по хаті по горищі шукати старої як в комору зайшли, де труп розклався і смердів: і як відкопали Оксану, то Савко мовчав, усміхався байдужно, поглядав вовком.

І як у холодну його завели, і як били немилосердно, то все мовчав.

Потім, за місяць суд був і Вовченя привели закутого, байдужного, сумного.

Судило його богацько судців, панів богатих, ситих, веселих, і ніхто не розумів Савка і не жалів бездомного байстряти.

Спитали Савка, – усміхнувся байдужно і відернувсь від судців.

А як судець читав приговор, і як прочитав те, що Савко розбійник, душогуб; і те, що на сім літ в каторжні роботи піде, Савко Вовченя засміявся голосно, байдужно і подивився своїми сивими глибоким очима з-під брів, десь ген, за судців далі, Бог зна куди.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 26–31.

В ТАЙЗІ

Разбушовалась, розходилася в сумнім, роздріманім лісі сніжна пурга. Вітер з півночи розгулявся диким конем по безмежному степові, розгойдав величезні, правічні сосни і ціла тайга розревілась, як дикий звір.

Над безмежною тайгою ніч западала темна, сумна, повна чорної глибини, як душа бездомного блудяги. В ніч таку тайга розкриває всю свою глибінь перед грізним Суддею і сповідається з гріхів своїх тяжких і кається, і плаче і присягає.

І ніхто в ту ніч не пускається в дорогу тайгою, – хіба лиш тигр та збіглий каторжник – сіромахи.

Сніг летить білим туманом, навіває високі могили на галявах ворожої тайги, засипає світ всенький.

В тій завії, між мовчазливі розхитані сосни волікся, як тінь заклята, чоловік. Кожух чорний по коліна, висока бараняча шапка, дрантиві повстянки. Сніг намерзає на бровах, вусах, віях, на чорній бороді безталанного волоцюги.

Утомився, з сили вибився, раз-ураз в снігу по коліна.

Але не було сили йти далі.

Повернувсь до вітру плечима, притулився до сосни і перетер долонею розпухле лице.

– Мабуть вже й кінець, – пробурмотів хриплим голосом.

Ноги поклякли, трусились: під дрантиву кожушину заглядав злодіячий холод.

– Ех, і чорт бери! раз мати родила, – махнув байдужно рукою.

Ноги заломились в колінах, присів під пнем сосни і, заклавши руки у рукав, спустив голову.

І стало мріятися бродязі.

Білий сніг зіллявся в якийсь оден ясний сояшний день.

Далеко, далеко, неначе якась мрія розіславcя перед блудягою безкраїй лан пшеничний. Золоте колосся хилиться в лагідні хвилі і шопотить тихо, сонливо.

Маленький з білявою головкою хлопчик Михалко сидить під старою вербою на скраю левади і грає на сопілці. Горобці обсіли стару дуплинасту вербу, сваряться. Сонце розіллялось по безмежному лану пшениці...

Завіяв раптовий вітер, тайга заревіла, розгулася.

– Михайло, Михайло! – хтось кличе тут таки над бродягою.

І самітній чоловік неначе спросоння кинувся, широко вибалушив очи. Кругом пустиня, сніг валиться, крутиться, ревуть розхитані буки, ялини. Бродяга не чує ніг, рук, плечей. – має лиш одну сонливу голову і якусь забуту думку.

Ніч літня проти Петра; місяшно.

Панський фільварок по горі розкинутий. Парубок крадеться попід тином, кропивою. Стара клуня.

Розбита колодка, мішок ячменю.

Хтось кинувся, ловить за руки...

А потім судова темна кімната і настирливі, вирвані з книги, слова: – со взломом ... тюрма...

І знов над головою реве могутня чорна тайга.

Якись заплакані очи мріються в тумані снігу. Піщана, Черкаси...

Ех, каторга! Бродяжка вглядається зі всієї сили в темряву.

Ось така ніч була над тайгою, як він перший раз втікав з каторги туди далеко до рідної Піщани.

А потім – ніж, вбитий в груди каторжника-товариша, що з ним разом біг і мав карбованця, зашитого у полі.

– Михайло, Михайло! – зве хтось з плачом. – Михайло!

І ведуть знов пійманого Михайла далеко в Нерчинь.

Ох! і завмерло тоді вже на віки в серці біглого каторжника все, що тільки лишилось ще в ньому з вишньового садка у Піщані, з соняшного лану пшениці, з сопілчаної пісні під дуплинастою вербою.

Забили в ньому кнутами все, що колись снилось манесенькому пастушкові під старим похиленим хрестом на горі.

Все забилось, затуманилось літами, заплило крівлею.

Тільки чорна тайга знає й ховає в своїх глибинах казку про події піщанської дитини.

І тепер, як бродяжка притулений до старої сосни поволеньки замерзає і робить п'яний розчіт з собою, тайга розгомонилась, як стара баба над колискою внука й співає ту сумирну пісню до вічного сну бродязі.

– Михайло! Михайло! – хтось похилився над волоцюгою і кличе його. Останнім зусиллям вибалушує очи і ледве шопотом хрипить:

– А, поштар!..

Поштар стоїть з перетятим горлом, руками махає перед собою, неначе відганяє когось.

– Михайло! ах ти…

– Прости, – хрипить бродяга; але поштар щезає і стара, осипана снігом сосна хитається і хилиться над ним.

І знов стара графська клуня з розбитою колодкою, суд…

Ячмінь, лан золотої пшениці, верба дуплинаста і безпритульна, дика тайга.

Хтось схопив обіруч за рамена бродягу і трусить ним. І бродяга чує, що це товариш біглець справується з ним.

І знову поле пшениці, хрест на роздорожжі… Це вже остання думка, останні привиди.

Над замерзлим бродягою хиляться розгойдані сосни і осипають білий сніг з верхів. Золотий лан пшеничний розіслався кудись далеко, ген… А тайга гомонить, реве і розповідає свою чудну, страшну казку про події піщанської дитини.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 32–36.

«СТУДЕНТ»

– Чорт чи дідько?! – три рази збіраю, немов наврочене – ніяк не зібрати!

Старий Микита плює сердито зі скрині насеред хати і, стиснувши коліньми шматок телячої шкури, починає вчетверте збірати постіл на вимастяний дьогтем ремінець.

Всі сміються з діда, а малий, скоцюрблений біля комина чоловічок, обзивається хриплим, скриплячим голосом:

– Ти-б його, старічок, так сказать, превантським маслом помастіл!

Дід підносить сиві недовірливі очи на худорлявого чоловічка, дивиться на нього з-під навислих брів і крізь зуби кидає такий аргумент, що вся світлиця грімить сміхом.

Незнайомий обертається лицем до вогню, простягає руки у комин і згодом, як сміх мовкне, цідить:

– Звесно: народ необразований; мужики – вещ понятна!

Дід Микита морщить сердито брови й обернувшись до своїх, каже твердим голосом:

– Босяк.

За дідом всеньке товариство веде очима на пройдисвіта й уважно оглядає його.

Куртка на ньому без одної поли, кашкет віддертий, на правій нозі обрізок чобота, на лівій жовтий черевик; хлапті мокрих від дощу штанів висять немов на тому страховиську, що горобців з гречки полошить.

На дворі заводить вітер, старі груши гомонять під тином; за віконцем хлюпотить каплистий дощик.

– Гей, чоловіче! а хто ж ви такий, та звідки? – чується нараз молодий здоровий голос із кутка хати.

Незнайомий мовчить.

З-за кужелю обзивається тихий жіночий голос:

– Може ... несамовитий, не зачіпай його, Петре.

І відразу в Микитиній хаті робиться тихо. Якийсь сум лягає мов тінь по стінах, на закоптілому комині! під лавою, по кутах. За вікном лиш плюскає дощ.

Але той обзивається:

– Такой же, как і ти!

Слово, як довбня; але Петро крутить головою:

– Може такий, а може й не такий.

– Звесно, – всміхається їдко босовило, – када ти хахол, так і ні черта не понімаєш!

І витягнувши з під куртки золотий годинник, довго дивиться на нього.

Це робить враження.

– Ви народ простий, глупий; вот ми, интилігенти, одно слово, понімаем так: у кого болєє, у того й бери. Хлєб, земля...

Всі очи звертаються до комина, тільки Микита з-під бровей недовірливо поглядає і, поки босяк починає говорити, кидає:

– Скубент.

З печи чути всамперед кашель, потім хриплий жіночий голос:

– А бики на колодку зачиніть!

– Так, так, – тягне босовило, – от етот самий башмак, скажем кишиньовський – самий модний; у купца много таких, так вот я, так сказать...

– Украв, сучий син, – бурмоче дід і товариство знов гуде сміхом.

– Так сказать, у мерзавця купця цельной магазин, – тягне «студент».

За вечерею «образований» багато розводить про «интилігентов», про погляди на власність всіх «образованих» людей.

Балачка за землю, за поміщиків – хто з мужиків не рад її слухати.

Дід Микита все ж не може помиритись із годинником та жовтим черевиком промовця: Босяк, певно.

Але молодіж наставляє вуха до кожного слова «студента».

.....

На другий день, вранці, як в хаті робиться знов гомінливо:

– Петро все оглядається за кожухом, жінка за чобітьми, парубок за шапкою.

– А де ж скубент!? – зривається дід з лави.

Як камінь у воду.

А баба з печи божиться, що бачила, як скубент гулькнув на коцюбі в комин.

Друкується за виданням: Журба Г. З життя [Текст]: Шість оповідань. Видання автора / Г. Журба. – Одеса: Друкарня С.І. Христо, 1909. – С. 37–40.

ЦИКЛ ОПОВІДАНЬ «ЦВІТУЧИЙ САД»[39]

В ЯСНИЙ ДЕНЬ

В такий ясний день, коли сонце заливає повітря, а небо буває таке прозоре та блакітне, що ластівки летючи лишають на ньому сліди своїх крил.

Яблуні тоді осипані квітом колишуться в сонці, і сад повен мельодій тихих і таємних, як казка виснована зі старих розвалин.

Гомонять в сонці рої пчіл, співають, дзвонять, а на стару, півусохлу грушу сідає ятел і в такт легенди кує.

Тоді маленький Василько підносить вгору своє личко, очі жмурить і слухає казку старого саду. Білява його голівка видніє в траві між романами чудно ніжним малюнком в рефлексах полуденного сонця, а кругом нього колишуться тіні від густих віток. Прозорі та ніжні тіні, мов похилені тихо якісь сонні духи, руки простягають над голівкою хлоп'яти і шепчуть.

Чудова та дивна легенда цвітучих яблунь і сонця.

.....

Метелики гойдаються на високих травах.

Розвівається пух білий кульбабів і чорні розкинуті по саду комашиська зі своїм журливим, нікому невідомим життям кип'ять працею тихою, біжучою в якісь завтрашні дні вузеньким коритом.

Хтось непомітний причаївся в тінях саду і шепче. Співає, що осиплеться цвіт яблунь, що змовкне десь журливе все комашине життє, пух кульбабів розвіється звільна і тихо хтось перейде по сухих листях саду.

Що блиском полудня усе єсть, коротесеньким дньом комашиної праці.

Легенда цвітучого саду.

.....

[39] До друку підготували І. Руснак, О. Риверчук.

На біле волосся Василькове лагідно ллється сонце, на загоріле личко та голі подрапані груди.

Біля нього в траві лежить покинута бузинова дудка і старе колесо з поламаними шпицями.

Зелену липову гілляку встромив Василько в колоду колеса, уквітчав її романами, татараком, а внизу з камінчиків та червоних цеглинок поклав якусь будівлю. Великим червоним черенком накрив скупчені камінці і тин загородив з петрових батогів.

Здається хлопчикові, що кругом нього повно якихось істот, котрі дивляться на його роботу та шепчуть між собою здивовано, тихо. І маленький Василько не відриваючись від червоних цеглинок оповідає «їм» дзвінким, співучим голоском про свій кам'яний двір та про глиняного півника, що мама на ярмарку купить. Оповідає, похитуючись на всі боки, що мама у річці мочила мітки (тоді, як Боска покусав сліпого Сірка) та на траві у саду сушила. Що на ярмарку попродає мітки та за шість грошів півника купить.

Глиняного півника, що грає.

В тиху гармонію зливається дзвінкий голос Васильковий з гомоном саду.

Шепіт яблунь і пісня про глиняного півника.

І в той ясний день коли цвітуть яблуні і пух кульбабів розвівається, в повітрі повно гармонії та ритму.

Загорілими пальчиками складає Василько свої цеглинки, а крізь замасчену сорочку вирисовуються нагорблені плечі, мов низка рідкого намиста.

Коли-не-коли хлопчик кладе бороду на голих колінках та довго вдивляється в свій будинок. Його личко повне тоді глибокої задуми й мелянхолії.

.....

Бо маленький Василько збудував святиню своєї дитячої байки.

Увійшов у нюю босий, в розхристаній сорочині і тремтючий, трівожний втиснувся в найтемніщий її куток.

А з глибини байки глядять на нього величезні очі без дна, повні смерку.

І Василько дивиться у них своєю дитячою уявою, розспіваною, мов сад цвітучий.

.....

Комарі сплелися прозорим туманом над головкою дитини. Миготять в сонці краплями злота і тихо-тихесенько співають ту саму легенду, що й він.

Для того, як часом в саду обізветься несподівано вудвуд, хлопчик підносить своє личко і, нахмуривши брови кричить сердито.

– Цить, скажений! Ц-и-ть!

І все притихає кругом, тільки комарі співають тихо, сонливо невхватні мотиви соняшних промінів.

Десь по верхів'ях дерев перепливають таємні тіні.

Садом колишуть.

Білий сніг сиплеться на землю та на голову Василька, а на скраю города біля криниці рипотить явір.

Тоді не знати чому, Василькові чудно стає.

Йому здається, що вийшов хтось з глибини саду, взяв його на руки і кудись несе.

В гарячій топілі сонця, в заміті білих пелюсток колише хтось в долонях його головку та все співає про глиняного півника.

Василько засипає.

Скручений маленьким клубочком в зеленій траві та цвіті, весь в сонці, під чистим небом.

Сниться йому, що з дерев падають червоні яблука та котяться по траві.

Він тримає у руці глиняного півника, а другою хоче яблуко зловити. Біжить, доганяє та не може спіймать.

Всі утікають від нього. Він втомився і йому стало жарко, а яблука червоні падають та по траві котяться геть, геть униз.

Василько зашпоркнувся та впав, а з сутінків вийшов дід білий, повалив цегляний домик, видер в нього півника і став кукурікать.

В подертих штанях стояв перед хлопчиком, без сорочки, з волохатими грудьми та довго, довго свистів.

І це було таке страшне, що коли Василько прокинувся, то кругом нього цвіли запашні яблуні і повно було сонця, хоч цегляний домик стояв цілий – він плакав.

