

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Олена Пчілка. Повернення

Науковий журнал

Видається з 2006 року

Випуск 37

Луцьк
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
2024

УДК 821.09(477.82)(08)

В 67

*Рекомендовано до друку вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 8 від 20.06.2024 р.)*

Редакційна колегія:

Алессандро Ачіллі – доктор філософії, лектор україністичних студій Університету Монаша, Мельбурн, Австралія;

Рімантас Бальсис – доктор гуманітарних наук, професор, Клайпедський університет, Клайпеда, Литва;
Джованна Броджі-Беркофф – професор, президент Італійської асоціації українознавчих студій, Мілан, Італія;

Оксана Білик – кандидат педагогічних наук, доцент, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна;

Юрій Громик – кандидат філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Людмила Гусак – доктор педагогічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Олександра Вісич – доктор філологічних наук, доцент, Національний університет «Острозька академія», Острог, Україна;

Світлана Криворучко – доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, Харків, Україна;

Олена Кулик – доктор педагогічних наук, професор, Університет Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна;

Тереза Левчук – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор), Луцьк, Україна;

Марія Моклиця – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Зінаїда Пахолок – доктор філологічних наук, доцент, Луцький інститут розвитку людини Університету «Україна», Луцьк, Україна;

Ульріх Швайєр – доктор габілітований, професор, директор Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана, Мюнхен, Німеччина;

Тарас Шмігер – доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів, Україна;

Наталія Шульська – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, (відповідальний секретар), Луцьк, Україна;

Маріяна Цибранска-Костова – доктор філологічних наук, професор, Інститут болгарської мови Болгарської АН, Софія, Болгарія.

Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 37: Олена Пчілка. Повернення. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2024. 285 с.

В 67 Номер присвячено 175-й річниці від дня народження Олени Пчілки. Окремі розділи присвячені родині Косачів-Драгоманових. Традиційні рубрики журналу містять статті теоретичного та історико-літературного характеру.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів філологічних спеціальностей.

Журнал є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 4 до наказу МОН України 09.02.2021 № 157).

УДК 821.09(477.82)(08)

© Левчук Т.(упорядкування), 2024

© Гончарова В., (обкладинка), 2024

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024

VOLYN PHILOLOGICAL: TEXT AND CONTEXT

Intercultural Communication

Scientific Journal

Published since 2006

Issue 37

Lutsk
Lesya Ukrainka
Volyn National University
2024

UDC 821.09(477.82)(08)

V67

*Recommended for publication by the Academic Council
of Lesia Ukrainka Volyn National University
(Minutes № 8 dated 20.06.2024)*

Editorial Board:

Alessandro Achilli – Ph.D in Slavic Languages and Literature, Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne, Australia;

Rimantas Balsys – Doctor of Humanities, Professor, Klaipeda University, Klaipeda, Lithuania;

Giovanna Brogi Bercoff – Professor, President of the Italian Association of the Ukrainian studies, Milan, Italy;

Oksana Bilyk – Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine;

Yurii Hromyk – Ph.D in Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Lyudmila Husak – Doctor of Pedagogy, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Oleksandra Visych – Doctor of Philology, Associate Professor, National University “Ostroh Academy”, Ostroh, Ukraine;

Svitlana Kryvoruchko – Doctor of Philology, Professor, H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine;

Olena Kulyk – Doctor of Philology, Professor, Grigory Skovoroda University in Pereyaslav, Pereyaslav, Ukraine;

Tereza Levchuk – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Mariya Moklytsia – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Zinaida Paholok – Doctor of Philology, Associate Professor, Lutsk Institute of Human Development at the University "Ukraine", Lutsk, Ukraine;

Ulrich Schweier – Professor, Doctor Habilitated Director of Slavic Philology Institute at Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany;

Taras Shmiher – Doctor of Philology, Associate Professor, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine;

Natalia Shulska – Ph.D in Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Mariana Tsibranska-Kostova – Doctor of Philology, Professor, Institute of the Bulgarian Language of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

Volyn Philological: Text and Context. Issue 37: Olena Pchilka. Return. Lutsk: Lesya Ukrainka Volyn National University, 2024. 288 p.

V 67 The issue is dedicated to the 175th anniversary of the birth of Olena Pchilka. Separate sections are dedicated to the Kosachiv-Dragomanov family. The traditional sections of the magazine contain articles of a theoretical and historical-literary nature.

To scholars, lecturers, and students majoring in Philology.

The Journal is a specialized scientific edition addressed to scholars-philologists: doctoral students who can publish the results of their scientific research for obtaining the scientific degrees of Ph.D (Kandidat Nauk) or Doctor (Annex 9 to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 09.02.2021, No. 157).

UDC 821.09(477.82)(08)

© Levchuk T. (compilers), 2024

© Honcharova V. (cover), 2024

© Lesya Ukrainka Volyn National University, 2024

Зміст

Олена Пчілка: постать*Тетяна Вірченко, Роман Козлов*

Олена Пчілка в літературному каноні: історико-літературні тенденції I–II третин XX століття..... 8

Надія Левчик

Художній дискурс поезії Олени Пчілки: до питання жанрової та образно-стильової еволюції 26

Марія Моклиця

«Жидівська тема» у публіцистиці Олени Пчілки: культурософський дискурс і сьогодення 45

Олена Пашук (Кицан)

«Орлове гніздо» Олени Пчілки: текст і контекст 60

Олександра Вісич

«Світова річ» Олени Пчілки у вимірах метадраматичної парадигми 74

Тамара Федик

(Не)стереотипи любові: «Світова річ» Олени Пчілки у XXI столітті 89

Оксана Вишневська, Світлана Сухарева

Феміністичні аспекти життєпису Елізи Ожешко та Олени Пчілки.. 104

Із роду Косачів-Драгоманових*Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик*

«Ноктюрн b-moll» Юрія Косача: народження трагедії з духу музики . 116

Осмислення творчості Лесі Українки*Оксана Левицька*

Пророкувати зі сцени: огляд сценічних адаптацій драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра» 135

Теоретичні рефлексії

Надія Колошук

Неореалізм у літературі ХХ століття: проблеми термінологічного визначення та рецепції в Україні 159

Оксана Головій

Від реалізму до модернізму: тема рекрутчини у творчості Марка Вовчка, Лесі Українки та Василя Стефаника..... 176

Ольга Яблонська

Шевченкознавчі розвідки Є. Шабліовського: доба та автор..... 203

Максим Яблонський

Часопис «Нові Дні» як історико-літературне джерело: творчість Івана Багряного (на матеріалі 1950–1960-х років) 218

Тереза Левчук

Філологічний підхід як методологічна стратегія: розвідки І. Денисюка про Лесю Українку..... 240

Мовознавство

Руслана Зінчук, Тетяна Бурковська

Пунктуаційна культура районної газети «Вісник Демидівщини» на рівні складних речень 256

Літопис подій

Ольга Бойко, Ольга Антонюк, Оксана Важатко

Реекспозиція меморіальних будинків Косачів 269

Слово редактора

У цей рік маємо кілька поважних ювілеїв, пов'язаних із родиною Косачів-Драгоманових. Віншуємо 175-у річницю від дня народження Ольги Петрівни Драгоманової-Косач, відомої як Олена Пчілка. Перша українська журналістка й академік, письменниця, перекладачка, фольклористка, громадська діячка, а головне – геніальна матір-натхненниця цілого сузір'я видатних постатей національної культури. Відзначаємо цьогогоріч 155-у річницю від дня народження старшого з дітей Ольги та Петра Косачів, сина Михайла – талановитого фізика, відомого в письменстві як Михайло Обачний. Його дружина Олександра Судовщикова відома як письменниця Грицько Григоренко (минає 100 років від дня смерті). Була подругою Лесі Українки та соратницею Олени Пчілки.

110 років тому вийшла окремим виданням драма-феєрія «Лісова пісня» – письменницький шедевр Лесі Українки, її лебедина пісня, славень волинським лісам. З туги за ними далеко на чужині, в Кутаїсі, 1911 року постала поема, вперше публікувалася 1912 року в «Літературно-науковому віснику». Книжкою з'явилася в січні 1914 року в Києві. Текст підготувала сама Леся Українка, дібрала народні волинські мелодії до твору.

Поважні традиції вивчення життя і творчості представників родини Косачів-Драгоманових. Достовірність, виваженість фактів – визначальні риси краєзнавчих розвідок Івана Денисюка, якому минає 100 років від дня народження. Із волинською землею відомий дослідник пов'язаний не тільки місцем народження (усе свідоме життя жив і працював у Львові), але й міцними та численними контактами з батьківщиною в особах науковців Луцька та області. Ця співпраця вилилась у спільні публікації, як-от із директором Музею-садиби Лесі Українки в Колодяжному Вірою Комзюк. Надзвичайно плідною виявилася творча співпраця Івана Денисюка і Тамари Борисюк (зараз Скрипка), першої завідувачки Музею Лесі Українки Луцького педагогічного інституту, на відкриття якого приїхали гості зі Львова.

На терені лесезнавства перехрестилися стежки галицьких та волинських науковців. Авторка розвідок про Лесю Українку Леоніла Міщенко була керівником дисертації Олександра Рисака – активного дослідника життя і творчості Лариси Косач-Квітки, засновника Лабораторії лесезнавства у Луцькому педагогічному інституті імені Лесі Українки ще у 1980-х роках. Цей рік – 85-й від дня його народження.

Палкий патріот і подвижник, галичанин Нестор Бурчак зініціював не тільки створення Музею Лесі Українки в очолюваному ним педінституті, але й подав ідею публікації Івана Денисюка і Тамари Скрипки під однією обкладинкою. Так з'явилося науково-популярне видання «Дворянське гніздо Косачів» (Львів, 1999), яке презентує галерею портретів уславленої родини та демонструє роль Колодяжного – волинських Афін – у культурно-інтелектуальному просторі України.

Садиба Косачів у Колодяжному – священне місце для українців. Духовна дома таланту Лесі Українки, оселя родини, кожен представник якої зробив внесок у розбудову національної культури. Нині минає 75 років із часу створення Колодяженського меморіально-літературного музею Лесі Українки.

Олена Пчілка: постать

УДК 821.161.2(091)"19":821.161.2.09 Пчілка

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.vir>

Тетяна Вірченко, Роман Козлов

Олена Пчілка в літературному каноні: історико-літературні тенденції I–II третин XX століття

У статті здійснено хронологічну історико-літературну реконструкцію оцінок творчості Олени Пчілки, її позиціонування в літературному процесі I–II третин XX століття. До уваги були взяті переважно історії української літератури та літературно-критичні розвідки, які репрезентують як радянську науку, так і діаспорне літературознавство. Для увиразнення маніпулятивних технік, що були панівними в часі радянського тоталітаризму, крайньою працею була обрана Історія української літератури у восьми томах (Київ, 1967–1971). Зіставлення стало можливим завдяки тому, що в 2020–2021 роках був виданий том Історії української літератури в 12 томах. Основний метод, яким досягалась поставлена мета – аналітична критика. Доцільність такого аналізу вбачається в тому, що наукова спільнота і суспільство загалом матимуть точне явлення яким і як формувалося послідовне уявлення про Олену Пчілку (Ольгу Петрівну Драгоманову-Косач), які покручі в інтерпретаціях потребують проговорення й переосмислення. **Теоретичною основою** стали праці М. Гольки, Й. Рюзена, Є. Топольського, відзначений внесок Т. Данилюк-Терещук, В. Колкутіної, В. Прокіп (Савчук), О. Яблонської. У **результаті** реконструкції виокремлені кілька часових відтинків: історія літератури О. Огоновського (1893), 1891–1901, 1909 (репрезентований оціночними судженнями Б. Грінченка), 1910–1929, 1940–1960. Уявлення про роль Олени Пчілки в літературній критиці еволюціонувало: від помічниці Наталії Кобринської до заслуженої письменниці, але подібні оцінки не базувалися на ґрунтовному аналізі творчості. Найбільш вдячним дослідником творчості Олени Пчілки був П. Одарченко. У працях вченого знаходимо увагу до широкої жанрової палітри творчості письменниці, окреслення еволюційних змін. Прикметно, що П. Одарченко – репрезентує діаспорне літературознавство. Радянська наука послідовно применшувала роль Олени Пчілки, надаючи їй статус «іншої письменниці».

Ключові слова: колективна пам'ять, Олена Пчілка, історія літератури, літературно-критична оцінка, канон.

Вступ

Аксіоматична теза науковців про супроводження суспільних змін перетвореннями образів минулого, досвід теперішнього проживання країною війни зумовлюють увагу до тих постатей, чий життя і творчість є втіленням духовного чину, кристалізацією національної ідентичності,

до канону і його переосмислення; до канонотворення і культурного життя, зокрема мистецького, за кілька останніх десятиліть. Нація має бути свідомою того, що низка суспільно-політичних процесів завершилася війною, а це значить, що культура формування й збереження колективної пам'яті про знакові події, про лідерів нації, про репрезентантів культури зазнала пробоїн.

Історики літератури підтримують думку тих вчених, хто відстоює недоцільність розмежування історії та колективної пам'яті, адже історичні постаті, завдяки науковій інтерпретації їхнього здобутку, мають ставати символом цінностей, які ретранслюються із покоління в покоління – так відбувається процес пам'ятання. Функціонування пам'яті складне, але актуальність дослідження посилюється усвідомленням присвоєння «елементів минулого. <...> Значить, не тільки минуле володіє нами, але, принаймні почасти, ми теж володіємо минулим у спосіб, що і як ми про нього пам'ятаємо» (Голька, 2022: 25).

Актуалізації вимагає і постать героя оповіді, адже це проблема як історична, так й історіографічна, оскільки «у першому випадку йдеться про опис діяльності людей, яких називали героями, а також про визначення їхньої ролі в історичному процесі; натомість у другому – про аналіз місця проблематики героїв у історичній нарації, себто про рефлексію над тим, у який спосіб діяльність героїв у минулому відображено в історіографії» (Топольський, 2012: 307). Увага до пропонуванх наукою суспільству інтерпретацій постатей письменників важлива тому, що на митців, лідерів нації покладається інтегральна роль, «завдяки тому, що їхня діяльність або й усе життя надають приклади для наслідування суспільством, а також тому, що вони є об'єктами вшанування у суспільстві» (Топольський, 2012: 309).

Мета цього дослідження полягає в тому, щоб реконструювати ті змістово-інтерпретаційні сили, які формували історико-літературну пам'ять про Олену Пчілку в I–II третинах ХХ століття. Оскільки колективна пам'ять не є статичною, то доцільним видається виокремлення точок і відтинків, коли відбувалися змістові повороти, коли увага до постаті відзначалась динамічністю, а коли – уповільненням. Така реконструкція видається важливою, оскільки є актом не лише пригадування, актуалізації забутого, а й провокації наукових ініціатив тощо. Очікувано, що в процесі дослідження доведеться фіксувати зміни в пам'яті: це пов'язане із функціями певних наративів і з дослідницьким завданням «виявлення, доповнення чи повернення певного змісту пам'яті» (Голька, 2022: 131).

Теоретичний базис

Йорн Рюзен доволі пафосно, але справедливо зауважував, що «історія – це орієнтир найвищого порядку в людському житті» (Рюзен, 2010: 9). Саме тому академічна історія української літератури, попри відкритість сучасного літературознавства до множинності інтерпретацій, сприймається як «упорядкований» погляд на постаті, події, літературну критику тощо. Кожна така історія пишеться, зважаючи на «рамки теперішнього» (за Й. Рюзеном), отже відбиває не лише науковий світогляд інтерпретатора, а й систему цінностей суспільства, у якому він живе.

Предметом і об'єктом історії української літератури у 12 томах, яка сьогодні ще твориться, є «постаті й твори, художні, стильові напрями й течії» (Академічна «Історія української літератури» в 10 томах, 2005: 8), а мета ще на етапі обговорення була сформульована так: «Оприявнити “великий” синтез, органічну єдність герменевтичного й аксіологічного підходів, академічно-колективного та індивідуально-особистісного письма, раціональних і інтуїтивних концепцій, “історії процесу” і “портретованої історії”, літератури свого часу і свого місця (в її національній самототожності), уважно пророблених як “внутрішнього”, так і “зовнішнього” контекстів» (там само: 9). Висвітлення творчості Олени Пчілки було заплановане в тому, присвяченому 80–90-м рокам ХІХ століття. Письменниця мала постати як ключова творча постать у такому оточенні: «Олександр Кониський, Михайло Старицький, Борис Грінченко <...>, а також Кобринська, Трохим Зіньківський, Тимофій Бордуляк, Євгенія Ярошинська, Михайло Павлик, Дніпрова Чайка, Володимир Леонтович, Орест Левицький, Ганна Барвінок та ін., а також Данило Мордовець, Георгій Данилевський у частині української тематики їхніх творів» (там само: 122). У 2020–2021 роках том, у якому презентовані літературні портрети Олени Пчілки, Бориса Грінченка, Наталії Кобринської, Тимотея Бордуляка, Трохима Зіньківського, побачив світ. У висновкових висловлюваннях автор портрету героїні розвідки М. Легкий зауважував, що письменниця «найчастіше <...> вдається до жанру оповідання з його класичними ознаками, досить часто з увагою до психології персонажів. Проте однією з перших в українській літературі (поряд із І. Нечуєм-Левицьким, Б. Грінченком, І. Франком) Олена Пчілка виводить образи національно й демократично зорієнтованого інтелігента (іноді у стадії його формування), який докладає зусиль у культурно-просвітницькій праці на благо народу з

метою злютування усіх прошарків населення в монолітний національний організм» (Легкий, 2020: 431). Загалом портрет, поданий у 7-му томі, містить змістові акценти на біографічних фактах письменниці, які підкріплюються відомостями з автобіографії, та хронологічному огляді художньої спадщини письменниці. Конденсовані висновки очікувано відповідають національним запитам суспільства.

Аналітична критика в дослідженні передбачатиме фіксацію в історико-літературних працях і контекстах творчого оточення письменниці, співвіднесення її з певним періодом та/або групою, оцінок і окремих творів, і загалом поетичної, прозової, драматургічної спадщини, визначеної її ролі в літературному процесі. Не без уваги лишатимемо і критичні висловлювання.

Задля увиразнення того, як змістовими сенсами можна маніпулювати, задля оприявлення причин, що зумовили часткове забуття справжньої Олени Пчілки крайньою працею для дослідження обрано «Історію української літератури у восьми томах» (1969).

Огляди творчості Олени Пчілка в різних контекстах вже були предметом уваги Тетяни Данилюк-Терещук, Вікторії Колкутіної, Валентини Прокіп, Ольги Яблонської. Так, В. Колкутіна розглядаючи еволюцію поглядів Д. Донцова, зосереджує увагу на аналізі поеми «Козачка», у якій літературний критик побачив «першорядну ідею національно активної жінки, досліджену крізь призму психологічної деталі» (Колкутіна, 2010: 109). О. Яблонська зацентувала увагу «на таких підходах діаспорного літературознавства, як прочитання крізь призму ідеологічного критерію (Д. Донцов), біографічні (П. Одарченко) та культурологічні (Л. Дражевська) студії, залучення мемуарних матеріалів (С. Русова)» (Яблонська, 2022: 137).

Виклад основного матеріалу

Одне із перших оцінних суджень щодо таланту Олени Пчілки маємо в праці «Українська альманахова література», у якій Іван Франко позиціонує письменницю як сильну помічницю Наталії Кобринської (Франко, 1980: 107).

Сюжетно літературний портрет Олени Пчілки в «Історії...» О. Огоновського поділяється на дві частини: перша – біографічна – очікувано об'єктивна, адже дослідник оперує лише фактами і при висвітленні умов формування світогляду письменниці, і щодо констатації творчого здобутку. Автор зазначає генезу кожного твору, покликаючись на автобіографію письменниці, передмови до видань,

факти життя тощо. Друга – має схвальний оцінний характер: О. Огоновський відзначає жіночу чутливість, гуманні думки й природний поетичний талант письменниці. Аналіз творів Олени Пчілки дає підстави досліднику літератури констатувати дотримання суспільно-національного напрямку. Окрім загальних позитивних оцінок вдається О. Огоновський і до критичних суджень: доводить наявність логічних хиб у сюжеті поеми «Козачка Олена», а характер персонажки визначає як «неприродний тип». Спостереження за поетичною творчістю авторки приводить дослідника до висновку про кращий прояв її таланту в оповіданнях, де вершинним визнане «За правдою»; повість «Товаришки» відзначена за «гарні діалоги, <...> вдатні епізоди». Рутиною повістярською позиціонує дослідник твір «Чад». Але сильною стороною прози О. Огоновський відзначає «живий драматизм діалогів в оповіданнях», що дає йому підстави висловлювати припущення, що й драматичні твори збагатять українську писемність (Огоновський, 1893: 1124).

Упродовж 1893–1901 років у низці праць І. Франка наявні судження щодо ролі Олени Пчілки в літературному процесі. Так, критик зараховує письменницю до «продуктивних сил українського письменства» 60-тих років XIX століття. Її ім'я І. Франко ставить поруч із І. Нечуєм-Левицьким, Ол. Кониським, М. Комаровим, В. Александровим, І. Карпенком-Карим, М. Старицьким (Франко, 1981, т. 29: 15). Разом із тим висловлені й критичні судження: слабкою визнана поезія «Дебора», адже авторка, як і Леся Українка в біблійному оповіданні про Самсона, «поводяться з біблійним текстом дуже вільно, властиво, мовби й зовсім не дивляться на нього, а беруть тільки деякі мотиви, обскубані з тих міцних паростів, що в'яжуть їх із старо-жидівським життям і дають їм безсмертну силу» (Франко, 1981, т. 31: 257). У праці «З останніх десятиліть XIX віку» І. Франко ставить Олену Пчілку поруч із постатями Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Людмили Старицької як авторок, що мають «добру марку» (Франко, 1984: 501).

У 1909 році Б. Грінченко пише для «Большой энциклопедии» словникову статтю «Повесть украинская», у якій відзначає, що твори цього жанру Олени Пчілки збагачені не лише тематично, а й з боку форми та багатства мови (Грінченко, 2021: 61).

Наступний умовний період, коли спостерігаємо увагу літературних критиків до постаті Олени Пчілки – 1910–1929 роки. Іван Франко в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» критично

висловлюється щодо поеми «Козачка Олена»: відзначає блідість з історично-побутового боку і слабкість – з поетичного (Франко, 1984: 382). М. Сріблянський бачить творчість Олени Пчілки в контексті тогочасних жінок-письменниць, які «беруться за літературу, відносяться чесно до пера і справджують наші надії»: М. Вовчка, Г. Барвінок, О. Кобилянської, Н. Кобринської, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Г. Журби, Н. Романович (Сріблянський, 2016: 211). М. Сріблянський лише констатує, що письменниці мають різний талант, але виконують одну місію – «вносять якусь чистоту в літературу своєю художньою працею, очищують повітря нашого мистецтва і дають великий зміст літературі» (Сріблянський, 2016: 211).

О. Грушевський у літературному портреті письменницю вважає типовим представником тогочасного українського письменства, який він поділяє на чотири десятиліття: шістдесяті, сімдесяті, вісімдесяті та дев'яності роки. Олена Пчілка розглядається серед представників вісімдесятих років: Івана Франка, Степана Ковалю, Тимотея Бордуляка, Наталі Кобринської, Андрія Чайковського, Дмитра Марковича, Бориса Грінченка, Михайла Грушевського та Володимира Левенка. О. Грушевський характеризує твори з точки зору ступеня національного самопізнання характерів.

С. Єфремов в «Історії українського письменства» (1919, 1924) зараховує Ольгу Косачеву до інших письменників 70-х (поряд із Остапом Терлецьким, Михайлом Павликом, Михайлом Комаровим, Цезарем Білиловським та Володимиром Масляком, Григорієм Бораковським, Петром Ніщинським, Іваном Манжурою); тоді як знаковими постатями «нових часів пошевченкової доби» визнано Михайла Драгоманова, Михайла Старицького, Марка Кропивницького, Івана Тобілевича, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного й Івана Франка. Хоча дослідник визнає, що «інтенсивнішу літературну діяльність вона виявила вже геть пізніше» (Єфремов, 1995: 496). У творчій діяльності письменниці С. Єфремов найціннішим виокремлює «підкреслені думки про національність, як дужої ваги фактор у громадському житті» (Єфремов, 1995: 496). Найкращими творами дослідник називає оповідання «За правдою», «Товаришки», «Світло правди і любові», обираючи за критерій проблематику твору. «Коротка історія українського письменства» його ж акторства не містить такого змістового акценту, а лише зауваження: «Писала цікаві повісти з життя української інтелігенції та гарні поезії» (Єфремов, 1972: 179).

О. Барвінський (1920) вказує на суспільно-національний напрям писань Олени Пчілки. Заслугу письменниці автор «Історії української літератури» бачить у тому, що вона «виразно і рішучо поставила в своїй публіцистичній діяльності і в своїх творах національне питання і його значення для самостійного культурного розвитку українського народу» (Барвінський, 1920: 367). Вона представлена в контексті 70-х років поруч з іменами Бориса Грінченка, Трохима Зіньківського, Івана Манжури, Дмитра Марковича, Михайла Комара та Петра Ніщинського.

Ол. Дорошкевич «Підручник історії української літератури» створював як своєрідний конспект, у якому б «фіксувалися самостійно-пророблені висновки або подвалися-б окремі по-за художнім твором суцільні факти». Творчість Олени Пчілки розглядається в розділі, присвяченому 60-м рокам ХІХ століття. До імен, чия творчість заслуговує на висвітлення, належать Олекса Строженко, Олександра Кулішева, Юрій Федькович, Анатоль Свидницький, Олександр Кониський, Іван Левицький, Панас Рудченко, Іван Франко, Борис Грінченко та Тимофій Бордуляк. У підрозділі «Інші письменники» Ол. Дорошкевич побіжно характеризує творчість Олени Пчілки та Дмитра Марковича. Авторці присвячене лише одне узагальнювальне речення: «Рівнобіжно з Б. Грінченком працювали й інші письменники-повістярі – Ольга Косачева (псевдонім Олена Пчілка, народ. 1852) й Дмитро Маркович (1848–1920), у тому ж дусі українського народництва, але ширшого значення їхні побутові малюнки не набрали» (Дорошкевич, 1929: 157).

Оцінки С. Русової в праці «Наші визначні жінки» загалом корелюють із позиціонуванням письменниці в літературному процесі: «Чимало залишилося її літературних праць – переклади з російської мови (з Островського), власні п'єси дитячого театру і оповідання. Вона майже перша почала в них виводити не лише народне селянське життя, а й панський побут інтелігентів, української молоді і в них проводила свої улюблені думки. Але вони мало художні і мають цінність історичну та за ці самі її думки» (Русова, 1945: 53). Літературний портрет містить короткий біографічний огляд із виразним акцентуванням національних переконань Олени Пчілки, які послідовно виявлялися в етнографічній, видавничій діяльності, організації громадських бібліотек, вихованні дітей, участі в «Першому вінку», діяльності в «Літературно-артистичному товаристві», українській пресі.

Ідеологічний тиск на літературознавців у 30-х роках спричинив забуття постаті й таланту Олени Пчілки. Наступним хронологічним відтинком є 1940-ві – 1960-ті роки. Б. Лепкий згадку про Олену Пчілку в праці «Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів» розміщує в розділі «Жінки-письменниці», даючи їй оцінку «заслуженої письменниці і діячки» (Лепкий, 1941: 97).

У «Нарисі історії української літератури» за редакцією С. Маслова та Є. Кирилюка Олена Пчілка зберігає статус «інших письменників 70–90-х років XIX століття». Вторинність письменниці сформульована першочергово щодо її доньки – «найвидатнішої поетеси». Також акцент здійснюється на її громадській, видавничій діяльності – редагуванні творів С. Руданського, журналу «Рідний край», альбому українських узорів для вишивки та перекладацькій праці. Серед художніх творів відзначена поема «Козачка Олена». Ім'я Олени Пчілки фігурує в колі Петра Ніщинського, Василя Мови та Володимира Олександрова. Основний же змістовий акцент сфокусовано на Михайлові Драгоманові, Іванові Нечую-Левицькому, Панасові Мирному, представникам театру корифеїв, Іванові Манжурі, Іванові Франку, Павлові Грабовському та Борисові Грінченку.

6 липня 1947 року в універсальному тижневому журналі «Пу-Гу» з нагоди 98-річчя з дня народження Олени Пчілки виходить стаття П. Одарченка під псевдонімом П. Оксаненко. Розвідка цінним тим, що автор не лише відзначає історичну поему «Козачка Олена», адже в ній виведений «образ свідомої жінки-патріотки» (Оксаненко, 1947: 14), а й серед низки оповідань, повістей, віршів, драматичних творів публіцистичних статей (спостерігаємо розлого названу жанристику спадщини Олени Пчілки) вартими уваги вважає «“Думки-мережанки”, оповідання “Світло правди і любови”, “Товаришки”, “Чад”, “За правдою”», драматичний твір «Світова річ» (Оксаненко, 1947: 14). Окремо відзначений період 1918–1920 років, адже в цей час створено низку п'єс для дітей. Указані межі можна було б розширити, адже «Весняний ранок Тарасовий» написаний 1914 року. Залучаючи до аналізу й іншу статтю П. Одарченка, підготовлену до роковин смерті авторки, припускаємо, що 1918 рік вказаний не випадково, адже дослідник відзначає: «Велика Визвольна Революція 1917 року неначе відмолодила 70-літню Олену Петрівну. З якимось надзвичайним молодечим запалом і енергією береться вона до громадської і літературної праці в рідному Гадячі» (Оксаненко, 1951: 3). Вказуючи

на перше місце Олени Пчілки в українській дитячій літературі, автор виокремлює п'єси «Кобзареві діти», «Весняний ранок Тарасовий», «Казка Зеленого Гаю», адже вони мали сценічний успіх у «маленьких артистів» і «були в ті часи могутнім чинником національного виховання» (Оксаненко, 1951: 3). Стаття прикметна виразно сформульованим оцінним твердженням щодо художніх творів Олени Пчілки. П. Одарченко зауважує актуальність проблематики, яскравість образів, виразні риси обраних характерів – «тип сильної жінки, активного борця за Батьківщину змальовує Олена Пчілка в своїх творах “Козачка Олена”, “Юдіта” та ін» (Оксаненко, 1951: 3).

Ще одна стаття Петра Оксаненка була підготовлена до 25-річчя з дня смерті Олени Пчілки. Прикметно, що дослідник увиразнює три основні проблеми, які порушує Олена Пчілка в художніх творах 80-х років: «національна, служіння народові та емансипації жінки» (Оксаненко, 1955: 4). Для ілюстрації обрані поема «Козачка Олена» та оповідання «Товаришки». Наскільки дозволяє обраний жанр розвідки, автор використовує елементи компаративного аналізу: «Олена протиставляється Шевченковій Катерині, яка благала свого зрадника не покидати її» (Оксаненко, 1955: 4). Загальний же висновковий перелік актуальної тематики значно ширший: «Вона висловлює протест проти русифікації, проти насильницької чужої культури, проти політичного гніту, проти національного поневолення, проти офіційної московської Церкви, проти російського панства, проти чужої школи з її бездушністю й формалізмом» (Оксаненко, 1955: 4).

У праці о. Степана Семчука «Начерк українського письменства» є умовний підрозділ розділу «Нові часи» – «Леся Українка і письменницькі жінки». Власне в ньому лише згадується ім'я Олени Пчілки як матері Лариси Квітки-Косачевої, що «також була письменницею» (Семчук, 1948: 78). Більшість імен українських письменниць також лише констатуються: Наталя Кобринська, Уляна Кравченко, Людмила Старицька-Черняхівська та інші. Знаходимо лише поодинокі випадки називання творів. Наприклад, авторка драми «Гетьман Дорошенко» – Любов Яновська, повісті «Земля», «Через кладку» – Ольга Кобилянська.

Любов Дражевська в нарисі «Олена Пчілка – зірка українського відродження» послідовно висвітлює життєвий шлях громадської діячки; оцінки художнього доробку розвідка не передбачала, але цінним є вписування Олени Пчілки в літературний контекст: «Була яскравою зіркою в сузір'ї талановитої української інтелігенції: приятелювала з

Лисенком, Старицьким, Нечуєм-Левицьким. Як магнит притягала молодших – Коцюбинського, Олеся, Франка» (Дражевська, 1950: 6).

Контрастним є замовчення постаті Олени Пчілки в «Історії української літератури» за загальною редакцією О. Білецького. Окремі розділи традиційно присвячені І. Нечую-Левицькому, Панасу Мирному, М. Старицькому, М. Кропивницькому, І. Карпенку-Карому, І. Манжурі, П. Грабовському, І. Франкові. Серед інших письменників 70–90-х років названі лише М. Павлик, С. Ковалів, Н. Кобринська, Т. Бордуляк, Я. Щоголів, В. Самійленко.

Оцінка внеску й доробку Олени Пчілки Д. Чижевським в «Історії української літератури» доволі лаконічна. Основний змістовий посил зосереджений на мовному питанні. Зокрема це пояснюється тим, що літературознавець ані збірки оповідань, ані драматургію письменниці не оцінює як «літературно значиме явище» (Чижевський, 2003: 540). Оповідання позиціонуються як гарний матеріал для вивчення побуту, а повісті «Товаришки», «Пігмаліон» цікаві авторові в контексті ставлення Олени Пчілки до культурно-політичних питань.

Ірена Книш принагідно оцінює оповідання Олени Пчілки «Товаришки» як «просторе і свіже» (Книш, 1956: 135).

Суголосно з поглядами П. Одарченка висловлюється Д. Донцов, який в оповіданнях Олени Пчілки бачить «глибший конфлікт, не простий собі малюнок, щоб зворушити читача» (Донцов, 1991: 158). Д. Донцов згадує такі твори, як «За правдою», «Пігмаліон», «Біла кицька», «Збентежена Вечеря», «Козачка Олена» (визначено як «одну з найкращих її речей силою виразу, кованістю стилю і змістом» (Донцов, 1991: 160)), «Прощання», «Світло добра». Елементи характерологічного, проблемно-тематичного та ідейного аналізів комплексно застосовані дослідником задля увиразнення світоглядних засад творчості Олени Пчілки.

П. Одарченко в статті «Олена Пчілка як дитяча письменниця» вперше визначає приналежність письменниці до «великих громадських діячів України типу Івана Франка і Бориса Грінченка» (Одарченко, 1965: 241). Характеризуючи драматургічну спадщину Олени Пчілки для дітей, дослідник здебільшого віддає перевагу оцінці мови («визначаються живою розповідною, прекрасною мовою» (Одарченко, 1965: 247)) та змісту («патріотичним змістом, моральними мотивами» (Одарченко, 1965: 247)). Не оминає і роль знань дитячої психології. Констатує літературознавець і факти замовчування ролі Олени Пчілки. Такі факти спостерігаються в посібникові «Українська дитяча

література» Д. Білецького, Ю. Ступака (Київ, 1963) для педагогічних інститутів. Об'єктивної оцінки журналу «Молода Україна» прагнув досягти І. Чайковський (1965).

Оцінка Ю. Шевельова (1968) лаконічна, але промовиста: «Для свого часу Олена Пчілка заслуговує на цілковиту пошану» (Шевельов, 2009: 751).

Маніпулятивними оцінюємо праці А. Чернишова та Н. Калениченка (1969). А. Чернишов апелює до прагнення Олени Пчілки вболівати за розвиток аматорського народного театру, мистецькі якості п'єси «Сужена – не огужена» визначає як такі, що дорівнюють водевілям М. Старицького; високо оцінює мистецькі рішення Олени Пчілки в п'єсі «Світова річ», але разом із тим щодо драми «Отрута», «перейнятої патріотичними тенденціями, прагненнями пропагувати рідну мову» (Чернишов, 1969: 94) висновує: «Одначе сценічні якості п'єси, либонь, не задовольняли й саму авторку. Ми не знаємо документа, котрий посвідчив би про бажання Олени Пчілки бодай надрукувати цей твір» (Чернишов, 1969: 94). Дитячу драматургію характеризує як таку, на якій позначилась ідейна криза авторки, під якою дослідник розумів націоналістичні помилки.

В академічній історії української літератури подано мистецький портрет Олени Пчілки. Із ранніх творів відзначені «великі оповідання чи повісті “Світло добра й любові” (1886–1888), “Товаришка” (1887)» (Калениченко, 1969: 29). Олена Пчілка весь час постає в літературних зіставленнях: з Ганною Барвінок, на відміну від якої не створює образу-оповідача та й співрозмовником виступає не селянин, а інтелігент; з Квіткою-Основ'яненком – наразі позиції письменниці посилюється: малювання портретів змінюється на об'єктивні психологічні характеристики. Одним із кращих оповідань визначено «Збентежену вечерю». Загальна оцінка творчості носить доволі розмитий характер, адже поряд із констатацією любові до рідної країни (тематичний аналіз виразно домінує в розділі), авторці літературного портрету доводилося писати про національну обмеженість.

Як недолік сприймається оцінка оповідання «За правдою», у якому Олена Пчілка «не спромоглась вказати вихід своїм героям з глухого кута» (Калениченко, 1969: 32). Зовсім по-іншому це потрактовано у сучасній дванадцятитомній історії: «Омріяної правди Надезя не знаходить <...>. Проте у фіналі твору присягається шукати виходу, не полишаючи-таки надії знайти “правду”» (Легкий, 2020: 428).

Наукова новизна

Науковці звертали увагу на особливості представлення постаті Олени Пчілки в літературознавчих студіях, але без уваги лишалася динаміка дослідницького інтересу до постаті письменниці й діячки, трансформація змістових сенсів, якими супроводжувалась інтерпретація її творчості.

Хронологічно для огляду був обраний період I–II третин XX століття, але за наукове обрамлення студії взяті дві академічні історії української літератури, які якнайкраще демонструють і динаміку змін, і маніпулятивні техніки, і – найважливіше – вдумливого реципієнту пояснюють причини забуття.

Сприйняття Олени Пчілки в літературній критиці розпочалось як помічниці Наталії Кобринської (І. Франко); письменниці, що робить літературу змістовною (М. Сріблянський); заслуженої письменниці (Б. Лепкий), але відсутність мінімальних обґрунтувань останнього твердження не сприяло усвідомленню ролі Олени Пчілки в зміцненні національної ідентичності. Хронологічно праця Б. Лепкого відкрила серію публікацій, у яких Олена Пчілка опинилась у когорті «інших письменників» (другорядних) – «Історія...» С. Єфремова, «Підручник...» Ол. Дорошкевича, «Нарис...» за редакцією С. Маслова та Є. Кирилюка аж до забуття в «Історії...» за загальною редакцією О. Білецького та нівелювання попередніх схвальних оцінок Д. Чижевським.

Найбільш послідовним дослідником творчості Олени Пчілки був П. Одарченко. Саме він уважно поставився до широкої жанрової палітри творчості письменниці, охарактеризував внесок у розвиток української дитячої драматургії, увиразнив еволюційні зміни. Також не можна оминати увагою оцінки Д. Донцова з позицій рецептивної естетики. Це особливо помітно, адже за першу половину XX ст., хоч і маємо поодинокі спроби елементів мовного (Б. Грінченко), поетологічного (О. Огоновський, І. Франко, П. Одарченко, Д. Донцов) аналізів, все ж таки переважає тематичний. Упродовж усіх періодів ніхто не зміг заперечити національний стрижень у творчості Олени Пчілки, от-тільки був потрактований він по-різному. Із тих же причин, публіцистична діяльність Олени Пчілки в поодиноких випадках була в колі спостережень дослідників (О. Барвінський).

Варто відзначити, що дослідники нечасто фокусують увагу на окремих творах письменниці, але разом із тим, поема «Козачка Олена» не залишала байдужою жодного із дослідників, які давали відмінні

оцінки: від неприродного характеру героїні та логічних похибок у сюжеті (О. Огоновський), поетичної слабкості (І. Франко) до майстерності характеротворення (П. Одарченко, Д. Донцов).

Щодо приналежності до літературних періодів, позиції також позбавлені однозначності: *60-ті роки XIX ст.* (І. Франко, Ол. Дорошкевич); *70-ті* (С. Єфремов, О. Барвінський); *80-ті* (О. Грушевський).

Висновки

Варто зазначити, що в дослідженні критичний аналіз був здійснений у хронологічній послідовності. Водночас доцільно пам'ятати, що українському діаспорному літературознавству характерний окремішний розвиток. Саме в цих працях відзначена широка палітра жанрів, у яких творила Олена Пчілка; у кожному із жанрів виокремлені найсильніші з художньої точки зору твори; наявні спроби періодизації творчості письменниці, а також вписування в контекст діяльності української інтелігенції. Радянська ж наука обирала одну зі стратегій: 1) послідовно наголошувала на присутності письменниці в літературному процесі, але в когорті інших письменників, увиразнюючи її вторинність порівняно з донькою; художня творчість авторки висвітлювала вторинною порівняно з іншими активностями; 2) замовчувала її існування; 3) давала маніпулятивні оцінки націоцентричній спадщині письменниці.

Перспективи дослідження: сучасне літературознавство потребує текстологічних досліджень спадщини Олени Пчілки, уваги до художності літературних творів, а також виваженої, об'єктивної оцінки щодо ролі поетичної, прозової, драматургічної спадщини для розвитку літературного процесу в другій половині XIX століття.

Література

- Академічна «Історія української літератури» в 10 томах (матеріали засідань науково-редакційної комісії, «Круглих столів», інших наукових обговорень та планів томів) (2005). Київ: Фенікс.
- Барвінський, О. (1920). *Історія української літератури*. Львів.
- Білецький, Д., Ступак, Ю. (1963). *Українська дитяча література*. Київ: Радянська школа.
- Білецький, О. (1954). *Історія української літератури*. Київ: АН України.
- Голька, М. (2022). *Суспільна пам'ять та її імпланти*. Київ: Ніка-Центр.
- Грінченко, Б. (2021). *Зібрання творів. Літературознавча спадщина. Кн. 1*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Донцов, Д. (1991). Мати Лесі Українки (Олена Пчілка). *Дві літератури нашої доби*. Львів, 154–175.

- Дорошкевич, О. (1929). *Підручник історії української літератури*. Київ: Книгоспілка.
- Дражевська, Л. (1950). Олена Пчілка – зірка українського відродження. *Визначні жінки України. Серія І-ша. Об'єднання Українських Жінок на еміграції*, 5–33.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Femina.
- Єфремов, С. (1972). *Коротка історія українського письменства*. USA: «Життя і Школа».
- Калениченко, Н. (1969). Олена Пчілка. *Історія української літератури у 8 томах. Т. 4. Кн. 2: Література 70–90 років XIX ст.* Київ: Наукова думка, 25–34.
- Книш, І. (1956). *Іван Франко та рівноправність жінки*. Вінніпег.
- Колкутіна, В. (2010). Олена Пчілка в рецепції Дмитра Донцова. *Рідний край*, 1, 105–110.
- Легкий, М. (2020). Олена Пчілка. *Історія української літератури у 12 томах. Т.7: Література 80–90-х років XIX століття. Кн. 1.* Київ: Наукова думка, 420–432.
- Лепкий, Б. (1941). *Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів*. Краків: Українське видавництво.
- Нарис історії української літератури (1945) / за ред. С. Маслова і Є. Кирилюка. Київ.
- Огоновський, О. (1893). Ольга Косачева (Олена Пчілка). *Огоновський О. Історія літератури руской. Часть III. 2 воддѣль. Львов*, 1072–1126.
- Одарченко, П. (1965). Олена Пчілка як дитяча письменниця. *Ми і наші діти*. Торонто; Нью-Йорк, 241–248.
- Оксаненко, П. (1947). Олена Пчілка. 98 роковини з дня народження. *ПУ-ГУ*, 6 липня, 18, 14.
- Оксаненко, П. (1951). Олена Пчілка (До роковин смерті – 4 жовтня). *Свобода*, 6 жовтня, 3.
- Оксаненко, П. (1955). Олена Пчілка (До 25-річчя з дня смерті). *Свобода*, 4 жовтня, 3–4.
- Русова, С. (1945). Олена Пчілка. *Наші визначні жінки. Літературні характеристики-силюети*. Вінніпег, Канада, 50–53.
- Рюзен, Йорн. (2010). *Нові шляхи історичного мислення* / пер. з нім. Володимир Кам'янець. Львів: Літопис.
- Семчук, С. (1948). *Начерк українського письменства*. Йорктон-Вінніпег.
- Сріблянський, М. (2016). Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911 на Україні). *Антологія української літературно-критичної думки першої половини XX століття*. Київ: Смолоскип, 194–215.
- Топольський, Єжи. (2012). *Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації*. Київ: Видавництво «К.І.С.».
- Франко, І. (1980). Українська альманахова література. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 27.* Київ: Наукова думка, 95–108.
- Франко, І. (1981). Наше літературне життя в 1892 році (листи до редактора “Зорі”). *Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 29.* Київ: Наукова думка, 7–22.
- Франко, І. (1981). Леся Українка. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 31.* Київ: Наукова думка, 254–274.

- Франко, І. (1984). З останніх десятиліть ХІХ в. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* Т. 41. Київ: Наукова думка, 471–530.
- Чайковський, І. (1965). Замітки про «Молоду Україну» Олени Пчілки. *Ми і наші діти*. Торонто; Нью-Йорк, 249–251.
- Чернишов, А. (1969). Для рідного театру. *Прапор*, 11, 92–95.
- Чижевський, Д. (2003). *Історія української літератури*. Київ: ВЦ «Академія».
- Шевельов, Ю. (2009). Троє прощань. І про те, що таке історія літератури. *Шевельов Юрій. Вибрані праці у двох книгах*. Кн. 2: Літературознавство. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 744–753.
- Яблонська, О. (2022). Творчість Олени Пчілки в дослідженнях діаспорного літературознавства. *Українська філологія в контексті розвитку європейської наукової думки*. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 135–138.

References

- Akademichna «Istoriya ukrayins'koyi literatury» v 10 tomakh (materialy zasidan' naukovo-redaktsiynoyi komisiyi, «Kruhlykh stoliv», inshykh naukovykh obhovoren' ta planiv tomiv) (2005) [Academic «History of Ukrainian Literature» in 10 volumes (materials of meetings of the scientific and editorial commission, «Round tables», other scientific discussions and volume plans)]. Kyiv: Feniks (in Ukrainian).
- Barvins'kyy, O. (1920). *Istoriya ukrayins'koyi literatury* [History of Ukrainian literature]. Lviv (in Ukrainian).
- Bilets'kyu, D., Stupak, Yu. (1963). *Ukrayins'ka dytyacha literatura* [Ukrainian children's literature]. Kyiv: Radyans'ka shkola (in Ukrainian).
- Bilets'kyu, O. (1954). *Istoriya ukrayins'koyi literatury* [History of Ukrainian literature]. Kyiv: AN Ukrayiny (in Ukrainian).
- Golka, M. (2022). *Suspilna pam'iat ta yii implanty* [Public memory and its implants]. Kyiv: Nika-Tsentr (in Ukrainian).
- Hrinchenko, B. (2021). *Zibrannia tvoriv. Literaturoznavcha spadshchyna* [Collection of works. Literary heritage]. Kn. 1. Kyiv: Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka (in Ukrainian).
- Dontsov, D. (1991). Maty Lesi Ukrainky (Olena Pchilka) [Mother of Lesya Ukrainka (Olena Pchilka)]. *Dvi literatury nashoi doby*. Lviv, 154–175 (in Ukrainian).
- Doroshkevych, O. (1929). *Pidruchnyk istorii ukrainskoi literatury* [Textbook of the history of Ukrainian literature]. Kyiv: Knyhospilka (in Ukrainian).
- Drazhevskya, L. (1950). Olena Pchilka – zirka ukrainskoho vidrodzhennia [Olena Pchilka is a star of the Ukrainian revival]. *Vyznachni zhinky Ukrainy. Serii I-sha. Ob'iednannia Ukrainskykh Zhinok na emigratsii*, 5–33 (in Ukrainian).
- Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian literature]. Kyiv: Femina (in Ukrainian).
- Yefremov, S. (1972). *Korotka istoriia ukrainskoho pysmenstva* [A brief history of Ukrainian literature]. USA: «Zhyttia i Shkola» (in Ukrainian).

- Kalenychenko, N. (1969). Olena Pchilka [Olena Pchilka]. *Istoriia ukrainskoi literatury u 8 tomakh. T. 4. Kn. 2: Literatura 70–90 rokiv XIX st.* Kyiv: Naukova dumka, 25–34 (in Ukrainian).
- Knysh, I. (1956). *Ivan Franko ta rivnopravnist zhinky* [Ivan Franko and the equality of women]. Vinnipeg (in Ukrainian).
- Kolkutina, V. (2010). Olena Pchilka v retseptsii Dmytra Dontsova [Olena Pchilka at Dmytro Dontsov's reception]. *Ridnyi krai*, 1, 105–110 (in Ukrainian).
- Lehkyi, M. Olena Pchilka [Olena Pchilka]. *Istoriia ukrainskoi literatury u 12 tomakh. T.7: Literatura 80–90-kh rokiv XIX stolittia.* Kn. 1. Kyiv: Naukova dumka, 2020, 420–432 (in Ukrainian).
- Lepkyi, B. (1941). *Nashe pysmenstvo. Korotkyi ohliad ukrainskoi literatury vid naidavnishykh do teperishnykh chasiv* [Our writing. A brief overview of Ukrainian literature from the earliest times to the present]. Krakiv: Ukrainske vydavnytstvo (in Ukrainian).
- Narys istorii ukrainskoi literatury* (1945) [Essay on the history of Ukrainian literature] / za red. S. Maslova i Ye. Kyryliuka. Kyiv (in Ukrainian).
- Ohonovskyi, O. (1893). Olha Kosacheva (Olena Pchilka) [Olga Kosacheva (Olena Pchilka)]. *Ohonovskyi O. Ystoriia lyteratury ruskoi. Chast III. 2 voddil.* Lviv, 1072–1126 (in Ukrainian).
- Odarchenko, P. (1965). Olena Pchilka yak dytiacha pysmennytsia [Olena Pchilka as a children's writer. We and our children]. *My i nashi dity.* Toronto–Niu-Iork, 241–248 (in Ukrainian).
- Oksanenko, P. (1947). Olena Pchilka. 98 rokovyny z dnia narodzhennia [Olena Pchilka. 98th birthday anniversary]. *PU-HU*, 6 lypnia, 18, 14 (in Ukrainian).
- Oksanenko, P. (1951). Olena Pchilka (Do rokovyn smerty – 4 zhovtnia) [Olena Pchilka (On the anniversary of her death – October 4)]. *Svoboda*, 6 zhovtnia, 3 (in Ukrainian).
- Oksanenko, P. (1955). Olena Pchilka (Do 25-richchia z dnia smerty) [Olena Pchilka (To the 25th anniversary of her death)]. *Svoboda*, 4 zhovtnia, 3–4 (in Ukrainian).
- Rusova, S. (1945). Olena Pchilka [Olena Pchilka]. *Nashi vyznachni zhinky. Literaturni kharakterystyky-syliuety.* Vynypeg, Kanada, 50–53 (in Ukrainian).
- Riuzen, Yorn. (2010). *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New ways of historical thinking] / per. z nim. Volodymyr Kam'ianets. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Semchuk, S. (1948). *Nacherk ukrainskoho pysmenstva* [Outline of Ukrainian literature]. Yorkton-Vynypeg (in Ukrainian).
- Sriblianskyi, M. (2016). Borotba za indyvidualnist (z literaturnoho zhyttia r. 1911 na Ukraini) [The struggle for individuality (from the literary life of 1911 in Ukraine)]. *Antolohiia ukrainskoi literaturno-krytychnoi dumky pershoi polovyny XX stolittia.* Kyiv: Smoloskyp, 194–215 (in Ukrainian).
- Topolskyi, Yezhy. (2012). *Yak my pyshemo i rozumiemo istoriiu. Taiemnytsi istorychnoi naratsii* [How we write and understand history. Secrets of historical narrative]. Kyiv: Vydavnytstvo «K.I.S.» (in Ukrainian).
- Franko, I. (1980). *Ukrainska almanakhova literature* [Ukrainian almanac literature]. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 27.* Kyiv: Naukova dumka, 95–108 (in Ukrainian).

- Franko, I. (1981). *Nashe literaturne zhyttia v 1892 rotsi (lysty do redaktora "Zori")* [Our literary life in 1892 (letters to the editor of "Zorya")]. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 29*. Kyiv: Naukova dumka, 7–22 (in Ukrainian).
- Franko, I. (1981). *Lesia Ukrainka [Lesya Ukrainka]*. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 31*. Kyiv: Naukova dumka, 254–274 (in Ukrainian).
- Franko, I. (1984). *Z ostannikh desiatylyt XIX v.* [From the last decades of the XIX century]. *Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 41*. Kyiv: Naukova dumka, 471–530 (in Ukrainian).
- Chaikovskyyi, I. (1965). *Zamitky pro «Molodu Ukrainu» Oleny Pchilky. My i nashi dity* [Notes on "Young Ukraine" by Olena Pchilka. We and our children]. Toronto–Niu-Iork, 249–251 (in Ukrainian).
- Chernyshov, A. (1969). *Dlia ridnoho teatru* [For the native theater]. *Prapor*, 11, 92–95 (in Ukrainian).
- Chyzhevskyyi, D. (2003). *Istoriia ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian literature]. Kyiv: VTs «Akademiia» (in Ukrainian).
- Shevelov, Yu. (2009). *Troie proshchan. I pro te, shcho take istoriia literatury* [Three farewells. And about what the history of literature is]. *Shevelov Yurii. Vybrani pratsi u dvokh knyhakh. Kn. 2: Literaturoznavstvo*. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia», 744–753 (in Ukrainian).
- Yablonska, O. (2022). *Tvorchist Oleny Pchilky v doslidzhenniakh diaspornoho literaturoznavstva* [The creativity of Olena Pchilka in the research of diasporic literary studies]. *Ukrainska filolohiia v konteksti rozvytku yevropeiskoi naukovoï dumky*. Ternopil: TNPU imeni Volodymyra Hnatiuka, 135–138 (in Ukrainian).

Tetiana Virchenko, Roman Kozlov. Olena Pchilka in the literary canon: historical-literary trends of the first and second thirds of the 20th century. The article presents a chronological historical and literary reconstruction of assessments of Olena Pchilka's work and its positioning in the literary process of the second half of the 19th century. The article takes into account mainly the history of Ukrainian literature and literary criticism, representing both Soviet scholarship and diaspora literary studies. The *History of Ukrainian Literature in Eight Volumes* (Kyiv, 1967–1971) was chosen as the ultimate work to highlight the manipulative techniques that were prevalent during the period of Soviet totalitarianism. The comparison was made possible by the fact that in 2020–2021 a 12 volume *History of Ukrainian Literature* was published. The main **method** used was analytical criticism. The expediency of such an analysis is seen in the fact that the scientific community and society as a whole will have an accurate understanding of the characteristics and formation process of the views on Olena Pchilka (Olha Drahomanova-Kosach), and what discrepancies in interpretations need to be discussed and rethought. The **theoretical basis** is the work of M. Golka, J. Rüsen, and J. Topolskyi, with a notable contribution by T. Danyliuk-Tereshchuk, V. Kolkutina, V. Prokip, and O. Yablonska. As a **result** of the reconstruction, several time periods have been distinguished: O. Ogonovskyyi's history of literature (1893), 1891–1901, 1909 (represented by B. Hrinchenko's evaluative judgements), 1910–1929, 1940–1960. The idea of Olena Pchilka's role in literary criticism has evolved: from Natalia Kobrynska's assistant to an honoured writer, but

such assessments were not based on a thorough analysis of her work. The most appreciative researcher of Olena Pchilka's work was P. Odarchenko. In his works, we find attention to the wide genre palette of the writer's work, as well as an outline of evolutionary changes. It is noteworthy that P. Odarchenko represents diaspora literary studies. Soviet scholarship has consistently downplayed the role of Olena Pchilka, giving her the status of «another writer».

Key words: collective memory, Olena Pchilka, literary history, literary criticism, canon.

Вірченко Тетяна Ігорівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету, <https://orcid.org/0000-0001-7953-2285>; t.virchenko@kubg.edu.ua

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету, <https://orcid.org/0000-0001-5912-9106>; r.kozlov@kubg.edu.ua

Художній дискурс поезії Олени Пчілки: до питання жанрової та образно-стильової еволюції

У статті стисло окреслено нелегкий шлях повернення в історію української національної культури творчої спадщини Олени Пчілки у її багатогранності в цілому і доробку як першої української поетеси зокрема. Проте поза увагою дослідників залишилося питання жанрової та образно-стильової своєрідності у поєднанні з питанням традиції і новаторства, еволюції поезії Олени Пчілки, що є **метою** статті. Теоретичне підґрунтя для з'ясування цих питань це **методика** аналізу, синтезу, добору та систематизації літературних фактів. У статті використано окремі елементи біографічного, феноменологічного та герменевтичного **методів**. Залучені також співмірні з поезією концепції «філософії серця» та «філософії життя». Як підтвердив аналіз, домінуючими у поезії Олени Пчілки є жанри виражальної групи: роздум, міркування, послання, елегії, пісенна лірика, романс, псалм, заклик тощо. Цим заперечується побутуюча в історії української літератури думка, що в поезії Олени Пчілки превалюють ліро-епічні жанри, засновані на описовості. Також аналізом підтверджено, що неповторну образно-стильову картину поезії Олени Пчілки творить поглиблений психологізм розкриття внутрішнього духовного світу ліричного героя, філософічність, елегійність, пісенність, версифікаційна вправність, що знімає закиди про її малохудожність. **Результати** аналізу «слова у вірші» Олени Пчілки під кутом зору поставлених завдань свідчать про плідне використання поетесою зображальних та виражальних можливостей широкого спектру поетичних жанрів та новаторську, художньо вартісну образно-стильову своєрідність її авторського голосу. **Висновки.** Поезія Олени Пчілки еволюціонувала суголосно загальним тенденціям в українській поезії другої половини XIX – першої чверті XX століття – епохи зміни ідейно-естетичних орієнтирів, активації еволюційних процесів у її художній структурі. Як цілісне естетичне явище поезія Олени Пчілки заслуговує на окреме монографічне дослідження з урахуванням всього поетичного доробку письменниці, вітчизняного та світового контексту.

Ключові слова: поезія, лірика, жанрова та образно-стильова своєрідність, еволюція, естетизм, ліризм, елегійність, філософічність, художність.

Вступ

Назва Всеукраїнської наукової конференції 2024 р. в Луцьку «Олена Пчілка. Повернення» символізує не лише довгий, складний шлях входження творчої спадщини письменниці в історію української національної та світової культури, а, насамперед, тріумфальне його завершення. Такий шлях традиційний для багатьох

українських письменників-класиків (Б. Грінченко, М. Старицький, Л. Старицька-Черняхівська, М. Вороний, М. Філянський та багато інших).

До свого 175-річного ювілею Олена Пчілка у її багатоаспектній діяльності письменниці, перекладачки, літературознавиці, лексикознавиці, науковиці, видавчині, редакторки, журналістки, фольклористки, етнографині пройшла тернистий шлях до визнання. З 80-х років ХІХ ст. до 20-х років ХХ ст. багатогранна діяльність Олени Пчілки перебувала на вістрі літературних та громадянсько-культурних змагань. До позитивної оцінки її роботи долучалися такі відомі її сучасники, як Л. Глібов, В. Мова-Лиманський, Панас Мирний, Михайло Старицький, Людмила Старицька-Черняхівська, Микола Лисенко, Микола Вороний, Борис Грінченко, Агатангел Кримський та інші. Після смерті письменниці у 1930 р. наступає довгий період не лише забуття її імені, а й упередженого ставлення, аж до фальсифікації, її діяльності в цілому і мистецької спадщини зокрема (Миронець, 1931: 158, 161), роботи О. Дейча про Лесю Українку. Одними з перших, ґрунтовних, певною мірою реабілітаційних (наскільки дозволяли обставини в радянській Україні) були розвідки Андрія Чернишова (Чернишов, 1970: 135–238; Третяченко, 1999: 37–40). Йому ж належить визначення і наукове обґрунтування тези про Олену Пчілку як першу українську поетесу (Чернишов, 1963: 166–172).

У вітчизняному літературознавстві поезія Олени Пчілки аналізується у передмові до видань її творів (Шабліовський, Ставицький, 1971: 3–26; Вишневська, 1988: 5–26), оглядових розділах до «Історії української літератури» (Бондар, 2006: 39–196; Камінчук, 2020: 162–276), індивідуальних дослідженнях української поезії класичного періоду (Камінчук, 2009: 3–349), розвідках, присвячених творчій постаті поетеси в цілому (Чернишов, 1970: 135–238; Аврахов, 1993: 436–446; Камінчук, 1999: 12–88; Дрофань, 2004: 3–205), чи окремим аспектам її творчості (Донцов, 1991: 154–175; Камінчук, 1993: 56–58; Мікула, 2011: 3–214). Дослідники відзначили щирість почуття поетичного слова, багатство форм, мотивів, настроїв (Шабліовський, Ставицький, 1971), красу елегійних поезій та пейзажної лірики (Вишневська, 1988), вказували на ідейно-тематичний перегук з поезією Лесі Українки (Донцов, 1991), відзначали версифікаційну вправність як сонетистки і майстра епіки (Аврахов, 1993), приналежність її поезії до художніх систем ХІХ – початку ХХ ст. (Камінчук, 2009, 2020). Проте **актуальним** залишається окремішне дослідження жанрової та образно-стильової своєрідності

у поєднанні з питанням традиції і новаторства поезії Олени Пчілки. Хоча єдина прижиттєва збірка поезій мисткині «Думки-мережанки» (1886) є набуток 80-х років XIX ст., її активна поетична творчість обіймає кінець XIX – початок XX ст. Зазначений період – це епоха зміни ідейно-естетичних орієнтирів української літератури, що супроводжувався активізацією еволюційних процесів у її художній структурі. Отже, метою статті є також з'ясування еволюційних тенденцій поезії Олени Пчілки упродовж усього періоду її поетичної творчості.

Методи й методики

Використання елементів біографічного методу (ліричний герой і «я» авторки), феноменологічного («слово у вірші» як естетичний феномен), герменевтичного (вільна і відкрита інтерпретація), інтертекстуального (зв'язок з фольклорними текстами та інших авторів). Залучення співмірних з поезією концепцій «філософії серця» та «філософії життя».

Виклад основного матеріалу

Хоча літературну творчість Олена Пчілка розпочала як перекладачка і драматургиня, до «слова у вірші» вона зверталася упродовж усього життя. Останній твір поетеси «Три вірші я знайшла в альбомі Вашім...» датований 1927 р. Про початки своїх віршових вправ письменниця згодом розповість в «Автобіографії»: «До часу проживання мого в Колодяжному припадають мої перші спроби в поезії, але ніде я тих поезій не друкувала, і вже геть пізніше зібрала я їх і видрукувала окремою книжечкою «Думки-мережанки» (Пчілка Олена, 1930: 30). Уперше вірші Олени Пчілки вийшли друком 1883 р. у журналі «Зоря». З великою пошаною і вдячністю говорила вона про редакторів цього видання, вважаючи, що саме завдяки співпраці з журналом вона «стала письменницею». До огранування «слова у вірші» Олени Пчілки додалася також її перекладацька робота (книжка «Українським дітям», 1882), свого часу зініційована її товаришем – письменником Михайлом Старицьким. Слід додати, що поетична збірка Олени Пчілки укладена за тим же принципом, що і єдина прижиттєва збірка Старицького «З давнього зшитку. Пісні та думи» (1883): додаванням до оригінальних поезій перекладних. І для Олени Пчілки, і для Михайла Старицького такий принцип укладання мав за мету перекладами російських та інших письменників відвернути увагу цензури від виразно національно-громадянського звучання оригінальних творів. Уже у самій назві збірки «Думки-мережанки» відчувався перегук зі «словом у вірші» Тараса Шевченка: «думка» – один з найпоширеніших

образів-понять поета, «мережати» – писати вірші (Шевченко, 2001, 2: 58, 208–210). Власне вся творчість Олени Пчілки пройшла під гаслом Шевченкового: *«Не дай спати ходячому / Серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись»* (Шевченко, 2001, 1: 367).

Якщо поглянути на поезію Олени Пчілки з точки зору її жанрових та образно-стильових характеристик, то передусім помітно те нове, що привносить письменниця в українську поезію другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Особливістю поетичного слова Олени Пчілки є психологічно-особистісна заглибленість ліричного переживання з акцентуванням на морально-етичних питаннях. Домінують медитативні, виражальні жанри – роздуми, ліричні медитації, послання, елегії, пісенна лірика, заклики тощо з їх здатністю розкрити внутрішній світ особистості, осмислити духовне життя ліричного героя. Послання Олени Пчілки «До Кобзаря» – переконливий приклад її новаторських пошуків. Якщо більшість письменників-сучасників Олени Пчілки (зокрема М. Старицький) у віршах посланнях до Шевченка зверталися до питань суспільно-політичного життя, то у вірші Олени Пчілки бачимо переакцентацію на морально-етичну проблему вірності переконанням. Традиційні громадсько-патріотичні проблеми, властиві жанрам закликів зазначеного періоду, поетеса у вірші-заклику «Перший вінок», який відкривав жіночий альманах з цією ж назвою, переакцентує на тему творчості, емансипації жінки, питання мистецтва і моралі. У вірші використано засіб паралелізму природи і життя людини: заклик до об'єднання жінок-митців екстраполюється на образ природи – красу однієї квітки примножить суцвіття інших квіток-сестер: *«Одна фіялочка схована / Єсть незамітна у гаю, – / Лиш з гуртом сестер поєднана, / Займує дух, цноту свою. // До спілки ж, сестри! / В нашім гаю / Вінки ми праці пов'ємо – / І на користь рідному краю / Жіноче серце віддамо!»* (Пчілка Олена, 1887: 4). У «Першому вінку» опубліковано також поему Олени Пчілки «Дебора», присвячену Лесі Українці. Через біблійний сюжет тут порушуються питання мистецтва як активної суспільнозначимої сили, здатної піднести духовність народу, нації. Покликання Дебори «серцем чистим молитись» за свій народ. Теза про «чисте серце» як етичний ідеал вказує на художнє осмислення «філософії серця», започаткованої у філософському вченні Григорія Сковороди. (Про рецепцію «філософії серця» в українській поезії в цілому і в поезії Олени Пчілки зокрема детальніше у дослідженнях О. Камінчук «Рецепція «філософії серця» в українській поезії (Від романтизму до

постмодернізму)» (1996) та «Образний світ лірики Олени Пчілки» (1993)). До етичної оцінки дійсності вдається Олена Пчілка і у віршах-оповіданнях «Маленька учителька Галя», «Метаморфози», і «Золото». Об'єднує поезії мотив-осудження метаморфози дійових персонажів, які забувають «весну» своїх громадянсько-патріотичних поривань на користь душевної байдужості («Маленька учителька Галя»), ницості («Метаморфози») і користолюбства («Золото»). Наскрізною ліризацією оповіді та суб'єктивною позицією автора ці твори у перегуку з поезією Т. Шевченка. Етична проблематика віршів Олени Пчілки осмислюється у психологічно переконливих художніх ситуаціях на тлі поєднання рефлексійності, схильності до роздумів та яскравої емоційності вислову. Так, у поезіях «Маленька учителька Галя» і «Золото» це художньо розкривається за допомогою традиційного для поезики романтизму прийому контрасту. Осуджуючи відмову від раніше сповідуваних ідеалів під впливом обставин життя і обстоюючи вірність переконанням, Олена Пчілка стає на позиції просвітницького романтизму (Камінчук, 2009) поряд із М. Старицьким, Іваном Манжурою, Яковом Щоголевим, Пантелеймоном Кулішем, Борисом Грінченком.

Питання моралі, світоглядних переконань властиві поетесі у жанрах роздуму, ліричних медитаціях («Скарби минулого», «Надія, вернися!»). Один з найдовершеніших віршів цієї групи – «Червоні корогви», датований 1918 р. під час громадянської війни. (Вірш зберігається у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 58):

Червоні корогви

«Яка краса: відродження країни!»

«Яка краса: відродження країни!»

Яка печаль, коли в сумні руїни

Повернеться будинок яснозірний

І все – туман укриє непрозірний;

Коли весняний цвіт надій крилатих,

Оманою і чарами багатих,

Приб'є мороз – нежданий в любу пору –

І сонце мрій сховається за гору!

Минули – вже! – минули ясні мрії,

І зникли десь химернії надії...

Так хвиля в морі високо здійметься,

Заграє в промінні, алмазами пройметься,

І нову брязне у безодню темну, –
 Зоставить тільки марну путь даремну
 Із хвиль дрібних, розсипаних на скелі.
 Ті краплі на смутній береговій пустелі,
 Мов сльози спогадів про давню славу
 Минулую, що Долі на забаву
 Здалась...

Замість червоних корогов,
 Високо знятих, лиш червона кров
 Річками всюди сумними тече,
 Стражденне серце тугою пече...
 «Яка краса: відродження країни!» –
 Яка печаль – надій сумні руїни!..»

Віршеві «Червоні короги» притаманна гармонійність образного вислову, виразна композиція, акцентована настроєвість, а також розгортання паралельних мотивів, об'єднаних настроєм смутку і розчарування. «Кульмінація ліричного сюжету – контраст символу надії на гуманістичне відродження суспільства (образ червоних корогов) і крові та насильства в дійсності» (Камінчук, 2020: 188–189). Такому осмисленню дійсності послужив і рядок з поезії Олександра Олеся «Яка краса: відродження країни!..», написаний у 1908 році, який став епіграфом і обрамленням вірша. Дослідниця життєвого і творчого шляху Олени Пчілки Любов Дрофань звернула також увагу на написання поетесою образу-поняття Доля з великої літери як номінування вищого ества (Дрофань, 2004: 111). Саме таке розуміння Долі як символу вищої Сили, Бога; щастя, талану; і водночас, – лиха, горя, біди, нужди, злиднів, неминучості, невідворотності подає «Словник символів культури України» (Мільошин, 2005: 96–97). У поезії Олени Пчілки символ Долі розкривається багатоаспектно. Найперше, у суспільно-громадянській семантичній модифікації як Доля країни. Йдеться про усвідомлення ліричним героєм вірша «Червоні короги» глибокого песимізму від метаморфози сподіваного – закликів, гасел «червоних корогов, високо знятих» (тут, погляд вгору, *in blue* – як мрія) до сподіяного – «лиш червона кров / Річками всюди сумними тече» (тут погляд вниз – повне приземлення, факт). Це оплакування («сльози спогадів») минулої, давньої слави України. Другий аспект образу-поняття Долі – особистісний. Це Доля ліричного героя (тут, авторки) – опинитися перед фактом руїни, знищення Дому / Хати – «символу Всесвіту; батьківщини, рідної землі; безперервності роду;

тепла, затишку; святості; добра, надії; материнської любові; захисту і допомоги» (Потапенко, 2005: 314–315), місця, де відновлюються сили, приходить натхнення. Така ситуація призводить до кризового стану душі ліричного героя, коли згасає «сонце мрій» і руйнується надія – опора життєвих сил, запорука майбутнього. («*Не мавши надії, не варто і жити / Не варто цим світом нудити!*») – вірш Олени Пчілки «Надіє, вернися!»). Порятунком для ліричного героя поезії Олени Пчілки (читай авторки. – *Н. Л.*) від, здавалося б, неминучої катастрофи життя під ударами всемогутньої Долі, стає непереборна сила духу творчої особистості, художньо означена, висловлена у її останньому вірші «Три вірші я знайшла в альбомі Вашім...»:

Бажання ясне – мислити, творити,
Живиться силою думок цілющих
І правду й боротьбу благословити.

Світоглядні переконання Олени Пчілки як поетеси, у цьому та й інших віршах, багато у чому суголосні з постулатами «філософії життя», початок якої у німецькому романтизмі і яка набула поширення у кінці XIX – початку XX ст. Можна висловити припущення, що Олена Пчілка як високоосвічена жінка-письменниця була знайома з цим вченням. За «філософією життя» естетична категорія Творчості є засадничою, центральною для життя особистості. Сама суть життя мислилась як безперервний процес неперервного творчого становлення й розвитку в його певному протиставленні до того, що вже сталося, до факту. Найбільш адекватним способом осягнення і вираження життя, згідно з цією концепцією, вважались твори мистецтва, зокрема поезія, музика.

Упродовж усього періоду поетичної творчості Олена Пчілка приділяла увагу жанру пісні («На стріванні», «Люлі, люлі...»), «На спогад Шубертової серенади», «Та вже не ти!», «Ноктюрно», «Колисанка на хвилі»). Її пісенна лірика більшою мірою рольова, ніж автопсихологічна. Так, вірші «На спогад Шубертової серенади», «Люлі, люлі...», «На стріванні», «Колисанка на хвилі» побудовані як монолог ліричного героя, вияв його почуттів – є основою віршів «Та вже не ти!» і «Ноктюрно».

Пісенна лірика Олени Пчілки це взірць творчого засвоєння фольклорних традицій. Використання фольклорних засобів – це шлях від прямого перенесення мотивів, образності, символіки, ритмомелодики народної пісні до переосмислення творчої обробки фольклорних засобів. Вірш «На стріванні» (1883) написаний за мотивами народної

пісні «Вже вечір, вже вечір» (Українка Леся, 1971: 180). У цьому повністю витриманому у фольклорному стилі вірші починає виявлятися характерна особливість засвоєння фольклорних традицій у поезії Олени Пчілки – поєднання фольклорних і літературних виражальних засобів, асоціативна ускладненість образних конструкцій. Фольклорні демінутивні форми і постійні образи поєднуються з літературними образами романсової тональності. Паралелізм природи і душевного стану героїні включає літературний засіб психологічної характеристики: прихід коханого – друге сонце. У вірші «Та вже не ти!» поетеса бере за основу традиційний фольклорний прийом – паралелізм зображення природи і життя людини, але вибудовує при цьому оригінальну композицію трикомпонентного паралелізму за схемою: рослинний світ (квітка) – тваринний світ (соловей) – людина (співець, кобзар). Таке композиційне вирішення має на меті розкрити філософський зміст твору – рух, зміна явищ докільця, єдність кінечного і безкінечного в природі та бутті людини. Вірш «Та вже не ти!» поєднує філософський роздум і жанротворчі ознаки пісні – звертання, повтори, варіювання одного і того ж мотиву в рефрені. Філософське підкреслення всесильності законів світобудови, певної приреченості людини перед невідвротністю неминучої смерті співіснує у творі зі споглядальною філософічністю неокласицизму:

Час прийде – і пісню тую гучну
Співатиме співець який,
Хвалу в людей здобуде чулу, бучну,
Та вже не ти, – другий!..