Йому вдавало, що видерли в нього глиняного півника і стілько яблук червоних.

І стало йому зразу страшно і жалко чогось.

На обійсті нема нікого. Всі на ярмарок пішли і зачинили хату. Тільки Василько лишився сам зі своїми цеглинками і бузиновою дудкою.

Ніхто не чує плачу хлопчика і ніхто до нього не квапиться. Василько про те знає і розглядаючись кругом переляканими очима жалістно плаче.

Тоді тихенько з-поміж дерев висовується стара біла кляча, плентається у високій траві спутаними ногами, приходить до Василька і над його маленькою голівкою похиляє свій старий лоб.

Василько притихає.

Худі, ребристі боки та поранену шию коняки обсіли мухи, а мотуз в'ївся в ноги. На ньому розмазались смуги зчорнілої крови та басамани гною. День будній, але що «Біла» стара вже дуже, то в роботу не йде, тільки спутана пасеться у саду на сонці.

Доживає віку.

І коли Василько всміхається до неї крізь сльози та маленькими замурзаними ручками обнімає її вилинялу морду «Біла» жмурить зайшлі більмом очі і тихо зітхає.

Ручки Василькові пестять поморщений писок клячі та вискублену гриву.

– Маленька, маленька... конячка цяця... сліпа конячка.

Шепіт дитини дивно настроює стару клячу, вона легенько стрясає спиною і майже до самої землі голову хилить.

Тоді по вихуділій морді її біжать каламутні, брудні сльози.

Може «Біла» журиться, що там на ярмарку жиди торгують її шкуру, може її так чого... а зрештою хто знає, що в такий ясний день думає стара коняка серед цвітучого саду.

.....

Василько пригорнувся до «Білої», притулив до її морди заплакане личко і заглядівшись в далечінь шепче співучим голосом.

– Бідна конячка, тебе болять ножки, ге болять?.. ти старенька конячка.

Комарі дзвонять тихенько і сипляться пелюстки з яблунь.

– Хто це тебе так вкусив, конячко? Ти сліпа? ти не бачиш мене, ні домика, ні дудки? Нічого, нічого не бачиш?

Він тикає стару клячу пальцем в око.

– И сонечка не бачиш?.. Конячка!..

Якісь тіні від невидимих хмарок перебігають по розцвілих яблунях, по личку дитини і щезають невідомі, ніким невпізнані.

Над самою голівкою Василька обзивається вудвуд. Хлопчик вимахує гиллячкою, грізно стягає брови.

– Цить, дурний, я тобі дам!..

І сполохана птичка мовкне, перелітає кудись далі в глиб саду.

Два жовті метелики танцюють в повітрі, крутяться над лилеєвими дзвінками і високо, високо розтоплюються в сонці.

Раптом Василько оживляється.

– А мені мама півника принесуть. Такого півника червоного, знаєш, конячко, кукурику...

Очі Василькові сміються, його голос бринить радісно, а ручки рисують перед сліпими очима коняки якісь невідгадані лінії.

– Посадю півника в домик, бач конячко, осьде з цеглинок. Насиплю пшінця, хай їсть, а тоді ку-ку-рі-ку.

Стара кляча неначе справді заслухана у Василькову казку стоїть тихо і коли-ніколи щось жує, оганяючись хвостом.

Побатожену шкуру коняки обливає сонце. Мов лагідний бальзам, ллється на неприсохлі рани та давні струпи.

Сліпі очі підносить тоді «Біла» і дивиться довго в ясність сояшну, а обвисла її борода тремтить легенько неначе вона побачила щось в білій річці сонця.

Стільки за нею лишилось болотяної дороги, на її шкуру стільки впало батогів, шлея в'їлась у шию, аж до кісток, а посторонки покрівавили боки.

І довго стоїть «Біла» заглядена своїми сліпими очима в сонце, а потім похиляє писок та байдужно скубле травицю.

На скраю города рипотить явір. Хлопчик тісно обнімає ногу клячі.

– Конячко, ти не боїшся бородатого діда, ге ні?.. Ти його зараз зубами та копитьми геть проженеш... А я тоді дручком, дручком.

Василько шукає у власних словах захисту перед страхом і йому здається, що «Біла» у відповідь згідно киває головою. Він спокійно рве травицю і підносить до морди клячі.

– На, конячко, їж. Я тоже його не боюся, бородатого діда.

«Біла» обнюхує жменю зілля, помаленьку бере зубами, стрясає головою і жує.

У сояшній посвіті, серед пахучих яблунь та романів рисується худа постать старої коняки і білява голівка дитини, кинуті десь у безгліб зелені, в прозору топіль сонця.

Дрімає спокійно прижмуривши очі кляча з гострими клубами з вигнутим хребетом і загорілі ручки Василькові простягаються до неї з трави повні пахучого зілля.

І так незглібно тихо в саду, що чути, як далеко, далеко співають десь в полі дівчата.

Василько підносить загадані очі в простір, в далекість.

– Як виросту, як стану високим, – шепче тихенько, – сяду на тебе, конячко, та поїду там... витягає руку – де співають. Вирубаю сопілку з верболозу й стану грати. І дід не дожене тоді мене, правда, конячко? Глиняного півника візьму, за пазуху сховаю та нікому не дам. На китайці до шиї прив'яжу.

Рве жменю травиці та простягає до морди коняки.

– На, їж конячко.

Раптом зривається, личко його сміється, очі блищать.

– Гей, конячко, ти пити хочеш, ге хочеш? ти зморилась дуже!..

В брудній сорочині, підперезаний ганчіркою затанцював Василько серед романів по траві. Притулив до губ сопілку і голосно засвистів. Розбіглась по саду луна, а хлопчик пустивсь бігти до криниці крізь сад, крізь килими квіття і травиць.

І було чути, як між старі груші летів та бився розсипаний голос сопілки.

.....

Долоня якась пересунулась по верхах саду. Посипались білі пелюстки і стало тихо.

У повітрі лиш снувались маленькі мушки шопотіли, якимсь приземним, нікому невідомим життєм чорні комашиська і на зеленій галяві, де цвіли романи та стояв цегляний домик довго дрімала стара коняка з крівавою спиною і запалими боками. А внизу біля криниці лежала покинута в болоті будзинова дудка.

І був день такий ясний, що очі жмурились від сонця та повно було цвіту і ритму.

Стукотів десь ятел в порохняву грушу, та спливали в повітрі ніжні, як сніг, пелюстки процвілих яблунь.

І плила садом тиха та дивна легенда про журливе, тихесеньке комашине життє, про листє, що осипається з дерев і про глиняного півника.

Українська хата. – 1910. –
№ 10. – С. 642–647.

СОЛОВ'Ї

Як Палажка прокинулась в світлиці розвиднялось. На образах та рушниках лягли ніжні півтіні. Перший блакітний блиск весняної зорі повис на віночках посохлої калини та по долівці легенько розлився. Над дівчиною похилився той світ синьоватий та ніжний.

Таке тихесеньке зітхання передсвіту – тоді прокинулась Палажка. Руки дівчини лежали на темній розстеленій хустині, як дві скошені лилеї покинуті недбало на цвинтарнім покривалі. Лице її теж було мов квіт білий.

Лежала на подушках тихесенька та безшелесна, а очі горіли, мов ті великі, блискучі криниці. Дві довгі коси спливали по подушках аж на долівку, обхоплювали блідне чоло дівчини в гарні обійми. А крізь відчинене віконце плили холодні подихи ранку.

З рожевою хвилею повітря плили якісь таємні шопоти з садка та пахощі розцвілих вишень.

Тоді розтулялись Палажчині згорілі губи, мов перед краєм келиха, і пили, пили пристрасно охолодну тонь.

Біла, дрібно мережена сорочка колихалась легенько на грудях дівчини сповзала з круглих її плечей широкими поликами, а синя спідниця зсовувалась до босих ніг.

Очі Палажчині блукали по стелі.

– Та це ж – вже швидко вмру... Будуть дзвонити дзвони... будуть дзвонити, дзвонити...

Похитнула головою, а від прижмуряних рісниць тінь промайнула по блідих лицях. Але це не була навіть тінь суму, – якась спокійна резиґнація. Поворушила губами та знов стала шепотіти.

– Народу збереться багато, повне подвіррє... Тільки Андрій не прийде. Мама стане голосити, примовляти.

Палажка зітхнула, а в грудях її забулькотіло і закашлялась.

З сухотки не видужав ніхто і Палажка не видужає теж. Доктор казав їй сидіти окремо, віконце відчиняти та їсти мнясо. Лікарства теж дав.

Палажка здвигає плечима – що вони знають, ті докторі?.. Їм аби гроші. Від простуди нема лікарства.

– Так і умру, вже сорочку пошили, вінки...

Якась долоня холодна пересовується по лиці Палажчиному, по грудях. Якісь ніжні м'які руки беруть її серце і тиснуть.

– Ну тай що?.. Так і умру, ува... Ще коли б Андрій... а так...

Великі блискучі її очі впали за вікно.

– Сонце вже скоро зійде. Садки розцвіли, тільки ще соловейків немає. Розцвівся барвінок біля перелазу. Як умру, то заквітчають косу барвінком, у зелену домовину покладуть. Щоб хоч тоді Андрій побачив!..

А гарно певне буде Палажці в квітках у чорній косі і Андрій тоді заплаче.

Дуже легенько дріжать губи дівчини.

– Хотіла б тоді побачить Андрія. Не то щоб натішити ним очі... нащо ж він її, коли взяв инчу, але так собі подивитись. Так лиш.

Але Андрій не прийде. Куди йому. Так далеко, аж по той бік високих гір, аж за морем, куди йому...

І це найглибший сум Палажчин, остання дотягнута до краю нитка безнадійности. Там далі вже нічого немає, нічогісенько і через те Палажці все байдуже.

Та коли б вже швидше вмерти. І здається Палажці, що дуже тихесенько йде хтось до неї, наближається мовчки до лави, безшелесно ступає по килимі, хитає рушником над об-

разами. Почина щось трясти тілом дівчини, а в грудях горить огонь.

– Коли б хоч мама...

Стілько ночей промучилась Палажка у світлиці, сама лежучи на лаві. Не може спати і дожидає сонця поки не зійде. Тоді Палажка йде, лягає на призьбі й засинає.

Так вже промучилась сім тижнів, та трохи звикла самою бути. Як є дід Фока дома та лягає в світлиці біля унуки, і Палажка тоді не боїться нічого. Але дід вже пійшов з пасікою в леваду, а Палажці стає часом чудно.

Найбільш тоді, як стануть пливти оті пахощі з садка. Тоді груди її розриває якась розпука, голос якійсь таїться у ній, а не може закричати. Десь безголосий мре. Тільки руки дівчини пружаться тоді, мовби хотіли щось вбити, геть кинуть далеко від себе.

Така якась сила у тих хвилях, що пливуть у світлицю. Сила неспутаного ніякими владами життя. І в оті менти Палажка не хоче вмирати нізащо, нізащо. Тільки в грудях її більшає та пустка неохоплена, страшна.

Тоді Палажка мовби хтіла придушити у собі той крик, ворушить погордливо губами.

Ну тай що?.. так і вмру, ува!..

І це вдає її такою логічною річчю, що всі простоти життя нараз у ній замовкають.

– Умреш Палазю – чує скрізь біля себе від рання до вечера – вмреш, вже тобі не треба ні нової чугаїни, ні чобіт.

– А ні. На дідька їй чоботи... хиба з ними до віку? Ще коли б Андрій... Але навіщо, взагалі, вона прожила цих вісімнадцять років? Щоб вмерти?..

Це не вдає Палажці зовсім мудре і вона здвигає плечима з якимсь чудним висловом лиця. Не жалко її нічого, ні неньки, ні Андрія, ні батька, ні барвінку. А одначе щось ніби жаль на грудях причаївся та руками стискає горло.

Чого Палажці жалко?

Нічого, нічогісенько.

Весни тієї мабуть вже не переживе. Де-там, де-там. У неї в грудях така вже яма. Мабуть ще одна крапля духу держиться, одна, однісенька крапля.

Рожеві хвилі повітря ллються з садка в малесеньке віконце. Якісь далекі відгуки вливаються в хату. І раптом падають обірваті згуки солов'їної пісні. Два коротенькі згуки.

Це для Палажки зовсім несподіване. У її мужицьких наболілих грудях ті згуки падають, як сльози, як плач.

Сіла на своїй постелі і заслухалась.

– Справді соловей.

І тоді Палажці не знати чому захотілось плакать. Зірвалась з лави тремтюча, розпалена гарячкою та сперлась біля віконця. В саду ще було повно сутінків, тільки на осипане білим квіттєм гилля вишень лилося ніжне, рожеве світло. У долині виниряли з яру земні верби, ще повні синього смерку і тихі виляски солов'я лунали з левади геть по всім яру. Тоді на груди Палажчині сплила дивна якась спокійність і розспівалась у ній цілою баллядою замовкаючого терпіння.

Злились у нюю лагідні усміхи передсвіту і жах минулої ночі. Роздзвонились у ній всі струни.

– А таки ж почую, почую хоч цей раз. Закашлялась, а її очі обійняли садок та леваду. Ще рік тому на провесні йшла туди у яр на розмову з Андрійом. Там на повалену грушу.

А, а, а!..

Руки затиснулись на грудях.

Кожна думка її вилась тоді кругом Андрія, мов хміль. Вона вся була мов той хміль, що чіпляється ніг дуба, та по ньому пнеться вгору до сонця.

Слабий, тремтючий хміль.

Не всім же судилось дійти до сонця. І хміль не найшовше дуба стелиться низенько по землі, доки не всохне в холодку. Згодом помаленьку.

Та Андрій справді був мов той дуб високий, кучерявий, геть куди понад неї буйніщий.

Голубив її,колихав у обіймах тай відійшов, а Палажка розстелилась низенько по землі і ізсохла без сонця.

– Андрій, Андрій!..

Палажці пливуть сльози великі по лицях, на полики копають тихесенько і за вікном гинуть. Очі її ще більш блищать в сльозах, як дві розпалені болючі рани.

– Взяв сусідську дівку, хліб, землю попродав та пішов на Кургани.

Музики тоді грали восени... І як це зробилося Палажка не знає. Вона своїм жіночим розуміннєм ніяк не може огорнуть цього дива, цієї Андрієвої душі та їй і байдуже.

Коли б він на похорони хоч прийшов. Коли б вернувся швидше.

Бо Палажці хочеться дуже, дуже щоб на її похоронах був Андрій, сама не знає чому. І думки Палажчині такі вже тихі та спокійні, як пелюстки процвілих вишень, що сиплються на землю.

Тільки в її грудях, голові і кругом неї грають якісь музики і присипляють усе.

Палажці тож вдає, що вона засипляє.

– Може це смерть?.. – кидається як спросоння. – Це смерть йде?..

Соловей обзивається, і Палажка притихає.

– Ох ні, ще нешвидко. Хоч дід Фока і сказав: соловейки защебечуть, а ти пташко втихоміришся, бо так вже судилось, не відвернеш.

– Ні, ні ще не швидко. Його почекаю.

Спів солов'я лунав у леваді над річкою. Вишняк білів усе виразніше і холодні подихи обвівали Палажчині груди, стан, ноги. І всі бунти й жалі її злилися у один спокійний, тихий сум, лагідний, та безмежний, не огорнений, як небо, як левада, поле геть, геть...

І далі там вже не було нічого, нічогісенько. В грудях її почувся біль гострий, як удар ножа.

Холод стряс тілом, і хиботів ним, як вітер листєм, що ледві вже тримається гилляки.

Тоді Палажка вхопилась обіруч рями віконця і припала грудьми до підмурка.

Вдало її, що стіни світлиці розплились у повітрі, а сад – вишньовий розливсь цвітучим морем в безмежну даль. Що осипались сніги цвіту в простір білий і що вона у ньому розпливається тихесеньким зітханнєм.

Голова Палажчина похилилась лицем донизу, а на згорілі губи виплила смуга гарячої крови.

І тоді сплив перший промінь сонця, а солов'ї тихенько й протяжно заливались.

19 квітня 1910 р.

Українська хата. – 1910. – № 7. – С. 442–445.

ЧЕРЕШНІ

Часом на старого Пилипа находило натхненнє.

Сідав тоді і слухав музики, що грала у ньому.

Це бувало тоді, коли білий черешньовий гай обливався сріблом місяця, а над безмірами зеленіючих піль плила якась таємна пахуча тиша.

Пилип виходив зі стайні, сідав на зеленім рові лицем у ту даль і слухав.

Тоді йому вдавало, що є на світі дві бездонні криниці, та каламутну срібно-сіра топіль, котра розливалась перед ним в невідомість і друга, десь там у ньому, темна скаламучена криниця. З одної і з другої йшла до нього прохолодна якась тиша, обвівала мертвим супокаєм і пахла мочарами, як берег озера під вечір.

Пилип заслуховувався в нюю. Нагорблений, малий, з почорнілим лицем.

Думки його зривались тоді, та падали одна за одною, як пустоцвіти черешньові – якісь мимохітні, недбалі.

На білих стінах мурованої стайні хвилювали ніжні карунки тінів, – коні прихали крізь сон.

Дід відвертав голову і теж кашляв відповідаючи тим голосом з за муру.

Часом крізь мале чорне віконце графської стайні висовувалась біла морда з роздутими ніздрями й обзивалось тихо іржаннє.

Пилип недбало повертався: – зараз, зараз, – бормотів так же тихо.

Потім налітало довге мовчання. Писок за вікном ховався, бринів ланцюг і чулось спокійне пережовування вівса.

Дід закурював люльку усе заглядений в даль, з котрої плили великі якісь хвилі над пусткою рівнин, над фермою, над дідом.

Це були ті вічно пливучі неспинені хвилі на котрих гойдався малесенький, закинутий човник Пилипового життя.

Помалесеньку плив, майже стояв на одному місці, а хвилі все плили в синю даль та несли з собою шум тихий, як у пустій глиняній банці.

Це була мелодія, в котрій дід чув усе: – свою молодість, життя своє, цілу його зайвість та безглузд.

.....

Як змалку чумакував з батьком, то пам'ятав тільки один фрагмент, – ночівля в степу на могилі з запалим верхом, коли батька вкусила гадюка і він помер. Пам'ятав посинілі, напухлі груди його. Більш нічого лише довге, чорне провалле років.

Потім як пристав у приймаки. Жінка вмерла у три тижні після весілля, а Пилип пійшов у Туреччину, а хату, сіножать та поле забрали у нього жіночі брати.

Лишився тоді самісенький на світі.

Не було в цих спогадах жалю, а ні гіркости. Пилип плював байдужно, ноги спускав у рів та просиджував ті безсонні ночі з люлькою в зубах.

Його думки з обірваним початком та кінцем найдовш затримувались на Туреччині.

На цим найяскравіщім шматку його життя.

.....

Як турків взяли у неволю та наші «гнали» їх сюди – зима була. Москалі на конях, в шинелях, а вони (турки) босі, обдерті... плачуть.

Звісно, непривишні до нашого краю. А до міста далеко.

Пилип, тоді, скинув шинелю: – на, бери, дурний! скинув башлик, унучі.

– Що мені, перший раз!..

.....

І в ясну ніч літню, коли пахне черешньовий гай, а з поля йде шум надзвичайної тиші, Пилипові легко і добре, як тоді, коли скинув важкі намерзлі чоботи та шинелю.

Але Пилип не знає чи це було років тому сорок, чи вчора. Чи було справді таки, чи снилося лиш. Так само, як не знає Пилип де кінчається та синя далекість та починається його життє, де його життє кінчається і починається та велика величність, з котрої хвилі все пливуть пливуть.

З чорного віконця знов висовується білий писок. Хропіннє несеться з за муру.

Дід відповідає своїм коротким, сухим кашльом.

.....

Пів віку прослужив при тій стайні. Нівроку! відколи вернувся з москалів. Лошата родились на його руках і дохлі старі, спрацьовани шкапи. Кохав їх, мов сем'ю, балакав з ними, навчав. Потім дурнувато всміхнений здирав зі своїх годованців шкуру.

Все було таке просте, логічне, що Пилип не протививсь нічому, спокійний та байдужий здвигає лиш плечима. Над цією страшенною короткістю та безслідом всього, що не лишає ні знаку за собою, як гладь ріки після затопленої дратви.

.....

А в ніч, коли цвітуть черешні, душа Пилипова біла, мов ті дерева, і думки його легкі та спокійні, як падаючі тихо пелюстки.

В рові шелепають жаби між лопухами, хрущ загуде часом і тряхнувшись об мур падає на землю.

Тоді зі стайні вилітає глибоке зітханнє, – расовий лоб жеребця маячіє в темній ямі віконця.

– Єх, ти, збитошнику! – бурмоче тихо дід жмурячи сліз-ливі очі. – Чогось-то не спить ледащо.

А в лісі співають солов'ї і хтось раз-у-раз заливається сміхом. Далеко десь по той бік фільварку за лісом.

Молодий, здоровий сміх жіночій. Луна котиться і падає серед піль, мов кинутий зухвало срібний дукач. Якісь програні необачно гроші.

– Нехай собі...

Пилип затягається димом люльки – що йому до того?.. нехай собі. Потім дитину закопає під клуньою. Єт!..

.....

Дід підносить прижмурені очі і вдивляється в холодне, мертвеилице місяця. Вдивляється довго.

– Кажуть брат брата убиває, а по-мойому ні. Дивиться собі та зі всього сміється. У-у-у, старий вже здорово! років певне зо триста має. Наче чуть-чуть побабчився на лобі. І все одно за стайньою сходить та заходить за лісом. Що йому?.. Ніщо не кортить то й шкилить зуби. Покоштував би осьде у стайні!..

Думки Пилипові так само лукаві, як його балачка з кіньми.

– Що йому місяць, сват чи брат?.. Богові брехеньки носить – як, от атаман Онисько економові. Кинеш білому горнець вівса більше, а він гайда!.. Шу-шу у вухо... Пилип овес краде. Ува! не бачив я графського вівса... дурррний!

.....

Знов за фільварком обзивається дівочий регіт.

Хтось здорово низько сміється. Хтось когось кличе в ліс.

– Ле-да-що!.. – бурмоче дід крізь зуби вибиваючи попіл з люльки.

А з темного віконця уп'яте висовується білий писок молодого жеребця.

Втягає глибоко ніздрями пахощі й чути тихе знуджене іржаннє.

– Зараз, зараз! – відповідає дід підіймаючись важко з землі. Болять його ноги та крижі, мов після довгої якоїсь дороги. В грудях тіснота якась і тупий біль.

– Зараз, зараз!..

Нагорблена темна тінь пересовується звільна по білій стіні та гине десь, лише зо стайні доліта приглушене бурмотіннє та кашель.

А черешні пахнуть одурюючи, чад дивний розливають, тягнуть в блакітність піль, з якої все пливуть хвилі над землею, над селом, над гаєм.

І все минають нестримані хвилі.

Українська хата. – 1911. – № 9. – С. 373–376.

СВЯТО

Кость сидів загаданий.

Голова його повисла в замисленні, а руки на грудях зчепились. Біла сорочка, холоші в місячній посвіті були ще біліщі, а ноги босі звисали з полу.

В хаті було повно місяця і тиші. Стоючий в кутку сніп очерету пах зівялим сіном, на полу розіслане раденце, розмальоване срібним сяйвом, маячіло, мов тиха вода, а в колисці спала дитина.

Хата вся зеленіла від клинових та липових гіллячок, як звичайно перед зеленими святками. Уквітчані зіллєм образи. Мужикові не спалось.

Мука пекуча тиснула йому серце та по краплині котилась крізь груди, як кров. Гаряча з серця капаюча кров.

По разпаленій, мов, у гарячці голові товклися думки пошарпані, безладні.

– Господе, Господе!.. – підніс голову та розглядівся по хаті очима повними печалі.

– Таке велике свято... хоч би вже сьогодні прийшла, посиділа б. Хоч цей день проти святої неділі.

Встав й походив по хаті у віконце заглянув.

Купчаки та маки, червоні, жовті, білі стелились кудись у глиб садка, мов одна повна цвіту, та пахощів місячна стежка.

Сів тоді Кость на лаві під вікном і думки його пішли цею стежкою безвільні, мов осліплені пожаром голуби.

Пішли якісь полохливі, засмучені.

– Було таке добре, тихе життє... зразу ще, тоді... щоб ти не діждавсь... – закляв нараз та покрутив головою, – щоб ти не ступив на добре місце!..

Потім знов прийшла меланхолія спогадів.

– Було таке добре тихесеньке життє. Марійка! моя малесенька!.. – тиснулись йому якісь ніжні голубині пестощі на губи, – моя Марійочка! Ті квіти сіяла вподовж призьби, вишивала йому от сю сорочку... сорочку... Господе! що її зробилось, наврочив хто чи що...

Ну, не дурно знайшов був під ворітьми цей вузлик з настриженим волоссєм. Чари, так і знав! Так відтоді почалось, здуріла!

Бувало вернуться з поля обоє втомлені, сядуть на перелазі під ліщиною... У ніч жаби реготят, соловей щебече... Сидит тихо так, ані слова. Три роки ходив до неї, поки старий не помер, тоді звінчались.

Потім дитина... Малесенький, улюблений його Семенко. Геть в нюю вдався: очі, личко, брови... І такий веселий, як вона. Господе! що її зробилось? Ми-ло-сер-дний!..

Стало йому так жалко самого себе, так несвідомо жалко свого подертого на клаптики серця, що припав лицем до власних долонів і тиснув зі всієї сили наче удушитися хотів, задушити у собі ту муку, цей жаль.

– Пішла за тамтим... щоб тобі серце згоріло!.. за цим пройдисвітом. Приняв був його у хату, мов приятеля, грошей

позичав... Ну, хто б надіявся... Підманув – як дурна полетіла. Дитину кинула, усе, усе! Здуріла!..

Сьогодні вже двадцять сьомий день... Сам варив, доглядав дитини, хати. Вернувся сьогодня с поля смерком, змучений, зжурений. Наніс зілля, уквітчав образи та стріху, нагодував дитину та покачав шмаття. Таке велике свято, хата не мастяна. Ну така й буде... Вона йому скоро обридне... Що йому, пройдисвітові такому, перша? Хоч і гарна... – та й що? І нагло прокинулась в Костеві вся його первісна натура сполучена з мужицьким завзяттєм. Його дика хіть помсти, самосуду. Зірвався не знаючи сам чого вхопитися, куди бігти.

– Коли б його впійняти, коли б. – Але холодна хвиля повітря ударила Костя в лице, велика, незглибна тихість ночі, і те розпачливе пересвідченнє мухи, що заплуталась в сіть паучачу і втомилась власним бзиканнєм. Тут і там і скрізь нитки паутиння... Виходу нема...

Кинувся, мов хворий на лаву, і меланхолія вернула знову, вхопила його обіруч за горло.

– Йти та повіситись, – викристалізувалась нагло в його змученій думці проста, мужицька децізія. Кость не знав звідки ця видумка у ньому взялася, – прийшла нагло, але як річ неминуча та давно сподівана і запала у його душу глибоко та твердо, як звалений в проваллє камінь.

Думав, думав так цілі безсонні ночі, цілі дні думав. Шукав чогось усе, аж його стали боліти ці думки... Мов вбитий між черепки голови залізний клинець. Тай ось наткнувся. Тоді нагло зробилось йому в грудях холодно. Чув, що вигоріло у ньому якесь світло і попіл розсипався геть по всій душі.

Біль, що роздирав допіру серце на клаптики десь несподівано подівся і стало пусто... Страшенно пусто.

Охопив його нагло несвідомий якийсь страх перед самим собою та жаль за цим терпіннєм, за цею мукою, що нараз притихла. Але йшов вже далі насліпо, зі всією завзятою упертістю.

Витягнув з-під лави мотузок. Пересунув по ньому жменею – чи не має вузлів. Потім підійшов до зв'язаного в кутку снопа очерету та помацав той, чи не буде луччий. Все робив так автоматично, звичайно та спокійно, як всяку роботу в будні. І нагло у тій великій тиші, в котрій товклося лиш одно серце Костеве, оглухле від власного боління, порушився і заплакав крізь сон Семенко. Тоді скочив, наче тручений невидимою силою, схопив мотузки люльки і став колисати:

– А, а, а... лю-лі... а, а, а!

В скронях йому забились молоточки та не хватило раптово повітря в хаті. Схилився над люлькою цілою грудею так, що вчув під нею те маленьке, тепле тіло хлопчика, що спокійно дихав. В місячнім лагіднім півсвіті личко дитини біліло, як впалий з вішні пелюсток ніжний, несвідомий себе і такий маленький, маленький. Кость цілував його ноги, руки, голівку і здавалось йому, що ручки хлопчика оплітають його шию та тягнуть до себе з непоборною силою. Але та, що була у ньому, сила запалої раз постанови та завзяття перемогла тамту. Взяв на руки сплячого Семенка чогось з ним по хаті покрутився, потім розіслав на землі раденце, свиту, подушку і поклав на ній обережно дитину, – щоб часом не випало само з колиски, – потім ще чогось лазив по хаті, шукав чогось, але не знав чого, – доторкався з якимось здивуванням статків і обмотаний кругом мотуз затягав усе тісніше аж в'ївся йому в тіло. Потім знов похилився над Семенком. Хлопчик нагло віджмурив очі, поглядів на нього з німим якимось питаннєм, пожував губами і заснув.

– Господе!.. – превелике якесь зітханнє рвалось з грудей Костевих раз і другий. – Господе!