Рефреном «Та вже не ти, – другий!», елегійністю настрою, філософічністю роздуму, примноженого на неокласичну споглядальність, вірш Олени Пчілки суголосний переспіву Я. Щоголева «Вечірній дзвін» (Щоголев, 1883: 106).

Зв'язок з літературною пісенною традицією демонструють вірші «На спогад Шубертової серенади», «Колисанка на хвилі», «Ноктюрно» з їхнім багатством романтичної пісенної образності:

Пісню милая свою
Задивившись в гай, виводить,
Сонні квіти співом зводить,
І луна тремтить в гаю, –
В таємному,
Чарівному,
Їм відомому раю!..

Кожна строфа вірша – складна і витончена послідовність груп хорейчних рядків з різною кількістю складів. Перша і остання строфи об'єднані інтерпретацією спільних мотивів – спів коханої дівчини і сон квітів, цей прийом підкреслює ритмічну і настроєву цілісність твору.

Серед жанрів пісенної лірики романс у поезії Олени Пчілки не надто поширений. У переважній більшості спостерігається включення романсових елементів у твори інших жанрів. Виразні ознаки жанру романсу має вірш «Забудь мене!». У кожній строфі вірша – варіація однієї думки про неминучість розлуки закоханих. Вірш обрамлений звертанням у наказовій формі: «Забудь мене!», яке також винесене у заголовок твору. На відміну від української романсової лірики 50–70-х років XIX ст. (С. Руданський – «Ти не моя», «Мене забудь!», М. Шашкевича «Розлука», «До милої» та ін.), романс Олени Пчілки відмітний пануванням літературної образності, що характерно для жанру романсу в українській поезії другої половини XIX – початку XX ст. Романсову тональність вірша «Забудь мене!» творять літературні емоційно виразні образи: сльоза розлуки на очах, сердечний біль від прощання навек. Дещо применшують властиву жанру романсу емоційну напругу від любовного страждання «двох» ідіоматичні звороти розмовного характеру: «серцеві не потурай» і «серця додавати».

Як уже зазначалося, низка віршів Олени Пчілки за жанровою формою це медитації, їхнє кількісне переважання – кінець 80-х років XIX ст. – початок XX ст. У віршах «Минула молодість!.. Мов пісня прошуміла...», «Краю рідний! Серце рветься...» наявні громадсько-патріотичні мотиви. У вірші «Надіє, вернися!», уміщеному в збірці «Думки-мережанки», увага звертається на душевне життя особистості – мотиви втрати чогось дорогого, роздуми про втрачені надії. Цей вірш має своєрідну форму. Загальний характер роздумів ліричного героя, відсутність зв'язку вияву почуттів з конкретною ситуацією, заглибленість у нюанси душевного стану людини дає підставу визначити жанр твору як роздум, медитацію. Разом з тим наявні ознаки пісенно-романсової лірики: звертання у наказовій формі, повтори, високий ступінь емоційної виразності образів. Дифузія, перетікання жанрових ознак явище непоодиноке у творчості поетеси:

Коли я у гаю
Собі походжаю
При тихій вечірній годині,
Не знаю, чи то солов'я щебетання,
Чи голосу милого твого лунання

У тій самотині, –
 Не знаю, знаю!..
 Коли я у гаю
 При тихій вечірній годині
 Минуле згадаю
 І сльози поллються гіркії,
 Ридання зорвуться тяжкії,
 То добре я знаю,
 Що плачу то я – в самотині!

Романсова кінцівка пісні «Ноктюрно» – страждання засмученого розлукою «двох» серця, зміцніла і розгорнулася уповні в романсі «Забудь мене!».

Жанрова група елегій у поезії Олени Пчілки – це вірші також написані у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.: «Прощання» («На добраніч, тополенько мила!..»), «Осіннє листя». Важливу виражальну роль у цьому жанрі виконує образ природи. Так, елегія «Прощання» побудована як монолог – звертання ліричної героїні до тополі – фольклорного символу молодості і краси. Використання фольклорної символіки природи підсилює жанрову виразність твору, адже жаль за минулою молодістю є базовим елегійним мотивом. Створення елегійного настрою примножують й інші народнопоетичні образи: «тополенько мила», «ясні зорі». Народнопоетичні елементи гармонійно поєднуються з основною у вірші літературною образністю. Майстерність ритмічної організації вірша у прийомах обрамлення, повтору. Перенесення, усічені рядки відтворюють інтонацію схвильованої мови зболеного серця:

Я з тополею так обіймуся,
 Бідним серцем моїм пригорнуся
 Уостаннє... Бо завтра рушаю,
 Завтра місце я се покидаю,
 Де за щастя – страждання придбала,
 Де я серце своє поховала...
 На добраніч...

Слід зауважити, що елегійна тональність охоплює переважну більшість «слова у вірші» поетеси («Прощання» («Прощай, моя люба, прощай, моя мила!..»), «Та вже не ти!», «Скарби минулого», «До Зеленого Гаю», «На дні моря», «Минула молодість! Мов пісня прошуміла...», «Молюся я з задумою смутною...», «Надіє, вернися!» та ін.

Окрім властивої поезії Олени Пчілки елегантності постає така відмітна ознака її «слова у вірші» як монологічність. У монологічній поезії письменниці розкривається почуття самотності ліричного героя («Діброва смутная, вже листячко ронила...», «Осінь листя», «Надіє, вернися!», «В моїй самотині»), переживання інтимного плану («Мій друже!», «Забудь мене!», «О мій любий, мій коханий...», «Сповідь»), жаль з приводу важкої долі («Волинські спогади», «Волинь незабутня», «До Зеленого Гаю», «Червоні корогви», «Епілог»), втрата близької людини («Миколі Лисенкові»), краса природи («Волинські спогади», «Гай-гай, мій гаю красний! Що з тобою?..»), громадянсько-патріотичні почуття («Краю рідний, серце рветься...», «Минула молодість!.. Мов пісня прошуміла...», «На полі честі», «Пісні минулого...»), гімн творчості митця («Посмертна шана», «Пророк», «Три вірша я знайшла в альбомі Вашім...»).

Особливість поезії Олени Пчілки заявлена також у широкому вплетенні у текст картин природи у її емоційному сприйнятті ліричним героєм. У ранній період творчості поетеса змальовувала природу до певної міри самодостатніми картинами пейзажу з його асоціативною паралеллю до душевного стану, думок і переживань ліричного героя (поема «Козачка Олена»):

Хитаються очерети,
 Лози самотні
 Ронять в воду наче сльози,
 Листочки дрібні...
 Все змінилося, дівчино,
 Над осінь смутну,
 Все гадає враз з тобою
 Думоньку одну,
 Журливаю, що не завжди
 Сонечко вграва,
 Що й воно таке зрадливе,
 Як любі слова!..

Найперше, слід відзначити образно-стильову новизну поеми Олени Пчілки «Козачка Олена» (1884). Новизна потрактування образу ліричної героїні поеми у переакцентації з традиційного літературного образу жінки лише як коханої, дружини чи матері (ареал родинно-сімейного життя) на національно свідому громадянку, жінку-патріотку, для якої суспільні інтереси вищі за особистісні. Ідея твору номінована у заголовку твору – «козачка». Вишукана романтично-

пісенна образність поеми, примножена димінутативними формами і частим енжембеманом, сприяла гармонійності образного означення, виразній композиції, акцентованій настроєвості, що є відмітною ознакою поетичного доробку Олени Пчілки в цілому. Досконалість форми поеми «Козачка Олена» досягнута використанням інтонаційно багатих хореїчних утворень з чоловічими закінченнями. Звуково багата точна окситонна перехресна рима вірша засвідчила шляхетний смак та інтелектуальну винахідливість поетки. У реабілітаційній статті «Мати Лесі Українки (Олена Пчілка)» Д. Донцов писав: «Ця поема одна з найкращих її речей, силою виразу, кованістю стилю і змістом, гордим і шляхетним; зрада особиста – це біль, який переболить. Але зради отчизни не пробачить» (1991: 160). Високо оцінювала поему «Козачка Олена» і Леся Українка. Прикметно, що Олена Пчілка теж вважала поему одним з кращих своїх творів всупереч досить критичній оцінці твору І. Франком (1984: 382). Слід зауважити, що й пізніша критика помилялась, оцінюючи твори Олени Пчілки як малохудожні і надто публіцистичні (Єфремов, 1995: 497).

Якщо у поезіях раннього періоду творчості Олени Пчілки природа постає у романтичному вимірі її мальовничості суголосно настроям ліричного героя (Надіє, живи!», «На дні моря»), то в поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. кут її художнього бачення і осмислення змінюється. На переконання Ольги Камінчук, «використовується символічний пейзаж із філософським підтекстом (поезії “Діброва смутная вже листячко ронила...”, “Остання квітка”, семантика якого виявляє пізньоромантичні тенденції елегійної інтерпретації осінньої природи. У вірші “Гай-гай, мій гаю красний! Що з тобою...” осінній пейзаж постає у баченні краси барв осені як протиагаи згасанню природи, як символу стоїчної позиції вольової особистості. Мотив протистояння духовної сили людини і стихії природи засвідчує рецепцію неоромантичного антропоцентризму (вірш “Перед морем”))» (Камінчук, 2020: 189):

Мрія поміряти силу людськую,
Силу одважного духа й стихії!
То ж байдуже й за дорогу хибкую,
І смертоносній хвилі лихії!

Радо вперед! Не страшні ті простори
Лона холодного й хвилі бурливі, –
Мрії одважні сяють як зорі,
Мріями тими одважні щасливі!

Що ж нам зустрінеться в морі без краю –
Щастя, нещастя, здобуток чи горе, –
Байдуже!.. Грай же від краю до краю
Духом людським подоланнеє море!

Така світоглядна переакцентація від соціального до психологічно-філософського осмислення буття характерна для всієї української поезії кінця XIX – початку XX ст.

Поєми «Юдіта», «Дебора», вірші-легенди «Пророк», «Найперші діаманти», «Розділ світа», «Пігмаліон», переспіви 103, 126, 130 і 136-го біблійних псалмів (вірші «Псалом» / «Благослови, душе моя, Господа...», «Аще не Господь созиждет дом, всеу трудишася зиждущий», «Господи, не вознесеться серце моє», «На ріках Вавілонських») свідчать про зацікавлення поетеси античними і біблійними сюжетами, мотивами, образами. Об'єднує ці твори трактування мистецтва, творчості як дієвої сили громадянського спрямування, здатної піднести духовність народу як нації та бачення митця речником і провідцем на цьому шляху. До непростой теми взаємин вождя, лідера, пророка, поета і народу, мас, натовпу свого часу зверталось чимало сучасників Олени Пчілки (М. Старицький – «Поету», «Пророк», «Ой знущались з мого слова...»; О. Кониський – «Моя любов», «До музи»; І. Франко – «Мойсей» та ін.). У легенді «Пророк» Олени Пчілки в центрі уваги морально-етична позиція поета-пророка: суспільне понад особистісне, що було суголосно потребам доби. Вірші «Псалом» («Благослови, душе моя, Господа...») і «На ріках Вавілонських» відзначаються близькістю до біблійного тексту. Поетеса максимально точно передає зміст біблійного псалма – гімну на ушавлення Бога-Творця: «Благослови, душе моя, Господа...», відтворює його композиційну структуру – обрамлення у формі звертання. У вірші широко використовуються біблійні образи: «сидиш на хмарах як на колесниці», «ризою одягся»; старослов'янськи: «создадутся», «слава Господу вовіки».

Ритмомелодична організація твору – 5-стопний ямб з гіперкаталектичними рядками – служить передачі урочистої інтонації ушавлення Бога. Віршем «На ріках Вавілонських» Олена Пчілка продовжує традицію творчої обробки 136 псалма, започатковану Т. Шевченком. Вірш побудований у формі розповіді ліричного героя, включає епічні розповідні елементи, пряму мову і ліричний монолог. Поєма «Юдіта», яка увійшла до збірки «Думки-мережанки», написана на основі апокрифічного сюжету про вбивство царя Олофена –

переможця Ізраїлю – Юдіф'ю, його наложницею. Основна ідея поеми – самопожертва во ім'я свободи народу. У поемах «Юдіта», «Дебора» переважає літературна образність, зокрема образи громадянського звучання, близькі до народницької традиції: народ кривий, владар хижий, корогви святі, люди рідні та інші.

Отже, можна зробити висновок, що найбільш характерними для поезії Олени Пчілки є жанри виражальної лірики, зокрема вірш-роздум, пісенні жанри, ліричні медитації. Домінування медитативно-виражальних жанрів, властиве українській поезії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. в цілому, виявляє увагу поетеси до духовного життя особистості, орієнтованість на розкриття психологічного стану, морально-етичну оцінку дійсності. Особливістю лірики Олени Пчілки є композиційний прийом паралелізму. У медитативно-виражальній ліриці поетеси найпоширеніший паралелізм образу природи і життя людини. Пейзажна лірика Олени Пчілки проходить еволюцію від описовості в ранній період творчості до переважання виражального начала, посилення символізації у пізніший період творчості. Поезія Олени Пчілки внесла до контексту української поетичної думки другої половини ХІХ – початку ХХ ст. оригінальне бачення і розробку окремих жанрових форм. Жанри послання і заклику відзначаються морально-етичною переакцентацією традиційних жанротворчих мотивів і прийомів. Дифузія жанрів найчастіше виявляється у поезії Олени Пчілки як поєднання різнорідних жанрових ознак медитативно-виражальної лірики, а також вкраплення виражальних елементів у медитативно-зображальній ліриці. Широка розробка Оленою Пчілкою жанру медитації в пізніший період творчості і побудова віршів-роздумів громадянської проблематики як відгуку душі ліричного героя на суспільні проблеми, виявляє посилення особистісного начала, властиве поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Пісенна лірика, жанри елегії, поеми засвідчують еволюцію використання фольклорних засобів: пряме перенесення народнопоетичних прийомів в ранній період творчості і їх переосмислення і трансформація на основі ускладнених асоціативних зв'язків у творах кінця 80-х років ХІХ – початку ХХ ст. Звернення Олени Пчілки до біблійних і античних сюжетів (у поемах, легендах, псалмах, афоризмі) пояснюється впливом загальної тенденції розвитку української поезії ХІХ – початку ХХ ст.

Наукова новизна

Дослідження полягає у з'ясуванні жанрових та образно-стильових особливостей поезії Олени Пчілки у її еволюційному русі як

складової історико-літературного процесу другої половини XIX – початку XX ст.

Висновки

Результати аналізу жанрової та образно-стильової своєрідності поезії Олени Пчілки у її еволюційному русі свідчать про плідне використання письменницею виражальних можливостей широкого спектру поетичних жанрів, орієнтацію на літературні художні засоби та оригінальну художньо вартісну стильову манеру письма. Отже, заперечується думка, що в поезії Олени Пчілки переважають ліро-епічні твори і що її творчість малохудожня і суто публіцистична. Кращі твори пісенної лірики, елегійні поезії добором образних засобів, майстерністю відтворення настроєвої атмосфери дорівнюються до класичних зразків ліричної поезії (В. Самійленко, Леся Українка).

Перспективним бачиться монографічне дослідження поезії Олени Пчілки як естетичного явища на матеріалі усієї поетичної спадщини письменниці та з урахуванням не лише вітчизняного, а й світового контексту.

Література

- Аврахов, Г. (1993). Олена Пчілка: кольори особистості і феномен духу. (До 140-річчя від дня народження). *Визвольний шлях. Суспільно-політичний і науково-літературний місячник*. Лондон. Кн. 4.
- Бондар, М. (2006). Поезія 60–70-х років. *Історія української літератури XIX століття: у 2 кн. Кн. 2 / За ред. М. Жулинського*. Київ: Либідь.
- Вишнеvsька, Н. (1988). Олена Пчілка. *Пчілка Олена. Твори*. Київ: Дніпро, 5–26.
- Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 58. Автограф вірша Олени Пчілки «Червоні корогви».
- Донцов, Д. Мати Лесі Українки. (Олена Пчілка). *Дві літератури нашої доби / Репринтне видання 1958 р.* Львів: книгозбірня «Просвіти».
- Дрофань, Л. (2004). *Берегиня*. Київ: Молодь.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Феміна.
- Камінчук, О. (2020). Поезія. *Історія української літератури: у 12 т. Т. 7. Кн. 1: Література 80–90-х років XIX століття*. Київ: Наукова думка.
- Камінчук, О. (1993). Образний світ лірики Олени Пчілки. *Українська мова і література в школі*, 10, 56–59.
- Камінчук, О. (1999). Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності. *Слово і час*, 6, 12–18.
- Камінчук, О. (1996). Рецепція «філософії серця» в українській поезії. (Від романтизму до постмодернізму). *Молода нація*. 1. Альманах. Київ: Смолоскип, 241–247.
- Камінчук, О. (2009). *Художній дискурс української поезії кінця XIX – початку XX століття*. Київ: Педагогічна преса.

- Миронець, І. (1931). Олена Пчілка. [Некролог]. *Життя і революція*. Місячник. Січень–лютий, 156–161.
- Мікула, О. (2011). *Творчість Олени Пчілки і фольклор*. Ужгород: Гражда.
- Мільошин, Ю. (2005). Доля. *Словник символів культури України*. Київ: Міленіум.
- Полюхович, О. (2020). Українські аристократки та аристократи: салонна романтика і культурне просвітництво у творчості Олени Пчілки. *Нові жінки і модерна нація. Есеї*. Київ: Смолоскип, 57–81.
- Потапенко, О. (2005). Хата. *Словник символів культури України*. Київ: Міленіум.
- Пчілка, Олена. (1930). Автобіографія. *Оповідання / До друку виготовував А. Черкаський*. Харків: Рух, 5–46.
- Пчілка, Олена. «Перший вінок». *Перший вінок. Жіночий альманах, виданий коштом і заходом Наталії Кобринської і Олени Пчілки*. Львів: з друкарні Товариства ім. Шевченка, під зарядом К. Беднарського.
- Третяченко, Т. (1999). Олена Пчілка в дослідженнях Андрія Чернишова (Харків, 40–70 рр.). *Олена Пчілка і Волинь / Матеріали науково-практичної конференції 29–30 червня 1999 року. Науковий збірник*. Луцьк: ВОРВП «Надстир'я».
- Турган, О. (1995). *Українська література кінця XIX – початку XX століття і античність. (Шляхи сприйняття і засвоєння)*. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
- Українка, Леся. (1971). Вже вечір, вечір. *Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу*. Київ: Музична Україна.
- Франко, І. (1984). Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року. *Зібрання творів: у 50 т. Т. 41. Літературно-критичні праці (1890–1910)*. Київ: Наукова думка.
- Чернишов, А. (1970). Олена Пчілка. *Невмирущі. Статті та розвідки*. Харків: Прапор.
- Чернишов, А. (1963). Перша українська поетеса. *Вітчизна. Місячник*, 8, 166–178.
- Шабліовський, Є., Ставицький, О. (1971). *Олена Пчілка. Твори*. Київ: Дніпро, 8–26.
- Шевченко, Т. (2001). *Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 1. Поезія 1837–1847*. Київ: Наукова думка.
- Щоголев, Я. (1883). Вечірній дзвін. *Ворскло. Лірна поезія*. Харків: друкарня Окружного штаба.

References

- Avrakhov, H. (1993). Olena Pchilka: kolory osobystosti i fenomen dukhu. (Do 140-rihchia vid dnia narodzhennia) [Olena Pchilka: personality colors and the phenomenon of spirit. (To the 140th anniversary of the birthday)]. *Vyzvolnyi shliakh. Suspilno-politychnyi i naukovo-literaturnyi misiachnyk*. London. Kn. 4 (in Ukrainian).
- Bondar, M. (2006). Poeziia 60–70-kh rokiv [Poetry of the 60s and 70s]. *Istoriia ukrainskoi literatury XIX stolittia: u 2 kn. Kn. 2 / Za red. M. Zhulynskoho*. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Vyshnevskia, N. (1988). Olena Pchilka [Olena Pchilka]. *Pchilka Olena. Tvory*. Kyiv: Dnipro, 5–26 (in Ukrainian).

- Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. F. 28. Od. zb. 58. Avtohrad virsha Oleny Pchilky «Chervoni korohvy» [Autograph of Olena Pchilka's poem «Red Banners»] (in Ukrainian).
- Dontsov, D. Maty Lesi Ukrainky. (Olena Pchilka) [Lesya Ukrainka's mother. Olena Pchilka]. *Dvi literatury nashoi doby / Repryntne vydannia 1958 r.* Lviv: knyhozbirnia «Prosvity» (in Ukrainian).
- Drofan, L. (2004). Berehynia [The Berehynia]. Kyiv: Molod (in Ukrainian).
- Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian literature]. Kyiv: Femina (in Ukrainian).
- Kaminchuk, O. (2020). Poeziia [The Poetry]. *Istoriia ukrainskoi literatury: u 12 t.* T. 7. Kn. 1: Literatura 80–90-kh rokiv KhIKh stolittia. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Kaminchuk, O. (1993). Obraznyi svit liryky Oleny Pchilky [The imaginative world of Olena Pchilka's lyrics]. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*, 12, 56–59 (in Ukrainian).
- Kaminchuk, O. (1999). Olena Pchilka: aspekty tvorchoi diialnosti [Olena Pchilka: aspects of creative activity]. *Slovo i chas*, 6, 12–18 (in Ukrainian).
- Kaminchuk, O. (1996). Retseptsiia «filosofii sertsia» v ukrainskii poezii. (Vid romantyzmu do postmodernizmu) [Reception of «philosophy of the heart» in the Ukrainian poetry. (From Romanticism to Postmodernism)]. *Moloda natsiia*. 1. Almanakh. Kyiv: Smoloskyp, 241–247 (in Ukrainian).
- Kaminchuk, O. (2009). *Khudozhnii dyskurs ukrainskoi poezii kintsia XIX – pochatku XX stolittia* [Artistic discourse of Ukrainian poetry of the late 19th and early 20th centuries]. Kyiv: Pedahohichna presa (in Ukrainian).
- Myronets, I. (1931). Olena Pchilka. [Nekroloh] [Olena Pchilka. Obituary]. *Zhyttia i revoliutsiia*. Misiachnyk. Sichen–liutyi, 156–161 (in Ukrainian).
- Mikula, O. (2011). *Tvorchist Oleny Pchilky i folklore* [Olena Pchilka's creativity and folklore]. Monohrafiia. Uzhhorod: Hrazhda (in Ukrainian).
- Miloshyn, Yu. (2005). Dolia [The Fate]. *Slovnyk symboliv kultury Ukrainy*. Kyiv: Milenium (in Ukrainian).
- Poliukhovych, O. (2020). Ukrainski arystokratky ta arystokraty: salonna romantyka i kulturne prosvitnytstvo u tvorchosti Oleny Pchilky [Ukrainian aristocrats: salon romance and cultural enlightenment in the work of Olena Pchilka]. *Novi zhinky i moderna natsiia. Esei*. Kyiv: Smoloskyp, 57–81 (in Ukrainian).
- Potapenko, O. (2005). Khata [The House]. *Slovnyk symboliv kultury Ukrainy*. Kyiv: Milenium (in Ukrainian).
- Pchilka, Olena. (1930). Avtobiografiia [Autobiography]. *Opovidannia / Do druku vyhotuvav A. Cherkaskyi*. Kharkiv: Rukh, 5–46 (in Ukrainian).
- Pchilka, Olena. «Persnyi vinok» [«First wreath»]. *Persnyi vinok. Zhinochyi almanakh, vydanyi koshtom i zakhodom Natalii Kobrynskoï i Oleny Pchilky*. Lviv: z drukarni Tovarystva im. Shevchenka, pid zariadom K Bednarskoho (in Ukrainian).
- Tretiachenko, T. (1999). Olena Pchilka v doslidzhenniakh Andriia Chernyshova (Kharkiv, 40–70 rr.) [Olena Pchilka in the studies of Andrii Chernyshov (Kharkiv, 1940s–1970s.)]. *Olena Pchilka i Volyn / Materialy naukovo-praktychnoi*

- konferentsii 29–30 chervnia 1999 roku*. Naukovyi zbirnyk. Lutsk: VORVP «Nadstyr'ia» (in Ukrainian).
- Turhan, O. (1995). *Ukrainska literatura kintsia XIX – pochatku XX stolittia i antychnist. (Shliakhy spryiniattia i zasvoiennia)* [Ukrainian literature of the late 19th and early 20th centuries and antiquity. (Ways of perception and assimilation)]. Kyiv: Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (1971). *Vzhe vechir, vechir* [It's already evening, evening]. *Narodni pisni v zapysakh Lesi Ukrainky ta z yii spivu*. Kyiv: Muzychna Ukraina (in Ukrainian).
- Franko, I. (1984). *Narys istorii ukrainsko-ruskoï literatury do 1890 roku* [Essay on the history of Ukrainian-Russian literature until 1890]. *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* T. 41. *Literaturno-krytychni pratsi (1890–1910)*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Chernyshov, A. (1970). *Olena Pchilka* [Olena Pchilka]. *Nevmyrushchi. Statti ta rozvidky*. Kharkiv: Prapor (in Ukrainian).
- Chernyshov, A. (1963). *Persha ukrainska poetesa* [The first Ukrainian poetess]. *Vitchyzna. Misiachnyk*, 8, 166–178 (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye.; Stavytskyi, O. (1971). *Olena Pchilka. Tvory* [Olena Pchilka. Writings]. Kyiv: Dnipro, 8–26 (in Ukrainian).
- Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv: u 12 t.* T. 1. *Poeziia 1837–1847* [Complete collection of works. Poetry 1837–1847]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Shchoholev, Ya. (1883). *Vechirni dzvin* [Evening bell]. *Vorsklo. Lirna poeziia*. Kharkiv: drukarnia Okruzhnoho shtaba (in Ukrainian).

Nadiia Levchyk. The Artistic Discourse of Olena Pchilka's Poetry: on the Issue of Genre and Stylistic Evolution. The paper outlines the difficult path of returning the versatile creative heritage of Olena Pchilka and particularly her work as the first Ukrainian female professional poet to the history of Ukrainian national culture. The research addresses such issues as genre and stylistic originality, tradition, innovation, and the evolution of Pchilka's poetry, which have remained overlooked by researchers. Based on analytical, synthetic, selective, and systematic methods, as well as elements of biographical, phenomenological, and hermeneutical approaches, the paper explores Pchilka's work. Additionally, it incorporates the concepts of «philosophy of the heart» and «philosophy of life» as far as they are related to poetry.

The analysis confirmed that the dominant genres in Olena Pchilka's poetry are those of the expressive group, that is reflection, letter, elegy, song lyrics, romance, psalm, appeal, etc. This refutes the opinion, commonly held in the history of Ukrainian literature, that Olena Pchilka's poetry is dominated by epic lyrical genres rooted in a descriptive narrative. The unique figurative and stylistic picture of Olena Pchilka's poetry is created by the in-depth psychologism of revealing the inner spiritual world of the lyrical character as well as philosophical, elegiac, and song-related features of the poems and the author's strong versification skills. The mentioned characteristics dismiss criticisms that accuse Pchilka's poetry of lacking artistry.

The results of the analysis of Olena Pchilka's «word in a poem», as viewed through the tasks set, attest to the poet's fruitful use of the pictorial and expressive possibilities across a wide range of poetic genres. They also highlight the innovative and artistically valuable figurative and stylistic originality of the author's voice. It can be concluded that Olena Pchilka's poetry evolved in line with the general trends in Ukrainian poetry of the 2nd half of the 19th – the 1st quarter of the 20th century – a period marked by changing ideological and aesthetic guidelines triggering evolutionary processes in literary structures. As an integral aesthetic phenomenon, Olena Pchilka's poetry deserves a separate monographic study, encompassing her entire poetic legacy within both national and global contexts.

Key words: poetry, lyrics, genre, originality of style and images, evolution, aestheticism, lyricism, elegance, philosophical motifs, poetical artistry.

Левчик Надія Володимирівна – кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу класичної української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, <https://orcid.org/0009-0005-3730-1418>; lnv2233004@ukr.net

УДК 821.161

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.mok>

Марія Моклиця

«Жидівська» тема у публіцистиці Олени Пчілки: культурософський дискурс і сьогодення

Мета розвідки – дослідити проблему сучасного сприйняття публіцистики Олени Пчілки анти-єврейського спрямування. Цей дискурс закладений на початку ХХ століття, коли Олена Пчілка понад десять років очолювала одне з небагатьох україномовних видань – часопис «Рідний Край». Провідна тематика, проблематика й ідейна настанова видання – національна незалежність. **Методологічним** підґрунтям став культурософський підхід. **Результати.** Утиски щодо українства протягом тривалого історичного часу, у складі російської імперії, – той дуже різноманітний, але ніколи не декларативний матеріал, який заповнював сторінки часопису «Рідний Край». У часи Олени Пчілки націоналістами могли бути лише росіяни, а для так званих національних меншин це була територія заборон, репресій, тяжких політичних звинувачень у сепаратизмі. Українська інтелігенція, яка лише починала усвідомлювати власну національну ідентичність, часто пасувала перед «передовими» (революційними і соціалістичними) об'єднаннями росіян. Зокрема це стосувалось і єврейського питання. Імперія, боячись надто великих і самодостатніх «меншин», витісняла євреїв з території проживання росіян («черта оседлости»), створювала всі умови для домінування євреїв на територіях України та Польщі, згодом робила їх асиміляційним інструментом. З допомогою спровокованих єврейських погромів імперія дискредитувала боротьбу українців за національну незалежність. На відміну від більшості боязких однодумців, Олена Пчілка відстоювала свою національну позицію відверто, гостро, чесно. Анти-жидівські (як і анти-польські) випадки Олени Пчілки – це не вибачлива з історичної точки зору помилкова позиція, це приклад націоналізму, заснованого на демократичному світогляді, на гуманістичних цінностях. **Висновки.** Публіцистика Олени Пчілки дає щедрий матеріал для сучасної аналітики, для розуміння, що маніпуляції поняттям «націоналізм», характерні для європейської культурософії ХХ–ХХІ століть (Ю. Габермас та інші), підривають засади демократизму. Націоналізм титульної нації імперії (авторитарної структури за визначенням) – завжди ледь прикритий шовінізм і ксенофобія. Націоналізм поневолених народів імперії – їхнє невід'ємне право боротись за своє існування, створювати власну державу, не погоджуватися на рабство й асиміляцію.

Ключові слова: націоналізм, шовінізм, антисемітизм, публіцистика, «Рідний Край».

Вступ

Поняття «антисемітизм» у другій половині ХХ століття стало синонімом усіх тих рис, які асоціюються з людиноненависницькими світогля-

дами. І це зрозуміло, адже кожне єврейське питання вже багато десятиліть сприймається крізь призму голокосту, тобто на основі розуміння, яким страшним падінням цивілізації в доісторичне варварство може закінчитись будь-яке однозначно негативне маркування якогось етносу чи нації.

Аби розпочати неспровоковане вторгнення в Україну, кремлівські ідеологи десятиліттями створювали в головах росіян образ зловорожого хохла, аж поки він не став осердям всіх їхніх бід. Знеосібнений і знелюднений, понижений до безсуб'єктності народ можна нищити беззастережно, бо перестають діяти будь-які моральні критерії.

Тому щодо антисемітизму варто постаратись якомога чіткіше сформулювати питання. Адже легенда про якийсь особливий антисемітизм українців дуже давня і живуча, вона виринає у кожному історичному контексті у різних строях. Хтось її дбайливо плекає. Питання: кому ж вигідно підтримувати міф про антисемітизм як мало не національну рису українців? Зацікавлена саме та країна, яка звичним для неї способом не лише формує негативний імідж українців (при цьому цинічно не приховує, що мета вторгнення в Україну – геноцид її населення), а й створює димову завісу для своїх численних злочинів проти єврейства, а також проти всіх інших підкорених народів російської імперії.

Сьогодні всі шукають приклади дружби українців з євреями у ХХ столітті, аби затерти небажані приклади ворожнечі. Насправді було одне й друге, але другого, мабуть, таки більше, бо це був наслідок свідомої, цілеспрямованої імперської політики: стралявати між собою національні меншини. Євреї і поляки – пригнічені народи російської імперії, але вони чомусь мали право пригнічувати українців, тіснити, де можна, домінувати над ними. Завжди провокувала, підпалювала і користалась імперія, завжди лише втрачали ті, що, піддавшись на провокацію, стихійно викидали свій гнів.

Сучасні історичні обставини спонукають науковців гуманітарної сфери вертатись до дражливих тем і розглядати їх заново, шукати правду, руйнуючи кремлівські (рівною мірою російські і радянські) наративи. Не йдеться лише про розбудову постколоніального дискурсу, йдеться про виявлення й осягнення найглибших, масштабних процесів, які захитують двохсотлітні змагання Європейської цивілізації за демократичні цінності. Один із найдавніших і найвідоміших кремлівських наративів – це звинувачення українців в дикому націоналізмі, доведення тези, що націоналізм неминуче перетво-

рюється на фашизм. Подібну ідею сповідують і окремі інтелектуали на Заході (зокрема, Юрген Габермас, його праця «Залучення іншого. Студії з політичної теорії», український переклад 2006 р., публікації останнього десятиліття). Для імперських чи з імперськими амбіціями країн націоналізм – це пряма загроза, адже боротьба націй за власну державність – основна причина розпаду імперій, більшою чи меншою мірою, але завжди тоталітарних і антидемократичних. Ці інтелектуали «забули», що сучасну Європу створили національні рухи за незалежність, базовані на романтичному, тобто демократичному світогляді («свобода, рівність і братерство»). Пов'язати націоналізм із шовінізмом, фашизмом і, звісно, антисемітизмом, – означає підкласти теоретичну базу під імперське людиноненависництво, тобто виправдати його. Націоналізм імперської нації – це справді шовінізм, націоналізм поневолених націй – це святе право людини і нації боротися за своє виживання (за свободу і рівність, але вже тепер без братерства, яке набуло надто негативних конотацій у сучасному світі).

Теоретичний базис

Публіцистика Олени Пчілки не ставала безпосереднім об'єктом наукового дослідження, лише принагідно залучалася в окремих журналістських дослідженнях. Завдяки тому, що Олена Пчілка була понад 10 років редакторкою часопису «Рідний Край» (одного з небагатьох україномовних видань початку ХХ століття, чи не рекордсмена по тривалості і стійкості), у часи незалежності цей часопис потрапив у поле зору полтавських журналістів і філологів. У відновленому 1999 р. у Полтаві журналі «Рідний Край» з'явилося чимало досліджень, присвячених персонам, темам, жанрам «Рідного Краю» початку ХХ століття. Було захищено дисертації С. Семенко «Журнал “Рідний Край” і літературний процес початку ХХ століття» (2000), І. Кучернюк «Часопис “Рідний Край” в суспільно-політичному та культурному житті України (1905–1916 рр.)» (2016), вийшла монографія Н. Степаненко «Часопис “Рідний Край”: духовні обшири українства» (2011). Але огром матеріалу і неминуча різновекторність наукових пошуків не дозволили окреслити публіцистику Олени Пчілки як вагомий культурний феномен, вартий окремого дослідження. Для осмислення публіцистики Олени Пчілки (ще попереду навіть її первинна описова обробка, генологічне карткування, тощо) взято насамперед культурно-історичний метод в класичному його (від І. Тена) розумінні, тобто в значенні, що літературний процес є органічним складником культури загалом, історії зокрема, в

конкретному місці і часі. Важливе також врахування постколоніальних студій в царині українознавства (М. Шкандрій і багато інших). Але засадничим є культурософський підхід, напрацьований у дослідженнях філософів і культурологів ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу

«Титулом» «антисемітка» Олену Пчілку нагородили сучасники (до того ж – односторонні, як от члени редакції газети «Рада»), та й потім, при більшовизмі, він виринав поруч із найбільш чільним: «буржуазна націоналістка». Цитата із статті «Українська преса 1905–1907 рр.» 1926 року: «24 грудня в Полтаві почала виходити тижнева газета (типу журналу-газети) “Рідний Край”, що її видавали в 1905 році Маркевич Гр., Дмитрієв М. та Коваленко Гр., а з 1907 р. Олена Пчілка (Косач). Журнал цей згодом докотився до примітивного етнографізму, ба навіть антисемітизму. Ролі він помітної не грав» (Ігнатієнко, 1926). Якщо висмикувати цитати із контексту, можна звинувати Олену Пчілку у багатьох політичних «гріхах». Таке хибне враження справляє навіть простий відбір однієї теми, як це, наприклад, здійснив Валерій Архипов у книзі «Олена Пчілка. Викинуті українці» (2006). З поля зору зникає основне: контекст життя і творчості. Варто зауважити – більшість публікацій Олени Пчілки на анти-жидівську тему припадає на 1909 р. і є частинами одного сюжету: полеміки навколо статті Ф. Немо (Пилипа Немоловського) «Чим нам корисні жиди?» (*Рідний Край*, 1908, №№ 40–43). Поодинокі публікації 1911–1912 рр. були також наслідком запізнілої реакції на цю полеміку. З 1915 р. тема зникає, разом з тим не послаблюється нітрохи тема боротьби за національні права народів Російської імперії.

Одразу після публікації статті Ф. Немо в часописі «Кієвскія Вѣсти» з’явилася замітка Гр. Сьогобочного (псевдонім Григорія Коваленка) на захист євреїв. Олену Пчілку не здивувало, що подібну статтю написав саме Гр. Сьогобочний, адже свого часу редакції полтавського періоду він пропонував статтю, в якій палко доводив корисність євреїв для українського народу. Редакція статтю відхилила, ймовірно й інші часописи так само, бо була вона надрукована окремою брошурою. Коли «з’явилася його замітка про “Рідн. Край” у «Вѣстях», тоді, – пише Олена Пчілка, – довідалися про розправу Немо й ті, що ніколи українських часописей не читають» (Пчілка, 1908: 44, 2).

Дійшло навіть до протестів у середовищі київського студентства. У редакцію «Рідного Краю» прийшла «вияснити стосунки» делегація з трьох осіб від студентів політехніки. Вони допитувалися, чи схвалює

редакторка антисемітизм, чи підтримує позицію автора часопису Немо. Олена Пчілка: «І говорила я се по українському, але мені вперто відповідали по російські. Я спитала, якої нації добродії говорять зо мною. Той, що стояв на чолі депутації (бо він і почав розмову, і найбільш говорив), сказав, що він – “єврей”, а двоє інших зазначили себе “великоросомъ” і “русскимъ”. “Єврей” далі сказав, що “статьи «Р. Края»” мы не читали, а узнали о ней изъ “Кіевск. Вѣстей”. Потім додав: “Украинскихъ газет мы не читаемъ, такъ какъ мы этого языка не знаемъ”. Я тоді висловила своє дивування: як же се так, мовляв, що ви живете на Вкраїні і не вважаєте потрібним познайомитися з мовою краю, з мовою народу? На се поступовий “єврей” виразно (іншій сказав би нахабно) одповів мені: “Мы живемъ не на Украинѣ, а в Россійской Имперіи”. Нехай же буде се речення історичним!» (Пчілка, 1908: 44, 2–3).

Студенти принесли заяву про відмову виписувати до студентської бібліотеки часопис «Рідний Край» через його «антисемітизм». «Отже, таким чином студенти-українці слухняно пристали на те, щоб українську часопись (а їх було тоді в Києві тільки дві) з бібліотеки студентської – викинути. І за всі дальші роки нікому з українських студентів не здавалось чудним, – що в той же час виписувано до тієї ж бібліотеки – газету “Кіевлянинъ”, запеклого ворога українства!.. Речі сієї газети нікого з українців не ображають і зовсім “терпимы” в їх читальні, бо й справді – і ворога цікаво почути» (Пчілка, 1908: 44, 3).

Щодо ролі євреїв в Україні редакторка «Рідного Краю» подавала частіше дослідницькі матеріали, у відповідь на брехливі звинувачення і відверті перекручення історії, як от у брошурі Іллі Галанта «Арендовали-ли євреї церкви на Украинѣ?» (стаття «Історія – брехня!»). *Рідний край*, 1909, № 30). «Отже І. Галант надрукував у «Київській Старині» розвідку про наші перші літописі, – зближуючи їх з легендами жидівськими; при тім у автора виходило, що зміст наших літописів пішов від стародавніх переказів чи легенд – жидівських... Розвідка була, на мою думку, повна такого натягання й такого «талмудичного» крутіння матеріалів, таких чудернацьких висновків, що дивно було, як «Київська Старина» таке помістила... Але «фольклорні зближення» в моді, до того ж розвідку писав либонь «знавець жидівського матеріалу», – то, мовляв, нехай іде...» (Пчілка, 1909: 30, 4).

І висновок: «Може, кому здасться, що ми надто багато уваги звернули на брошюрку п. Галанта; але ж працю його видало ціле «Общество обороны евреевъ», – отже се може бути початком цілого

ряду таких же розвідок в нашій історії.

Хороша й вірна вийде історія в тій «обработкѣ», при такій «переоцѣнкѣ исторических цѣнностей».

То треба ж комусь і в обороні нашої історії стати. Може хоч не будуть у п. п. Галантів *документи* являться перекрученими» (Пчілка, 1909: 30, 10).

Щоб написати переконливе, аргументоване заперечення, редакторці довелося вивчити тему дуже глибоко, залучити численні історичні документи, зібрати науково вивіреним матеріал. Її критика брошури Галанта – це зразок чесної наукової журналістики і блискучої публіцистики.

Треба зауважити: акцент в публікації не на тому, що якісь єврейські автори несумлінно трактують українську історію, а на тому, що українці потокають очевидному перекрученню їхньої історії, через страх бути звинуваченими у нетолерантності.

Історія з вилученням «Рідного Краю» із студентської бібліотеки ще раз вигулькнула у 1912 р.: «Аж сієї осені, 1912 р., трапилась така okazія: політехники жида й росіяне не вподобали того, що українці взяли “занадто велику силу” в своїй київській студентській бібліотеці (“выписывают свои хахлацкие газеты, раскладывают ихъ на столахъ!”). Отже, не довго думаючи, колеги не-українці викинули українців з бібліотечного Уряду: нікогисінько з українців в *Правленіє Бібліотеки не вибрано*. І опинились українці – за порогом! Ніхто не згадав і не оглянувся на їх слухняність та найщирішу вірність “угнетѣннымъ”!

Коли тепер питаєш которого студента-українця з політехн[ічного] Інституту – “як же се вас випхано?”, – сердешний земляк тільки подивиться смутно-покірними очима і скаже: “отак, виперли!”...

На се хочеться сказати: – так вам і треба! так буде вам і всюди в вашій же країні! на ваше “добре серце” й “поступові думки” не будуть дивитись, а випіратимуть вас звідусіль, щоб сісти на ваше місце!

Дуже мудра наука – коли б тільки українці взяли її до відому!» (Пчілка, 1912: 8, 2).

Редакторку обурювали насамперед подвійні стандарти поступових українців, які навіть у важливій справі пробудження української свідомості боязко озирались на «старших» (тобто сильніших) «братів».

Анти-жидівська, як і анти-польська публіцистика писалась на злобу дня, на основі конкретних фактів, була завжди чітко підпорядкована принципам чесної журналістики. Якщо сприймати вужчу тему

в контексті всього масиву творчості Олени Пчілки, то відразу чітко видно: це якраз вузчі теми, відгалуження від велетенського тематичного річища – боротьби за українську ідентичність, самодостатність і незалежність.

Антижидівство й антиполяцтво вимальовувалось у відповідь на прояви національного утиску з цього боку. «...усюди, в кожній державі, – з гіркотою писала Олена Пчілка, – жиди стають на боці того племені, которое має більшу силу. Отже жиди у Чехії держали руку німців, у Галичині – держать руку поляків, а в “Царстві Польськiм” Російської держави жиди стали горнутися не до польщизни, а до росіізму, почали держати такий тон: “наплювать” нам на вашу польщизну, бо “мы не в Польше, а в Российской империи, – мы русские!”». (Дарма що в самій Варшаві все збільшувалось число жидівських газет, видаваних уже на жаргоні)» (Пчілка, 1909: 35, 10).

За спробу бодай слово сказати про негідні вчинки людей єврейської нації «...в цілому товаристві письменницько-поступовому вас назвуть чорносотенцем, “чоловіконенависником” або й просто – “людожерцем”». (Пчілка, 1909: 7, 10). Цей перелік образливих найменувань, отриманих редакторкою Рідного Краю за антижидівські публікації, дуже часто трапляється в публіцистиці Олени Пчілки, тому потребує невеличкого коментаря. Редакторку вочевидь зачіпають, а то й глибоко ображають подібні ярлики.

Поступовці – від «Товариство українських поступовців» (ТУП), члени нелегальної міжпартійної організації ліберально-демократичного спрямування у 1900–1917 рр. ТУП складалося з окремих досить численних громад, були громади у Петербурзі та Москві. До ТУП входили М. Грушевський, С. Єфремов, Б. Грінченко, В. Винниченко, Є. Чикаленко та інші відомі представники українського національного руху. У 1917 р. з ініціативи ТУП, на основі рішення представників українських партій і організацій була утворена Українська Центральна Рада. Олена Пчілка вживає слова «поступовець», «поступова людина», «поступовство» переважно у ширшому сенсі – люди передові, прогресивні, з демократичними поглядами, навіть адресує цю характеристику багатьом прогресивним діячам ХІХ століття. Водночас слово «поступовець» часто береться в лапки і набирає дещо іронічного відтінку. Це не означає іронію по відношенню до всього поступового руху, це іронія щодо тих діячів, які декларують демократичну позицію, але насправді мотивуються чимось іншим, часом протилежним, як переважно усі російські демократи. Адже коли заходила

мова про демократичні рухи серед народів так званих національних меншин, виходив на поверхню відвертий шовінізм. Це видно хоча б по тому, що демократичні видання Москви і Петербургу не надто переймались активізацією руху «Союз русскаго народа», відверто й агресивно ксенофобського духом і буквою.

«Чорносотенство» – збірна назва численних організацій в період 1905–1914 рр., від назви найбільш ультраправої з них – «Чорна сотня». Ідеологія цих рухів, крім утвердження імперського самодержавства, базованого на консервативному православ'ї, була шовіністичною і антисемітською, ці групи маніфестували і втілювали традиційне для російської імперії зневажливе ставлення до «иностранцев» (усіх національних меншин), до євреїв зокрема. Такі і подібні об'єднання, за підтримки влади, організовували чи провокували єврейські погроми. «Те, що реальною загрозою для київських євреїв були не юрби погромників, а власті, підтверджувала внесена в 1902 р. представником правого крила міської думи Ф. Н. Ясногурським пропозиція звернутися до уряду по дозвіл на виселення з Києва усіх євреїв» (Меїр, 2016: 147). Не випадково багато чорносотенних організацій було створено саме в Україні: з метою витіснення національного руху і провокації ворожнечі поневолених націй між собою. Чорносотенні групи формувалися на базі православних монастирів, особливо у Західній Україні (початки явища, сьогодні добре нам відомого, як проєкт «русській мір»). Наприклад, славився відвертим шовінізмом «Почаївський листок», який випускався активістами Почаївської лаври (ці так звані православні християни й досі благополучно діють так само: поширюють українофобію і виправдовують війну росії проти України)..

Олена Пчілка була послідовним і свідомим критиком цього явища. «Слову “націоналізм” в нашій теперішній журналістиці надано особливе значіння: слово те стало неначе особливою власністю “союза русскихъ людей”. ... Своєвидий, мовляв – “специфічний” відтінок націоналізму московських союзників полягає в тому, що сі націоналісти тільки свій націоналізм признають єдино-правим, єдино-правомірним у всій державі...» (Ред. б. п., 1911: 1). Цей дискурс, як відомо, більшовики затерли, постаралися розірвати очевидний органічний зв'язок імперського націоналізму з шовінізмом, натомість обрали ідеологію безликого патріотизму: любові до радянської імперії.

У поглядах на українсько-єврейські взаємини Олена Пчілка була

продовжувачкою ідей членів «Старої Громади», насамперед Михайла Драгоманова і Володимира Антоновича, шанованих авторів наукових досліджень цієї теми. Сучасний історик, спираючись на праці В. Антоновича, свідчить: «У XVIII ст. українські міста, що перебували під польською владою, занепали остаточно, <...> цехи впали, “придушені надмірною турботою про усунення конкуренції”, яка з’явилась в особі єврейського населення міст. Єврейство існувало поза міським громадським устроєм, під владою етнорелігійних громад – кагалів, які лише номінально визнавали над собою воєводський суд. Незважаючи на протести магістратів, єврейське населення міст не сплачувало обтяжливих митних зборів, не підлягало цеховим обмеженням, як християнські цехи. Євреї вступали в спілки зі старостами, католицьким духовенством, приватними власниками міст і містечок та селились у межах міст на підвладних згаданим особам землях, перебуваючи під їхнім патронатом. Отже, єврейське населення порівняно з християнським знаходилось у значно кращих умовах, а заходи влади, спрямовані на захист цехового виробництва, лише поглиблювали його занепад» (Андрійчук, 2013: 88).

Знаменита «черта оседлости» Російської імперії – заборона селитись євреям в Росії, аби уникнути конкуренції з їхніми підприємцями, але дозвіл селитись на території України і Польщі – це і є глибока, засаднича риса російської ідеології, основа прихованого, але глибинного антисемітизму, в поєднанні з різноманітними ксенофобіями і шовінізмом.

У статті «Найсудоріша цензура» Олена Пчілка подає блискучу аналітику такого поширеного явища в житті народів імперії, як прагнення інтелігенції (зокрема письменників) до часткової чи повної асиміляції, бажання будувати ідентичність на внутрішній двоїстості: бути представником двох націй, поневоленої і панівної. Кілька персонажів цієї статті стають прикладом невдалих спроб поєднати те, що не поєднується. Російський письменник Євгеній Чиріков (1864–1932) – «поступовець», автор популярних оповідань і п’єс із життя «принижених і знедолених» селян, друг євреїв, ворог чорносетенців (навіть був ними побитий). «Сей автор – дуже заслужений перед жидівством, бо написав він драму “Євреї”». Драма та, яко літературний твір, дуже слабка, роблена, зовсім не сяє мистецьким хистом, але вона дуже прихильна до жидів – і сього було досить. За неї в свою пору уквітчано було Чирикова величними лаврами.

Але при читанні Шолом Аша – неначе який гедзь укусив

Чирикова; він одважився висловити догану!» (Пчілка, 1909: 7, 11). Після критики (досить м'яких зауважень) твору єврейського автора навколо персони Чирикова піднявся великий гвалт, спочатку в київських єврейських часописах, а згодом тему підхопили петербурзькі «поступові» журналісти (ті, що стояли на захисті представників поневолених народів, дуже вибраних, щоправда...). Яскравий приклад того, як художні якості літературних творів не обговорюються (виносяться за дужки), якщо йдеться про авторів певного кола. Таке російське «поступовство» було дуже двоїстим, латентно шовіністичним. Зрештою Чириков, захисник євреїв і поступовець, був обляяний у «поступових» виданнях чорносотенцем.

Ще один цікавий персонаж зі згаданих у статті «Найсуворіша цензура» – Костянтин Арабажин (1866–1929), як коротко висловила авторка статті «письмовець (родом українець)». Арабажин – письменник російський, український, польський, латвійський, науковець, громадський і літературний діяч; народився в Каневі, закінчив Київський університет (1890); захистив дисертацію про класика польської літератури К. Бродзінського; співпрацював з І. Франком, М. Павликом у справі поширення революційної літератури; від 1892 р. працював у вищих навчальних закладах Санкт-Петербургу. У 1913 р. Арабажина обрано професором Гельсінського університету (Фінляндія), з 1918 р. він видавав газету «Русский голос» (Гельсінкі), 1922 р. – латвійську газету «День» у Ризі (Пчілка ще не знає про ці етапи у головоломній кар'єрі Арабажина). Ймовірно, великий творчий ресурс письменника було витрачено на асиміляцію, на завоювання статусу у кількох культурах і літературах.

Згадані у статті Олени Пчілки письменники мали дещо спільне: намагаючись стати представниками різних національних літератур водночас, вони зрештою (значно пізніше, ніж час написання статті) потерпіли поразку в тому середовищі, за інтереси якого змагалися найпоспідовніше.

П'єси єврейських авторів з успіхом йшли на багатьох сценах російської імперії, і були, переважно, мелодраматичною ілюстрацією теми пригнічення євреїв... українцями. Для прикладу, п'єса А. Козич-Уманської (псевдонім російського драматурга Ісаака Ханіша) «*Жид вихрест*». У газеті «Рада» за 10 вересня 1911 (№ 194) розміщено повідомлення про друк книги І. А. Козич-Уманської: «Помста жидівки (або чортове кубло). В чаду кохання (Вихрест). Л., 1911». У газеті «Діло» за 29 березня 1935 року повідомлення про постановку мандрівною трупю

Когутяка побутової драми на 6 дій Козич-Уманської «Жид вихрест». Ось як оцінює ці твори М. Шкандрій: «У п'єсах Козич-Уманської увага зосереджена на образливих стосунках, в яких єврейський партнер стає жертвою, та, можливо, натякають, що умови, висунуті для єврейської асиміляції, є надмірними. Публікація цих п'єс українською мовою, як і публікація в 1907 році українського перекладу “Євреїв” Чірікова, були, мабуть, спробою відреагувати на травму, спричинену політичним насильством, і виправити зіпсовані українсько-єврейські стосунки» (Шкандрій, 2019: 176–177).

Російська імперія послідовно віднімала у підкорених народів, насамперед в українців, їхню окрему історію, знищувала їхню суб'єктність. Свою полохливу залежність від імперської влади і готовність відмовитись від власної позиції українці воліли називати ввічливістю, толерантністю і поступовістю. «Кругом нас усі виявляють “виключний націоналізм”: московські люде, поляки, жиди, латиші, грузини, татари, і інші, й інші, – тільки ми все оглядаємось на призначену нам “ключку”, та прислухаємось, що скаже про нас якийсь “поступовий” російський або жидівський часопис» (Пчілка, 1911: 4, 5).

Дуже критично ставилась Олена Пчілка до українських письменників, які заповнили театральні сцени жидівською тематикою, показувала, що низька художня вартість цих творів – прямий наслідок кон'юнктурного бажання бути на вістрі своєрідної моди (стаття Олени Пчілки «З нашого життя й письменства». *Рідний край*, 1914, № 3).

Стосовно того, що Олена Пчілка не перебільшувала засилля жидівської тематики на українських сценах, можна знайти чимало свідчень у тогочасній періодиці. Для прикладу, пародійний фрагмент із оповідання Олексія Грабини (1861–1923), збірка «Пухирясте дзеркало» (дякую Раїсі Тхорук за скерування на цей текст): «...з дозволеньня Началства такого року, місяця, числа, у неділю у місті Трухлому Товариством українських артистів під орудою Грицька Чередниченка буде виставлено: “Вихрест. Драма у п'яти діях”. Так. На завтра на понеділок готується вистава: “Жидівка вихрестка”... Нехай! У вівторок “Син вихрестки”... Правильно... У середу “Дочка вихрестки”... Добре діло. У четверг “Помста вихрестки”... Правдиво. У п'ятницю “Помста вихреста”... Драма... Хай. В суботу “Син вихреста”. Трагедія. Цікаво... У неділю “Сирітка Хася”... У понеділок “Дочка вихреста”. Гарно...» (Грабина, 1914: 4). Карикатурна, а отже тим більш правдива у своїй основі ілюстрація так званого антисемітизму

українців. Швидше анти-антисемітизм.

Наукова новизна

«Жидівська» тема Олени Пчілки розглянута в контексті її публіцистичної творчості та сучасних російських наративів про фашистський націоналізм (включно з антисемітизмом) українців. Показано, що «жидівська» тема є відгалуженням магістральної теми творчості і суспільно-політичної діяльності Олени Пчілки – боротьби за національну незалежність. Акцентовано, що тема утисків щодо українців не тільки з боку росіян, а й євреїв чи поляків не є проявом антисемітизму чи ксенофобії, а свідчить про сміливу, чесну, відповідальну громадянську позицію, про націоналізм, заснований на демократичному світогляді, націоналізм, який не має нічого спільного з шовінізмом.

Висновки

Радянський міф про буржуазний націоналізм й антисемітизм Олени Пчілки сьогодні треба виважено, на наукових засадах руйнувати. Але як століття тому, так і зараз багатьом науковцям (йдеться насамперед про істориків) бракує сміливості відмежуватися від тих версій історичних подій, які накидали українцям сильніші, агресивніші сусіди. Сучасна війна України за власну державу проти імперії (воєнного злочинця) є також боротьбою за власну тисячолітню історію, якою так завжди прагнула володіти людиноненависницька імперія. Олена Пчілка була однією з дуже небагатьох українців початку ХХ століття, яка, змагаючись за незалежну державу, відвоюувала також право народу на його історичну пам'ять, очищену від імперських наративів.

Поступове товариство не помічало, що «Рідний Край» завжди ставав на захист несправедливо звинувачених, пригнічених, вітав будь-які прояви боротьби за національні права численних народів імперії. У тому числі і євреїв та поляків. Останніх, разом із фінами, редакторка часопису часто ставила за приклад українцям. Роз'яснювала – не запобігати треба перед поступовими росіянам чи євреями, а протистояти їм, змагатися з ними чесними методами.

Головне, що заперечує антисемітизм Олени Пчілки – це її демократичний світогляд, в основі якого лежали морально-етичні цінності. Завжди будь-яку людину цінувала «по ділам її» (часто нагадувала читачам євангельські моральні настанови). І треба визнати:

найбільше дошкульної критики від націоналістки Олени Пчілки дісталось не кому іншому, а таки українцям. У цьому вона йшла слід у слід за своїм улюбленим автором – Тарасом Шевченком.

Публіцистика Олени Пчілки – це феномен української культури початку ХХ століття. Її різноманітна за жанровими параметрами публіцистична творчість дуже цілісна, завжди заснована на фактах, документах, водночас дуже експресивна, впізнавана за стилем, часто перегукується з її белетристикою. Просвітницький і педагогічний елемент свідчать про чітку й відповідальну громадянську позицію. І завжди на першому плані – бажання навчити українців критичному мисленню, підштовхнути до самопізнання й усвідомлення власної ідентичності. Вона мала сміливість в умовах постійного ризику відверто вказувати на головного ворога українства – російський шовінізм, викривати підлу й цинічну імперську ідеологію.

Література

- Андрійчук, М. (2013). *Українсько-єврейський дискурс: висвітлення міжнаціональних взаємин у друкованих виданнях Наддніпрянщини (60-ті рр. ХІХ ст. – початок ХХ ст.)*. Київ: НТУУ «КПІ».
- Грабина, О. (1914). *Пухирясте дзеркало*. Київ, 8.
- Ігнатієнко, В. 1926. Українська преса 1905–1907 рр. *Українська преса (1816-1923)*. Київ: ДВУ, 76. URL: <https://vpered.wordpress.com/2015/01/15/ihnatenko-ukrainska-press-1905-1907/>.
- Меїр, Н. (2016). *Євреї в Києві, 1859–1914*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Пчілка, О. (1912). Викинута українська часопись і викинуті українці. *Рідний край*, 18, 1–3.
- Пчілка, О. (1909). «Історія – брехня!». *Рідний край*, 30, 4–10.
- Пчілка, О. [О. П.] (1909). Найсуворіша цензура. *Рідний край*, 7, 10–11.
- Пчілка, Олена. (1908). Наша справа з жидами. *Рідний край*, 44, 2–4.
- Пчілка, О. (1909). «Поучительная история» (Дещо про польсько-жидівські відносини). *Рідний край*, 35, 7–10.
- Редакційна, б. п. (1911). Національна справа в південно-західному земстві. *Рідний Край*, 25–26, 1–2.
- Пчілка, Олена (1911). Чи не доволі вже лякання? *Рідний Край*, 4, 4–7.
- Шкандрій, М. (2019). *Євреї в українській літературі: зображення та ідентичність*. Київ: Дух і Літера.

References

- Andriichuk, M. (2013). *Ukrainско-yevreiskyi dyskurs: vysvitlennia mizhnatsionalnykh vzaiemyn u drukovanykh vydanniakh Naddniprianshchyny (60-ti rr. XIX st. – pochatok XX st.)* [Ukrainian-Jewish discourse: coverage of inter-ethnic relations

- in the printed editions of the Dnieper region (60s of the 19th century - the beginning of the 20th century). Kyiv: NTUU «KPI» (in Ukrainian).
- Hrabyna, O. (1914). *Pukhyriaste dzerkalo* [Bubble mirror]. Kyiv, 8 (in Ukrainian).
- Ihnatienko, V. 1926. *Ukrainska presa 1905–1907 rr.* [Ukrainian press 1905–1907]. *Ukrainska presa (1816–1923)*. Kyiv: DVU, 76. URL: <https://vpered.wordpress.com/2015/01/15/ihnatenko-ukrainska-press-1905-1907> (in Ukrainian).
- Meir, N. (2016). *Yevrei v Kyievi, 1859–1914* [Jews in Kyiv, 1859–1914]. Kyiv: DUKh I LITERA (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1912). *Vykynuta ukrainska chasopys i vykynuti ukraintsi* [Thrown away Ukrainian magazine and thrown away Ukrainians]. *Ridnyi krai*, 18, 1–3 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1909). «Istoriia – brekhnia!» [“History is a lie!”]. *Ridnyi krai*, 30, 4–10 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. [O. P.] (1909). *Naisuvorisha tsenzura* [The strictest censorship]. *Ridnyi krai*, 7, 10–11 (in Ukrainian).
- Pchilka, Olena. (1908). *Nasha sprava z zhydamy* [Our business is with the Jews]. *Ridnyi krai*, 44, 2–4 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1909). «Pouchytelnaia ystoriia» (Deshcho pro polsko-zhydivski vidnosyny) [Something about Polish-Jewish relations]. *Ridnyi krai*, 35, 7–10 (in Ukrainian).
- Redaktsiina, b. p. (1911). *Natsionalna sprava v pivdenno-zakhidnomu zemstvi* [National affairs in the South-Western Zemstvo]. *Ridnyi Krai*, 25–26, 1–2 (in Ukrainian).
- Pchilka, Olena (1911). *Chy ne dovoli vzhe liakannia?* [Isn't it scary enough?]. *Ridnyi Krai*, 4, 4–7 (in Ukrainian).
- Shkandrii, M. (2019). *Yevrei v ukrainskii literaturi: zobrazhennia ta identychnist* [Jews in Ukrainian literature: image and identity]. Kyiv: DUKh I LITERA (in Ukrainian).

Maria Moklytsia. The “Jewish” theme in Olena Pchilka’s journalism: culturosophical discourse and the present. The purpose of the investigation is to investigate the problem of the modern perception of the anti-Jewish journalism of Olena Pchilka. The discourse of the problem was established at the beginning of the 20th century, when Olena Pchilka headed one of the few Ukrainian-language publications - the magazine “Native Land” for more than ten years. The leading theme, problems and ideological guidelines of the magazine are national independence. The cultural philosophical approach became the **methodological** basis. **Results.** The oppression of Ukrainians during a long historical time, as part of the Russian Empire, is the very diverse, but never declarative material that filled the pages of the magazine. In Olena Pchilka’s time, only Russians could be nationalists, and for the so-called national minorities it was a territory of bans, repressions, and severe political accusations of separatism. The Ukrainian intelligentsia, which was just beginning to realize its own national identity, often passed in front of the “advanced” (revolutionary and socialist) associations of Russians. In particular, this also applied to the Jewish question. The empire, fearing too large and self-sufficient

“minorities”, pushed Jews out of the territories where Russians live (“trait of sedentariness”), created all the conditions for the domination of Jews in the territories of Ukraine and Poland, and later made them an assimilation tool. With the help of provoked Jewish pogroms, the empire discredited the struggle of Ukrainians for national independence. Unlike the majority of timid like-minded people, Olena Pchilka defended her national position openly, sharply, and honestly. Anti-Jewish (as well as anti-Polish) outbursts by Olena Pchilka are not an excusable wrong position from a historical point of view, they are an example of nationalism based on a democratic worldview and humanistic values. **Conclusions.** Olena Pchilka’s journalistic work provides generous material for modern analysis, for understanding that the manipulation of the concept of “nationalism” characteristic of European cultural philosophy of 20th-21st centuries (J. Habermas and other) undermine the foundations of democracy. The nationalism of the titular nation of the empire (authoritarian structure by definition) is always thinly veiled chauvinism and xenophobia. The nationalism of the enslaved peoples of the empire is their inalienable right to fight for their existence, to create their own state, to refuse slavery and assimilation.

Key words: nationalism, chauvinism, anti-Semitism, journalism, “Native Land”.

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-7984-4377>; Mariya.Moklytsya@vnu.edu.ua

Олена Пашук (Кицан)

«Орлове гніздо» Олени Пчілки: текст і контекст

Статтю присвячено аналізу досі ще не опублікованої історичної поеми Олени Пчілки «Орлове гніздо». Окремі друковані фрагменти не дають змоги повністю осягнути глибину ліро-епічного мислення авторки та всі грані її мистецького хисту. Відтак **метою** статті є історія написання поеми, її композиція та поетикальні особливості. Для реалізації окресленої мети задіювалися текстологічний та біографічний **методи**, а також поєднання порівняльного та культурно-історичного підходів.

Результати. З'ясовано, що поема таки була повністю завершена до 1890 р. Авторка навіть планувала опублікувати її у часописі «Зоря». Важко зрозуміти з яких саме причин цього не сталося. А так чи так було втрачено окремі частини її чи не найкращого здобутку. Письменниця вважала, що нічого кращого вже не напише, адже вклала в цю поему всю душу. Досить високо оцінює «Орлове гніздо» й Леся Українка, зокрема вивищуючи його над романом М. Старицького «Молодість Мазепи».

Насправді поема Олени Пчілки більше перегукується із п'єсою «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, що вийшла друком 1911 р. Обидва твори тематично досить близькі. Основні ж відмінності зумовлені вибором жанру: історична п'єса на п'ять дій у Старицької-Черняхівської, ліро-епос в Олени Пчілки. Це вплинуло й на відмінності в моделюванні подієвого плану.

«Орлове гніздо» займає особливе місце в корпусі поем Олени Пчілки. У доробку письменниці є шість творів зазначеного жанру, де за досить короткий період (менше десятиліття) авторка еволюціонує від народно-фольклорної тематики в «Русалці» до вищих культурних реєстрів: переосмислення відомих біблійних сюжетів («Юдіта», «Пророк», «Дебора») й освоєння національної історії («Козачка Олена», «Орлове гніздо»). Власне, і в першій («Козачка Олена», 1883), й останній поемі («Орлове гніздо», орієнтовно 1888–1889 рр.) Олена Пчілка звертається до часів гетьманування Петра Дорошенка (1665–1676). Період Руїни видався особливо цікавим тими зрушеннями, що відбувалися в українському житті середини XVII ст.

Висновки. Успішно апробована Пчілкою тема знайшла продовження в українському літературному процесі того часу. Варто тут згадати прозаїка, драматурга М. Старицького, а також авторок молодшого покоління – Л. Старицьку-Черняхівську та Лесю Українку.

Ключові слова: автограф, жанр, поема, п'єса, гетьман, Олена Пчілка, Л. Старицька-Черняхівська.

Вступ

Письменниця Олена Пчілка (1849–1930) працювала в різних жанрах –

в її доробку вірші, поеми, байки, переспіви, повісті, оповідання, новели і драми. Окрім того цікавилася фольклором, етнографічною і перекладацькою діяльністю. На жаль, її постать, і досі належно не поцінована, залишається в тіні геніальної доньки – Лесі Українки. Чимало з творчості Ольги Петрівни ще й досі розпорошене по різних архівах і чекає свого оприлюднення. Одним із таких текстів є історична поема «Орлове гніздо», над якою вона працювала у другій половині 80-х років XIX ст. Поема повністю не публікувалася, окремі уривки виходили друком у «Рідному Краї» (№ 39, 1910) та згодом у журналі «Соціалістична культура» (№ 10, 1990). Збереглося два автографи: чистовий F28(42) і чорновий F28(41). Обидва, на жаль, незавершені й містять закреслення та чимало виправлень. В автографі F28(42) відсутні розділи VII–XXIV. Останнім розділом є XXX, але він теж недописаний. Після нього на сторінках 25–26 уміщено попередній варіант розділу IV.

Методи й методики

Матеріал розвідки є цілком оригінальним, оскільки на сьогодні й досі немає опублікованого варіанту поеми. У дослідження було задіяно автографи письменниці та ті окремі уривки, що публікувалися у часописах. У роботі з рукописами, в першу чергу, використовувався текстологічний метод. За його допомогою було розшифровано проблемні місця та визначено композицію твору. Меншою мірою, але також були задіяні біографічний, культурно- та порівняльно-історичний методи.

Виклад основного матеріалу

Епістолярій Олени Пчілки засвідчує, що твір таки був завершений до 1890 року. У листі до редактора часопису «Зоря» Олександра Борковського від 27(08).XII(І).1889(1890) письменниця пише: «Отсе я сею осінню написала велику поему (120 сторін.) історичну, зветься “Орлине гніздо”, герой – Дорошенко (часи “Руїни”); але ся поема для “Зорі” не підходить – могла би зіпсувати Вам скільки номерів “Зорі”, котрі б за него не побачили нашого світу!» (Українка Леся, 1971: 41). Уже 1890 р. авторка обіцяла новому редактору часопису В. Лукичу таке: «Я Вам конечно пришлю свою історичну поему “Орлове гніздо”. Вже 2 роки, як она написана, але се річ, про котру я так думаю, – “або пан, або пропав”, – себто або я здатна віршувать поважні речі, котрі можуть придбать мені величне ім’я, або ні!.. Се не дає мені випустити з рук поему без дуже пильного огляду... Однак об Різдві я конечно пришлю її Вам, – коли приймете» (Пчілка, 1890). На жаль, зволікання

із друком призвело до найжахливішого – втрати окремих частин її чи не найкращого здобутку.

Олена Пчілка завжди цікавилась історією України. З цією метою подорожувала, відвідувала багаті історичним досвідом місця. І хоча «Орлове гніздо» уже було написано, все ж відчувала внутрішню потребу побачити гетьманську столицю – Чигирин. Із Чигирином родину Драгоманових пов'язує ще й легенда про козацько-гетьманське походження. Як згадувала Ольга Петрівна, «в нашій драгоманівській сім'ї збереглася пам'ять про те, що пращур нашого роду був заволока з Греччини, по національному походженні таки грек; служив він драгоманом при гетьманському уряді, за гетьмана Богдана Хмельницького, в Чигирині» (Семенко, 2010). Свої враження про місце колишньої козацької слави узагальнила у нарисі «Подоріж до Чигирини». Письменниця пригадує, що то був приблизно початок 1900-х рр. Досить суперечливі відчуття лишила по собі ця мандрівка: «Якась непереможна сила потягла мене туди, хоч і знала я, що втішити серця там не буде чим...» (Пчілка, 1912: 14). І таки спізнала на цих землях чимало розчарувань: «Боже мій, Боже! Я не бачила сумнішого видовища, як оте, що уявилося нам на Чигиринській Замковій Горі! Напевне, ніодно славутнє історичне місце, з величним минулим, не знаходиться ніде в такому страшному стані, в такому занедбанню, в такому прикрому знищенню! Можна подумати, що чигиринці з усієї сили напосілися, щоб якомога більше занапастить, та зруйнувати самий ґрунт свого славутнього замчища!» (Пчілка, 1912: 17).

«Орлове гніздо» посідає особливе місце серед поем Олени Пчілки. У творчому доробку письменниці загалом є шість різнотематичних творів зазначеного жанру. Авторку цікавить народно-фольклорна тематика («Русалка»), біблійна («Юдіта», «Пророк», «Дебора») і, звісно ж, історична («Козачка Олена», «Орлове гніздо»). В історичних поемах Олена Пчілка звертається до часів гетьманування Петра Дорошенка (1665–1676), адже це був особливий період в українському житті – період Руїни. Це час постійної боротьби за владу всередині держави, розколу серед українського керівництва щодо внутрішньої та зовнішньої політики, суспільного розбрату, чужоземного втручання.

У центрі поеми «Орлове гніздо» – гетьман Війська Запорозького Правобережної України Петро Дорошенко (1627–1698). Тема Руїни та становища України за часів гетьманства П. Дорошенка (1665–1676) на той час вже розроблялася в літературі. Варто згадати ліро-епічний твір Т. Шевченка «Заступила чорна хмара та білу хмару...» (1848),

наближений до жанру історичної поеми малої форми. Шевченко звертається до конкретної події – зречення Дорошенком гетьманства та його загибелі. Цей епізод є ключовим і поданий найбільш розлого. Історичний контекст відтворюється за окремими рядками і потребує ерудиції читача. Композиційно твір поділяється на три частини. З них друга є найбільш загальною і описово натякає на ті історичні події, що відбувалися на українських землях і дістали в історії назву «Руїна». В обох текстах йдеться не лише про гетьмана Петра Дорошенка, а й про падіння Чигирини.

Наштовхує на паралелі з назвою поеми Олени Пчілки і порівняння Дорошенка з орлом:

Мов орел той приборканий,
Без крил та без волі,
Знеміг славний Дорошенко,
Сидячи в неволі (Шевченко, 2012: 477)

У Шевченка, як і в Пчілки, останні свої дні Дорошенко доживає в Ярополчому. В історичних джерелах на таку ж версію натрапляємо у працях Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, Т. Чухліба. Натомість «Історія русів» говорить, що гетьман помер у Сосниці, а Самійло Величко у своєму літописі вказує на Москву.

Ще одним імпліцитним конкурентом «Орлового гнізда» був роман М. Старицького «Молодість Мазепи» (1898), хоча він меншою мірою перегукується із твором О. Пчілки. Леся Українка, порівнюючи обидва тексти, надавала перевагу матері: «Про твою поему я давно була тієї думки, що її гріх “маринувати”, – посилай лисам, не гаючись! Я певна, що Ста[риць]кі своїм “Мазепою” не переважають твого “Орлового Гнізда”, бо, на мою думку, се найкращий з твоїх поетичних творів, а роман, певне, буде щось à la “Богд[ан] Хмельн[ицький]”, отже, тим більше не слід, щоб за ними зоставалось jus primae occupationis I сеї, ще ніким поважно не зачепленої, теми про Дорошенка!» (Українка Леся, 2021: т. 12, 121). Але й така висока похвала з уст доньки не змусила авторку віддати твір до друку.