Тихенько вийшов у сіни.

Кури спали на драбині, а з відчиненого горіща падав легесенький, чуть помітний відблиск місячного світла. Кость станув під дверима та ще заслуховував, що діється в хаті. Тихо було. Кость вийшов.

Двері за собою зачинив помалу та обережно і сів на призьбі. Величезний, блакітний спокій ночі розливався навкруги, а на листя, на квіти впала роса і зори чуть стали примеркати. Тоді Костеві вдало, що садок, небо та земля роблять над ним суд.

– Руки на себе накладає... Господе!.. такий гріх! Ще й проти святої неділі... у таке велике свято... Смерть сам собі робить..

І нагло став оправдуватись, мов би перед цим небом превеликим, ясним, – перед цею землею необійнятою в свому замисленні й величности.

– Ну, та що робити, що? хоч і гріх... А така мука то ніби що? Як же йому жити, коли вже ані краплиночки життя нема у ньому? Як же далі жити? Просто... нема як. Хіба за таке кохане йому хто що дав? Заплатив чим? Значить воно непотрібне і значить йому прийшлось вмерти.

Ще кріпче обмотав кругом руки мотузок, аж пальці посиніли і закололо у них, мов від комашні, а мужикові уявилося, що якесь біле прадіво висотується з його грудей і розсновуєтся по небі, по листях, по землі геть, геть по повітрі в даль. Розсновуєтся його любов, його печаль, засмученнє превелике та вічне без кінця і початку. І біло стало від нього, як від ладану в церкві... Від цього прадіда, що з його грудей вимоталось.

Та, мов у церкві, стало тихо і урочисто, як у велике свято... А в ньому мертва, бездонна пустка... бо вимоталось вже до останку всеньке біле прадіво його життя.

Кость встав, підійшов до груші з розкинутими розлого вітами, в одну найбільшу гіль вглядівся довго, мовби робив якісь геометричні вимірі. Якимось механічним рухом став розматувати мотуз.

І нагло... весь завмер, ноги під ним омліли, відійняло руки, – звалився цілим плечем на грушу. – Марійка!..

Вийшла з садка біла, як полотно, з очима повними смертного жаху і йшла до нього якоюсь розхитаною, непевною хо-

дою. Не було у ній суму ані печалі, ані каяття тілько цей застиглий у сих лініях жах. Місячні проміні, вдавало заломлюються в ній і розливаються по білоті її лиця, сорочки, ніг босих.

Костеві теж вдало, що кам'яніє від ніг, по груди, по серце, по уста, по чоло. Замерзає у камінь. Але як Марійка нагло стала, там серед подвірря з головою втиснутою між раміна, – обізвалась тихо, майже шопотом: Костю... то у ньому серце раптово забилось, мов голуб ранений уві сні. Довго йому голос мер в горлі закім спромігся сказати байдужно і сухо: чого?.. Потім ціле провалле мовчання.

– Костю!..

На одну мить захиталося щось у її рухові, мовби зараз мала відійти. Чекає лиш на одну відповідь, на одне слово і піде зараз геть собі.

Не розумів якого саме вона чекає від нього слова, та що взагалі може сказать він їй тепер, з мотузком на шиї? Що він їй може сказати?.. Шукав чогось навпомацки у собі, блукав по якомусь пустому погребі – що сказати, що сказати?..

Марійка стояла як смерть біла, тільки пасма чорних кіс з-під хустини лягли на чоло і на скроні. Руки курчаво стискала та раз-у-раз розкутувала їх та закутувала у ріжок запаски з якимось горячковим поспіхом. Здавалось, от зігнеться зараз до самої землі, як гнеться під вітром вибуяла дівина... Білим келихом впаде у порох земний. «Прости... що ж я винна, що зломив вітер, що мушу лежать лицем у поросі? Що я тому винна?»... І в цей мент Кость побачив, що його любов до неї така велика, як само терпіннє, котре виросло з його грудей. І може тому життє стало в ньому реагувати знову з цілою своєю консеквенцією і безглуздом. Стоюче так з головою повислою, на її заклик відповів якимось нерішучим, знудженим голосом:

– Ну?..

– Костю, голубе!...

Риданнє кинуло нею раптом, затихало, як подув вітру високими бадиллями, і з цим риданнєм жінки сколотився його низький, нервовий сміх.

– Ха-ха-ха!.. прогнав коханець?!.. Ха-ха ха!..

Докучило, й мед проїдається!.. Схопив її руку повиш локотя і в'ївся у нюю залізними пальцями.

Був мент, в котрім здавалось, що великі чорні челюсти землі відчинились нагло і цілий світ валиться в нюю, – з небом, із зорами, цілісенький світ.

Потім захрипів якийсь голос Костев не Костев, якійсь дивний, чужий голос.

– Ну, що ж... пішла ти до нього, значить там була тобі дорога... Ну, що ж... тут було тобі зле, значить? Не кликав, не держу, йди! Чого прийшла?.. Вертай собі, звідкіль йдешь.

Хвиля якогось дикого болю-розкоші розбіглась по його грудях, мозкові, всенькому тілі. Не було тепер у ньому вже ні сліда цієї страшенної тиши, яка пада довгою тінею від стоючої тут же перед ним смерти. Смерти з чорними очима ямами, з руками оплітаючими в якісь любовній тузі його талію, чоло... Пересунулась по ньому долонь тієї смерти, як тінь затьмареного місяця по землі. І кров знову розлилася по його мозгові червоним, гарячим приливом життя. Гуділа в жилах, в серці всіма пульсами.

– Ха, ха, ха!.. ну забірайсь, гайда! – Шарпнув її з силою та потяг до воріт.

– Забірайся, забірайся!.. голос його хрипів і жебонів у грудях, а Марійка упала на землю, чіплялась його ніг з риданнєм, котре не може вирватись криком з горла тільки грудь розриває, розтаскує. Вся обвисла в якійсь безсилі, в землю врилась коліньми, грудьми.

Тягнув її за руки крізь подвірря, волік по грудках, по траві скорчене її тіло з якимось завзяттєм, глухий на її сльози та стогін. Доволік до воріт, вхопив її за талію і став другою відчиняти ворота.

– Ой, не піду! вбий, заріж, не піду, не піду!

– Ге, тоді втікла, як не пускав, як просив... а тепер не хочеш?.. підеш.

– Не хочу, не хочу! вбий, заріж!..

І чим більш росла її розпач, чим більш пружилось в розпуці її тіло, тим швидше у ньому щось застигало, застигало... Відчинив ворота, але вже майже без відома поглядів десь за тин на вулицю і руки йому нагло опали.

Чув, як вирвалось йому гнучке, спружисте тіло Марійчине, як в розхрістану його пазуху вчипились її тремтючі руки і на затерплій груді вчув гарячі, лепкі чиїсь губи. Як сповзли йому по плечі її розчипчені коси і лице заплакане, трівожне.

Марійка зсунулась на травицю і впала, мов у величезній якійсь втомі.

Лягла тиха, безборонна при його ногах в цілій своїй слабости та безсилі лиш стрясав нею, мов у пропасниці безголосий спазм.

Здалась тоді Костеві такою маленькою та бідною, що шарпнулась нагло у його серці якась ніжна милосердність. Хтів схилитись над нею, взять на руки і колисать, як розплакану дитину вспокоїти. Але щось здержало його від цього, може проста мужицька завзятість.

– Так їй і треба, нехай скімлить, – тинявсь десь у ньому тихий голос. – Так тобі й треба.

Поглядів на скорчене, мов збите, тіло Марійчине припале до землі, на стежку сивіючу між дерниною та чорнобривцями, на хату оквітчану зеленью і уступили з його серця останки злоби:

– Я ж її пальцем не торкнув, инчий би може... – виправдувався сам перед собою.

Зірвався десь з долин вітерець передсвітний, легесенький, – загойдались безшелестно ліщини та берести – зовсім наче журились над Костем.

Хитали, хитали верхами... навіщо це все, навіщо це зробилось? Потім застигли у величезному безруху.

Щось зіпсувалось, розбилось, – щось зі статків хатніх... розтовклося на мілесенькі шматочки. Зіпсувалося щось, чи загубилось?..

Знав лише, що зробилася йому якась шкода... І що направити її вже ніколи не можна. Повів очима по обійсті, по небі; шкода... потім потрутив ногою лежуче перед ним відерце, завернув і пішов крізь грядки цибулі; крізь забур'янілу бараболю стежкою у поле. Йшов з повислою головою і думав: яка то йому саме зробилася шкода?

Чи те, що мав завішатись та не завішався, чи те, що не оббив Марійки, чи це, що бараболя так заросла досі несапана, чи якась инча шкода?

Кроки його тихо мерли на вогкій стежці, тручались під ногами повислі, важкі китиці проса і шелестіло море колосків.

– Якась инча шкода... якась инча...– повторяв механично у думці мужик.

Потім далеко десь, далеко обізвався рев корови, якійсь гомін притихлий.

– Товар вже виганяют... Тоді Кость повернув на межу між зеленим пасмом проса та срібноколосим ланом жита і сів серед цих затихлих хлібів. Небо стало зовсім біле та каламутне і погасли у ньому останні зори. Жайворонки злетіли, зникли десь в тій безмірній глибині та голоси їх розсипались з росами. Потім розвіялись якісь величезні ясні крила світу. Блеск розіллявся по землі.

– Пальцем її не торкнув... инчий би може вбив... Ех! все одно, аби не йшла вже, аби хати держалась...

Потім вилилось стільки злота та ясности, що затопивсь у ній весь світ, як у величезній повній лямців церкві. Така маса світла, потоп цілий. І великою хвилею влилась в душу Костеву ясність тая. Прижмурив тоді очі, лице схилив у долоні і колисався так разом з колосистим полем.

Колисався, колисався звільна в однім ритмі з пшеницею. І ставало йому все тихіще та ясніше.

Не думав нічого, бо мозок його просяк тією ясністю, в котрій розтопилить всі думки.

– Сьогодня свята неділя, до церкви станут дзвонити далі...

Потім зробився день ясний і блакитний, повен якоїсь мелодійної тихости. Таке превелике свято...

Українська хата. – 1911. –
№ 10. – С. 451–459.

ПИСЬМЕННИК ТА ЙОГО СУПРОВІД[40]
Есей

I

Письменник, критик, читач і публіка. Окремий, своєрідний світ, об'єднаний одним спільним чинником – книжкою. Чотири ріжні позиції, чотири обличчя, з письменником в осередку, цим дещо чудернацьким індивідом, що появляється невідомо звідки та має непереможну потребу щось сказати.

Появляється, звичайно сам. Згодом з'являється біля нього жменя слухачів, до яких він говорить. Потім виходить на арену помпатично критик, як протектор або погребник письменника. Довкола збирається так зв. публіка з цікавости й пристрасти оплескувати або висвисьувати.

Можна також уявити собі письменника в ролі Париса[41]. Стоїть у божеській своїй наготі, простоволосий, з яблуком у руці[42], перед трьома богинями, зажурений та розгублений, – котрій із них офірувати плід своєї творчости: злодухій Критиці для улагіднення чорного її піднебіння, чи відповідно

---

[40] До друку підготувала І. Руснак. Коментарі – І. Руснак.

[41] ***Парис*** – у давньогрецькій міфології син троянського царя Пріама й цариці Гекаби.

[42] «***...з яблуком у руці...***» – з яблуком розбрату, яке Паріс віддав найвродливішій – Афродіті.

пом'яшкурений, кинути ласій на всяку покидь Публіці, чи зірваний з дерева своєї уяви, подарувати його Читачеві?

Цим чотирьом позиціям, з письменником в осередку, хочу тут присвятити трохи уваги.

КРИТИК – тема, здається, доволі перетерта. До всього сказаного у нас і не у нас важко щось прикиинути. Проте не годиться й мовчки пройти. По-переше, слід звернути увагу на одне засадниче непорозуміння. Чомусь устійнилася у нас і не у нас звичка ототожнювати два ріжні поняття: критика й рецензента, ніби не відріжняємо лікаря від знахаря.

Учений літературознавець, цінитель літературних вартостей з погляду тривкомистецьких критеріїв, – критик, покликаний і відповідальний співчинник у творчо-розвоєвих процесах письменства. Його цікавлять літературно-історичні явища й ствердження в минулому та сучасному. Він шукає ґенези й розгадки цих явищ. Поруч загальноприйнятих естетично-мистецьких норм, критеріїв, ідеологічних, національних та вселюдських питань, він намагається знайти орієнтацію в сучасності, серед біжучих шукань і течій, змагань та розгублень, а такоє орієнтувати в них письменника й читача. Тим то від критика вимагається не тільки широкої ерудиції, але й устійненого світогляду, що з його позицій він знаходить цю орієнтацію та орієнтує інших.

Речі ті, з правила, не зобов'язують рецензента або обов'язують умовно. Рецензентура або т.зв. «газетна критика» не ставить собі завдань давати глибші літературні оцінки, аналізи. Вона вдовольняється радше інформативним оглядом біжучого літературного матеріялу. Проф. Л. Білецький так і оцінює критику, як: об'єктивно-речеву та суб'єктивно-публіцистичну, а Андрей Бєлий каже:

«Літературна критика це практична ділянка теорії літератури, що в газетній практиці вироджується в фабрику явних і одвертих спекуляцій».

Критик, отже, фахівець, особа відповідальна; рецензент – любитель, що між іншим вдається також до літератури, чи-

тає та має озоту інколи про це писати. Керується при тім не конче об'єктивними критеріями, – частіш вузькоособистими смаками, враженнями, симпатіями й антипатіями. Рецензентів характеризує переважно безвідповідальність, інколи пересунена поза межі етики й пристойности. Це витворило своєрідний «рецензентський стиль», що на його тлі виникають постійні сутички між письменником і критиком.

Гірше те, що панове рецензенти залюбки присвоюють собі титул критиків, а ще гірше, що панове критики, яких у нас можна перечислити на пальцях однієї нецілої руки, нерідко знижуються доброхіть до рівня рецензентів і то не найвищого ступеня. Маємо, отже, обопільне затирання ріжниць між критиком і рецензентом, що дошкульно відбивається на письменникові та письменстві, виносячи нерідко пересічного письменника, а то й графомана, на височінь генія, а справжнього письменника перекреслюючи одним черком пера. Обидва засоби однаково не критичні, нетворчі, пантеличать письменника й читача, вносять хаос у саме поняття критики, виявляючи більше пристрасти критика до письменника, як замилування й поваги до письменства.