Насправді поема Олени Пчілки має значно більше перегуків із п'єсою «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, що вийшла друком в «Літературно-науковому віснику» 1911 р. Провідною темою твору теж є боротьба гетьмана за об'єднання України та її визволення від загарбників. Варто зазначити, що звернутися до одного з найтрагічніших періодів української історії Л. Старицьку-Черняхівську могла спонукати спільна робота з батьком над романом

«Руїна». Відомо, що М. Старицький пропонував і Лесі Українці долучитися до написання твору на історичну тему. Ймовірно, мова йде саме про «Руїну», що була закінчена 1899 р. Але письменниця відмовилася з низки причин, зокрема не особливо хотіла братися за тему Дорошенка, яка вже була чудово виписана у материній поемі «Орлове гніздо». Усе ж згодом Леся Українка напише оригінальну драму «Бояриня» (1910), твір, який має перегуки з «Орловим гніздом», на що вона сама звертає увагу в листі до матері: «...з твоїх творів тільки одно “Орлове Гніздо” по сюжету схоже з сим твором, але ж воно досі не надруковане і невідомо, який би воно зробило ефект свого часу» (Українка Леся, 2021: т. 14, 354).

Можна припустити, що Л. Старицька-Черняхівська навіть могла читати рукопис «Орлового гнізда», адже між текстами наявна низка не випадкових збігів. І в першу чергу на тематичному рівні. Персонажна сфера обох творів представлена однаковими історичними постатями: Дорошенко, його мати, дружина Пріся (Фросина), І. Самойлович, І. Мазепа. За словами С. Романова, «Один з головних конфліктів вибудовано саме на протиставленні громадського й особистого, духовного та матеріального. За цією шкалою згруповано персонажні лінії вищого – еліта (обов'язок) – чернь (потреби) – та нижчого, персонального рівнів – Дорошенко, Мазепа (ідея, гідність, саможертвність) – Пріся, Самойлович (бажання, влада, насолода). Останнє, як це і буває у житті, перемагає» (Романов, 2019: 170).

Хоча Олена Пчілка звертається і до вигаданих персонажів, як от Данило Каливода, син сотника із Лубен, що таємно закоханий у дружину Дорошенка. Гарний юнак був хорунжим в охотному полку. Охотницькі полки формувалися в Україні з 60-х рр. XVII ст. із найманих, охочих людей, спочатку здебільшого з іноземців – поляків, німців, сербів, волохів та ін., а вже згодом – із козаків, які не потрапили до реєстру, міщан. Охотницькі полки не належали до реєстру козацького війська, а тому мали своє забезпечення та комплектування. У Правобережній Україні П. Дорошенко також сформував наймане піхотне військо, яке називалося сердюцьким (сердюки, серденята). До речі, про них згадує у своєму творі Л. Старицька-Черняхівська.

Помітні перегуки і в моделюванні хронотопу – події в обох текстах відбуваються навесні, місцем дії є простір центральної України. Вдаються письменниці й до схожого образотворення. Як і в Шевченка, Дорошенко порівнюється з орлом: *«Горе й тобі, Дорошенку, /*

Підстрелений орле!»¹ (Олена Пчілка); «*Галя. Ох, Прісінько! Козак він, ну, та й годі, / А гетьман наш – орел!*» (Старицька-Черняхівська, 2000: 98), а московські загарбники із галиччю: «*Ті «ратнії люде» московські як галич / По замках засіли, – неначе в себе!*» (Олена Пчілка); «*Злітається вже галич наді мною*» (Старицька-Черняхівська, 2000: 172).

Зречення гетьманства було дуже болісним для Дорошенка. Він мав тут насамперед думати про Україну, а не про власну вигоду, амбіції чи безпеку. Авторки описують цей момент особливо проникливо і навіть де в чому подібно:

Л. Старицька-Черняхівська	Олена Пчілка
<p>«Але я був теж з діда козаком / І рідний край не міг я залишити / В найтяжчий час» (2000: 129);</p> <p>«<i>Дорошенко. Ні, Йване, Не гетьман я вже більше, але я Козак іще... козак останній, друже</i>»</p>	<p>Прощайте, чесне браття! Я більш не гетман, Чигиринському козацтву Більш не отаман. Я козак Петро зостався! Щож! козак з дідів!</p>

На подібний опис Дорошенка натрапляємо згодом у відомого історика М. Грушевського: «Се був справді чоловік між козацтвом знаний і поважаний, „з прадіда козак“, як він казав про себе» (Грушевський, 1967: 341). Відомо, що дід Петра – гетьман Михайло Дорошенко загинув лицарською смертю від турецької кулі в 1628 р. під час переходу козацького війська від Перекопу до м. Бахчисарай.

Важливу роль в обох текстах відіграє мати Дорошенка – пані Марина в Пчілки і стариця Митродора в Старицької-Черняхівської. Роки її життя встановлено лише приблизно (*бл. 1610/1612 – після 1677). Збереглася інформація, що в чернецтві вона звалася Митродора, у схимі Марія. Походила з роду Тарасенків. Ю. Виноградський у праці «Марія Дорошиха: З Сосницької старовини» зазначає, що після переселення на Лівобережжя у 1676 р. вона стала ігуменею дівочого Макошинського Покровського монастиря поблизу Сосниці і прийняла схиму. Можна припустити, що Пчілка для матері Дорошенка використовує вигадане ім'я Марина, оскільки її справжнє ім'я, на жаль, невідоме. І коли у Старицької-Черняхівської саме мати відмовляє Дорошенка від спілки з турками («*Мати. Святі церкви, Хрещений люд невірі віддавати, Що всіх християн за бидло не вважа*» (Старицька-Черняхівська, 2000: 133); «*Мати. Сину, / На басурман звіряєшся, та ім*

¹ Поему Олени Пчілки «Орлове гніздо» цитуємо за автографом. ІЛ. Ф. 28. Од. зб. 42.

/ Закон велить винищувать, губити / Всіх християн» (там само: 135), то у Пчілки це робить дружина: *«З Турчином спілка? велебнеє діло! / А бог? Де ж той страх перед ним? / Хто ж те чував, щоб коли християне / Охочо невірним лихим / «Так віддавали свій край на поталу, / «Себе й свою віру святу?»»* (Олена Пчілка).

В обох творах дружина Дорошенка виступає однією з ключових фігур, але тут якраз і проявляються основні відмінності. Ставлення обох авторок до своїх героїнь виражається вже навіть у виборі форми імені – стилістично знижене, розмовне Пріся (в Л. Старицької-Черняхівської) та поважне Фросина (в Олені Пчілки). З історичних джерел відомо, що після смерті першої дружини Ганни (вочевидь, під час пологів), доньки козацького ватажка Семена Половця, у 1665 році Петро Дорошенко одружився з Єфросинією Павлівною Яненко (? – ран. 1685). Вона була донькою небожа Богдана Хмельницького, а тому шлюб із нею вважався вигідним для обох родів. Єфросинію змальовують надзвичайною красунею, але з дуже норавливим характером. Що нібито вона, вже як дружина гетьмана, вела досить «вільний» спосіб життя: випивала й зраджувала Дорошенка. Що саме через її зраду Петро втратив можливість об'єднати Правобережну та Лівобережну України. Після звістки про чергову зраду дружини Дорошенко повертається до Чигирин, залишивши замість себе на Лівобережжі Дем'яна Многогрішного (Луговий, 1942: 107). А той тим часом пристав на пропозиції Москви стати підлеглим їй гетьманом Лівобережжя.

Про зраду дружини Дорошенка згадується ще у літописі Самовидця: *«Але же оному з двора зайшло непотішное, же жона оному скочила через плот з молодшим, зоставивши войну и приказавши старшинство от себе наказним, розказуючи накріпко доставати воевод по городах в Переясловлю, и в Ніжині, и в Чернігові, а сам повернул до Чигирин»* (Літопис Самовидця, 1971: 105). Звідси ця інформація перейшла до праць відомих істориків: Д. Бантиш-Каменського, М. Костомарова, Ф. Уманця, О. Лазаревського, М. Грушевського та ін. Натомість М. Петровський причиною відступу Дорошенка називає не зраду дружини, а наступ польського війська на Правобережжя (1930: 294).

Для художнього твору романтичного спрямування сюжет про вродливу жінку, через яку починаються війни та руйнуються держави, був значно привабливішим. Саме тому Л. Старицька-Черняхівська тримається версії про зраду Єфросинії, після чого гетьман відсилає

непокірну дружину до монастиря. У ролі коханця виведено Івана Самойловича, що був гетьманом Лівобережної України з 1672 по 1687 рр. Факт зради дружини Дорошенка з Самойловичем історично не підтверджений, але вочевидь авторка прагнула подати постать Самойловича в максимально негативному ключі. Окрім зради гетьмана, вона приписує йому ще й зваблення його дружини. Цілком у дусі патріархальної традиції, Л. Старицька-Черняхівська зображає свою героїню недалекою, пустотливою, зрадливою, байдужою до свого краю: «Гая. *Як, ти Наш рідний край з неволею рівняєш? / Прися. Там рідний край, де щастє!*» (2000: 67). На мрії Галі про власне гніздечко з чоловіком і дітьми Прися відповідає:

Фе, як нудно!

Такий талан – то смерть. Хотіла б я

Насамперед урватись з сього степу,

Хотіла б я побачити людей

Відрадісних, веселих, гарних, ясних,

Бо в смутках сих зів'яну, захлинусь

(Старицька-Черняхівська, 2000: 66).

Єдине, про що вона мріяла, це безжурно тішитися життям: «*Не хочу слухать я / Про сі жалі! Я хочу пісні, сміху, / Веселоців!*» (там само: 65). А чоловік мав би забезпечувати їй усі ці розваги, захоплюватись її красою. Натомість Дорошенко, жертвуючи приватним життям на користь суспільного, їй таке життя забезпечити аж ніяк не може: «*Прися. Ні, ні... / Україну кохає він, то правда, / А не мене...*» (там само: 97).

Олена Пчілка теж була знайома з історичною версією про зраду дружини Дорошенка. Але пішла дещо іншим шляхом і спробувала реабілітувати жінку. Та й, можна припустити, що якби Фросина була б настільки розпусною, як про неї пишуть, Дорошенко не прожив би з нею аж до її смерті у 1684 р. Загалом їх шлюб тривав 19 років (з 1665 року). Тож Олена Пчілка у поемі «Орлове гніздо» зображує Фросину (Прісю) рівновеликою гетьманові Дорошенку. Це мудра, виважена, прозорлива жінка, яка може приймати важливі рішення і не боїться висловлювати свою думку. На образливі слова гетьмана про те, що «*розум жіночий збагнути не здольний / Ті справи поважні, трудні!*» вона гордо відповідає:

Речі невгодні мої, і не здатна

Бач тая думка жіноча, дурна!

Так нехай буде! я речі пустії

Не буду провадить тобі! (Олена Пчілка)

Фросина, як і Пріся в Старицької-Черняхівської, теж страждає від самотності. А тому не відмовляє молодому козакові Данилу Каливоді у симпатіях. Але оскільки значна частина поеми втрачена, то ми не знаємо, як Пчілка вивершила цю сюжетну лінію. Швидше за все, тут не йшлося про зраду у буквальному сенсі, як у Старицької-Черняхівської. Адже перед від'їздом на чужину Фросина навіть не повідомила про це юного залицяльника, та й попрощалася з ним досить сухо: «— *Прощай, ясна пані Фросино! / Прощай! – одповіла вона й до свого / Пове́за пішла, – там і знов оступила / Її тая юрба, – знайомі, рідня*» (Олена Пчілка). Письменниця змальовує Фросину вірною дружиною, яка супроти вмовлянь родини добровільно їде зі своїм чоловіком у вигнання до Московії після зречення ним гетьманства:

Хай буде, що буде! А тільки тебе

В годину такую ні за що не кину

Остатнею-б мала тоді я себе!

Ще сили доволі в мене, щоб терпіти,

Що доля укупі обом нам подасть.

Дружиною малась тобі при розко́шах,

Дружиною буду тобі й під напасть! (Олена Пчілка)

За свідченнями сучасної історичної науки вона приїжджає до чоловіка у Москву дещо пізніше: «7 серпня Єфросинія з донькою Марією у супроводі проводирів та охорони нарешті прибула до Москви. Лише після цього Дорошенкові було надано новий будинок (щоправда, у вельми занедбаному стані), призначено грошове і продуктове жалування» (Смолій, 2011: 612). Пчілка детально описує психологічний стан колишнього гетьмана на чужині. Він не тільки слабує фізично, а й потерпає від бездіяльності та душевних мук:

– Ох! так мені нудно, так трудно, так трудно!

Мовляє, в'ючись, Дорошенко жоні:

– Чі вмерти б скорійше! не рад я нічому,

Не рад навіть тій народженній весні! (Олена Пчілка)

Пригадаймо, що й у Шевченка колишній гетьман на чужині переживає щось схоже: «*Знеміг славний Дорошенко, / Сидячи в неволі, / Та й умер з нудьги*» (Шевченко: 477).

І саме Фросина не дає Петру остаточно занепасти духом, лишаючись його єдиною розрадою. На його слова про бажання смерті, дружина відповідає:

– Даремне так кажеш, мій пане коханий!

Вже так не подоба площати тобі!

Устань-но ти трохи, тобі поможу я,

Ти вийдеш, на дворі посидиш собі! (Олена Пчілка)

Оскільки закінчення твору утрачено, то невідомо, як далі склалися стосунки подружжя. Згідно з історичними джерелами, лише після смерті дружини у 1684 р. Дорошенко одружився втретє на Агафії Єропкіній (1660–?), російській дворянці з роду смоленських князів. З нею колишній гетьман мав чотирьох дітей. Після смерті чоловіка (19 листопада 1698 р.) вона успадкувала село Ярополче, в якому Дорошенко прожив останні чотирнадцять років свого життя.

Попри виразні паралелі поміж творами, є чимало відмінностей, насамперед на жанровому рівні: у Старицької-Черняхівської історична п'єса на п'ять дій, натомість Пчілка звертається до ресурсів ліро-епосу. Це зумовило відмінності в моделюванні подієвого плану. У полі зору молодшої авторки перебувають зовнішні події в історичній перспективі, адже її менше хвилює внутрішній світ героїв у всій складності почуттів і думок. Натомість Олена Пчілка фокусує свій погляд на внутрішньому світі персонажів, на тих конфліктах, які хвилюють душі людей тої далекої епохи. Також авторка драми більше опирається на історичний фактаж, тоді як в поемі знайшлося місце й для художнього вимислу.

Відмінності проступають і в змалюванні образу Дорошенка. Л. Старицька-Черняхівська дещо ідеалізує свого персонажа. Дорошенко у неї надзвичайно активний герой, що сенсом свого життя обрав служіння державі, суспільству:

*Дорошенко. Поки ще б'ється серце,
Поки в руці ще шаблі маєм ми,
Поки козак соромиться неслави,
Ми мусимо боротися, й з'єднать
Розшарпану отчизну, і закласти
Свою державу власну, щоб ніхто
Втручатися не смів у наші справи,
Щоб гострий меч нам скрізь межею був!*

(Старицька-Черняхівська, 2000: 77).

Олена Пчілка, називаючи Дорошенка «ясновельможним», «славним», теж зображує його вправним полководцем, талановитим стратегом, дипломатом. Але здебільшого письменниця змальовує гетьмана у хвилини своєї слабкості, в часи зажури та самоти. Авторка акцентує увагу не на його героїчних учинках, а, швидше, на людських якостях: «І плакав Петро, не спиняючи сліз / Неначе потік їх у серце знебуле / Якесь вгамування печалі приніс!». Називає гетьмана «підстреленим орлом», «безталанцем».

Детально зупиняється авторка й на темі чужини, яка згідно з народними уявленнями асоціюється зі смертю. Збирання Дорошенка в далеку дорогу подається як похорон:

Що там в Дорошенка господі за збори?

Метушливі й разом смутні

Чі мають кого виражати далеко,

Чі будуть виносить кого у труні?.. (Олена Пчілка)

І далі справді ми бачимо, як колишній гетьман страждає у засланні, мріє про швидку смерть (можна провести паралель з Оксаною з «Боярині» Лесі Українки). Відомо, що після зречення влади Дорошенко спочатку деякий час проживав у містечку Сосниця. Але вже в березні 1677 р. на вимогу царя Федора Олексійовича переїхав до Москви, де перебував під арештом. Упродовж 1679–1682 рр. обіймав посаду в'ятського воєводи та одержав 1684 р. у власність (тисяча дворів) Ярополче (нині с. Ярополець Волоколамського району Московської області в Росії). Помер 9 листопада 1698 р. і похований у цьому селі на березі річки Лами під правим крилом церкви святої Параскеви П'ятниці.

Наукова новизна

На жаль, проаналізована поема Олени Пчілки, як і багато інших її творів, не дійшли свого часу до читача. Більше того, з чорнового варіанту втрачено майже третину тексту, надії віднайти яку дуже примарні. Відтак втрати української літератури у цьому конкретному аспекті очевидно не співмірні з її здобутками. Однак, робота з рукописами письменниці дозволила ознайомитися з текстом поеми у найбільш повному вигляді. Вперше було вивчено історію написання і публікації твору, проаналізовано його ідейно-тематичне спрямування та поетикальні особливості, окреслено історико-літературні контексти.

Висновки

Звичайно, твір Олени Пчілки ходив у рукописах і загалом виконав свою літературну функцію, зокрема подавав контрдискурс російсько-імперській парадигмі «спільної» українсько-російської історії. При тому корегував цей дискурс у таких його версіях як російськомовна белетристика українців (наприклад, романістика Михайла Старицького). Водночас важливою тема Пчілки виявилась і для українського літературного процесу того часу. Тут можна відзначити і родинно-змагальний вектор (літературні традиції Косачів і Старицьких). «Орловим гніздом» Пчілка, по суті, започаткувала козацьку тему (можемо означити її історією українських еліт). Тему підхоплено і розвинуто прозаїком,

драматургом М. Старицьким. Більше того, Пчілчин творчий посыл знайшов відгук у молодшого покоління творчих родин. «Гетьман Дорошенко» Старицької-Черняхівської і «Бояриня» Лесі Українки явно мають свої початки в «Орловому гнізді»: опонують, полемізують і доповнюють його. Тому наспів час повернути белетристичне першоджерело про Дорошенка в історію літератури і тим самим у найповнішому обсязі повернути українському читачеві талановиту письменницю Олену Пчілку.

Література

- Виноградський, Ю. (1927). Марія Дорошиха: з Сосницької старовини. *Історико-Географічний Збірник*, Т. I, 33–35.
- Грушевський, М. (1967). *Ілюстрована історія України*. Нью-Йорк: Видавництво Чарторийських.
- Колодяжинська (1912). Подоріж до Чигирини. *Рідний край*, 3, 13–19.
- Літопис Самовидця* (1971). Київ: Вид-во «Наукова думка».
- Луговий, О. (1942). *Визначне жіноцтво України*. Торонто: Накладом автора.
- Петровський, М. (1930). *Нариси з історії України XVII – початку XVIII століть: Досліди над літописом Самовидця*. Харків: Державне видавництво України. Том 1.
- Пчілка, О. (1971). Лист О. Борковському від 27(08).XII(I).1889(1890). *Леся Українка. Документи і матеріали*. Київ: Наукова думка.
- Пчілка, О. Лист В. Лукичу від 10(22).XI.1890. ІЛ. Ф. 61. Од. зб. 820.
- Пчілка, О. *Орлове гніздо. Чистовий автограф*. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 28. Од. зб. 42.
- Пчілка, О. (1990). Орлове гніздо. Поема (уривки). *Соціалістична культура*, 10, 12–13.
- Пчілка, О. (1910). Петро Дорошенко (з поеми “Орлове гніздо”). *Рідний край*, 39, 5–7.
- Романов, С. (2019). «Бояриня» Лесі Українки та «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні історіософських підходів. *Волинська філологічна: текст і контекст*, 26, 156–177.
- Семенко, С. (2010). Олена Пчілка – редактор «Газети Гадяцького земства». *Образ: щорічний науковий збірник*, 11, 76–82.
- Смолій, В., Степанков, В. (2011). *Петро Дорошенко. Політичний портрет*. Київ: Темпора.
- Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари*. Київ: Наук. думка.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів у 14 томах*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Шевченко, Т. (2012). *Кобзар*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.

References

- Vynohradskyi, Yu. (1927). Mariia Doroshykha: Z Sosnytskoi starovyny [Mariia Doroshykha: From the Sosnytskoi starovyny]. *Istoryko-Heohrafichnyi Zbirnyk*, T. I, 33–35 (in Ukrainian).
- Hrushevskyi, M. (1967). *Iliustrovana istoriia Ukrainy* [Illustrated history of Ukraine]. Niu-Iork: Vydavnytstvo Chartoryiskyykh (in Ukrainian).
- Kolodiazhynska (1912). Podorizh do Chyhyryna [A trip to Chigirin]. *Ridnyi krai*, 3, 13–19 (in Ukrainian).
- Litopys Samovydtisia* [The Chronicle of the Samovydtisia] (1971). Kyiv: Vyd-vo «Naukova dumka» (in Ukrainian).
- Luhovyi, O. (1942). *Vyznachne zhinotstvo Ukrainy* [Outstanding women of Ukraine]. Toronto: Nakladom avtora (in Ukrainian).
- Petrovskyi, M. (1930). *Narysy z istorii Ukrainy XVII – pochatku XVIII stolit: Doslidy nad litopysom Samovydtisia* [Essays on the history of Ukraine of the 17th and early 18th centuries: Studies on the chronicle]. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. Tom 1 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1971). Lyst O. Borkovskomu vid 27(08).XII(I).1889(1890) [Letter to O. Borkovsky dated 27(08).XII(I).1889(1890)]. *Lesia Ukrainka. Dokumenty i materialy*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Pchilka, O. Lyst V. Lukychu vid 10(22).XI.1890 [Letter to V. Lukych dated 10(22).XI.1890]. IL. F. 61. Od. zb. 820 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. *Orlove hnizdo* [The Eagle's nest]. Chystovyi avtohrاف. Instytut literatury im. T.H. Shevchenka AN Ukrainy. F. 28. Od. zb. 42 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1990). Orlove hnizdo. Poema (uryvky) [The Eagle's nest. Poem (excerpts)]. *Sotsialistychna kultura*, 10, 12–13 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1910). Petro Doroshenko (Z poemy “Orlove hnizdo”) [Petro Doroshenko (From the poem “The Eagle's nest”)]. *Ridnyi krai*, 39, 5–7 (in Ukrainian).
- Romanov, S. (2019). «Boiarynia» Lesi Ukrainky ta «Hetman Doroshenko» L. Starytskoi-Cherniakhivskoi: dialoh tekstiv u spivvidnesenni istoriosofskykh pidkhodiv [«Boiarynia» by Lesya Ukrainka and «Hetman Doroshenko» by L. Starytska-Cherniakhivska: the Text’s Dialog over Comparison History-philosophy Conceptions]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 26, 156–177 (in Ukrainian).
- Semenko, S. (2010). Olena Pchilka – redaktor «Hazety Hadiatskoho zemstva» [Olena Pchilka - editor of the newspaper of Hadiatskoho zemstva]. *Obraz: shchorichnyi naukovyi zbirnyk*, 11, 76–82 (in Ukrainian).
- Smolii, V. & Stepankov, V. (2011). *Petro Doroshenko. Politychnyi portret* [Petro Doroshenko. Political portrait]. Kyiv: Tempora (in Ukrainian).
- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary* [Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs]. Kyiv: Nauk. Dumka (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh* [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Shevchenko, T. (2012). *Kobzar* [Kobzar]. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia (in Ukrainian).

Olena Pashuk (Kytsan). "Orlove hnizdo" by Olena Pchilka: text and context. The article is devoted to the analysis of Olena Pchilka's unpublished historical poem «Orlove hnizdo». Some printed fragments do not allow us to fully understand the depth of the author's poetic thinking and all the facets of her artistic talent. Therefore, the **purpose** of the article is to study the history of the poem, its composition, and poetic features. To achieve this goal, the article uses textual and biographical **methods**, as well as a combination of comparative and cultural-historical approaches.

As a **result**, it was found that the poem was fully completed by 1890. The author even planned to publish it in the magazine «Zoria». It is difficult to understand why this did not happen. Thus, some parts of her best work were lost. The writer believed that she would never write anything better, because she had put her whole soul into this poem. Lesia Ukrainka highly appreciates «Orlove hnizdo», preferring it even to M. Starytsky's novel «Molodist Mazepy».

In fact, Olena Pchilka's poem has more echoes with the play «Hetman Doroshenko» by L. Starytska-Cherniakhivska, published in 1911. Both works are quite similar thematically, but the main differences are determined by the choice of genre: a historical play in five acts by Starytska-Cherniakhivska, a lyrical epic by Olena Pchilka. This also affected the differences in the plot.

«Orlove hnizdo» occupies a special place among Olena Pchilka's poems. The writer has six works of the specified genre. The author quickly evolves from folklore themes in «Rusalka» to higher cultural registers: reinterpreting well-known biblical stories («Iudita», «Prorok», «Debora») and describing national history («Kozachka Olena», «Orlove hnizdo»). In both historical poems, Olena Pchilka refers to the times of Petro Doroshenko's hetmanship (1665–1676). The period of Ruin was particularly interesting because of the events that took place in Ukrainian life at that time.

Conclusions. The theme successfully tested by Olena Pchilka was continued in the Ukrainian literary process of that time. It is worth mentioning here the novelist and playwright M. Starytskyi, as well as the authors of the younger generation - L. Starytska-Cherniakhivska and Lesia Ukrainka.

Key words: autograph, genre, poem, play, hetman, Olena Pchilka, L. Starytska-Cherniakhivska.

Пашук (Кицан) Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-8722-3041>; 1982kitsan@gmail.com

«Світова річ» Олени Пчілки у вимірах метадраматичної парадигми

У статті проаналізовано п'єсу Олени Пчілки «Світова річ» у світлі теорії метадрами. Попри те, що традиційно метадраматичну естетику вважають несумісною з поезикою реалізму, твір української автори став прикладом активного застосування різнопланових метадраматичних елементів. **Методика.** У статті застосовано *принципи метадраматичного аналізу*, який сприяє глибшому розумінню української національної драми кінця ХІХ, виявленню природи взаємодії культурного контексту, фольклорної та драматичного традиції, вичитуванню перформативних прийомів. Останні є важливими чинниками театралізації і реалізуються на рівні окремих висловлювань, завдяки внутрішнім інсценізаціям і є засобом синтезу метадраматичної та реалістичної естетики. **Наукова новизна** полягає у тому, що зазначена методологія вперше використана для інтерпретації маловивченої п'єси Олени Пчілки. **Мета статті** – продемонструвати особливості поєднання традиційних та новаторських елементів у творчості Олени Пчілки-драматурга у контексті розвитку української метадрами кінця ХІХ – початку ХХ ст. **Результати.** У творі «Світова річ» зображено зародження задуму театральної постановки, яка має потенціал вставної п'єси. Важливим є метакритичний дискурс, реалізований завдяки обговоренню театральних тенденції, акторських амплуа, призначення театру. Метадраматичний характер мають антитеатральні дискусії, у яких розвінчується повсякденне акторство. Основу метадраматичної поезики складають перформативні елементи: інсценізація або рефлексія обрядів сватання, вінчання, похорону тощо. **Висновки.** Весілля і судовий процес виступають фантомними наскрізними діями, що завдяки перманентному звертання до них у репліках персонажів сприяють активізації культурної пам'яті та подвоєнню сценічної дійсності. Метадраматичним чинником виступає також публіка, чия реакція на дії головних героїв стає морально-етичним каталізатором.

Ключові слова: метадрама, жанр, перформативність, інсценізація, анти-театральний дискурс, метакритика, ритуал.

Вступ

Творчість Олени Пчілки попри високий авторитет її як людини культури, пасіонарної особистості, вплив якої на розвиток письменства кін. ХІХ – поч. ХХ ст. важко переоцінити, досі залишається вивченою доволі поверхово. Переважно науковці приділяють увагу педагогічній, етнографічній, редакторській, перекладацькій діяльності

визначної культуртрегерки, її внеску у формування таланту Лесі Українки. Натомість оригінальний доробок письменниці, маргіналізований у часи тотального ідеологічного підходу у літературознавстві, що панував фактично до проголошення незалежності України, опиняється у фокусі дослідників частіше з нагоди ювілейних хвиль. Оpubліковане зібрання її текстів залишається неповним, що не дає змогу сповна оцінити різножанрову літературну спадщину Олени Пчілки. Традиційно серед об'єктів вивчення у наукових працях домінує проза та поезія авторки. Помітно, що за традицією, сформованою у ХХ ст., її драматургійні твори оцінюють стереотипно, відтак особливої динаміки в їх інтерпретації не спостерігається. Однак характерна для Олени Пчілки схильність до інновацій, свідома відповідальність за шляхи розвитку літератури, що була зрідні трибу життя її сучасника Івана Франка, не могла оминати драматургійну сферу, що зумовлює запит на реінтерпретацію відомих текстів.

Останніми десятиліттями була опублікована низка наукових студій, які сприяють поглибленому висвітленню своєрідності художнього світу письменниці. Певний внесок зробили Григорій Аврахов, Любов Дрофань, Вікторія Колкутіна, Микола Легкий, Петро Одарченко, В'ячеслав Оніпко, Тамара Скрипка, Тетяна Третяченко та ін. Закономірно, що центром досліджень життя й творчості письменниці стала Волинь, де власне сформувалася активна громадянська позиція Олени Пчілки та викристалізувався її літературний талант. Вагомою віхою у поступі дослідників її творчості стала конференція «Олена Пчілка в літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття» з нагоди вшанування 170-річчя письменниці. Однак прикметно, що в публікаціях матеріалів наукового форуму в журналі «Волинь філологічна текст і контекст» (2019, № 28) практично оминається драматургія.

Утім, нові підходи до студіювання ідіостилю Олени Пчілки є важливими зрушеннями сьогодення. Серед лідерів сучасного перепрочитання творів авторки та осмислення їх поетики у річищі запитуваних у ХХІ ст. методологій варто виокремити праці Марії Моклиці. Особливо виразно новаторські тенденції помітні у статті дослідниці «Національний метанаратив і проза Олени Пчілки» (2020). Науковиця слушно наголошує: «Творчий спадок класиків потребує постійного перегляду і розміщення у критичному дискурсі, бо інакше він не відповідатиме потребам сучасності, затвердіє, перетвориться на низку стереотипів чи пам'ятників для риторичного звеличування»

(Моклиця, 2020: 185). На нашу думку, потребує перегляду й оцінка драматургії Олени Пчілки.

За останні роки драматична творчість письменниці потрапляла в поле зору нечисленних літературознавців. У центрі уваги науковців обов'язково опинялася чи не найбільш відома п'єса авторки «Світова річ». Попри публіцистичне спрямування твору, він засвідчив рух національної драматургії до поглиблення художньо-естетичної концепції, на що вказує Наталія Малютіна (Малютіна, 2006). Лариса Мороз спробувала по-новому оцінити аспекти змістоформи цього тексту в статті «Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки». Зокрема дослідниця висловила думку, що у п'єсі «уперше в українській драматургії намічається риса, яка згодом стане однією з визначальних у поетиці так званої нової драми: персонаж відчуває й думає одне, а говорить про інше, винятково для того, що би не виявляти, навіть для друзів, свій непростий внутрішній стан» (Мороз, 2012: 14). Жанрову природу драматичних творів Олени Пчілки в однойменній статті проаналізувала Валентина Школа і дійшла висновку, що «Світова річ» уособлює рівною мірою прикмети драми та комедії, оскільки «у творі наявна контамінація двох тематичних пластів» (Школа, 2010: 406). На сьогодні найбільш детальний аналіз твору у світлі новітніх літературознавчих акцентів здійснено у статті Раїси Тхорук «Комедія Олени Пчілки “Світова річ”: тематично-структурні зміщення», у якій у центрі уваги дослідниці є «тематична збіжність, узгодженість мотивних структур цього тексту із основним масивом українських драм того часу, а також потужність авторської оригінальності у подоланні стереотипних схем» (Тхорук, 2010: 389).

Мета цієї статті – здійснити метадраматичний аналіз п'єси Олени Пчілки «Світова річ», який дає змогу окреслити специфіку поєднання авторкою національної традиції та новаторських пошуків доби в драматургії кінця XIX – початку XX ст.

Ідея створення п'єси «Світова річ» належить відомому письменнику і театральному діячеві Михайлу Старицькому, який спонукав Олену Пчілку до спроби перекладу українською мовою комедії Олександра Островського «Бідна наречена», що вилилось у створення її власного твору, який досить швидко отримав неочікуваний сценічний успіх. Написаний у 1980-х рр., він став одним з небагатьох драматичних текстів Олени Пчілки, опублікованих за життя авторки (журнал «Рідний край», 1908, № 30-34). Закладений у п'єсі діалог текстів, її призначення безпосередньо для сценічної

реалізації корифеями театру, репутація авторки як завзятої театралки, обізнаність зі специфікою тогочасного театрального середовища не могли не позначитися на тематично-стильовому рівні твору.

Теоретична і методологічна база дослідження

Кінець XIX ст. виразно засвідчує тенденцію до інтенсифікації метадраматичних прийомів, що цілком усвідомлювала Олена Пчілка. Як відомо, метадраматичність притаманна п'єсам, чия поетика та проблематика спрямовані на осмислення або віддзеркалення природи театру. Безперечно, драма завжди була, є і буде своєрідною відповіддю на питання «Що є театр?». Водночас метадрама констатує наскільки глибоко театральність проникла у повсякдення, у результаті чого перформативність, акторство, інсценізація, ритуал є повсюдними, засадничими практиками, що формують структуру індивідуальної та колективної свідомості та стають механізмами комунікації («Хіба щось не є театром?»). Сцена реагувала на ці суспільні зміни, відчуваючи нові запити та самодостатність сфери народження / функціонування театрального дійства, розширюючи межі комунікації з глядачем.

Традиційно прийнято вважати, що розквітом метадрами стала епоха постмодерну. Утім засадничі прийоми на кшталт п'єси в п'єсі, гри ролі в ролі, «виходу» з ролі, двійництва, репетиції в п'єсі, саморефлексійності, інтертектуальних покликань тощо можемо зустріти ще в античній та середньовічній епосі. Модерна доба запропонувала нові зміни в театральній мові, частину якої стало масове поширення засобів та прийомів метадрами. На думку багатьох вчених, для апологетів реалізму метадраматична поетика була непринятною. Зокрема Річард Хорнбі констатує: «Коли на зміну романтизму прийшов реалізм, п'єса в п'єсі стала використовуватися ще рідше. Реалізм часто мав справу з повсякденним життям середнього класу, але, хоча відвідування театру було звичайною частиною цього життя, реалістичні п'єси не зображували його» (Hornby, 1986: 40). Питоме тяжіння до деструкції реальності, подвоєння умовності, вихід за межі уявного простору, декларування персонажами власної вигаданості тощо – все це чужі для реалізму засоби сценічного впливу. Певною мірою є підстави стверджувати, що естетика реалізму сформувала художню опозицію щодо метадрами.

Однак у драмах кінця XIX ст. визначальними стали дві популярні метадраматичні тенденції, які адаптувались у реалістичній парадигмі: антитеатральність та метакритика. Сам образ театру в реалістичних

п'єсах послідовно формується як територія аморальності. Актор – це радше не митець, а соціальний тип, вартий зневаги з боку філістерів, які не вважають «кривляння» гідною професією. Схильність до метакритики проявляється в наведенні вражень про певні вистави, що мали на той час гучний резонанс, а також в оперуванні такими поняттями, як «школа», «метод», «амплуа» у діалогах персонажів, у раціоналізації театрального дискурсу, виявленні полемічних поглядів тощо. Поступово ці маргінальні у традиційних постановках явища починають наближатися до провідних центрів і, врешті-решт, тема театру стає рівноправною з іншими темами, притаманними для реалістичного періоду драматургії. Небезпідставно можна констатувати, що посилення театральних проблем, саморефлексійних інтенцій у драматичному тексті засвідчували віяння літератури кінця ХІХ ст., поступово ставали панівними і дали новий поштовх для розвитку метадрами в літературі й метатеатру на сцені.

Застосування принципів метадраматичного аналізу є продуктивним не тільки для виявлення метадраматичної поетики, але й для глибшого розуміння драми загалом. Цікавою є природа взаємодії культурного контексту, зокрема фольклорної та драматичної традиції у конкретній драмі, що сприяє її поліфонії та інтертекстуальності. Перформативні елементи, що вичитуємо як на рівні окремих висловлювань, так і на рівні внутрішніх інсценізацій, також є об'єднавчим компонентом метадраматичної та реалістичної естетик. У цьому річищі п'єса «Світова річ» є показовою.

Виклад основного матеріалу

Сюжет твору розгортається навколо героїні Саші Красовської, дівчини на виданні у скрутному матеріальному становищі: через втрату документів на землю мати Саші, вдова Настасія Андріївна Красовська ризикує втратити спочатку частину, а згодом і все майно, відтак квапить доньку з одруженням. Вигідним нареченим для дівчини їй видається секретар думи Павлущенко, людина поважного віку, однак сумнівних моральних якостей. Натомість головна героїня закохується у молодого багатого панича Тамалія, не розгледівши його шахрайської сутності, адже для молодика романтичні стосунки з провінційними панночками є лише розвагою. Сашине найближче оточення – студент Стасенко і його приятель Голуб – зображені представниками прогресивної молоді. Перший пропагує шлюб за згодою як союз двох вільних людей, другий – закоханий в героїню і стає її опорою у фіналі, після низки розчарувань.

Проблема жанрових патернів у п'єсі, яку сама Олена Пчілка означила як комедія, зазвичай викликає суголосні розмисли науковців, на що ми вже звертали увагу. У тексті, безсумнівно, наявні кілька дискурсів, поєднання яких відповідало запитам публіки, сформованої театром корифеїв, який цілком впізнаваний соціально-побутовим характером та мелодраматичним сюжетом. Однак ще Яків Мамонтов слушно наголошував, що, скажімо, Іван Тобілевич «завжди намагався поглибити мелодраматичний жанр і за рахунок суто романтичних ситуацій запроваджував побутові, психологічні та соціальні мотиви...» (Мамонтов, 1931: 186). Світоглядно-соціальні акценти вкрай важливі і для твору Олени Пчілки, яка у будь-якому статусі намагалась виконувати просвітницьку місію. Відтак у структурі п'єси можна діагностувати певні зміщення, які так схарактеризувала Раїса Тхорук: «Стосовно “Світової речі”, то авторське позначення жанру «комедія» відповідає одному із варіантів розгортання усталеного та збитого комедійного мотиву «віддавали дівку заміж». Текст цього твору дає підстави визначити кілька інших і теж традиційних фреймових історій (story-нарративів): (1) варіант «Наталки Полтавки»; (2) тема ритуальної ганьби, наразі через публічне обпльовування ключницею Домахою свого господаря у V дії; (3) водевільні ситуації появи залицяльників, найяскравіший літературний архетип у «Ночі проти Різдва» М. Гоголя; (4) парад негідників-міщан, що викривають себе під час сватання або весілля...» (Тхорук, 2010: 390).

У контексті цього дослідження висновки Раїси Тхорук щодо інтертекстуальної природи п'єси є особливо важливими, адже вони унаочнюють місце твору Олени Пчілки у так званому комплексі «драма-культура», який Річард Хорнбі назвав визначальним чинником метадрематичної поетики. Дослідник висловив парадоксальну ідею, що метадрематизм тією чи іншою мірою властивий практично всім п'єсам, хоча, звісно, відомі драматурги більш сміливо, по-новаторськи використовують метадрематичні прийоми, вбачаючи в них альтернативу канону, але ця тенденція варіюється і в творах авторів далеко не такого потужного масштабу, приналежних до різних етапів розвитку драматургії (Hornby, 1986: 32).

Чи не найсуттєвішою ознакою метадрами прийнято вважати предмет зображення п'єси, в якому повинно фігурувати власне драматичне дійство, тобто йдеться про творчість драматурга, процес інсценізації тексту, вставні театральні імпрези, театральне середовище тощо. І такий предмет наявний у творі Олени Пчілки. Зрозуміло, що це

не широка панорама театрального світу, яка в українській літературі появиться тільки через десять років у драмі Михайла Старицького «Талан». «Світова річ» розгортає лише задум любительської вистави, залучення до її перспективи персонажів п'єси, причому акцент авторка робить не на мистецьких інтересах ініціаторів, а прагматичних цілях. Наприкінці ХІХ ст. справді суттєво пожвавилась народно-просвітницька діяльність в провінційних центрах, у річищі якої з ініціативи інтелігенції нерідко відбувались аматорські постановки.

Уже в зав'язці твору студент Стасенко та його приятель Голуб приходять до Саші з пропозицією: *«Та хочемо вас у актриси вербувати: спектакля затіваємо»* (Пчілка, 1988: 393). Ініціатори культурної акції ставляться до майбутньої вистави як до соціального проекту, спрямованого на збір коштів, що згодом будуть використані для закупівлі книги у громадську бібліотеку, для тих самих глядачів:

Стасенко. Еге ж! Хочемо видурить у публіки гроші на книжки – для неї ж. Подумайте собі, чи не сором, що в такому городі, де ми з вами родились, нема путньої бібліотеки, а тільки якісь мишачі недоїдки! (Пчілка, 1988: 393).

Завдяки обговоренню майбутньої вистави у колі молоді у п'єсі «Світова річ» реалізовано метакритичний та антитеатральний дискурс. Важливо, що задум театральної постановки не здійсниться у п'єсі, відтак вона не стає вставним текстом, що традиційно для метадрами подвоює сценічну дійсність. Утім, гіпотетична вистава стає приводом для розмов протягом всього твору, зокрема дискусій щодо перспектив розвитку українського театру.

Розбіжність поглядів насамперед виникає стосовно репертуару, ці діалоги сконцентровано у процесі вибору тексту для інсценізації. Стасенко на питання Саші *«...яку п'єсу хочете грати!»* відповідає: *«Та там яку-небудь! Чорт її бери»* (Пчілка, 1988: 394). На пропозицію Голуба, для якого принциповим є те, щоб п'єса була українською, Стасенко відповідає: *Ну, от іще! Зберемо гроші й так: от якогонебудь «Ангела доброти» або «Вспишку у семейного очага» ушкваримо, та й шабаш* (Пчілка, 1988: 394).

Герой справедливо зауважує, що структура постановок українських п'єс складніша за російські водевілі та фарси, а, отже, не хоче обтяжувати реалізацію їхнього задуму зайвими клопотами. Особливо його відлякує висока репутація музичної культури українського театру, досягти якої спектаклем, поставленим нашвидкуруч, було б складно. Зазначимо, що головна героїня Саша мала театральний досвід

і брала участь у постановці, інформації про яку в діалогах вкрай мало. Принаймні вона, заінтригована майбутньою роллю, констатує, що ідея зацікавила її (*«Для мене воно дуже інтересне!»*) (Пчілка, 1988: 398).

Героїня долучається до двох приятелів, спрямовуючи енергію у практичне русло та першою порушує проблему кастингу, пропонуючи знайти *«панночок з голосом»*. На головну чоловічу роль вона пропонує свою пасію Тамалія: *«А з паничів от хто заспівав би вам, так заспівав!»* (Пчілка, 1988: 394). Цей варіант спричинює невеликий диспут, що апріорі розкриває природу персонажа панича, яку визначають як артистичну. Проте йдеться не про сценічний талант, а про повсякденне акторство, до якого вдається Тамалій. Стасенко вбачає коріння популярності у світському колі свого безпосереднього опонента у його псевдоосвіченості, сформованій на дешевій белетристиці, французьких романах, *«що в матінки-генеральші досі під подушкою лежать. Ото ж тільки тією подушкою від його й тхне»* (Пчілка, 1988: 395). Натомість закохана Саша захоплено міркує: *«А який він артист! Як він тонко передає те, що співає! Ні, яка-небудь пуста, нікчемна вдача не може бути такою артистичною»* (Пчілка, 1988: 396).

Врешті суперечки виявились марними, адже Тамалій категорично відмовився брати участь у постановці. Він наперед переконаний, що вона не відповідатиме його нібито високим стандартам театрального мистецтва, де не місце міщанам, *«непевним людям»*, *«чудернацьким багаланним ролям»*. Та головне побоювання Тамалія, що Сашу змусять вийти на сцену босою, цілковито розкриває обмеженість його уявлень про світ українського театру. Його заключна репліка у цьому діалозі – *«Така моя рада – не пориватись тією громадською справою, що їй ціна дві копійки!»* (Пчілка, 1988: 408) – викриває істинну причину відмови: Тамалій не бачить для себе зиску в цьому проєкті, тим паче, що реалізація його акторських здібностей сповна відбувається у поза-театральній площині.

Зайвою морокою Сашина участь у виставі є і для її матері. Красовська насамперед побоюється надмірних витрат: *«Грати в спектаклях, то треба ж убори всякі мати, а звідки ж я тобі їх справлю?»* (Пчілка, 1988: 398). Та й клопоти щодо судового позиву та пошуку захисника/нареченого закономірно переважають над громадськими справами, а тим більше в її очах програє затія з театром, забавою, котра не має ніякої ціни: *«Тут своя okazія, просто аж світ в*

очах макітриться, а вона ще з якимись там спектаклями!» (Пчілка, 1988: 398).

Вчоргове розмова про спектакль виникає тільки у III дії з появою «великого цабе» Павлуценка, котрий у перших двох діях фігурував як фантомний персонаж. Секретар думи, як представник влади, закономірно з обережністю ставиться до демократичних рухів, що назрівають у суспільстві. Гуманітарна освіта, мистецькі таланти мають другорядне значення у його очах у порівнянні з формальним дотриманням усталених соціальних ритуалів. Артистизму він залишає місце виключно у домашній салонах. На його переконання, майбутня дружина має *«на хвортон'яні грати»*. Однак на спробу Красовської похвалитися запрошенням до участі у міському спектаклі реагує категорично – *«не совітував би»*. Як бачимо, позиція Павлуценка цілком суголосна Тамалієвій і, власне, конфігурацію системи персонажів можна розглядати з погляду оцінки театральної ініціативи. До речі, самого Павлуценка оточення характеризує як натуру, якій не чужі мистецькі зацікавлення (хоч ці висловлювання можна вважати даниною підлабузництва з боку панка Богуша). Він має гітару, у своєму середовищі вважається знаним музикою, а його пісенний репертуар з романсовим ухилом досить широкий, хоч моментально підданий критиці з боку Саші за застарілі смаки.

Однак, на відміну від Тамалія, Павлуценко намагається обґрунтувати своє ставлення до сценічної діяльності у розлогодному монолозі. Причому основний фокус його неґації засвідчує гендерну упередженість провінційного чиновника, адже він твердо переконаний, що власне *«порядошній дівиці»* сценічний досвід протипоказаний. Аргументи Павлуценка базуються на квазіморальних засадах, позаяк він вважає, що професійне акторське лицедійство є школою життєвого дворушництва: *«Нащо привчаться до тієї хвальші? Брехня ж то все!.. І так: людина раз бреше і другий раз бреше, далі так збрешеться, що вже їй нічого не стоїть перед ким завгодно брехать, ще даже кортить: ось-то як я хороше можу брехать!»* (Пчілка, 1988: 438). Окрім того, зважившись на сватання, він бачить небезпеку особисто для себе в майбутньому шлюбі від ймовірної самореалізації Саші в театральному гуртку, відтак вважає за доцільне поки що м'яко задекларувати свої консервативні принципи: *«...для мужа весьма і весьма некорисно, як жінка уміє добре брехать. Весьма!.. І знов – ті цілування та обнімання теж дівиці не весьма подобають»* (Пчілка, 1988: 438-439).

Критика театру як інституції в п'єсі формується завдяки художній рефлексії обивательських стереотипів, відповідно до яких він є територією гріховності та нищих інтриг. Антитеатральність виражається також у критиці театралізації на побутовому рівні, коли акторство героїв, які не є театралами, відмовились від сцени або застосовують свої здібності поза підмостками, трактується як аморальність, що, зрештою, зводиться до дискримінації театру взагалі.

Популярними метадраматичними прийомами, зокрема в українській драматургії, є інсценізації ритуалів, церемоній, різноманітних соціальних практик, що, з одного боку, урізноманітнюють сценічні дієства, а з іншого – підкреслюють свій тісний зв'язок з театром, утілюють природу споконвічного людського прагнення видовищ. Закономірно, що вони самі стають не лише компонентом дієства, але й предметом художнього аналізу в драмі як культурні феномени. У плані структури реінсценізовані культурні перформанси (термін Натанеля Леонарда) можуть бути представлені самодостатніми сценами або ж виступати фрагментарно, але вони завжди зумовлюють розмикання сценічного простору, актуалізацію культурного контексту і унеможливають закритість художньої системи, ускладнюють варіативну природу структури п'єси. Зрештою церемонії та ритуали становлять «міметичну градацію всередині драматичного твору» (Hornby, 1986: 12), створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення. Наприклад, театр і суд мають чимало спільного у формах поведінки учасників, у розподілі їхніх функцій, ролей, масок та костюмів, у способі подачі інформації. І в театрі, і в суді презентують результати своєї роботи на очах глядачів, установки яких значною мірою враховуються, але водночас вони й моделюються шляхом пропагування певних смислових акцентів. Для авторитету як театру, так і суду знаковою оцінкою стає публічний резонанс.

Мішель Фуко у праці «Наглядати й карати влучно відзначив дві суттєві ознаки каральної влади, що можна узагальнити поняттями «театральність» та «невидимість»: «функціонування каральної влади поширюється на все суспільство, присутнє всюди як сцена, спектакль, знак, промова, його можна читати як розгорнуту книжку, і воно знову і знов утверджує код у головах громадян, забезпечує запобігання злочинам із допомогою перешкод, на які натикається думка про злочин; діє невидимо й легко на “м'які волоконця мозку”» (Фуко, 2020:

179). Саме такий невидимий ефект має у п'єсі Олени Пчілки суд, загрозливий фантом якого рухає сюжетну колізію.

Ще одним фантомним ритуалом у творі є весілля Саші з Павлушенком. Починаючи з II дії, текст насичений перформативним моделюванням, до якого вдаються персонажі, які проговорюють та візуалізують майбутнє дійство. Служниця Мар'я так захоплюється планами потанцювати на весіллі, що пускається у танок, *«співаючи на жарти»* *«Ой грайте, музики...»*. Стасенко репетирує свою роль боярина з уявними атрибутами: *«А от побачите, як я зручно (заводить, підіймаючи руку) возложу на голову вам вінця!»* (Пчілка, 1988: 482). Сама Саша приміряє на себе роль майбутньої молодої, на яку вона приречена: *«Боже мій! Ще треба й веселу вдавати!»* (Пчілка, 1988: 476). Героїня саркастично закликає й інших їй підігравати: *«Мар'є, чом же ти мені весільних пісень не співаєш?.. <...> Ти повинна співати, повинна радіти! Ти ж так само хотіла, як і мама, щоб я швидше заміж пішла, хоч би за кого попало! Ну, то радій же тепер!»* (Пчілка, 1988: 475). Насправді ж для Саші, яка після розчарування в Тамалієві погодилась вийти за нелюба, весільні пісні – *«сумніші похоронних»*, а сценарій вінчання вона уявляє як похорон: *«Як і в домовину кладуть дівчину, то теж убирають у все біле, а я ж чую, виразно чую, як у мене всередині душа моя умирає <...> Зійдуться люди, повезуть до церкви... Буде й одправа... одспівають мене...»* (Пчілка, 1988: 476).

Вдавання та акторство, до якого мусить вдаватись Саша, підкреслені «сценічним» нарядом, який вона демонструє Мар'ї:

Саша (виходить з лівого боку в шлюбному вбранні). Подивись, Мар'є, вже мене вбрали... Гарне вбрання? (Пчілка, 1988: 475).

Стасенко його називає *«шлюбною хвормою»*, а Зайчевська з Красовською зацікавлено обговорюють тогочасні модні тенденції жіночого одягу, декольте, викоти тощо.

Своєю чергою і Палушенко з приятелями турбується про облаштування урочистої служби, яка має справити на всіх театральний ефект – *«щоб усе було гаразд! <...> щоб і світло, й півчі – все якнайкраще!»* (Пчілка, 1988: 487). На їхню думку також костюм є важливим складником переконливого дійства, тому особливу увагу наречений звертає на одяг священника, наполягаючи, щоб він надів гарну ризу, адже були випадки, що *«страм було дивиться!»*.

Неодмінною частиною перформансу є аудиторія. У п'єсі активно апелюють до глядачів, що у великій кількості збираються коло церкви

подивитись на вінчання головної красуні міста з підстаркуватим впливовим чиновником:

Стасенко. Отак! Уже ж сьогодні весь город прийде дивиться на вас та завидувать! (Пчілка, 1988: 480).

Якщо для Саші кількість зівак нічого не важить, то для Павлущенкового оточення великий натовп зацікавлених є своєрідною демонстрацією репутації секретаря думи, впливовості чиновницьких кіл, і тому вони чванливо хизуються, що «публіки багацько», «і в церкві, й коло церкви – страх». Зазвичай присутні на шлюбній церемонії мають виконати роль свідків священного таїнства. Проте ця місія десакралізується, коли Саша дізнається про стосунки Павлуценка з Домахою та його позашлюбного сина та розгоряється гучний скандал. Тепер натовп має стати профанним спостерігачем бруталного видовища, комедійного інциденту. Однак Павлуценко з приятелями безсоромно ігнорують привселюдне розвінчання їхньої нечистоплотності. Цілком у дусі судового засідання вони наводять приклади подібних прецедентів, які не завадили провінційним сановникам реалізувати свої цілі:

Богущ. ...Згадайте Івана Івановича, як Машка йому в самій церкві іменно плюнула межі очі, та й що ж таке! Машку вивели, а Іван Іванович став і повінчавсь.

Павлуценко. А в Полтаві хіба не було, я сам читав, що на улиці, перед тим як молодим сідають у хвайтон, вирвалася така ж навіжена та при всьому народові по пиці дала молодому; так що ж таке? Зривати шлюб?! І не думали: сіли, поїхали й повінчались! (Пчілка, 1988: 494).

Таким чином Павлуценко не зважає на публічне осоромлення, він навіть не здатен зрозуміти глибину свого приниження, адже всі глядачі сцени, влаштованої Домахою («дешпету»), фактично стають верифікаторами його морального падіння, остаточного демаскування. Як бачимо, фантомний ритуал вінчання зазнає низки трансформацій, набуваючи конотацій похорону та суду.

Наукова новизна

Вперше застосовано методологію метадраматичного аналізу до інтерпретації п'єси Олени Пчілки «Світова річ». Уважаємо такий підхід перспективним у розкритті перформативної поетики драматургії XIX століття.

Висновки

Отже, п'єса Олени Пчілки «Світова річ» є переконливим прикладом функціонування комплексу «драма-культура» як важливого чинника метадраматичного твору. У ньому пропонується варіант репрезентації на сцені зародження театральної вистави, що є ознакою бінарного метадраматичного дійства. Виразно представлено у тексті метакритичний та антитеатральний дискурси, характерні для української драматургії кін. XIX – початку XX ст., наводяться філістерські аргументи щодо шкідливості театру. Паралельно розгортається сюжетна лінія, у якій розвінчується повсякденне акторство. Нерідко персонажі обговорюють в діалогах одяг та інші атрибути театральних ефектів. У п'єсі наявні численні приклади перформативності на комунікативному рівні, зазвичай пов'язані з народними обрядами сватання та вінчання. Однак художня інтерпретація весілля відбувається завдяки актуалізації метадраматичних фантомів суду та похорону. Приділено увагу феномену публіки, реакція якої на дійство нерідко є одним з рушіїв сюжету в метадраматичних творах.

Перспективою дослідження вважаємо розгляд у метадраматичному ключі обряду сватання та (само)презентації нареченого, обширу інтертекстуального контексту, розмаїття фольклорно-пісенних вставок, що надають поліфонічності текстові та впливають на його жанрову своєрідність. «Світова річ» нині певною мірою видається діалогом Олени Пчілки з персонажами-обивателями, які вдаються до некомпетентної критики сценічної діяльності та зокрема українського театру. Твір переконливо доводить, що його авторка однією з перших почала у своєму доробку широко використовувати метадраматичні прийоми, таким чином ініціюючи розвиток естетичної траєкторії української драматургії зламу віків.

Література

- Малютіна, Н. (2006). *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки*. Одеса: Астропринт.
- Мамонтов, Я. (1931). *Драматургія І. Тобілевича. Тобілевич І. Твори у 6 т.* Харків, 6, 143–251.
- Моклиця, М. (2020). Національний наратив і проза Олени Пчілки. *Modern researches in philological sciences Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 185–199.
- Мороз, Л. (2012). Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012, 10, 13–14.
- Пчілка, О. (1988). *Твори*. Київ: Дніпро.

- Тхорук, Р. (2010). Комедія Олени Пчілки “Світова річ”: тематично-структурні зміщення. *Леся Українка і сучасність*, 6, 389–401.
- Фуко, М. (2020). *Наглядати й карати. Народження в’язниці*. Київ: Komubook.
- Школа, В. (2010). Жанрова природа драматичних творів Олени Пчілки. *Леся Українка і сучасність*, 6, 402–412.
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presse.

References

- Maliutina, N. (2006). *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolit: aspekty rodo-zhanrovoi dynamiky* [Ukrainian drama of the late 19th and early 20th centuries: aspects of genre dynamics.]. Odesa: Astroprint (in Ukrainian).
- Mamontov, Ya. (1931). *Dramaturhiia I. Tobilevycha* [Dramaturgy by I. Tobilevych]. *Tobilevych I. Tvory u 6 t.* Kharkiv, 6, 143–251 (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2020). *Natsionalnyi naratyv i proza Oleny Pilky* [National Narrative and Olena Pchilka's Prose]. *Modern researches in philological sciences Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 185–199 (in Ukrainian).
- Moroz, L. (2012). *Ideini aktsenty dramaturhii Oleny Pchilky* [Ideological Accents of Olena Pchilka's Drama]. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*, 10, 13–14 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1988). *Tvory*. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Tkhoruk, R. (2010). *Komediia Oleny Pchilky “Svitova rich”*: tematychno-strukturni zmishchennia [Olena Pchilka's comedy The World's Thing: Thematic and Structural Shifts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, 389–401 (in Ukrainian).
- Foucault, M. (2020). *Nahliadaty y karaty. Narodzhennia v'iaznytsi*. [Discipline and punish: The birth of the prison]. Kyiv: Komubook (in Ukrainian).
- Shkola, V. (2010). *Zhanrova pryroda dramatychnykh tvoriv Oleny Pchilky* [The genre nature of Olena Pchilka's dramatic works]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, 402–412 (in Ukrainian).
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presse.

Oleksandra Visych. Olena Pchilka's “The World Thing” in the Dimensions of the Metadramatic Paradigm. The article analyzes Olena Pchilka's play “The World Thing” in the light of metadrama theory. Even though traditionally metadramatic aesthetics is considered incompatible with the poetics of realism, the work of the Ukrainian author has become an example of the active use of various metadramatic elements. **Methodology.** The *principles of metadramatic analysis* are applied in the research and contribute to a deeper understanding of the Ukrainian national drama of the late 19th century, revealing the nature of the interaction between the cultural context, folklore, dramatic traditions, and reading performative techniques. The latter are important factors of theatricalization and are realized at the level of individual cues, through internal staging and are a means of synthesizing metadramatic and realistic aesthetics. **The scientific novelty** is that this methodology has been applied for the first time to a little-studied play by Olena Pchilka. **The purpose of the article.** The article aims to demonstrate the peculiarities of combining traditional and innovative elements in the work by Olena Pchilka in the context of the development of

Ukrainian metadrama in the late 19th and early 20th centuries. **Results.** The play “The World’s Thing” depicts the birth of the idea of a theatrical production that has the potential of an inner play. The metacritical discourse is realized through the discussion about theatrical trends, acting roles (*emploi*), and the purpose of the theater. Anti-theatrical discussions have also a metadramatic character for they debunk everyday acting. Metadramatic poetics is based on performative elements: staging or reflection on wooing rituals, weddings, funerals, etc. **Conclusions.** The wedding and the trial, although not shown in the play, are phantom performances that, through constant reference to them in the characters’ remarks, contribute to the activation of cultural memory and the doubling of stage reality. The audience also acts as a metadramatic factor, whose reaction to the actions of the main characters becomes a moral and ethical catalyst.

Key words: metadrama, genre, performativity, staging, antitheater discourse, metacriticism, ritual.

Вісич Олександра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>; oleksandra.visych@oa.edu.ua

(Не)стереотипи любові: «Світова річ» Олени Пчілки у XXI столітті

Мета статті – репрезентувати особливості конструювання образу любові в комедії Олени Пчілки «Світова річ» з огляду на модернізацію українського суспільства кінця XIX століття. Задля реалізації дослідження були використані поетологічний, гендерний, феміністично-критичний **методи** і моделювальний підхід. Помічними для виокремлення художніх моделей образу любові виявилися розвідки щодо місця жінки в суспільстві та шлюбі наприкінці XIX – на початку XX століття, оскільки тоді вектор виховання дівчини був жорстко обмежений до її майбутніх, притаманних її гендеру, соціальних ролей.

Результати. Установлено, що в п'єсі реалізовано три моделі образу любові – традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням. Система персонажів є доволі неоднорідною, оскільки авторка зображує дійових осіб, які мають цілком протилежні погляди на стосунки і шлюб. Традиційні на той час погляди втілені в більш зрілих персонажах Красовській, Мар'ї, Зайчевській, Павлущенкові, Богуші. Одруження як укладання ділового контракту і жінка як товар – звичні характеристики «любовних» стосунків, закорінені в мисленні старшого покоління. У той час як молодь надає перевагу шлюбу за коханням – саме таку позицію відстоюють Голуб і Саша, у яких Олена Пчілка втілює риси модернізованого майбутнього. В основі першої моделі образу любові лежить незреалізоване одруження Павлуценка з Сашею, мотиви якого криються у збереженні сімейної садиби Красовських. Яків Степанович – типовий представник патріархального суспільства, який розглядає дружину як власність. Застосовуючи комічний ефект, драматургиня зображує істинний характер Павлуценка – «освічений» персонаж з консервативними поглядами на шлюб, час від час урізноманітнюючи мовлення чоловіка виразними помилками і згрубілими зверненнями до обраниці. Романтизований перелюб – друга художня модель образу любові, яка реалізується через стосунки Олександри і Віктора, в образі якого простежуються риси типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера. «Новаторські» погляди Тамалія розвінчують сталість інституту шлюбу, і провокують несприйняття з боку Олександри, через що їхні стосунки є недовготривалими. Наріжним каменем третьої – є фонові та водночас наскрізні взаємини Саші з Голубом, які репрезентують зміщення акцентів у системі цінностей – нівеляція матеріального і вивищення духовного. Відчуття потреби одне в одному відбувається лише після тривалого розлучення і супроводжується певними відхиленнями у звичній поведінці.

Висновки. Особливо виразним художнім прийомом у п'єсі є ототожнення весілля зі смертю – паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу підсилюють абсурдність застарілого традиційного одруження за розрахунком, тим самим підкреслюючи потребу в переосмисленні системи цінностей. Перспективи продовження студій творчості Олени Пчілки, зокрема драматургічної, вбачаємо в можливості включення її в контекст раннього українського фемінізму.

Ключові слова: Олена Пчілка, драматургія, художній образ, художня модель, модернізація суспільства.

Вступ

Початок російсько-української війни запусив реформаційні процеси у сфері культури. Переосмислюються змістові акценти сприйняття класиків щодо яких усталились певні стереотипи. Варто долати їх і повертати увагу до митців не лише в ювілейні дати, тим більше перепрочитання класики потребує часу і його варто використати відповідально, зважаючи на нові напрацювання в методології, дослідження рукописів, контекстуальні знахідки, видання повних зібрань творів: Ольги Кобилянської (2013, 150 років – започатковано, 10 томів), Лесі Українки (2021, 150 років, 14 томів), Григорія Сковороди (2022/23, 200 років, 4 томи), Микола Хвильовий (2018, 125 років, 5 томів)

Потреба суспільства в увиразненні ідентичності й оновленні ціннісної системи координат простежується й у появі мультимистецьких проєктів, спрямованих на популяризацію постатей, дотичних до творення української культури, та осмислення історичних реалій тоталітарного минулого: музичний альбом «Ти [Романтика]» про митців Розстріляного відродження (2023, МУР); проєкт «Вишиванка в одязі видатних українців»; фільм «Я і Фелікс» за мотивами роману Артема Чеха «Хто ти такий?» про виклики життя в пострадянській Україні (2023, режисерка Ірина Цілик). Звісно, не є винятком і театральне мистецтво: сучасні інтерпретації класичних творів все частіше з'являються на сценах: «Камінний господар» (Іван Уривський, 2020), «Хазяїн» (Іван Уривський, 2023) – «Театр на Подолі»; «Кайдаші 2.0» – «Дикий театр» (Максим Голенко, 2020); «Лісова пісня» – Львівський театр імені Леся Курбаса (Андрій Приходько, 2011); «Конотопська відьма» (Георгій Ковтун, 2018) – Одеський академічний театр музичної комедії тощо.

Менш відомі твори української класики значно повільніше входять до сучасних репертуарів, – це простежуємо на прикладі сучасного сценічного втілення драматургічного надбання Олени

Пчілки: реалізовані постановки за творами «Сужена – не огужена» – Театр «Колесо» (Вахтанг Чхаїдзе, Київ, 2015), переважно дитячими «Казка зеленого гаю» – Волинський академічний обласний театр ляльок (Володимир Богданець, Луцьк, 2021), «Скарб» – Народний молодіжний театр міського палацу культури імені Лесі Українки (Тетяна Покраса, Звягель, 2022) тощо. Разом з тим більшість п'єс залишаються поза увагою сучасних театрів, зокрема комедія «Світова річ». Такий стан речей можна пояснити тим, що тривалий час домінували маніпулятивні оцінки драматургічного спадку письменниці. Для прикладу наведемо лише одне твердження: «Не публікувалась низка п'єсок, написаних у Гадячі в період 1914–1919 рр. для дитячого аматорського театру. Деякі з них відбивають тяжку ідейну кризу, якої саме тоді зазнавала авторка, кволі сюжетною будовою і естетичної цінності не мають. Цього не могла не усвідомлювати Олена Пчілка, бо з гадяцьких п'єсок відібрала й видала в Полтаві дві – “Весняний ранок Тарасовий”, датований 1914 роком та “казку Зеленого гаю”, написану 1916 року» (Чернишов, 1969: 94). Очевидно, що послідовні погляди Олени Пчілки на питання нації, національної ідентичності тощо зумовили таку оцінку.

«Суджену не огужену», «Світову річ» і «Злочинницю» сама авторка в автобіографії оцінює як «спроби в драматургії», адже з'явилися вони під впливом «українських вистав в Києві за участю Кропивницького, Садовського, Заньковецької», адже «була у нас своя українська сцена» (Пчілка, 2011: 256–257).

Уперше за її постановку свого часу взялися Михайло Старицький – 1885, Микола Садовський – 1889 (Марія Заньковецька в ролі дівчини Оксани), Марко Кропивницький – 1899. У 1893 році Кость Підвисоцький, очоливши режисуру в театрі товариства «Руська бесіда» переносить у репертуар і п'єсу «Світова річ» Олени Пчілки.

Сьогодні п'єса з'являється на сцені Народного театру «На Павленках» (Полтава), але вже в сучасній інтерпретації режисерки Галини Чернявської (березень – квітень 2024). Сучасний погляд на текст увиразнив окремі акценти, які є актуальним і нині: «Попри тотальне зросійщення, на той час все ж виростає покоління українців, які плекатимуть і зберігатимуть українську культуру» (Михайлюк, 2024). У прес-релізі ідеться, що актори у виставі «продемонстрували діяльність молодих культурників, їх взаємини з представниками дрібного панства та чиновництва. Студент Стасенко та його приятель Голуб, як і головна героїня твору Саша, дочка збіднілої пані,

уособлюють молодь, що захопилися культурно-освітніми віяннями епохи» (Михайлюк, 2024).

Безумовно, з такого погляду відчутні перегуки із сьогоденням – покоління незалежної України також активно шукає себе, долає ментальні пережитки, розширює межі свого знання про світ. І так само намагається пізнати, що ж таке любов і яка їй відводиться роль у часи глобальних трансформацій. А значить, як національно-модерна інтерпретація п'єси Олександра Островського «Бідна наречена» (1851) «Світова річ» Олени Пчілки відображає значно складніший, ніж це може видаватися з першого погляду, вузол проблем українського суспільства, що переживає процес модернізації (Тхорук, 2010: 397).

Попри тривале ігнорування театрами п'єси Олени Пчілки «Світова річ» науковці неодноразово згадують цю комедію, вписуючи її в літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століття. В. Колкутіна звертає увагу на різножанровість літературної спадщини Олени Пчілки, яка наскрізно пронизана мотивом «виховання національно свідомого типу нового українця» (Колкутіна, 2010: 108). Комедія «Світова річ» не є винятком: простежуємо «іншість» нового молодого покоління, репрезентація якого, на думку Р. Тхорук, реалізується через фарс: «До фарсових сцен зарахувала б оглядини у Красовських, побачення з Тамалієм, передвесільний візит Домахи. Щоразу позиція Саші окреслюється як “не від світу цього”» (Тхорук, 2010: 392).

Лєвова частка розвідок спрямовані на дослідження особливостей зображення тогочасного суспільного ладу, побутування якого мало виключно меркантильний характер: «Героїня комедії “Світова річ” (1884) стала заручницею скрутних обставин, за яких її мати хоче буквально продати “товар”» (Лєвчук, 2019: 127). Літературознавці підкреслюють роль етнографічних елементів у диференціації соціальних верств у п'єсі, наголошуючи, що «одяг, використано у п'єсі з різною метою: нейтрально, коли йдеться про типові для міщан риси й негативно, коли засуджується обивательський побут не тільки міщан, а насамперед панів (поведінка завжди зацікавленої чужими справами Зайчевської, діалоги Павлуценка й Богуша тощо)» (Лєвчук, 2019: 127). Т. Лєвчук увиразнює художню функцію зображення опису одягу, яка на її думку, «полягає не тільки в розрізненні суспільної верстви (панство, міщанство, селянство), але й у вираженні модних ідей українофільства та емансипації» (Лєвчук, 2019: 127).

З огляду на твердження дослідників цікаво буде простежити еволюцію персонажки – учасниці модернізації українського суспільства кінця ХІХ століття, зокрема її емансипації під впливом інтелігенції, прийняття та усвідомлення нею суті статевого стосунку і любові.

Мету дослідження вбачаємо у визначенні особливостей конструювання образу любові в комедії Олени Пчілки «Світова річ» з огляду на модернізацію українського суспільства кінця ХІХ століття, яка є культурним фоном для сюжету цієї п'єси. Задля досягнення поставленої цілі були використані поетологічний, гендерний, феміністично-критичний методи і моделювальний підхід.

Теоретичний базис

Реалізація мети передбачає розуміння місця жінки в суспільстві та шлюбі наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Вектор виховання жінки був жорстко обмежений до її майбутніх, притаманних її гендеру, соціальних ролей. Процес соціалізації включав три основні етапи: «Перший був покликаний у ритуально-символічний спосіб прилучити її до соціокультурного середовища, програмуючи успішне засвоєння відповідної їй біологічної статі гендерної ролі (дружина). Наступний – був пов'язаний з господарсько-виробничими функціями жінки (господиня). Останній етап спрямований на пізнання нею статево-репродуктивної сфери (мати)» (Кісь, 1999: 55). Такий сталий шаблон, яким послуговувалося не одне покоління, був випрацюваний через панування патріархального типу суспільства, що власне і визначало сенси понять «шлюб», «сім'я».

За твердженням О. Кісь, «сім'я – це насамперед господарська спілка, тож і підхід до укладення шлюбу нагадував діловий контракт, у якому зважували радше економічні переваги та перспективи новоутвореної господарської одиниці» (Кісь, 2015: 1). З часом все частіше траплялися ситуації, коли уподобання батьків і дітей не збігалися, «оскільки перші керувались головно господарськими міркуваннями, другі – особистими симпатіями» (Кісь, 2015: 3), і така зміна заклала «ґрунт для протесту жінок, була основою для розвитку жіночого руху» (Смоляр, 1998: 79). Про це явище детально висловлюється Л. Смоляр: «Як і в Європі, де рух жінок за свободу, незалежність та рівність перед законом отримав назву “фемінізму”, жіночий рух на території Російської імперії також стали визначати цим поняттям <...> Під фемінізмом на терені Наддніпрянської України розуміли рух, який прагнув надати жінкам максимальних можливостей

для їх розвитку, самореалізації як в інтересах самої жінки, так і суспільства в цілому» (1998: 79). Таким чином, фемінізм був одним з каталізаторів тогочасної модернізації суспільства, фіксуючи оновлений погляд на жінку і запускаючи процес переосмислення сталих соціальних ролей.

Виклад основного матеріалу

Руйнування стереотипів щодо місця жінки в суспільстві та переосмислення інституту шлюбу – мотиви, які наскрізно простежуються в п'єсі Олени Пчілки «Світова річ». Доцільним видається застосувати моделювальний підхід задля реконструювання ідеологічного задуму авторки – реконструювати три моделі формування образу любові в аналізованому драматургічному творі.