Брикливість такої критики нерідко ставить письменника в стан тупої розпуки, зокрема молодого; він губить віру в себе, у свої здібності, в доцільність своєї праці, у вартість самої критики, або упоєний величчю, суґерованої йому геніяльности, спочиває безчинно на лаврах, чи пак на мертвій точці. Такого критика можна прирівняти до повитухи, що скручує новонародженому в'язи в першій купелі, або до вередливої дамочки-красуні: «захачу – палюблю, захачу – разлюблю». Та коли письменник посміє виявити супроти такої критики спротив, – довкруги нього зчиняється несусвітній гармидер т.зв. публіки, а критик стає в позу ображеного патриція: як це, мовляв, автор дозволяє собі порушувати непорушні канони, виступати проти

недоторканости й непомильности авторитету його величности критика?

Критик чомусь узурпував собі центральну позицію в письменстві, забуваючи, що літературу творять таки письменники й поети. Роля критики допоміжна тільки, хоч ніхто не применшує її важливости в розвитку письменства. У своїй мегаломанії[43] критик відмовляє письменникові навіть права самооборони, ставлячи його в становище випатрошеної риби, кинутої на сковороду.

Як глибоко вкоренилося у нас це фальшиве розуміння критики, вказує, невияснене психічне явище, що письменник, який запекло поборює методи такої критики, спрямованої проти нього, – сам виявляє максимум рецензентської некоректности супроти свого товариша-письменника, беручись критикувати його твір. Само, отже, розуміння критики в'яжеться в нас (і не у нас) з якимсь інквізиторським засобом. Тим часом письменникові потрібна, як вода в спеку, путяща, чесна й творча критика. Найсуворіша, але спокійна, справедлива, речева, доказово переконлива, практично-корисна критика. Хай вона ставить письменникові, можливо, найвищі бар'єри до перескоку, але хай це буде критика, якій він може довіряти, зважати на її закиди й указівки. – «Але для того, щоб щось путнє порадити, – каже покійний проф. Білецький, – треба самому багато знати, бути високопідготовленим, бути відданим ідеї літератури, бути доброзичливим і виходити з об'єктивного мистецького заложення».

Саме доброзичливість та культура критики – передумова всякої критики. Тож коли один із наших сучасних «ударних» критиків здивовано питає: «Чому критика має бути доброзичлива?» – відповідаємо йому протизапитом: – а чому критика мусить бути недоброзичлива, ворожа й лайлива? Відколи то неґація, злоба стали чинником конструктивним?

---

[43] ***Мегаломанія*** – манія величності.

Справді, дивуватися треба, як це наші безкритичні критики розуміють спрямованість і суть самої критики?

Замість творити гармонійну цілість, як передумову творчої праці, – письменник і критик – два розсварені світи, відвернуті один від одного. Не знаходячи цієї гармонійної співпраці з критиком, письменник, хоч-не-хоч, мусить резиґнувати з його допомоги та порад і станути віч-на-віч із самим читачем.

ЧИТАЧ – це той безпосередній сприймач письменникової творчости, для якого, власне, письменник пише. Невідступний супутник письменника, від першої його сторінки до останньої, мандрує з письменником разом стежками-шляхами його творчости, зворушується його зворушенням, одушевляється його ідеями, думками; сміється й плаче з письменником разом, вірний, невідомий його товариш, найближча істота, перед якою письменник найбільш зобов'язаний та відповідальний, – в д у м л и в и й , ч у т л и в и й читач. Це той, для якого книжка – невід'ємна пожива, без якої він негоден існувати, як без води й повітря. Інтеліґентний «літературний» читач – єдиний, власне, справжній суддя й критик писаного твору. Не той далекий, часто наставлений так чи інакше критик, а саме цей безпосередній, живий сприймач її – читач своїм сприйманням книжки вирішує її вартість, важить на долі автора та його втору. Очевидно, говоримо тут про читача з великої букви. Їх загалом небагато, але оцінюємо якісно, не кількісно. Маємо, отже, діло з категоріями.

Кожен майже автор і кожен твір знаходить свого читача. Вибагливий читач, з виробленим літературним смаком, ставить письменникові відповідні вимоги, спонукаючи його підноситись на вищі мистецькі щаблі. Менш вибагливий читач вдовольняється відповідною до своїх вимог лектурою і, як споживач її, спонукає продуцента-письменника до більшої продуктивности. Взаємовплив письменника й читача більший, аніж це здається. Вони виховують себе обопільно під

щасливими аспіраціями доброї критики. Письменник, критик і читач творять своєрідний літературний світ, літературне середовище, без якого нема й не може розвиватись нормально ніяке справжнє письменство.

Якість цих трьох чинників визначає якість письменства. Проте справа з читачем не є така зовсім ідилічна, в залежності від його інтелектуально-смакових кваліфікацій. Пересічний читач ставить нерідко письменникові чудернацькі вимого: він хоче, щоб письменник писав передусім, а то й виключно для нього, під його смак, світогляд (якщо він його має), політично-партійні погляди; суворо засуджує письменника інших поглядів і смаків. Читач-католик хоче бачити в письменникові ревного проповідника католицьких правд (навіть не християнських, а саме католицьких, папопоклонних); вільнодумець-читач, атеїст добачає в письменникові клерикала, коли він покаже позитивний тип попа, побожної людини або пише «Бог» з великої букви. Письменник-демократ, соціяліст обов'язково зустрінеться із закидом клерикалів чи монопольних націоналістів, що він комуніст, масон, зрадник. Патріотично думаючий національними категоріями письменник попаде в комуністичну пресу як фашист і також зрадник свого народу. Коли ж узяти під увагу ще й усякі відтінки всіх цих категорій, з їх вимогами до письменника, то цьому останньому нічого не лишається, як перекинутися в хамелеона, безобличну личину чи просто машинку до писання, на якій шквар, що хочеш, або фабриканта всякої поживи для о т а р н о г о читача. Існує навіть погляд деяких наших критиків, що письменник взагалі не мусить мати світогляду й взагалі не повинен думати; вистане, коли він уміє «літературно показувати речі». Він може їх показувати раз так, раз інакше, залежно від замовлення й збуту. Адже є погляд, що повновартісне громадянство, чи пак державна нація, мусить мати своїх питомих злодіїв, мотіїв та проституток, – інакше, мовляв, не буде повновартісна. Чому б не мати й таких письменників?..

А проте письменник пише так, як він дану річ бачить, відчува й розуміє. Це його право й завдання, – вияв його індивідуальної творчости. Суть тільки в його щирості, в правдивості його сприймань, розумінь і показувань. Завдання письменника: відкривати й викривати, показувати й називати, без огляду на те, – подобається це комусь чи ні. Усім не догодиш, і це не мета мистця. Але мета мистця – подавати людську й мистецьку правду. Мистецтво повинне служити правді, як правда мистецтву. Справжнє мистецтво не терпить фальші; фальш і мистецтво обопільно себе заперечують. Письменник, у першу чергу, носій і лицар правди. Йому прислуговує право вільної волі в орудуванні тією правдою, свобода думання та вислову, вибір сюжету й форми. Воля – передумова мистецької творчости. І тільки там, де нема тієї волі, письменники пишуть не те, що думають і хочуть писати. Де правда завуальована або оплачена порцією казенної брехні, як неминучим мито, або смертю.

На письменникові, на його письменницькій діяльності тяжить велика відповідальність; відповідальність не тільки перед читачем і сучасністю, але й перед народом та майбутністю. Свідомість тієї своєї суспільно-історичної ролі, свого завдання – передумова письменницької діяльности в суспільстві. Твір, що його письменник дає своєму письменству, це документ його особистости і разом цеглина в загальній споруді даного письменства. Якість окремих цеглин – визначає якість усього письменства. Функція письменства в житті нації, як і людства, домінуюча серед інших ділянок мистецької вторчости. Генієві людського слова не в силі дорівняти ніякий інструмент музики ані долото, ані пензель; воно – слово – вміщає в собі всі властивості музичні й малярські, воно найплятичніший вислів почуття й мислі, найприступніше людині, найтривкіше в часі й просторі. мистецтво – одна з найбліьших, найтаємніших, нерозгаданих містерій людської істоти й життя. містерія

переображень реального світу в другий, не менш величний і не менш чудовий, світ уявний, перегнаний через нечувано складний, таємний, божеський апарат творчої індивідуальности людини.

Але вертаємось до вимог читача. Нерідко доводиться чути дискретне зілхання цього читача, скажімо, ч. 1, мовляв: «Не взявши чужинецької книжки, не маєш що читати». І в цьому криється чтмало гірковатої правди. Ми письменники – ми ж і читачі, – мусимо визнати: рідко отримуємо літературне насичення українською книжкою. Радше відчуваємо якийсь недосит, пісноту, а то й несмак від недоварености, банальщини, претенсійного переборщення дешевою всячиною. Патріотична патетика, чи патетична патріотика, пережилися, виконавши своє громадське завдання в добу гострого національного напруження між двома світовими війнами, зокрема на західніх землях, та якусь ролю відограє ще на еміґрації серед молоді. Але й ця молодь ставить уже до літератури певні сучасні вимоги. Те саме маємо й з тематикою. Підсовєтська тематика рішуче «переїлася». Надто багато написано на цю тему. З одного боку, це правильно й добре, коли лектуру цю трактували як документальний матеріял для історії, матеріял переважно автобіографічного характеру, що є його вальором[44], але, з другого боку, у цілій тій повені ріжних творів півбелетристичних і белетристичних бракує одного бодай солідного твору «епопеї», який дав би цілість широкого історично-побутового полотна з підсовєтської дійсности, саме тут на еміґрації, бо ж тамтешній письменник позбавлений ції модливости. Річ ясна – твору високої літературної вартости, бо тільки такий може виповнити цей брак. Наші ж автори не переступили меж сутоособистих переживань, у дуже вузьких обставинах репресованої людини, людини сірої, предмету, з яким діється, а не людини-підмету, яка діє. Вся увага авторів,

[44] ***Вальор*** (від лат. Valer) – мати силу, цінність.

уся суть твору спрямована на описи енкаведе, кацетів, заслань, допитів і тортур, без глибшої уваги людині як такій, отій підсовєтській людині, з її психічним комплексом, таким складним інколи й мало зрозумілим людині вільного світу. Лектура ця набрала певної трафаретности й не викликає особливого зацікавлення в читача. Автори мають до нього претенсію, що не купує їхніх книжок, не хоче їх читати. Дозрілий читач-інтеліґент хоче передусім і н т е л і ґ е н т н о ї к н и ж к и , в якій, поза описами найсправжнішої, найжахітнішої дійсности, шукає найсуттєвішого, – л ю д и н и у всіх її вимірах, від найвищого до найглибшого, але не трафарету, не робота. Книжки доброї мистецької якости, книжки, з якою можна довший час співжити як з добрим, цікавим співрозмовцем і не ... знудитися. Він хоче книжки, насиченої ясними, свіжими, небанальними думками, цікаво висловленими, – к н и ж к и з душею.

Книжки, як і люди, – складаються з душі і тіла. Більшість книжок, як і людей, – мають тільки тіло, зовнішню форму. Вони інколи притягують т.зв. «широкого» читача, не вельми вибагливого шукача «легкописаних» і «легкочитальних» (та легкозабувальних) творів, своїм фабульно-описовим, банальним змістом; читача, що шукає в них дешевосенсаційних, легкорозвагових, неглибоких емоцій, де увага автора спрямована на поверхові описи рясних подій, що не обтяжують читача, як і автора, зайвим мисленням. Твори ті найчастіш проминають безслідно в уяві читачів, як і в часі. І письменник не може мати претенсії до читача, коли той не сприймає його творчої продукції, не купує його книжок. Бо книжка це атестат самого письменника, свідоцтво його багатства або убозтва, його думання й відчування. З кожної сторінки твору визирає й промовляє до читача сам автор; ми чуємо його голос, бачимо його обличчя. Книжка – це автор

Душа книжки – це не сюжет, не тема й спрямованість її, не навантаженість «ерудитністю» чи «філософуванням», а те

позасюжетне, що лежить заховане в творі, як віддих, як биття скрця, як струм гарячої крови, як шелест незупинної мислі. Душа книжки – це те, що автор вдихне в кожне своє свлово, в кожен образ, в кожне обличчя, в кожну думку.

Те, що письменник уміє вдихнути в свій твір, як життя, зробити його живим і хвилюючим, що оплонить читача раз назавжди якимсь таємним, неподоланим чаром. Оте невимовне, що найсльніше промовляє з мистецького твору, животворною мистецькою правдою.

Саме такої книжки прагне читач ч. 1. Він шукає в ній душекного відлин з площин буденщини на вищі, ширші верхів'я думок і почувань. Він прагне напитися з книжки, мов з джерела живильної вологи, заспокоїти спрагу, яку відчуває не зовсім ще змертвіла еміґраційна людина, а яку не в силі заспокоїти радіо, телевізія, кіно, ба навіть театр і музика. Оте, назавжди прагнуче захоплень, зворушень, що таїться в живій людині і що може їй дати є д и н о ж и в е м и с т е ц ь к е с л о в о .

Читач чекає від свого письменника такої книжки, такого твору, якого не мусить шукати конче на чужих полицях. І це його невід'ємне право. Саме перед цією проблемою стоїть розгублений, тривожний і зажурений український письменник. Це найбільша сьогоднішня його жура – дати своєму читачеві саме такий твір. Письменник український мусить собі усвідомити, поставити перед собою це завдання й подолати його. Воно настирливо на нього чекає.

Та з письменником ми ще зустрінемось далі.

II

Все, що стоїть поза письменником, критиком і читачем, можна окерслити одним словом – публіка. Це переходова зона, що відмежовує волость книжки від решти світу. За нею починається простір безкнижжя, порожнеча. Сама публіка ближчого відношення до книжки не має або має радше

метафізичне. Усе, що в більшій-меншій мірі підлягає книгоманії, – автоматично переходить у табір читача.

Публіка – це наманікюрена, окапелюшена юрба; поняття масове, безобличне, пасивно-динамічне й позбавлене мислення. Вона лише реаґує.

Людина з публіки сама собою – ніщо. Вона щойно набирає значіння й сили, стає чимось у масі. Її характеризує інстинкт отарности, яким вона керується в усіх ситуаціях. Людина з публіки скрізь і завжди суща. Її можна придибати на кожному кроці. Вона затесується в усякі суспільні прошарки, категорії й середовища. Вона маскується під читача, критика, письменника (порода графоманів) і т.д. проте ніякі личкування не в силі закрити її безобличности.

Публіка книжок майже не читає, духово-інтелектуальні соки черпає з кіна, телевізора, радіо – проте завжди є в курсі всіх політичних, наукових та літературних справ, зокрема з письменницької скандалістики. Це дає їй право визнаватися на літературі й забирати авторитетний голос у літературних справах. Публіка назагал більше цікавиться особою письменника, як його творами; його виглядом, матримоніяльним[45] та моральним станом і найменш матеріяльним. Вона любить чванитися особистим знайомством з письменником, залюбки відвідує т.зв. авторські вечори, очікуючи від письменника особливих мудрощів, об'явлень та ультра веселих атракцій. Не оминає й таких оказій, як: роздачі літнагород, ювілеї з горілкою та промовами, проводить урочисто письменника на цвинтар та промовляє над його труною. Взагалі публіга відограє в житті письменника чи не найголовнішу ролю, починаючи від повитухи й кінчаючи погребником. Коштом занику скомплікованого апарате думання, публіка має перерозвинений нюх, горло й долоні, якими вирішує долю

[45] ***Матримоніальний*** – пов'язаний з одруженням, подружнім життям; шлюбний.

своїх засудженців або обранців, орієнтуючись завжди на авторитет.

А в т о р и т е т публіки – це щось посереднє між божеством, генієм, диктатором і влждем. Абсолютна, непомильна велич. Авторитет необхідний публіці так само, як вона йому. Вона судомно тримається за нього, мов сліпий тину, – він спирається на ній, як на постаменті. Нерозривна, безсмертна симбіоза. Публіці передусім імпонує ім'я. Воно її притягає, як свча нетлю. За ним може не бути нічого, порожнє місце. Ім'я кричить само за себе. Воно любить виступати, збирати оплески, не терпить критики й спротиву. Може городити всякі нісенітниці, – публіка сприймає все з захопленням, з побожною вдячністю, навіть коли «ім'я» глумиться з неї, вона скидає йому в капелюх гроші.

Авторитетом публіки може бути кожен, хто вміє їй пускати ткману. Тим то публіці найбільш імпонують ворожбити, штукарі, вожді, чудотворці й нахаби. Вона молиться до них, доки вони в можі. Мода найвищий для неї критерій і закон законів. Вийти з моди – це значить для публіки – вмерти. Тим то авторитети намагаються бути усе наймоднішими: в літературі, мистецтві, політиці і т.д.

Публіку в безконечність продовжує юрба, себто т.зв. м а с а , за останньою модою ex oriente. – Тобто чернь, мотлох. НАРІД (нація) – не модне в нас сьогодні слово, до свідомости публіки тим часом воно не доходить. Сама публіка уважає себе за народ, а своїх влждів за «провід нації».

Для письменника публіка має єдину вартість: як покупець книжки, байдуже – з патріотизму, снобізму чи з цікавости. Для графоманів публіка – єдине джерело надії.

На самім кінці почесного конвою, що супроводить письменника до могильної ями, поступають посередні й безпосередні спричинники його передчасної смерти: видавець, редактор, коректор, друкар, книгар і кольпортер[46].

---

[46] ***Кольпортер*** (франц. colportage – продаж за допомогою рознесення) – агент, який розносить товар.

Про них можна сказати Дантовими словами: «Не хочу про них говорити, тільки скинути оком і пройти мимо».

III

Зробивши таке скоробіжне турне по супутниках письменника, якого ми залишили в журбі й тривозі перед проблемою, – що він має дати своєму читачеві, – зупиняємося біля нього знов.

Він стоїть розгублений, спантеличений ствердженнями й закидами критики й читача, намагаючись віднайти себе і свій шлях серед сучасного світу. Йому кажуть про кризу змісту сучасної нашої літератури, про брак нової цікавої тематики, про шабльоновість, примітивність у трактуванні проблем, хоча б таких одвічних, як кохання, та й взагалі безпроблемність, невміння знаходити нове в старому, індивідуальне в масовому, національне у вселюдському. Брак свіжих самонастатніх думок, самокритицизму, сучасного світосприймання. Брак творчої уяви, сюжетної ініціятиви, уміння й відваги бути ориґінальним, першим.

Український письменник не знаходить ріжноманітної позадомашньої тематики, хоч життя подає її пригорщами. Він не ставить собі широких вселюдських проблем, не виходить на шлях світової літератури, не здобуває своєму письменству світових позицій. Він топчеться все давно протоптаними стежками старої української дійсности, з підсовєтською включно, показує все тих самих сіреньких українських людей, гноблених, кривджених, чесних і нікчемних, порядних і жертовних, але ... не цікавих. Показує й героїв, що, на диво, всі зливаються в одну безособову масу, що борсається й гине, борсається й гине. Бракує нашим творам сильних, яскравих, суцільних особистостей, нема облич. Є середня масова людина, хоч історія й сучасність гобзують[47] постатями яскравими й великими. Український письменник не зумів

[47] ***Гобзують*** (заст.) – множаться.

чомусь використати цього матеріялу, а як використовує, то якось богомазно, на ярмарковий штиб. Навіть неґативних своїх та займанських типів не вміє показати поза трафаретами. Письменник не поставив перед собою та читачем, у всій величі, провідну ідеологічну тематику, втілену в сильну постать української нової людини.

Щоб показати щось чужинцеві, не то що – заімпонувати, захопити, здивувати його чи зворушити, але бодай звернути його увагу, зацікавити нашим світом, нашою окремішністю, переконати в нашій правді, що існуємо, йдемо, творимо цінності, – так і не знайдеться майже нічого. До цього мусимо відважно признатися.

Пишемо для домашнього вжитку: патріотично, політично, публіцистично, «філософічно», многословно, але … не літературно. Тому не дуже хочуть нас читати не тільки чужинці, але й свої читають більше з обов'язку. І це мусимо визнати.

Яка ж причина цього явища, що заворожило наше сучасне письменство? І чи вина лиш письменства, тобто письменників? Чи критика наша, яка нас картає по-катонівськи[48], багато спричинилася до кращого стану цього письменства? Чи сама вона вповні свідома свого завдання й відповідальности, стоїть на втердому світоглядовому ґрунті? Чи знає вона ясно, чого сама хоче? Бо коли гооврити про кризу письменства, то в першу чергу треба сказати про кризу самої критики, критичних критеріїв, критичної системи, а за нею про загальну кризу, не лишень світового письменства, а про кризу сучасної людини, духовости всього цивілізованого світу. Чи на цьому загальнокризовому тлі наша криза така вже велика? Ось саме це питання настирливо стоїть перед нами, і на нього мусимо самі собі відповісти.

---

[48] ***По-катонівськи*** – від імені римського політика, полководця і письменника Катона Старшого (234– бл. 148 до н.е.), відомого строгістю моралі.

Дехто навіть заперечує взагалі наявність якої-будь кризи нашого письтменства, хоч вона таки є і мусить бути та має свій питоменний характер.

Не хочу виправдувати тут, ані боронити українського письменника, як і самобичуватися. Хочу лиш піддати під, можливо, найбезсторонніший розгляд і то з позицій самого таки письменника, як безпосередньо зацікавленого. Треба об'єктивно визнати, що він не належить до особливих вибранців долі. За малими вийнятками, письменник український в діяспорі живе в матеріяльній скруті, віддаючись своїй письменницькій праці тільки мимоходом, доривочно. Скільки між нами таких, що віддаються їй виключно? Вже саме політичне становище ставить наше письменство в стан ненормальний тут в розпорошенні, а на рідних землях поготів. Там воно виконує ролю насилуваної рабині, де письменник не тільки пильно ізольований від рідного ґрунту, але й з підрізаними крильми, не може піднятися вище приписаної «казьонної» лінії, понад штучні суроґати накинутих йому чиужих ідеологій. Тут, у т.зв. «вільному світі» він опинився на психічному безґрунті, повис у порожнечі загального розгублення, безметевости, пірваний маховим колесом безглуздого, сліпого «темпу» чи пак лету в порожнечу.

«Я роздвоєна людина, – пише мені один наш молодий письменник. – Одною ногою стою в моїм хорошім селянськім минулім, а другою в шаленотемпнім індустріяльнім «тепер».

Цю трагедію роздвоєности переживає більшість наших молодих письменників, чого яскравим прикладом покійний Ситник[49]. Вона багатьох здеморалізувала, знищила навіть фізично. А втім, усі ми, без ріжниці віку, переживаємо індивідуально цю нашу трагедію відірвання від ґрунту, –

[49] ***Ситник Михайло*** (1919–1959) – український поет, журналіст і гуморист.

трагедію Антея[50]. Це одна з органічних причин слабости нашого сучасного письменства. Далі – наша буденна дійсність.

Усяка мистецька творчість потребує певного клімату, певної атмосфери, своєрідного середовища, відповідної виміни думок, живого допливу із широких літературних просторів. Український письменник живе у відокремленні від цього світу, стикається з ним рідко або не стикається зовсім, обтяжений заробітковою працею, становищем еміґраційного парія, майже недоступністю «вищого» чужинецького світу, недосконалим знанням мов та комплексом власної меншовартости. Із своїми побратимами пера, з людьми спільних зацікавлень здибується раз на декілька років, у з'їздовім гармидері, щоб стиснути одне одному руки й розійтися, не обговоривши навіть найпекучіших професійних питань, як організація літературного журналу, не кажучи вже про виміну думок ідеологічного характеру. Письменник український самітний.

Йому часто доводиться жити в оточенні страшних своїм інтелектуальним і моральним рівнем людців, які зтруюють довкола нього атмосферу, руйнують його душевну рівновагу, спокій думок і можливість творчої праці, а стан матеріяльний не дає йому змоги вирватися на вільніший простір.

Він не має навіть свого фахового журналу, присвяченого питанням письменства, сучасного зокрема; журналу, що об'єднував би, гуртував біля себе розпорошене фізично й духово письменницьке братство, віддзеркалюючи водночас працю письменників. Солідний літературно-критичний журнал, такого бодай формату, як «МУР» чи «АРКА», журнал-трибуну для вислову своїх стремлінь, ідей, напрямних тощо. Усі ті гурткові, партійні журналики, що появляються врядигоди тут і там, у доволі химерних відстанях часу, з не менш химерним принагідним змістом, служать тільки

---

[50] ***Антей*** – в давньогрецькій міфології велетень, який був нездоланним, допоки торкався матері-Землі, від якої черпав нові сили.

бункрами своїм редакторикам, з яких вони обстрілюють себе взаємно стрільнами ріжнокаліброві лайок. От засяде собі такий редакторина в такій своїй «камері-обскурі» (від обскурний, обскурантизм) і гатить усякими «сквернопакостями», мов та фонвізинська «єдовіта червеца во сім злаці суща»; ще й сердиться, коли письменник намагається мати свій солідний літературно-мистецький журнал.

Але вертаємось до письменника й письменства. Одною з причин сучасного стану слід, мабуть, уважати сам історичний етап, який воно тепер переживає, як переживало свого часу добу народництва, а після відгуки світового романтизму, імпресіонізму, реалістичної повісти (доба Винниченка) і бурхливо-революційний вибух хвильовизму. Назовім цю сучасну стадію д о б о ю а в т о б і о г р а ф і з м у . Явище це, що загально знаменує сучасність, найбільш таки позначилося, мабуть, на нашім письменстві.

Автобіографія – жанр не новий, проте в сучасності має свої особливі історично-психологічні причини. Розвиток сучасної автобіографічної повісти йде через мемуаристику після першої світової війни, коли всі визначніші мужі державні, політики, військовики й рядові люди залишають по собі силу спогадової публіцистики, нерідко доброго літературного рівня. Слідом майже приходить мода на життєписну повість, т.зв. «Les vies romances», що між двома світовими війнами стає улюбленим жанром письменника й читача. Ромен Ролян, Андре Моруа, Цвайґ, Людвіґ, Штравс, Нойман, Алданов та інші, дають цілу ґалерію яскраво реальних портретів визначних постатей ріжного часу й середовища. Отже, виразне зацікавлення життям справжніх людей, їх характерами, вторчістю, психологією.

Після неглибокого, але крикливого модернізму кінця XIX-го, початків XX-го ст.ст. з його формалістичними підстилями (декаданс, імпресіонізм, символізм, натуралізм, футуризм, сюрреалізм тощо) наступає поворот до

реалістичної повісти поромантичної доби, до психологізму і водночас виразний відворот від фантастики. Фантастична повість стає немодною, нецікавою. Справді, – кого можуть атракціонувати сьогодні: Маркіз де-Сад[51] або «Сад знущань» Октава Мірбо[52], чи сексуально-мозковічні випари Енерса[53] після реально пережитих мільйонами людей жахіть большевизму, нацизму, з підвалами Чека, Енкаведе, Ґестапо, з камерами смерти, Соловками, колимами й т.д.? Навіть спіритуальна містика Ґієльрупа[54], Ґустава Майрінка[55] мало кого цікавить. Молодь не читає більше Майнріда[56], Жюль Верна[57], Велза[58]. Новітня техніка давно випередила найбуйнішу письменницьку уяву. Отже, зворот до реальної дісности, до автентичности, до самовидства, до автобіографії.

Людство сучасне в цілім своїм масиві, отже й окрема одиниця, обтяжене небувалим балястом пережитого. Психічно-моральні струси, катастрофи, загальні й особисті, цілі повені вражінь – приголомшили сучасну людину, як ніколи досі. Звідси непереможна потреба розвантаження. Сама небувалість доби, з усім її безглуздям, жахіттям, жорстокостями, спонукає сучасну людину писати про все пережите, перебачене нею. І люди пишуть. Пишуть з обов'язку перед майбутнім, переказати все це, пишуть із жаги самовидця, з подиву для самої доби, її неповторности, з потреби конче утривалити добу й себе на тлі всього цього.

---

[51] ***Маркіз де-Сад*** (1740–1814) – французький письменник і філософ.

[52] ***Роман «Сад тортур»*** (фр. «Le Jardin des supplices», 1899) французького письменника Октава Мірбо (1848–1917).

[53] ***Енерс*** – ?

[54] ***Геллеруп Карл Адольф*** (1857–1919) – данський письменник.

[55] ***Майрінк Густав*** (1868–1932) – австрійський і чеський письменник-експресіоніст, драматург, перекладач, банкір.

[56] ***Майн Рід Томас*** (1818–1883) – ірландський письменник.

[57] ***Жуль Ґабріель Верн*** (1828–1905) – французький письменник.

[58] ***Герберт Джордж Уеллс*** (1866–1946) – англійський письменник і публіцист.

Сучасний письменник здебільшого уникає абстрактних сюжетів, не цікавиться вигадною тематикою, усе охітніше звертається до найближчої йому дійсности. Ціла плеяда найвизначніших письменників після обох світових воєн та революції в Росії дає автобіографічні або півбіографічні романи Джозеф Конрад[59], Гелсворті[60], Домбровська[61], Зеґадлович[62], Пастернак[63], Олрідж[64], Сартр[65], Камю[66], Кестлер[67], Бувуар[68] та інші. Започатковує цей жанр на Заході чи не Марсель Пруст[69], циклем автобіографічних повістей «В пошуках загубленого часу» (1914–22), з притаманним цьому жанрові психологізмом, самоаналізою.

Цей нахил до інтроспекції, до психоаналізи чи самоаналізи веде також до автобіографічности вже дещо іншого характеру, передусім іншої, молодшої ґенерації.

---

[59] ***Конрад Джозеф*** (1857–1924) – англійський письменник польського походження, уродженець Житомирщини (Україна).