Насамперед окреслення потребує художня репрезентація шлюбу як невід'ємної складової людського буття. Авторка для зображення обирає доволі типову для того часу ситуацію, у той час як система дійових осіб є неоднорідною – наявні носії різних контрастних позицій щодо окресленого питання. Традиційні погляди втілені в більш зрілих персонажах – Красовській, Мар'ї, Зайчевській, Павлуценкові, Богуші. Найперше, що впадає в очі – розрахунок лежав в основі мотивації будь-якого шлюбу, про що зазначає Богуш: *«Та отже не журіться: найшов я вам оборонця, а Олександрі Михайлівні – жениха, та такого, що як і сього забракуєте, то вже й не знаю! <...> Він же там у думі – вернигора: що схоче, то й зробить. Ну, так не приріжуть вам тепер городської землі?!»* (Пчілка, 1988: 409). Статус потенційного зятя забезпечував Красовській продовження господарювання на своїй садибі, що потенційну тещу найбільше і приваблювало в Павлуценкові. Ще однією особливістю є відкрите обговорення умов так званої взаємовигідної спілки, яка здебільшого ґрунтувалася на матеріальному становищі. Зайчевська не втрачає нагоди це підкреслити: *«О, і гроші, проклятий, має! Та ще, знаєте, серденько, що тітка Яновська й Яновщину йому дарує»* (Пчілка, 1988: 412). Важливо відзначити, що різниця у віці не мала жодного значення, оскільки статусність одного з партнерів, переважно чоловіка, була ключовою: *«Далєбі, добре було б, якби Павлуценко посватав. Жили б, як у бога за дверми! Ну, старий, – правда, що старий, – та чорт його бери! Зате старого чоловіка можна за чуба краще держати, ніж молодого!»* (1988: 416). Такий погляд загалом пропонує переосмислення ситуації нерівного шлюбу – більш звичного і популярного сюжету драматичних творів.

Дещо відмінний погляд на шлюб репрезентує Стасенко – возвеличення людських якостей, відчуттів прихильності до партнера: *«Річ не в тому, чи йти, чи не йти і за кого йти, а в тому, щоб завжди зоставатись людиною»* (1988: 392). Разом з тим у нього відсутнє визнання важливості почуття любові як запоруки створення щасливої родини.

Кардинально нове бачення сім'ї авторка закладає у світогляді Голуба та Саші, вбачаючи в молодому поколінні потенціал майбутніх реформаторів. Модернізована модель шлюбу ґрунтується виключно на взаємних почуттях партнерів, а одруження за розрахунком вважається неприйнятним: *«Велика, чесна справа не може прийняти од мене такого нечесного вчинку, як одурити свою дружину і дурити її цілий вік!»* (1988: 392). Зі зміною поколінь відбувається трансформація сенсу шлюбу: від взаємовигідної спілки до щасливого союзу, з наявністю категоричної примітки: *«Шлюб без любові – се каліцтво всього життя!»* (1988: 393). Ця дихотомія є свого роду загальною рамкою сюжету «Світової речі», у якій відбувається зміна світогляду головної дійової особи.

У п'єсі «Світова річ» постають три художні моделі образу любові: традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням – кожна з яких реалізовано на прикладі стосунків головної дійової особи Олександри з Яковом Степановичем Павлуценком, Віктором Тамалієм, Василем Голубом відповідно.

Одруження заради збереження земельного наділу – мотив першої художньої моделі. На думку Красовської, єдиним способом зберегти садибу – видати доньку заміж за секретаря думи Павлуценка. Традиційним на той час є шлюб за розрахунком, тож, кожна з дійових осіб вбачає свої переваги такого кроку. Павлуценко радіє молодій дружині, чия сім'я залежатиме від його посади і зв'язків: *«Та кат його бери, той посаг! Хвалить бога, маю свого! Ще навіть краще, що в неї нема нічого, їй-богу! Бо якби була багата, то ще чорт його знає, може б, і не пішла, а хоть би і пішла, то ще б там усякі хвокуси показувала проти чоловіка, а так – безпечніш!»* (1988: 442). Красовська, переймаючись земельними питаннями, переконана, що заміжжя Саші – чудове рішення для сім'ї загалом: *«Поки ти у мене не будеш, як слід пристроєна, не буде моя душа спокійна»* (1988: 397). Разом з тим думку нареченої під час ухвалення рішення ніхто не врахував, а Олександра Михайлівна зовсім не бачить свого майбутнього з літнім чоловіком: *«І скільки я вже плакала через те!.. Мамі Павлуценко до*

сподоби, і вона все намагається, щоб я йшла за його... От... здумай собі... завтра треба дати останню відповідь! Я просто готова на край світу забігти!...» (1988: 462). Молода дівчина переживає відчуття приреченості, розриваючись між вимогою матері та власними бажаннями.

Павлущенко – типовий представник патріархального суспільства і розглядає дружину як особисту власність. На його чітке переконання, виключно чоловік встановлює правила подальшого життя і ухвалює будь-які рішення, які пов'язані з його обраницею. Світогляд Павлущенко обмежений: він вбачає в жінці виключно такі соціальні ролі, як матір, дружина і господиня. Власне авторка створює комічний ефект, наділяючи нібито освіченого персонажа (секретаря місцевої думи) такими консервативним поглядами на шлюб, і підкреслює його виразними помилками в мовленні та згрубілими зверненнями до обраниці: *«Звісно, моє діло сторона, а тільки по-моєму, порядошній дівчиці не слід займатися [театром]! Бог з ним!.. Нащо привчаться до тієї хвальши? Брехня ж то все!.. <...> А воно, знаєте, у сімействі вещь неполезна, особливо, приміром сказати, для мужа весьма і весьма некорисно, як жінка уміє добре брехать»* (1988: 438). Почуття обурення й несприйняття переживає Саша, оскільки своє найближче майбутнє вона асоціювала з розвитком особистості – вчителюванням, читанням літератури, грою в театрі, тим самим руйнуючи стереотипні уявлення про традиційну роль жінки. Нівеляція особистості та ототожнення з товаром найбільше торкаються почуттів дівчини: *«Приїде той Павлущенко, буде говорить всякі дурні речі, буде на мене роздивлятися, як на корову яку! Коли б не мама, нізащо в світі й не вийшла б до його!... Так – куди! Тут би таке зчинилось, що й господи, якби я не вийшла до гостей!»* (1988: 415). Обравши симпатичний «товар», Павлущенко прагне отримати його негайно, а очікування лише породжує злість у ньому: *«Дивись ти, граються собі цілісінький місяць! Інші б за щастя пощитали, а вони ще примхи показують та воловодяться! Ні, не такого наскочили! Скажіть, на милість, вигадала що: “Пождіте ще до якої пори”!, Ні, голубонько, буде з мене! Мені вже й так обридло у женихівському сословії пробувати: наче та душа без покаяння, що не то в пеклі, не то в раю під престоломи тиняється! Ходи до їх та тільки облизуйся, як панночка з іншими романсує!»* (1988: 457). Таким чином, перед реципієнтами постає художня модель традиційного мезальянсу, якому не вдається реалізуватися повною мірою через введення авторкою в композицію

ключниці Домахи – коханки Павлуценка і матері його позашлюбного сина.

Привселюдне викриття стосунків секретаря думи з ключницею і наявності байстрюка руйнує образ того самого «ідеального» чоловіка: *«Хіба не чули про мене? Не знаєте мене, полюбовниці Павлуценкової? Чи, може, я вам про вас яку новину сказала?!»* (1988: 491). Зраджена Домаха є загальним образом протесту проти тогочасної безкарності чоловіків в разі вільного «користування» жінками задля задоволення власних потреб. Уводячи в сюжет п'єси образ коханки, Олена Пчілка задіює два біблійні мотиви: сповіді і громадського осуду. Перший реалізується через каяття Домахи перед селянами: *«Я божевільна? Чим я божевільна? Хіба тим, що вірила, як ти п'ять літ дуриш мене, що оженишся зо мною та взакониш хлопця? А ти не здурів? Дивись ти! Радіє, що з молодого панночкою береться! Та ти, дурасію, думаєш, що вона любить тебе?! Вона гроші твої полюбила, от що!»* (1988: 491). Ризикуючи своєю честю, жінка обирає одкровення задля прилюдного покарання зрадника, осуду, приниження секретаря думи без жодних виправдань і пробачень: *«Я до тебе не в'язнутиму! Мені тільки хотілось плюнути тобі в очі у хаті в твоєї панночки! Ось тобі: пху!»* (1988: 493). Несподівано проявлена гордість Домахи пробуджує таке ж почуття і в Саші: *«Стійте! Візьміть собі свого пана!.. Батька вашої дитини!.. Я не хочу його! Я зрікаюся свого слова!.. Мамо! Я не йду до вінця!»* (1988: 493), – адже дівчина усвідомлює, що приставши на умови такого мезальянсу, вона мусить прийняти і всі подальші зради чоловіка – фактично обов'язкову умову цього «контракту». До того ж вона вже дізналася, що в шлюбі без любові це почуття все одно шукатиме виходу – про це їй сповістили стосунки із заможним паничем Тамалієм.

Романтизований перелюб – друга художня модель образу любові – реалізується через стосунки Саші з Віктором. Чарівність панича швидко породжує неабияку прихильність дівчини до нього і провокує глибоку закоханість: *«Перше ж усього я мушу сказати вам знов, що ви сьогодні просто чарівливо гарна! Коли б я умів малювати, я зараз змалював би вас на тлі сієї акації. Справді, в цьому убранню ви чаруєте! Дуже гарно!»* (1988: 401). Уведення авторкою значної кількості компліментарних конструкцій увиразнює нещирість почуттів хлопця, однак у дівчини це навпаки запускає домінування емоцій над рацією: *«За віщо люблю, не можу навіть зважить гаразд, а тільки вся моя думка край його...край Віктора!»* (1988: 427). У Якова

Степановича і Віктора спільна ціль – підкорити серце Саші: першому – для спільного життя, другому – для утвердження власної значимості та задоволення фізіологічного потягу, проте шляхи досягнення мети чоловіки обирають різні. Думський секретар має довготривалі плани, натомість запальний молодий панич першим майже досягає бажаного: *«Устоньки так і просяться, щоб їх цілувати!... Що ж, здається, сьогодні щастя й не трудно досягти: здається, моя кізонька закохалася до краю!»* (1988: 402). Ще більше доповнює характер ключової особи цієї моделі часте вживання зменшувально-пестливих слів.

В образі Тамалія бачимо типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера, проте поданого авторкою крізь призму традицій української комедії, які тоді формувалися в театрі корифеїв: *«Лукава!... А яка знадлива в цю хвилину! Вродливиця! Alexandrine! Сашенька!... Адже ви... Адже ти... теж любиш мене трошечки? Любиш?.. Мила, вродливиця моя!»* (1988: 430). Ознаки трікстера найвиразніше оприявнюються в епізоді останньої розмови Тамалія із Сашею – одномоментно він руйнує надії дівчини на спільне щасливе майбутнє, презентуючи власне бачення кохання: *«Любити й обіщати дівчині одружитися з нею – се дві речі зовсім інші. <...> А зміркуй же ти собі, моє золото, що я зовсім не переставав любити тебе, люблю, кохаю тебе так самісінько, як і перше. Але в'язати свою долю з твоєю не вважаю можливим і прямо й чесно скажу, що ніколи не говоритиму тобі про шлюб зо мною»* (1988: 464). Саме «новаторські» погляди звабника розвінчують сталість інституту шлюбу у свідомості дівчини: *«Подумай над тим, яка ж єсть нам потреба переривати наше приятельство, як ти підеш за Павлуценка? Навпаки... На те літо, як ти владнуєшся в своєму власному кубельці, – а воно, до речі сказати, так близько від нашої оселі, – ми зустрінемося друзями! Ми можемо бути навіть у більшій приязні, далеко більшій, ніж тепер...»* (1988: 465). Різне розуміння почування свободи в стані закоханості унеможливорює продовження їхніх стосунків: *«Да як же ви смієте? Ви можете без жालю покинути мене, можете давати пораду, щоб я владнувала свою долю без вас, але як же ви смієте зневажати мене, призволяти мене до якоїсь-то ганебної речі, коли я, по вашій раді, піду за Павлуценка?! Боже мій, який ви подлий!»* (1988: 465). Для Саші стають зрозумілими справжні наміри Тамалія, і цю зміну поглядів авторка підкреслює змінами в її мовленні. Спершу розмови про омріяного чоловіка сповнені описів прихованих переживань дівчини, однак після з'ясування його істинних намірів спостерігаємо часте

вживання негативно забарвлених дієслів у переважно оклично-риторичних реченнях. Після розчарування у стосунках з паничем Олександра потребує розради, яку отримує поруч з тим, кого з усіх сил не помічала впродовж тривалого часу – Василем Голубом.

Третя модель образу любові розгортається доволі фоново і водночас наскрізно протягом наростання конфлікту п'єси, та цілком оприявнюється лише у фіналі. Основою виступають насамперед почуття Голуба до Саші: *«Боже, коли б вона хоч надію подала, що буде моєю! Я й не знаю, який би я був щасливий! Як би я любив її цілий вік, як би кохав! Господи, я готов її слідочки цілувати!..»* (1988: 423). Варто звернути увагу на суттєво іншу систему цінностей, з якої постає ця модель – нівеляція матеріального і вивищення духовного.

Характер Василя Голуба є репрезентацією прихильника модерного шлюбу за коханням. Зустрічі, товаришування, однак лише пожвавлення уваги до Олександри мотивує чоловіка зізнатися в почуттях: *«Я хотів... давно хотів вам сказати... що я вас так люблю, як тільки можна любити!»* (1988: 425). Зовнішні обставини і внутрішні почуття до іншого мотивують дівчину відмовити: *«Не любіть мене, Василю Митрохвановичу, я не стою вашої любові!»* (1988: 425), – що провокує різку зміну настроїв Голуба: *«Шкода! Шкода!... Не почувши ти більш від мене того слова!.. А-ах! І я думав приподобитися своїм словом, своїм щирим коханням! Навіщо воно, тєє слово? Навіщо та щирість?»* (1988: 426). Разом з тим цей епізод є лише відправною точкою розвитку аналізованої моделі. Різке припинення спілкування провокує одного з партнерів до необдуманих дій – від'їзду до Києва задля витіснення думок про кохану, а в другій простежуються прояви компульсивної поведінки: *«Так от як?! Василь Митрохванович Голуб заспокоїлися? Швидко... швидко!.. Поїхав собі в Київ! А я, дурна, клопочусь, турбуюсь! Гай-гай!.. Так от які вони, всі ті “вірні” та “щирі”! Один насміявся, другий – просто забувся!.. Чого ж я журюся? Чого сумую? Хто ж є коло мене? Де ж та хоч одна прихильна душа, що пожаліла б мене від серця?»* (1988: 482). Потреба одне в одному загострює відчуття потягу, який довгий час не був явним, принаймні в Олександрі, що супроводжується проявами агресії, які реалізуються переважно фрагментарними окличними реченнями. Саме переживання сильного потягу змушує Голуба повернутися до рідного містечка і бути поруч з коханою: *«Я не міг виїхати. Я не знаю, яка сила не пустила мене і... привела сюди. Я чув усе... Не бійтеся мене, я не схочу нічого... Я не казатиму вам про*

себе... Тільки знайти, що я віддам своє життя, щоб піддержати вас» (1988: 496). Спорідненість душ якнайвиразніше простежується у ставленні партнерів до одруження за розрахунком – обидвоє асоціюють це із втратою сенсу життя і смертю, а Саша проговорює переживання в монолозі-сповіді: *«Як же: наряджена! По-шлюбному, по-веселому!.. Що ж! Як і в домовину кладуть дівчину, то теж убирають у все біле, а я ж чую, виразно чую, як у мене всередині душа моя умирає... Прощайте мої надії, мої мрії, прощай все! Убирали... Зійдуться люди, повезуть до церкви... Буде й одправа... одспівають мене... Чом же мені наших весільних пісень не співають?.. Вони смутніші похоронних...»* (1988: 476). Паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу увиразнюють емоційний стан Саші і її неприйняття нав'язаної реальності. Таким чином, біблійні мотиви прощення і спокути заради спільного майбутнього виступають тією самою символічною межею між минулим і модерним.

Наукова новизна

дослідження полягає в пропозиції інтерпретації п'єси Олени Пчілки «Світова річ» з концентрацією уваги на мотиві модернізації уявлень про почуття любові, яка розкрита через стосунки Олександри з трьома чоловіками, що може розширити парадигму сучасної сценічної реалізації цього твору.

Висновки

У комедії Олени Пчілки «Світова річ» репрезентовано три художні моделі образу любові: традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням. В основі першої – одруження Павлуценка з Сашею заради збереження земельного наділу пані Красовської. Конструювання характеру секретаря думи за допомогою ефекту комічності увиразнює стереотипні погляди дійової особи, загострюючи суспільну потребу їх подолання. Гіперболізація – художній прийом, яким підкреслюється трагічність «звичайної» («світова річ!») ситуації, яка склалася – уподібнення доньки до товару задля збереження земельного наділу.

Друга художня модель образу любові – романтизований перелюб – реалізується через стосунки Саші з Віктором, в образі якого втілено типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера, проте поданого авторкою крізь призму традицій української комедії, які тоді формувалися в театрі корифеїв. Аналізована модель відзначається частими контрастами, які переважно проявляються у мовленні дійових осіб: спершу – використання зменшувально-

пестливих слів, ніжних прізвиськ, а згодом – негативно забарвлених дієслів, вигуків, фрагментарних риторично-окличних речень.

Основою третьої моделі є почуття Голуба до Саші, які розгортаються доволі фоново і водночас наскрізно протягом наростання конфлікту п'єси. Простежується зміщення акцентів у системі цінностей – нівеляція матеріального і вивищення духовного. Відчуття потреби одне в одному відбувається лише після тривалого розлучення і супроводжується певними відхиленнями у звичній поведінці: Віктор ухвалює різкі необдумані рішення задля втечі від своїх почуттів, а в Олександрі наявні прояви агресії, які реалізуються переважно фрагментарними окличними реченнями. Виразним у п'єсі «Світова річ» є епізод ототожнення весілля зі смертю – паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу підсилюють абсурдність застарілого традиційного одруження за розрахунком і підкреслюють потребу переосмислення істинних цінностей інституту шлюбу.

Авторка послідовно проводить свою героїню через осмислення суті тих моделей, які пропонує їй традиційне суспільство. Саша еволюціонує, зростає духовно і набуває сили протистояти викликам і мезальянсу, і адюльтеру. У її свідомості визріває нова, модерна система цінностей, у якій чільне місце належить щирій любові і свободі шлюбу з кохання.

Література

- Кісь, О. (1999). Особливості соціалізації дівчаток в українській сім'ї XIX – початку XX ст. *Етнічна історія народів Європи. Традиційна етнічна культура слов'ян. Збірник наукових праць*. Київ, 49–55.
- Кісь, О. (Ред.). (2015) *Українські жінки в горнілі модернізації*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
- Колкутіна, В. (2010). Олена Пчілка в рецепція Дмитра Донцова. *Рідний край: Літературознавство*, 1, 105–110.
- Левчук, Т. (2019). Олена Пчілка про моду і вроду. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 28, 119–147. URL: <http://surl.li/gpmnbx>
- Михайлюк, М. (2024). На полтавській сцені вперше в Україні покажуть виставу «Світова річ» від Народного театру «На Павленках». URL: <http://surl.li/uslhm>
- Пчілка, Олена (2011). Автобіографія. *Мікула О. Творчість Олени Пчілки і фольклор*. Ужгород: Гражда, 215–274.
- Пчілка, Олена (1988). Світова річ. *Твори*. Упорядник Н. Вишнеvsька. Київ: Дніпро, 387–496.
- Смоляр, Л. (1998). *Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст. Сторінки історії*. Одеса.
- Тхорук, Р. (2010). Комедія Олени Пчілки «Світова річ»: тематично-структурні зміщення. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк, т. 6, 389–401.

Чернишов, А. (1969). Для рідного театру. *Прапор*, 11, 92–95.

References

- Kis, O. (1999). Osoblyvosti sotsializatsii divchatok v ukrainiskii simi XIX – pochatku XX st. [Peculiarities of the socialisation of girls in the Ukrainian family of the 19th and early 20th centuries]. *Etnichna istoriia narodiv Evropy. Tradytsiina etnichna kultura sloviaan. Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv (in Ukrainian).
- Kis, O. (Ed.). (2015). Ukrainski zhinky v hornyli modernizatsii [Ukrainian women in the furnace of modernisation]. Kharkiv (in Ukrainian).
- Kolkutina, V. (2010). Olena Pchilka v retseptsiiia Dmytra Dontsova [Olena Pchilka at Dmytro Dontsov's reception]. *Ridnyi kraj: Literaturoznavstvo*, 1, 105–110 (in Ukrainian).
- Levchuk, T. (2019). Olena Pchilka pro modu i vrodu [Olena Pchilka about Fashion and Beauty]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 28, 119–147. <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/872> (in Ukrainian).
- Mykhailiuk, M. (2024, 19 March). Na poltavskii stseni vpershe v Ukraini pokazhut vystavu “Svitova rich” vid Narodnoho teatru “Na Pavlenkakh” [On the Poltava stage, the play “The World Thing” by the People's Theater “Na Pavlenkakh” will be shown for the first time in Ukraine]. URL: <http://surl.li/uslhm> (in Ukrainian).
- Pchilka Olena. (2011). Avtobiohrafiiia [Autobiography]. *Mikula O. Tvorchist Oleny Pchilky i folklor*. Uzhhorod (in Ukrainian).
- Pchilka Olena. (1988). Svitova rich [The World Thing]. *Tvory*. Kyiv (in Ukrainian).
- Smoliar, L. (1998). Mynule zarady maibutnoho. Zhinochyi rukh Naddniprianskoi Ukrainy II pol. XIX – poch. XX st. [The past for the sake of the future. The Women's Movement of Dnieper Ukraine II half. XIX - beginning 20th century]. *Storinky istorii*. Odesa (in Ukrainian).
- Tkhoruk, R. (2010). Komediia Oleny Pchilky “Svitova rich”: tematychno-strukturni zmishchennia [Olena Pchilka's comedy “Svitova rich”: thematic and structural shifts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist: zb. nauk. prats*, 6, 389–401 (in Ukrainian).
- Chernyshov, A. (1969). Dlia ridnoho teatru [For the native theater]. *Prapor*, 11, 92–95 (in Ukrainian).

Tamara Fedyk. (Non)stereotypes of love: "The World Thing" by Olena Pchilka in the 21st century. The article presents the peculiarities of constructing the image of love in Olena Pchilka's comedy “The World Thing” given the modernization of Ukrainian society at the end of the 19th century. Poetological, gender, and feminist-critical **methods** and a modelling approach were used to implement the research. Intelligence about a woman's place in society and marriage at the end of the 19th and the beginning of the 20th century proved to be helpful for the identification of artistic models of the image of love since at that time the vector of a girl's upbringing was strictly limited to her future social roles inherent in her gender.

It was established that three models of the image of love are implemented in the play – traditional mesalliance, romanticized adultery, and modern marriage for love. The system of characters is quite heterogeneous since the author depicts protagonists with opposite views on relationships and marriage. The views traditional at that time are embodied in the more mature characters of Krasovska, Marya, Zaychevska, Pavluschenko, and Bogush. Marriage as a business

contract and a woman as a commodity are common characteristics of “love” relationships rooted in the thinking of the older generation. While young people prefer marriage over love, this is exactly the position advocated by Holub and Sasha, in whom Olena Pchilka embodies the features of the modernized future. The basis of the first model of the image of love is the unrealized marriage of Pavlushchenko with Sasha, the motives of which lie in the preservation of the Krasovska family estate. Yakiv Stepanovych is a typical representative of a patriarchal society that considers his wife as property. Using a comic effect, the playwright portrays Pavlushchenko's true character – an “educated” character with conservative views on marriage, from time to time diversifying the husband's speech with expressive mistakes and rude addresses to his chosen one. Romanticized adultery is the second artistic model of the image of love, which is realized through the relationship of Alexandra and Victor, in the image of which the features of a typical hero-lover, a seducer, with distinct features of a trickster, can be traced. The “innovative” views of Tamalii debunk the permanence of the institution of marriage, and provoke non-acceptance on the part of Alexandra, due to which their relationship is short-lived. The cornerstone of the third is the background and at the same time cross-cutting relations between Sasha and Golub, which represent a shift in emphasis in the value system – the leveling of the material and the elevation of the spiritual. The feeling of needing each other occurs only after a long separation and is accompanied by certain deviations in usual behavior. A particularly expressive artistic technique in the play is the identification of a wedding with death – the parallelism and representation of the ritual as a transition reinforce the absurdity of the outdated traditional arranged marriage, thus emphasizing the need to rethink the value system. We see the prospects of continuing studies of Olena Pchilka's work, in particular dramaturgy, in the possibility of including it in the context of early Ukrainian feminism.

Key words: Olena Pchilka, dramaturgy, artistic image, artistic model, modernization of society.

Федик Тамара Олександрівна – здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня навчання кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, <https://orcid.org/0000-0002-3673-7077>; tamarafedyk@gmail.com

Оксана Вишневська, Світлана Сухарева

Феміністичні аспекти життєпису

Елізи Ожешко та Олени Пчілки

Мета публікації – на прикладі окремих фактів біографії українки Олени Пчілки та польки Елізи Ожешко визначити витоки формування у них феміністичних поглядів.

Результати. У XIX ст. погляди на роль і місце жінки в житті родини та суспільства починають зазнавати кардинальних змін. Окреслено, що ці зміни розпочинаються з сімейного виховання, яке, на думку обох письменниць, відіграє ключову роль у підготовці дівчаток до дорослого життя, закладає основу для реалізації їх особистісних потреб і бажань, виробляє чітку громадянську позицію. Важлива роль у цьому процесі відводиться матері, яка має сприяти тому, аби навчити доньку не лише хорошим манерам, рукоділлю, співу й танцям, але й розвинути почуття любові до рідної мови, шанобливе ставлення до народних традицій. З'ясовано, що в родині Драгоманових роль жінки й матері виходила за традиційні межі патріархального суспільства. Олена Пчілка – яскравий приклад нової жінки-матері, жінки-громадянки.

Визначено, що відсутність порозуміння з матір'ю спонукала Елізу Ожешко приділяти багато уваги питанням сім'ї та її ролі у формуванні наступних поколінь поляків, породила переконання, що саме в руках матерів доля і майбутнє нації. Жінка-мати не повинна забувати, що наявність сім'ї – це не лише привілей, а перш за все обов'язок. На її плечах лежить тягар виховання наступних поколінь, а отже, і відповідальність за долю майбутньої Польщі. Відзначено, що для повноцінного виконання цих функцій жінці не вистачає відповідної освіти, знань у вирішенні побутових проблем, фінансової незалежності, оскільки жінки не можуть зреалізувати себе у багатьох професіях.

У **висновках** підкреслено, що особистий життєвий досвід Олени Пчілки та Елізи Ожешко вплинули на формування у них феміністичних поглядів, які руйнували патріархальні уявлення про жінку та її призначення.

Ключові слова: фемінізм, жіночий рух, жінка-матір, виховання, життєвий досвід, гендерна рівність.

Вступ

Невід'ємною складовою розвитку суспільство на всіх його етапах була і є проблема визначення у ньому місця та призначення жінки, її прав та обов'язків. Традиційно упродовж багатьох століть жінці відводилася роль берегині домашнього вогнища, хорошої матері та по-та покірної дружини. Тільки від XIX ст. почали змінюватися погляди

на жіноче питання, що призвело до поширення ідей жіночої емансипації, а пізніше – ідей фемінізму.

Проблема жіночої емансипації або, як її називали у ХІХ ст., «жіноче питання» належить до тих глобальних проблем, що визначають життя не лише

окремих людей, але й суспільства в цілому. Суть її зводиться до того, що у патріархальному світі існує дискримінація жінки, яка проявляється в усіх сферах життя. Більше того, саме вона і є тим наріжним каменем, на якому тримається таке суспільство. Ставлення до жінки як до неповноцінної людської істоти, яка не здатна сама вирішувати власні проблеми, сформувалося ще на початку існування цивілізації. Потім уявлення про неповноцінність жінки увійшли в національні релігії й були зафіксовані законодавчими кодексами. Патріархальному суспільству властиве привілейоване становище чоловіків. У сім'ї роль жінки зводилася до ролі зразкової матері і дружини, яка повинна обслуговувати чоловіка. Це її призначення й сенс існування, а все, що знаходилося поза межами сім'ї, не входило в її компетенцію.

Француженка Сімона де Бовуар в книзі «Друга стаття» звернула увагу саме на ці проблеми та влучно зауважила: *«ми не народжуємося жінками – ми стаємо жінками»* (Бовуар, 2017: 105). З цього почалася дискусія про необхідність розмежування біологічної та соціокультурної статі та здійснення революційних змін у патріархальній формі суспільства, яке продовжувало бачити жінку як істоту, орієнтовану переважно на шлюб і народження дітей.

Ребека Вокер, авторка книги «Будь реальним. Розкажуй правду і змінюй обличчя фемінізму» (1995) зазначала: «Бути феміністкою – значить зробити ідеологію гендерної рівності і підтримки жінок сутністю свого життя...» (Walker, 2002: 202).

Мета публікації – шляхом зіставного аналізу біографічних фактів і суспільної позиції Олени Пчілки та Елізи Ожешко з'ясувати їх причетність до феміністичного руху.

Теоретичний базис

Методологічною основою публікації стали феміністичні концепції Європейських та українських дослідників Сімони де Бовуар, Ребеки Вокер, Соломії Павличко, Віри Агеєвої.

Виклад основного матеріалу

В європейському культурному просторі ХХ ст. фемінізм є непересічним явищем. На сучасному етапі дане поняття розглядається щонайменше у двох значеннях. По-перше – це багатовимірний

суспільний рух, який обстоює права жінок, або ж, як його прийнято називати – феміністичний рух. По-друге – це сукупність психологічних, філософських, соціальних, культурологічних теорій, які визначають становище жінки в суспільстві, або – феміністична теорія (Павличко, 2002).

У Польщі феміністичний рух розпочинається з творчості Елізи Ожешко. У 1870 р. вона публікує працю «*Kilka słów o kobietach*», у якій робить спробу класифікувати жінок, причому за основу бере не моральні, а соціальні ознаки. Авторка вважає працю жінок важливою умовою формування нового суспільства. Значне місце в цій праці займає проблема рівноправності жінки як особистості та необхідність визнати її людську гідність і духовну розкутість.

Багато нового вносить Еліза Ожешко в розробку жіночих літературних образів. До неї роль жінки у художньому творі зводилася до любовної історії, а сам образ психологічно майже не розроблявся (Przewóska, 2009).

Щодо вивчення феміністичної проблеми в творчості письменниці, то вона була предметом нечисленних наукових розвідок, які передусім стосувалися художньої спадщини письменниці. Здебільшого про цей аспект творчості Елізи Ожешко дослідники згадували лише побіжно і оглядово. Ян Детко вважав, що серед позитивістів саме Еліза Ожешко найактивніше боролася за жіночі права і прагнула «*aby w zmienionej sytuacji społecznej kobieta stała się równą i pełnoprawną obywatelką swojego kraju*» (Detko, 1999: 15).

Дослідниця Зоф'я Клярнер наголошувала на відображенні особистих переживань письменниці у творах, присвячених «жіночому питанню»: «*Bolesne namiętności osobiste spowodowane niewłaściwym małżeństwem stały się szczególnie istotne dla młodego pisarza, stworzyły problem relacji mężczyzny i kobiety*» (Klarner, 2007: 29).

Особливо близькою для Елізи Ожешко була проблема виховання та освіти молодих жінок. Одна із причин цього – її особистий життєвий досвід. Ще в дитячому віці дівчина втратила батька. Вихованням дітей зайнялася мати, Франциска Павловська, яка не дуже переймалася їхнім майбутнім. Її ставлення до дітей не можна назвати взірцем материнської любові. Також на матір було покладено обов'язок дати дітям освіту. Однак невдовзі після смерті чоловіка вона знову вийшла заміж за Костянтина Відацького, і поступово почала віддалятися від дітей, їх стосунки здебільшого обмежувалися лише моментами трапези. Іноді мати з вітчимом заходили до дитячих кімнат, і такі моменти приносили

невимовну радість: «Jadaliśmy wszyscy wspólnie, w pokojach mamy i wtedy też tylko najczęściej widywałam matkę i ojczyma, którzy jednak czasem przychodzili do naszych pokojów. Były to chwile bardzo miłe, pełne gwarnych i ożywionych rozmów, matka nas pieściła, ojczym przynosił ładne albo smaczne rzeczy. Potem odchodzili i znowu czas jakiś widywałam ich tylko u stołu albo jakąś krótszą czy dłuższą chwilę przy obiedzie lub herbacie» (Orzeszkowa, 1974: 68).

Турботу за виховання дітей Франциска Відацька переклала на плечі своєї матері – німкені-гувернерки Ельжбети Каменської. Пізніше у своїй автобіографії Еліза Ожешко напише: «...zupełnie nie pamiętam ani kto, ani kiedy, ani jak mnie uczył» (Orzeszkowa, 1974: 97).

Маленька Еліза та її сестра Клементина часто залишалися сам на сам із власними труднощами. Як згадує письменниця, «wyłyśmy swobodne i samotne» (Orzeszkowa, 1974: 97).

Від дитинства між Елізою та її матір'ю встановився своєрідний бар'єр, який з роками лише збільшувався. На те були певні причини. Найперше, в родині неоднаково ставилися до навчання синів і доньок. Хлопчики могли отримати освіту та фах, тоді як дівчаткам була приготована доля слухняної, покірної дружини. Така ситуація обурювала Елізу, яка ще з дитинства виявляла інтерес до знань і батько схвально до цього ставився. Єдиним другом залишалася сестра Клементина: «Wzrastałam dość samotnie, bez rówieśnic, w towarzystwie jednej tylko siostry» (Orzeszkowa, 1974: 100).

Ще однією перешкодою для встановлення порозуміння між матір'ю та донькою став той факт, що з самого початку пані Відацька не була прихильницею обраної Елізою кар'єри письменниці: «Matka nasza słuchała tego niechętnie. Wiele czasu upłynęło zanim zrozumiałam głęboką, macierzyńską rację tej niechęci. Pragnęła przede wszystkim dla córek swych szczęścia, które gnieździ się najchętniej w naturach najpospolitszych. Nie zachęcając, matka nasza nie przeszkadzała nam iść ku przeznaczeniu» (Orzeszkowa, 1974: 99).

Мати вважала, що порядна жінка не повинна «оскверняти» себе будь-якою роботою, навіть літературною. Більше того, вона не погоджувалася з багатьма поглядами дочки, яка боролася за право жінки працювати та навчатися нарівні з чоловіками. На думку пані Відацької, важливішим за знання алгебри була здатність поводитися в компанії та дотримуватись хороших манер. Ця ідеологічна незгода стала причиною досить холодних стосунків між Елізою Ожешко та її матір'ю. Певне пожвавлення контактів відбулося лише за кілька років

до смерті пані Відацької, після її повернення до Гродно та прийняття літературної кар'єри дочки. Можливо, саме через це дитячий досвід певною мірою вплинув на сприйняття дорослою письменницею ролі матері в родині. На це звернула увагу дослідниця творчості Елізи Ожешко Марія Жмігродзка, яка заявила: «Ledwie maskowana suchość, połączenie entuzjazmu i całkowitego wyobcowania emocjonalnego są zbyt wyraźnie widoczne w wypowiedziach Ożeszki na temat matki, aby nie można było ich odbierać jako echa głęboko zakorzenionej traumy niekochanego dziecka, które jest nieustannie krytycznie oceniane. Rola matki w kształtowaniu tożsamości dziewczynki była bardzo poważna» (Żmigrodzka, 1965: 20). Дослідниця також зауважила, що в ранній творчості письменниці не важко помітити чіткий поділ на світ «вченого батька» та нудну, насичену умовностями реальність «елегантної матері», проти яких бунтувала Еліза Ожешко (Żmigrodzka, 1965).

Відсутність нормальних стосунків із матір'ю змусила письменницю зацікавитися ситуацією в родині, роллю в ній жінки та питаннями виховання: «Już wiedziałam wówczas, że jest na ziemi coś takiego, co ma imię: racja stanu; ale jeszcze za mało żyłam, abym godzić się mogła ze wszystkim, co istnieje. Muszę powiedzieć, że na moje ówczesne zamiary pracowania i starania o pracę nie wpływały wcale żadne idee emancypacyjne» (Orzeszkowa, 1974: 69).

Саме тому письменниця не лише в художніх творах, але й публіцистиці багато уваги приділила роздумам про сім'ю. Вона вважала, що шлюб не повинен обмежуватися суто тілесними стосунками, це має бути духовна та інтелектуальна спорідненість. Цікавими є її думки щодо ставлення чоловіка до материнства і ролі жінки-матері: «...gdyby macierzyństwo uważał za coś więcej niż tylko narodziny dziecka, gdyby obejmowało ogromne zasoby moralne i psychiczne, jakich potrzebuje kobieta, gdyby dla swojego dziecka chciała być matką nie tylko fizycznie, byłby nie bądź takim zdecydowanym przeciwnikiem mentalnego wychowania kobiet... Matka, która jest matką tylko z racji poczęcia i urodzenia dziecka, nie zasługuje na wysokie zaszczyty macierzyństwa» (Orzeszkowa, 1981: 459). Письменниця добре усвідомлювала важливу роль матері у процесі виховання та навчання молодого покоління, формування особистісних якостей дітей. Вона розуміла, що на даний момент дуже мало матерів добре справляються з цією роллю. Основна причина цього – відсутність жіночої освіти, що унеможливило виховання дітей повноцінними людьми та громадянами.

Питання ґрунтового навчання жінок Еліза Ожешко порушувала в статті «O sprawach kobiet», котра з'явилася друком 1884 р. на сторінках часопису «Świat». Письменниця пропонувала відкрити в Польщі університет для жінок, аби вони могли здобути освіту та професію на батьківщині. Авторка висловила переконання, що освіта, всупереч поширеним у суспільстві поглядам, не перешкоджатиме жінці бути хорошою дружиною, матір'ю та домогосподаркою. Навпаки, отримані знання допоможуть у стосунках із чоловіком та дітьми. Жінка, що звикла до серйозної й важкої роботи, буде менш марнотратною, примхливою, легковажною дружиною, матір'ю й громадянкою, аніж та, чиє виховання включало лише позування перед дзеркалом, модне навчання французькій мові та засвоєння азів приготування їжі (Orzeszkowa, 1981).

На власному життєвому досвіді Еліза Ожешко відчула, як важко залишитися без підтримки чоловіка. Будучи молодою вдовою, вона постала перед проблемою самотійного управління маєтком і не змогла з цим впоратись. Письменниця зрозуміла, що, як і більшість тогочасних жінок, виявилася невідготовленою до життя. Під впливом цих обставин вона написала повість «Marta», яка справила глибоке враження на читачів. Один із сусідів письменниці висловив думку про те, що жінці пора перестати бути лялькою, а стати повноцінною людиною, а безглузді заняття рукоділлям замінити корисною працею (Jankowski, 2013).

На думку дослідників, «Eliza Ożeszowska mówiła o kobiecie jako o osobie w czasach, gdy większość postrzegała ją jako służącą męża, „panię” kuchni, traktując ją z pogardą i obrzydzeniem. Głos pisarki to krzyk kobiecej duszy, pogardzanej, bezsilnej, pozbawionej praw obywatelskich, indywidualnie biernej we wszystkich sferach życia, w której mogła wyrazić siebie» (Przewóska, 2009: 61).

Жінки повинні звільнитися не від уявної тиранії чоловіків, не від священних і щасливих обов'язків сімейного життя, не від порядності і простоти, а від фізичної слабкості, більш нав'язаної, ніж отриманої від природи, від браку моральної сили для самотійного життя, від пошуку шматка хліба насущного з чужої руки, від вічної заборони займатися серйозною та корисною працею.

У родині Косачів склалися кардинально протилежні умови для виховання та навчання дітей. І в цьому велика заслуга Ольги Косач, яка увійшла в світову культуру під псевдонімом Олена Пчілка.

Ольга Косач народилася в родині Петра та Єлизавети Драгоманових, які стали своїм дітям справжнім зразком для наслідування. Вони були щирими патріотами своєї країни, шанобливо й бережно ставилися до української мови та культури. Водночас дбали про всебічний розвиток власних дітей, старалися дати їм відповідну освіту та виховання. Згадуючи своє дитинство, Олена Пчілка писала: «Завдяки тому, що наші тато й мама не були „великими панамі”, у нас не було ніяких гувернерів, ні гувернанток. Доглядала нас мама, за помоччю няньок; про духовний розвиток і про початок науки, себто книжної науки, – дбав тато» (Пчілка, 1988: 521). Такий підхід до виховання дітей відрізнявся від загальноприйнятого у тогочасному суспільстві уявлення про роль і функції батьків у формування дитячого світогляду. Також, як бачимо, дітей, незалежно від статі, заохочували до освіти, про що навіть мріяти не могла Еліза Ожешко.

Важливими у родині були ментальні цінності українського народу, його звичаї, традиції. Діти отримували виховання в українському дусі: «...українська течія оточала нас могутньо: се була українська пісня, казка, все те, що створила українська народна думка і чого держався тодішній народний побут, з усім тим зливалося й наше життя...» (Пчілка, 1988: 521). Єлизавета Драгоманова прищеплювала дітям любов до української пісні. «А пісень чули ми за дитячі літа стільки, що й не злічити! ...Мама наша мала гарний голос; часом було, шие щось – найбільше дітям, – і співає...» – згадувала Олена Пчілка (Пчілка, 1988: 521). У такий спосіб формувалися ідеї патріотизму, шани до народних традицій. Пріоритетом було не навчання модним манерам і світському етикету, як у випадку Елізи Ожешко, а виховання справжніх поціновувачів української культури.

Мати, як і більшість жінок того часу, не отримала хорошої освіти: вміла лише читати, письмом не володіла. Саме тому доклала чимало зусиль, аби усім своїм дітям – синам і донькам – дати вищу освіту. І в цьому завжди відчувала підтримку чоловіка, Петра Драгоманова, який активно долучався до процесу виховання: «Думаю, що велося так не тільки завдяки природній лагідній вдачі нашого батька, а й завдяки його освіті... Мама ж ішла слідом за ним» (Пчілка, 1988: 534).

Методи виховання в родині суттєво відрізнялися від загальноприйнятих у той деспотичний час, коли насилля панувало в усіх сферах життя, коли вчили «за допомогою палки», свідченням чого є спогади Олени Пчілки: «...ми виростили, не бачивши ніяких диких сцен розправи сильного з підвладним, старших – з тілом і душею

беззахисних дітей; для наставляння було тільки спокійне, лагідне слово» (Пчілка, 1988: 534). Діти росли вільними, розкутими, з незалежними думками і власними переконаннями.

Драгоманови-батьки ставилися з повагою до думок і поглядів своїх дітей, воліли виховати їх порядними, справедливими, чесними людьми, які ніколи не будуть зневажати інших. Вони були набожними людьми, і намагалися виховувати у дітей шанобливе ставлення до релігії. Та не завжди це вдавалося. Віяння нового часу породжували іншу ідеологію. Як пригадувала Олена Пчілка, брат Михайло перейнявся ідеями вільнодумства, на що батьки відреагували досить спокійно: «...Не пам'ятаю я такого, щоб ... картали когось із дітей за «вільнодумство». Тут була неначе якась мовчазна поспільна угода: я не перечу твоїй новій думці вільній, а ти не руш моєї душі... Така обопільна обережність, пошана лишилася на весь вік» (Пчілка, 1988: 535).

Вихована в інтелігентному родинному середовищі, де батько й мати відігравали однакову роль у вихованні дітей, де панувала культура родинних стосунків, Олена Пчілка створила таку ж атмосферу у власній сім'ї. Вона самотужки займалася навчанням і вихованням дітей. Разом із дітьми подорожувала Україною, часто бували на Волині, де мали змогу спілкуватися з дітьми селян, познайомитися з побутом місцевих мешканців, мальовничою волинською природою. Як зазначають дослідники, Ольга Косач вчила дітей розмовляти українською мовою та надавала перевагу українському вбранню (Богачевська-Хомяк, 1995).

Виховуючи дітей у дусі любові до України, Олена Пчілка залучала їх до збирання українського фольклору, до літературної творчості. Водночас прагнула дати дітям всебічний розвиток: вивчення іноземних мов (латини, грецької, французької, німецької), знайомство зі світовою історією, літературою та культурою, гра на музичних інструментах сприяли їх всебічному розвитку. Разом із чоловіком підтримувала захоплення дітей співом, малюванням, вишиванням та інше.

Як бачимо на прикладі Олени Пчілки, роль жінки та матері в родині є набагато ширшою та відповідальнішою, аніж було прийнято тогочасним суспільством. Це приклад нової жінки-матері, яка не вписується у загальноприйняті норми та канони.

Саме з родинного виховання беруть витoki феміністичні переконання Ольги Косач. На власному прикладі вона засвідчила, що роль жінки й матері не обмежується народженням і вихованням дітей. При

підтримці родини зуміла реалізувати себе як особистість у різних сферах суспільного життя – як дружина, як мати, як науковець, як політик, як письменниця, як редакторка, як громадський діяч. Її життя – це яскравий взірець втілення ідей гендерної рівності. Оксана Забужко називає її «доленосною для України жінкою» (Забужко, 2007: 427).

Наприкінці ХІХ століття на українських землях активізується інтерес до жіночого руху. Марта Богачевська-Хомяк, авторка дослідження «Білим по білому. Жінки в громадському житті України 1884–1939», вказує на те, що Ольга Косач мала великий вплив на розвиток жіночого руху українок в Австрійській та Російській імперіях. Дослідниця звертає увагу на національно-визвольну складову діяльності Олени Пчілки, яка тісно пов'язана як з ідеями гендерної рівності, так і отриманням інших прав і свобод. Діяльність матері була прикладом для дітей: «...її донька, Леся, дивлячись на свою матір, вважала рівноправність жінок природним явищем. Так звичайно думають дівчата, які виростають в оточенні сильних, вольових і працьовитих жінок» (Богачевська-Хомяк, 1995: 41).

У 80-х роках ХІХ ст. разом із Наталією Кобринською активно долучилася до видання жіночого альманаху «Перший вінок» – першого видання, в якому з вуст жінок прозвучали ідеї гендерної рівності. Жінки-українки озвучили вимоги про власні громадські, політичні, культурні права. Як влучно зауважує Л. Смоляр, це був перший часопис, у якому не було «ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні спроби імітувати чоловічий голос..., а ...прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним і феміністична ідея» (Смоляр, 1998: 330). Це стало знаменною подією, оскільки вперше в патріархальному суспільстві жінки, руйнуючи гендерні стереотипи, на повний голос заявили про себе. Також важливим було і націєтворче значення альманаху, який засвідчив піднесення ідейного рівня української жінки як громадянки.

На початку ХХ ст. Олена Пчілка активно долучилася до видання часопису «Рідний край»: була одним із видавців, певний час фінансувала його друк, розміщувала на його сторінках свої твори. Журнал сприяв поширенню гендерних ідей в українському суспільстві. У ньому публікувалися всі важливі події, пов'язані з питаннями гендерної рівності, висвітлювалася діяльність жіночих організацій, різноманітні звернення та оголошення, скеровані до жіноцтва. Олена Пчілка активно долучалася до цих процесів. У часописі було надруковано її звернення до українських жінок, у якому висувалися вимоги надати жінкам політичні та

громадянські права і яке перегукувалося із заявою Всеросійської спілки рівноправності жінок. Під ним підписалося більш як двадцять тисяч жінок з різних міст України. Гендерна проблематика була в часописі наскрізною і різноманітною: критика влади за недостатню увагу до проблеми здобуття жінками вищої освіти, оцінка та аналіз жіночого руху за кордоном, діяльність жіночих спілок та їх роль в отриманні жінками економічної незалежності тощо.

Висновки

Розвиток руху за емансипацію жінок наповнив жіночі характери новим змістом. Жінка починає заявляти про своє місце в суспільстві, обстоює право на освіту.

Еліза Ожешко та Олена Пчілка стали одними з перших у своїх національних літературах письменницями, які не лише своїми творами, але й прикладами з власного життя прагнули звернути увагу суспільства на жінку, по-новому оцінити її суспільне та сімейне становище. Вони, торкнувшись проблеми жіночої емансипації, ствердили думку про те, що кожна жінка повинна мати право бути вільною і щасливою.

Уже наприкінці XIX ст. замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку формується власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність із міфами патріархальної культури. Під впливом особистого життєвого досвіду Еліза Ожешко та Олена Пчілка у своїй творчості реалізують право жінки на освіту і саморозвиток. Життєві обставини обох письменниць стали одним із основних факторів формування їхньої суспільно-політичної та творчої позиції.

Література

- Богачевська-Хомяк, М. (1995). *Білим по білому. Жінки в громадському житті України 1884–1939*. Київ: Либідь.
- Бовуар, С. (2017). *Друга стаття*. Київ: Основи.
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Павличко, С. (2002). *Фемінізм*. Київ: Основи.
- Пчілка, О. (1988). *Твори*. Київ: Дніпро.
- Смоляр, Л. (1998). *Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст. Сторінки історії*. Одеса: Астропринт.
- Detko, J. (1999). Eliza Orzeszkowa. *Orzeszkowa E. Opowiadania*. Warszawa: Czytelnik. 5–29.
- Jankowski, E. (2013). *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: PIW.
- Klarner, Z. (2007). *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa, E. (1974). *O sobie*. Warszawa: Czytelnik.

- Orzeszkowa, E. (1981). *Listy zebrane*. Wrocław: ZNiO. T. 7.
- Przewóska, M. Cz. (2009). *Eliza Orzeszkowa w literaturze i w ruchu kobiecym*. Kraków: Wydawnictwo literackie.
- Walker, R. Black. (2002). *White and Jewish: Autobiography of a Shifting Self*. New York.
- Żmigrodzka M. (1965). *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa: PIW.

References

- Bohachevska-Khomiak, M. (1995). Bilym po bilomu. Zhimky v hromadskom zhytti Ukrainy 1884–1939 [White on white. Women in public life of Ukraine 1884–1939]. Kyiv: Lybid.
- Bovuar, S. (2017). Druha stat [Second gender]. Kyiv: Osnovy.
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikty mifologiy* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt.
- Pavlychko, S. (2002). *Feminizm* [Feminism]. Kyiv: Osnovy.
- Pchilka, O. (1988). *Tvory* [Works]. Kyiv: Dnopro.
- Smoliar, L. (1998). *Mynule zarady majbutnioho. Zhinochyy rukh Nadnyprianskoi Ukrainy II pol. XIX – poch. XX st. Storinky istirii* [The past for the sake of the future. Women's movement of Dnieper Ukraine II half. XIX - beginning 20th century Pages of history]. Odesa: Astroprynt.
- Detko, J. (1999). Eliza Orzeszkowa. *Orzeszkowa E. Opowiadania*. Warszawa: Czytelnik. 5–29.
- Jankovski, E. (2013). *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: PIW.
- Klarner, Z. (2007). *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa, E. (1974). *O sobie*. Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa, E. (1981). *Listy zebrane*. Wrocław: ZNiO. T. 7.
- Przewuska, M. Cz. (2009). *Eliza Orzeszkowa v literaturze i v ruchu kobiecym*. Kraków: Wydawnictwo literackie.
- Walker, R. Black. (2002). *White and Jewish: Autobiography of a Shifting Self*. New York.
- Żmigrodzka, M. (1965). *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa: PIW.

Oksana Vyshnevskaya, Svitlana Sukharieva. Feminist aspects of the life stories of Eliza Orzeszkowa and Olena Pchilka.

The purpose of the publication is to determine the origins of feminist views based on specific facts from the biographies of Ukrainian Olena Pchilka and Polish Eliza Orzeszkowa.

The results. In the 19th century, views on the role and place of women in family and society began to change radically. It is outlined that these changes start with family upbringing, which, according to both writers, plays a crucial role in preparing girls for adult life, laying the foundation for the realization of their personal needs and desires, and developing a clear civic position. An important role in this process is assigned to the mother, who should contribute to teaching her daughter not only good manners, crafts, singing, and dancing but also to cultivate a love for the native language and respectful attitude towards folk traditions. It is clarified that in the family of the Dragomanovs, the role of women and

mothers went beyond the traditional boundaries of patriarchal society. Olena Pchilka is a vivid example of a new woman-mother, a woman-citizen.

It is determined that the lack of understanding with her mother prompted Eliza Orzeszkowa to pay much attention to family issues and its role in shaping the next generations of Poles, giving rise to the conviction that the fate and future of the nation are in the mothers' hands. A woman-mother should not forget that having a family is not just a privilege, but above all a duty. On her shoulders lies the burden of raising the next generations, and therefore, the responsibility for the fate of future Poland. It is noted that for the full fulfilment of these functions, women lack appropriate education, knowledge in solving household problems, and financial independence since women cannot realize themselves in many professions.

The conclusions emphasize that the personal life experience of Olena Pchilka and Eliza Orzeszkowa influenced the formation of feminist views in them, which undermined patriarchal notions of women and their purpose.

Key words: feminism, women's movement, woman-mother, upbringing, life experience, gender equality.

Вишнеvsька Оксана Антонівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри польської філології та перекладу Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки; <https://orcid.org/0000-0001-9442-9593>; o.vyshnevaska@ukr.net

Сухарева Світлана Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5039-582X>; Sukhareva.Svitlana@vnu.edu.ua

Із роду Косачів-Драгоманових

УДК 821.161.2'06-3.09:801.73

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.1an>

Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик

«Ноктюрн b-moll» Юрія Косача: народження трагедії з духу музики

У статті аналізується повоєнна творчість Юрія Косача у контексті літературних пошуків української діаспорної літератури першої половини ХХ століття. Його історична проза прочитується у психологічному ключі з урахуванням культурно-історичного контексту.

Метою розвідки є осмислення «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача крізь призму ідей ніцшеанства із залученням герменевтичного підходу широких позатекстових контекстів, зокрема інтермедіального аналізу. Основна увага звернення на втіленні у новелі Ю. Косача ідей Ф. Ніцше, висловлених у його праці «Народження трагедії з духу музики». Твір українського митця стає зразком ніцшеанської досконалої трагедії у поєднанні аполонівського (ідеальної зримої краси, овіяної мрійливим спогляданням) – вираженого у пластиці, та діонісівського (екстазу, нічного марення, віщого голосу) – вираженого передусім у музиці. Текстовий аналіз «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача вписано у ноктюрнову традицію та літературу європейського екзистенціалізму з урахуванням історичних обставин написання твору та ширшого контексту історичної прози про Другу світову війну.

Інтерпретацію проблематики увиразнено осмисленням інтертекстуальних елементів (зокрема цитат із творів Ф. Ніцше, А. Сілезіуса та ін.) та інтермедіальних вкраплень (Шопен, Моцарт, Равель, Пучіні та ін.). Основним принципом побудови тексту «Ноктюрну b-moll» визнано контраст як суперечність реального й ідеального, дійсності й міфу, гріха й викупу, добра й зла, низького й високого. Осмислено також проблему дисонансу у музиці та у літературі. Зображена у літературі екзистенція людського існування у межовій ситуації часто висвітлює ті сторони буття, які доводиться інтерпретувати уже «по той бік добра і зла». Такий **методологічний підхід** до аналізу прози Ю. Косача є новаторським в українському літературознавстві, що становить **новизну** цього дослідження.

Наголошено, що Ю. Косач вважав риси ніцшеанства важливою складовою українського модернізму початку ХХ століття, що вивело наше письменство на європейський рівень. У **висновках** констатується, що історична повоєнна проза Ю. Косача, зокрема у його осмисленні ідей ніцшеанства та екзистенціалізму є

продовженням кращих традицій українського модернізму початку століття, водночас – втілення ідей кризової епохи. У його творі осмислення індивідуальної трагедії проектується на загальнонаціональну трагедію та ніцшеанську проблему світової скорботи.

Ключові слова: Ю. Косач, Ф. Ніцше, історична проза, автор, персонаж, модернізм, жанр, ноктюрн, інтертекстуальність, інтермедіальність, екзистенціалізм.

Вступ

Післявоєнна проза Юрія Косача часто окреслюється як історична, однак сам автор наголошував на тому, що «його оповідання не вкладаються в рамки традиційної історичної прози, його цікавлять більше характери, психологія, символіка, ніж достовірне відображення історичного тла» (Агеєва, 2003: 7). Про психологізм творчості Косача уже було написано чимало. Зокрема В. Агеєва зазначає: «Косача незмінно цікавила сама психологія людини в кризовій, пороговій ситуації... Косач загалом любить іти проти течії, давати незвичайні, контroversійні інтерпретації узвичаєних подій і постатей. Майже всіх персонажів його прози об'єднує одержимість певною ідеєю, прагнення перемогти нездоланні обставини...» (Агеєва, 2003: 9). Глибиною думки, осягненням проблем існування і манерою письма український автор цілком вписується у контекст літератури європейського екзистенціалізму. Водночас його твори втілюють й інші знакові доміанти тогочасної кризової епохи.

Теоретичний базис

Метою нашої розвідки є осмислення «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача крізь призму ідей ніцшеанства із залученням герменевтичного підходу широких позатекстових контекстів, зокрема інтермедіального аналізу. Такий **методологічний підхід** до аналізу прози Ю. Косача є новаторським в українському літературознавстві, що становить **новизну** цього дослідження.

Після лихоліть першої світової війни міжвоєнний період не приніс полегшення і не став часом заспокоєння навіть для Європи, не кажучи уже про нові виклики долі, які тоді постали перед Україною – розстріли інтелігенції, голодомори, масові винищення інтелігенції та селянства. Друга світова війна спалахнула з новою силою, ставши часом довгої ночі над світом. Непомірна жорстокість, з якою зіткнулося людство у цей час, назавжди змінила розуміння мистецтва. Згодом це було окреслено у короткій і промовистій фразі Теодора Адорно про те, «чи можливе мистецтво після Аушвіцу». Література, як

і мистецтво в цілому, переростала власні межі. Зокрема, літературний ноктюрн, набувши нових рис, перейшов у царину прози.

Знаковою віхою у цьому процесі став написаний 08.01.1946 р. «Ноктюрн b-moll» Юрія Косача – автора, що пройшов воєнні поневіряння, вимушену еміграцію, закордонну скитальщину, перебування у німецькому концтаборі, хаос обстрілів і ночей відступу. Проте, що українські митці діаспори одразу ж визнали вагомість нового твору Ю. Косача, може свідчити хоча би той факт, що «Ноктюрн b-moll» було опубліковано окремим виданням одразу ж після його написання (а що тодішня українська спільнота не мала коштів і потужностей для повноцінного друку, то він був виданий репринтно, де текст надруковано на звичайній друкарській машинці, а німецькомовні фрази вписано від руки чорнилом) (Косач, 1946).

Виклад основного матеріалу

Твір Ю. Косача вписано у ноктюрнову (Див.: Лановик, 2015; Лановик, 2019) традицію уже його назвою. Як відзначали критики одразу ж після його першого оприлюднення, твір – наскрізь музичний. Услід за автором післямови Гр. Шевчуком, один із перших критиків – Віктор Петров наголошував: «весь твір написаний як суцільно музична річ; у незнане, в безмежність невизначеного простору тече єдиний струн музичного звучання» (Петров, 2013: 825). Відчуття такого музичного плину посилюється тим, що автор використовує метод потоку свідомості.

У центрі оповіді – Гельмут – німецький офіцер дуже високого рангу – та українська дівчина Рома, яка приставлена до нього українським національним підпіллям, щоби організувати його вбивство. Ноктюрнова настроєвість наскрізь пронизує твір, однак тут нічні ноти поглиблюються до безвиході глибокої ночі і окремої людини, і нації, і усього людства.

Новела розпочинається грою Гельмута на скрипці (він завершує грати протяжне Largo), розмовою про музику, про геніальних європейських композиторів. Але перша фраза Роми – *«Я думала що ви – німці, по-своєму якимось відчуваєте Шопена. Для цього треба бути восени у Варшаві, особливо в старому місті, коли місяць падає з укоса в заулки»* (Косач, 1946: 4) – для обізнаного читача криє в собі гірку іронію, адже до цього часу Польща уже пройшла пекло концтаборів, Варшава, у тому числі і старе місто, уцент зруйнована німецькою авіацією. Того краєвиду, про який говорить дівчина, уже нема і не буде. Німець *«риб'ячо посміхається»*, облизує губи і пробує

оправдатись, що Шопен все-таки більше слов'янин, тому німці виконують його твори *«шорсткіше»*. А що він, Гельмут, грає Шопена не так, як його співвітчизники, то він – не зовсім німець, адже його предки походять із Чехії. Далі, коли мова продовжується про «Будапешт», про «Рапсодію» (за визначенням німця, *«якась малярська дурничка»*) Ф. Ліста, залишається усвідомлення того, що і угорська столиця, як й інші, зазнала непоправних втрат – уся Європа лежить у руїнах. А німці – як *«сильний народ»* творять свою імперську політику *«під музику»*.

Гельмут – відрізняється від інших офіцерів. Він сам себе позиціонує як *«кондотьєра, який любить життя, але не надто, щоби воно в'язало, ... Любить владу, але не як бюргер. Плюс музику»* (Косач, 1946: 6). Він усвідомлює власну двоїстість, існування у ньому двох первнів: *«Перше – це гомін германських віків, щось фрідріхівське – наказувати, іменно могли наказувати, друге – атавізм сентименталізму. Кожний німець несе в собі Шіллера й Бетговена. Або ні – Вагнера, Бетговен надто космополіт, Вагнер, зрештою, досить вирахований романтик»* (Косач, 1946: 6). В очах Роми Гельмут теж не схожий на інших: в її уяві він постає то як принц Просперо на причалі, як красень із геніальних скульптур Арно Брекера (згодом названого «скульптором диявола» за віддане і багаторічне служіння Третьому Рейху). Дивлячись на нього у натовпі його «соратників», вона визнає: *«Гельмут стояв посеред них, принц, майстер, джентльмен з його високими раменами, яструб'ячим лицем, принц серед черні, Просперо серед грубіянських, тваринуватих, таранкуватих калібанів, володар – хлоп'я, чудо»* (Косач, 1946: 22). Підпілля уже п'ять тижнів чатує на нього, але Рома не може відважитися на останній крок (*«остаточно ліквідувати його»*), адже саме п'ять тижнів тому вона вперше почула його гру на скрипці й по-справжньому закохалася в нього.

Непевний настрій Роми посилюється у тексті описами нічних вулиць, нічних краєвидів, які вона бачить із вікна Гельмутового помешкання. Це вже не ті ноктюрнові зарисовки, що живили літературу початку століття, до них додалось багато нових тривожних нот: мокрий сніг на тротуарах, притьмарені ліхтарі, безголовий пам'ятник, цоколь, посічений кулями, чорні круки, кров на снігу, самотній втікач, якого, підстреливши, добивають прикладами; і тіні, тіні, тіні... Це вже не ноктюрнові краєвиди: *«Письменник не показує людину в рамках природи... Природи немає, є мінливий плин сугестивних переживань. Техніку літературного письма зумовлено кінотехнікою. Письменник*

бачить «природу» такою й так, як він звик її бачити на полотні кіноекрану. Опис розбито на кадри» (Петров, 2013: 827): *«Через сіру сітку плями ліхтарень. В хмари вдирається вежа церкви. В стороні двірця квилять паротяги. Тіні зійшлись і розійшлись...»* (Косач, 1946: 10–11); *«Краєвид прикрий, склистий, дома з матового скла й вікна в двір матові теж, а в гарах, у сточеннях стін ртутні струмки. Світлість належно сліпуча, аж до червюности, до фіолетности в очах. Потім замети снігу, теж салатного кольору, що переходять у синяву, і кожна сніжинка іскриться, мов іграшкове срібло на ялинках. Кругом шерх ночі»* (Косач, 1946: 12–13). Цей краєвид рідного міста ніс якесь тремтіння, дивну сліпучість, з церкви гримів орган так голосно, що хотілося затулити вуха; гримів, як пожежа, як повідь. Потім – виринула юрба, вогні, спалахи, постріли, смуги крові, перекинений трамвай, спіралі дротів, крики, священик, якого спочатку б'ють чорною палицею, згодом ногами. Важко зрозуміти, що відбувається, але Рома намагається про це не думати – приходить Гельмер, грає на скрипці і вона поринає у відносний стан спокою, викликаного сп'янінням від вина та її коханням. Ноктюрновим настроєм наповнені картини стану сплутаної свідомості дівчини: вона вже не знає, де сон, де уява, а де справжнє життя, продовжує іти «крізь хугу й вітер, крізь темінь і млу», клапті снігу б'ють її по чолі, а сама мріє про тепло, спокій і затишок.

Для Роми Гельмут передусім талановитий музикант. Його сутність – музика, він мріє дочекатися завершення війни (знає, що німці цю війну програють), покинути Європу і поїхати в Аргентину, щоби там стати справжнім скрипалем. Те, що він є непересічним скрипалем-віртуозом свідчить сам факт його виконання «Ноктюрну b-moll» Фредеріка Шопена. Адже відомо, що ці твори Шопена написані для фортепіано й доступні для гри окремих майстрів музики, однак їх ще важче грати на скрипці. Виконання саме цього ноктюрну на скрипці – виняткова рідкість. Гельмут розуміє, що йому треба грати, що *«музика – це як трунок»*, його істинне покликання. Перед очима дівчини зринають картини його гри: *«І пальці водили смичком. І це гостре обличчя вимріювалось з усмішкою настирливим спогадом привида, вирізком із книжки, як вірш. Обличчя то зникало, то виринало в мряці, в темряві, то осяювалось, як у грозову ніч, обличчя, як зоря, таким переливом – мерехтом – тремтом. Рома переставала вірити в любов, у весну, що неодмінно прийде, навіть у день, ця ніч нехай була б, нехай, нехай – тільки не знати, тільки нічого не бачити, тільки*

слухати й западатись у темінь, плисти з баркою, колихатись. Справді, це все було, як хвиля, що захлистує, відбирає віддих» (Косач, 1946: 11).

Водночас, ця гра, не зважаючи на те, що саме виконує Гельмут – Равеля, Шопена чи Моцарта, – позначена мотивом смерті. Ромі завжди бачиться *«чорне віко труни скрипки»*, скрипка лягає у фіолетовий плюш футляру, як у труну; коли офіцер тримає інструмент, дівчині здається, що *«його цупкі, хисткі із шліфованими нігтями пальці обіймають гриф скрипки, зашморгуючи, стискаючи петлю на тендітній шиї»* (Косач, 1946: 3). Ідею повільного вмирання підтверджує промовиста деталь – троянди, що стоять у вазі осипаються, запах троянд посилює ідею сп'яніння, однак вони уже мертві. А пурпур вина Ромі завжди нагадує кров. І не лише тому, що на Гельмута чатують хлопці-підпільники, і що скоро вони прийдуть по його душу, а можуть убити також її, адже у них вже з'явилися підозри, чому Рома так необачно зволікає із дорученням. Відчуття смерті оточує усі події, сам Гельмут є його втіленням.

Рома підозрює, що він не спроста покидає її вночі й вирушає «по службі». Але для неї стає шокуючим відкриттям, що він не лише віртуоз-скрипаль, а й великий віртуоз смерті. Під час розстрілів мирних жителів – священика і прихожан собору – 130 осіб, яких жорстоко убивають просто як заручників за смерть двох офіцерів, де кров невинних жінок з довгими косами і дощем золотого волосся ллється на чоботи каральників, де вбитих скидають в одну яму, він досягає апогею такого ж натхнення, як і під час гри: *«Гельмут походжає й тут. Його профіль під військовим кашкетом значно гостріший, ні, це навіть не він, коли б не посміх, що скрадається обличчям. Від цієї склистості скнарого краєвиду, від цієї каскади одноманітного до безкрайньої нудьги світла його лице сливе прозоре, видно кожну жилку, кожну заглибину. Але це ще збільшує таємничу магічність його. Він і тут ходить, мов принц, мов легкий, пір'ясто-легкий чаклун-володар, і це почуття його наповнює, мабуть, неймовірною насолодою. Він посміхається, він гладить себе рукавичкою по підборідді, він жмуриць очі – мабуть не від надміру світла, а від внутрішнього безшелесного реготу, він нахилиє голову вбік, як тоді, коли грає менует Моцарта. Менует, звуки пливуть і тіла шубовстають у прірву автомашини. Вояки обтирають руки об штани, руки в мазюці або в крові. Ляскоту вже не чути...»* (Косач, 1946: 15–16). Автор не випадково обирає для художньої паралелі

менуєт, адже цей жанр втілює ідею відточеності рухів, шліфування майстерності, яка досягається постійним вправлянням. Німецька нація, знана колись як нація музикантів та віртуозів, тепер досягла цієї майстерності в азарті вбивства, у вмінні досконалого заподіяння смерті.

У стані напівтемряви, сп'яніння і забуття, завжди із закритими очима, Рома уже не розрізняє, де сон і марення, а де фрагменти справді баченого. *«І менуєт знову знесилює сон. Крізь вії, що хочуть, але не можуть відкритись, лється музика, як проміння. Склисті стіни домів, мури, що взялись інеєм, кров на мерзлому снігу, від сліпучих ліхтарень – чорна, все це лине, синіє, майорить, але вже не сліпить. Рома відкриває очі...»* (Косач, 1946: 16).

І в духовному сенсі дівчина поступово пробуджується від оманливого сну. Коли вона розуміє, що у відповідь на її запитання про страшну ніч офіцер робить здивований вираз лиця і говорить неправду, *«менуєт обірвано»*. Рома поступово починає прозрівати, але ще залишається у полоні музики, його талановитої гри. Страшна ніч не позбавила його натхнення: *«Був утомлений, надто утомлений. Вона знов придивлялась, як його профіль нахиляється до скрипки (Як там...), і пальці застигли мертво, цупко, якби взяті морозом. Гриф нахилявся до неї, і цей яструб'ячий профіль і очі в ямках – ненатлі. – грав Равеля»* (Косач, 1946: 19). Рома починає розуміти, і навіть говорить уголос, що німці – страшний народ. Однак Гельмут іронічно сприймає це як комплімент, згодом каже: *«Ба, ми хочемо бути страшні, але ми не страшні. Бог дав нам пророка Ніцше, але він говорив до маленьких людей, до надто людських людей, і ми все взяли на віру, зостаючись у душі Вертерами»* (Косач, 1946: 19). Утім, Гельмут надто схвильований, він готується до фесту, до вечірки, аби чи то розрадити себе, чи то відсвяткувати криваву помсту, чи навпаки – в алкоголі та веселощах забути нічні картини розстрілів.

Основний принцип побудови «Ноктюрну b-moll» – контраст, і найбільше цей контраст виявляється у творенні образу самого Гельмута. В. Петров пропонує відповідь і щодо коренів літературної традиції Ю. Косача, і щодо його стильової манери письма: *«Юрій Косач – романтик. Йому властивий романтичний стиль письма. Естетика романтизму вимагає контрастності. Вона базується на ідеї суперечності реального й ідеального, дійсності й легенди, гріха й викупу, добра й зла, бестіяльного й ніжного, низького й високого, земного й небесного. Згідно з цим доктринним сенсом літературної*

манери письма головний герой у Косача є “кат”, і цей кат “грає на скрипку”: “кат” має “естетично чутливу натуру”; кат з’єднує в собі протилежності – “бестіяльне звірство” й любов до музики, варварство й залюбленість в Шопена» (Петров, 2013: 826).

Згодом у процесі приготувань до вечірки мова переходить на погляди Ф. Ніцше щодо призначення німецької нації, сягаючи кульмінації у фрагменті Ноктюрну b-moll, який він грав сьогодні «не так, як учора», «грав, як втомлений віртуоз». Однак, не холодний розум, а саме звучання ноктюрну – глибокого, проникливого, тривожного – керує діями та вчинками Роми: «І дивно – перед ноктюрном вона б ішла до телефону інакшою, не такою, як тепер. Ноктюрн відсунув усе. Ноктюрн той самий, що ним скрипаль її дратував і заспокоював, заворожував, надив і губив» (Косач, 1946: 21). Цей ноктюрн не дає дівчині-підпільниці, яка, як зізнається, що ще ніколи нікого не вбила, відважитись на страшний крок – знищення німецького офіцера. Проникливий читач у цій картині прочитує більше, ніж говорить сам автор: згущення песимізму, ніцшеанської світової туги, драматизму епохи, приреченості талановитого музиканта, якому війна теж зламала долю, невідворотності покарання і народження трагедії з духу музики.

Саме у цей момент у цьому творі Ю. Косач майже упритул наблизився до ідей, які висловив Ф. Ніцше у «Народженні трагедії з духу музики»: «Вже у зверненій до Ріхарда Вагнера передмові мистецтво – а не мораль – визначено як справжню *метафізичну* діяльність людини; в самій книзі не раз повторюється уїдливе твердження, що існування світу *виправдане* лише як естетичний феномен. Справді, вся книга визнає за всіма подіями лише мистецький сенс і підтекст – “бога”, якщо ваша ласка...» (Ніцше, 2022: 33)¹. Проекція цієї думки на аналізований твір Ю. Косача пропонує численні знахідки. Як і низка інших, наприклад: «З того часу я навчився мислити доволі безнадійно та нещадно про цю «німецьку сутність», а так само і про теперішню *німецьку музику*, яка є суцільною романтикою... а понад те – першорядною згубою для нервів, подвійно небезпечною для такого народу, який любить випити і вшановує неясність як чесноту, а саме – в її подвійній іпостасі п’яного і водночас *запаморочливого наркотику*» (Ніцше, 2022: 37). Саме тому музика у виконанні Гельмута діє на Рому так, як неодноразово застерігає Ф. Ніцше, «для молодих вух і сердець... звучить підступно по-щуроловськи» (Ніцше, 2022: 38).

¹ Тут і далі у цитатах Ф. Ніцше курсив автора.

Підтвердження цих думок знаходимо у подальшому розгортанні діалогу і подій, що слідують за ним. На запитання Роми, чи Гельмут боїться смерті, німецький офіцер відповідає словами великого містика Ангелуса Сілезіуса, фрагменти яких потім знову зринають у тексті:

Ich glaube an keinen Tod:	Я не вірю у солодку смерть
shlerbe ich gleich alle Stunden,	помираючи щогодини
So habe ich jedesmal ein,	і щомиті
besseres leben funden...	знаходячи краще життя...

Ця цитата є 30 віршем із відомої книги «Херувимський мандрівник» (Angelus Silesius, 1895) німецького містика, народженого у Вроцлаві, у польсько-німецькій Сілезії (можливо, натяк на самого Гельмута, який підкреслює, що він – не чистокровний німець, як, до речі, й Ф. Ніцше). Основними ідеями пієтизму Ангелуса Сілезіуса є олюднення божественного, поетизація богословських істин для щоденного життя-як-мандрівки, яку проходить кожна душа у цьому земному світі. Слова великого німецького містика, вкладені в уста німецького віртуоза, ще більше підкреслюють діонісівську природу цього образу. Як відомо із грецької міфології, і як окреслив Ф. Ніцше: «У тій екзистенції розшматованого бога Діоніс має подвійну природу: жорсткого, здичавілого демона та м'якого, сумирного володаря» (Ніцше, 2022: 96).

Для Гельмута ця війна теж перетворила життя у пекло, він розуміє, що навколо нього – усюди кров і смерть. Ніцшеанська приреченість тяжіє і у час Гельмутової нічної вечірки, яка поступово переходить у дику оргію: «*Було прикро-весело. Було лиховісно-весело...*» (Косач, 1946: 23). Коли бенкет сягає апогею непомірної веселості і розкутості (цьому сприяє нова Гельмутова секретарка, яку він щойно привіз із Берліна, – красуня із нахабними і безсоромними очима, «*з хижими ніздрями, з точеними колінами, нахабна жага з проклятими устами*»), Рома починає бачити, що за цим усім стоїть якась «*трагічна понурість*» (Косач, 1946: 22). Її прозріння наростає – вона приходить до розуміння, що ця «*понура, штивно-уряднича розбеженість п'яних*» – «*бенкет катів*» і виходить із цього чадного шалу «*із визволеною тверезістю*». Минає ще трохи часу, і перед нею відкривається істинна суть і самого Гельмута: він такий же, як і його оточення, аморальний кат.

Музики уже нема. Автор використовує влучний прийом: від початку вечірки із дорогого голландського радіо з каравелами постійно лунає свінг. Це, мабуть, натяк на те, що у майбутньому існує загроза

зникнення високого мистецтва (пам'ятаємо сумніви Т. Адорно), яке буде замінене цим штибом «штучної музики». Водночас, для Роми «*Ноктюрн продовжувався. Ноктюрн – тиха лункість місячної ночі, шереху листопадового листя, шепоту тіней з наростанням далекої хвищі, хуртовини. Ноктюрн b-moll. Але Гельмут був зовсім інший*» (Косач, 1946: 25). Його обступили страшні п'яні видива, що вони бредуть у кривавому чаді по коліна у крові, він став безпорадним і безсилим, він дивним чином втратив владу на Ромою – став просто «кволий скрипаль». Вона уже не вагалася, вбиваючи Гельмута із револьвера, але під час розстрілу цитувала слова Ангелуса Сілезіуса.

Ноктюрн b-moll Ю. Косача передає глибоку ідею несумісності краси і мистецтва, водночас, є втіленням «перверзій культури» Третього Рейху. У цій площині його твір суголосний із найвідомішим і наскрізь ноктюрновим твором Пауля Целана «Фугою смерті». Цей вірш не міг бути відомий Ю. Косачу до виникнення «Ноктюрну b-moll», адже, попри різнотлумачення щодо дати написання німецькомовного твору, відомо, що вперше він був опублікований у румунському перекладі Петре Соломона під заголовком «Tango mortii» («Танго смерті») у бухарестському тижневику «Contem-poranul» за 2-е травня 1947 р. (Рихло, 2005: 57).

Дослідник творчості П. Целана П. Рихло подає можливі джерела інформації про поєднання у таборах смерті музики і щоденних катувань: «З десятків гучномовців лунали оглушливі звуки фокстротів і танго. І вони звучали цілий ранок, цілий день, цілий вечір, цілісіньку ніч» (Felstiner, 1997: 63). Вважаючи, що у такий спосіб нацисти «намагалися замаскувати справжню сутність і призначення цих страхітливих фабрик смерті» (Рихло, 2005: 57), прикрасити чорні справи режиму, дослідник вказує і на «музичний бік» табірної життя: існування в Аушвіці музичної капели, сформованої із в'язнів, які грали під час прибуття потягів, із яких гнали людей прямо у газові камери; а в'язні радісно махали їм руками, бо думали, що там, де є музика, не може трапитись нічого поганого. П. Рихло також згадує і Янівський концтабір у Львові, де із кількох десятків єврейських музикантів було створено симфонічний оркестр і вони «грали “Танго смерті” під час маршів і тортур, при стратах і копанні могил» (Рихло, 2005: 58)¹. До фактів «музичної сторони смерті» належать і згадки про виконання фуг Баха перед будинком коменданта Аушвіцу, про те, що інший його

¹ Можливо, тому перший варіант вірша мав таку назву. Значно пізніше її використав Ю. Винничук для свого роману.

комендант Рудольф Гесс любив після масових страт грати сонати Моцарта, а Крамер, який спалив у газових камерах 24 тисячі людей плакав, слухаючи «*Träumerei*» Шумана, про що згадувала єврейська скрипалька Альма Розе, яка керувала в цьому таборі жіночим оркестром. П. Рихло окреслює і ширший контекст алюзій та асоціацій твору. У нашому контексті у «Фузі смерті» постає передусім ідея втілення крізь музику відчуття «антиреальності» та постійні повтори, як-от: «*Смерть це з Німеччини майстер, очі його голубі*» (Целан, 2003: 40–43) – як усвідомлення несумісності краси, музики і натхнення з жорстокістю і смертю. Майстер Смерть особливо входить в азарт, коли сутеніє; він виходить надвір, де виблискують зорі, він скликає своїх собак, а жертвам наказує копати собі могили під власну музику: «*Він гукає смерть потребує ніжнішої гри*» (Целан, 2003: 43). Дослідник творчості П. Целана прив'язує лейтмотив твору із середньовічною традицією «танцю смерті». Згадка про «голубі очі» відсилає нас до ідеології арійської раси.

Прикметно, що В. Стус у своїй версії «Фуги смерті» П. Целана перекладає багатозначне німецьке «*Meister*» як «музика», ще більше наближаючи прочитання літературного твору до музичного дискурсу: «*смерть, німецький музика з голубими очима*» (Целан, 1998: 108). І майже містичним збігом є упізнавана алюзія на слова Ангелуса Сілезіуса, вкладені в уста цього страшного маестро: «від смерті солодша смерть – німецький музика кричить...» (Целан, 1998: 108).

Гельмут із «Ноктюрну b-moll» Ю. Косача постає втіленням ніцшеанської надлюдини, однак, за його ж словами, це – надлюдина із душею Вертера, який, до того ж, настільки близько знайомий із творами німецьких містиків, що по пам'яті цитує вірші Ангелуса Сілезіуса. Говорячи про Ф. Ніцше, він усвідомлює, що вчення німецько-швейцарського філософа потрапило на несприятливий ґрунт – у середовище рабів, які потрактували алегоричні думки мислителя буквально, що призвело до світової трагедії. Сам Гельмут і коло його гостей на вечірці – це і є те молоде німецьке покоління, яке виросло на ідеях Ніцше, однак сприйнятих із цілковитим нерозумінням. Чи не щодо них застерігав німецький мислитель у «Спробі самокритики», повторно видаючи «Народження трагедії»? «Уявімо собі молоде покоління з цією безстрашністю погляду, з цим героїчним потягом до жаского, уявімо собі відважну ходу цих драконовбивць, гордовиту відчайдушність, з якою вони відвертаються від усіх цих оптимістичних доктрин слабкості, щоб цілком і повністю «жити рішуче»: *чи ж не*

повинно це стати необхідністю, що трагічний чоловік цієї культури, попри його самовиховання до серйозності й жаху, мусить зажадати нового мистецтва, мистецтва метафізичної втіхи, трагедії...» (Ніцше, 2022: 39).

Звісно, Ф. Ніцше творив задовго до того, коли на світовій арені розігралася трагедія фашизму. І його ідеї були радше застереженням і попередженням про можливі наслідки, а не інструкцією до дії. Хоча вже тоді, у своєму ранньому творі, він бачив, у чому криється можлива німецька трагедія: «От що вирізняє арійське уявлення – піднесений погляд на *активний гріх* як на справжню прометеївську чесноту: завдяки цьому водночас було знайдено етичне підґрунтя песимістичної трагедії, що стало виправданням людського зла – зла як людської провини і зла як розплати за неї стражданням» (Ніцше, 2022: 93).

Розв'язка постає трагічною щодо усіх сторін, залучених до колізії твору. Образ української красуні у творі також оповитий ореолом екзистенційної трагедії: в її свідомості постійно зринають постаті підпільників, які чатують на життя Гельмута, – простакуваті, необтегані «хлопи», які говорять по той бік телефонного дроту залізним голосом. Рома опинилася у такій ситуації, з якої нема щасливого виходу – кожен крок оманливий. Як у ніцшеанській античній драмі, кожен вибір, який робить людина, – трагічний.

Саме таку настроєвість передає музична тональність *b-moll* – сі-бемоль мінор. Окрім відомого ноктюрну Ф. Шопена, музика якого і становить осердя твору Ю. Косача, у цій тональності написана Шопенова Соната №2, III частину якої становить найвідоміший з усіх похоронний марш, теж розроблений у цій тональності. Шопен вклав у звучання свого твору власну трагедію і трагедію свого народу, і був у цьому багато в чому суголосний із Ф. Ніцше. XX століття із його потрясіннями внесло свої корективи щодо інтерпретації цього твору: у ньому почали вбачати імітацію звуків церковного дзвону – похоронного, дзвону на сполох. А. Рубінштейн, один із найбільш визнаних виконавців музики Ф. Шопена, інтерпретував третю частину Сонати №2 як звуки нічного віяння вітру над кладовищем, в якому відчутна присутність страхітливого духу. Постійна зміна між *Forte* і *Piano*, зрушення модуляції є втіленням музичної формули, яка так чітко впізнавана і притаманна лише Шопену. Найкраще ці музичні ходи окреслив Р. Шуман ще в епоху розквіту німецького романтизму: від дисонансів через дисонанси до дисонансу. Через поєднання трагічної

долі й неперевершеного таланту це і було Шопенівське передчуття нової епохи, яка все похитне і залишить людину у непросвітній темряві сам-на-сам зі своєю долею. У його «Ноктюрні», як і у творі Ю. Косача це досягається досконалістю дисонансу. «Чи могли б ми уявити собі, – запитує Ніцше, – що дисонанс став людиною, – та й узагалі, що таке людина? – Тоді цей дисонанс, аби могли існувати, потребував би чудової ілюзії, що огортала б його, поверх його ж таки суті, серпанком краси. У цьому й полягає справжній мистецький намір Аполлона, в чиєму імені ми збираємо разом усі ті незліченні ілюзії прекрасної видимості, що роблять кожну мить існування взагалі гідною життя і спонукають прожити наступну мить» (Ніцше, 2022: 189).

Таким дисонансом є не тільки образ Гельмута. Серед наскрізних дисонансів власної душі і стосунків із навколишнім світом Рома теж намагається віднайти себе, однак її майбутнє невизначене і оповите цілковитим мороком, який не розсіюється до фіналу. Останній твір високої музики, що «звучить» у «Ноктюрні b-moll» – арія художника Каварадоссі з опери Дж. Пучіні «Тоска». Про неї у тексті є лише коротка згадка (тло – звук арії по радіо в той час, коли Гельмут зустрічає гостей, а Рома йде до телефону і чує повідомлення про точний час виконання плану з ліквідації офіцера). Однак це – останній пуант у ноктюрновому задумі талановитого українського митця. Адже ця відома арія є однією із тих нічних сцен в опері, які теж окреслювалися як ноктюрни. Дія відбувається у в'язниці, у ніч перед стратою. Арія починається промовистою картиною – горять зорі, ніч розливається чарівними пахощами; ця картина є спогадом про минуле палке кохання і проекцією на майбутню смерть, яка прийде із світанням. Оперна сцена проектується на події аналізованого твору: ніч, яка розливає свої пахощі (букети пурпурових троянд, шарлат вина) і ще зберігає згадку про любов, стає останньою нічю перед смертю. Арія Каварадоссі продовжується словами про те, що все зникло швидко, наче дим (у творі – троянди осипаються, кімната наповнюється чадом від сигарет, через який при тьмяному освітленні усе набуває химерного вигляду). Завершується арія словами про те, що наступила остання мить, але *«я ще ніколи так не прагнув життя»*.

Більше того, арія із опери Дж. Пучіні водночас є проекцією на долю Роми: красуні Тосці, як і Ромі, випав нелегкий жереб жити у час трагічних потрясінь наполеонівської війни на рідній землі. Обставини змушують її переступити через себе, віддатися на поталу керівника римської поліції, щоби врятувати коханого і його побратима, який є

важливим для визволення рідної землі від загарбників; згодом – наважитися на вбивство, вірячи, що має документи на звільнення Маріо. А після страти художника, яка виявилася не удаваною, як їй було обіцяно, а справжньою, вона сама кидається зі стіни замку і розбивається. Арія Каварадоссі – об'єднує дві смерті, адже арію на цю ж мелодію співає Тоска перед самогубством.

Ю. Косач у своєму творі досягає виняткового ефекту щодо єдності музики і зображення: постійний потік звучання дає змогу чуттєво бачити і відчувати боротьбу мотивів, силу пристрасті, багатство відлунь і таємних порухів душі головної героїні, але, водночас, і певні відчитування її з душі Гельмута. Тому твір українського митця стає втіленням ніцшеанської досконалої трагедії у поєднанні аполонівського (ідеальної зримої краси, овіяної мрійливим спогляданням) – вираженого у пластиці, та діонісівського (екстазу, нічного марення, віщого голосу) – вираженого передусім у музиці. Однак, «з сутності мистецтва, якщо його, звичайно ж, розуміти згідно з єдиною категорією видимості та краси, взагалі не можна чесним способом вивести трагедію: лише виходячи з духу музики, ми розуміємо радість від нищення індивіда. Бо на окремих прикладах такого нищення для нас стає яснішим лише вічний феномен діонісівського мистецтва, що виражає волю в її всемогутності» (Ніцше, 2022: 136). Так інстинктивно промовляє несвідома діонісівська мудрість мовою зримих образів і музики як зіткнення ідеального чистого духу з неминучістю реальності. У такому екзистенційному ракурсі їй полягає ретельне вишукування «поетичної справедливості».

У «Народженні трагедії» Ф. Ніцше шукав можливість, що саме могло би «у спустошенні та виснаженні... культури пробудити якесь утішне сподівання на майбутнє», і висловлював «сподівання на оновлення й очищення німецького духу вогняними чарами музики» (Ніцше, 2022: 161). Багатство думки і багатозначність Косачевого письма дали змогу у доволі короткій зарисовці передати ідею індивідуальної трагедії в її проекції на трагедію національну, до того ж не лише для німецької післявоєнної поразки (в образі Гельмута), а й для українського культурного простору, адже і для України війна завершилася поразкою, бо вона потрапила у цілковиту залежність від кривавої радянської системи.

Німецький мислитель свого часу ставив питання про те, «яке значення має таке дивовижне раптове пробудження трагедії для найглибшого життєвого підґрунтя народу» (Ніцше, 2022: 162).

Грецький народ, що бився у Перських війнах, потребував трагічних містерій як «цілющого тунку», як очищення. У цьому Ніцше вбачав «нечувану ... силу *трагедії*, вищу цінність якої ми осягнемо лише тоді, коли вона постане перед нами ... як утілення всіх профілактичних цілющих сил, як посередниця між найсильнішими та, в їхній суті, найфатальнішими рисами народу» (Ніцше, 2022: 164). Коли вона зможе дарувати «передчуття вищої радості, шлях до якої лежить через загибель і заперечення», ніби голос, через який виразно промовляє «найглибша безодня речей», «відлуння незлічених зойків радості й болю з «широкого простору світової ночі» (Ніцше, 2022: 165–166). Існування у межовій ситуації часто висвітлює ті сторони буття, які доводиться інтерпретувати уже «по той бік добра і зла». А музика при цьому сприяє одкровенню і героя, і автора, дає змогу побачити та відчувати кожну трагедію краще і глибше: трагедію особисту, трагедію покоління, трагедію нації, тотальну кризу епохи. Музика допомагає «народженню слова», показуючи його становлення.

Висновки

«Ноктюрн b-moll» Ю. Косача є надзвичайно промовистим прикладом втілення ніцшеанських ідей у мистецтві. Постать, як і вчення німецького філософа, не були випадковими для Ю. Косача, який у своїй засадничій аналітичній праці «На варті нації» наголошував на тому, що порожнеча передмодерністської епохи була спричинена тим, що Європа, як і Україна «ще не могла (за винятками) розуміти великого Фрідріха Ніцше» (Косач, 2017: 231). Водночас визнавав, що в українській літературі початку ХХ ст. з'явилися письменники європейського рівня – Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Володимир Винниченко, які «були тими творцями, що наскрізь модерною формою, оригінальним змістом проторували українській літературі дорогу до Європи. Сучасні течії модернізму, імпресіонізму, символізму втягали нашу творчість у свій біг, основні ідеї сучасності Ніцше, Бергсона й ін. не були чужими й нам, і це становило про вихід нашого письменства із загумінку та рівновартісність його з письменством інших народів» (Косач, 2017: 238). Не останнє місце у цьому процесі становлення національної літератури, на думку Ю. Косача, належить дискурсу ніцшеанства – істинному осягненню у часи великих потрясінь ідей «великого Фрідріха Ніцше»: «Парафразуючи думку Ф. Ніцше відносно німецького народу, що живе “не сьогодні, а позавчора й післязавтра”, можна сміло сказати, що українське письменство першого десятиліття ХХ в.

не могло жити “сьогодні”, воно жило на “післязавтра”, що буряне й жорстоке неодмінно прийде на шляху боротьби за визволення. Тому було ліричне, розспіване, не суцільне, хоч зробило велетенську працю вже тим, що поставило себе в ряд новітніх літератур інших народів, двигнуло себе формально... та напоїло себе нестримним прагненням вартувати й у тій варті дождати моменту... Втомлене й знівечене культурно-громадською працею, що дійсно було в тих часах між людом убогодухим і слабодухим перекидуванням важких каміннів у сізифовому стилі, українське суспільство, а головню його революційна частина, прагнула нарешті хоч яких-небудь реальних результатів, не маючи в собі ще настільки сили, щоб уміти чекати й працювати, не бачачи наслідків цієї праці» (Косач, 2017: 230).

Дві світові війни та період голодомору й репресій ще більше посилили відчуття безвиході, особливо у материковій Україні. «Післязавтра», на яке сподівалася українська еліта, відтермінувалося на невизначений час. Однак письменники української діаспори продовжили працю в екзилі, забезпечивши неперервний процес розвитку національної літератури у кращих зразках перерваного розстріляного відродження.

До плеяди таких модерністів-ніцшеанців з упевненістю можна зарахувати і Юрія Косача, твори якого наскрізь пронизані ідеями тієї кризової епохи, яка шукала виходів на нові шляхи і в культурному, і в духовному, і у мистецькому сенсах. У «Ноктюрні b-moll» Ю. Косач досягає такого рівня модерністської літератури Європи через втілення «ніцшеанського звучання» шляхом перенесення до «метафізики мистецтва»: «у цьому сенсі саме трагічний міф має переконати нас, що навіть потворне та дисгармонійне – це мистецька гра, в яку воля, у вічній повноті її радості, грає сама з собою. Та цей важко схоплюваний прафеномен діонісівського мистецтва стає чітко зрозумілим і безпосередньо осягненим лише в дивовижному значенні *музичного дисонансу*: як і загалом тільки музика, поставлена поряд зі світом, може пояснити нам, що ми розуміємо під виправданням світу як естетичного феномену... Діонісівське з його прарадістю, яка відчувається навіть і від болю, – ось спільне лоно, з якого народжується музика і трагічний міф» (Ніцше, 2022: 186). У фаталістичній трагедії античності катарсис і переживання трагізму не применшують зло, яке чинять Едіп чи Орест, але воно постає частиною невідворотного фатуму людини. У ХХ столітті сила екзистенціалістського вибору (що в українському просторі була помножена багато-

кратно) загострила драматизм існування і водночас посилила звучання трагічного.

У вищому вимірі – лише у поєднанні музики і трагічного міфу постає діонісівська спроможність кожного народу. Тільки вони можуть передати навіть жахливий світообраз чи виправдати екзистенцію навіть «найгіршого світу». Як писав Ніцше у фіналі свого знакового твору, краса давньогрецького народу і його мистецтва була досягнута через те, що той народ пережив і осмислив сенс трагедії існування – індивідуального, національного, світового. Саме тому він і став таким прекрасним. У творах українських митців періоду найбільших потрясінь теж простежується усвідомлення цього досвіду особистого болю, української національної трагедії, світової скорботи. Втілюючи цей досвід у твори високого мистецтва, наш народ осмислює себе, сягаючи рівня прекрасного. А Юрій Косач, як свого часу вказував Ю. Шерех, «хоче перейняти на себе тягар епохи з її трагічними проблемами; він хоче взяти на себе відповідальність за свою трудну добу» (Шерех, 2003: 209).

Однак, як це окреслив Ф. Ніцше у своєму знаковому творі, і що ми можемо сказати й щодо «Ноктюрну b-moll» Ю.Косача, «залишається чинним великий діонісівський знак питання – як він був у цій книзі поставлений – також щодо музики...» (Ніцше, 2022: 37).

У подібному ключі прочитуються й інші повоєнні твори Ю. Косача, які є водночас і ноктюрновими, і ніцшеанськими за своєю суттю і за звучанням.

Література

- Агеєва, В. (2003). Між екзотизмом і традицією. *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 7–15.
- Косач, Ю. (1946). *Ноктюрн b-moll*. Авґсбург: «Бібліотека МУР», видання часопису «Наше життя».
- Косач, Ю. (2017). *На варті нації*. Київ: Талком.
- Лановик, М. (2019). Поетика ноктюрну в ліриці Юрія Косача. *Київські полоністичні студії: матеріали Міжн. наук. конф., м. Київ, 23–25 травня 2018 р. Т. XXXV*. Київ: Талком, 216–223.
- Лановик, М., Лановик, З. (2015). Розвиток жанру літературного ноктюрну в епоху романтизму. *Studia methodologica*, 40, 79–94.
- Ніцше, Ф. (2022). *Народження трагедії. Невчасні міркування*. Пер. з нім. О. Фешовець. Львів: Вид-во «Астролябія».
- Петров, В. (2013). [Рецензія на:] Юрій Косач: Ноктюрн b-moll. *Петров В. Твори: У 3 т. Т.2. Розвідки*. Київ: Темпора, 825–828.

- Рихло, П. (2005). *Поетика діалогу: Творчість Пауля Целана як інтертекст*. Чернівці: Рута.
- Целан, П. (1998). Фуга смерті. *Стус В. Твори: у 4-х т. Том 5 (додатковий). Переклади*. Львів: Видавнича спілка Просвіта, 107–108.
- Целан, П. (2003). *Меридіан серця. Поезії*. Пер. з нім. П. Рихла. Чернівці: Прут.
- Шерех, Ю. (2003). Прощання з учора. *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 209–253.
- Angelus Silesius (1895). *Cherubinischer Wandersmann (Geistreiche Sinn- und Schlussreime)*. Abdruck der ersten Ausgabe von 1657. Mit Hinzufügung des sechsten Buches nach der zweiten Ausgabe von 1675. Herausgaben von Georg Ellinger. Halle a.S. Max Neimeyer.
- Felstiner, J. (1997). *Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach*. München: C.H.Beck.

References

- Aheieva, V. (2003). Mizh ekzotyzmom i tradytsiieiu. *Proza pro zhyttia inshykh: Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, komentari* [Between exoticism and tradition. *Prose about life of others: Yuriy Kosach: texts, interpretations, commens*]. Kyiv: Fakt, 7–15 (in Ukrainian).
- Kosach, Yu. (1946). *Noktiurn b-moll* [Nocturne B-moll]. Avgzburg: «Biblioteka MUR», vydannia chasopysu «Nashe zhyttia» (in Ukrainian).
- Kosach, Yu. (2017). *Na varti natsii* [On guard of the nation]. Kyiv: Talkom (in Ukrainian).
- Lanovyk, M. (2019). Poetyka noktiurnu v lirytsi Yurii Kosacha [Poetics of nocturne in lyrics of Yuriy Kosach]. *Kyivski polonistychni studii: materialy Mizhn. nauk. konf., m.Kyiv, 23–25 travnia 2018 r. T.XXXV*. Kyiv: Talkom, 216–223 (in Ukrainian).
- Lanovyk, M., Lanovyk, Z. (2015). Rozvytok zhanru literaturnoho noktiurnu v epokhu romantyzmu [Development of the literary nocturne genre in the era of romanticism]. *Studia methodologica*, 40, 79–94 (in Ukrainian).
- Nitsse, F. (2022). *Narodzhennia trahedii* [The Birth of Tragedy] Nevchasni mirkuvannia. Per. z nim. O. Feshovets. Lviv: Vyd-vo «Astroliabii» (in Ukrainian).
- Petrov, V. (2013). [Retsenziia na:] Yurii Kosach: Noktiurn b-moll [(Review on:) Yuriy Kosach: Nocturne B-moll]. *Petrov V. Tvory [Works]: U 3 t. T.2. Rozvidky*. Kyiv: Tempora, 825–828 (in Ukrainian).
- Rykhlo, P. (2005). *Poetyka dialohu: Tvorchist Paulia Tselana yak intertekst* [Poetics of Dialogue: art creativity of Paul Celan as intertext]. Chernivtsi: Ruta (in Ukrainian).
- Tselan, P. (1998). Fuha smerti [Deathfugue]. *Stus V. Tvory [Works]: U 4 t. T.5 (dodatkovyj). Pereklady [Translations]*. Lviv: Vydavnycha spilka Prosvita (in Ukrainian).
- Tselan, P. (2003). *Merydian sertsia. Poesii*. Per. z nim. P. Rykhla. Chernivtsi: Prut (in Ukrainian)
- Sherekh, Yu. (2003). Proshchannia z uchora. *Proza pro zhyttia inshykh: Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, koments* [Farewell to yesterday. *Prose about life of others: Yuriy Kosach: texts, interpretations, commens*]. Kyiv: Fakt, 209–253 (in Ukrainian).
- Angelus Silesius (1895). *Cherubinischer Wandersmann (Geistreiche Sinn- und Schlussreime)*. Abdruck der ersten Ausgabe von 1657. Mit Hinzufügung des

sechsten Buches nach der zweiten Ausgabe von 1675. Herausgaben von Georg Ellinger. Halle a.S. Max Neimeyer (in German).

Felstiner J. (1997). *Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach.* München: C.H.Beck (in German).

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk. “Nocturne b-moll” by Yuriy Kosach: The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music. The article analyzes the post-war work of the famous Ukrainian author Yury Kosach in the context of literary searches of Ukrainian Diaspora literature of the first half of the 20th century. His historical prose is read in a psychological way, taking into account the cultural and historical context.

The **goal** of the investigation is to understand Yuri Kosach's "Nocturne b-moll" through the prism of Nietzschean ideas with the involvement of the hermeneutic approach of broad extratextual contexts, in particular intermedial analysis. The main focus of the address is on the embodiment in Y. Kosach's short story of F. Nietzsche's ideas expressed in his work "The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music". The work of the Ukrainian artist becomes an example of Nietzschean perfect tragedy in a combination of Apollonian (ideal visible beauty, wrapped in dreamy contemplation) – expressed in plastic, and Dionysian (ecstasy, night reverie, prophetic voice) – expressed primarily in music. The text analysis of "Nocturne b-moll" by Yury Kosach is included in the nocturne tradition and the literature of European existentialism, taking into account the historical circumstances of the writing of the work and the wider context of historical prose about the Second World War.

The interpretation of the problem is emphasized by the understanding of intertextual elements (in particular, quotations from the works of F. Nietzsche, A. Silesius, etc.) and intermedial inclusions (Chopin, Mozart, Ravel, Puccini, etc.). Contrast is recognized as the main principle of construction of the text "Nocturne b-moll" as a contradiction between real and ideal, reality and myth, sin and redemption, good and evil, low and high. The problem of dissonance in music and literature is also elaborated. The human existence in a borderline situation depicted in literature often highlights those aspects of being that have to be interpreted "on the other side of good and evil." Such **methodological approach** to the analysis of Yu. Kosach's prose is innovative in Ukrainian literary studies, which constitutes the **novelty** of this study.

It is emphasized that Yu. Kosach considered the features of Nietzscheanism to be an important component of Ukrainian modernism of the beginning of the 20th century, which brought our writing to the European level. The **conclusions** state that the historical post-war prose of Yu. Kosach, in particular, in his understanding of the ideas of Nietzscheanism and existentialism, is a continuation of the best traditions of Ukrainian modernism at the beginning of the century, and at the same time – an embodiment of the ideas of the crisis era. In his work, the understanding of individual tragedy is projected onto the national tragedy and the Nietzschean problem of world sorrow.

Key words: Yu. Kosach, F. Nietzsche, historical prose, author, character, modernism, genre, nocturne, intertextuality, intermediality, existentialism.

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-3260-9887>; m-z@ukr.net

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-1261-120X>; m-z@ukr.net

**Пророкувати зі сцени:
огляд сценічних адаптацій драматичної поеми Лесі Українки
«Кассандра»**

Довкола драматургії Лесі Українки, зокрема й «Кассандри», утвердився міт про несценічність. Цю тезу повторюють часто й у різних контекстах, від перших літературних критиків і до сучасних режисерів і театральних оглядачів. Проте на межі першого і другого десятиліть ХХІ століття, через понад сто років після написання, ця драма виявилася однією із найбільш продуктивних для осмислення української історії і сучасності.

Метою статті є огляд сценічних постановок драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки, що здійснені в Україні та за її межами від першої інсценізації 1967 року в Канаді і до прем'єр сезону 2023/2024 років.

В основі **методології дослідження** міждисциплінарні студії, які поєднують літературознавчі, мистецтвознавчі та культурологічні дослідницькі методології. Для здійснення огляду сценічних постановок драми Лесі Українки застосовано метод бібліографічного пошуку й систематизації матеріалу, джерелознавчий підхід застосовано для пошуку й опрацювання архівних документів, матеріалів періодики, історико-типологічний для висвітлення історії постановок, компаративний метод для аналізу сценічної версії у її зіставленні з текстом драматичної поеми, інтермедіальні студії для аналізу взаємодії мистецтв.

У **результаті дослідження** здійснено огляд постановок драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки в українських театрах, а також поза межами України. В огляді враховано також сценічні дійства, до яких включено тексти драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки, більшість із яких сучасні постанови. У дослідженні уперше зібрано й систематизовано інформацію про два десятки постановок драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки. На основі компаративного аналізу здійснено огляд сценічних адаптацій літературного твору, режисерські рішення, проаналізовано рецензії на прем'єри, інтерв'ю та театральні анонси. У межах дослідження уперше здійснено огляд матеріалів першої постанови драматичної поеми в українському театрі «Заграва» 1967 року, спростовано поширену в медіа думку про першу сценічну адаптацію «Кассандри» на київській сцені 1970 року.

У **висновках** підсумовано історію сценічних адаптацій драматичної поеми Лесі Українка «Кассандра», яка за життя авторки не побачила світла рампи й навіть уважалася несценічною драмою. Сучасні інсценізації засвідчують, що ця драма є однією із найпродуктивніших, яка таїть глибинні смисли повторюваності світової історії. 150-річний ювілей Лесі Українки 2021 року й сучасна російсько-

українська війна актуалізували цю драму й повернули в суспільний дискурс через численні театральні постановки й запропонувала множинність прочитань та інтерпретацій.

Ключові слова: Леся Українка, Кассандра, сценічна адаптація, кіноадаптація, фільм-вистава, сценографія, перформанс, драматична поема, інтермедіальність, компаративістика, рецензія.

Вступ

«Так склалося, що твір поетеси досі не бачив світла рампи. На сцені театру Франка перше його сценічне народження», – читаємо у театральній брошурі 1970 р. про постановку драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра» (Українка, 1970). Це цитата побутує до нашого часу в різних медіа, підживлюючи міт про київське «сценічне народження» «Кассандри». Суспільний мовник «Радіо Культура» актуалізував київську постановку у своїх етерах у дні ювілейних святкувань 150-річчя Лесі Українки в лютому 2021 р. Упродовж останніх років саме ця драма у фокусі уваги режисерів й літературознавчих досліджень, передусім внаслідок суспільно-політичної ситуації та подій російсько-української війни.

На сьогодні ні в літературознавстві, ні в театрознавчих дослідженнях немає цілісного огляду сценічних постанов «Кассандри». Інформація про постановки драми розпорошена, фрагментарна, кожен із дослідників, хто працював над цим матеріалом, натрапляв на поодинокі згадки. Певну пошукову й систематизаторську роботу здійснили укладачі бібліографічного довідника «Леся Українка на театральній сцені» (2021), що побачив світ напередодні 150-річчя від дня її народження. Видання відстежує постановки Українчиних драм та несценічних творів, які були зіграні на театральних сценах від 1899 до 2020 років. Показчик, на жаль, не є повним, до переліку включено лише три постанови «Кассандри»: київську (1970), запорізьку (1971) та Експериментального театру НаУКМА (2002). Упорядники Повного академічного зібрання творів Лесі Українки в коментарях до драматичної поеми згадали про першу діаспорну постанову 1967 р. й наголосили на трьох знакових: київській 1970 р., запорізькій 1971 р. та донецькій 2009 р. (Українка, 2021: 321).

Мета пропонованого дослідження – виявити та проаналізувати сценічні постановки драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки, здійснені в Україні та за її межами. У нашому огляді проаналізовано майже два десятка постановок драми та інших сценічних дійств, до

яких включено тексти драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки, більшість із яких сучасні постанови.

Методи й методика

Дослідження міждисциплінарне, поєднує літературознавчі, мистецтвознавчі та культурологічні студії. Для здійснення огляду сценічних постановок драми Лесі Українки застосовано метод бібліографічного пошуку й систематизації матеріалу, джерелознавчий підхід застосовано для пошуку й опрацювання архівних документів, матеріалів періодики, історико-типологічний для висвітлення історії постановок, компаративний метод для аналізу сценічної версії у її зіставленні з текстом драматичної поеми, інтермедіальні студії для аналізу взаємодії мистецтв.

Виклад основного матеріалу

Перша відома на сьогодні театральна постава драматичної поеми Лесі Українки відбулася в Канаді 1967 р. Її здійснив український театр «Заграва», заснований 1953 року в Торонто (Канада), що іменував себе «драматичний ансамбль». Роботу над постановою «Кассандри» Лесі Українки розпочав тодішній мистецький керівник театру Слав Теліжин, а згодом перейняв Юрій Бельський, який і завершив виставу. У Торонто 2013 р. вийшла книжка до ювілею театру, яка містить багато фактажу про постанову «Кассандри»: афіші, програму з описом і виконавцями ролей, світлини з вистави й кілька рецензій у тодішніх часописах діаспори (Гайдабура, 2013).

Програма до постанови вводить в основні проблеми сценічної дії. Опис вистави розпочинається з підступного ворожого дару – троянського коня й пересторог Кассандри не приймати його. *«Голосом вопіючого в пустині» назвали Кассандрині застереження творці вистави, а жреця Гелена характеризують як «фальшивого амбіціонера-політика, який намовляє сліпу масу народу прийняти нечистий дар ахайців»* (Гайдабура, 2013: 72). В одній з рецензій на виставу читаємо: «Бо ж Кассандра не говорить виключно до троянців, вона говорить до нас. Вона говорить мовою Лесі Українки до своїх земляків, яких перестерігає, щоб не допустили до себе чужих “троянських коней”. 15 років після написання Лесею Українкою “Кассандри” нація напустила цих “троянських коней” до себе і наш зрив до волі й державности закінчився невдачею. Сьогодні еміграція теж напускає тих “троянських коней” і ми їх можемо бачити скрізь...» (Гайдабура, 2013: 82).

Ідейна інтерпретація сценічної версії Ю. Бельського гостроактуальна для того часу, коли Україна перебувала в під-радянській окупації, а велике число українців продовжувало національну й державну справу в еміграції. В анонсі вистави зазначено: «Аналізуючи причини занепаду античної Трої, велика поетеса – Кассандра нашого народу, Леся Українка, – ідентифікуючи себе з троянською ясновидицею, в полум'яних словах своєї драматичної поеми перестереігає свою націю не пускати в душу народу чужих та ворожих ідеологій <...>. Багато народів були розбиті та зламані фізично. Але дух народів, їх біологічна воля до життя, не могли бути зламані. Враховуючи помилки свого минулого, нарід збирає сили для нової боротьби за своє краще майбутнє», – такий життєствердний посил дають творці вистави своїм глядачам, кажучи словами драматургині «Нема руїни! Є життя... життя!...» (Гайдабура, 2013: 72).

Запису першої інсценізації «Кассандри» не збереглося, тож певне уявлення про неї маємо з рецензій у часописах. Театральні критики мали високі очікування до вистави, були добре обізнані з драмою Лесі Українки та світовою культурною спадщиною, усі вбачають контексти тогочасної ситуації українського народу й держави. Актуальними є ідеї творців першої сценічної «Кассандри» для українців в Україні і за її межами і сьогодні. «У жорстокий час, коли відбувається безоглядна боротьба за буття народу, не може бути місця на кволий сантименталізм та нерішучість», – читаємо імператив-послання для української спільноти від творців постанови (Гайдабура, 2013: 72).

В Україні перша постановка драматичної поеми «Кассандра» відбулася 1970 року, напередодні сторіччя від дня народження Лесі Українки, в Київському театрі української драми імені Івана Франка. У виданій сценічній редакції бачимо акценти, які поставили творці вистави в підрадянській тоді Україні: боротьба з «філософією прагматизму, з лицемірством, пристосовництвом, неправдою» (Українка, 1970). Ключовим словом виділено поняття «правди», в описі вистави у брошурі це єдине слово, написане прописними літерами: «Кассандра, для якої єдиною міркою всіх діянь людських є ПРАВДА – веде нерівну боротьбу з обмеженим ворожим оточенням. Троя приречена на загибель. Люди, що мислять егоїстично, не хочуть дивитися правді в вічі, різноманітною брехнею прикривають свої ганебні вчинки, не можуть врятувати Трою. Кассандра намагається змінити хід подій, попереджаючи про неминучу трагедію, але нічого зробити не може, не вміє переконати людей, довести їм правду. Кассандра бачить і розуміє,

що шлях, по якому іде, несе їй особисті страждання і муки, але не відмовляється від свого наміру. Безкомпромісну правду, чесність, людяність поетеса і театр оспівують» (Українка, 1970). Режисером-постановником вистави й автором сценічної редакції був Сергій Сміян, вже тоді досвідчений режисер, яких працював у 1960-х роках у львівському й запорізькому театрах.

Сценічна версія йде послідовно й майже дослівно за текстом драми, витримана в одній інтонаційній манері, передає суворість, трагізм і безвихідь. Талановита гра акторів, чіткість дикції, витриманість музичного супроводу навіть через кілька десятиліть дозволяють пережити трагізм подій і відчутти стиль вистав далеких 1970-х. Так творці прагнули наблизити її до монументалізму античної драми.

У цій виставі варто говорити також і про сценографію Федора Нірода, випускника Київського художнього інституту, в минулому учня видатних українських митців національного відродження, зокрема Федора Кричевського, Михайла Бойчука, Володимира Татліна та Олександра Богомазова. Стиль Нірода, який характеризують лаконізм та конструктивізм, позначився і на виставі «Кассандра». У збережених в музейних архівах й опублікованих в альбомних виданнях ескізах вистави звертає на себе увагу образ Кассандри, зображеної з мечем у руках.

Певне уявлення про поставу Сергія Сміяна дає кіноверсія «Кассандри» в поширеному тоді жанрі фільму-вистави, яку відзняли на телестудії «Укртелефільм» 1974 р. (режисери: Сергій Сміян та Юрій Некрасов, оператор Анатолій Ващенко, художник-оформлювач Віталій Ясько). Головну роль Кассандри у кіноверсії, як і у виставі, зіграла талановита акторка Юлія Ткаченко. Знаний театральний критик Олег Вергеліс писав про акторку, що її вирізняв гордий і суворий стиль, інколи трохи відсторонений, огранений її «давньо-грецьким» тембром (Вергеліс, 2008). Запис кіноверсії оприлюднено на ютуб-каналі Львівського кіноцентру (Lviv Film Center).

З нагоди 100-річного ювілею Лесі Українки за постановку «Кассандри» взялися й у Запоріжжі. 1970 р. новопризначений головний режисер Запорізького обласного українського музично-драматичного театру Микола Равицький зважився на театральну версію драматичної поеми Лесі Українки. «Рік 1971 після “Кассандри” став зламним в історії театру – з приходом Миколи Равицького в театрі відбулася еволюція: “Де торжествували театр епічних полотен,

показується сьогодні напружена битва ідей, театр строгий, виразний, образний»», – відзначають критики (Знаменні та пам'ятні дати Запоріжжя, 2020).

М. Равицький зауважував, що його заповнили масштабні й епічні п'єси Лесі Українка і майже символічного звучання образи, й він «з надзвичайною обережністю ставлячись до п'єси», створив власний варіант, «дбаючи про стрункість, динаміку сценічної дії, скульптурно виразне вираження конфлікту» (Знаменні та пам'ятні дати Запоріжжя, 2020: 50).

Основні тези рецензій на постановку Миколи Равицького такі: «Вистава полонить значущістю того, що відбувається. Усі компоненти взаємообумовлені. Вистава – строга і монолітна – не підбереш іншого слова. Драматичне напруження у виставі весь час зростає, воно досягає в фіналі кульмінаційного злету. Сюжет вичерпаний, але думка не зупиняється. Сценічна дія піднімається до глибоких філософських узагальнень <...>. Режисерський малюнок вистави строгий, лаконічний, але одночасно й рельєфний, яскравий та переконливий. Вдалися масові сцени – вони вийшли яскравими, скульптурними, підкреслюючи драматизм подій, вони чудово передавали настрій...» (Знаменні та пам'ятні дати Запоріжжя, 2020: 51).

Після 1971 р. «Кассандра» мала дуже тривалий антракт аж до рубежу століть – на сьогодні не виявлено постановок за наступні майже три десятиліття.

2002 р. постановку «Кассандри» здійснила видатна театральна художниця Олена Богатирьова (1963–2017) у Київському експериментальному театрі, що діяв при Національному університеті «Києво-Могилянська академія». Це був задум художниці вийти за межі візуального мистецтва і зробити цілу виставу, тож Богатирьова здійснила сценічну адаптацію, режисуру, розробила художнє бачення і пластичне рішення, а також музичний супровід. Особливістю цієї постановки було поєднання драматичної поеми Лесі Українки й однойменного оповідання німецького прозаїка ХХ ст. Ганса Ерїха Носака, несподіване для драматургії, але яке відповідало ідейному задуму режисерки – зробити виставу-подорож крізь історичні епохи від часів падіння Трої й до сучасності.

В інтерв'ю журналу «Кіно-Театр» 2002 р. Олена Богатирьова згадує одне із найсильніших театральних вражень із її дитинства – вистава «Кассандра» Лесі Українки Київського театру імені Івана Франка (Суботіна, 2002: 18–19). «Для мене, – пояснює режисерка, –

п'єса Лесі Українки й новела Носсака так взаємодоповнювали одна одну, що виникнення ідеї об'єднати обидва твори в одній виставі було просто невідворотним» (Суботіна, 2002: 18–19). «Кассандра» Лесі Українки й Г. Е. Носсака слугують свого роду прологом й епілогом, за задумом режисерки, а між ними – «лише миттєвий спалах, безкінечно повторюване у вічності вбивство Кассандри й Агамемнона» (Богатирьова, 2004: 69).

В основі задуму інсценізації – ідея про вічні питання життя і смерті, пошуки істини і справжнього призначення людини. Експериментальна вистава видалася виключною, несподіваною, ексцентричною, особливо це помітно в костюмах до вистави – карнавальних, яскравих, навіть дещо епатажних. Головна героїня в цій версії вистави страждає від свого пророчого дару, від споглядання голої правди, яку відмовляються бачити інші. Богатирьова каже, що її Кассандра – це людина, яка «сприймає життя в усій повноті, з відкритими очима, закликає не жити ілюзіями, якими б привабливими вони не видавались: «Життя в ілюзії не приносить нічого, крім розчарування. Повноцінне Життя вимагає від Людини свідомого до себе ставлення». Її «Кассандра» – це вистава про спокуту, неправильний життєвий вибір: «Кассандра відмовила Фебові-Аполлону, який, насамперед, є богом світла. Вона відвернулася від Світла – і в її життя увійшла Смерть...» (Богатирьова, 2004: 69).

Через сто років від часу завершення драматичної поеми у Ялті, «Кассандра» повернулася до Криму – 2007 р. на сцені народного любительського ексклюзив-театру «Сім Муз», що діяв при Музеї Лесі Українки від керівництвом Олександри Вісич у співпраці з Кримським гуманітарним університетом (режисерка Тетяна Павлюк). На відміну від багатьох професійних театрів, які не часто злучають до роботи над постановою консультантів з літературної царини, у театрі «Сім Муз» переважали фахові філологи, тож, як зауважувала Світлана Кочерга, робота над текстом нагадувала радше філологічні студії-семінари (Кочерга, 2007).

Творці вистави знайшли оригінальне прочитання образу троянської пророчиці Лесі Українки через роздвоєння постаті, ввівши для заголовної ролі двох акторок. «Роздвоєння пророчиці досить відчутне у драматичній поемі, – зауважує Світлана Кочерга. – Це дозволило театру піти на сміливий експеримент: одна Кассандра <...> покійно несе свій хрест віщування, вона повсякчас терзає своїх близьких трагічним передбаченням загибелі Трої, друга, alter ego Кассандри

<...>, приречена мучити сама себе – сумнівами, страхами, безпорадністю перед докорами, нездатністю зупинити неминуче» (Кочерга, 2007).

2009 р. постановку «Кассандри» здійснив Олександр Дзекун у Донецьку. Тоді це був сміливий крок для цього театру, в репертуарі якого було зовсім небагато інтелектуальних драм такого рівня. А отже глядача потрібно було готувати до рецепції ідей Лесі Українки. Вибір постановки такого складного твору був сміливим, проте виправданим, цьому сприяв новий статус театру як національного. На рубежі століть у донецькому театрі уже ставили драму Лесі Українки на античну тематику («Оргія», 2000), тож «Кассандру» нарекли «другим приходом Лесі» (Бобир, 2009).

У лютому 2010 р. журналістка Ліна Куц в огляді вистави Олександра Дзекуна зазначала: «Країну роздирають протиріччя. Конкуруючі впливові групи сперечаються, не поступаючись одна одній. Могутні сусіди підступно готують вторгнення. Та навіть зовнішня загроза не об'єднує національну еліту. Більшість схиляється до конформізму, меншість закликає гідно прийняти смерть. Так судилося. Змінити вже не можна нічого. Це – не короткий опис сучасної історії однієї пострадянської країни. Це – “Кассандра”, поставлена на сцені Донецького національного академічного українського музично-драматичного театру» (Куц, 2010). Проте за кілька років стане очевидним, що ці події відбуваються насправді на політичній арені Донецька. Оглядачі зазначали, що донецька «Кассандра» – «жива й до болю правдива», «без бутафорії», з особливим зануренням в античну атмосферу й дотриманням історизму й структури сценічного дійства античного театру.

Київський театр імені Івана Франка удруге звернувся до «Кассандри» Лесі Українки через пів століття, приурочивши 150-річному ювілею. Режисер вистави Давид Петросян обрав для нової постановки драми позачасовість, для нього те, що відбувається на сцені, «було, є і буде завжди»¹. «Лєся вклала туди стільки всього болючого, що поетика цього тексту потребує якогось навіть ірраціонального підходу до нього, – каже режисер. – Для мене “Кассандра” – це ірраціональний філософський трактат, і як режисеру – мені було дуже цікаво знайти акторам форму і місце в цьому матеріалі» (Базів, 2021).

¹ Кассандра: [опис вистави]. *Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка*. URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/kassandra>

Сценічний простір франківської «Кассандри» – абстрактний, годі шукати в ньому проєкцій на античну Трою чи прив'язку до сучасної України. Основний елемент сценографії – драбини, багато дерев'яних драбин, з яких актори монтують різні конструкції: мури, браму, навіть велетенського троянського коня. «Драбина – багатозначна метафора: підйом на небо і спуск у пекло, просунеш голову між поперечками – буде клітка, розкинеш руки – вийде розп'яття», – зауважує Юрій Володарський у рецензії «Вистава “Кассандра”: зурочена пророчиця» (Володарський, 2021). Режисер пояснює, що його драбина – символізує Ерос і Танатос, між якими «шлях людини від земного, смертного до божественного» (Базів, 2021).

Героїня Кассандри Давида Петросяна втілює «такий неспокійний і пристрасний тип» (Українка, 2021: 313), як про нього оповідала Леся Українка в листах до Ольги Кобилянської. «Кассандра – особлива, Кассандра – інша. Коли всі жінки простоволосі, вона в куцій шапочці. Коли всі ефектно вигинаються, вона ніяково сутулиться. Коли всі бадьоряться, в її очах застигає відчай», – слушно зауважує Юрій Володарський. Критик також відзначає, що Кассандра Давида Петросяна має «риси християнської мучениці» (Володарський, 2021), особливо помітно це в останніх сценах вистави: пози, жести, протистояння, гвалт юрби і врешті розп'яття. «Моя Кассандра, – писала Леся Українка, – гірше мучиться, ніж мученики віри і науки», хоча «її ніхто не каменує», «пророчий дух не дар для неї, а кара» (Українка, 2021: 313–314). Кассандра майже незмінно на сцені, вся дія вистави обертається довкола неї, вона майже не зникає з очей глядача. Режисер обрав з тексту драматичної поеми лише ті фрагменти, які розкривають його задум. Залишивши поза сценічним дійством чимало тексту драматургині, Давид Петросян додає до вистави поетичні тексти Лесі Українки, чим підсилює дію і силу слова.

Франківська «Кассандра» Петросяна має притчову універсальність. У виставі відчитуємо чимало алюзій на загальнокультурні візуальні образи й символи, передусім античної мітології і християнства, зокрема, розп'яття Христа й драбину Якова у пластиці, яблуко і книжку, ланцюг і мотузку, шапочку й квітки троянд у реквізитних символах. Майже немає Українчиного реквізиту, що прив'язувало б до символіки її драми. Символічною є метафора збирання книжок – обеззброєна й переможена Геленовими словами Кассандра збирає розкидані книжки по сцені.

Мова тіла Кассандри виразна, універсальна, експресивна; вона відсилає до певних кодів і сюжетів, що інтермедіально сигналізують до глядачів про певні підтексти, додаткові сенси. Вікторія Котенок у рецензії для часопису «Кіно-Театр» зауважує, що Кассандра пластикою, мімікою та манерою гри «нагадує то Марію Магдалину, то стражденну матір Ісуса Діву Марію, то саму Лесю Українку (фізично хвору, але незламну духом)», вона «втратила поставу цариці і зовсім не схожа на одну з найкрасивіших дочок троянського царя Пріама, яку покохав сам бог Аполлон», тому «розгублена і налякана, ходить на зігнутих ногах, ніби щомиті очікуючи на каміння, яке в неї може полетіти від оточуючих. На її обличчі – біль і мука» (Котенок, 2021: 8–9).

Наприкінці 2021 р. відбулася прем'єра «Кассандри» у Львові. Її поставив молодий режисер Ігор Білиць на головній сцені театру імені Марії Заньковецької. Епіграфом до вистави у друкованій версії програми взято слова Гелена до Кассандри: «Боги в тім винні, що дали тобі пізнати правду, сили ж не дали, щоб керувати правдою». А розлога цитата Оксани Забужко розкриває акценти, поставлені у сценічному тексті. Творці спектаклю актуалізували допис у блозі авторки на «Українській правді», опублікований у день 140-річчя Лесі Українки, 25 лютого 2011 р., і, за збігом обставин, річниці президенства Януковича: «Прокинься, Троє!! Смерть іде на тебе!!! (В одчинену браму лавою суне ахейське військо)», – цитує Лесю Українку авторка блогу. – «Перечитаймо сьогодні “Кассандру” – актуальнішого для України твору годі віднайти в усій сучасній світовій літературі. Про те, як легко маніпулювати масами у власних корисливих цілях. Як можна одібрати розум цілому народу й повести його на загибель, показавши йому з брами сексапільну Гелену (це – вперше помічене в історії європейської думки: до Лесі Українки ніхто не впізнав у “базовому інстинкті” – майбутнього потужного важеля управління масами). Про світ, у якому панують сліпі “базові інстинкти”: вино і м'ясо, танці й співи, “золотокудрі красуні” й шоу на брамі (телевізора ще не було!). Од цих інстинктів упала Українчина Троя. А її Кассандра – образ однозначно автобіографічний: пророцтв Лесі Українки ми не розчули й досі» (Забужко, 2011).

Заньківчанська протагоністка Кассандра – фігура позачасова, навіть зміна костюмів упродовж дії від сучасного – через оголеність – й до античного, не дає виразної прив'язки до хронотопу драми, навпаки, виводить її в універсальний образ. Але її послання – адресовані до нас сучасних. Антагоністка Гелена усім своїм єством –

солодким манірним голосом, позами, одягом, білявою перукою – втілення еротизму. Але не в його первісному значенні. «Леся Українка не знижує образа Гелени; вона не робить Гелени ні авантюрицею, ні розпутною, – пише Віктор Петров. – Навпаки, вона підносить її образ на ступінь узагальненого принципа: Гелена в неї це – спокій вроди, ототожненої з вічністю й всевладної як смерть» (Петров, 2013: 744). Гелена Ігоря Білиця – легковажна, безпутна, фривольна. Але й не схожа на жрицю богині Венери, радше втілення Мерилін Монро на сцені, за якою державні мужі й навіть правителі підуть услід, спокушені і вражені, склоняються, гинуть, кам'яніють, як перед богорівною (Українка, 2021: 12–13). Проте слід Гелени кровавий, наче її червоні сандалі. «Червоно-взута білая нога Гелени» ранила Троянську землю, коли ступила на неї вперше, а на десятому році війни в неї червоно-кроваві ноги аж по самі коліна. Тут метафора Лесі Українки стала акцентною деталлю костюмів героїв. Паріс – до пари Гелені – в червоногарячих спортивних шортах і топі з блискітками, завітчаний вінком із троянд; він легкодухий і легкодумний, жінкоподібний і без певності в тому, що має робити. Андромаха й інші троянки – втомлені від правди, бенкетують і пліткують, світські й легковажні, це їхнє «вино і м'ясо, танці й співи», страх і забуття. Навіть великі розквітлі червоні маки на сукні Андромахи не повертають пам'ять про полеглих у бою з ахейцями. Але ті маки промовляють до глядачів.

Кассандра показана наче героїнею з іншого світу, не належна до інших троянців – у неї навіть вбрання інше: чоловіче на початку дії, відтак костюм оголеності й грецький костюм царівни і жриці. Мова її пряма, вона не здатна на фальш, ні словом, ні жестом, її видіння і промовляння не лише через слово, а й через усе фізичне єство. Кассандра на сцені – сама оголеність. Її тілесна нагота – як гола правда, хоча й Гелен її застерігає, *«адже тая правда – / цнотлива дуже і поважна жінка, / і сором їй ходити без одежі»* (Українка, 2021: 57), й закутує у тканину, наче в гамівну сорочку, сковує руки й тіло. Бо ж правду може говорити хіба божевільна, хвора духом, її потрібно усмирити, приборкати, вгамувати. А правду вдягнути в ті слова, які хочуть чути люди, бо ж *«мова родить правду»*, каже Гелен (Українка, 2021: 61).

«Кассандра» заньківчан наголошує на пам'яті, зраді, взаєминах – одвічних питаннях людського суспільства. Це «історія про те, як соціум, нездатний прийняти правду про себе, втрачає свободу», –

говорить Ігор Білиць. Режисер пояснює: «Я змістив увагу саме на персонажів, які можуть зробити так, щоб війна сталася. Які риси характеру негативні ми маємо в собі для того, щоб війна відбувалася і як ми можемо не допустити того, що допустили герої Трої, щоби Троя зазнала поразки» (Ярема, 2021).

У вересні 2021 р. відбулася прем'єра вистави «Кассандра» в Чернігівському молодіжному театрі. В інтерв'ю «Суспільному. Чернігів» режисер вистави Роман Покровський зауважує: «Ми бачимо, як наші пророки, українські предки, справлялися майже з тією самою проблемою, з якою ми сьогодні зіштовхуємося. Це й агресія великої держави на маленьку. Це й тема наших передчуттів щодо цього, як ми з ними справляємося». Творці вистави позиціонують свою постановку як «артхаусне дійство про людську психологію» (Сафарова, 2021), твердять, що їхня вистава не про війну політичну, бо вона вже закладена в основі сюжету драматургині й триває в нас вже не перший рік, а про війну всередині кожної людини, про психологічний аспект війни¹. Для античного сюжету обрано сучасну стилістику, бо, як кажуть творці драми, більш актуального твору на сьогодні годі й шукати.

Цікавим прийомом у виставі є гра з реквізитом – морські кораблі, античні колони, дерев'яний троянський кінь та інші елементи на сцені іграшкові – все наче промовляє: ми іграшки, маріонетки, забавка в руках богів (чи людей). Гра на сцені відсилає до ідеї *homo ludens* Йогана Гейзінга, врешті й грецький агон був виявом цієї гри. Теоретик культури пише: «Відколи існують слова на означення бою і гри, чоловіки зазвичай називають війну грою. Ми вже ставили питання, чи можна це вважати за просту метафору, і дійшли негативного висновку <...>. В архаїчному мисленні ці два поняття часто ніби зливаються в одно»². Підсилюють ідею ігрового начала вистави й безпосередні елементи спортивної гри, як-от бадмінтон на пляжі, який грають над іграшковим морем з кораблями, наче паралель до драматичного змагання акторів – агону. Символічною є також заміна кітари на бандуру.

2018 р. до драматичної поеми Лесі Українки звернувся режисер Сергій Ковалевич (спільно з Наталією Половинкою і Театральним центром «Слово і голос» в межах метапроєкту «Блакитна Троя»), спершу у форматі семінарів-читань, а згодом поставивши моновиставу з Яриною Тарасюк в заголовній ролі. 2021 р. у «Слові і голосі»

1 Про прем'єру в Молодіжному театрі вистави «Кассандра». *Суспільне. Чернігів*. 2021. 13 верес. <https://cn.suspilne.media/episode/48463>

2 Гейзінга Й. Гра та війна. *Ното Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури* / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. С. 105.

відбулася прем'єра моновистави «Читаємо Кассандру. Свідчення слова. Світ Лесі Українки». Беручись до драми Лесі Українки, режисер також виходив із тези про несценічність твору, домінування літературного начала, аристократичність та інші чинники, які завадили «вмістити театральні ідеї Лесі Українки в існуючу на момент машину театру». Режисер відчув потребу іншого типу актора для драматургії Лесі Українки, який би дослідив «археологію слова», «доріс» до її драматургії. Моновистава з Яриною Тарасюк засвідчила нове прочитання драматичної поеми через заглиблення у внутрішнє буття тексту.

Під завісу 2021 р. у Києві народилася ще одна сценічна версія «Кассандри», яку поставив «Театр Невідомого», що є частиною Творчої майстерні «Топмуза» (Topmuza Arts & Cultural Center). Поставила виставу режисерка Ольга Ткаченко, засновниця й керівниця творчої майстерні. Її режисерські акценти поставлені на внутрішнє заглиблення й пізнання себе, адже у творчій лабораторії О. Ткаченко використовує психологічні практики, звернення до інших мистецтв, арттерапію. Цей театр аматорський, залучає охочих до опанування акторської професії, працює за методикою режисера Ігоря Калінаускаса.

Одна з найбільш видовищних постанов «Кассандри» народилася в Дніпрі. Прем'єра була запланована на 25 березня 2022 р., проте через повномасштабне вторгнення відбулася лише через рік. Поставив виставу молодий актор й режисер Олексій Клейменов. «Кассандра» Клейменова – рокована історія, драматизм і трагізм зображених подій і накладених початком повномасштабної війни переживань, інтерпретується через рок-культуру, музичне виконання, ритми, пластику. Рок-пісні й інші музичні треки, які створив до вистави Андрій Карачун, виводять глядача з-поза хронотопу античної Трої чи сучасних реалій до вічних і повторюваних подій.

Агресія росії супроти України змінила акценти в самій виставі під час її постановки, і в акторській грі на сцені. Анжеліка Ніколаєва, виконавиця головної ролі зауважує, що ключовими в часі війни є перші фрази діалогу Гелени й Кассандри: «Гелена: *Сестрице, радуйся!* Кассандра: *Радій, Гелено, – бо ми не сестри*» (Українка, 2021: 11). Сьогодні ці слова виразно набули контексту російсько-українських взаємин. Ми бачимо пихату і зверхню красуню Гелену, чий золоті кудрі увінчані златоглавом-гребенем, той що стереотипно нагадує російський головний убір – кокошник. Таких відсилань у виставі є ще чимало в різних елементах сценографії. Завдяки сценічному оформленню запрошеного київського художника Олега Татарінова

вистава набула видовищності, скульптурності, сучасних акцентів, багатозначності. Ефектними видалися використання скульптури-пам'ятника загиблого брата Кассандри троянського героя Гектора, машина-череп троянського коня, мобільні багатофункціональні обвуглені чорні будиночки, у які можна й голову сховати від проблем і з яких, як із Пандориної скриньки, червоні нитки-сльози виймати. Особливого шарму виставі додають костюми дизайнерки Світлани Югової, виконані в сучасній стилістиці.

У виставі Клейменова персоніфіковані образи Українчиної драми: пташки Гелена, білі голуби, що виконують його роботу, підтакують і підсилюють його пропагандистську роль, три сестри мойри: народження, життя і смерті, статечні пані, суворі й неблаганні, вбрані в чорному, ходять як тінь за Кассандрою, снують свої червоні ниті. З їхніх вуст історія про титанів Прометея та Епіметея звучить із особливим застереженням. На сцені з'являються і самі брати-титани, і винуватиця усіх бід людських Пандора, а глядачі, наче провидиця Кассандра, можуть бачити те, що за мурами Трої: поєдинки воїнів, загибель Троїла та інші сцени.

Гелен дніпровської вистави, говорячи словами Оксани Забужко, «фальшивий віщун», «інтелектуально найблисучіший з усіх Українчиних хамів», «“тонкий і гнучкий” психолог і маніпулятор масовою свідомістю, на чий “фригійський розум” могли б позаздрити й сучасні політтехнологи (розіграна ним комбінація з псевдоавгурським “пташиним шоу”, яким він посилає на смерть Ономаєву армію, належить уже до арсеналу інформаційного суспільства, – тут прообраз усіх масових PR-кампаній, із геббельсівською пропагандою включно...» (Забужко, 2007: 574–575).

Вистава вражає видовищністю декорацій, пластиком танцю й масовими сценами (у дійстві залучено понад два десятка акторів). Рокові ритми і пластика виявилися найбільш наближені до вияву внутрішньої напруги, болю і крику. Кожен із персонажів вистави виражає цей внутрішній крик по-своєму, цілісності усій картині надає музика. З особливою силою у фіналі вистави звучать у роковій версії роковані слова Лесі Українки у виконанні хору усіх акторів: «Мчить Арес неситий / на поводі Кіпрідинім, як огирь / в палу жаги. Готуйте гекатомбу!» (Українка, 2021: 16).

В огляді інсценізацій драми звертаємо увагу також і та ті сценічні дійства, де «Кассандра» була залучена до сценарію фрагментарно, разом з іншими творами Лесі Українки або й інших авторів. Вочевидь,

таких літературно-музичних композицій чи театральних постанов було чимало, проте в огляді згадуємо лише найбільш знакові.

На рубежі століть, у 1998–2002 роках, «Кассандра» звучала у проєкті «Жінка крізь віки» нью-йоркської Студії мистецтва слова. Режисеркою дійства була керівниця студії Лідія Крушельницька, яка в 1950–1960-ті роки була актрисою Театру-студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, разом з ними розвивала «поетичний театр» (Кукуруза, 2014). В основі театральної постанови – вірші та драматичні твори Лесі Українки, зокрема «Кассандра», «На руїнах», «Камінний господар», які звучали голосами молодих жінок. У кожному фрагменті тексту дзвеніли сильні заклики до жінок і до сучасної України: «встань... зори... посій... відгородись... склади каміння... Колись тут стане дім», – згадувала Лариса Залеська-Онишкевич (Залеська-Онишкевич, 2009: 381).

Закономірно, що Кассандра мала вийти на луцьку сцену, позаяк місто пов'язане з іменем драматургині не лише біографічно, її ім'я носить університет, тут створено наукові інституції з дослідження її творчості, видано повне зібрання творів. 2013 р. було створено університетський театр «Коло Лесі», який дебютував виставою «Лесина містерія». З-поміж фрагментів із майже десятка драматичних творів авторки, використано також сцену із «Кассандри». Режисерка «Лесиної містерії» Світлана Органіста вибудувала виставу на контрасті ідей та антагонізмі образів, в основі постанови – гострі конфлікти різного типу, але базуються на протистоянні ідей, супроводжують фентезійну виставу чорний і білий ангели, сили Світла та Темряви. Діалог-протистояння Гелена й Кассандри — один із епізодів вистави. До 150-річчя драматургині, у лютому 2021 р., оновлену «Лесину містерію» Світлани Органістої поставили на сцені Волинського обласного академічного музично-драматичного театру імені Т. Шевченка як репертуарну виставу. До нової постановки художниця Наталія Градиська цілком оновила дизайн костюмів, надавши виставі нового життя.

У квітні 2019 р. львівський експериментальний театр «Гершом» («Gershom») презентував театральний-перформативний проєкт «Cassandra», базований на текстах Лесі Українки. В основі постановок, як свідчать афіші 2018 р. використовували також тексти Есхіла й Бернарда Шоу. Режисером перформативного дійства став ініціатор театрального проєкту і його художній керівник Сет Баумрін, професор одного з американських університетів. Проєкт «Гершому» мав коротке сценічне життя, проте

порушував важливі соціальні питання і мав відміну концепцію від інших постанов «Кассандри». Акцент у гершом-ській постановці зроблено на важливих суспільних темах минулого й сьогодні – позбавлення жінок голосу в соціумі і протест проти тиранії. «Події, які відбуваються відразу після Троянської війни, можуть легко перетворитись у нашу повсякденність», – застерігають автори ідеї в анонсі проєкту. Тексти Лесі Українки в контексті перфор-мансової теми відстоювання права голосу жінки – чи не найбільш промовисті в нашій класичній спадщині, oprіч Кассандри, що замість прями пророкує, проявляє голос усупереч звичаю («Кассандрі байдуже, що випадає, / що ні, – вона лиш те чинити мусить, / що їй на долю випало») (Українка, 2021: 30), право голосу відстоюють й героїні інших її творів. Творці перформансу «Кассандра» декларували свій проєкт як такий, що стосується жінок, чийого голосу не було почуто і чию силу характеру не було помічено, а мітологічна Кассандра вже тисячі років втілює образ жінок, яких позбавлено голосу.

25 лютого 2021 р. прем'єрою літературно-музичної композиції «Зі співом на устах» відзначив ювілей Лесі Українки Миколаївський академічний художній російський драматичний театр. У вінок композиції було вплетено уривки з «Кассандри», «Камінного госпо-даря», «Лісової пісні» та віршів Лесі Українки. Режисером дійства був Костянтин Гросман. Творці вистави обрали діалог Кассандри й Гелена із шостої дії драми, вибудувавши його наближено до античного агону. Антагоністи загострюють важливий для сучасності конфлікт, один із ключових для цієї драми. Знаково, що фінальні слова Кассандри після вісток Поліксени про загибель Ономая, втечу лідійського війська та слів Гелена: «Радій, Кассандро, ти перемогла!», звучать програмними рядками назви раннього вірша Лесі Українки: «Contra spem spero!».

Фрагменти «Кассандри» увійшли також до вистави-притчі «ЛесЯ Українка», поставленої у Черкаському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка в березні 2021 р. Задум режисера дійства Павла Гончарова – об'єднати наскрізно чотири поеми Лесі Українки, персонажі яких наділені пророчим даром: «Одержима», «Камінний господар», «Кассандра», «Бояриня». В основу сценарію покладено також листи та поезії Лесі Українки, авторську музику, створену для вистави, із елементами рок-опери. Творці вистави наголошують на містичному началі своєї притчі, у потойбіччі ЛесЯ Українка зустрічається з героями своїх драм. Павло Гончаров в інтерв'ю «Суспільному. Черкаси» коментує топос сценічного дійства так: «Місце події у нас містичне. Це щось між небом і землею» (Калюжна, 2021), «дія

притчі відбувається у місці, яке кожен глядач має сам для себе з'ясувати, домалювати, має бути співавтором» (Квятковська, 2021). Топос потойбіччя наскрізно поєднує різні хронотопи Українчиних драм. «Через композицію творів я прагну донести актуальність закликів Лесі Українки, розкрити очі на певні речі, які завжди відбувалися в нашій країні, показати, що українці завжди прагнули до свободи. Я вважаю, що слово Лесі може спонукати до пробудження тих людей, які ще не прокинулися» Костюк, 2023).

До українських сценічних версій «Кассандри» упродовж недавнього часу додалися також постанови театрів у Великій Британії та Польщі (див. Хронологію театральних постановок).

Наукова новизна

У дослідженні уперше зібрано й систематизовано інформацію про майже два десятки постановок драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки. На основі компаративного аналізу здійснено огляд сценічних адаптацій літературного твору, режисерські рішення, проаналізовано рецензії на прем'єри, інтерв'ю та театральні анонси. У межах дослідження уперше здійснено огляд матеріалів першої постанови драматичної поеми в українському театрі «Заграва» 1967 р., спростовано поширену в медіа та інших публікаціях думку про першу сценічну адаптацію «Кассандри» на київській сцені 1970 р.

Висновки

Українчина «Кассандра», яка за життя авторки не побачила світла рампи й навіть уважалася несценічною драмою, через понад століття виявилася однією із найпродуктивніших драм, яка таїть глибинні смисли повторюваності світової історії. 150-річний ювілей Лесі Українки 2021 р. чи не вперше за роки незалежності комплексно й багатоаспектно повернув у суспільний дискурс цю драму, зокрема через театральні постановки, завдяки доступності тексту в 14-томному виданні та через медіа (трансляції запису радіовистав, онлайн-покази) тощо.

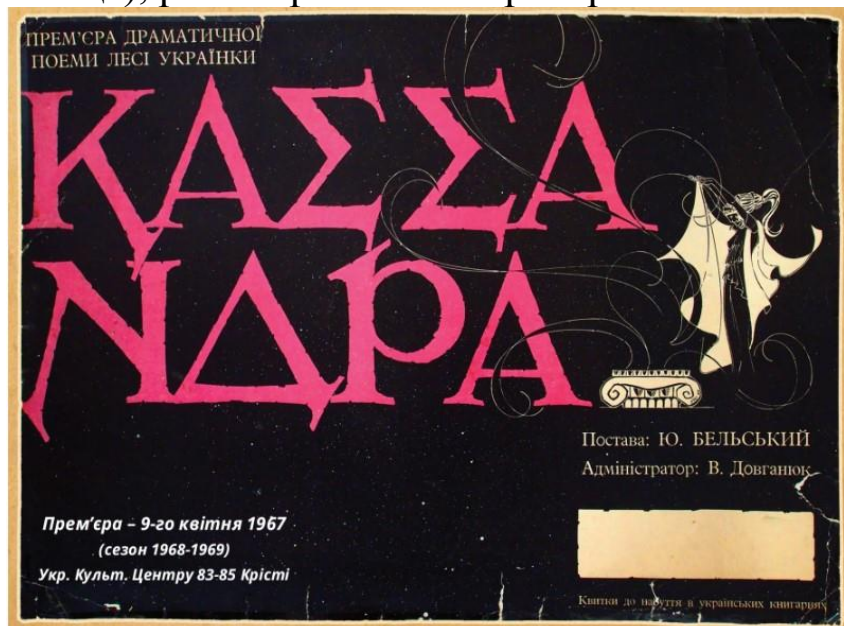
Упродовж 2021–2022 років прем'єри сценічних версій «Кассандри» Лесі Українки відбулися у Києві, Львові, Чернігові й навіть у Лондоні, вона була включена в постановки разом з іншими творами драматургині в Миколаєві й Черкасах, годі говорити вже й про низку малих ініціатив, як от сценічні читання чи спроби інсценізації в закладах освіти. Ці постановки симптоматично засвідчили зацікавлення цією драмою Лесі Українки, актуалізацію її в контексті сучасних суспільних катаклізмів. Сценічні версії «Кассандри» дуже різноманітні: від мінімалістичного зовнішнього дійства і проживання драми через голос і внутрішні переживання в

моновиставі – до видовищних постанов на великій сцені з бойовими поєдинками, танцювальною пластикою і рок-музикою.

**Хронологія театральних постановок
драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки**

- 1967 – «Кассандра», Театр «Заграва», драматичний ансамбль у Торонто (Канада), режисер Юрій Бельський.
- 1970 – «Кассандра», Київський театр української драми імені Івана Франка, режисер Сергій Сміян.
- 1971 – «Кассандра», Запорізький обласний український музично-драматичний театр імені М. Щорса (нині Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр імені В. Г. Магара), режисер Микола Равицький.
- 1998 – «Жінка крізь віки» (поетична композиція включала тексти драми «Кассандра»), Студія мистецтва слова (Нью-Йорк, США), режисерка Лідія Крушельницька.
- 2002 – «Кассандра», Київський експериментальний театр Національного університету «Києво-Могилянська академія», режисерка Олена Богатирьова.
- 2007 – «Кассандра», народний любительський ексклюзив-театр «Сім Муз», режисерка Тетяна Павлюк.
- 2009 – «Кассандра», Донецький національний академічний український музично-драматичний театр, режисер Олександр Дзекун.
- 2014 – «Лесина містерія», драма-феєрія за творами Лесі Українки включає фрагменти драми «Кассандра», Театр-студія «Коло Лесі» (Луцьк), режисерка Світлана Органіста; 2021 рік (оновлена вистава), Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (Луцьк), режисерка Світлана Органіста.
- 2018–2019 – «Cassandra», (перформанс, включав тексти Лесі Українки та фрагменти драми, «Кассандра»), експериментальний театр «Гершом» («Gershom») (Львів), режисер Сет Баумрін.
- 2021 – «Кассандра», Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка (Київ), режисер Давид Петросян;
– «Зі співом на вустах» (літературно-музична композиція за творами Лесі Українки, включала уривки з віршів та драм, зокрема й поеми «Кассандра»), Миколаївський академічний художній російський драматичний театр (тепер Миколаївсь-

- кий академічний художній драматичний театр), режисер Костянтин Гросман;
- «Кассандра», Національний драматичний театр імені Марії Заньковецької, режисер Ігор Білиць;
 - «ЛесЯ Українка» (сценічне дійство за мотивами творів Лесі Українки, включає фрагменти «Кассандри»), Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, режисер Павло Гончаров;
 - «Кассандра», Чернігівський обласний молодіжний театр, режисер Роман Покровський;
 - «Читаємо Кассандру. Свідчення Слова. Світ Лесі Українки», моновистава, театральний центр «Слово і голос» (Львів), режисер Сергій Ковалевич;
 - «Кассандра», Творча майстерня «Топмуза» (Тормуза Arts & Cultural Center) (Київ), режисерка Ольга Ткаченко.
- 2022 – «Кассандра» («Cassandra»), Творча спільнота «Live Canon» (Лондон, Велика Британія), режисерка Гелен Істман.
- 2023 – «Кассандра», Дніпровський академічний театр драми та комедії, режисер Олексій Клейменов.
- 2024 – «Кассандра», Народний аматорський експериментальний театр-студія «10 ряд 10 місце» (Ковель), режисерка Альона Малюга-Мельникова;
- «Кассандра» («Cassandra»), Театр «Емігрант» (Познань, Польща), режисерка Ольга Григораш.