[60] ***Голсуорсі Джон*** (1867–1933) – англійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1932 року.

[61] ***Домбровська Марія*** (1889–1965) – польська письменниця, літературний критик, публіцист і перекладач.

[62] ***Зегадлович Еміль*** (1888–1941) – польський поет, прозаїк, драматург, перекладач, один з найбільших представників польського експресіонізму.

[63] ***Пастернак Борис*** (1890–1960) – російський поет, прозаїк, перекладач, лауреат Нобелівської премії 1958 року.

[64] ***Олдрідж Джеймс*** (1918–2011) – австралійський письменник і громадський діяч.

[65] ***Сартр Жан Поль*** (1905–1980) – французький філософ і письменник.

[66] ***Камю Альбер*** (1913–1960) – французький романіст, філософ, публіцист, один з лідерів філософсько-мистецького напрямку «екзистенціалізм».

[67] ***Кестлер Артур*** (1905–1983) – британський письменник і журналіст.

[68] ***Бувуар Сімона*** (1908–1986) – французька письменниця, філософ, ідеолог фемінізму.

[69] ***Пруст Марсель*** (1871–1922) – французький письменник, есеїст і критик.

Людина сама собі найближча, найкраще розбирається в своєму доглибному світі. У цьому лябіринті, недоступному сторонньому вглядові, людина шукає себе самої, хоче себе пізнати, нетрі свого власного «я», з найтаємнішими заворотами темрявого світу підсвідомости, її психічних, фізіологічних таїн і відхилів. Ця потреба самопізнання, самовідкриття й самоспасіння породжує найновішу філософію й найновіший жанр автобіографізму – т.зв. е к з и с т е н ц і я л і з м .

Немалий вплив, мабуть, вичавлює на ньому т.зв. фройдизм, що відкриває перед сучасним письменником цілий лябіринт його власного підсвідомого «я». Абстрагуючись від усяких філософічно-спекулятивних намагань екзистенціялістів обґрунтувати цю, доволі туманну, неустійнену філософію як для самих творців, так і для її адептів, – треба визнати за ними розпучливе борсання в пошуках виходу із сьогоднішньої темряви, у пошуках за «л ю д и н о ю », за самим собою, існуючим, екзистуючим, отже, являючим собою якусь величину, якусь вартість. **Людина хоче врешті віднайти себе серед барахла всяких псевдоідей, теорій, концепцій, спекуляцій, цього шарлатанського мотлоху, яким закидано сьогоднішній світ. Людина хоче намацати в пітьмі своє «Я», пізнати чи перевірити його вартість, слабість і силу; його суть моральну й аморальну; збагнути суть і виправдання самого буття, тої екзистенції.** Бо ж як-не-як, а ця екзистенція являє собою для людини як одиниці, особистости своєрідну й єдину вартість. Підказує їй це сам інстинкт життя, шалена розпучлива містерія буття як протиставлення небуттю, смерті.

Екзистенціялізм – це крик розпуки сучасної людини, загубленої серед непроглядної атомної ночі. Хоч усе це в мряковинному стані, в блуканні в пітьмах, але й у прагненні та пошуках виходу. Таке, бодай, моє особисте розуміння

екзистенціялізму, дарма, що він не знайшов ще сьогодні відповіді на всі питання.

«А раз її немає, тієї відповіді, – каже він, – то чи не байдужі всі сновидні вартості взагалі, – як життя і смерть, бути чи не бути». Звідси туманність самої філософії. Екзистенціялізм – це філософія й література песимізму, розпуки, жаху, вирослих на побоєвищі двох світових воєн, з духового спустошення, яке заподіяли людству большевизм, нацизм; з великої ідейної порожнечі, яка стала «стилем» сучасної доби.

«Жах і розпука – основні елементи існування, – каже один із творців екзистенціялізму, данець Кіркеґор. – В жахові людська екзистенція найповніше наближається до зрозуміння себе самої».

Можливо, що в жахові й розпуці сучасна людина відшукає врешті себе. Як би не було екзистенціяльна література репрезентована цілою низкою таких письменників, як: Франц Кафка[70], Артур Кестлер, Жан Поль Сартр, Альберт Камю, – дарма, що це література «кризової людини», «література занепадницька, література неґації й зневіри, недоцільности й абсурдности життя, – каже Роберт Марксмен, – література жаху та шпортанини у власній підсвідомості, в сексуальних переживаннях», – проте ж це література високого мистецького рівня, яка говорить до людей людською зрозумілою мовою, про людське й хоче бути зрозумілою. Можна її назвати літературою суб'єктивного психологізму, чи суперпсихологізму, або ще якось, але головне – це література людських переживань, борсань і м и с л е н н я . Бентежного, розгубленого, – проте м и с л е н н я . Література своєї доби, її маркантний[71] вислів, чи радше крик, але крик щирий, відглибний, людський, не

---

[70] ***Кафка Франц*** (1883–1924) – один з найвизначніших німецькомовних письменників XX ст., більшу частину спадщини якого опубліковано посмертно.

[71] ***Маркантний*** – характерний.

спекулятивний, не шарлатанський, і творчість незаперечних талантів.

Кожне письменство пов'язане з своєю добою. Воно її найчутливіший нерв, найвірніше її віддзеркалення. Дух і стиль письменства – відбиває в собі дух і стиль доби, формуючи водночас її світогляд, смаки, духовність. Екзистенціяльне письменство найдостоменніше відбиття сучасної доби, – пересичення, зневіра в усьому, передусім у собі, в людині. Ніяких ідеалів, ніяких стремлінь, ніяких прагнень. Велика порожнеча – загальний образ сьогоднішньої душі людської. Одно ще, здається, бажання оживляє мисленну й духову прострацію: переживати. Але переживати малі, найнижчої якости емоції й спостерігати оголену дійсність. Брутальну, жорстоку, але справжню, непідроблену дійсність. Життя сприймається як фільм, повний низьких, брутальних сцен, лоскітливих емоцій, з байдужою цікавістю, з нудьги, щоб забити чимось порожнечу. І ніякого бунту людини проти тієї дійсности, ніякого спротиву. Радше безпристрасне ствердження й сприймання її як невідхильну неминучість, з фаталістичним підпорядкуванням себе тій неминучості. Звідси такі явища, як Франсуа Саґан і ціла плеяда подібних до неї письменниць та письменників наймолодшої ґенерації: французьких, німецьких, італійських, американських, що пишуть модні, стандартні романи, т.зв. «бестселлери», здебільша автобіографічні, на сексуальні теми, де автор ставить собі головне завдання – якнайдокладніше показати оголену дійсність. Статевий акт подається тут як звичайна прилюдна чинність, з протокольною точністю (Ґрейсі Метельєс[72] – «Пейтон Плейс» і тисячі подібних).

Психологізм, самоаналізу екзистенціялістів заступає тут припал до суперреалізму, до фотографічности, до прецизної

---

[72] ***Металіус Грейс*** (1924–1964) – американська письменниця, найбільш відома як автор роману «Пейтон-Плейс» (Peyton Place), який залишався в списку бестселерів The New York Times протягом 59 тижнів.

деталізації вияву людських інстинктів. Можна б це назвати неонатуралізмом, супроти якого батько французького натуралізму еміль Золя[73] може видатися янголом невинности. А проте якась пов'язь між екзистенціялістами й цими наймолодшими автобіографічними письменниками існує. Може, оця нудьга порожнечі, бажання розкритися й розкрити все, приховане досі, а може, просто дух часу, стиль доби, крик моди. Можливо, все разом.

Та над усім цим витає безнадійний смуток викастрованої з усіх ідеалів, віри, захоплень і прагнень, безрадісної душі людської. – «Добридень, смутку!»[74] – який знаменний заголовок книжки шістнадцятилітньої дівчинки, ніби щоденний привіт невідступному товаришеві.

Це на Заході. Старому, вижитому, здеґенерованому, але расовому, витонченому, вибагливому, навіть у занепаді своєму, – Заході, багатому на многоту форм і змісту. Ми можемо йому протиставити тільки свою «непорочну простоту» (Santa Simplicitas), свою «свіжість» чи пак примітивізм.

У нас автобіографічна сучасна повість не переступає меж реалістичного опису пережитих особисто подій останніх десятиріч. Наші письменники ставлять собі завдання не надто високі – змальовувати й передавати якнайдостоменніше цю дійсність, добу, людей. Отже, описова рпоза з неодмінною дозою патріотично-партійного суб'єктивізму й «многослів'я». У цьому є суспільно-історична вартість цієї автобіографічної розповіді, називаної нерідко «романом», і в цьому її слабість. Автобіограф не мусить надто попускати віжок фантазії, радше навпаки – відтворювати саму правду, яка розгортає перед нами й так доволі багатий матеріяр автентичний, хоч може це

---

[73] ***Золя Еміль*** (1840–1902) – французький романіст, критик і політичний активіст.

[74] ***«Добридень, смутку!» (1954)*** – перший роман дев'ятнадцятирічної Франсуази Саган.

бути зодягнене в повістеву форму. Автентичність – невід'ємна прикмета автобіографій, навіть коли вони мають форму повісти чи роману.

Слід звернути увагу, що фантастика взагалі непритаманна українській ментальності і тому в літературі нашій вона не дуже вдається. Наші фантастичні твори переважно наївні, важколетні. Можна сумніватися, щоб вони одушевляли навіть середнього читача. На щастя, їх небагато: Ю. Шкрумеляк – «Чета крилатих»[75], Чернява – «На сході ми»[76], Гуменна – «Велике Цабе», «Европа Критська»[77], Масютин – «Два з одного»[78], щось у Владка[79], Смолича[80], а останньо Л. Коваленкової «Рік 2245»[81]. Реалістично-автобіографічний роман має більший попит серед письменників наших, як у читачів. Усяка самоприсипляюча маячня утопійно-фантастичних повістей ніколи не мала в нас попиту. Те саме й з чудотворною містикою, що захоплювала стількох чужинецьких письменників і читачів. Нас оточує найбільша містерія: всесвіт, природа, людина й життя. Містерія життя, любови й смерти. Нема більшого фантаста над саме життя, більш літературного матеріялу, як сама дійсність. Перед нами розгорнуті безмежжя пізнання. Річ інша, що письменникам нашим часто бракує творчої уяви,

---

[75] ***Повість «Чета крилатих»*** Юрія Шкрумеляка (1895–1965) написана 1928 року.

[76] ***Повість «На Сході — ми! Фільм прийдешнього»*** Івана Черняви (1911–1943) написана 1932 року.

[77] ***Роман «Велике Цабе»*** Докії Гуменної (1904–1996) вийшов 1952, феєрія «Епізод з життя Европи Критської» – 1957 року.

[78] ***Повість «Два з одного»*** Василя Масютина (1884–1955) написана 1936 року.

[79] ***Владко Володимир*** (1901–1974) – український письменник-фантаст, журналіст та театральний критик.

[80] ***Смолич Юрій*** (1900–1976) – український письменник, журналіст, театральний критик.

[81] ***Роман «Рік 2245»*** Людмили Коваленко (1898–1969) написаний 1958 року.

цього необхідного елементу в межах можливости, у відтворюванні живих облич, образів, психологічного проникання. Бо, врешті, суть не в реалізмі, фантастиці чи

автобіографізмі, а в мистецтві, в літературності твору, в його духовно-інтелектуальнім кліматі, в мистецькому вислові. Письменникові прислуговує необмежене право вільного вибору сюжету, тематики, жанру, що відповідають його наставленню, його смакам, розмилуванням, світорозумінню, його очарованню. Без цього ОЧАРОВАННЯ нема справжнього мистецтва. Тільки з очаровання народжуються великі твори. Мистецтво само – пробний камінь, що непомильно виказує правдивість або фальшивку. Ніяке штукарство не в силі його підмінити. Усякі мозковічно-спекулятивні вихиляси залишаться завжди тільки підміною, «ерзацом» мистецтва й минають безслідно. Тим то й «модернізм» сучасний має всі познаки такого «ерзаці». Йому бракує саме цих невід'ємних прикмет справжнього мистецтва: щирости, творчої наснаги, цього мистецького очаровання, що єдино спроможне породити НОВЕ. А головне – бракує талантів, що перебиваються завжди через всяку надуманість, штучність, спекуляцію. Мистця характеризує глибока віра в свої мистецькі спромоги, яка породжує справжні мистецькі твори; спекулянта – нахрапна зарозумілість, ароґанція[82] нездар та блахман[83], замість твору. Тому цей «напрям» у сучаснім нашім мистецтві та літературі годі трактувати як мистецтво й літературу.

Мені недавно довелося оглядати виставку малярів-модерністів у музеї Ґуґенгайма в Нью-Йорку[84]. «Образ» на величезнім полотні, під назвою «Прихід весни» являє собою три широкі смуги, зроблені впродовж цілого полотна квачем,

---

[82] ***Ароґанція*** – гордовитість, зарозумілість, зухвальство.

[83] ***Блахман*** – обман, блеф.

[84] **Музей Соломона Гуггенхайма** (англ. Solomon R. Guggenheim Museum) – музей мистецтва в США, одне з провідних зібрань сучасного мистецтва у світі. Створений 1937 року.

умоченим у брудну сепію чи в дьоготь. І більш нічого. Під цим пишається безлична[85] ціна 1500 долярів. Автор цього «пейзажу» Роберт Медервіл[86]. І вся виставка в такому дусі. Знамено доби великого нахрапу, великих нездар, занепаду й духової порожнечі. Великі стилі народжувалися у великих добах, з великих ідей, з великих мук та поривів людського духа. Сучасний людський геній спрямований не догірно, не творчо, а руїнницьки. Але вернімось до автобіографізму.

Доба автобіографізму, яку, на мою думку, письменство наше тепер переживає, – явище виправдане й неминуче. Воно виконує свою історичну функцію та залишиться в історії нашої літератури як документація часу, як межовий етап між умираючим світом і цим, що народжується чи має народитись. Завдання сучасних письменників наших укласти в нього всі наші вартості духові, моральні, ідейні та мистецькі, з глибоким розумінням нашого історичного завдання та відповідальности. Пишемо ж не для «сьогодні» тільки, а більше, може, для «завтра», в яке переходимо самі нашими творами й з яких це «завтра» судитиме нас. – «Що мусіли, могли й що дали українські письменники «Великого ісходу» 1944–60 р.р.». це головний стимул сучасного письменства.

Первень автобіографічности в явній чи примаскованій формі виступає в більшості сучасних наших творів. Розгортаючи перед письменником широкі можливості, автобіографічна проза має й свої слабі й небезпечні місця: вузькота, розтяглість, деталізація, суб'єктивізм, нерідко спримітивізований і т.д. Розмилуваний у своєму минулому пережитому, зв'язаному з дитинством, молодістю, автор не все може впоратися з накопиченим матеріялом, відібрати літературне від нелітературного. Надто велике захоплення своїм світом, може позбавити автора самоконтролі, необхідної перспективности, почуття такту й міри. Також балакучість та перечулення часто бувають одною з найважчих

---

[85] ***Безличний*** (діал.) – безсоромний, безстидний.