Література

- Базів, Л. (2021). Кассандра. Між Еросом і Танатосом: [інтерв'ю з Давидом Петросяном]. *Укрінформ*. 18.04.2021. URL: <http://surl.li/teszmnw>
- Бобир, А. (2009). «Кассандра» віщувала аншлаг. *Україна молода*, 245. 30.12.2009. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1566/164/55164>
- Богатирьова, О., Широков Г. (2004). «Ми просто зобов'язані відчувати себе вільними!»: інтерв'ю / розмову вела Г. Липківська. *Просценіум*, 3 (10), 66–72.
- Вергеліс, О. (2008). Леді зникає. Актриса Юлія Ткаченко. Останній уклін. *Дзеркало тижня*. 28.03.2008. URL: <http://surl.li/zhlaiu>
- Володарський, Ю. (2021). Горіла Троя, палала. Вистава «Кассандра»: зурочена пророчиця Кассандра. *Yabl*. 20.02.2021. URL: <http://surl.li/tsyfwu>
- Гайдабура, В. (2006). *Летючий корабель Лідії Крушельницької: Студія Мистецького слова в Нью-Йорку*. Київ: Факт.

- Гайдабура, В., Терлецький, Й. (2013). *Заграва. Український театр Канади (1953–2013)*. Торонто.
- Гейгінга, Й. (1994). *Гра та війна. Ното Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*. Київ: Основи.
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Забужко, О. (2011). Про дві сьогоднішні річниці. *Українська правда*. 25.02.2011. URL: <https://blogs.pravda.com.ua/authors/zabuzhko/4d6789a5ce497/>
- Залеська-Онишкевич, Л. (2009). *Монтаж із творів Лесі Українки. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Українська модерна драма*. Львів: Літопис.
- Знаменні та пам'ятні дати Запоріжжя на 2021 рік: календар і короткі довідки з бібліографічними списками (2020). Запоріжжя: Статус.
- Калюжна, С., Рева, Т. (2021). На основі листувань та віршів Лесі Українки: у Черкасах покажуть нову виставу. *Суспільне. Черкаси*. 23.03.2021. URL: <http://surl.li/hhjysi>
- Кассандра (1974). URL: <http://surl.li/zmupmv>
- Кассандра: [опис вистави]. *Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка*. URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/kassandra>
- Квятковська, О. (2021). «Хто зрікся всього, а себе не зрікся, не любить той», – «ЛесЯ Українка» прем'єра притчі у Черкаському театрі Шевченка. *Нова Доба*. 29.03.2021. URL: <http://surl.li/dnliai>
- Костюк, К., Зозуля Т. (2023). Вистава про потойбіччя: у Черкасах покажуть притчу «Леся Українка». *Суспільне. Черкаси*. 25.01.2023. URL: <http://surl.li/jyujuku>
- Котенок, В. (2021). «Кассандра»: у пошуках правди та істини. *Кіно-Театр*, 4, 8–9.
- Кочерга, С. (2007). «Була колись пророчиця Кассандра...». *Кримська світлиця*. 30.03.2007. URL: <http://surl.li/ucxxvr>
- Кукуруза, Н. (2014). Жанр і форми літературної композиції у творчості діячів мистецтв української діаспори. *Мистецтвознавчі записки*, 25, 208–215.
- Куц, Л. (2010). Олександр Дзекун: «У моїй виставі нічого бутафорського немає!». *Голос України*. 20.02.2010. URL: <http://surl.li/vssmcu>
- Леся Українка на театральній сцені: бібліографічний довідник: 1899–2020* (2021). Київ: Мистецтво.
- Петров, В. (2013). *Драматична поема Лесі Українки «Кассандра»*. Петров В. *Розвідки*: в 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 740–748.
- Про прем'єру в Молодіжному театрі вистави «Кассандра». *Суспільне. Чернігів*. 13.09.2021. <https://cn.suspilne.media/episode/48463>
- Рихтицька, Д. (1990). Людина високого духу і злету. *Визвольний Шлях. Річник XLIII*. Кн. 11 (512). Листоп., 1368–1374.
- Сафарова, О. (2021). «Кассандра» за Лесею Українкою: у Чернігівському молодіжному театрі відбулася прем'єра. *Суспільне. Чернігів*. 17.09.2021. URL: <http://surl.li/jjtzpy>
- Суботіна, Л. (2002). Фантазії і фантоми Олени Богатирьової. *Кіно-Театр*, 5, 18–19.
- Українка, Леся. (1970). *Кассандра: трагедія на 2 дії* (сценічна редакція С. Сміяна). Київ.

- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Ярема, Г. (2021). «Кассандра» дуже актуальна, бо перегукується з теперішньою ситуацією в Україні. *Високий Замок. Життя*. 26.12.2021.

References

- Baziv, L. (2021). *Kassandra. Mizh Erosom i Tanatosom* [Cassandra. Between Eros and Thanatos]: [interview z Davydom Petrosianom]. *Ukrinform*. 18.04.2021. URL: <http://surl.li/teszmnw> (in Ukrainian).
- Bobyр, A. (2009). «Kassandra» vishchuvala anshlah [*Cassandra* predicted a sold-out crowd]. *Ukraina moloda*. Vyp. 245. 30.12.2009. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1566/164/55164>(in Ukrainian).
- Bohatyrova, O., Shyrovkov, H. (2004). «My prosto zoboviazani vidchuvaty sebe vilnymy!» [«We just have to feel free!»: interview]: interview / rozmovu vela H. Lypkivska. *Prostsenium*, 3 (10), 66–72 (in Ukrainian).
- Verhelis, O. (2008) *Ledi znykaie. Aktrysa Yuliia Tkachenko. Ostannii uklin* [The lady disappears. Actress Yulia Tkachenko. The last bow]. *Dzerkalo tyzhnia*. 28.03.2008. URL: <http://surl.li/zhlaiu> (in Ukrainian).
- Volodarskyi, Yu. (2021). *Horila Troia, palala. Vystava «Kassandra»* [Troy was burning, burning. The play *Cassandra: the star-crossed prophetess Cassandra*]: zurochena prorochytsia Kassandra. *Yabl.* 20.02.2021. URL: <http://surl.li/tsyfwu> (in Ukrainian).
- Haidabura V. (2006). *Letiuchyи korabel Lidii Krushelnytskoi : Studiia Mystetskoho slova v Niu-Yorku* [Lidia Krushelnytska's flying ship: Artistic Word Studio in New York]. Kyiv: Fakt. (in Ukrainian).
- Haidabura, V., Terletskyi, Y. (2013). *Zahrava. Ukrainskyi teatr Kanady (1953–2013)* [Zahrava. Ukrainian Theater of Canada]. Toronto (in Ukrainian).
- Heihinha, Y. (1994). *Hra ta viina* [Play and war]. *Heihinha Y. Homo Ludens. Dosvid vyznachennia i hrovoho elementa kultury*. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. [Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka in the Conflict of Mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2011). *Pro dvi sohodnishni richnytsi* [About today's two anniversaries]. *Ukrainska pravda*. 25.02.2011. URL: <https://blogs.ppravda.com.ua/authors/zabuzhko/4d6789a5ce497/> (in Ukrainian).
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009). *Montazh iz tvoriv Lesi Ukrainky* [Montage from the works of Lesya Ukrainka]. *Zaleska-Onyshkevych L. Tekst i hra: Ukrainska moderna drama*. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Znamenni ta pamiatni daty Zaporizhzhia na 2021 rik* [Important and memorable dates of Zaporizhzhia for 2021]: kalendar i korotki dovidky z bibliografichnymy spyskamy (2020). Zaporizhzhia: Status. (in Ukrainian).
- Kaliuzhna, S., Reva T. (2021). *Na osnovi lystuvan ta virshiv Lesi Ukrainky: u Cherkasakh pokazhut novu vystavu* [Based on the correspondence and poems of Lesya Ukrainka: a new play will be shown in Cherkasy]. *Suspilne. Cherkasy*. 23.03.2021. URL: <http://surl.li/hhjysi> (in Ukrainian).
- Kassandra* (1974). [Cassandra] URL: https://www.youtube.com/watch?v=0S7_B-IdWIE&list=PLr_wjmh9KOGj2E2JXS8X0dNiQKIGLMSqi. (in Ukrainian).

- Kassandra: [opys vystavy] [Cassandra]. *Natsionalnyi akademichniy dramatychnyi teatr imeni Ivana Franka*. URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/kassandra> (in Ukrainian).
- Kviatkovska, O. (2021). «Khto zriksia vsoho, a sebe ne zriksia, ne liubyt toi», – «Lesia Ukrainka» premiera prytchi u Cherkaskomu teatri Shevchenka [«He who has renounced everything, but has not renounced himself, is not loved» – *LesYa Ukrainka*, the premiere of the parable at the Cherkasy Shevchenko Theater]. *Nova Doba*. 29.03.2021. URL: <http://surl.li/dnliai> (in Ukrainian).
- Kostiuk, K., Zozulia T. (2023). Vystava pro potoibichchia: u Cherkasakh pokazhut prytchu «Lesia Ukrainka» [A play about the afterlife: the parable *Lesya Ukrainka* will be shown in Cherkasy]. *Suspilne. Cherkasy*. 25.01.2023. URL: <http://surl.li/jyjuku> (in Ukrainian).
- Kotenok, V. (2021). «Kassandra»: u poshukakh pravdy ta istyny [Cassandra: in search of truth and truth]. *Kino-Teatr*, 4, 8–9. (in Ukrainian).
- Kocherha, S. (2007). «Bula kolys prorochytsia Kassandra...» [“There was once a prophetess Cassandra”]. *Krymska svitlytsia*. 30.03.2007. URL: http://lesiaukrainka.ukrlife.org/7muz_kass.html
- Kukuruza, N. (2014). Zhanr i formy literaturnoi kompozytsii u tvorchosti diiachiv mystetstv ukrainskoi diaspory [Genre and forms of literary composition in the work of artists of the Ukrainian diaspora]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 25, 208–215 (in Ukrainian).
- Kushch, L. (2010). Oleksandr Dzekun: «U moii vystavi nichoho butaforskoho nemaie!» [Oleksandr Dzekun: «There is nothing fake in my play!»]. *Holos Ukrainy*. 20.02.2010. URL: <http://www.golos.com.ua/article/146553> (in Ukrainian).
- Lesia Ukrainka na teatralnii stseni : bibliohrafichniy dovidnyk* [Lesya Ukrainka on the theater stage: bibliographic guide]: 1899–2020 (2021). Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Petrov, V. (2013). Dramatychna poema Lesi Ukrainky «Kassandra» [Lesya Ukrainka’s dramatic poem *Cassandra*]. *Petrov V. Rozvidky : v 3 t. T. 2*. Kyiv: Tempora, 740–748 (in Ukrainian).
- Pro premieru v Molodizhnomu teatri vystavy «Kassandra». (2021). [About the premiere of the play *Cassandra* at the Youth Theater]. *Suspilne. Chernihiv*. 13.09.2021. <https://cn.suspilne.media/episode/48463> (in Ukrainian).
- Rykhtytska, D. (1990). Liudyna vysokoho dukhu i zletu [A person of high spirit and flight]. *Vyzvolnyi Shliakh*. Richnyk XLIII. Kn. 11 (512). Lystop., 1368–1374 (in Ukrainian).
- Safarova, O. (2021). «Kassandra» za Leseiu Ukrainkoiu: u Chernihivskomu molodizhnomu teatri vidbulasia premiera [Cassandra by Lesya Ukrainka: the premiere took place at the Chernihiv Youth Theater]. *Suspilne. Chernihiv*. 17.09.2021. URL: <http://surl.li/jjtzpy> (in Ukrainian).
- Subotina, L. (2002). Fantazii i fantomy Oleny Bohatyrovoi [Fantasies and phantoms of Elena Bogatyreva]. *Kino-Teatr*, 5, 18–19. (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (1970). *Kassandra*: trahediia na 2 dii (stsenichna redaktsiia S. Smiiana) [Cassandra]. Kyiv (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete Academic Collection of Works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

Yarema, H. (2021). «Kassandra» duzhe aktualna, bo perehukuietsia z teperishnoiu sytuatsiieiu v Ukraini [*Cassandra* is very relevant, because it resonates with the current situation in Ukraine]. *Vysoky Zamok. Zhyttia*. 26.12.2021 (in Ukrainian).

Oksana Levytska. Making Prophecies From Stage: An Overview of the Theatrical Adaptations of Lesya Ukrainka's Dramatic Poem *Cassandra*. A myth about lack of stageability has long been surrounding Lesya Ukrainka's dramatic texts, including *Cassandra*. This sentiment has been echoed frequently and in different contexts – from the first literary critics to contemporary stage directors and theatre critics. Nonetheless, at the turn of the first and second decades of the 21st century, almost 100 years after it was written, *Cassandra* appears to be one of the most productive texts for understanding Ukrainian history and modernity.

The article aims to provide an overview of the theatrical adaptations of Lesya Ukrainka's dramatic poem *Cassandra* made in Ukraine and abroad between the first staging in 1967 in Canada and the premieres of the 2023/2024 season.

The study's interdisciplinary methodology encompasses literary studies, art criticism and culture studies. To conduct an overview of the theatrical adaptations of Lesya Ukrainka's drama, bibliographical search and material systematisation methods have been used; a source study approach has been used to find and process archival documents and periodicals; a historical and typological approach has been used to highlight the history of productions; a comparative method has been used to compare the stage version and the text of the dramatic poem; intermedial studies have been applied to the analysis of the interaction between the arts.

Following the research, an overview of the theatrical productions of Lesya Ukrainka's dramatic poem *Cassandra* in Ukraine, Canada, Poland, and the United Kingdom has been conducted. The overview includes stage performances that use text from Lesya Ukrainka's *Cassandra*, most of which are contemporary productions. The study is the first to collect and systematise information about nearly two dozen productions of Lesya Ukrainka's dramatic poem *Cassandra*. Comparative analysis has been used to provide an overview of the stage adaptations of the literary work and the directorial decisions and to analyse reviews of premieres, interviews, and theatre announcements. The materials of the first theatrical adaptation of the dramatic poem in the Ukrainian Zahrava Theatre in 1967 have been outlined for the first time and the widespread media opinion about the first stage adaptation of *Cassandra* on the Kyiv stage in 1970 has been refuted.

The conclusions summarise the history of theatrical adaptations of Lesya Ukrainka's dramatic poem *Cassandra*, which was not staged during the author's lifetime and was even considered a drama with no potential for staging. Two dozen productions prove that the dramatic poem belongs to some of the most productive texts and conceals hidden meanings of world history repeating itself. Lesya Ukrainka's 150th birthday in 2021 and the current russian-Ukrainian war have actualised this drama and brought it back into public discourse through numerous theatrical productions that offer its multiple readings and interpretations.

Key words: Lesya Ukrainka, *Cassandra*, stage adaptation, film adaptation, film-performance, scenography, performance, dramatic poem, intermediality, comparative studies, review.

Левицька Оксана Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент Національного університету «Львівська політехніка», докторант Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, <https://orcid.org/0000-0002-5033-4661>; oksana_levytska@ukr.net

Теоретичні рефлексії

УДК 82.02:7.037.7"20"(477)

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.kol>

Надія Колошук

Неореалізм у літературі ХХ століття: проблеми термінологічного визначення та рецепції в Україні

Стильова течія неореалізму розвивалася в багатьох країнах упродовж усього ХХ ст. – від епохи декадансу до постмодерного періоду. Цей розвиток пов'язаний із новими модерністськими віяннями та ідеями, а не лише зі класичним реалізмом. **Мета** дослідження: увести поняття «неореалізм» у ширший контекст. **Теоретичним базисом** є історико-літературний аналіз та компаративне зіставлення (порівняльно-типологічний та рецептологічний методи).

Результати. Вплив реалістичних традицій є безперечним у ранніх творах авангардиста Джеймса Джойса і навіть у пошуках нової манери прозового письма – «потоків свідомості» – в «Уліссі». Яскравими прикладами складної взаємодії реалістичної традиції ХІХ ст. та новочасних ідей є творчість Луїджі Піранделло, Томаса Манна та ін. модерністів. Нове філософське підґрунтя реалізму у ХХ ст. – модерна «філософія життя» й екзистенціалістська філософія. Італійський неореалізм як самостійна стильова течія почав виявлятися вже в період наближення Другої світової війни та одразу після неї, коли й отримав визнання у критиці. Італійська критика присвоїла цій течії назву «неореалізм», запозичивши з філософії та з огляду на минулу добу реалізму. У середині ХХ ст. розвиток неореалізму зумовлений кризовим станом культури у посттоталітарних суспільствах, передусім – необхідністю долати тоталітарні міфи та стереотипи масової свідомості, спричинені домінуванням пропаганди й політичної чи естетичної догматики. Неореалістичне мистецтво пов'язане з розвитком масової культури.

Висновки. Однак не скрізь правдиве неореалістичне мистецтво змогло подолати тоталітарні упередження та стереотипи. Відродження імперської тоталітарної ідеології в сучасній Росії пов'язане із «завмиранням» неореалізму 1950–1980-х рр. У літературах колишнього СРСР неореалізм протистояв соцреалізму. Офіційно задекларований у підконтрольному Радянському Союзові тоталітарному світі, напрям соцреалізму суто формально декларував принципи реалістичного мистецтва, зокрема «правдиве відображення життя», хоча не мав нічого спільного з неореалізмом, окрім зовнішнього антуражу та декларацій.

Ключові слова: неореалізм, традиція реалізму, стильова течія, соцреалізм, кризовий стан суспільства та культури, посттоталітарне суспільство, тоталітарні міфи.

Вступ

Про неореалізм ще від 1980–1990-х рр. писали Дмитро Наливайко, Тамара Гундорова, Раїса Мовчан, Василь Пахаренко та інші українські літературознавці. В останні десятиліття неореалістичний дискурс та напрям (течія? стиль?) стали предметом розгляду в кількох дисертаціях та монографіях (Оксана Головій, 2011; Людмила Рева-Левшакова, 2014; Сніжана Жигун, 2016). Поняття увійшло у словники, енциклопедії («Літературознавча енциклопедія» Юрія Коваліва, 2007; електронна «Енциклопедія сучасної України» – статті Ольги Харлан, Романа Яціва, Сергія Тримбача, 2021) та підручники й посібники («Мистецтво слова» Анатолія Ткаченка 2003; «Вступ до літературознавства» Марії Моклиці, 2011; тощо). Визначилися певні аспекти проблеми, досі не розглянуті або проговорені мимохідь, які породжують стереотипи й призводять до очевидних помилок. Особливо щодо конкретних персоналій.

Наприклад, у «Літературознавчій енциклопедії» до неореалізму віднесено і яскравих модерністів «розстріляного відродження», і власне неореалістів, до того ж і поетів: «Неореалізм... стильова течія, виражена в українській літературі у 20-ті ХХ ст. у творчості В. Винниченка, В. Підмогильного, Г. Косинки, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка, а в 60–70-ті ХХ ст. – у доробку Ліни Костенко, Гр. Тютюнника, М. Малюка та ін.» (Літературознавча енциклопедія, 2007: 117). Зауважимо найперше, що поезія не надається до аналізу ні в межах реалізму, ні неореалізму, оскільки реалістичний тип творчості виявляє себе в поезії дуже рідко; в епоху класичного реалізму ХІХ ст. можна назвати лише поодиноких видатних поетів-реалістів – переважно визначними реалістами ставали прозаїки чи драматурги.

Суперечливі аспекти неореалістичного дискурсу в українських наукових студіях стали предметом цієї розвідки. Передусім розглянемо зв'язок неореалістичних тенденцій та явищ української літератури й літератур зарубіжних, історично-суспільні закономірності, які зумовлюють ті зв'язки чи аналогії та паралелі.

Мета дослідження: увести поняття «неореалізм» у ширший контекст, порівняти вияви неореалізму в українській та інших світових літературах у різні періоди ХХ ст.

Методи й методики

Методологічним базисом є історико-літературний аналіз та компаративне зіставлення (порівняльно-типологічний та рецептологічний методи).

Виклад основного матеріалу

Поняття «неореалізм», безумовно, має прямий зв'язок із «реалізмом», який модерна доба нібито залишила позаду в позитивістському ХІХ ст. Зокрема, в українській критиці теоретичне осмислення літератури реалістів у свій час подав Іван Франко. Його погляди, як стверджувала О. Головій, активно формувалися і змінювалися упродовж кількох десятиліть – від статті 1878 р. «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (де йшлося, зокрема, про І. Нечуя-Левицького) до статей «З останніх десятиліть ХІХ в.» 1901 р., «Старе й нове в сучасній українській літературі» 1904 р. тощо. І. Франко бачив зв'язок української реалістичної літератури із французьким натуралізмом та реалізмом в інших європейських літературах, їхній зв'язок із позитивізмом, розділяв реалізм та ідеалізм як світоглядно-естетичні первні тощо (див.: Головій, 2011: 6–7). Далеко не в усіх літературах західного світу розвиток реалізму у свій час (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) був таким потужним, як в Україні.

Коли в 1910 р. групою американських філософів ідеалістичного спрямування (Р. Б. Перрі, В. П. Монтегю, Е. В. Голт, В. Т. Марвін, Е. Г. Сполдінг, В. Б. Піткін) була опублікована «Програма і перша платформа шести реалістів», а в 1912 р. – збірка статей «Неореалізм: Спільні дослідження у філософії» (The new realism, 2023), в американській прозі домінувала так звана «традиція благопристойності» та стиль «джентильного реалізму» (проза Марка Твена, Генрі Джеймса, Френсіса Брета Гарта, О'Генрі); після потужного прояву натуралізму у 1890-х досить непростими шляхами утверджувався літературний реалізм класичного (позитивістського) штибу. У смаках американської публіки міцно трималися пуританські табу, через те кращі реалістичні здобутки та їх визнання було ще попереду: Теодор Драйзер опублікував свій останній роман «Американська трагедія» у 1925 р.; автори гостросоціальних романів започаткували діяльність скандальної групи «розгрібачів бруду» в 1910-х рр.; Сінклер Льюїс чи

Ерскін Колдуелл теж створювали свої кращі твори у 1920–1930-х; Шервуд Андерсон прийшов у літературу зі збіркою психологічних новел у 1918 р. і т. п.

Тобто у період зламу XIX–XX ст. у літературі США йшлося все-таки не про неореалізм, а про власне реалізм, і термін у названій збірці статей було вжито у філософському, а не літературознавчому дискурсі. Водночас із реалістичними прозовими творами 1910–1920-х рр. (Ш. Андерсон та ін.) з'явилася надзвичайно розмаїта поезія «великої п'ятірки», поетів «гарлемського ренесансу» тощо – серед них були як модерністи, експериментатори-авангардисти, так і митці епічного складу, що тяжіли до реалістичного зображення «простого американця» у конкретному оточенні й соціально-історичній обстановці (Е. А. Робінсон, Е. Л. Мастерс, Р. Фрост та ін.). Однак у критиці щодо цих персоналій не йдеться про неореалізм, їх вважають просто поетами модерної доби.

Інакше виявляв себе реалізм / натуралізм в англійській, німецькій, італійській чи французькій літературах порубіжжя XIX–XX століть і перших десятиліть XX ст., проте показово, що скрізь нерозривно був пов'язаний із новими модерністськими віяннями та ідеями, а не лише зі класичним реалізмом. Вплив реалістичних традицій є безперечним у ранніх творах знаменитого авангардиста Джеймса Джойса – збірці оповідань «Дублінці» (написана на початку 1900-х), першому романі «Портрет художника замолоду» (1907–1914) і навіть у пошуках нової манери прозового письма – «поточку свідомості» – в «Уліссі». Яскравим прикладом складної взаємодії реалістичної традиції та новочасних ідей є творчість Томаса Манна, якого досі розглядають і як модерніста (декадента), і як (нео)реаліста XX ст. У своїй літературній творчості він утверджував тематику, що стосувалася питань мистецтва, культури, духовного життя європейців за умов кризи гуманізму, тобто відповідала духові модерної доби. Водночас стильова палітра, засоби нарації та психологічного розкриття персонажів у нього тісно пов'язані зі традицією реалістичного письма у XIX ст. До речі, Нобелівська премія 1929 р. була присуджена письменникові головним чином за роман «Будденброки» (1901), хоча на той час уже були написані «Чарівна гора» та інші модерністські твори.

До реалістів попередньої епохи були близькі чимало знаменитих письменників-модерністів у першій половині XX ст. І справа не лише в тому, що вони вчилися у попередників літературній майстерності,

співпрацювали з ними на початках своєї літературної кар'єри, спиралися на їхні відкриття, – тобто повсякчас має місце закономірний вияв того, що називаємо поняттям «літературна / культурна традиція» у її «горизонтальному» / синхронному й «вертикальному» / діахронному / еволюційному проявах, – а й у тому, що жоден письменник не може почати «з чистого аркуша» так, ніби до нього нічого не написано, та ще й розучившись використовувати, «забувши» все, що зробили його попередники. Тут цілком погоджуємося з Марією Моклицею: **«Епоха, літературний контекст, традиція формує кожного, незалежно від того, чи робить митець зусилля, щоб учитися, чи, навпаки, відкидає все відоме, аби знайти своє»** (Моклиця, 2011: 265; виділення авторське. – Н. К.).

Ще один приклад взаємозв'язку традиції та новаторства – творчість італійця Луїджі Піранделло (так само, як і Т. Манн, він став нобелівським лауреатом, однак пізнішого 1936 року). У драматургії італійський митець був яскравим модерністом і порушником традицій (драма 1924 р. «Шестеро персонажів у пошуках автора»), але залишався, на позір, досить консервативним прозаїком, схожим за стилем на італійських веристів, з якими починав у 1890-х рр. (веризм – аналог французького натуралізму в Італії у кінці XIX ст.). Водночас проблематика його новел та романів – трагічних, похмуро-іронічних чи скептично-гірких за настроєм – цілком інакша, ніж у веристів. Його правомірно називають попередником екзистенціалістів у літературі.

Італійський неореалізм як самостійна стильова течія чи тенденція (тобто культурний феномен на основі окремого світогляду й естетичної платформи, відмінних від інших подібних явищ, а не просто продовження реалістичної традиції в нових умовах модерної доби) почав виявлятися вже в період наближення Другої світової війни та одразу після неї, коли отримав визнання у критиці. Зрештою, італійська критика й присвоїла цій течії назву «неореалізм», запозичивши, очевидно, з філософії та з огляду на минулу добу реалізму. Більшість енциклопедичних видань вказують це поняття, посилаючись на «напрямок в італійському кіно».

Італійське мистецтво міжвоєнного періоду представлене швидким розвитком модерністських (у тому числі й авангардистських) напрямів і течій – футуристи, «сутінкова» та «герметична» поезія, «інтелектуальна» драма та утвердження екзистенціалістського світогляду (зокрема у творчості Л. Піранделло). Фашистська доба не дала мистецтву Італії значних здобутків, хоча деякі відомі митці –

Габріеле д'Аннунціо, Філіппо Томмазо Марінетті та ще дехто з футуристів із його угруповання – підтримували диктатуру Б. Муссоліні та захоплювалися тоталітарними міфами про велич «латинської раси», її всесвітнє панування, культ вождя / дуче тощо. Ганебний крах італійського фашизму у 1943–1945 роках, героїчна і трагічна боротьба за звільнення Італії від фашизму й німецької окупації зумовили настання нового часу, висунули нову плеяду митців, більшість із яких підтримували антифашистський Рух Опору та самі брали в ньому участь. Ситуація зміни тоталітарної доби на демократичну й визначила обличчя італійської культури післявоєнного періоду.

«Неореалізм» / *neorealismo* – термін, що закріпився у вжитку завдяки італійській та європейській критиці, яка відгукнулася на появу в Італії нового мистецтва, пройнятого демократичними та антифашистськими ідеями, гуманістичного в своїй світоглядній основі та близького за естетичними принципами до класики реалістичної доби – в Італії це була доба веризму у період останньої третини ХІХ ст. Терміном «неореалізм» критики позначали нове італійське кіно, літературу (зокрема прозу), театр, навіть живопис, що виникли від кінця 1930-х – початку 1940-х років та інтенсивно розвивалися упродовж першого повоєнного десятиліття. У кожному з мистецтв неореалізм мав свої особливості: свою еволюційну логіку, ідейно-проблематичне наповнення та естетичні характеристики.

Неореалізмом напрям був названий тому, що певною мірою повернув митців до традицій реалізму – до його демократизму й гуманізму, засад правдивості та естетичної затребуваності у середовищі так званих «простих» людей. Головна заслуга італійських неореалістів у тому, що вони відмовилися від ідеологічних кліше, насаджуваних фашистською клікою, та створили правдивий образ сучасника – звичайної, так званої «маленької» людини, якщо вживати термінологію, актуальну для реалістичного мистецтва. Важливо, що італійський неореалізм не був простим поверненням у минулу мистецьку епоху, до її традицій – він виріс на новій світоглядній основі, а не на позитивістській філософії, яка була основою реалізму як напряму у ХІХ ст. Нове філософське підґрунтя реалізму у ХХ ст. – то передусім модерна «філософія життя» й екзистенціалістська філософія. Повернення до позитивізму бути вже не могло.

Неореалізм повоєнного часу у ширших масштабах називають напрямом умовно, оскільки він не був задекларований, його

представники не випускали будь-яких маніфестів – ні суто естетичних, ні політичних. Вони не створювали організацій, хоча й гуртувалися навколо певних видань чи видавництв (або створювали власні, як це було в Німеччині з представниками «групи 47»). Проте незалежно від виду мистецької діяльності італійським неореалістам були притаманні певні характеристики (як і представникам неореалістичного мистецтва ХХ ст. в інших країнах, якщо говорити про ширше явище, незалежно від країни чи регіону): 1) близькість у тематиці та у виборі героїв – це, як правило, герої-сучасники з простолюдю, «з вулиці»; 2) спорідненість авторської позиції – вона позначена демократичними та антифашистськими ідеями; 3) близькість у співвіднесенні суб'єктивного й об'єктивного в мистецькому творі: якщо попередники-модерністи (особливо авангардисти) прагнули до самовираження митця через мистецтво й робили його вкрай суб'єктивним (аж до герметизму, ескапізму), то неореалісти поверталися до засад об'єктивного зображення, через те провідними жанрами в літературі італійського неореалізму стали форми, близькі до документалістики – нарис чи цикл нарисів, автобіографічна повість, оповідання-замальовка, репортаж тощо. Вплив документалізму позначився й на мистецтві кіно. 4) Споріднювали неореалістів і засади стилю: простота, орієнтація на широкого читача / глядача, використання народної розмовної мови й діалектизмів (в Італії ця традиція продовжилася ще від веристів) тощо.

Італійський неореалізм у кіномистецтві став досить впливовим у світовому масштабі: про нього заговорили в усій Європі та в Америці, його митців полюбили в усьому світі. Відтак італійське кіно та література справили значний вплив на мистецтво у Франції, Польщі, Чехословаччині, Югославії, республіках СРСР та інших країнах. Щоправда, як комплекс певних мистецьких прийомів італійський неореалізм досить швидко змінився на так званий «рожевий неореалізм» – тобто з домішкою стереотипів та кліше масової культури, полегшеної у сприйманні та представленні вагомих суспільних проблем, але й це не знецінило досягнень італійських неореалістів, вони не забуті й досі.

Пік популярності неореалізму припадає на перші повоєнні роки. Попри те, виникнення і формування паростків неореалістичного мистецтва дослідники відносять ще у передвоєнний і воєнний час: однією з перших ластівок нового мистецтва називають антифашистську книгу італійця Еліо Вітторіні «Сицилійські бесіди» (1938–1939 рр.), написану «езоповою» мовою та надруковану у 1941 р.

флорентійським журналом. Книга Е. Вітторіні зіграла цілком особливу роль у формуванні антифашистської суспільної думки у себе на батьківщині та в інших країнах Європи, тому її вважають поштовхом для створення нового італійського мистецтва – передусім літератури неореалістичного кшталту.

Інші представники італійського неореалізму – письменники різних поколінь: Карло Леві (1902–1975), Чезаре Павезе (1908–1950), Васко Пратоліні (1913–1991), Джорджо Бассані (1916–2000), Карло Кассола (1917–1987), Італо Кальвіно (1923–1985). Усі вони були учасниками Руху Опору. Особливо примітним у їхній творчості є жанр документального нарису (наприклад, відомий цикл К. Леві «Христос зупинився в Еболі» 1945 р., який значно пізніше, у 1979-му, був екранізований знаменитим кінорежисером Франческо Розі у співробітництві зі ще одним знаменитим кіномитцем-сценаристом Тоніно Гуеррою у ностальгійній стилістиці, яка нагадувала публіці про досягнення неореалізму).

Доля названих митців складалася по-різному. Не вся їхня творчість вкладається в рамки неореалістичної. Зокрема, доля критика, прозаїка й перекладача Чезаре Павезе є показовим прикладом швидкої кризи неореалізму на зламі 1940–1950-х: він покінчив життя самогубством у номері Туринського готелю у 42 роки, без видимих публіці причин такого вчинку. Васко Пратоліні зазнав великого успіху завдяки першим творам повоєнного періоду (романи «Квартал» 1945, «Повість про бідних закоханих» 1947, «Герой нашого часу» 1953), однак надалі не досяг вищого рівня. Італо Кальвіно уже в кінці 1950-х писав зовсім інакше, ніж у перших автобіографічних неореалістичних повістях («Стежина до павучих гнізд» 1947; «Вступ у війну» 1952), багато експериментував – його зрілу творчість відносять до найпоказовіших постмодерністських явищ в Італії.

Схожою була й еволюція італійського неореалістичного кінематографу. Але кіно було значно потужнішим і знаним у світі проявом неореалізму, ніж проза. Крім усього іншого, у кіномистецтві неореалізм найповніше виразив моральне піднесення народу після падіння фашистської диктатури Муссоліні і звільнення від німецької окупації. Однак в італійських неореалістів не було надмірного перебільшення героїзму, ідеалізації простої людини, переваги штучного оптимізму – навпаки, неореалісти тяжіли до драматизму і трагедії.

Відхід від неореалізму виявився тоді, коли Мікеланджело Антоніоні на початку 1960-х зняв свою «трилогію відчуження» (фільми «Пригода», «Ніч», «Затемнення»), а Федеріко Фелліні у 1960 р. – фільм «Солодке життя», неоднозначно сприйнятий критикою та глядачами. Він викликав обурення Ватикану та консервативної преси, критики навіть перейменували його в «Огидне життя». Нині очевидно, що Фелліні наближався у своїй поетиці до символічної притчі. Надалі він знімав свої фільми «Вісім з половиною» (1963), «Амаркорд» (1973), «Репетиція оркестру» (1979) та інші у сюрреалістичній манері.

Криза неореалізму була зумовлена мінливим суспільно-політичним кліматом у повоєнній Італії (1948 р. вперше після війни відбулися вибори парламенту, проте економічно й політично ситуація залишалася нестабільною) і виявилася тоді, коли неореалістичне кіно втратило свій початковий життєствердний пафос та почало набирати екзистенційного трагізму. Сталося це досить швидко: вже на початку 1950-х італійські митці опинилися на роздоріжжі. Стилiстика їхніх творів набувала несподіваного забарвлення: комедійні твори все більше наближалися до поетики народної комедії дель арте, а драми – до мелодраматизму. Зрештою критика заговорила про «рожевий неореалізм».

З іншого боку, наростала трагедійність, невизначеність характерів та авторської позиції, розмитість сюжету й фактури, особливо відчутна у творах неоавангардистів. М. Антоніоні знімав фільми, дивлячись які, глядач губиться у визначенні смислів. Автор навмисне не нав'язує глядачеві один смисл, але й не заперечує його, залишає простір для трактування: очевидно, у такого твору може бути безліч трактувань. Реальність постає непізнаваною, неосяжною, не ідентифікованою. Ролан Барт говорив у зв'язку з фільмами Антоніоні про підривання смислу, вимотування, руйнування «фанатизму готових сенсів»... Але це вже наступна сторінка італійської культури – постмодерної.

Провладна італійська критика ще в кінці 1940-х була неприхильна до тих митців, які прагнули показувати життя в усьому його неприкрашеному трагізмі.

Висувалися претензії, які повсякчас лунають у важкі часи до мистецтва, що показує неприкрашену й гірку правду життя.

Окрема сторінка неореалістичного мистецтва повоєнної Італії – театр Едуардо де Філіппо (1900–1984). Неореалістичний період в

італійському театрі (1943–1955) співпадає в часі з розквітом кіношного неореалізму. Але театральне мистецтво значно більш умовне за своєю природою, ніж кіно, оскільки театрові притаманна інша міра опосередкованості в зображенні життя. Термін «неореалізм» у театральній критиці практично не застосовувався. Зате деякі пізніші дослідники його вживають. Найвідоміший представник неореалістичного театру, твердять вони, – режисер, драматург та актор Е. де Філіппо – автор п'єс «Неаполь-мільйонер» (1945), «Привиди» (1946), «Філумена Мартурано» (1946; пізніше п'єса була екранізована під назвою «Шлюб по-італійськи» за участю М. Мastroянні та С. Лорен), «Брехня на довгих ногах» (1947), «Внутрішні голоси» (1948), «Моя родина» (1955) та ін.

Дійсно, ці п'єси показують життя простих людей; драматичні колізії в них мають життєподібний, упізнаваний характер. Крізь дещо мелодраматичну фактуру, яка їм властива, пробивається непідробне співчуття до дивакуватих героїв. П'єсам притаманний і мелодрама-тизм, і фарсовий характер водночас, у талановитому виконанні (а саме так їх виконувала трупа Е. де Філіппо та її керівник, який запам'ятався сучасникам ще й як видатний актор) вони набувають філософського звучання. Ідеться про вічні й прості істини. Закінчуються п'єси, як правило, щасливими кінцівками – це данина традиційній народній комедії масок. У театрі де Філіппо контури цих масок – Арлекіна, Пульчинелли, Коломбіни тощо – ледве проступають за буденною життєвою фактурою, п'єса показує звичайних «маленьких людей» і ніби не виходить за рамки життєвої правди.

Не кидаючи виклику ні натуралістичному / життєподібному, ні умовному модерному театрові, Е. де Філіппо виходив за межі і того, й іншого, будуючи свій театр, як чарівний замок, у повітрі: успіх п'єси тримається на акторській переконливості. Камерні п'єси де Філіппо переконливо показують складне внутрішнє життя персонажів, у яких нібито такого життя й бути не може – це ті «прості люди», до яких глядачі за століття розвитку театру звикли як до комічних масок. Театр Е. де Філіппо нібито зберігає вірність психологічній традиції реалістичного театру ХІХ ст., але антураж реалізму – декорації, костюми тощо – йому виявляється непотрібним. Виявляється, що все це може бути умовним у реалістичному театрі! Саме це відкриття – постановочний аскетизм – і здійснив Е. де Філіппо своїми п'єсами і своїм театром у середині ХХ ст. У свій час його недооцінили: сприймали як такого собі драматурга з провінції, його театр – як «діалектальний», старомодний. Нині зрозуміло, що цей художник був одним зі сміливих

новаторів, а його театр – одним із найяскравіших так званих «режисерських» театрів ХХ ст. Він зближувався з масовою культурою, тоді як модерністська культура її зневажала.

Мистецьке життя ніколи не виключає повністю досягнення тих напрямів, які ніби залишилися в минулому. Повоєнна історія італійської літератури є тому підтвердженням: у 1997 р. лауреатом Нобелівської премії став драматург Даріо Фо (1926–2016) з Мілана, у політичних п'єсах якого відчутні традиції Е. де Філіппо та італійських майстрів неореалістичного кіно. Представляючи нового лавреата, секретар шведської академії сказав: «Даріо Фо – одна із центральних постатей європейського театру останніх десятиліть. Він наслідує середньовічних блазнів, відважно критикуючи та захищаючи пригноблених. Він відкриває нам очі на зловживання можновладців і суспільні несправедливості» (The Nobel Prize, 1997).

Аналогічні процеси формування неореалістичної течії відбувалися в Німеччині (це одна зі стильових течій у творчості представників «групи 47», зокрема Гайнріха Бьолля), у Польщі, де потужною була нефікційна проза про нацистські концтабори та єврейські гетто (Зоф'я Налковська, Тадеуш Боровський, Мирон Бялошевський), у літературах окремих радянських республік – в Україні (брати Григорій та Григій Тютюнники, Володимир Дрозд), Білорусі («воєнна проза» Василя Бикова та Алєся Адамовіча й ін., зокрема документальна), країнах Балтії, Грузії, Вірменії та в Росії. Тематично-стильовими течіями в цих літературах у так звані періоди «відлиги» та «застою» прийнято вважати, зокрема, так звану «сільську прозу» та «воєнну прозу» з їхніми неореалістичними естетикою та поетикою.

До прикладу, досягненнями «сільської прози» можна вважати передусім розвиток реалістичних засад літератури на новому етапі – неореалістичному, опертому на екзистенційну проблематику та світогляд, на нові засоби психологічного письма і відмову від догматичних засад офіційно насадженого соцреалізму. При появі перших творів «сільської прози» у кінці 1950-х та у 1960-х рр. радянських читачів передусім вражала повна відсутність тенденційної ідеалізації колгоспного ладу, загострений вияв добре знайомих у повсякденні конфліктів. Причому в усвідомленні масштабів усенародних проблем митці значно випереджали критиків, котрі кілька десятиліть поспіль, пишучи про «сільську прозу», насамперед виділяли конфлікт між містом і селом, тобто суперечності між патріархальним «сільським» світоглядом, традиційними цінностями та стереотипами й нормами

міського життя. Цей конфлікт «грунту» та «асфальту» (тобто традиційного народного та радянського «інтернаціонального» світогляду) дійсно присутній у багатьох творах, і деякі письменники (зокрема росіяни Василь Белов, Валентин Распутін та ін.) схильні були спиратися на носіїв сільського менталітету, протиставляючи його спотвореній, zdegradovanій новій моралі у більшовицькій імперії. Суспільно-культурними осередками, котрі концентровано виражали подібну ідеологічну колізію, стали московські журнали «Молодая гвардия» та «Наш современник»; поступово вони виявляли все більш реакційний варіант російського націоналістичного «почвеннічства» (або «скреп» – у сучаснішому варіанті), яке наразі буває в рашистській пропаганді.

У підсумку, «тихий переворот» неореалістичної прози у розвитку літературного процесу в СРСР за часів «відлиги» так і не зміг подолати радянську й російсько-імперську ідеологію до кінця – наразі ми бачимо її страхітливе відродження в пострадянській Росії. Неореалістична література цієї країни не виконала свого головного завдання – руйнування ідеологічних міфів та пропагандистських стереотипів тоталітарної доби, які так і залишилися вкоріненими у масовій свідомості – про це свідчить відродження нинішнього російського тоталітаризму рашистського зразка. Свою роль зіграла й література так званого «соцреалізму» – вона була в цій країні значно потужнішою, ніж будь-де. Отже, підтверджується справедливність думки, до якої приходять більшість сучасних українців, сформулювавши її у відомому мемі (з алюзією-перефразуванням із Достоевського): вся російська «велика» література не варта сльозинки херсонського собаки, не те що української дитини.

Дехто з дослідників помилково пов'язує соцреалізм із неореалізмом: «...реалізм пройшов через етапи класицизму і просвітницького реалізму, досяг апогею в натуралізмі. У ХХ столітті модифікувався у неореалізм та соціалістичний реалізм» (Моклиця, 2011: 324). Тим часом неореалізм та соцреалізм швидше протилежності, ніж споріднені феномени, бо останній є, за дотепним висловом дисидента Андрія Синявського, «напівкласицистським напівмистецтвом не надто соціалістичного зовсім не реалізму» (Синявский, 1990: 79).

Нормативність соціалістичного реалізму, за висловом Івана Дзюби, «не має аналогій з погляду своєї тотальності та ідеологічної агресивності», примусове введення цієї не естетичної, а ідеологічної теорії ґрунтувалося «на пануванні політичної догми» (Дзюба, 1993:

141). У численних соцреалістичних творах від 1930-х до 1980-х включно має місце і нормативність тематики (донині пам'ятні всім, хто читав соцреалістичні твори: «широка страна моя родная», ленініана, сталініана, «дружба народів», «справжня радянська людина», «будуємо щасливе майбутнє» та інші комуністичні міфи), і нормативність її художницького втілення (горезвісні історичний оптимізм і позитивний герой, його «високі моральні якості», уславлення «трудового ентузіазму», колективного розуму «партії й народу», спрощений конфлікт, у якому є обов'язковим подолання героєм будь-яких труднощів на своєму шляху – бо ж мусить домінувати «історичний оптимізм», формування неодмінно негативного образу «ворога» або «шкідника» тощо), і нормативність художніх засобів (простота і зрозумілість, заперечення «формалістичних» засобів, котрими можуть стати будь-які, затавровані критикою).

Ця спрямована на уніфікацію літератури нормативність давала А. Синявському підстави розцінювати соціалістичний реалізм як «соціалістичний класицизм». Письменник знаходив характерні риси саме класицистського стилю (насамперед російського класицизму XVIII ст.) у літературі соціалістичного реалізму: патетика, сувора ієрархічність, передбачувана сюжетна логіка, штучна «причесаність» мови і, головне, втілення основного класицистичного принципу – «зображати життя, яким воно має бути». Адже соціалістичний реалізм, вважав автор статті «Що таке соціалістичний реалізм?» (1957), «виходить з ідеального зразка, якому він уподібнює реальну дійсність», а сама вимога «правдиво зображати життя в його революційному русі» насправді означає припис показувати «правду» в ідеальному освітленні (тобто фальшувати дійсність), давати ідеальну інтерпретацію реального, писати про належне як дійсне (Синявский, 1990).

Парадоксально, що в українському літературознавстві, попри наразі вже чималу кількість досліджень соцреалізму (наукові праці Ірини Захарчук, Валентини Хархун, Наталії Ксьондзик, Уляни Федорів тощо), питання про його протилежність неореалізму досі не ставилося – підтвердженням є повна неузгодженість у переліках авторів і творів, які вважаються соцреалістичними, і навіть відсутність повноцінної статті з гаслом «Соцреалізм в українській літературі» у Вікіпедії (є лише незакінчений спрощений варіант). Ще один промовистий факт – досьогоднішня обурена реакція багатьох літературознавців (не кажучи вже про відданих читачів) на будь-які

згадки про класиків українського соцреалізму, легально шанованих, не раз нагороджених та мільйонами примірників розтиражованих – Михайла Стельмаха, Олесея Гончара, Павла Загребельного та ін., – у контексті соцреалізму, оскільки такі згадки сприймаються як «наклепи», «паплюження» і «знецінення спадщини». Натомість яскравого модерніста-експресіоніста Олександра Довженка дружно зараховують до соцреалістів (Захарчук, 2008; Хархун, 2009). На нашу думку, це свідчення недостатнього осмислення саме неореалізму як стильової течії, яка продовжує розвиватися і збагачуватися, на відміну від мертвонародженого соцреалізму.

Рівень неореалістичного спрямування сучасної української літератури (чи то пак засвоєння і перетворення нею реалістичних традицій) так само не досліджено.

Наукова новизна

У статті розглянуто проблему неореалізму як стильової течії у літературах ХХ ст., що розвивалася в багатьох країнах та впродовж усіх етапів розвитку від епохи декадансу до постмодерного періоду. Ідеться про те, що потреба розвитку цієї течії зумовлена кризовим станом культури у посттоталітарних суспільствах, передусім – необхідністю долати тоталітарні міфи та стереотипи масової свідомості, спричинені домінуванням пропаганди й політичної чи естетичної догматики. Зруйнувати їх у головах широкої маси читачів можна саме засобами неореалістичного мистецтва, яке значною мірою впливає і на розвиток доступної читачам масової культури. Стверджується теза про протилежність течії неореалізму соцреалізові.

Висновки

Неореалістична течія в мистецтві та особливо в літературі ХХ ст. мала неперервний розвиток, однак не завжди була очевидною дослідникам і читачам, а також не була повторенням досягнень реалізму ХІХ ст. (донедавна його у нас називали «критичним реалізмом»; доцільнішою є назва у польському літературознавстві – «позитивізм»), активно взаємодіяла із модерними напрямками та сама впливала на митців-модерністів. Філософським підґрунтям неореалістичного мистецтва, як і модерністського, були нові філософські течії та напрями ХХ ст., передусім «філософії життя» та екзистенціалізму, а згодом постмодерністські концепції.

Неореалізм сприяв руйнуванню тоталітарних ідеологічних міфів у масовій свідомості, саме цим зумовлена його активність у повоєнний час у тих країнах, які в своїй історії пережили період тоталітаризму –

передусім це Італія, Німеччина, країни СРСР, Польща. Однак не скрізь правдиве неореалістичне мистецтво змогло подолати тоталітарні упередження та стереотипи. Відродження імперської тоталітарної ідеології в сучасній Росії, пережитків «совка» в Білорусі та інших пострадянських республіках пов'язане із «завмиранням» неореалізму. Ці тенденції ще виявляться в майбутньому.

У тоталітарному світі (у радянських республіках та – на короткий повоєнний час – у країнах так званого соціалістичного блоку) насаджувався офіційно задекларований напрям соцреалізму. Формально він декларував принципи реалістичного мистецтва – «правдиве відображення життя», однак не мав нічого спільного з неореалізмом, окрім зовнішнього антуражу та декларацій.

Література

- Головій, О. (2011). Неореалізм як теоретико-критичний дискурс в українському та російському літературознавстві XIX–XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія л-ри / Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, Чернівці.
- Дзюба, І. (1993). Художній процес: 20–30-ті роки. *Історія української літератури XX століття. Кн. 1: 1910-1930-ті роки: навч. посібник* / за ред. В. Дончика. Київ: Либідь, 125–147.
- Захарчук, І. (2008). Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк: ПДВ «Твердиня».
- Літературознавча енциклопедія (2007). У 2 т. Т. 2: М-Я / автор-укладач Ковалів Ю. Київ: ВЦ «Академія».
- Моклиця, М. (2011). Вступ до літературознавства: навч. посібник. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Синявский, А. (1990). Что такое социалистический реализм. *С разных точек зрения. Избавление от миражей: соцреализм сегодня* / состав. Е. А. Добренко. Москва: Советский писатель, 54–79.
- Хархун, В. (2009). Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ «Гідромакс».
- The new realism (1912). Cooperative studies in philosophy, published 1912 by E. Holt, W. Marvin, W. Montague, R. Perry, W. Pitkin, E. Spaulding. URL: <https://archive.org/details/newrealismcooper00holt> (доступ: 10.06.2023).
- The Nobel Prize in Literature 1997. Dario Fo. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/> (доступ: 12.08.2022).

References

- Goloviy, O. M. (2011). Neorealizm yak teoretyko-krytychnyi dyskurs v ukrainskomu ta rosiiskomu literaturoznavstvi 19–20 st. [Neo-realism as a theoretical and critical discourse in the study of Ukrainian and Russian literature during the 19th and 20th centuries: thesis]. Chernivtsi (in Ukrainian).

- Dziuba, I. (1993). *Khudozhnii protses: 20–30-ti roky* [Artistic process: 1920-1930s.]. *Istoriia ukrainskoi literatury 20 stolittia. Kn. 1: 1910-1930-ti roky* [History of Ukrainian literature of the 20th century. Vol. 1. 1910-1930s], ed. V. H. Donchyk. Kyiv: Lybid, 125–147 (in Ukrainian).
- Zakharchuk, I. V. (2008). *Viina i slovo* (Military paradigm of socialist realism literature). Lutsk: PDV «Tverdynia» (in Ukrainian).
- Literaturoznavcha encyklopediia (2007) [Literary encyclopedia]. Vol. 2. M-Ya, ed. Kovaliv, Yu. I. Kyiv: VC «Akademiia». (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2011). *Vstup do literaturoznavstva* [Introduction to literary studies]. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Sinyavskii, A. (1990). *Chto takoe sotsialisticheskii realizm* [What is socialist realism]. *S raznikh tochek zreniya. Izbavlenie ot mirazhei: sotsrealizm segodnya* [From different points of view. Getting rid of mirages: socialist realism today], ed. Ye. A. Dobrenko. Moskva: Sovetskii pisatel, 54–79 (in Russian).
- Kharkhun, V. P. (2009). *Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: heneza, rozvytok, modyfikatsii* [Socialist realist canon in Ukrainian literature: genesis, development, modifications]. Nizhyn: TOV «Hidromaks» (in Ukrainian).
- The new realism (1912). *Cooperative studies in philosophy*, published 1912 by E. Holt, W. Marvin, W. Montague, R. Perry, W. Pitkin, E. Spaulding. URL: <https://archive.org/details/newrealismcooper00holt> (accessed 10.06.2023) (in English).
- The Nobel Prize in Literature 1997. Dario Fo. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/> (accessed 12.08.2022) (in English).

Nadiia Koloshuk. Neorealism in the literature of the 20th century: problems of terminological definition and reception in Ukraine. The stylistic trend of neorealism developed in many countries throughout the 20th century – from the era of decadence to the postmodern period. This development is related to new modernist trends and ideas, not just classical realism. The purpose of the study: to introduce the concept of "neorealism" into a wider context. The theoretical basis is the historical-literary analysis and comparative comparison (comparative-typological and receptological methods).

The influence of realist traditions is undeniable in the early works of the avant-garde James Joyce and even in the search for a new manner of prose writing – "stream of consciousness" – in "Ulysses". Vivid examples of the complex interaction of the realistic tradition of the 19th century and modern ideas are the works of Luigi Pirandello, Thomas Mann, and other modernists. The new philosophical foundation of realism in the 20th century is modern "philosophy of life" and existentialist philosophy. Italian neorealism as an independent stylistic trend began to emerge already in the period of the approach of the Second World War and immediately after it, when it received recognition in criticism. Italian criticism gave this current the name "neorealism", borrowing from philosophy and considering the bygone era of realism. In the middle of the 20th century the development of neorealism is conditioned by the crisis state of culture in post-totalitarian societies, primarily by the need to overcome

totalitarian myths and stereotypes of the mass consciousness, caused by the dominance of propaganda and political or aesthetic dogmatism. Neorealist art is connected with the development of mass culture.

However, true neorealist art was not able to overcome totalitarian prejudices and stereotypes everywhere. The revival of imperial totalitarian ideology in modern Russia is connected with the "dying" of neorealism in the 1950s and 1980s. In the literature of the former USSR, neorealism opposed socialist realism. Officially declared in the totalitarian world under the control of the Soviet Union, the trend of social realism purely formally declared the principles of realistic art, in particular "the true reflection of life", but had nothing to do with neorealism, except for the external entourage and declarations.

Key words: neorealism, tradition of realism, stylistic trend, social realism, crisis state of society and culture, post-totalitarian society, totalitarian myths.

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-6656-2004>; n_koloshuk@ukr.net

Від реалізму до модернізму: тема рекрутчини у творчості Марка Вовчка, Лесі Українки та Василя Стефаника

Рекрутчина – явище, яке болісно резонувало у свідомості українців та знайшло відображення у творчості письменників різних мистецьких генерацій, зокрема в оповіданні «Два сини» Марка Вовчка (1861–1862), оповіданні «Одинак» Лесі Українки (1894) та новелі «Виводили з села» Василя Стефаника (1897). **Мета** дослідження – аналіз стильових особливостей творів, об'єднаних спільною темою – темою рекрутчини, але написаних різними авторами в різні періоди літературного розвитку. **Методологія.** У процесі реалізації мети як основний використано метод стильового аналізу художнього тексту. З огляду на порівняльне спрямування роботи використано компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) методи літературознавчого аналізу. Окрім того, застосовано елементи культурно-історичного, наратологічного, семіотичного, інтертекстуального та інтермедіального методів аналізу художніх текстів. **Теоретичний базис дослідження:** теорія французького реалізму; наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню літературного стилю як теоретико-літературознавчої проблеми, реалізму та експресіонізму як художніх явищ.

Результати дослідження. У статті показано, як у процесі художньої інтерпретації письменниками другої половини XIX ст. було трансформовано тему рекрутчини, зокрема психологізовано з увиразненням соціальних аспектів (Марко Вовчок, Леся Українка) та онтологізовано (В. Стефаник). Здійснено аналіз стильових особливостей художніх текстів зі зверненням уваги на такі поетикально-стильові елементи: сюжет і фабула, нарація (тип оповідача / розповідача), композиція, хронотоп, герой-персонаж, психологізм, прийоми і способи візуалізації, драматизм, індекс емоційності тощо. У центрі дослідження – специфіка вияву в різностильових художніх текстах філософії миті («буття тут і тепер» – М. Гайдеггер). У полі зору – паралелі між українським та французьким реалізмом, зокрема розвиток реалістичної естетики і поезики (зародження й утвердження реалізму, неореалізм).

Висновки. Оповідання «Два сини» Марка Вовчка – реалістичне; це реалізм етапу формування його естетики і поезики (текст «у процесі» вироблення техніки реалістичного письма; у реалістичну поезику вкраплено поетикальні елементи романтизму та сентименталізму). Оповідання «Одинак» Лесі Українки теж реалістичне, однак це реалізм кінця XIX ст., органічний у системі модернізму (неореалізм): досконала реалістична техніка письма поєднується з експресіоністськими засобами і прийомами художнього зображення. Новела «Виводили з села» В. Стефаника – модерністський експресіоністський текст.

У результаті проведення дослідження увиразнено уявлення про формування, утвердження та трансформацію стилів ХІХ ст. – реалізму (як художнього напрямку, який у процесі розвитку еволюціонував в неореалізм) та експресіонізму (як художнього напрямку модернізму, який зародився в кінці ХІХ ст. та набув потужності в ХХ ст.). Доведено, що «буття тут і тепер» (філософія миті) – концептуальний стилетвірний чинник у реалістичній та модерністській (експресіоністській) естетиці.

Ключові слова: тема рекрутчини, стиль, естетика, поетика, реалізм, неореалізм, експресіонізм, модернізм, «буття тут і тепер» (філософія миті).

Вступ

Рекрутчина – явище, яке резонувало у свідомості українців ХVІІІ – початку ХХ ст. та, безперечно, знайшло відображення у творчості письменників різних мистецьких генерацій. Дискурс теми рекрутчини в українській літературі – проблема **актуальна** й болісна в контексті не лише минулого, а й сучасних подій в Україні (війна, мобілізація, військова служба, зокрема військовий рекрутинг). Не менш **актуальним** є дослідження дискурсу цієї теми в проекції на стиль художніх текстів. У сучасному літературознавстві проблема стилю (як «великого стилю» епохи, так і індивідуального авторського стилю) та, відповідно, метод стильового (жанрово-стильового) аналізу художнього тексту перебувають на маргінесі, хоча саме осмислення творчості письменника в аспекті стилю дозволяє вийти на чи не найпереконливіші висновки щодо авторської оригінальності в літературному каноні, зафіксувати «стильове ядро» культурно-історичної епохи, усвідомити та простежити природу змін у літературному процесі тощо. Стильові новації автора, трансформації художнього напрямку та й загалом рух мистецьких епох особливо помітні при заглибленні в текстуальну тканину творів, об'єднаних спільною тематикою. Зокрема тема рекрутчини хвилювала класиків українського письменства – Марка Вовчка (1833–1907), Лесю Українку (1871–1913) та Василя Стефаника (1871–1936). Марко Вовчок в 1861 р. написала оповідання «Два сини» (його було видано в 1862 р. в складі другої книги «Народних оповідань»). Оповідання «Одинак» Лесі Українки датується 1894 р. (за життя авторки воно так і не було надруковане; вперше побачило світ у 1947 р. в журналі «Радянський Львів»). Новелу «Виводили з села»¹ В. Стефаника було надруковано в 1897 р. в чернівецькій газеті «Праця», а згодом включено до дебютної збірки

¹ Уперше новела була опублікована під назвою «Виводили з села». Готуючи до видання збірку «Синя книжечка», В. Стефаник частково змінив текст і змінив назву на «Виводили з села».

«Синя книжечка» (1899)¹. Обрані для аналізу твори представляють різні етапи розвитку української літератури: оповідання «Два сини» Марка Вовчка написане в горнилі формування українського реалізму; Леся Українка та Василь Стефаник – представники молодшої мистецької генерації; вони в одночасі прийшли в літературу та в ранні періоди творчості запропонували власні – модерні (неореалістичну та експресіоністську) – художні інтерпретації теми рекрутчини, за якою на той час закріпився ярлик народництва.

Оповідання «Два сини» Марка Вовчка (Вовчок, 2005: 257–263) та «Одинак» Лесі Українки (Українка, 2021, т. 6: 139–161), новела «Виводили з села» В. Стефаніка (Стефаник, 1991: 18–21) – **матеріал** нашого дослідження. **Мета** дослідження – аналіз стильових особливостей творів, об'єднаних спільною темою – темою рекрутчини, але написаних різними авторами в різні періоди літературного розвитку.

Методи й методики. Теоретичний базис

У процесі реалізації мети як основний використано метод стильового аналізу художнього тексту. На переконання М. Моклиці, він, ґрунтуючись на формалізмі (найперше техніці повільного читання), «дозволяє бачити текст як мистецтво Слова, дає можливість стирати з тексту затверділі, некоректно нашаровані інтерпретації і рухатись назустріч автору, до його традиціоналізму і новаторства, до його індивідуального мовлення, тобто стилю, вкладеного в неповторну жанрову форму» (Моклиця, 2022: 212). З огляду на порівняльне спрямування роботи використано компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) методи літературознавчого аналізу. Окрім того, застосовано елементи культурно-історичного, наратологічного, семіотичного, інтертекстуального та інтермедіального методів аналізу художніх текстів.

Теоретичний базис дослідження: теорія французького реалізму (О. де Бальзак, Г. Флобер, Гі де Мопассан); наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню літературного стилю як літературознавчої проблеми, реалізму та експресіонізму як художніх явищ. Це монографії та статті А. Білої, Р. Голода, Т. Гундорової, С. Жигун, Р. Мовчан, М. Моклиці, Д. Наливайка, С. Павличко, Я. Поліщука, О. Радавської, Л. Реви, А. Ткаченка, Г. Яструбецької та ін.

¹ Новелу «Виводили з села» В. Стефаніка прийнято розглядати «в парі» з новелою «Стратився» (як новелістичний «диптих», новелістичну «дилогію»). Ці твори є автономними текстами, водночас вони пов'язані між собою темою рекрутчини, образом головного героя, стилістикою. У межах статті обмежуємося стильовим аналізом лише одного тексту як показового в аспекті стильових пошуків автора в процесі художньої інтерпретації теми рекрутчини.

Виклад основного матеріалу

Причини звернення до теми. Відомо, що в рекрути забирали українських юнаків із соціально незахищених прошарків суспільства, знущалися над ними в процесі муштри, відправляли воювати за чужі їм – імперські – інтереси тощо. Безперечно, що всіх трьох письменників, художні твори яких обрано для аналізу, рекрутчина хвилювала як суспільна і національна проблема. Водночас у біографії Лесі Українки та В. Стефаніка зафіксовано особистісні фактори звернення до теми рекрутчини. У коментарях до 12-томного видання творів Лесі Українки зазначено, що «в основі оповідання “Одинак” – враження письменниці від перебування в Луцьку в 1890 – 1891 рр.» (Українка, 1975–1979: т. 7, 542). О. Косач-Кривинюк згадує: «Доводилося тої осені переживати Лесі тяжкі, болючі враження через сусідство “воїнського присутствія”, що містилося в тій самій кам’я-ниці, де й ми жили, лише в другому кінці. Під час рекрутського призову на вулиці коло того “присутствія” збирались юрби рекрутів і їх родичів та відбувалися тяжкі сцени, лунало не раз таке голосіння, такі розпачливі ридання, що хотілося забігти кудись далеко з нашого дому, щоб того не чути і не бачити» (цит. за: Українка, 1975–1979, т. 7: 542). В. Стефаніка ця тема зачепила на ще більш особистому рівні: до війська був призваний двоюрідний брат новеліста – Лука; він не зміг адаптуватися до рекрутської служби і в 1887 р. наклав на себе руки (Іванцев & Спірін, 1993: 141).

Особистісний фактор у процесі звернення письменника до теми важливий не лише в культурно-історичному контексті, а й у стильовому, адже подія, пропущена крізь призму свідомості як особиста, залишає глибший «слід», впливає на авторську естетику і зумовлює пошук відповідних форм художньої інтерпретації. Так, Марко Вовчок та Леся Українка були на більшій «емоційній дистанції» від рекрутчини, аніж В. Стефанік, у якого вона забрала життя рідної людини. Тому жінки-письменниці підходять до осмислення цієї теми з позиції спостерігача-аналітика (закономірний результат такого осмислення – реалістичний художній текст); натомість В. Стефанік дає волю емоції: кричить на весь світ про свій душевний біль (органічною формою втілення «крику» є експресіоністський художній текст).

На першому етапі стильового аналізу доцільно звернути увагу на текст як **нарративну структуру** – специфіку **фабули і сюжету**. Відмінності в стилях помітні вже на цьому рівні. Оповідання «Два сини» Марка Вовчка структуроване авторкою – це десять лаконічних

розділів, кожен із яких розкриває етап життя матері-оповідачки та двох її синів – старшого Андрія й молодшого Василя. Фабула й сюжет взаємонакладаються; наратив розгортається як послідовні, логічно впорядковані спогади про події минулого: смерть чоловіка, адаптація вдови до життєвих реалій, характеристика кожної дитини як особистості, дорослішання хлопчиків, новина про призов, проводи на службу, материнське очікування, звістка про смерть старшого сина, хворобливість і смерть молодшого сина, самотність та біль матері, яка, доживаючи віку, оплакує смерть дітей.

Оповідання «Одинок» Лесі Українки теж чітко структуроване авторкою: це шість розділів.¹ У порівнянні з «Двома синами» кожен розділ «Одинока» масштабніший. На композиційно-наративному рівні твір Лесі Українки теж складніший, адже сюжет і фабула не збігаються: авторка використовує прийом ретроспекції, влітаючи в лінійний нарратив спогади. Так, у контексті сімейного обговорення новини про ймовірне рекрутство Іванишиного сина (початок твору) розкривається минуле героїв. Виявляється, що «одинак» – це Корній, рідний син Іванихи, яка після смерті чоловіка вийшла заміж за Івана – вдівця з двома синами – Петром та Грицьком. Жінка так і не змогла прийняти Іванових дітей за рідних, як і Іван її сина. Таких «лакун» з минулого героїв чимало, не всі заповнюються в процесі розгортання нарративу. Описані події охоплюють всього кілька днів. Перший день: згадувана сімейна розмова в батьківському домі, шлях до міської волості, де традиційно відбувається жеребкування, розмова Іванихи з пані (наївне прохання про заступництво), власне жеребкування й Іванишина та Корнієва реакція на витягнутий жереб № 3, зустріч Корнія з приятелем-новобранцем Семеном, спільний похід у шинок, масове застілля новоспечених рекрутів. Другий день: повернення Корнія з матір'ю додому, сімейна розмова, зустріч Корнія з коханою Варкою, вечорниці, прощання Корнія з нареченою. Два тижні Корнієвого перебування вдома перед службою – «за кадром». Після двотижневого нарративного «стрибка»: недільне прощання з новобранцями, які вирушають до міста; далі знову «стрибок у часі» – новобранці на міському вокзалі сідають у поїзд, попереду – служба і невідомість.

1 Відомо, що за задумом Лесі Українки оповідання «Одинок» мало складатися з дванадцяти розділів, однак написала вона лише шість (зберігся план і інших шести). В українському літературознавстві традиційно це оповідання розглядається як завершений художній текст з відкритим фіналом. У коментарях до тому прози в повному академічному виданні творів Лесі Українки зазначено: «за своїми композиційними та сюжетно-твірними складниками текст незавершеного твору “Одинок” може сприйматися як цілість... До того ж, лист до Олени Пчілки, який дає підстави для точного датування твору, переконує в тому, що роботу над ним таки було завершено» (Українка, 2021: т. 6, 463).

«Виводили з села» В. Стефаніка – лаконічний текст, не поділений на розділи. Новела антиподієва – це фрагментарно виписаний епізод сільських проводів юного Миколая на рекрутську службу.

Отже, найповнішим на рівні фабули і найпростішим на рівні розгортання сюжету текстом є оповідання Марка Вовчка. Це лінійна наративна структура з фіналом-розв'язкою: цілісна і послідовно викладена історія життя «двох синів». Оповідання Лесі Українки теж фабульне, однак фабула містить багато змістових лакун. Сюжет ускладнений ретроспекціями. Фінал відкритий. Новела В. Стефаніка нефабульна – в основі тексту не подія, а ситуація. Твори Марка Вовчка та Лесі Українки – традиційні наративні структури, вони типологічно близькі в стильовому аспекті – написані в техніці т. зв. «традиційного» письма; ця техніка більш ускладнена в «Одинакові». Новела В. Стефаніка – нетрадиційна наративна структура: автор використовує модерністську техніку письма.

Можемо зробити і загальний висновок про **тип героя-персонажа**. Герой Марка Вовчка та Лесі Українки – це т. зв. «герой з біографією» (він вписаний у чіткі часово-просторові координати, суспільні процеси, родинно-побутові зв'язки; розкривається як особистість з минулим тощо; у рецепції читача герой постає як реальна людина, а художній текст – як літопис його життя); це «традиційний» герой. Герой В. Стефаніка – «герой без біографії» (він немов вихоплений з життєвого дискурсу: не розкривається як цілісна особистість, позбавлений минулого, статичний, схематизований, «штучний»); це модерний герой.

Увиразнимо стильові особливості обраних для аналізу творів на інших поетикальних рівнях.

Тип наратора (нарація). Марко Вовчок в оповіданні «Два сини» використовує традиційний для своєї творчості тип наратора – це експліцитний наратор у першій особі (оповідь матері про життя синів). «Я»-нарація, як і темпоральний вимір тексту – занурення героя-оповідача (а водночас реципієнта) в минуле, – характерні для романтизму. Реалісти «першої хвилі» – етапу зародження та формування реалізму як цілісної естетики і поетики – свідомо чи ні, однак часто використовували такий тип оповіді / розповіді, як і інші елементи романтизму, у своїх творах. Маючи на меті досягнути і зафіксувати «правду життя», вони більш певно почувалися ще не в сучасності (за реалістами закріплений статус «дослідників сучасності»), а в минулому. Чи не в усіх національних літературах реалісти-

першопрохідці на початкових етапах творчості писали твори на історичну тематику, зверталися до сформованих в епоху романтизму жанрів історичного роману, історичної повісті чи історичної драми, але трансформували їх – подавали минуле під новим кутом зору: не ідеалізуючи минувшини, з часової відстані аналізуючи зв'язок людини і суспільства. Так, перший успіх класикові французького реалізму О. де Бальзакові приніс саме історичний роман – роман «Шуани». Якщо від багатьох інших ранніх творів письменник відхрещувався (не любив згадувати про них, навіть називав «літературним свинством»), то «Шуани» вмістив до «Людської комедії» як важливий художній текст у літературній біографії, який не заперечує авторського задуму й органічний в бальзаківській естетико-філософській концепції. В українській літературі історичний роман «Чорна рада» став вершиною творчості реаліста «першої хвилі» П. Куліша.

У творчості Марка Вовчка теж є твори на історичну тематику («Маруся», «Кармелюк»). Звісно, у процесі художньої інтерпретації теми рекрутчини письменниця не настільки дистанціюється від сучасності, аби написати історичний твір, однак вибір форми оповіді в оповіданні «Два сини» зумовлений, між іншим, все тим же підсвідомим страхом перед сучасністю – живою дійсністю. У 1850 – 1860-х рр. українська література була в процесі подолання цього страху – у процесі пошуку продуктивних шляхів осмислення теперішнього та вироблення техніки реалістичного письма. Оповідання Марка Вовчка ілюструє ці пошуки. «Два сини» – це материнські спогади, сповнені нотками сентименталізму (сльози, трагізм вдови, яка втратила обох синів, смерть юнаків тощо), однак водночас це материнська спроба раціонально осмислити те, що відбулося і при цьому фокусуватися не лише на власних емоціях чи емоціях іншого, а й на соціальних реаліях. Схожий тип нарації бачимо, наприклад, у новелі «Кармен» П. Меріме, у романі «Джен Ейр» Ш. Бронте. Реалісти, на відміну від своїх попередників-романтиків, не тікали від соціуму, а розчинялися в ньому – осягали суспільні закони та зв'язок людини з суспільством. Правда, реалісти «першої хвилі» робили це досить обережно – на рівні нарації зберігали часову дистанцію та призму героя-оповідача. Зауважимо, що фінальна частина оповідання «Два сини» Марка Вовчка відображає сучасність: мати розповідає про те, як їй живеться тепер: *«Живу... Дивлюсь, як хата валиться; чую, що й сама я пилем припадаю – яюсь дурнішаю, яюсь туманію, наче жива у землю входжу...»* (Вовчок, 2005: 263).

Леся Українка в оповіданні «Одинак» використовує утверджену в епоху Реалізму нарацію – відсторонену від подій розповідь від третьої особи; імпліцитний наратор є водночас т. зв. «всезнаючим і повсюдним» наратором, наратором-«деміургом». Така форма нарації – один із способів посилення правдоподібності і об'єктивності. Письменниця відмовляється від сентиментально і романтично забарвлених сповідальності та занурення в минуле. В «Одинакові» всі події відбуваються в теперішньому. Початок оповідання – фіксація сьогоденішнього дня: «*Смутно сьогодні* [жирний курсив наш. – О. Г.] в *Івановій хаті...*» (Вовчок, 2005: 263). Події розгортаються, дні минають, але кожен день розкривається авторкою як нове сьогодення. Герої «Одинака» закорінені в сучасності – переживають і відчують кожную мить існування.

М. Моклиця зауважує: «Аби мить зупинити, тобто розгледіти і відтворити, треба зосередитись, докласти великих зусиль» (2019: 8). На такі зусилля спромоглися митці раціонального типу творчості / світовідчуття аж у ХІХ ст. – в епоху Реалізму. Митці-реалісти, сфокусувавшись на реальному теперішньому, почали розглядати мить впритул – «препарувати» її як істинні вчені-аналітики. Досліджуючи мить як фрагмент реальності, вони вписували її в наукову систему суспільних та / або психологічних процесів («дослідницький реалізм», «науковий реалізм»). Для реаліста мить – не автономна одиниця, а елемент цілісної і складної багаторівневої структури. Мить важлива і цікава не сама по собі, а в контексті специфіки її сполучення з іншими миттєвостями; взаємодія миттєвостей – це процес, який становить суть суспільного чи психологічного розвитку (осягнути його закони прагнули реалісти). «Реалістична мить» завжди чітко окреслена в часі і просторі (конкретний хронотоп) та вписана в соціальний (соціально-психологічний) контекст. Саме тому, за спостереженням М. Моклиці, «найбільш переконливі твори реалізму – це ті, події і героїв яких не можна посунути в часі і просторі» (2019: 9). Для увиразнення естетики і поезики реалізму дослідниця пропонує використовувати потенціал принципу «буття тут і тепер» (тобто в теперішньому часі), сформульованого Мартіном Гайдеггером у праці «Буття і час» (1927). В іншій праці – дослідженні «Шлях до мови» (1959) (Гайдеггер, 2007: 203–227) – філософ переконливо довів, що «минуле, теперішнє, майбутнє – категорії мови, а тому й базові категорії буття» (Моклиця, 2019: 8). Водночас він розкрив принцип «буття тут і тепер» в аспекті філософії мови: вказав, що мова за своєю природою найперше

спроєктована на сучасність – фіксацію миті (дискурс цієї функції тягнеться від початків людської цивілізації). Філософ зазначає: «Сутнє мови – це сказання як указування»¹ (Гайдеггер, 2007: 214). «А що таке *казати*?² Щоб це пізнати, ми змушені звернутися до того, що нам наша мова при цьому слові сама велить мислити. “Sagen” значить: показати, зумовити появу, дати побачити і дати почути» (Гайдеггер, 2007: 213). Отже, філософія «буття тут і тепер» – це філософія миті, яка ґрунтується на двох концептах – «дати побачити» і «дати почути». У мистецтві реалізм став першою естетикою і поетикою, в яких органічно і послідовно виявилася філософія «буття тут і тепер». **Візуальність** (візуальні образи, візуальні коди тощо) як втілення принципу «дати побачити» та **драматизм / драматизація** (безпосереднє мовлення героя персонажа: монолог, діалог, полілог – складники драми) як втілення принципу «дати почути» є наріжними складниками техніки реалістичного письма.

Візуальність. Візуалізація як результат пошуку реалістами способів і форм фіксації миті («буття тут і тепер») на текстуальному рівні втілена через візуальні образи – найперше портрет, інтер'єр, екстер'єр, пейзаж тощо. Їхній важливий складник – *деталь* як візуально-семантичний згусток, візуальний код, вписаний у парадигму суспільних та / або психологічних процесів. Зауважимо, що художній світ «Двох синів» Марка Вовчка бідний на візуальні образи (зокрема деталі), натомість «Одинак» ними рясніє. У цій царині пролягає межа між реалізмом «першої хвилі» та реалізмом «зрілим»: ранні реалісти лише намащували потенціал деталі, як і загалом візуальних образів, натомість старша генерація реалістів використовувала їх сповна. Майстрами візуалізації світу є світові класики реалізму (до прикладу, французького – О. де Бальзак, Г. Флобер, Гі де Мопассан).

Звернемо увагу на реалістичний портрет як візуальний код та деталь у ньому. Портрет – вагомий складник персонажетворення. В оповіданні Марка Вовчка синівські портрети подано крізь призму материнської рецепції, причому візуалізовано лише старшого хлопця: «*Андрійко був у мене повновидий, ясноокий, кучерявий; веселий був хлопчик, жвавий*» (Вовчок, 2005: 258). Опис зовнішності відразу ж доповнено рисами характеру. Відчутно, що Марко Вовчок ще не розгледіла потенціалу візуальності (зокрема психологічного). У процесі персонажетворення вона надає перевагу безпосереднім

1 Курсив авторський.

2 Курсив авторський.

психологічним характеристикам, представленим в інтерпретації матері (II та III розділи). Старший Андрій – екстраверт: активний, життєрадісний, сповнений енергії, запальний і пустотливий: *«Андрійко село оббіжить – вернеться червоний, сміючися, пустуючи»*. *«Андрійко скорий був, палкий, як іскра»*. *«Було, за день мені впечеться пустотою, а ще лучче розважить»* (Вовчок, 2005: 258–259). Молодший Василь – інтроверт: спокійний, самозаглиблений, допитливий, споглядач, аналітик. *«А що вже Василько – тихий, сумирний: і в хаті не чуть, і на дворі не видно. Був якийсь задумшливий змалку...»*. *«Тихий був Василько, розсудливий. Хто його й на розум добрий наставляв, хто його знає! Чи піде, було, чи не піде до товариша, вже й повернувся, вже й дома: не засидиться, не заграється ніде. Так і зріс на самоті, сам із собою. Не говіркий був, не смішливий»* (Вовчок, 2005: 258–259). Очевидно, що Марка Вовчка цікавить психологія героя-персонажа, однак для її оприявлення письменниця не використовує засобів візуалізації. Її психологізм «зовнішній»: вона витягує на поверхню внутрішній світ героя, чітко окреслює риси його вдачі, передає його роздуми.

Портрет в «Одинакові» Лесі Українки відмінний від портретів у творчості визнаних класиків реалізму – Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, В. Теккерея, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного і т. д. Леся Українка не використовує традиційних об'ємних, інформативно насичених портретів. В «Одинакові» візуалізація героя-персонажа далека від «паспортизації» з претензією на його всеохопно-різнобічне представлення; вона вибіркова, ненав'язлива. До прикладу – портрет головного героя Корнія. По-перше, це не портрет-«вставка» / портрет-«додаток», адже він завжди органічно вплетений у дію. По-друге, Леся Українка візуалізує одинака виключно в емоційно напружених ситуаціях. Під час жеребкування хлопець виглядав і поводився так: *«Корній виходить так само твердо, повагом, як і всі, так само байдуже виймає жереб. Він і не глянув на двері, де стояла мати. Він собі дивиться в землю і жде вироку»* (Українка, 2021: т. 6, 147). Письменниця фіксує «тут і тепер», аби в режимі реального часу показати процес вибору жеребу (від результату жеребкування залежить майбутнє героя – його заберуть у рекрути чи він залишиться вдома). Психологія героя не оприявлена. Ще більш показовий фінальний портрет Корнія – момент його прощання з матір'ю: *«Корній стояв, опустивши руки, дивився на матір, що припадала до нього, не плакав, нічого не наказував, мовчки стояв. Очі йому потемніли, і губи*

стиснуті були. Ні мови, ні сліз, нічого» (там сакмо: 160). На відміну від попереднього портрета, в якому «буття тут і тепер» увиразнювали дієслова теперішнього часу, у цьому – прощальному – Леся Українка використала форму минулого часу, при цьому врази загострила відчуття миті – миті прощання. Письменниця застосувала складну – кінематографічну – комбінацію «точок зору»: спочатку здаля показала Корнієвий силует (перше речення), а потім раптово наблизила героя впритул до реципієнта (друге речення): дала можливість роздивитися його очі й губи. Психологія героя не витягнута на поверхню: Корній мовчить, мовчить і авторка – традиційні коментарі із характеристикою психічного стану героя відсутні. Водночас деталі, вихоплені з портрета (опущені руки, потемнілі очі, стиснуті губи), – красномовні: Корнієві емоційно дуже важко. Важливий повтор: у лаконічному портреті двічі зафіксований стан емоційної закритості юнака, для увиразнення якого авторка використовує заперечну частку «не». Вимальовуються градаційні ряди «антиемоцій»: перший ряд – особистісний (Корній «*не плакав, нічого не наказував, мовчки стояв*»), другий – більш віддалений, безоособовий («*Ні мови, ні сліз, нічого*»). Очевидно, що одинакові хотілося не лише плакати, а вити від розпачу; не лише говорити, а волати на весь світ. Леся Українка майстерно показала емоцію, яка заповняє і розриває нутро, але не виривається назовні, лише подає візуальні сигнали.

Портрет Корнія психологізований: психологізм «внутрішній» – глибинний, захований; його оприявлено через візуальний код. Саме такий тип психологізму імпонував Гі де Мопассану – реалісту кінця XIX ст., який стоїть біля витоків французького неореалізму – реалізму «оновленого» на філософсько-естетичному та поетикальному рівнях в модерній парадигмі.¹ Французький новеліст у передмові до роману «П'єр і Жан» увиразнив різницю між психологізмом реалістів старшої генерації (прихильників «теорії чисто аналітичного роману») та молодшої (теорія «об'єктивного роману»). Згідно з його уявленнями, перші «вимагають, щоб письменник неухильно відмічав найменші етапи розумового життя та найтаємніших рушіїв наших вчинків...», «вимагають писати, як філософ, що складає книгу психології, викладати причини, простеживши якнайглибше їхнє походження, визначати

¹ Детальніше про неореалізм див. наші дослідження:

1) Головій О. (2011). Неореалізм як теоретико-критичний дискурс в українському та російському літературознавстві XIX–XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці. 20 с.

2) Головій О. (2018). Неореалізм: до проблеми термінологічного окреслення. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія*. Луцьк, 63–74.

кожну підставу кожного прагнення та розкривати усі реакції душі, що постають під впливом якихось інтересів, пристрастей або інстинктів» (Мопассан, 1971: 395). Натомість їхні опоненти «пильно уникають заплутаних пояснень, всілякого обмірковування мотивів і обмежуються тим, що *перепускають перед нашими очима* [курсив наш. – О. Г.] персонажів та події». «...Вони *ховають психологію* [курсив наш. – О. Г.] замість виставляти її, роблять з неї кістяк твору, як невидимі кістки складають кістяк людського тіла» (там само: 395–396). На переконання Гі де Мопассана, саме другий тип психологізму створював «ілюзію правдоподібності»¹ в реалістичному тексті. Головний аргумент: «люди, що їх життя ми бачимо навколо, не розповідають нам зовсім про ті побудники, якими вони керуються» (там само: 396). Витягування тих «побудників» на поверхню розсіює «ілюзію правдоподібності» та віддаляє реаліста від головної мети – представити об'єктивну картину дійсності. Теоретичні погляди Гі де Мопассана важливі в аспекті окреслення специфіки розвитку реалізму: у процесі еволюції реалізм шукав все нових способів посилення правдоподібності, зокрема поглиблював психологізм. Очевидно, «Одинак» Лесі Українки має стосунок до цього процесу.

Леся Українка використовувала й інші – більш традиційні – способи розкриття внутрішнього світу героя. Серед них материнська «психологічна характеристика» синові вдачі («*Геть батькова удача! <...> Як той, було, небіжчик, усе такий неговіркий та сумний, так і Корній*» (Українка, 2021, т. 6: 140)), авторські коментарі («*Корній сів знов до вікна і дивився безтямно на вигон. Важко і прикро було йому на серці, він мовчав, не озивався до матері*» (там само: 154)), безпосередні думки Корнія («*Корній лежав і думав: “От як то воно пішло з моїм життям!”*» (там само: 156)). Отже, в «Одинакові» Леся Українка експериментує – комбінує різні форми психологізму – традиційні та новаторські. Очевидно, що її вабить царина психології.

Філософію «буття тут і тепер» взяли на озброєння модерністи; звісно, використовували її по-своєму. «Буття тут і тепер» – це мить. Мить для реаліста – частина дискурсу; вона завжди конкретна та детермінована часово-просторовими координатами, соціальними механізмами, психологічними процесами тощо. Натомість мить для **імпресіоніста** – це автономна, самодостатня одиниця. Вона поза

¹ Гі де Мопассан називав реалістів ілюзіоністами. У передмові до роману «П'єр і Жан» він писав: «Тож змалювати правду – значить дати певну ілюзію правди, йдучи за звичайною логікою фактів, а не рабськи занотовувати їх у безладді їхньої послідовності» (Мопассан, 1971: 394). Додавав: «Я ладен гадати, що талановиті реалісти повинні б зватися швидше ілюзіоністами» (Мопассан, 1971: 394).

системами і парадигмами. Імпресіоністська мить *вільна* в усіх контекстах (зокрема соціальному, психологічному, філософському) та *легка* (настроєва, естетична, позбавлена трагізму). Вона шукає відповідної – *вільної та легкої* – жанрової форми (імпресіоністи розмивають жанрові матриці, синтезують власне літературні жанри з музичними та живописними тощо) і нарації (імпресіоністські тексти нефабульні, фрагментарні, сугестивні і т. д.). Саме за імпресіоністами закріплене амплуа «співців миттєвостей».

Експресіоніст теж поринає в «буття тут і тепер». Але, по-перше, його цікавлять виключно емоційно напружені миті, кричущі, граничні (експресіоністська «естетика крику» виражена на картині «Крик» Е. Мунка). По-друге, експресіоніст матеріалізує мить, візуалізуючи її: візуальні образи завжди окреслені яскраво й уривчасто, часом деформовано; митці слова, як і живописці, використовують техніку «грубого мазка»; контраст приходиться на зміну імпресіоністській гармонії тощо. По-третє, експресіоніст завжди проектує мить у вічність – у площину Універсуму. «Домінанта буттєвого – ось визначальна ознака експресіоністичного тексту, тому онтологізується як слово, так і текст у цілому» (Яструбецька, 2013: 19).

У сучасному українському літературознавстві вже утвердилася думка про експресіонізм як стильову доміную творчості В. Стефаника. Його новела «Виводили з села» – класичний експресіоністський текст, у якому зафіксована одна-єдина мить – мить прощання з рекрутом-новобранцем.

Принагідно звернемо увагу на специфіку присутності миті прощання в художніх текстах Марка Вовчка та Лесі Українки. В оповіданні «Два сини» мить прощання матері з синами передана лише одним словом: «*Попрощалися*» (Вовчок, 2005: 261). В «Одинакові» Леся Українка присвятила прощанню Іванихи з Корнієм окремих – п'ятий – розділ. У стилі реалістичної поезики письменниця розкриває «індивідуальне» і «типове» в психологічному та соціальному аспектах. Так, прощання одинака з матір'ю не випадково показано на фоні інших «прощань»: це спосіб розкрити особисту історію новобранця Корнія (*індивідуальне*) та водночас типологізувати її, вписуючи в контекст багатьох однотипних історій інших рекрутів (*типове*); особиста трагедія рекрута (*психологія*) спроектована в річище загальної суспільно-національної проблеми рекрутчини (*соціум*). Прощання протягне, показане в розвитку як низка миттєвостей. Воно важке, але не настільки, як у новелі «Виводили з села» В. Стефаника. У

стефаниківському наративі мить прощання загострено до максимуму: вона коротка, гранично болісна й емоційно конденсована. Осердя тексту – візуальні образи. Звернемо увагу на візуалізацію новобранця Миколая як головного героя-персонажа. *«Молоденький парубок із обстриженою головою»* (Стефаник, 1991: 18) – саме так представляє його автор, фіксуючи лише вік героя та одну деталь із зовнішності – рекрутську зачіску. На відміну від реалістів, модерністи не прагнули всеохопності й деталізації ані на рівні візуалізації образу, ані на вищому рівні – рівні персонажетворення. Модерністський герой – це «герой без біографії» і «деперсоналізований герой» (не психологізований у розумінні реалістів, герой-схема, герой-ідея). В. Стефаник схематизує та алегоризує портрет юнака. Так, описуючи зовнішність новобранця, автор фокусує погляд виключно на його на голові. Із позиції наратора Миколай – *«молоденький парубок із обстриженою головою»* (там само: 18). Односельці теж бачать лише його голову: *«Здавалося їм, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, та має впасти з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися»* (там само: 18–20). Отже, Миколай – це голова, яка *«має впасти з пліч»*. Як тут не згадати Івана Хрестителя? Біблійний контекст увиразнює ще одна голова – тепер уже частина пейзажу: хмарина на небі нагадує *«закервавлену голову якогось святого»* (там само: 18). Образ закривавленої голови невидимою вертикаллю з'єднує землю і небо в єдиному і нероздільному просторі смерті. Всесвіт кривавий, скрізь панує смерть. Як бачимо, візуальний образ у В. Стефаника (чи це елемент портрета, чи це елемент пейзажу) – універсальний код, який проектує проблематику твору в універсальну буттєву площину. Велике значення при цьому мають біблійні образи, які любили використовувати експресіоністи в процесі увиразнення апокаліптичних мотивів.

Чимало літературознавчих досліджень присвячено аналізу колористики художнього світу В. Стефаника. У новелі *«Виводили з села»* вона типово експресіоністська: домінують криваві барви (*«червона хмара»*, *«закервавлена голова»*, *«червоний камінь»*, *«керваве світло»*); контрастом до них є світлі кольори: *«біляві пасма»* зорі, *«звізди...як золоті чічки»* (там само: 18–21).

Драматизм і драматизація. Повернемося до філософії «буття тут і тепер» і поетики миті. Реалісти, сфокусувавшись на теперішньому, дали можливість реципієнтові немов на власні очі бачити, що

відбувається з героєм «тут і зараз». В аспекті техніки письма це вилилося в особливий реалістичний драматизм. *Драматизм на рівні змісту* властивий всім реалістам, адже вони пишуть про нещастя – соціальні негаразди та психологічні проблеми. Зауважимо, реалісти, на відміну від романтиків, не лише співчують «знедоленим» (роман і концепт В. Гюго показовий у цьому контексті), а досліджують їхнє життя в проекції на суспільні процеси. Світ «знедолених» – це завжди драма. Невипадково О. де Бальзак свій роман «Батько Горію» представив як драму: «Хоч яке заяложене слово “драма” надмірним і недоречним його вживанням у сучасній скорботній літературі, тут його не уникнути» (Бальзак, 2004: 147). Водночас французький реаліст наголосив: «Та знайте: ця драма – не вигадка, не роман. All is true – все в ній таке правдиве, що кожен може впізнати її зачатки в самому собі, а може, й у своєму серці» (там само: 148). У процесі утвердження та трансформації реалістичної естетики драматизм почав проникати на *формальний рівень* реалістичного тексту: діалоги стали набувати більшої ваги, а внутрішні монологи та авторські коментарі почали відступати на периферію. Таким чином відбулася драматизація епосу. «Зріле» реалістичне письмо *драматизоване як на рівні змісту, так і на рівні форми*. Реформатором в контексті драматизації епосу на рівні форми став Г. Флобер (його філософсько-естетична концепція та художня творчість). Експресіоністський прозовий текст – це теж «епічне дійство», щоправда фрагментаризоване, універсалізоване та більш емоційно напружене, порівняно з реалізмом.

Проаналізуємо *специфіку вияву драматизму* у творчості Марка Вовчка, Лесі Українки та В. Стефаника, тримаючи в полі зору *індекс емоційності* художніх текстів, що дозволить увиразнити авторські стилі. Звернемо увагу на спосіб і форму вираження материнських емоцій.

В оповіданні «Два сини» Марка Вовчка мати випускає емоцію назовні, однак робить це стримано. Емоція розкрита з часової відстані – мати-оповідачка згадує про свій внутрішній стан. Спогадів такого плану небагато: «*Пройшла в нас чутка – некрутчина сього року буде. Як я почувла, наче мене холодом обняло*». «*Одного ранку – бодай такого ніхто не оглядав! – сказано мені, що на черзі Андрійко у некрути...*». «*І всі мене вмовляють, а в мене серце наче замерло: і чую, що говорять, і бачу їх, а до серця ніщо мені не доходить*». «*І так мені сталося, наче я дитина мала: не розумію нічого, не знаю, не пам'ятаю. Тільки як гляну на дітей, то страшно стане*». «*Збираю останнє, споряджаю*

його... яково-то свою дитину на лихо, на біду виряджать! Хто того не знає, нехай же мене питає!...». «Господи, Боже мій! Ти ж у нас великий, ти ж милостивий! Лучче б я у землю поховала їх обох!» (Вовчок, 2005: 260–261). У текстуальну тканину вкраплена лише одна емоційна материнська репліка: «Не буде сього! – таки на їх кажусь. – Адже ж пан сам людина Божжа!» (там само: 260) – реакція на новину про те, що в рекрути забирають обох синів.

В оповіданні «Одинак» **Лесі Українки** материнська емоція «жива», виливається «тут і тепер» у формі авторських коментарів та безпосередніх реплік Іванихи. Авторські коментарі фіксують емоцію в режимі реального часу. Емоції матері перед жеребкуванням: «...чути знадвору, як стара Іваниха часом заголосить, аж страшно слухати» (Українка, 2021, т. 6: 139). «Очі їй зайшли сльозою, а руки затремтіли...» (там само: 140). Емоції в очікування сина з «прийому»: «Іваниха вже зрання плакати почала, плаче і тепер, дожидаючи сина» (там само: 148). Емоція перед прощанням: «...Мати з ним іде, та за слізьми дороги не бачить» (там само: 159). Емоція в кульмінаційний момент прощання: «Іваниха сплеснула руками і впала до землі зомліла, гостра туга її підкосила» (там само: 160). Емоція виражена і безпосередньо – на формальному рівні через діалог; при цьому Леся Українка використовує стилістику народних голосінь, в які вплетений мотив смерті. Частина перша: «Сядь, мій синойку! сядь, моя дитиночко! та хочь я надивлюся на тебе востаннє в батьковій хаті! Ой, моя годинойко темная!..» (там само: 139). «Синойку мій, Корнієчку мій дорогий! та вже ж мені тебе не бачити» (там само: 139). Частина друга: «Ой, мені темно!..» (там само: 147) (єдине, що Іваниха «крикнула» після того, як син витягнув жереб. Ця словесно-голосова емоція увиразнена коментарем: «Нема гуку, до якого можна дорівняти сей поклик з розпачі, але хто його чув, то, певне, не забуде» (там само: 147)). Частина третя: «От тепер же я пропала! Сину мій, сину єдиний!.. Ой, нема ж мене живеї! Ой, нема ж меї дитиночки!..» (там само: 149) (словесна реакція матері на новину про те, що сина однозначно забирають до війська; почувши новину, мати знепритомніла). Як бачимо, емоція не статична, а стрибкоподібна, змінюється в такому діапазоні: багатослівна – лаконічно висловлена – оприявлена на рівні візуалізації; спрямована назовні (голосна) – приглушена – іде всередину (мовчання).

Новелістика **В. Стефаника** – суцільна емоція. У новелі «Виводили з села» материнська емоція показана в різних ракурсах. Авторські

коментарі лаконічні, візуалізовані, нагадують ремарки до п'єси: «...*Мама була головою до одвірка*». «*Незабавки вийшла мама з сином. Твар мала бліду як крейда*». «*Мама не пускала*». «*Ймила сина за ноги*». «*Мама ймилася руками за колесо*» (Стефаник, 1991: 20–21). Як і «Одинак» Лесі Українки, новела В. Стефаніка насичена безпосередніми «словами матері». Однак якщо мовлення Іванихи різниться в лексичному та емоційному аспектах, то Миколаєва мати лише голосить: «*Ти вже йдеш, синку?*». «*А ти ж на кого на покидаєш?*» «*Ще цу ніч переначуй у мене, синку. Я тебе так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану... Я тебе разом з сонцем вірідю і плакати не буду. Переначуй, переначуй, дитинко!*». «*Воліла бих ті на лаву лагодити!*» «*Синку, озми мене з собов. А ні, то буду полем бічи направці та й тебе здогоню*». «*Відки тебе візирати, де тебе шукати?!*» (там само: 20–21). Голосіння уривчасті, автономні, без коментарів.

В. Стефаник, на відміну від Марка Вовчка і Лесі Українки, зафіксував і батьківські емоції – батьківський біль, що цікаво в гендерному аспекті і в аспекті віднайдення письменником способу ще більше загострити межову емоцію, шокувати реципієнта. Спочатку здається, що батько контролює себе, адже він стежить за часом: «*Сідаймо, синку, на фіру, бо колію спізнимо*» (Стефаник, 1991: 20). У цій батьковій фразі емоційно марковане хіба що звертання до Миколая – пестливе «*синку*». Наступна батькова репліка – вибух емоції: «*Синку <...> а мені хто, небоже, кукурудзки вісапає*» (там само: 20). Після цих слів заплакав не лише батько, а й інші чоловіки. В. Стефаник увиразнює силу і масштаби плачу емоційно маркованим «*хлопи заревіли*»; батьківську емоцію візуалізує: «*Тато внав головою на віз і трясся, як лист*» (там само: 20–21).

Отже, **зробимо висновки щодо індексу драматизму в епічному наративі**. «Змістовий» драматизм властивий творчості всіх трьох письменників: усі проаналізовані твори – драми в життєвому сенсі. Індекс вияву драматизму на рівні форми – різний. Оповідання «Два сини» Марка Вовчка – епічне: домінує оповідний наратив, «драма» не проникає в текст (розмов / діалогів / реплік небагато). «Одинак» Лесі Українки – «драматизований епос»: епічний наратив (авторська розповідь) органічно поєднується з драматичним (діалоги, полілоги, репліки) за принципом «і...і». Відчутне авторське прагнення і розказати, і показати. Справа не тільки в тому, що в «Одинакові» назовні виривався талант Лесі-драматурга, адже ця тенденція сформувалася в західноєвропейській літературі значно раніше (ми вже

згадували в цьому контексті Г. Флобера). Усі розмови логічні, інформативні, цілісні, вписані в контекст розповіді. (Виявлений в оповіданні Лесі Українки драматизм умовно назвемо «класично-реалістичним»). У новелі «Виводили з села» В. Стефаника драматизм модерний, експресіоністський. Він виявлений на рівні змісту (драматизм ситуації зашкалює) і форми (вкраплення характерного для драми наративу: авторські коментарі нагадують ремарки; візуальні коди та репліки героя-персонажа – осердя тексту). Традиційні діалоги відсутні. Репліки героїв лаконічні, уривчасті, хаотичні. У новелі «Виводили з села» епічне та драматичне начала органічно поєднуються, при цьому домінує драматизм; це епічно-драматична новела («новела-драма»). У стильовому аспекті фіксуємо *зростання індексу драматизму* в інтервалі від раннього реалізму до експресіонізму, представленому творами Марка Вовчка, Лесі Українки, В. Стефаника.

Висновки щодо індексу емоційності. Три проаналізовані художні тексти емоційні, але потужність і масштаби цієї емоційності різні. В оповіданні «Два сини» Марка Вовчка емоція тиха, відстоювана, відрефлексована і проговорена. Вона статична – однотипна в різних художньо інтерпретованих ситуаціях (у різних розділах твору). Передчуття смерті не нависає над емоцією (зафіксована лише одна материнська репліка, яка передає страх, що діти не повернуться живими; мати говорить не про «смерть», а про абстрактне «лихо»). В оповіданні «Одинак» Лесі Українки емоція «жива»: вона безпосередня (фрази героя, авторська фіксація емоційного стану в режимі «тут і тепер»), не статична: спектр емоцій змінюється впродовж розгортання наративу; на початку твору бурхлива емоція виривається назовні, а у фіналі вона ховається всередині героя; багатослівна емоція поступається лаконічним фразам. Це важка емоція, болісна, обрамлена материнським страхом втратити дитину-одинака. Окремі вияви емоції – стилізація народних плачів. В. Стефанік робить усе, аби шокувати читача. У його новелі гіперемоція – емоція загострена до межі: материнські голосіння поєднані з риданнями батька, плаче і натовп односельців; над усіма нависає смерть. Це малослівна емоція, але бурхлива, глибока і важка. Материнські емоції – суцільні ритуальні голосіння. Через призму голосінь емоція онтологізується – переходить із статусу індивідуально-материнської емоції до статусу архаїчної позачасової емоції, втілюючи прадавній і нездоланий людський страх перед смертю.

У стильовому аспекті фіксуємо посилення індексу емоційності в дискурсі творчості Марка Вовчка – Лесі Українки – В. Стефаника. В оповіданні «Два сини» емоція раціонально контрольована, вписана в соціальний контекст, виражена найменш потужно, що характерно для реалістичного тексту. У новелі В. Стефаника емоція виражена найбільш потужно; крім того, вона онтологізована та універсалізована, що характерно для експресіоністського тексту. В. Стефаник використовує емоцію, аби нажахати реципієнта і змусити задуматись про «вічне» (експресіонізм), Марко Вовчок – аби викликати жаль і змусити задуматись про «сучасне» (реалізм з елементами сентименталізму). Емоція Лесі Українки в цій умовній «шкалі емоційності» десь посередині. Зупинимось детальніше на проблемі вияву емоції в оповіданні «Одинак». У цьому творі емоція – один із засобів розкриття внутрішнього світу героя-персонажа, що характерно для реалізму. Емоція показана у розвитку – вона різна в різних ситуаціях (то більш, то менш потужна), має різні форми вияву: то виплеснута назовні (крик, голосіння, плач), то захована всередині (оприявлена через візуальні коди – погляд, міміку, жести тощо). Усе це теж характерно для реалізму. Водночас впадає в око надмірна увага Лесі Українки до емоції – письменниця розглядає її впритул, експериментує в процесі пошуку способів її вираження. Крім того, очевидно, що її, як і В. Стефаника, ваблять сильні емоції. На нашу думку, Леся Українка, інтуїтивно вловлюючи подих новітніх філософсько-естетичних віянь та будучи відкритою до літературних експериментів, підсвідомо всотувала експресіоністську природу образності та використовувала елементи техніки експресіоністського письма. В «Одинакові» покажемо в аспекті вкраплення «експресіонізму» в реалізм є третій розділ (долю Корнія остаточно вирішено – він іде в рекрути). Піковий момент розділу – зустріч матері з сином після його офіційного прийому в рекрути (після процедури жеребкування ще була надія, що вдасться оминати служби; тепер будь-яка надія зникає): *«Корнія все нема. Аж ось він виходить. Блідий, брови зсунуті, очі дивляться гостро, безнадійно. Глянула мати, подивилася, руками сплеснула та й упала додола як нежива, як підкошена, без слова, без гуку. Здійняв син її з долу, положив її голову собі на плече, дивиться на те бліде старе обличчя, скам'яніле від жалю. Так вони обоє нерухомі, що сказав би, постаті камінні, постаті жалю німого»* (Українка, 2021, т. 6: 148). Леся Українка використовує прийом парцеляції, аби сповільнити розповідь, зафіксувати кожну мить і кожну емоцію – емоцію потужну

й болісну, хоч і не проговорену героями-персонажами. У підсумку письменниця спиняє мить і увіковічне емоцію – спочатку материнський біль (материнське обличчя «скам'яніле від жалю»), а потім нероздільний біль обох – матері і сина («Так вони обоє нерухомі, що сказав би, постаті камінні, постаті жалю німого»). Емоція застигає та алегоризується. Відповідно, вона перестає бути складником характеротворення (розкриття внутрішнього світу героя), універсалізується, набуваючи масштабів вселенської скорботи. Відчувається перегук із новелою «Камінний хрест» В. Стефаніка, у якій теж універсалізовано та глобалізовано емоцію через призму кам'яного образу.

Експресіоністська техніка зображення проглядає і в іншому фрагменті «Одинака», який візуалізує ходу новобранців: *«Ідуть, ідуть хлопці, самий цвіт, молоді парубки. Ідуть, мов стадо, неначе не знають, куди, на що. Одно по одному молоді обличчя з'являються і зникають, томлячи погляд, вражаючи серце»* (Українка, 2021, т. 6: 146). У пізніше написаному експресіоністському оповіданні «Примара» (1905)¹ Леся Українка використовує схожу техніку зображення: *«Я бачу їх, як вони йдуть, здалека, з правіку, йдуть без упину і без кінця, довгою зграєю. Початок тої зграї згубився вдалині...»*. *«Вони всі йдуть однаковим кроком...»*. *«Ідуть туди, де зливається темрява з далиною, звідки не один живий голос не доходить, де жах одвічний стоїть на сторожі»*. *«І кожен з них іде, щоб уже не вертатись. І кожен з них має цілий світ в очах, і ніхто інший не має такого світу, і світ той гине навіки, як тільки погаснуть тії очі, і вже ніхто не відбудує його таким, як він був, хоч би настали міриади нових світів»* (там само: 248–249). Алегорія, градація, візуальність, емоційність – типологічні близькі в обох фрагментах художні прийоми, характерні для експресіонізму. Варто зауважити, що другий розділ «Одинака» завершується типово експресіоністським пейзажем, близьким стефаніківському: *«Надворі йшов дрібний осінній дощ. Темрява. Небо заволочене. На розі вулиці одинокий ліхтар одбивався в калюжі сумною жовтою плямою. Вітер бив дощем у лице. Вогко, мокро, смутно. Люди плакали, і небо плакало»* (там само: 147).

Отже, реалізм Лесі Українки спрямований за межі т. зв. Традиційного реалізму – зокрема авторка експериментує з експресіоністською образністю та експресіоністською технікою письма. У стильовому

¹ Про «Примару» як експресіоністський текст див. наше дослідження: Головій, О. (2017). «Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст. *Волинь філологічна: текст і контекст: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті*, 23, 22–34.

плані оповідання «Одинак» доцільно вписувати в контекст неореалізму. Воно показує в творчій біографії Лесі Українки як текст, в якому взаємодіють і мирно уживаються авторитетний реалізм і ще не визнаний модернізм, аби згодом розійтися в різні боки.

Тематика. Між стилями Марка Вовчка, Лесі Українки та В. Стефаніка відчутна різниця на тематичному рівні – рівні авторської інтерпретації теми рекрутчини. Як відомо, поняття рекрутчини позначає одночасно рекрутський набір і рекрутську службу. Марко Вовчок, Леся Українка та В. Стефанік безпосередньо рекрутську службу залишають за кадром – їх цікавить рекрутський набір. В українській літературі ця традиція тягнеться від Т. Шевченка: «Серед поезій Т. Шевченка мотив рекрутчини реалізується головним чином у першому значенні – рекрутського набору, а не служби» (Гудима, 2021: 176).

Марко Вовчок виклала всю біографію синів: від народження і до смерті; оминула лише один період – їхню службу. Це логічно: мати-оповідачка не бачила її на власні очі. Однак помітно те, що письменниця не використовує явної можливості заглибити читача у вир рекрутського життя: молодший син повернувся зі служби, але нічого не розповів про рекрутчину. Марка Вовчка цікавить людина і соціум. Як на час формування реалістичної естетики і поетики, її успіхи в цій царині значні, однак попереду нові відкриття способів досягнути реальності. Рекрутчина для Марка Вовчка – явище саме по собі соціально несправедливе, адже ламає життя простої людини і змушує брати зброю в руки (молодший син зізнається: «*Не на те народивсь, моя мати, щоб мені людей на війні тратити!*») (Вовчок, 2005: 262)).

Леся Українка мала намір показати рекрутчину впритул, але розділів, у яких планувала висвітлити рекрутську муштру, не написала.¹ Причин може бути чимало. Нам видається, головна причина полягає в тому, що в процесі роботи над оповіданням письменниця настільки заглибилася в соціальну проблему рекрутчини, що вийшла на її вищий рівень – психологічний і філософський. Як наслідок – соціальний аспект рекрутчини, зокрема військова служба, її перестав цікавити. Звернемо увагу на фінал твору: після короткого курсу навчання новобранці сідають у поїзд і вирушають до місця служби, рідні прощаються з ними: «*Тоді плакали так, мов тільки що в труну*

¹План VI – XII розділів «Одинак»: «VI. Сцена в вагоні, розмови. Нове життя. Казарми. Муштра. Унтер, товариші. Семен привикає потроху, Корнієві тяжко і прикро. Лист до матері. VII. Муштра. Поступає в денщики на село. VIII. Денщицька доля. Дівчата сільські. IX. Гауптвахта. Виход з денщиків, Сем[ен] на його місці, повертання до війська. X. У матері. Варка йде заміж. XI. Лист від мат[ері]. Пізня гулянка Семена з Корнієм. Дівчата городські Андрія справляють. 164 Зустріч з офіцерами. XII. Суд. Розстріл» (Українка, 2021, т. 6: 353).

покладали, а тепер так, як плачуть над давно закритою могилою. А сами новобранці вже не плачуть. Для них вже настало нове життя, вони **переступили через межу** [жирний курсив наш. – О. Г.], – краще воно чи гірше те нове життя, дарма, вже почалось!» (Українка, 2021, т. 6: 160–161). Фінальний акцент на моменті «переступання через межу» є великою спокусою спроектувати на художній простір «Одинака» теорію лімінальності (А. ван Геннеп, В. Тернер). У її світлі «Одинак» – це художній текст, в основі якого архетипний механізм ритуалу переходу (ритуал містить три етапи: сепарація – лімінальність – інкорпорація): соціальний перехід (перехід зі статусу людини невійськової до статусу рекрута-військовослужбовця), віковий перехід (перехід зі статусу сина-одинака до статусу самостійного юнака), екзистенційний перехід (зі статусу людини вільної до статусу невільника) тощо. Очевидно, що механізм переходу / «переступання через межу» хвилював Леся Українку, тому свідомо чи несвідомо вона всебічно досліджувала його не лише в «Одинакові», а й в багатьох інших творах. Причина не лише в тому, що особисте життя письменниці – це щоденне долаття меж. Межовим був час, в який жила і творила Леся Українка. Межовий дух епохи відчував і В. Стефаник. Як наслідок – ритуал переходу став архетипною основою його новели «Виводили з села».

У новелі «Виводили з села» В. Стефаник, як і Марко Вовчок та Леся Українка, оминає військову службу. Митця-модерніста не цікавить рекрутчина як соціальна проблема. М. Моклиця так характеризує «асоціальність» експресіоніста-Стефаника: «...йому діла нема до епохи, до панорами й усіляких суспільно-політичних процесів, йому треба крикнути якомога голосніше, щоб весь світ почув, показати так, щоб весь світ здригнувся: як гнобиться і катується в цьому світі людина» (2022: 58). Проводи рекрута – благодатний плац-дарм для крику про людські страждання. Але експресіоністський потенціал цієї новели не обмежується лише «криком». В. Стефаник онтологізував рекрутчину, наклавши на неї, як і Леся Українка, матрицю ритуалу переходу. Але він залишив осторонь соціальні і психологічні аспекти переходу, які осмислювала письменниця-сучасниця в реалістичному тексті; у його полі зору інший ритуал, шокуючий – ритуал жертвоприношення.

У процесі онтологізації рекрутчини як соціальної проблеми В. Стефаник використовує архетипний образ – небо. Проводи рекрута-новобранця обрамлені небесами: перший і останній абзаци в тексті –

детально візуалізовані небесні пейзажі. Початковий пейзаж – вечірній захід сонця: *«Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Из-за тої голови промикалися проміні сонця»* (Стефанік, 1991: 18). Фінальний – нічне небо: *«... Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці»* (там само: 21). Початковий вечірній пейзаж, наповнений характерними для експресіоністської поетики контрастними кольорами з домінантою кривавої барви, страшними алегоричні образами, біблійними кодами, реалізує експресіоністську мету – нажахати. Фінальний нічний пейзаж – діаметрально протилежний: він цілком вписується в поетику імпресіонізму, не лякає, а заспокоює. Що автор хоче оприявнити через контрастні небеса як візуальний код? Пошукаємо відповідь на землі. А на землі – люди. І новобранець, і натовп обрамлені червоний світлом: на гурт людей *«від заходу било... світло, як від червоного каменя, – тверде і стале»* (там само: 18), новобранцева голова теж *«буяла у кервавім світлі»* (там само: 18). Джерело кривавого світла – небо. Закривавлене, воно закривавлює інших, немов вимагає жертви. Урешті знаходить її: голова Миколая і небесна *«закервавлена голова якогось святого»* (там само: 18) віддзеркалюють одна одну як той, хто вимагає жертву, і той, хто жертвує собою. Натовп погоджується на жертвоприношення. Після отримання жертви небо заспокоюється. Але чи надовго?

В. Стефанік шокував, показав рекрутчину крізь призму ритуалу жертвоприношення, але ще більше нажахав, вийшовши на більш глобальний вимір: історія людства – це історія жертвоприношень. Справіку людство приносить жертви, а небо жертв вимагає. Усі люди – невільники, всі приречені на смерть, бо у Всесвіті такі закони. Людина сліпо їм підкоряються, віддаючи себе чи іншого в жертву. Таким чином і проблему свободи виведено В. Стефаніком на універсальний рівень – екзистенційно-трагічний.

Отже, у процесі художньої інтерпретації теми рекрутчини Марко Вовчок і Леся Українка її психологізували з увиразненням соціальних аспектів (що характерно для реалістичної естетики і поетики; додамо: психологізм і соціальність у письменниць має свою специфіку), В. Стефанік її онтологізував (що вписується в естетику і поетику експресіонізму). При цьому в різностильових текстах Леся Українка та В. Стефанік актуалізували ритуал переходу.

Наукова новизна

1. Уперше в аспекті стилю проаналізовано та зіставлено оповідання «Два сини» Марка Вовчка, оповідання «Одинак» Лесі Українки, новелу «Виводили з села» В. Стефаника як твори, об'єднані спільною темою – темою рекрутчини, але написані різними авторами в різні періоди літературного розвитку. Доведено, що тематика – вигідний об'єкт для дослідження стильових змін у літературному процесі.
2. Уперше простежено еволюцію реалістичного стилю в XIX ст. – від його зародження до трансформації в неореалізм (матеріал дослідження: оповідання «Два сини» Марка Вовчка та «Одинак» Лесі Українки, твори французьких реалістів); на прикладі оповідання «Одинак» Лесі Українки показано, як формується неореалістичний стиль (зокрема реалізм взаємодіє з експресіонізмом).
3. Доведено, що «буття тут і тепер» (М. Гайдеггер) – концептуальний чинник творення стилю; показано, як філософія миті формує естетику й поетику реалізму, неореалізму та експресіонізму.

Висновки

У процесі художньої інтерпретації теми рекрутчини письменниками другої половини XIX ст. її було психологізовано з увиразненням соціальних аспектів (Марко Вовчок, Леся Українка) та онтологізовано (В. Стефаник), що характерно, відповідно, для реалістичної та експресіоністської естетики і поетики. Стильові зміни в процесі художньої інтерпретації теми рекрутчини пов'язані з загальними авторськими пошуками тієї техніки письма, яка здатна вловити і зафіксувати «буття тут і тепер» (М. Гайдеггер). Філософія миті стала концептуальним чинником творення стилю в реалістичній та модерністській естетиці. Вона знайшла відображення чи не на всіх поетикально-стильових рівнях художнього тексту, серед них: сюжет і фабула, нарація (тип оповідача / розповідача), композиція, хронотоп, герой-персонаж, психологізм, прийоми і способи візуалізації, драматизм, індекс емоційності тощо. Досліджуючи специфіку втілення філософії миті в тексті, можна чітко визначити його стильову домінанту, помітити зміни в індивідуальному авторському стилі або стилях різних авторів і різних мистецьких парадигм.

Оповідання «Два сини» Марка Вовчка – реалістичне; це реалізм етапу формування його естетики і поетики (текст «у процесі» вироблення техніки реалістичного письма; у реалістичну поетику вкраплено поетикальні елементи романтизму та сентименталізму;

філософія миті не відображена). Оповідання «Одинак» Лесі Українки теж реалістичне, однак це реалізм кінця ХІХ ст., органічний у системі модернізму (неореалізм): досконала реалістична техніка письма поєднується з експресіоністськими засобами і прийомами художнього зображення. Новела «Виводили з села» В. Стефаніка – модерністський експресіоністський текст на рівнях естетики й поетики. Філософія «буття тут і тепер» втілена в обох творах («Одинак», «Виводили з села»), але по-різному. Леся Українка як реалістка тримає у фокусі зображення сучасність і фіксує сьогодення – мить, прив'язану до конкретного часу і простору, вписану в суспільні та психологічні процеси. В. Стефанік як експресіоніст фіксує емоційно межову, гранично болісну мить теперішнього, гіперболізує її та онтологізує – проектує у площину універсальних законів Усесвіту.

Специфіка втілення філософії миті («буття тут і тепер») у реалістичній та модерністській естетиці з проекцією на стиль в значно ширшому контексті – перспектива подальших досліджень.

Література

- Бальзак, О. де. (2004). *Етюди про звичаї*. Харків: Фоліо.
- Вовчок, Марко (2005). *Три доли*. Харків: Фоліо.
- Гайдеггер, М. (2007). *Дорогою до мови*. Львів: Літопис.
- Голубовська, І., Підгурська, В. (2022). Специфіка художнього відтворення трагедії рекрутчини в новелах Василя Стефаніка «Виводили з села» та «Стратився». *Актуальні питання гуманітарних наук*, (1) 48, 174–179.
- Гудима, А. (2021). Мотив рекрутчини в поезіях Т. Шевченка. *Закарпатські філологічні студії*, (2) 19, 176–181.
- Іванцев, І., Спірін, О. (1993). В. С. Стефанік про рекрутчину. *Стефаніківські читання*, 2, 138–141.
- Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: деконструкція прочитань*. Київ: Кондор.
- Моклиця, М. (2019). У пошуках реалізму: проза Олени Пчілки. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 28, 7–17.
- Мопассан, Гі де. (1971). Роман. *Твори у 8 т. (Т. 6: Монт-Оріоль, На воді, Обранець пані Гюсон, П'єр і Жан)*. Київ: Дніпро, 389–400.
- Стефанік, В. (1991). *Моє слово*. Київ: Веселка.
- Українка, Леся. (1975–1979). *Зібрання творів* (Т. 1–12). Київ: Наукова думка.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Яструбецька, Г. І. (2013). *Динаміка українського літературного експресіонізму*. Луцьк: Твердиня.

References

- Balzak, O. de. (2004). *Etiudy pro zvychai* [Etudes about morals]. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Vovchok, Marko (2005). *Try doli* [Three fates]. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Haidegger, M. (2007). *Dorohoiu do movy* [Road to language]. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Holubovska, I., Pidhurska, V. (2022). Spetsyfika khudozhnoho vidtvorennia trahedii rekrutchyny v novelakh Vasylia Stefanyka «Vyvodyly z sela» ta «Stratyvsia» [The specifics of the artistic reproduction of the tragedy of conscription in Vasyl Stefanyk's short stories "Taken out of the village" and "Suicide"]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (1) 48, 174–179 (in Ukrainian).
- Hudyma, A. (2021). Motyv rekrutchyny v poeziiakh T. Shevchenka [The motif of recruitment in the poems of T. Shevchenko]. *Zakarpatski filolohichni studii*, (2) 19, 176–181 (in Ukrainian).
- Ivantsev, I., Spirin, O. (1993). V. S. Stefanyk pro rekrutchynu [V. S. Stefanyk about recruitment]. *Stefanykivski chytannia*, 2, 138–141 (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2022). *Lesia Ukrainka: dekonstruktsiia prochytan* [Lesya Ukrainka: deconstruction of readings]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2019). U poshukakh realizmu: proza Oleny Pchilky [In search of realism: the prose of Elena Pchilka]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 28, 7–17 (in Ukrainian).
- Mopassan, Hi de. (1971). Roman [Novel]. *Tvory u 8 t. (T. 6: Mont-Oriol, Na vodi, Obranets pani Hiuson, P'ier i Zhan)*. Kyiv: Dnipro, 389–400 (in Ukrainian).
- Stefanyk, V. (1991). *Moie slovo* [My word]. Kyiv: Veselka (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (1975–1979). *Zibrannia tvoriv* (T. 1–12) [The collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Yastrubetska, H. (2013). *Dynamika ukraïnskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).

Oksana Goloviy. From realism to modernism: the theme of conscription in the works of Marko Vovchok, Lesya Ukrainka, and Vasyl Stefanyk. Conscription is a phenomenon that painfully resonated in the minds of Ukrainians and was reflected in the works of writers of different artistic generations, in particular in the story "Two Sons" by Marko Vovchok (1861-1862), the story "The Loner" by Lesya Ukrainka (1894), and the short story "Taken from the Village" by Vasyl Stefanyk (1897). **The study aims** to analyze the stylistic features of the works united by a common topic- the theme of a conscript, but written by different authors in different periods of literary development. **Methodology.** In realizing the goal, the primary method used was the stylistic analysis of a literary text. Because of the comparative orientation of the work, comparative methods of literary analysis (typological and comparative, genetic and contact, and thematological and recipe) were used. In addition, cultural-historical, narratological, semiotic, intertextual, and intermedial methods of analyzing literary

texts were used. **Theoretical basis of the study:** the theory of French realism; scientific works of literary critics devoted to comprehending literary style as a theoretical and literary problem; realism and expressionism as artistic phenomena.

Research results. The article shows how, in the process of artistic interpretation by writers of the second half of the nineteenth century, the theme of the conscription was transformed, in particular, psychologized with emphasis on social aspects (Marko Vovchok, Lesya Ukrainka) and ontologized (V. Stefanyk). The author analyzes the stylistic features of literary texts with attention to the following poetic and stylistic elements: plot and storyline, narration (type of narrator / storyteller), composition, timeframe, hero-character, psychologism, techniques and methods of visualization, drama, emotionality index, etc. The research focuses on the specifics of the manifestation of the philosophy of the moment ("being here and now" - M. Heidegger) in different styles of fiction. The study focuses on the parallels between Ukrainian and French realism, particularly the development of realist aesthetics and poetics (the emergence and establishment of realism and neorealism).

Conclusions. The story "Two Sons" by Marko Vovchok is realistic; it is the realism of the stage of formation of his aesthetics and poetics (the text is "in the process" of developing the technique of realistic writing; poetic elements of romanticism and sentimentalism are interspersed in realistic poetics). Lesya Ukrainka's short story "The Loner" is also realistic. However, it is the realism of the late nineteenth century, organic in the system of modernism (neorealism): a perfect realistic writing technique is combined with expressionistic means and techniques of artistic depiction. The short story "Taken from the Village" by V. Stefanyk is a modernist expressionist text.

The study highlights the evolution and establishment of nineteenth-century artistic styles: realism, which transitioned into neorealism, and expressionism, a modernist movement originating in the late nineteenth century and gaining prominence in the twentieth century. It demonstrates that the concept of "being here and now" (philosophy of the moment) is a key stylistic element in realist and modernist (expressionist) aesthetics.

Key words: the subject of conscription, style, aesthetics, poetics, realism, neorealism, expressionism, modernism, "being here and now" (philosophy of the moment).

Головій Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-0092-0259>; Oksana.Golovij@vnu.edu.ua

Ольга Яблонська

Шевченкознавчі розвідки Є. Шабліовського: доба та автор

Мета статті – простежити ідеологічні акценти шевченкознавчих досліджень Є. Шабліовського як вираження вульгарного соціологізму в контексті закономірностей радянської доби. В основі **методології дослідження** – культурно-історичний підхід, що забезпечує бачення ролі історичного контексту, соціального середовища та політичних чинників, формує об'єктивне висвітлення специфіки та закономірностей історії шевченкознавства. Елементи біографічного та психоаналітичного методів доповнюють портрет науковця.

Результати дослідження. У публікації відтворено проблематику та основні концепти літературознавчих досліджень Є. Шабліовського «Шевченко і російська революційна демократія» (Київ, 1958), «Народ і слово Шевченка» (Київ, 1961), «Патріотичні ідеї в творчості Т. Г. Шевченка» (Київ, 1961), «Шляхами єднання (українська література в її історичному розвитку)» (Київ, 1965), «Естетика художнього слова (Поетичний світ Тараса Шевченка)» (Київ, 1976). На основі шевченкознавчих робіт Є. Шабліовського простежено зародження та формування вульгарного соціологізму, інтенції якого збережено й у пізніших розвідках. Серед активно пропагованих тез – зв'язок Т. Шевченка з російськими революційними демократами, зокрема з М. Чернишевським, та революційно-перетворюючий характер гуманізму Т. Шевченка.

Окрім літературознавчих досліджень, у царині шевченкознавства діяльність Є. Шабліовського охоплює різні сфери – від участі в науково-дослідній експедиції до редакційно-видавничої діяльності (коментарі та примітки; підготовка факсимільних видання рукописної спадщини Т. Шевченка).

Зауважено специфіку біографії радянського науковця, жертви сталінських репресій, як закономірного явища сталінської доби.

У **висновках** наголошується, що шевченкознавчі розвідки Є. Шабліовського презентують основні тенденції радянського літературознавства.

Ключові слова: історія українського шевченкознавства, радянське літературознавство, вульгарний соціологізм, Є. Шабліовський, науково-дослідна експедиція, факсимільне видання.

Вступ

Є. Шабліовський (1906–1983) – творець і водночас продукт радянської доби.

Майбутній літературознавець народився в Камені-Каширському в родині вчителя міністерського двокласного училища Степана Шаблі-

овського. Батько Євгена був високоосвіченим, авторитетним, мав прогресивні погляди на життя й тогочасну дійсність, перебував у знайомстві із родиною Тесленків-Приходьків, які на початку ХХ ст. проживали в селі Запруддя (тоді – Ковельського повіту <...>). Він листувався з Лесею Українкою, Степаном Васильченком, іншими відомими літераторами та громадськими діячами. Євген Шабліовський у листі до вчителя Василя Кмецинського писав: “У мене було цікаве листування мого батька з Лесею Українкою, Степаном Васильченком, іншими; були й фото батька із М. Калініним, але все це загинуло під час мого арешту”.

Мати Лісланія Флоріанівна знала багато народних поліських пісень, “була весела, жвава, трудолюбива... прививала дітям любов до природи, добра, поваги до простого народу”» (Пась, 2015: 113–114).

Ґрунт філологічний, сформований родинним середовищем, знайде продовження в освіті: 1930 р. Є. Шабліовський екстерном закінчує історико-філологічний факультет Київського інституту народної освіти (сьогодні – Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Ще з 1928 р. починає публікувати в періодичних виданнях м. Коростеня перші літературознавчі спроби – статті про В. Стефаніка, Лесею Українку та ін.

Постать літературознавця Є. Шабліовського – знакова для радянського літературознавства. З одного боку, методологія його досліджень відповідала засадам марксистсько-ленінській ідеології, формуючи вульгарний соціологізм у шевченкознавстві, а з іншого – біографія дослідника є життєписом жертви сталінських репресій, що й обумовлює увагу і вітчизняних (Павличко, 1991; Соколюк, 2011, 2015; Яблонська, 2006), і діаспорних науковців (Бойко, 1990; Одарченко, 1991).

Мета публікації – простежити ідеологічні акценти шевченкознавчих досліджень Є. Шабліовського як вираження вульгарного соціологізму в контексті закономірностей радянської доби.

Методи й методики

Методологія культурно-історичного підходу охоплює бачення ролі історичного контексту, соціального середовища та політичних чинників, що уможлиблює об’єктивне висвітлення специфіки та закономірностей і літературного процесу, і історії літературознавства.

Елементи біографічного та психоаналітичного методів доповнюють портрет науковця.

Виклад основного матеріалу

У 1925–1926 рр. у Києві вийшли друком два збірники «Шевченко та його доба» за редакцією С. Єфремова, М. Новицького та П. Филиповича, які стали значною мірою визначальними для культурно-історичного бачення літературного процесу.

Шевченкознавство 1930-их років радянська літературна наука трактувала як період перелому. С. Павличко звернула увагу на тлумачення в колективній праці «Шевченкознавство. Підсумки й проблеми» (Київ, 1975): «Потрібен був поворот від академічного, почасти об'єктивістського дослідження спадщини поета до справді партійного, марксистсько-ленінського шевченкознавства. Поворот цей був здійснений у “Тезах до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка” Відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У 1934 року, в статтях В. Затонського, А. Хвилі, Є. Шабліовського, Ю. Йосипчука та ін. Великий поет, за аналогією з ученням В. І. Леніна про Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Некрасова, був визначений як селянський революційний демократ» (Павличко, 1991: 336).

У баченні П. Одарченка історію українського шевченкознавства 1930-х років треба розглядати в двох етапах: «розгром наукового шевченкознавства в 1930–1933 роках» (Одарченко, 1991: 355–359) і «під контролем партії (1934–1938)» (Одарченко, 1991: 359–363). Основна риса другого етапу – «встановлення стандартної партійної концепції Шевченка з зарахуванням його до числа “буржуазних демократів”» (Одарченко, 1991: 363) – особливо виразно постає в дослідженнях Є. Шабліовського. Як простежує С. Павличко, «Спочатку Андрій Річицький назвав Шевченка “співцем передпролетаріату”, пізніше з'явилися визначення мужицького і селянського поета, “речника селянської газети України” (Б. Навроцький), нарешті співця наймитсько-кріпацької голоди (Євген Шабліовський). Є. Шабліовському належить і канонізоване визначення поета як революціонера (стаття “Пролетарська революція і Шевченко”, 1932), далі розгорнуте у цілому потоці монографій.

Попередню ідею продовжувала інша – “Шевченко – соратник і послідовник Чернишевського”. Саме ця тема опинилася в епіцентрі досліджень тридцятих років, особливо в книжці Є. Шабліовського “Шевченко і російська соціал-демократія” (1935). По суті, всі вони доводили аналогічність, абож навіть генетичну залежність світогляду поета від комплексу ідей російської соціал-демократії. Останні так

само максимально спрощувалися й спотворювалися» (Павличко, 1991: 336). Так утверджувався в українському шевченкознавстві вульгарний соціологізм.

Отже, «В ділянці публіцистичного партійного шевченкознавства появляється новий “авторитет” – Євген Шабліовський. У своїй першій книжці “Шевченко та його історичне значення” (1933), написаній і виданій ще перед самогубством М. Скрипника, автор дуже вихваляє Скрипника, часто цитує його статті і промови про Шевченка. Книга Шабліовського не має ніякого наукового значення, – пише П. Одарченко. – Деякі місця в ній відзначаються своїм патетичним стилем. На початку і в кінці книжки автор вихваляє Леніна і Сталіна і наводить з їх творів численні цитати. Крім того, Шабліовський лає “буржуазних націоналістів”. В середині праці він гостро виступає проти царської Росії. Деякі тиради подано в таких образах, що сучасний читач сприймає їх як замасковану критику сталінського деспотизму: “Ось він російський монархізм... спрямовує нагаї, тюрми, брехню, обман, підкуп, підлещування на боротьбу з народом; ... ось закопують, засипають, вигладжують землю на могилі української національності, притопчуючи ногами дерен і приказуючи: “ніякої української мови не було, немає й бути не може!” В рік жахливого голоду Шабліовський писав такі слова про Україну, яку він бачив на власні очі в 1933 році: “Шевченкова Україна – убога вдовиця, забита в кайдани, звалена на землю, дрижача, з пірваним волоссям, без одежі, похилена в горі... Оці вдови голодні, оці сироти безпритульні, у кайданах закуті невільники, опухлі з голоду діти – це герої великого Кобзаря..., наче живі свідки гнобительського ладу”.

У другому виданні цієї книжки Шабліовський значно скоротив ці місця, зокрема викинув слова “опухлі з голоду діти”» (Одарченко, 1991: 359).

У 1935 р. вийшла друком праця Є. Шабліовського «Шевченко і російська революційна демократія»: «На початку і в кінці книжки – гострі напади на “буржуазних націоналістів”, на українських комуністів Скрипника, Річицького та інших. Потім численні цитати з творів Леніна. А середина книжки скерована проти царської Росії: “Не затаїти українським націоналістам того, що саме російські революційні демократи стали на захист незалежності України, виступили поборниками суверенності українського народу. Мужній Герцен в Колоколі 1859 р., викриваючи грабіжницьку суть великодержавних теорій “єдиної самодержавної Росії” писав: “Украину следует признать

свободной и независимой страной”. Виступаючи проти поглядів “націоналістичного переродженця” М. Скрипника, Шабліовський цитує висловлювання партійного авторитета М. Попова: “Шевченко не був марксистом. Він був буржуазний демократ... В творчості Шевченка при всій його демократичності були певні елементи націоналізму”» (Одарченко, 1991: 360).

У 1934 р. за редакцією А. Хвилі та Є. Шабліовського здійснено видання поетичних творів Т. Шевченка з примітками і коментарями до кожного твору. «Коментарі були написані в стилі Є. Шабліовського. В них гетьмана Б. Хмельницького названо “гнобителем українських трудящих мас”. “Шевченко обвинувачує Хмельницького за його запроданство царській Москві”. Переяславська угода 1654 р. в коментарях пояснюється як запроданство України московському цареві, довершене Хмельницьким і козацькою старшиною для забезпечення собі прав дальшого визиску селянства на Україні. Зазначено також, що загарбницька політика царя Олексія Михайловича призвела до захоплення України. В примітках також відзначено надмірну жорстокість царя Петра I, якого Шевченко назвав “катом України”. А. Хвиля у вступній статті зазначає, що Шевченко був “буржуазним демократом” і “мріяв про українського “Вашінгтона”, себто про буржуазну революцію і розгром царської Росії. Торкаючись ставлення Белінського до Шевченка, А. Хвиля правдиво показує погляди російського критика на Шевченка і на українську літературу, зазначаючи, що Белінський відбивав російські націоналістичні позиції в питаннях розвитку літератур пригнічених російським царизмом національностей і що своїм ставленням до Шевченка він “по суті підтримував миколаївську олігархію”».

Отже, – робить висновок П. Одарченко, – у виданні творів Шевченка за редакцією А. Хвилі і Є. Шабліовського історично-літературні коментарі відповідали історичній дійсності і не фальшували історії так, як у пізніших радянських виданнях 1939 і наступних років.

Видання творів Шевченка 1934 р. в скорому часі було заборонено і вилучено з усіх бібліотек, а редакторами його заарештовані. А. Хвиля був розстріляний, а Є. Шабліовський засланий і лише в кінці 1950-их років повернувся додому» (Одарченко, 1991: 360–361).

Ще в 1937 р. В. Дорошенко писав, що ці «статті і примітки не мають нічого спільного з наукою – це плиткі агітки, ціль яких

паплюжити українське минуле в ім'я помальованої начервоно “єдиної-неділимої”» (Дорошенко, 1937: 4).

«Патентований большевицький шевченкознавець» (Дорошенко, 1937: 4) Є. Шабліовський із 1935 р. відбуває покарання в Соловецькій тюрмі й Мончегорському концтаборі, додатковий строк (із 1940 р.) – на Соловках та в Ухтіжемтаборі, з 1948 р. – на поселенні в Кзил-Орді (Микитенко, 1991; Степанів, 1988).

Після реабілітації (1955) Є. Шабліовський захищає кандидатську дисертацію «Т. Г. Шевченко и русская революционная демократия» (1956). 1958 року виходить друком друге видання «Шевченко і російська революційна демократія», 1962 року в Москві – «Т. Г. Шевченко и русские революционные демократы. 1858–1861», за яку автор був удостоєний Ленінської премії 1964 року.

У цьому дослідженні Є. Шабліовський твердить, що «...Шевченко, як і Чернишевський, не був пасивним спостерігачем і відображувачем визвольного-революційних подій свого часу. Він брав безпосередню і діяльну участь у цих подіях; причому Шевченкові належить провідне місце в національно-визвольному русі того часу. Правда, Шевченко був перш за все поетом, людиною з специфічним, художнім сприйняттям світу. Але від цього його роль в революційній боротьбі тільки посилюється і значення його виходить далеко за межі свого часу, своєї доби» (Шабліовський, 1958: 9–10). Є. Шабліовський переконаний, що відсутність документальних даних, які висвітлювали б цю сторону діяльності Т. Шевченка, обумовлює першорядне завдання радянських шевченкознавців: «наполегливо і невтомно шукати ці відсутні ланки, замітки і документальні дані, спогади, які б допомогли відтворити практичну революційну діяльність Шевченка в її найскладніших і найглибших зв'язках з революційними діячами Росії, насамперед з Чернишевським та його партією» (Шабліовський, 1958: 10).

На думку Є. Шабліовського, навіть на «концепції твору “Марія” позначився вплив Чернишевського (а через нього – і Феєрбаха)» (Шабліовський, 1958: 164). Та й ранній період творчості поета розглядається дослідником як формування тих нових ідейно-творчих засад, «з якими пізніше виступила революційна демократія, очолена Чернишевським і Добролюбовим. Перше і основне в цих засадах – вимога реалізму, правдивого відтворення живої дійсності» (Шабліовський, 1958: 283).

Отже, висновок однозначний: «Революціонер-демократ Шевчен-

ко в своїх кращих поезіях міцно стояв на тих ідейно-творчих позиціях, з яких Чернишевський і Добролюбов пізніше мужньо боролися проти дворянсько-поміщицького “салонного”, аристократичного мистецтва. Для них література, мистецтво – це арена боротьби за народну справу» (Шабліовський, 1958: 284–285).

Монографії Є. Шабліовського «Гуманізм Шевченка і наша сучасність» та «Народ и поэзия Шевченко» (авторизований переклад з української мови) не належить до наукових праць – це, як наголошував П. Одарченко, «звичайнісінька пропаганда й фальшування ідейного змісту творчості поета. Визначаючи, що Шевченко “упрекал Хмельницького за его союз с царем Алексеем Михайловичем”, Шабліовський далі без усяких підстав твердить, що Шевченко “отчетливо понимал огромное историческое значение воссоединения Украины с Россией» (Одарченко: 1991, 425).

У роботі «Гуманізм Шевченка і наша сучасність» Є. Шабліовський використав основні розділи своєї попередньої книжки «Народ і слово Шевченка», а також інші матеріали, на основі яких дійшов висновку, що Т. Шевченко є одним із найбільших гуманістів усіх часів і народів. «Характеризуючи художньо-естетичний ідеал Шевченка, – пише Є. Шабліовський, – слід спеціально спинитися на особливостях гуманізму українського поета, гуманізму, що становить життєдайну атмосферу, в якій тільки і можна зрозуміти пафос його творчості. Мало хто в світовій літературі з таким вогнем душі боровся за людину і в людині – за все людське, як це робив Шевченко. Український поет був, безперечно, одним з найбільших гуманістів світу» (Шабліовський, 1961a: 159).

У висновках дослідника сформовано шевченківську концепцію мистецтва та поняття «художній реалізм Т. Шевченка»: «Своїми естетичними поглядами Шевченко формував нову концепцію в мистецтві, в основі якої була ідея про суспільно-перетворюючу роль мистецтва. Оцінюючи силу діяння мистецтва на дійсність, Шевченко розвиває ту думку, що найважливішим завданням літератури, мистецтва є, власне, посилення людської енергії, душевної відваги. Виховання свідомої волі людей, покликаних революційними шляхами перетворити життя, – таке найголовніше завдання літератури як дійової сили в перетворенні дійсності» (Шабліовський, 1961a: 179); «Художній реалізм Шевченка – величезне культурне явище, історично підготовлене і зумовлене. Для такого поглибленого відтворення дійсності, яке давала творчість Шевченка, потрібен був досить

високий рівень розвитку не тільки літератури, а й всієї культури, суспільної свідомості, філософської та історичної думки. Реалізм Шевченка – це органічне поєднання могутності художнього генія з високою інтелектуальністю мислителя, озброєного передовими здобутками духовної культури епохи» (Шабліовський, 1961а: 298).

У такому контексті помітно вирізняється п'ятий розділ книги «Народ і слово Шевченка» – «Художні особливості поетичної мови Шевченка». «Українська поезія до Шевченка не завжди знаходила шляхи для проникнення віршової форми тим поетичним змістом, який вона виражала. У Шевченка ж поетична думка, вкладена у вірш, створюється не тільки значенням слів, а й самим ритмом, звукописом художнього слова, – наголошує Є. Шабліовський. – Для нього характерною є найглибша ідейно-художня вмотивованість віршової структури, де всі елементи вірша є елементами живої мови і кожен з них сприяє розкриттю поетичного змісту. Сміслова кульмінація спирається тут на кульмінацію ритмічну і завдяки цьому набуває особливої виразності. Народнописенні розміри трансформуються у Шевченка шляхом широкого використання enjambement'у, засобів звукової інструментовки, фігур поетичного синтаксису, утворюються нові види літературного вірша» (Шабліовський, 1961а: 390). За монографію «Народ і слово Шевченка» Є. Шабліовському присуджено науковий ступінь доктора філологічних наук.

Ювілейною датою обумовлена поява брошури Є. Шабліовського «Патріотичні ідеї в творчості Т. Г. Шевченка» (1961), призначеної для широкого кола читачів. Автор намагається виправдати козакофільські тенденції раннього Т. Шевченка («Для першого періоду творчості Шевченка була властивою деяка ідеалізація минулого України, цілком зрозуміла в умовах тодішнього стану науки про суспільство» (Шабліовський, 1961b: 12)), формуючи висновок про те, що «В міру ідейно-політичного зростання поета в системі його поглядів національне питання дедалі більше виступає важливішою складовою частиною загальної проблеми визволення народу, в якій соціальний, класовий фактор виразно стає на перше місце» (Шабліовський, 1961b: 13). Тому «Ідея батьківщини, ідея захисту вітчизни у концепції Шевченка була захистом соціальної і політичної свободи народу як проти гнобительської нації, так і проти “свого” панства» (Шабліовський, 1961b: 23).

Є. Шабліовський зауважує Шевченкову повагу до козацтва, яке символізує «героїзм і нездоланність народу» (Шабліовський, 1961b:

30). Водночас, на думку дослідника, «Там, де козаки виступали на стороні гнобителів, проти народу, – поет не знаходить такої кари, що могла б достойно покарати цей злочин (їх “земля не приймає!”). Поет розглядає козацтво у світлі проблеми визвольної боротьби уярмленого народу» (Шабліовський, 1961b: 31).

Єдність особистого й загальнонародного, домінанта оптимістичних настроїв у громадянській поезії та соціального начала в пейзажній ліриці – такі провідні риси поетичної творчості Т. Шевченка простежує дослідник.

Є. Шабліовський визначає революційні тенденції поезії Т. Шевченка як основні: «Боротьба Шевченка проти самодержавства – ставлення і охоронця експлуаторських класів – є однією з найважливіших засад всієї літературно-громадської діяльності поета. Його патріотичні ідеї наскрізь пройняті ненавистю до самодержавства, закликом до його повалення. Ярмо царизму, яке віками тяжило над країною, поет вважав національною ганьбою. Вільну, квітучу, демократичну відчизну він не уявляв собі без розгрому царизму, так само як і без знищення кріпосництва» (Шабліовський, 1961b: 72–73); «Велич Шевченка полягала в тому, що революційне почуття було для нього завжди провідним. Відданість народові підказувала поету правильний шлях, правильну поставу і розв’язання найважливіших проблем сучасності» (Шабліовський, 1961b: 76).

Хапрактеризуючи значення творчості Т. Шевченка в історії української літератури (монографія «Шляхами єднання (українська література в її історичному розвитку)» (1965)), Є. Шабліовський пафосно підкреслює: «Народність і національність – ці провідні ознаки справжньої літератури – найяскравіший і найповніший свій вияв знайшли в творчості Тараса Шевченка. Наче у фокусі, сконцентровані в ній кращі риси української літератури. Творчість Шевченка становила комплекс ідейно-естетичних проблем, визначення і розв’язання яких відкрило далші шляхи розвитку і розквіту української літератури» (Шабліовський, 1965: 126). Але вся проблема в тому, що розвій українського письменства, на думку дослідника, не є можливим без благодітельного впливу російської революційної демократії.

Поетичний світ Т. Шевченка осмислює Є. Шабліовський у книзі «Естетика художнього слова (Поетичний світ Тараса Шевченка)» (1976). Автор розвідки вказує на те, що поезії Т. Шевченка – це «відчуття реального життя» (Шабліовський, 1976: 13), що у його творах «яскраво звучить <...> думка про значення праці як основи

духовного зближення, споріднення людей» (Шабліовський, 1976: 20), намагаючись скерувати висновки про поета-реаліста, співця людини праці. «Віра в людину була найважливішим етичним принципом Шевченка» (Шабліовський, 1976: 33), – визначає Є. Шабліовський гуманізм поета як провідний лейтмотив його життя та творчості. У роботі підкреслюється: «Поет страждає за покривджених, нещасних людей...» (Шабліовський, 1976: 37). Дослідник вказує на виняткове вміння Т. Шевченка «зживатися з долею своїх героїв, виявляти їх найсокровенніше» (Шабліовський, 1976: 38), значною мірою повторюючи висновки психоаналітика початку ХХ ст. С. Балея про здатність поета вчуватися в болі інших людей. Правда, в інтерпретації Є. Шабліовського ця риса соціально приправлена: «З великою силою душевної схвильованості Шевченко говорить про катованих царатом поборників волі, приречених на найтяжчі страждання. Декабристи, ці “перші російські благовістителі свободи”, становили для Шевченка високий зразок такої душевно багатой особистості, яка по праву називається Людиною» (Шабліовський, 1976: 40).

Дослідник аналізує також мотив самотності, роль образу жінки в поетичній творчості Т. Шевченка.

Інтенція вульгарного соціологізму проступає й у висновках Є. Шабліовського 1970-х років: «В основі Шевченкового поетичного світогляду лежав перш за все соціальний фактор. Прості і ясні поняття – такі, як доброта, дружба, любов, довір'я, радість – Шевченко протиставляв моралі гнобительських класів, що утверджували “одвічність” егоїзму й жорстокості в людині. Діяння людей, зумовлені гуманістичними почуттями, Шевченко переносив на конкретно-історичний, соціальний ґрунт. Це відмежовувало концепцію революційного демократа від всіляких різновидів гуманізму релігійного (“євангельського”) та “національного”» (Шабліовський, 1976: 56). Отже, «Гуманізм Шевченка в своїй основі має революційно-перетворююче начало» (Шабліовський, 1976: 65); «Лірика Шевченка – це роздуми про народ, про його життя, про його майбутнє» (Шабліовський, 1976: 65). Відповідно «Естетичні погляди Шевченка базуються на світогляді матеріалістичному (хай обмеженому і непослідовному!); вони спрямовані проти панівних тоді релігійної ідеології та ідеалістичної філософії» (Шабліовський, 1976: 147).