[86] ***Мелервіл Роберт*** – ?

спроб для письменника. В цьому, мабуть, і криється переважна слабкість сучасної нашої повісти-роману з автобіографічною тематикою, її недокровність (або перекровність), безсилля письменника виносити твір до зрілого стану, – причина хронічного народження недоносків, легковаження своєї письменницької ролі, гідности й самого письменства й читача.

Виконуючи суспільно-історичне завдання, повість автобіографічна (і всяка інша) терпить у нас переважно на брак глибших психологічних екскурсів, брак деякого інтелектуалізму, а то й просто інтеліґентности, тої тонкої мистецької ароми, якою віддає завжди твір расового письменника, з мистецькою культурою; цього проникнення твору письменником, його особистістю, його виключністю, його неповторністю. Бути тільки белетристичним хронікером своєї доби для письменника рішуче замало. Він мусить уміти дивитися й бачити, бачити й розуміти. Вміння підглянути природу, життя і людей, назирцем, в їх неприхованій справжньості й наготі. Тварини, люди й життя найцікавіші саме з підгляду й підслуху. Це і право, і необхідність письменника, якщо він хоче зазирнути в колодязь людського непритворенного нутра і свого власного «я». Підглянути себе самого, пришпилити на «гарячому» – одно з найцікавіших завдань письменника і разом найтрудніше, бо вимагає аеликої щирости й відваги. Людина (письменник) сама для себе – суб'єкт і об'єкт водночас.

Чи багато наших письменників вдається до цих мозольних студій? Більшість послуговується старими здобутками давно відкритих правд, оклепаними трафаретами літературного арсеналу, чи пак літературщиною. Багато є охочих писати і багато пишуть, гнані переважно цим автобіографізмом доби, потребою саморозвантаження. Але як це мало! **Не штука говорити із самої потреби говорення! Треба мати що сказати і вміти сказати. Це суть письменства.**

Письменник це велика призма, через яку проходять тисячі вражінь, образів, снопи світел переломлюються в ньому, щоб об'явити світові новий мистецький твір. Письменник мусить багато знати, бути всебічно зацікавлений. Ніхто не примушений так безнастанно вчитися, працювати над собою, як письменник. Бо ж сфера його творчости, його студій – людина, життя і природа, – невичерпно глибокі й широкі проблеми.

А проте головна мета письменства далекосяжніша. Вона лежить поза самим тільки пізнаванням, поза студіями життя й людей, у всій многості й многогранності їх; поза пенетрацією[87] в темні нетрі психіки, поза розкриванням обголеної правди, поза пошуками сильних емоцій та передавання всього того в літературній творчості. Це тільки **невід'ємні аксесуари справжнього письменства, мистецька необхідність справжнього літературного твору.** Провідна ж мета його – ІДЕЯ. Це ж для неї письменник зводить усю цю озію-терем, мов для богині, коханки, прикрашує його архітектурними помислами, орнаментикою. За цю свою богиню нараз примушений кидатися в бій і вмирати за неї, ніколи не зрадивши її й не склавши зброї. Він її лицар, трубадур краси і правди, Дон Кіхот-невдаха, але ніколи запроданець, невільник, васаль чужих богів, чужої сили, чужих правд. Тільки в одній країні світу письменник взагалі, український поготів, раб поміж рабами, якщо він заплатив своїм вільним «я» за фізичне своє животіння. Нескорений письменник мусить там умерти. Бо письменник, його життя і творчість – це ж одне нерозривне ціле. Годі відокремити мистця від його твору, як годі відокремити дитя від цого батьків, коли в ньому кожна кістка, кожна крапля крови – їх кістка, їх кров. Партачі життя – партачі й мистецтва. Хоча б і талановиті. Твір завжди, в такій або іншій мірі, формі, стилі – дзеркало самого мистця. Хіба в творах

[87] ***Пенетрація*** – (переносн.) глибинне проникнення.

Мікель-Анджельо, Данте, Війона, Рабле, Брантома, коли зайдиголови, опришки бували письменниками, – леґендарна давність. Косачі у нас і не у нас, – все-таки одиниці, не респектовані суспільством. І клич «мистецтво для мистецтва» – «буржуазний» люксус кінця XIX ст. наша доба, доба нечуваних катастроф, розпучливих шукань, доба нового світорозуміння вимагає й шукає в письменстві ПОСТАТІ, ОБЛИЧЧЯ, прстаті громадянина. Вона кладе на нього обов'язки великі та відповідальність. Сучасний письменник не може бути тільки невтральним мистцем. Поклик сьогодняшніх письменників, як і філософів, – це поклик шукачів рятівного кола, вихідних ідей, в катастрофальному потопі безідейности, в яку щораз більше поринає світ. Говоримо про духове провідництво письменника, віщуна вічних людських правд, обновлюваних, сучаснюваних, активізованих в літературі. Говоримо про письменника-рушія, побудника, вічного ворохобника, бунтаря проти всіх темних, антилюдських, антивольностевих сил. Говоримо про письменницьку еліту, аристократію духа, про культуру письменницьку, про письменницьку расу, що виплекується поколіннями і що кладе на письменника певні зобов'язання, про отой nobles oblige, що ставить його на певну височінь, не дозволяє йому знизитися до рівня юрби, до безхребетної, безпринципової личини, до аморального типу писаки, що має вже в нас своїх відповідників. Українського письменника повинне зобов'язувати саме його становище, сама назва, як вояка зобов'язує його вояцький однострій.

І ще одно слабе місце сучасного нашого письменства й письменників – мова. Чомусь саме цей один з найважливіших чинників самобутности народу, його духової культури, його національного обличчя й окремішности, найбільш плеканий всіма культурними народами, у нас, народу бездержавного, де він повинен відогравати найпершоряднішу ролю, – перебуває в найбільшій занедбаності, легковаженні, а то й просто неґації. Письменники наші, і то «передові», не завдають собі

найменшого труду пізнати досконало свою мову, тобто матеріял, в якому творять. Це так, якби маляр не визнавався на фарбах або різьбар на матеріялі, з якого різьбить чи ліпить. Мова трактується самимим письменниками як щось цілком підрядне, неважне. От, узяв собі відро сміття, кинув туди жменю самоцвітів, повизбируваних принагідно тут і там, пригорщу дешевих скелець, вимішав це разом та порозкидав по свому творі, без почуття найменшої відповідальности й турботи. Мовляв: головне – сюжет, фабула, інтриґа. (До речі, також дуже шванковиті, як згадано вище). Є навіть у нас такі мудрагелі, «провідники» нових «істин», які кажуть, що український письменник може зовсім сміливо писати не українською мовою, кожною іншою, серед якої живе. Чим цей твір буде український? Змістом, ідеями. Наприклад, китаєць напише про Україну гарну, прихильну до нас книжку і цим збагатить нашу літературу, бо це буде твір український. А українець, написавши про туреччину чудову книжку українською мовою, збагатить цим твором турецьке письменство? До чого тільки не можуть дочовптися наші доморослі «генії»!

VI

І ось на закінчення ще про ідейність нашого письменства. Коли сучасний світ, мов висаджений з рейок експрес, летить стрімголов з мосту в провалля, коли кастроване з гелленсько-християнсько-гуманістичної духовости трьох тисячоліть людство, репрезентоване білою расою Европи й Америки, загубило не тільки ґрунт під ногами, але й усяку перспективу, а головне віру в себе, віру в ЛЮДИНУ, сучасній людинізалишається, заплющивши очі, летіти з ним разом. Серед цього світового крутежу, пірваний і загублений в ньому, мчить і наш маленький український світ, і наше письменство. Правда, воно, це письменство наше, ніколи не було безідейне, в загальнім розумінні цього слова. Йому все присвічував вогник гуманности, протесту проти

насильства, неправди. Воно ніколи не було бойове, героїчне, але було все людяне, людське. Воно, це письменство наше, достотне віддзеркалення української духовости, ментальности нашої, нашого світовідчування, світорозуміння. Наймогутніший, найсуцільніший вислів його – ШЕВЧЕНКО. Цим духом органічного нашого демократизму та гуманности пройняте все наше народницьке письменство, від Марка Вовчка з Драгомановим, Франком, Лесею Українкою і доба національної революції нашої 1917–20 р.р. Маємо, отже, за собою світлі традиції.

Перед сучасним письменником українським стоїть завдання піднести ті традиції на рівень сучасних вимог та розумінь, як прапор над погибаючим світом. Не тільки ідею великої, справжньої гуманности, людяности, справедливости й волі, знехтуваних, здеґрадованих і потоптаних сьогодні, але ідею самої ЛЮДИНИ, нового її ренесансу. Сьогодні говориться багато про зворот до Бога як найвищого ідеалу ДОБРА і МУДРОСТИ. Це високі символи, абстракти, мало досяжні розумінню людини, широкому її недосконалому апаратові мислення, і навіть філософам, а досягнення цього ідеалу практично поготів. Світ християнський, з вічним криком до Бога, щораз глибше поринає в гріховність. І не бог, спасе його, а сама таки людина, якщо вона не знищить себе саму, разом із цим світом. Отже, **зворот до конкрету, до осяжности, до ЛЮДИНИ.** Бог – неосяжність, незбагненність і сумнів. Людина – конкрет, що лежить у межах нашого розуміння, нашої пізнавальности, самоосяжности. Єдина велика осяжна мета, що стоїть перед людством сучасним, перед грізним «бути чи не бути», на яке мусить зважитися розгублене, спантеличене людство сучасне, а в першу чергу його духово-інтелектуальний провід: мислителі, соціологи, письменники.

Ідею нової ЛЮДИНИ, в найвищім її розумінні, її відродження чи народження, здвигу з її занепаду, мусить поставити перед собою й наше сучасне письменство.

Завдання й довершення його велике. Велика сила мисленної й духової натуги, заглиблень у себе та саму проблему. Але проблема ця розгортає перед письменником широченні обрії можливостей і шукань, зворушень і знаходжень. Кладе на письменника великий тягар, і треба знайти снагу – двигнути його. Імператив! І ось тут, супроти цього завдання, письменник стає у глибокій задумі, тривозі, непевності своїх сил. Він розглядається за дружньою допомогою, за порадою, за розмвоою з критиком. За співпрацю з критиком. Він простягає до нього руку, кличе його. – Дорогий, критику! Сядьмо ось тутки, на березі моря, під благостинею неба і сонця й будемо говорити про речі людські, скороминущі, величні й вічні.

Слово: Збірник І. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Ред. кол. С. Гординський, Г. Журба, І. Коровицький та ін. – Нью-Йорк: Об'єднання Українських Письменників в Екзилі, 1962. – С. 265–289.

ВЕЛИКИЙ ВЕЛИКДЕНЬ
(Великодній спомин з 1917 року)[88]

Всеукраїнський Національний Конґрес був скликаний на самий Великдень, 5-6-7-го квітня 1917 року.

Ця пропам'ятна весна мала якийсь особливий чар. Чар весни й волі, злитий в одну могутню буйну радість життя, що били з цих двох джерел.

Весна й Воля! З природою разом будився, поривався творити свою державу, свою незалежність український нарід.

Це був перший вияв його всенародної збірної волі до самостійного життя. І треба сказати, – випав він понад усяке сподівання, понад усяку спроможність організаторів конґресу.

Нарід рушив спонтанно на перший Всеукраїнський Національний Конґрес з цілої нашої широкої землі, з найдальших її закутин.

Де Крим, де степи херсонські, де забуте в лісах Полісся, многострадницька Холмщина й Підляшшя, далека Курщина й Кубань, не кажучи вже про центральні українські землі: Київщину, Полтавщину, Волинь та Поділля.

Уся тодішня Україна, що була в межах московської імперії, вислала своїх делеґатів на Всеукраїнський Конґрес до своєї столиці. І хоч як український селянин звик святкувати Великдень у своєму селі, хоч яка гаряча пора для нього – весна, вибраний громадою дядько клав у торбину паску, крашанки, ковбасу та сало, сам у святочній гунці, у чистій, вишитій сорочці, мандрував у Київ.

Урочисто, святочно, з повним почуттям ваги конґресу та своєї участи в ньому, їхали делеґати з цілої України, їхали залізницею, кіньми, деякі навіть пішки мандрували з недалеких сіл.

---

[88] До друку підготувала О. Риверчук.

І враз цілісенький Київ залили гуньки, жупани, постоли, холошні. Мабуть від часів гетьмана Богдана Хмельницького, а може ще й від княжої доби не бачив Київ у своїх мурах такої сили чистого рідного живла, не гомонів так всеціло українською мовою, не сяяв так святочно.

Хто бачив тоді тих людей, повних радісної самоповаги, щасливих та гордих, що йшли громадами по Володимирівській або Хрещатику, оглядаючи повагом свою прекрасну столицю, той повік не забуде цих осяяних лиць. Дитяче захоплення било з них і гордий статечний задум.

А Київ цвів, красувався усіми барвами весни. Пахтіли п'янко каштани, боз та черемшина.

Сонце і блакить відбивали в собі золоті верхи Києво-Печерської Лаври, Михайлівського манастиря й Софії.

Перший день Великодня – це перший день Всеукраїнського Національного Конґресу. Подвійне величаве українське свято.

І благовість Христового Воскресення лунала урочисто у Софійській вежі, найпотужніший дзвін дзвонів – Рафаїл – загримів, загув спижевим голосом, несучи подаючи геть найдальшим землям України радісну вість:

Христос Воскрес – воскресла й Україна!

(*Великдень 1948 року*
«Вісник Оселі»
Реґенсбурґ, Німеччина)

Свобода (Нью-Йорк). – 1985. –
12-го квітня. – Ч. 69. – С. 2.

Фото
***Пам'ятний знак на місці колишнього хутора* Олександрія**
поблизу села Соболівка
Теплицького району Вінницької області,
де народилася Галина Журба

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Серія
«XX століття: від модерності до традиції»

Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі

Збірник наукових праць
Випуск 3

Ред. колегія:
І. Руснак (голов. ред.),
О. Баган (заступ. голов. ред.),
М. Васьків та інші

Матеріали опубліковано в редакції авторів

Дизайн обкладинки ТОВ «Фірми «Планер»

Формат 60х84/16. Наклад 150 прим. Гарнітура BALTIKA
Папір офсетний. Друк різографічний
Ум. друк. арк. 23,41.
Видавець і виготівник ТОВ «Фірми «Планер»
Реєстраційне свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців: ДК № 3506 від 25.06.2009
21050, м. Вінниця, вул. Визволення, 2
Тел.: (0432) 52-08-64; 52-08-65
http://www.planer.com.ua
E-mail: sale@planer.com.ua
537