У галузі шевченкознавства діяльність Є. Шабліовського охоплювала різні сфери. «Під проводом дослідника 1934 здійснено успішну наук.-дослідну експедицію по місцях перебування Шевченка на засланні

(Оренбург, Орськ, Уральськ та ін.) для пошуку в місцевих арх. документів і матеріалів, пов'язаних з особою поета та його оточенням» (Соколюк, 2015: 819).

Є. Шабліовський був членом редколегії та відповідальним редактором четвертого тому «Повного зібрання творів: у 6 томах» (Київ: Вид-во АН УРСР, 1963–1964). Важливим досягненням шевченкознавства були фототипічні видання рукописної спадщини Т. Шевченка. 1963 р. з передмовою Є. Шабліовського вийшло в світ факсимільне видання «Малої книжки» Т. Шевченка, написаних у перші роки заслання поета (1847–1850); перевидання було здійснено 1966 і 1984 рр. 1963 р. із передмовою Є. Шабліовського вийшла і «Більша книжка», перевидано в 1989 р. з передмовою Л. Новиченка. Це рукописна збірка поезій Т. Шевченка, куди увійшли поетичні твори, написані на засланні впродовж 1847–1857 рр. 1966 р. з післямовою Є. Шабліовського вийшло друком факсимільне видання рукописного збірника поезій Шевченка «Три літа», 1972 р. – фототипічне видання «Щоденника» Т. Шевченка та його автобіографії з післямовою Є. Шабліовського. Є. Шабліовський – член редакційної колегії та автор низки статей «Шевченківського словника» (Київ, 1976, 1978).

За монографію «Чернышевский и Украина» (Київ, 1978), в якій продовжено партійну лінію благотворного впливу російських революційних демократів на українську літературу, 1979 р. удостоєний Державної премії імені Т. Г. Шевченка.

Шевченкознавчі праці Є. Шабліовського перекладено російською, англійською, болгарською, чеською та польською мовами.

Шевченкознавчі дослідження Є. Шабліовського відтворюють основні тенденції радянського шевченкознавства. Ідеологічне потрактування в 1930-х роках, формування уваги до естетики художнього слова Т. Шевченка та проблем текстології в 1960-х роках із незмінною домінантою соціологічного в радянській інтерпретації – такі основні етапи цього шляху. Як наголошується в «Шевченківській енциклопедії», розвідки Є. Шабліовського «позначено суттєвими ідеологічними деформаціями, водночас вони дають змогу з'ясувати закономірності та специфіку шевченкознавчих досліджень в умовах панування тоталітарного режиму» (Соколюк, 2015: 820).

Наукова новизна

Презентовано персоналізовану історію підрадянського шевченкознавства, яка доводить, що навіть для творця цієї системи

передбачено долю жертви, бо є лише коліщатком і гвинтиком у механізмі, що нищить індивідуальне на національному рівні.

Виокремлений ідеологічний складник шевченкознавчих досліджень Є. Шабліовського – виразне свідчення вульгарного соціологізму, спрощеного тлумачення літературних явищ задля підтвердження марксистсько-ленінської домінанти.

Висновки

Дослідження Є. Шабліовського в царині шевченкознавства охоплюють різні сфери – від участі в науково-дослідній експедиції до редакційно-видавничої діяльності. Різножанрові наукові розвідки, ґрунтовані на ідеологічному потрактуванні літературних явищ, презентують закономірності підрадянського літературознавства у форматі вульгарного соціологізму. Коментарі та примітки до видань творів Т. Шевченка написані в такому ж дусі. Очевидно, в історії літературної науки залишиться поцінованим тільки внесок Є. Шабліовського в підготовку факсимільних видання рукописної спадщини Т. Шевченка.

Література

- Бойко, Ю. (1990). Є. С. Шабліовський і його роля в українській культурі. *Бойко Ю. Вибране*. Heidelberg, 4, 208–218.
- Дорошенко, В. (1937). *Примітки Володимира Антоновича до Шевченкового «Кобзаря»*. Прага: Видання Українського історично-філологічного товариства в Празі.
- Микитенко, О. (1991). Шабліовський Євген. *З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій*. Вип. 1. Київ: Радянський письменник, 461–463.
- Одарченко, П. (1991). Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920–1960). *Світи Тараса Шевченка: збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Львів, 348–409.
- Павличко, С. (1991). Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці. *Світи Тараса Шевченка: збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Львів, 335–342.
- Пась, Н. (2015). 110 років від дня народження Є. С. Шабліовського (1906–1983) – українського літературознавця. *Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2016 рік*. Луцьк: Терези, 113–118.
- Пільгук, І. (1976). Життєвий і творчий шлях Є. Шабліовського. *Євген Степанович Шабліовський. Показчик друкованих праць*. Київ: Наукова думка, 5–11.
- Соколюк, Ю. (2015). Шабліовський Євген Степанович. *Шевченківська енциклопедія: в 6 т.* Київ: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 6, 819–820.

- Соколюк, Ю. (2011). Шевченкознавчий доробок Євгена Шабліовського. *Збірник праць Міжнародної (38-ї) наукової шевченківської конференції, 20-2 квіт. 2011 р.* Черкаси: Чабаненко Ю. А., 167–174.
- Степанів, В. (1988). Так багато було надій... *Наука і культура*, 22. Київ: Знання, 342–346.
- Шабліовський, Є. (1976). *Естетика художнього слова (Поетичний світ Тараса Шевченка)*. Київ: Мистецтво, 1976.
- Шабліовський, Є. (1961a). *Народ і слово Шевченка*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- Шабліовський, Є. (1961b). *Патріотичні ідеї в творчості Т. Г. Шевченка*. Київ: Радянська Україна.
- Шабліовський, Є. (1958). *Шевченко і російська революційна демократія / вид. друге, випр. і доп.* Київ: Вид-во АН УРСР.
- Шабліовський, Є. (1965). *Шляхами єднання (українська література в її історичному розвитку)*. Київ: Дніпро.
- Яблонська, О. (2006). Шевченкознавчі дослідження Євгена Шабліовського. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Камінь-Каширський в історії Волині та України*. Луцьк, 154–157.

References

- Boiko, Yu. (1990). Ye. S. Shabliovskiy i yoho rolia v ukrainskii kulturi [E. S. Shabliovskiy and his role in Ukrainian culture]. *Boiko Yu. Vybrane* (T. 1–4). Heidelberg, 4, 208–218.
- Doroshenko, V. (1937). Prymitky Volodymyra Antonovycha do Shevchenkovoho «Kobzaria» [Volodymyr Antonovych's Notes to Shevchenko's "Kobzar"]. Prague: Vydannia Ukrainskoho istorychno-filologichnoho tovarystva v Prazi (in Ukrainian).
- Mykytenko, O. (1991). Shabliovskiy Yevhen [Shabliovskiy Evhen]. *Z poroha smerti: Pysmennyky Ukrainy – zhertvy stalinskykh represii*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1, 461–463 (in Ukrainian).
- Odarchenko, P. (1991). Taras Shevchenko v radianskii literaturnii krytytsi (1920–1960) [Taras Shevchenko in Soviet literary criticism (1920–1960)]. *Svity Tarasa Shevchenka: zbirnyk stattei do 175-richchia z dnia narodzhennia poeta*. New York; Paris; Sydney; Toronto; Lviv, 348–409 (in Ukrainian).
- Pavlychko, S. (1991). Modeli shevchenkoznavstva v radianskii i neradianskii nautsi [Models of Shevchenko studies in Soviet and non-Soviet science]. *Svity Tarasa Shevchenka: zbirnyk stattei do 175-richchia z dnia narodzhennia poeta*. New York; Paris; Sydney; Toronto; Lviv, 335–342 (in Ukrainian).
- Pas, N. (2015). 110 rokiv vid dnia narodzhennia Ye. S. Shabliovskoho (1906–1983) – ukrainskoho literaturoznavtsia [110 years since the birth of E. S. Shabliovskiy (1906–1983) – Ukrainian literary critic]. *Kalendar znamennykh i pamiatnykh dat Volyni na 2016 rik*. Lutsk: Terezy, 113–118 (in Ukrainian).
- Pilhuk, I. (1976). Zhyttievyyi i tvorchyi shliakh Ye. Shabliovskoho [The life and creative path of E. Shabliovskiy]. *Yevhen Stepanovych Shabliovskiy. Pokazhchyyk drukovanykh prats*. Kyiv: Naukova dumka, 5–11 (in Ukrainian).
- Sokoliuk, Yu. (2015). Shabliovskiy Yevhen Stepanovych [Shabliovskiy Evhen

- Stepanovych]. *Shevchenkivska entsyklopediia*: (T. 1–6). Kyiv: NAN Ukrainy, Instytut im. T. H. Shevchenka, 6, 819–820 (in Ukrainian).
- Sokoliuk, Yu. (2011). Shevchenkoznavchi dorobok Yevhena Shabliovskoho [The Shevchenko work of Evhen Shabliovskiy]. *Zbirnyk prats Mizhnarodnoi (38-yi) naukovoї shevchenkivskoi konferentsii, 20-21 kvit. 2011 r.: do 197-yi richnytsi z dnia narodzh. T. H. Shevchenka ta 150-yi richnytsi yoho perepokhovannia v Ukraini*. Cherkasy: Chabanenko Yu. A., 167–174 (in Ukrainian).
- Stepaniv, V. (1988). Tak bahato bulo nadii... [There were so many hopes...]. *Nauka i kultura*, 22. Kyiv: Znannia, 342–346 (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye. (1976). Estetyka khudozhnogo slova (Poetychnyi svit Tarasa Shevchenka) [Aesthetics of the artistic word (Poetic world of Taras Shevchenko)]. Kyiv: Mystetstvo, 1976 (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye. (1961a). Narod i slovo Shevchenka [The people and the word of Shevchenko]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye. (1961b). Patriotychni idei v tvorchosti T. H. Shevchenka [Patriotic ideas in the works of T. H. Shevchenko]. Kyiv: Radianska Ukraina (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye. (1958). Shevchenko i rosiiska revoliutsiina demokratiia [Shevchenko and Russian revolutionary democracy]. Kyiv: Vyd-vo AN URSR (in Ukrainian).
- Shabliovskiy, Ye. (1965). Shliakhamy yednannia (ukrainska literatura v yii istorychnomu rozvytku) [By the ways of unity (Ukrainian literature in its historical development)]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Yablonska, O. (2006). Shevchenkoznavchi doslidzhennia Yevhena Shabliovskoho [Studies of Shevchenko by Yevhen Shabliovskiy]. *Mynule i suchasne Volyni ta Polissia. Kamin-Kashyrskiy v istorii Volyni ta Ukrainy*. Lutsk, 154–157 (in Ukrainian).

Olha Yablonska. Shevchenko studies by E. Shabliovskiy: period and author. The purpose of the article is to trace the ideological accents of Ye. Shabliovskiy's Shevchenko studies as an expression of vulgar sociology in the context of the laws of the soviet era. **The basis of the research methodology** is a cultural-historical approach, which provides a vision of the role of the historical context, social environment and political factors, forms an objective coverage of the specifics and regularities of the history of Shevchenko studies. Elements of biographical and psychoanalytical methods complement the portrait of the scientist.

Research results. The publication reproduces the issues and main concepts of E. Shabliovskiy's literary studies "Shevchenko and Russian revolutionary democracy" (Kyiv, 1958), "The people and the word of Shevchenko" (Kyiv, 1961), "Patriotic ideas in the works of T. H. Shevchenko" (Kyiv, 1961), "By the ways of unity (Ukrainian literature in its historical development)" (Kyiv, 1965), "Aesthetics of the artistic word (Poetic world of Taras Shevchenko)" (Kyiv, 1976). On the basis of the Shevchenko works of E. Shabliovskiy, the origin and formation of vulgar sociology is traced, the intentions of which have been preserved in later investigations. Among the actively promoted theses are the connection of T. Shevchenko with the Russian revolutionary

democrats, in particular with M. Chernyshevskiy, and the revolutionary-transformative character of T. Shevchenko's humanism.

In addition to literary studies, E. Shabliovskiy's activities in the field of Shevchenko studies cover various areas - from participation in research expeditions to editorial and publishing activities (comments and notes; preparation of facsimile editions of T. Shevchenko's manuscript heritage). The specificity of the biography of a soviet scientist, a victim of stalinist repressions, as a natural phenomenon of the stalinist era, is noted.

In the conclusions, it is emphasized that the Shevchenko studies of E. Shabliovskiy present the main trends of soviet literary studies.

Key words: history of Ukrainian Shevchenko studies, soviet literary studies, vulgar sociology, E. Shabliovskiy, research expedition, facsimile edition.

Яблонська Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки,
<https://orcid.org/0000-0002-2200-6978>; o_jabl@ukr.net

Часопис «Нові Дні» як історико-літературне джерело: творчість Івана Багряного (на матеріалі 1950-1960-х років)

Мета дослідження – на основі творчості Івана Багряного та матеріалів, присвячених літературно-критичному осмисленню його письменницького доробку, презентувати часопис «Нові Дні» (Торонто) як універсальний тип видання, в якому значна увага приділялася літературно-мистецьким явищам та культурно-історичній проблематиці. **Методологія публікації** ґрунтується на потенціалі культурно-історичного методу та контент-аналізу. Комплексне бачення проблеми дає можливість сформуванню цілісної картини культурного та громадсько-політичного життя української діаспори.

Результатом дослідження є доведення важливості історико-літературного матеріалу в періодичному виданні не тільки для розвитку художньої культури, а й для суспільно-політичної свідомості.

Значну увагу приділено літературно-критичній рецепції творчості Івана Багряного. Василь Чернограй у статті «Поема всепереможного оптимізму», присвяченій роману «Тигролови», зауважує роль автобіографічного, специфіку художнього вираження національного у змісті та жанровій формі. Наголошується також, що твір є критикою більшовицько-енкаведистської системи. Зауважено соціально-політичну та пізнавальну роль роману. Статтю Вадима Сварога «Про мертве і живе» присвячено роману Івана Багряного «Маруся Богуславка» (Мюнхен, 1957). У рецензії використано образи з твору, зокрема мертвого як втілення комуністичних вельмож і живого – молодого покоління та алегоричного образу людей-равликів, загнаних системою в мушлю. Незважаючи на такі недоліки, як велика експозиційна частина та зображення літературних героїв практично без росту їх свідомості, критик вважає, що «Маруся Богуславка» – це символічний образ України. У рецензії Вадима Сварога на книжку Івана Багряного «Людина біжить над прірвою» (Новий Ульм; Нью-Йорк, 1965) наголошується, що головний герой Максим є вираженням основної думки твору, втілюючи мрії автора. За задумом письменника, його герой мусить жити, щоб не дати перемоги ворогові. У тексті зауважено низку символічних образів.

В інформаційних повідомленнях Петра Волиняка чимало уваги приділено лінгвістичним проблемам та іншим аспектам вираження національної ідентичності. Окремі тексти є джерелами, які доповнюють біографію громадсько-політичного діяча Івана Багряного.

У **висновках** підкреслено доречність і перспективність наукової проблеми.

Ключові слова: часопис «Нові Дні» (Торонто); журналістська та редакційно-видавнича діяльність Петра Волиняка; творчість української діаспори Іван Багрянний; літературна критика, рецензія.

Вступ

Часопис «Нові Дні» (Торонто), засновником, редактором і видавцем якого впродовж 1950–1969 років був Петро Волиняк, декларовано як універсальний місячник. Редактор часто обстоював саме таке означення в суперечках із читачами й критиками, що розгорталися на шпальтах цього видання. Орієнтований на українського читача в еміграції, насамперед у Канаді, журнал намагався охопити різні сфери політичного та громадського життя (міжнародна і внутрішня політика Канади, громадські організації українців в діаспорі, літературно-мистецькі заходи, художні тексти та їх критична рецепція тощо). Окрім того, Петро Волиняк був переконаний у необхідності спілкування з підрадянською Україною, тому в часописі містилося чимало передруків із періодики, інформувалося про приїзд письменників і діячів мистецтва із материкової України, рекламувався магазин «Українська книга», в якому продавалися товари з УРСР. Колеги по цеху (зокрема в тижневику «Гомін України») часто критикували редактора «Нових Днів» за такий спосіб просування радянських наративів, наголошуючи, що практично це відволікання від основної мети – відновлення державності України, а це працює на користь ворога.

Практично на початку кожного числа місячника друкувалися художні твори. Петро Волиняк часто намагався ознайомити своїх читачів із літературними новинками чи з текстами, які з огляду на об'єктивні обставини не могли бути доступними (творчість «Розстріляного Відродження», сучасна література підрадянської України), супроводжуючи своїми критичними міркуваннями й біографічними довідками. Таку увагу до художнього слова можна пояснити ще й тим, що редактор видання також мав письменницький досвід (окремі видання прози «Земля кличе» (Зальцбург, 1946), «Під Кизгуртом» (Зальцбург, 1947); літературний репортаж «Кубань – земля українська, козача...» (Буенос-Айрес; Зальцбург, 1948); низка публікацій у часописах; чимало текстів залишилися незакінченими).

Мета публікації – на основі творчості Івана Багряного, її літературно-критичної рецепції та матеріалів, присвячених письменнику презентувати часопис «Нові Дні» як історико-літературне джерело. Хронологічні межі дослідження охоплюють період редагування журналу Петром Волиняком (1950–1960-і роки).

Аналізу контенту та програмних засад місячника «Нові Дні» присвячено низку публікацій В. Ковпак (Ковпак, 2019), М. Яблонсь-

кого (Яблонський, 2017b; 2020; 2022), С. Козака (Козак, 2020). В окремих студіях висвітлено увагу редактора часопису до популяризації художньої творчості (Яблонський, 2016a; 2016b; 2017a).

Означена наукова проблема – дослідження часопису «Нові Дні» як історико-літературного джерела на основі творчості Івана Багряного та її рецепції – поза увагою дослідників.

Методи й методика

Потенціал культурно-історичного методу забезпечує бачення ролі й значення часопису «Нові Дні» в контексті діяльності української діаспори. Контент-аналіз видання дає можливість якісно виокремити дослідницький матеріал.

За допомогою комплексного підходу формується цілісна картина культурного та громадсько-політичного життя української діаспори.

Виклад основного матеріалу

Петро Волиняк став засновником часопису «Нові Дні» в Торонто (1950), маючи чималий редакторський і видавничий досвід. Ще в Зальцбургу він очолював видавництво «Нові Дні» (Яблонський, 2020), серед продукції якого треба виокремити однойменний тижневик, що виходив за його редакцією (Яблонський, 2021). Канадський журнал певною мірою став наступником цього зальцбургського часопису у відновленому однойменному видавництві. І в тижневику, і в місячнику редактор приділяв чимало уваги українській художній літературі. Думається, особливий обов'язок у справі популяризації української літератури Петро Волиняк мав перед письменниками української діаспори, які пройшли тривалий шлях випробувань (арешти, ув'язнення, заслання), як і він. В одній із полемічних публікацій журналіст написав про себе так: «син петлюрівського діяча, вчився в Житомирі, в Ташкенті і в Києві, судимий за український буржуазний націоналізм, в'язень тюрем Києва, Дніпропетровська, Баку та Біломорсько-Балтійського каналу ім. Сталіна, один з творців СУЖЕРО (Союз українців-жертв російського комуністичного терору) <...>» (Волиняк, 1954).

Творчість Івана Багряного, його героїчна біографія чи не найоптимальніше доводить таку редакторську політику. М. Могильницький свідчив: «<...> Волиняк стояв твердо на позиціях підтримки Державного Центру УНР, був гарячим прихильником ідей І. П. Багряного; <...>» (Могильницький, 1975: 624). Треба зауважити, що Іван Багрянний – засновник Української революційно-демократичної партії (УРДП) 1948 р., членом якої стане і Петро Волиняк

(1950). Друкований орган партії – заснована того ж року Іваном Багряним газета «Українські вісті» (Новий Ульм), редактором якої він був. Окрім того, Іван Багрянний був співробітником обох часописів, які видавав Петро Волиняк, – «Нові Дні» та «Соняшник».

Петро Волиняк опублікував у «Нових Днях» різножанрові твори Івана Багряного: поетичні, написані в 1920–1930-х роках (1955, 71; 1963, 164), та новостворений «Гимн української молоді» (1954, 54); уривки чи розділи з нових прозових текстів (із повісті «Огненне коло» (1953, 38); з роману «Буйний вітер» (1954, 58; 1957, 95)). У рубриці «З нових видань» інформувалося про нові книжки Івана Багряного («Огненне коло» (1953, 44), «Антон Біда – герой труда» (1956, 75), «Казка про лелек та Павлика-мандрівника» (1959, 112), «Телефон» (1960, 124)). Розлогіше редактор журналу презентував віршований сатиричний твір «Антон Біда – герой труда». На думку Петра Волиняка, «У деяких місцях твору Ів. Багряному вдалося досягнути просто зразкової майстерності політичної сатири. Найбільшим досягмом автора є те, що йому щасливо вдалося досягнути пропагандивності, що в творі на таку тему, є майже непереборною перешкодою на шляху створення справді мистецького твору. “Антон Біда – герой труда” – не пропаганда, а сатира в повному розумінні цього слова» (Волиняк, 1956).

Також редактор часопису знайомив своїх читачів із публіцистикою Івана Багряного. У Ч. 150–151 за 1962 р. передруковано з «Українських Вістей», газети, редагованої Іваном Багряним, його статтю, в якій висловлено позицію щодо гастролей Державного ансамблю танцю України під керівництвом Павла Вірського. «Виступи українського ансамблю танків – це була демонстрація високої української культури, – йдеться у публікації, – а виступи “протестантів” проти нього – це була демонстрація жахливої глупоти й примітивізму...» (Багрянний, 1962, 26).

Окрім того, в місячнику опубліковано низку рекламних оголошень, часто це звернення письменника до своїх читачів із приводу передплати нової книжки (1954, 58; 1956, 75; 1960, 125) чи редакції (1955, 60) або ж інформування про вихід із друку творів Івана Багряного (1956, 75; 1959, 110). Чимало матеріалів висвітлюють тему перекладу творів іноземними мовами (1954, 56; 1957, 87; 1959, 110; 1961, 136; 1961, 143). Петро Волиняк у замітці «Успіх Івана Багряного в американського читача» не тільки наводить міркування критики про художній твір («Американська критика розцінює “Тигролови” Багряного, як одну з цікавіших появ на американському книжковому ринку.

Один з визначних американських професорів, сам письменник, Валтер Гавіггорст кінчає свою рецензію на “Тигролови” в “Нью Йорк Гералд Трибюн” такими словами:

“Це повість лицарства й хоробрости, несподівана у нашій незугарній белетристиці”» (Волиняк, 1957b) (Тут і далі виділення напівжирним шрифтом належать авторам цитат. – М. Я.), а й звертається до актуальних проблем української гуманітарної науки в діаспорі. «Так, бездушні американці знайшли ще зерно роману Багряного, хоч наші критики довго вирішували “проблему”, чи це антибільшовицька агітка, чи пригодницька повість, у якій “нема нічого імовірного...”, – розмірковує Петро Волиняк. – І як шкода, що наша критика в цьому романі (за винятком хіба проф. В. Дубровського (йдеться про текст, опублікований у «Нових Днях» (Чорнограй: 1953) під псевдонімом Василь Чорнограй. – М. Я.)) не побачила духової краси й величі Наталки і всієї родини Сірків, і як приємно, що це побачили чужинці, та ще й украй зматеріалізовані» (Волиняк, 1957b). Наголошується також на питаннях перекладу українського тексту, зокрема необхідності збереження українських імен як вираження ідентичності: «Звертаю увагу на ще один факт: Іван Багряний в американському видавництві таки лишився Іваном, а не перехрестився на “Джана”, Наталка, таки Наталка, а не “Наталі”, а Григорій таки Григорій, а не “Грегори”. І уявіть собі, що клятві американці всі ці імена не тільки без помилок пишуть, а, мабуть, і читають! І це їх ніяк не відштовхує від роману... Між іншим, дуже повчально для багатьох. Особливо тій мізерії, яка вже пробувала подавати Ів. Багряного американському читачеві “в перекладі” на “Джана Багряного”» (Волиняк, 1957b).

У публікації «Письменницький успіх Івана Багряного» Петро Волиняк наголошує, що тираж роману «Тигролови» «чужими мовами перевищує мільйон примірників! Іван Багряний безперечно увійде в історію нашої літератури, як перший завойовник чужого читача» (Волиняк, 1959).

Осібнo – про літературно-критичну рецепцію творчості Івана Багряного на сторінках часопису «Нові Дні».

Розвідка Василя Чорнограя «Поема всепереможного оптимізму» присвячена роману «Тигролови». Як згодом зауважувалося в журналі, «Стаття написана відомим нашим вченим (правдивого прізвища якого ми не можемо розкривати), рішучим політичним противником Ів. Багряного. Але його оцінка того твору скаже читачам таки дуже

багато» («Тигролови» Ів. Багряного, 1954). Але в публікації 1957 р. Петро Волиняк опосередковано назвав справжнє прізвище – проф. В. Дубровський (Волиняк, 1957b).

Примітно, що автор статті аналізує «Тигролови» в контексті актуальних проблем національного письменства: «Сюжет цього роману є цілком своєрідний в українській літературі, яка або топчеться по знайомій з часів народництва стежці побутових описів сільського або міського життя, або поринає в рефлексію, характеристичну для інтелігентського середовища і його ментальности, намагаючися наздогнати в мистецтві психоаналізи російських і європейських майстрів художнього слова, або переходить до “загальнолюдських проблем”, тобто запозичається й підроблюється під чужі і не завжди належно обмислені теми західньо-європейського письменства. Від такого чину не щастить українській літературі піднятися понад рівень або самозакоханого хуторянського етнографізму або учнівського провінціалізму. Між тим і самі українські мистці й критики їх давно відчують потребу **продувати твори вселюдського діяпазону, але в щиронаціональних формах світовідчуття й висловлень.** (підкр. наше. Ред.)» (Чорнограй, 1953: 23) Зауважено не тільки роль авторських досвіду та спостережень як джерела сюжету, а й національну форму твору (Чорнограй, 1953: 23).

І хоча «стрижень фабули роману геніяльно простий <...>, – розмірковує Василь Чорнограй. – Але цей стан тканини оповідання затканий такими барвистими візерунками фантазії про пригоди героя в особливих умовах краю, надто специфічних у наш час, так що основне спрямування оповідання раз-у-раз затуляється чарівними відступами й подробицями, що насичують уяву читача все новими й новими пейзажами, побутовими, психологічними й колізійними кадрами. <...> роман читається з напруженою цікавістю, без утоми, бо ці кадри короткі й мова ляконічна, як у кіні» (Чорнограй, 1953: 23). У розвідці припускається, що обрана автором форма твору, можливо, «забезпечила б зручність для його кіноінсценізації» (Чорнограй, 1953: 23). І автор критичного тексту простежує «всі кіноповістярські кадри в тій послідовності, як їх подано в творі» (Чорнограй, 1953: 24).

Підмічено майстерність авторської оповіді. У роздумах про стилістику тексту дослідник помилково долучає міркування про тематику: «За матеріалом художнього відображення, – часом і місцем подій, – характеристикою персонажів і їх матеріальної обстанови, щирими картинами природи, мотивізацією героїв тощо, – цей твір

цілком реалістичний. Але повнокровне биття пульсу авторової розповіді й світле, понад усі тіні, його світосприймання надають творові подекуди рис ідилії. Те, що зворушує уяву автора патріотичним теплом, – малюється ним в ідеалізованих рисах (старосвітська обстановка садиби Сірків і всього їх побуту)» (Чорнограй, 1953: 25).

Автор розвідки слушно проводить паралелі до героїв повісті М. Гоголя «Тараса Бульба», творів П. Куліша «Орися» та «Чорна рада», давньогрецької класики (Чорнограй, 1953: 7–8). Влучно підмічено історичну тяглість української ментальності: «Старо-світською ідилією брентить різдвяне колядкове віршування старого Сірка <...>. Ніби з підрадянської дійсності зеленоклинні українці знову повертаються до козацько-гетьманських часів і традицій Києво-Могилянської Академії, всупереч безбожним більшовицьким часам і віддаленості тихоокеанського узбережжя. Неймовірно, коли над цим задуматися, але правда, бо там є щире українське населення» (Чорнограй, 1953: 8).

У творі підмічено єдність людини і природи, монументальне зображення величі тайги, влучні описи тварин, прояви пантеїстичного світосприйняття.

Окрему частину критичного тексту присвячено осмисленню соціального значення «Тигроловів». Наголошується, що «цей твір – найгостріший і найяскравіший осуд більшовицько-енкаведистської терористичної системи. На пресово-журналістичному тлі нудних і здебільшого трафаретних, хоч насправді, звичайно, правдивих публіцистичних повторювань давно знайомих “відкрить” про радянську систему управління мільйоновими масами людей, – маємо в цьому творі яскраві, як фотомонтажи, сценки невігданого й неприфарбовного життя» (Чорнограй, 1953: 8). Численні свідчення антигуманного й аморального характеру політичної системи більшовиків, висловлені в художній формі, «ліпше переконують всякого читача, ніж сухі статистично-економічні таблиці або поверховні публіцистичні слово плетіння, – доводить Василь Чорнограй. – Художнє, образне слово з надзвичайною експресією б'є по сатанинській злочинній дійсності московської імперії у псевдо-соціалістичній шкірі» (Чорнограй, 1953: 8).

В аналізі мови роману зауважено її сучасність, життєвість і зрозумілість, краса її – у «зразковій простоті, звичайності, невишука-

ності. Вражає те, як автор скупіє слова на папір, а тим з них вилітають раз-у-раз найсоковитіші й свіжі, незалязовані образи.

Це здебільшого одривиста мова, короткими, майже завжди нескладними реченнями» (Чорнограй, 1953: 9). За потреби письменник володіє і ліричною інтонацією, вміє зберегти спокійний ритм і в складних реченнях. Автор статті ілюструє свої спостереження численними цитатами, зокрема звертає увагу на лексеми, які є маркерами радянської доби, на побутові ідіоми того часу, зауважує особливості українського діалектного мовлення Зеленого Клину (Чорнограй, 1953: 9–10).

У статті наголошено на пізнавальному значенні краєзнавчих спостережень у творі, підкреслено, що в романі зафіксовано «потрясаючо блискучі й правдиві нариси сучасної радянсько-енкаведівської системи урядування й опікування підлеглою людністю» (Чорнограй, 1953: 10). Привертають увагу висновки Василя Чорнограя про те, що Григорій Многогрішний «робить індивідуально те, що мають зробити всі українці над усіма своїми гнобителями-катами. Акт присуду й страти Медвина та визволення Григорія повинні бути генералізованими й тоді вся поема набуває монументального історично-політичного й етичного сенсу» (Чорнограй, 1953: 10).

Вадим Сварог (псевдонім Вадима Віталійовича Балаха (1906–2005)) часто презентував на сторінках «Нових Днів» свої літературно-критичні роздуми. Статтю «Про мертве і живе» присвячено роману Івана Багряного «Маруся Богуславка» (Мюнхен: Україна, 1957). Критик апелює до образів твору: мертвого як втілення комуністичних вельмож і живого – молодого покоління, яке змушене жити в цій державі; алегоричного образу людей-равликів, загнаних системою в мушлю.

Критик звертає увагу на своєрідну композицію твору, на його думку, автор прищеплює «динамічним оповідним лініям формальну якість поетичного жанру. Окремі епізоди твору – це ніби свого роду поетичні есеї» (Сварог, 1958: 7).

Простежується у статті прихильність до висновків авторитетного Юрія Шереха, який зауважив «колись надмірну схильність І. Багряного скрупульозно розтавляти крапки над усіма можливими “і”». Це зауваження слушне. Автор ніби боїться, що читачі можуть не розуміти його теми, не зможуть сприйняти півтонів, нюансів та підтексту» (Сварог, 1958: 7).

Критичні зауваги стосуються композиції роману, зокрема експозиційної частини: «експозиційного матеріалу в творі так багато, що він буквально заливає твір і це веде до іншого недоліку. Багато подій, які слід було б показати в живих сценах, лише оповідаються – іноді досить протокольно й сухувато, напр., біографії основних персонажів. Експозиція забирає в книзі стільки місця, що в ній залишається порівняно мало зовнішнього і внутрішнього руху. Фабула твору ледве рухається. Численні ліричні відступи та деякі особливості авторового мово стилю (про них мова буде далі) теж уповільнюють і без того нешвидку дію» (Сварог, 1958: 7).

Проблемним вважає Вадим Сварог і певну заданість літературних героїв, які «майже не зазнають істотних психологічних еволюцій. Щоправда, автор дещо говорить – іменно лише говорить – про їх минуле, але Тільки про його зовнішню сторону, не показуючи “духової біографії” своїх героїв, не розкриваючи процесів росту їх свідомості» (Сварог, 1958: 7).

Рецензент наголошує, що розглядає «Марусю Богуславку» «як самостійний твір, відкладаючи розгляд її як складової частини трилогії до того часу, коли ця трилогія буде завершена» (Сварог, 1958: 8).

Розвиваючи думку про переважно експозиційний характер книги, який завадив письменникові «приділити більше уваги психоаналізі персонажів, пильнішому вглядові в їх душі», Вадим Сварог зауважує, що в «результаті цього дійові особи вийшли не досить індивідуалізовані а деякі й трафаретні. Почуваючи це, І. Багрянний подекуди вибирає “коротші стежки” і мимоволі впадає в сантиментальність (як у мові, так і в епізодах) та мелодраматичність» (Сварог, 1958: 8). «Сантиментальність і мелодрама – це насамперед спрощеність образів, надмірна яскравість фарб і багатослівність, – розмірковує критик. – Звідси – нагромадження в мові “Марусі Богуславки” нерідко однозначних епітетів і порівнянь, неощадне нанизування слів на стрижень тієї самої думки, того самого образу. Це справляє враження деякої мовної розхристаності <...>» (Сварог, 1958: 8).

Слушними є міркування про те, що «Іван Багрянний – насамперед поет і маляр. Про це свідчать його чудові ліричні описи природи (напр. у розділі “Я бачив як вітер березку зломив”) та ліричні відступи, що вдаються йому значно краще, ніж діалоги його персонажів» (Сварог, 1958: 8). Діалоги ж у творі «розтягнені, нерідко грішать порожніми словами й штучною фразеологією – незалежно від того, між ким вони відбуваються» (Сварог, 1958: 8).

Критичні зауваги Вадима Сварога стосуються лексики твору, яка містить «немало провінціалізмів, недоречних у творі, не зв'язаному з якоюсь конкретною місцевістю» (Сварог, 1958: 8); на думку критика, наявна низка «граматичних неправильностей» (Сварог, 1958: 8) та «деяка кількість галичанізмів, зовсім недоречних у творі з наддніпрянського життя, ще й з підрадянських часів» (Сварог, 1958: 9).

Розмірковуючи про творчий метод Івана Багряного, рецензент слушно виокремив одну з тем роману, зокрема трагедію «романтичних натур в абсолютно неромантичному світі» (Сварог, 1958: 9). Вадим Сварог зауважив два завдання, які стояли перед письменником («показати своїх героїв у задушливій атмосфері радянського суспільства» та «протипоставити їх огидним типам комуністичних вельмож <...>» (Сварог, 1958: 9)), виконати які «засобами самого лише романтичного стилю неможливо. Тож не диво, що романтичні тенденції автора неминуче витісняються реалізмом» (Сварог, 1958: 9). Тому критик вживає термін «романтичний реалізм».

За спостереженням Вадима Сварога, «Маруся Богуславка» – твір, «задуманий як символічний образ України з її невмирущими традиціями та спогадами про краще минуле. Місто Наше уособлює всю країну з її мозаїкою позитивних і негативних типів та напливом чужородних елементів.

Символічно й те, що в центрі духового життя міста стоїть театр» (Сварог, 1958: 10). Особливу роль вбачає критик останнього розділу твору: «це символічна апотеоза моральної перемоги національної стихії над антинародним режимом, коли п'єса з української старовини викликає в душах “равликів” ряд асоціацій та збуджує в них приспаний роками політичного терору “інстинкт свободи”» (Сварог, 1958: 10). Як висновок звучать міркування про те, що «Маруся Богуславка» – «пристрасний, глибоко схвильований гімн на честь нової української людини, зокрема української молоді, надхненої ідеєю соціального й національного визволення. Це патетична поема про незнищенно притаманний людській природі “інстинкт свободи”; він є запорукою того, що російсько-комуністична імперія <...> неминуче завалиться» (Сварог, 1958: 10).

Однак попри увагу до тенденцій світового літературознавства та філософії, Вадим Сварог як критик подекуди апелює до радянської методології, скажімо, про активний і пасивний романтизм, цитує М. Салтикова-Щедріна, згадує Л. Толстого та Ф. Достоевського в переліку письменників світової слави.

У рецензії Вадима Сварога на книжку Івана Багряного «Людина біжить над прірвою» (Новий Ульм; Нью-Йорк, 1965), яка побачила світ після смерті автора, умовно можна виокремити три логічні частини. У першій розглядається основна думка твору, носієм якої є головний герой, у другій – роль світогляду письменника; третя присвячена аналізу поезики тексту на сюжетно-композиційному та образно-стильовому рівнях.

Вадим Сварог часто апелює до світової історії літератури та літературознавчого досвіду.

Автор рецензії «Два виміри серця» залучає до своїх роздумів міркування В. Гришка, висловлені в передмові до книжки «Людина біжить над прірвою»: «Патос твору І. Багряного автор передмови бачить в його “трагічному оптимізмі”, в ідеї “тріумфу людини на іспиті людського в ній у так званій межовій ситуації – на грані загибелі в боротьбі за свою людську гідність проти нелюдської системи життя”. Автор передмови повністю приєднується до думки Юзефа Лободовського, який писав про “Сад Гетсиманський”, що він являє собою “хорал на честь людини”.

Я не можу погодитися з безоглядним уживанням узагальненого терміну “людина” поза біологічним чи антропологічним контекстом» (Сварог, 1966: 4).

Рецензент роздумує над питаннями, озвученими в передмові до твору: «Де ж у цій повісті “перемога духу Бога живого”? У чому треба бачити тріумф Максима на іспиті людського в ньому? У чому полягає його “єдиноборчий похід супроти ворожих сил”?» (Сварог, 1966: 4).

Вадим Сварог спостеріг, що «Композиція цього твору являє собою тісну співпрацю письменника з його головним персонажем. Голос письменника раз-у-раз зливається з голосом його героя» (Сварог, 1966: 4).

Критик уважає, що Іван Багряний не зобразив головного героя «плакатним героєм», в ньому «є щось вище й сильніше від романтичного героїзму». Це «пагін з народного кореня». «Він обрамлений своїм родом. <...>. Цей рід відзначався спокійною самопевністю й самоповагою. <...>. Рід український, сформований всією історією й традиціями свого народу» (Сварог, 1966: 5).

На думку Вадима Сварога, «Те, що твориться в світі, Максим бачить не як боротьбу двох протилежних ідеологій» (Сварог, 1966: 5). Прагнучи уникнути «доріг, по яких суне переможне зло, Максим у муках повзе по рідній несвоїй землі й, зціпивши зуби від болю,

намагається розібратися в тому, що сталося на його світі, на його землі <...>» (Сварог, 1966: 5). На його шляху – не тільки вбивці та садисти, а й добрі люди, тому Максим вірить у людину: «Ця віра в людину й жаль до неї приходять до нього як ірраціональне, містичне осяяння. Сподівання цієї віри підтримувало його в часі страшних фізичних і моральних мук. Цю віру він сам вичарував у своїй душі, вона – акт його розпачу. <...>».

Є в новій Максимовій вірі й інший аспект. Він осягає її в хвилину порятунку. Вона приходить до нього насамперед як віра в себе самого, як людину, що здолала зробити неможливе» (Сварог, 1966: 6). Однак апокаліптичний світ не змінився.

Основну думку твору критик убачає в наступному: «Справа не в тому, що Максим урятував своє “приватне”, індивідуальне життя. <...> він мусить жити, щоб не дати перемоги ворогові. Йому треба знайти своїх побратимів і разом з ними піднести над землею прапор найпотрібнішої нам нині політичної партії – Братерства Хороших Людей.

Максим вирішує не покидати батьківщини. Цим письменник, напевно, хоче сказати, що майбутня доля України буде вирішена насамперед тими нашими земляками, які в часи великих подій будуть перебувати на рідній землі. Остаточна битва за Україну повинна початися саме з їхніх серцях і душах» (Сварог, 1966: 6). Але проблема в тому, що «Максим і надалі залишається самотнім.

Ніщо не змінилося. Ні один злочинець не переродився, ні одна лиха людина не стала кращою.

Ми не бачимо його в колі його однодумців і побратимів-борців, як це мусило б бути в “оптимістичній трагедії”. Але віру в людство не можна будувати на подвигах самотніх людей» (Сварог, 1966: 6).

Вадим Сварог розмірковує над тим, що Максим – ідеальний герой Івана Багряного. «Мрії й сподівання Максима – це мрії й надії самого письменника» (Сварог, 1966: 7). Висновок критика: «Людина біжить над прірвою» – «надзвичайно чесний твір про людину, яка пристрасно, до болю, хоче вірити в людину і якій людський світ брутально відмовляє в цій вірі» (Сварог, 1966: 7), а письменник – жива людина, що мучилася «болючими сумнівами, які він вкладав в уста й Максимові і навіть “Соломонові”» (Сварог, 1966: 7).

У плані поетики зауважено композиційні недоліки, зокрема «певну монотонність у фабулі, передусім “однотипність” епізодів. Нерідко трапляється багатослівність і повторення <...>. Бракує цікавих зустрічей, особливо з інтелектуалами, й тому в творі є лише

один “рівень бачення”. Тобто немає глибокого проникнення в соціальні психологічні процеси нашого часу – поза їхніми зверхніми виявами» (Сварог, 1966: 7).

Автор критичного тексту зауважує, що «Людина біжить над прірвою» «символізує нашу трагедію, наші фізичні й моральні блукання, пошуки волі й правди, наші мрії про кращих людей, наше розчарування й тугу» (Сварог, 1966: 8), окреслюючи низку символічних образів. У жанровому плані, вважає рецензент, текст більшою мірою відповідає поняттю поема.

Вадим Сварог підкреслює роль авторських ліричних відступів, динамізм оповіді, важливість біблійних образів і цитат, символізм, психологізм, поступово формуючи висновок, що це найзначніший твір української емігрантської літератури, який «споруджено в двох вимірах серця. Це книга глибокої журби й високої мрії» (Сварог, 1966: 8).

Не забуває редактор часопису ювілейних подій. Так, на першій сторінці грудневого числа «Нових Днів» за 1955 р. вміщено редакційну статтю «30-ліття літературної діяльності Івана Павловича Багряного» (Редакція, 1955). Петро Волиняк наголошує, що письменник – один з найвизначніших у сучасному українському світі, його тексти часто перевидаються, і «кожен його твір викликає пристрасну дискусію, що є доказом важучої проблемности, а не мистецької та ідейної яловости <...>» (Редакція, 1955). Він яскравий у різних жанрах, «сьогодні, коли автор перебуває в розквіті своїх творчих сил, неможливо сказати, де саме він найсильніший і найталановитіший: у ніжній ліриці, у громадсько-політичній ліриці, яка часто переходить у гостру політичну сатиру, у пригодницькій повісті, у широкому полотні роману, у поезії для дітей, у політичному памфлеті, у полемічній статті чи у навіть у масовій маршовій пісні, яка, покладена на музику, просто чарує десятки тисяч його друзів і “ворогів”» (Редакція, 1955). На думку редактора часопису, гуманізм – найхарактерніша риса творчості Івана Багряного. «Цей гуманізм, мабуть, – розмірковує журналіст, – породжений великими стражданнями ношої (одруківка, треба: нашої. – М. Я.) сучасної людини, які наші письменники, зокрема Ів. Багрянний, не тільки бачать, а й самі від дня свого народження переживають» (Редакція, 1955).

До 50-річчя Івана Багряного приурочено низку матеріалів грудневого числа 1957 р. Тут опубліковано уривок «Горобина ніч» із роману «Буйний вітер», статтю Петра Волиняка «Людина, письменник і політичний діяч (3 нагоди п’ятидесятиліття Івана Багряного)»,

передрук із тижневика «Український Прометей» допису Юрія Шереха «Людині великого ні».

Публікація Петра Волиняка – це, за визначенням автора, «ювілейний огляд» (Волиняк, 1957а: 20), бо про таке явище, як Іван Багряний, недостатньо формату статті. Тут виокремлено поетичну творчість, політичну сатиру, прозу та її критичну рецепцію, твори для дітей, «тексти для масових пісень» (Волиняк, 1957а: 21), публіцистику письменника, згадано як ілюстратора своїх творів та автора політичної карикатури в «Українських Вістях».

Юрій Шерех у ювілейних міркуваннях наголошує, що життя та творчість Івана Багряного – «одне уперте й героїчне, велике ні: ні – русифікації, ні – цензурі, ні – безправ'ю, ні – нелюдності, і тисячі менших ні, пронесені й стверджені скрізь тортури й фронти, крізь подвиг праці й працю подвигу» (Шерех, 1957).

У часописі інформувалося про заходи літературно-мистецького клубу «Козуб», присвячені творчості Івана Багряного (обговорення роману «Маруся Богуславка» (1958, 102–103); авторський вечір письменника (1959, 114–115); доповідь Г. Костюка «Іван Багряний – до роковин його смерті» (1964, 179)).

У рубриці «Театр та кіно» вміщено допис В. Русальського «Майстер художнього слова», присвячений актору художнього читання Р. Василенкові. З-поміж згаданих літературних читань – і «Ой, у полі жито копитами збито», уривок із повісті Івана Багряного «Огненне коло». До речі, оцінюючи майстерність актора, В. Русальський апелює до прикмет стилю Івана Багряного: «Багрянівська пробоевість, порив уперед, сміливість думки і широкий розмах – може найбільше вражають у художньому читанні Р. Василенка» (Русальський, 1954: 25).

Чимало матеріалів місячника присвячено висвітленню перебування Івана Багряного у США та Канаді (1958, 107; 1959, 108; 1959, 110; 1959, 112).

В одній із редакторських публікацій наголошувалося, що «Івана Багряного можна назвати найщасливішим письменником на еміграції – його твори ніколи не залежуються на полицях книгарень: які б накладони вони не мали – всі випродуються в найкоротший час, не зважаючи на гостру брудну кампанію, яку ведуть проти нього реакційні політичні середовища. Можливо, що цьому сприяє його непримиренність до окупанта, любов до української людини і до

людини взагалі і сучасність його творів – він органічно зливається з своїми сучасниками» (Редакція, 1958).

У розмові Петра Волиняка з Іваном Багряним на запитання про з'їзд письменників у Нью-Йорку гість наголосив на його великому значенні, тим більше, «що ближчим часом має відбутися з'їзд письменників окупованої України. Значення цього вільного з'їзду – у його протиставленні з'їздові підневільних письменників в окупованій Батьківщині» (Розмова, 1959: 16). Важливими є також його міркування «про сучасні завдання еміграційних письменників, митців, вчених»: «Найперше – вони б мусіли активно працювати й давати хорошу продукцію, робити здорову конкуренцію вільної літератури з підневільною. Друге – вони б мусіли максимально промоувати шлях у світову літературу, стремлячи до того, щоб одного дня за вийняткову якусь працю здобути НОБЕЛІВСЬКУ ПРЕМІЮ. Це справа чести цілої української літератури; останнє особливо важливе тому, що через специфічне становище нашої літератури й письменників на батьківщині, здобути звідтіля таку почесність майже неможливо. А найголовніше – українські письменники на еміграції мусіли б робити все, щоб послаблювати ланцюги, якими скована наша література там, під окупантом» (Розмова, 1959: 16).

Передрук публікацій із газети «Ottawa Citizen» про Івана Багряного редактор «Нових Днів» назвав промовисто – «Борець за волю України вірить у неминучість війни» (Борець за волю, 1959: 27).

Хвиля нових матеріалів про Івана Багряного обумовлена трагічною звісткою. У некролозі часопису «Нові Дні», окрім звичних складників про життєвий шлях, міститься уривок із листа Івана Багряного до Петра Волиняка від 24 червня 1960 р., важливий свідченнями про переслідування його сім'ї (Помер Іван Багрянний, 1963: 10). Передруки з тижневика «Українські Вісті» (Новий Ульм, 1–6 вересня 1963 р.) є цінним біографічним джерелом (Про смерть, 1963). Численними є інформаційні матеріали про заходи щодо вшанування пам'яті письменника та громадсько-політичного діяча (1963, 165; 1964, 169; 1965, 191; 1968, 226).

У полемічній публікації «Для чого потрібна критика? (Висновки з досвіду)» В. Чапленко наводить міркування про ускладнені взаємини з Іваном Багряним, які тривають ще з часу першого видання роману «Тигролови». Ця стаття побачила світ уже після смерті автора пригодницького тексту, тому з'ясувати достовірність висновків автора критичного тексту складно. Однак наведене свідчення може

фігурувати як одне з джерел біографії письменника. В. Чапленко згадував: коли Іван Багряний подав текст роману «Тигролови» «до “Українського видавництва”», а потім його передано мені як редакторові “Вечірньої годни”, це був цілком сирий, погано опрацьований і, мабуть, нашвидку написаний текст. А як я сказав авторові, що в такому вигляді твір не може бути прийнятий до друку, він сказав мені: “Робіть із ним, що хочте, аби мені гонорар заплатили”. Тоді ж таки він дав мені згоду й на зміну назви “Тигролови” на “Звіролови”, що її я запропонував з огляду на зміст: у творі ж ловлять не тільки тигрів. Але пізніше мені довелося змінювати в цьому творі не тільки назву, а й сюжетні ситуації (наприклад, я зблизив молоду пару – в сцені на кладці, я послав її наприкінці твору до Манджурії, бо в первісному тексті ніякого сюжетного кінця не було) та численні мистецькі деталі, не кажучи вже про мову, пунктуацію тощо. Взагалі я мав з цим рукописом дуже багато клопоту, але я мусив його опрацювати, щоб виправдати гонорар, заплачений авторові на підставі моєї записки, поданої головному редакторові д-рові М. Шлемкевичу. Та коли цей твір вийшов з друку, зміни, що я їх поробив, так вивели з рівноваги автора (психологічно це зрозуміле), що він пошматував данній йому примірник, як про це оповідав мені Р. Купчинський. Але це не перешкодило авторові передрукувати пізніше без будь-яких змін зредагований у першому виданні текст, навіть найдрібніші суто-технічні деталі повторено (наприклад, мої підкреслення деяких слів), хоч він у передньому слові й написав, що відтворив увесь текст з пам’яті. Додав він тільки ті розділи, що я їх мусив був скоротити з огляду на обмежений розмір “Вечірньої годни”. Але й текст цих розділів виразно свідчить, що я їх не редагував.

Та щоб ніхто не подумав, що я хвалюся якоюсь доброю своєю роботою над цим текстом, я скажу, що цей твір так і залишився в літературному розумінні недосконалим: брак добре збудованого сюжету, плякатно-хідляні персонажі (це відзначив і В. Винниченко в листі до І. Багряного), перевантаженість описами природи (лісу) тощо – усе це знижує його літературну якість. Правда, картини природи в ньому досить яскраві, алеж вони ніяк не гармоніюють із пригодницьким сюжетом» (Чапленко, 1964: 8). Наведена розлога цитата – свідчення непростих взаємин у редакторсько-письменницькому середовищі. Окрім того, тут привідкрито низку імен, причетних до видання текстів Івана Багряного. Водночас не треба відкидати й силу суб’єктивного.

Передруковуючи уривки зі спогадів Ю. Смолича «Розповідь про неспокій триває» про Івана Багряного, Петро Волиняк наголошує на політичній оцінці письменника (Волиняк, 1969: 19).

Наукова новизна

Вперше на основі творчості Івана Багряного та різнопланових матеріалів (художніх, літературно-критичних, інформаційних) часопис «Нові Дні» розглянуто як історико-літературне джерело.

Проаналізовано літературно-критичні матеріали Василя Чернограя, Вадима Сварога, мало відомі в українському літературознавстві.

До розгляду залучено числа журналу за 1950–1960-і роки, коли редактором видання був Петро Волиняк, маючи на меті простежити закономірності його редакційної політики.

Висновки

Дослідження контенту часопису «Нові Дні» (1950–1960 рр.), присвяченого творчості Івана Багряного, її літературно-критичної рецепції та популяризації, а також інформаційних матеріалів про його громадсько-політичну діяльність засвідчило значну увагу до проблем літературного плану.

Петро Волиняк, редактор місячника, вважав за потрібне ознайомлювати своїх читачів із творчістю Івана Багряного, інформувати про переклади іноземними мовами; у багатьох матеріалах постає увага до біографії не тільки письменника, а й жертви сталінських репресій, громадсько-політичного діяча в діаспорі.

У літературно-критичних розвідках Василя Чернограя та Вадима Сварога розглянуто проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості художніх творів Івана Багряного.

Закономірно, що за два десятиліття редагування часопису Петром Волиняком можна віднайти чимало матеріалу, який доводить важливість видання як історико-літературного джерела. Однак все-таки насамперед доречно виокремити критичну спадщину Юрія Шереха, рецепцію публіцистики та постаті Ю. Косача, історію з багатьма невідомими Віктора Петрова, літературну творчість Докії Гуменної, Анатолія Галана, В. Чапленка та ін., – все це може стати предметом наукових студій.

Література

[Багряний, Іван] (1962). Зустріч культури з примітивізмом. *Нові Дні*, 150–151, 25–26.
Борець за волю України вірить у неминучість війни (1959). *Нові Дні*, 112, 27–28.
Волиняк, П. (1956). Антон Біда – герой труда. *Нові Дні*, 75, 27.

- Волиняк, П. (1954). З приводу атаки щоденника «Америка». *Нові Дні*, 49, 26–27.
- Волиняк, П. (1957а). Людина, письменник і політичний діяч (З нагоди п'ятидесятиліття Івана Багряного). *Нові Дні*, 95, 19–21.
- Волиняк, П. (1957б). Успіх Івана Багряного в американського читача. *Нові Дні*, 87, 24.
- Вол. П. [Волиняк, П.] (1959). Письменницький успіх Івана Багряного. *Нові Дні*, 110, 23.
- Вол. П. [Волиняк, П.] (1969). Юрій Смолич про Івана Багряного. *Нові Дні*, 239, 18–19.
- Ковпак, В. А. (2019). «Деокупаційний дискурс» «Нових Днів» як інклюзивність інтелектуального досвіду світового українства в українську цивілізаційну перспективу: історичні паралелі та дискусії «на часі». *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 1 (37), 11–21.
- Козак, С. (2020). Часопис «Українські Вісті» як джерело до вивчення особливостей функціонування журналу «Нові Дні» (Канада, 1950–1997). *Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 10 (28), 3–13.
- Могильницький, М. (1975). Петро Кузьмович, яким я його пам'ятаю. *Волиняк Петро. Поговоримо відверто*. Торонто: Нові Дні, 623–626.
- Помер Іван Багрянний (1963). *Нові Дні*, 164, 2, 10–11.
- Про смерть і похорон Івана Багряного (1963). *Нові Дні*, 165, 28–29.
- Редакція (1958). Іван Багрянний у США. *Нові Дні*, 107, 31.
- Редакція (1955). 30-ліття літературної діяльності Івана Павловича Багряного. *Нові Дні*, 71, 1.
- Розмова з Іваном Багрянним (1959). *Нові Дні*, 108, 15–17.
- Русальський, Вол. (1954). Майстер художнього слова. *Нові Дні*, 50, 24–25.
- Сварог, Вадим (1966). Два виміри серця (І. Багрянний. Людина біжить над прірвою. 1965. Н. Ульм.). *Нові Дні*, 203, 4–8.
- Сварог, Вадим (1958). Про мертве і живе («Маруся Богуславка» І. Багряного). *Нові Дні*, 100, 6–11.
- «Тигролови» Ів. Багряного по-англійськи (1954). *Нові Дні*, 56, 30.
- Чапленко, В. (1964). Для чого потрібна критика? (Висновки з досвіду). *Нові Дні*, 168, 7–9.
- Чорноград, Василь (1953). Поема всепереможного оптимізму (З праць Інституту Зеленої України). *Нові Дні*, 41, 23–25; 42, 7–11.
- Шерех, Юрій (1957). Людині великого ні. *Нові Дні*, 95, 28.
- Яблонський, М. (2017а). Література «Розстріляного Відродження» в журналістській і редакційній діяльності Петра Волиняка (на матеріалі часопису «Нові Дні» 1950 років). *Масова комунікація: історія, сьогодні, перспективи*. Луцьк, 11–12 (8), 56–61.
- Яблонський, М. (2017б). «Нові Дні» і преса української діаспори (на матеріалі аналітичних публікацій Петра Волиняка початку 1960-х рр.). *Наукові записки Інституту журналістики*, 1 (66), 58–65.
- Яблонський, М. (2022). Петро Волиняк і В. Коротич: з історії «культобміну» та ідеологічних протиріч доби. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*, 33 (72), 6, 2, 243–251.
- Яблонський, М. (2020). Редакційно-видавнича діяльність Петра Волиняка. *Українська біографістика = Biographistica Ukrainica*, 19, 243–258.

- Яблонський, М. (2016а). «...спалах нового відродження нашої нації»: поети-шістдесятники в редакційній та журналістській діяльності Петра Волиняка (на матеріалі часопису «Нові Дні» першої половини 1960-х років). *Волинь філологічна: текст і контекст*, 21, 192–201.
- Яблонський, М. (2016б). Сучасна радянська література в аналітичній журналістиці Петра Волиняка 1951–1952 рр. *Сучасний мас-медійний простір: реалії та перспективи розвитку: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (12–13 жовт. 2016 р.)*. Вінниця, 112–116. URL: https://vspu.edu.ua/content/event/years16_17/10_13_confer/dop1.pdf
- Яблонський М. Тижневик «Нові Дні» і Петро Волиняк як видавець та автор. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія: Журналістика*. Львів, 2021. Вип. 49. С. 46–54.

References

- [Bahrianyi, Ivan] (1962). Zustrich kultury z prymityvizmom [Meeting of culture with primitivism]. *Novi Dni*, 150–151, 25–26 (in Ukrainian).
- Borets za voliu Ukrainy viryt u nemynuchist viiny [The fighter for the freedom of Ukraine believes in the inevitability of war] (1959). *Novi Dni*, 112, 27–28 (in Ukrainian).
- Volyniak, P. (1956). Anton Bida – heroi truda [Anton Bida is a hero of labor]. *Novi Dni*, 75, 27 (in Ukrainian).
- Volyniak, P. (1954). Z pryvodu ataky shchodennyka «Ameryka» [The newspaper "America" attacks]. *Novi Dni*, 49, 26–27 (in Ukrainian).
- Volyniak, P. (1957a). Liudyna, pysmennyk i politychnyi diiach (Z nahody piatydesiatylittia Ivana Bahrianoho) [Man, writer and politician (On the occasion of the fiftieth anniversary of Ivan Bahrianyi)]. *Novi Dni*, 95, 19–21 (in Ukrainian).
- Volyniak, P. (1957b). Uspikh Ivana Bahrianoho v amerykanskooho chytacha [Ivan Bahrianyi's success with the American reader]. *Hovi Novi Dni*, 87, 24 (in Ukrainian).
- Vol. P. [Volyniak, P.] (1959). Pysmennytskyi uspikh Ivana Bahrianoho [The success of the writer Ivan Bahrianyi]. *Novi Dni*, 110, 23 (in Ukrainian).
- Vol. P. [Volyniak, P.] (1969). Yurii Smolych pro Ivana Bahrianoho [Yuriy Smolych about Ivan Bahrianyi]. *Novi Dni*, 239, 18–19 (in Ukrainian).
- Kovpak, V. A. (2019). «Deokupatsiinyi dyskurs» «Novykh Dniv» yak inkluzyvnynt intelektualnoho dosvidu svitovoho ukrainstva v ukrainsku tsyvilizatsiinu perspektyvu: istorychni paraleli ta dyskusii «na chasi» ["De-occupation discourse" of "New Days" as inclusiveness of the intellectual experience of world Ukrainians in the Ukrainian civilizational perspective: historical parallels and discussions "on time"]. *Derzhava ta rehiony. Serii: Sotsialni komunikatsii*, 1 (37), 11–21 (in Ukrainian).
- Kozak, S. (2020). Chasopys «Ukrainski Visti» yak dzherelo do vyvchennia osoblyvostei funktsionuvannia zhurnalu «Novi Dni» (Kanada, 1950–1997) [The magazine "Ukrainian News" as a source for studying the peculiarities of the functioning of the magazine "New Days" (Canada, 1950–1997)]. *Zbirnyk*

- naukovykh prats Naukovo-doslidnoho instytutu presoznavstva*, 10 (28), 3–13 (in Ukrainian).
- Mohylnytskyi, M. (1975). Petro Kuzmovych, yakym ya yoho pamiataiu [Petro Kuzmovych, as I remember him]. *Volyniak Petro. Pohovorymo vidverto*. Toronto: Novi Dni, 623–626 (in Ukrainian).
- Pomer Ivan Bahrianyi [Ivan Bahrianyi died] (1963). *Novi Dni*, 164, 2, 10–11 (in Ukrainian).
- Pro smert i pokhoron Ivana Bahrianoho [About the death and funeral of Ivan Bahrianyi] (1963). *Novi Dni*, 165, 28–29 (in Ukrainian).
- Redaktsiia (1958). Ivan Bahrianyi u SShA [Ivan Bahrianyi in the USA]. *Novi Dni*, 107, 31 (in Ukrainian).
- Redaktsiia (1955). 30-littia literaturnoi diialnosti Ivana Pavlovycha Bahrianoho [The 30th anniversary of the literary activity of Ivan Pavlovych Bahrianyi]. *Novi Dni*, 71, 1 (in Ukrainian).
- Rozmova z Ivanom Bahrianyom [Conversation with Ivan Bahrianyi] (1959). *Novi Dni*, 108, 15–17 (in Ukrainian).
- Rusalskyi, Vol. (1954). Maister khudozhnoho slova [Master of the artistic word]. *Novi Dni*, 50, 24–25 (in Ukrainian).
- Svaroh, Vadym (1966). Dva vymiry sertsia (I. Bahrianyi. Liudyna bizhyt nad prirvoiu. 1965. N. Ulm.) [Two dimensions of the heart (I. Bahrianyi. A person runs over the abyss. 1965. Neu-Ulm)]. *Novi Dni*, 203, 4–8 (in Ukrainian).
- Svaroh, Vadym (1958). Pro mertve i zhyve («Marusia Bohuslavka» I. Bahrianoho) [About the Dead and the Living ("Marusia Bohuslavka" by I. Bahrianyi)]. *Novi Dni*, 100, 6–11 (in Ukrainian).
- «Tyhrolovy» Iv. Bahrianoho po-anhliisky ["Tiger Hunters" by Ivan Bahrianyi in English] (1954). *Novi Dni*, 56, 30 (in Ukrainian).
- Chaplenko, V. (1964). Dlia choho potribna krytyka? (Vysnovky z dosvidu) [Why do you need criticism? (Conclusions from experience)]. *Novi Dni*, 168, 7–9 (in Ukrainian).
- Chornohrai, Vasyl (1953). Poema vseperemozhnoho optymizmu (Z prats Instytutu Zelenoi Ukrainy) [A poem of all-conquering optimism (From the works of the Institute of Green Ukraine)]. *Novi Dni*, 41, 23–25; 42, 7–11 (in Ukrainian).
- Sherekh, Yurii (1957). Liudyni velykoho ni [To a Person who denied a lot]. *Novi Dni*, 95, 28 (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2017a). Literatura «Rozstrilianoho Vidrozhennia» v zhurnalistskii i redaktsiinii diialnosti Petra Volyniaka (na materialy chasopysu «Novi Dni» 1950 rokiv) [The literature of "The Shot Renaissance" in the journalistic and editorial activity of Petro Volyniak (based on the material of the magazine "Novi Dni" from the 1950s)]. *Masova komunikatsiia: istoriia, sohodennia, perspektyvy*. Lutsk, 11–12 (8), 56–61 (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2017b). «Novi Dni» i presa ukrainskoi diaspory (na materialy analitychnykh publikatsii Petra Volyniaka pochatku 1960-kh rr.) ["Novi Dni" and the press of the Ukrainian diaspora (based on the material of analytical publications of Petro Volyniak of the early 1960s)]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 1 (66), 58–65 (in Ukrainian).

- Yablonskyi, M. (2022). Petro Volyniak i V. Korotych: z istorii «kultobminu» ta ideolohichnykh protyrych doby [Petro Volyniak and V. Korotych: from the history of the “cult exchange” and the ideological contradictions of the time]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriiia «Filolohiia. Sotsialni komunikatsii»*, 33 (72), 6, 2, 243–251 (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2020). Redaktsiino-vydavnycha diialnist Petra Volyniaka [Editorial and publishing activity of Petro Volyniak]. *Ukrainska biohrafistyka = Biographistica Ukrainica*, 19, 243–258 (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2016a). «...spalakh novoho vidrozhennia nashoi natsii»: poetyshistdesiatnyky v redaktsiinii ta zhurnalistskii diialnosti Petra Volyniaka (na materialii chasopysu «Novi Dni» pershoi polovyny 1960-kh rokiv) [“...the spark of a new revival of our nation”: sixties poets in the editorial and journalistic activity of Petro Volyniak (based on the material of the magazine “Novi Dni” of the first half of the 1960s)]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 21, 192–201 (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2016b). Suchasna radianska literatura v analitychnii zhurnalistytsi Petra Volyniaka 1951–1952 rr. [Modern Soviet literature in the analytical journalism of Petro Volyniak, 1951–1952.]. *Suchasnyi mas-mediinyi prostir: realii ta perspektyvy rozvytku*. Vinnytsia, 112–116. URL: https://vspu.edu.ua/content/event/years16_17/10_13_confer/dop1.pdf (in Ukrainian).
- Yablonskyi, M. (2021). Tyzhnevnyk «Novi Dni» i Petro Volyniak yak vydavets ta avtor [«New Days» weekly and Petro Volyniak, publisher and author]. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka. Seriiia: Zhurnalistyka*, 2021, 49, 46–54 (in Ukrainian).

Maksym Yablonskyi. The magazine “Novi Dni” as a historical and literary source: the work of Ivan Bahryany (based on material from the 1950s and 1960s).

The purpose of the study is to present the magazine “Novi Dni” (Toronto) as a universal type of publication, in which significant attention was paid to literary and artistic phenomena and cultural and historical issues, based on the work of Ivan Bahrianyi and materials devoted to the literary and critical analysis of his writing. **The publication methodology** is based on the potential of the cultural-historical method and content analysis. A comprehensive vision of the problem makes it possible to form a complete picture of the cultural and social and political life of the Ukrainian diaspora.

The result of the research is proof of the importance of historical and literary material in a periodical not only for the development of artistic culture, but also for social and political consciousness.

Considerable attention is paid to the literary and critical reception of Ivan Bahrianyi's work. Vasyl Chornohrai, in the article “Poem of all-conquering optimism” dedicated to the novel “Tiger hunters”, notes the role of autobiography, the specificity of national artistic expression in content and genre form. It is also emphasized that the work is a criticism of the bilshovyk-enkavedyst system. The socio-political and cognitive role of the novel is noted. Vadym Svaroh's article “About the Dead and the Living” is dedicated to Ivan Bahryany's novel “Marusia Bohuslavka” (Munich, 1957). The review uses images from the work, in particular, the dead person as the

embodiment of communist nobles and the living one - the young generation, and an allegorical image of people-snails, driven into a shell by the system. Despite such shortcomings as the large exposition part and the depiction of literary heroes with almost no growth in their consciousness, the critic believes that "Marusya Boguslavka" is a symbolic image of Ukraine. Vadym Svaroh's review of Ivan Bahriany's book "A Man Running over the Abyss" (New Ulm; New York, 1965) emphasizes that the main character Maxim is an expression of the main idea of the work, embodying the author's dreams. According to the writer's idea, his hero must live in order not to give victory to the enemy. A number of symbolic images are noted in the text.

In the news reports of Petro Volyniak, a lot of attention is paid to linguistic problems and other aspects of the expression of national identity. Separate texts are sources that supplement the biography of public and political figure Ivan Bahrianyi.

The conclusions emphasize the relevance and perspective of the scientific problem.

Key words: "New Days" magazine (Toronto); journalistic and editorial-publishing activities of Petro Volyniak; creativity of the Ukrainian diaspora; Ivan Bahrianyi; literary criticism, review.

Яблонський Максим Романович – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-9822-3920>; max.yablonsky@gmail.com

Тереза Левчук

Філологічний підхід як методологічна стратегія: розвідки І. Денисюка про Лесю Українку

Мета статті – простежити використання філологічного підходу в літературознавчих дослідженнях на матеріалі розвідок І. Денисюка про Лесю Українку. **Теоретичним базисом** стало осмислення філологічного методу в методологічно-узагальнюючих працях Р. Гром'яка, М. Наєнка, М. Гнатюка, П. Іванишина, а також у спеціальних розвідках, які демонструють його функціонування (статті Т. Пастуха та С. Пилипчука).

Результати. Прихильники філологічного підходу засадничою метою визначали ретельне вивчення тексту, що згодом дало підстави дослідникам цього явища сфокусувати увагу на понятті форми, а тому зблизити із заблокованим у радянський період формалізмом. Наукові дослідження в цьому напрямі велися в еміграції та західноукраїнських землях. У підрадянській Україні, в умовах засилля соцреалістичного диктату в художній творчості та вульгарно-соціологічного в науці, прихильники структурно-формалістського підходу шукали компроміс, наприклад, у використанні цілісно-системного аналізу.

Широту наукових зацікавлень І. Денисюка ілюструють численні дослідження з історії та теорії літератури, фольклористики і методики, краєзнавства та літературної критики. Його дослідницький пошук характеризують скрупульозність, глибина аналізу, виваженість узагальнень, зумовлені насамперед філологічним підходом.

Розвідки про Лесю Українку представлені дослідженням джерел і поезики драми-феєрії «Лісова пісня» (у співавторстві з Л. Міщенко), вивченням творчої біографії в контексті «дворянського гнізда Косачів» (разом зі Т. Скрипкою), різнотематичними публікаціями. І. Денисюк залучив аналіз текстів Лесі Українки та її критичні думки у власні жанрологічні концепції.

Висновки. Філологічний підхід надто широкий і водночас узагальнюючий, щоб стати окремим методом літературознавчих досліджень. Він швидше слугує осердям методології чи визначає стратегію наукового пошуку. Філологічний підхід в умовах тоталітарних систем дозволяв здійснювати фахові дослідження в табуйованих напрямках, як-от формалізм, структуралізм. Наукові пошуки І. Денисюка значною мірою зумовлені текстоцентричними засадами філологічного підходу у розвідках із поезики загалом і жанрології зокрема.

Ключові слова: філологічний підхід, методологічні стратегії, поезика, генологія, Леся Українка, І. Денисюк.

Вступ

Методологічно-дослідницький потенціал літературознавства не-

ухильно зростає, активно залучаючи методи інших наук і розвиваючи власні, та зберігаючи при цьому базові, основоположні напрями. До таких належить і філологічний підхід, що хронологічно бере початок в еллінізмі, а типологічно визначається семантичним осердям терміну на позначення сукупності гуманітарних наук, для яких головним об'єктом є текст, а завданнями – його коментування та інтерпретація.

У XIX ст. у літературознавстві одночасно з активним становленням самої науки відбувається увиразнення дослідницьких векторів у цій галузі – соціологічного й естетичного. Поширення позитивістських концепцій зумовило активізацію філологічного підходу, який відстоював вивчення питома мистецьких, насамперед формалістичних, рис літературних явищ. Подальша загроза ідеологічного тиску посилила значення такої методологічної стратегії. М. Наєнко резюмує, що саме філологічна школа у XX ст. фактично «утримувала українське літературознавство в межах власне науки і пізніше послідовно протистояла вульгарно-соціологічному радянському літературознавству» (2010: 178).

В українському літературознавстві постійно велися дослідження з естетико-філологічних позицій, навіть у радянський період із посиленням інтенсивності в 1960-ті роки та відродженням у 1990-ті. Фактично ці ж хронологічні рамки охоплюють активну наукову діяльність Івана Овксентійовича Денисюка (1924–2009) – літературознавця, фольклориста, педагога. Серед особливостей його творчого почерку В. Корнійчук відмічає «притаманне вченому уміння бачити в краплині води цілий світ, <...> нестандартність наукового мислення дає йому змогу часто робити оригінальні, інколи навіть парадоксальні, на перший погляд, припущення, висновки» (2007: 263).

Мета статті – простежити використання філологічного підходу в літературознавчих дослідженнях на матеріалі розвідок І. Денисюка про Лесю Українку.

Теоретичний базис

Теоретичне осмислення філологічного методу на сучасному етапі прочитуємо в методологічно-узагальнюючих працях Р. Гром'яка (Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). Тернопіль, 1999), М. Наєнка (Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. Київ, 2010), М. Гнатюка (Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. Львів, 2002), П. Іванишина (Українське літературознавство постколоніального періоду. Київ, 2014), а також у спеціальних

розвідках, які демонструють його використання (статті Т. Пастуха та С. Пилипчука).

Виклад основного матеріалу

В українському контексті становлення філологічного підходу пов'язують насамперед із діяльністю університетського семінарію під керівництвом В. Перетца з подальшою активністю його учасників, зокрема неокласиків М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, а також емігрантів Д. Чижевського, Л. Білецького. Суть філологічного підходу очільник наукової школи вбачав у повному вивченні матеріалу в його статичному та динамічному станах. «Увесь пафос дослідницьких змагань В. Перетца, як і його попередники та послідовники, спрямовував на скрупульозну критику тексту, його всебічне, всеосяжне осмислення» (Пилипчук, 2013: 74).

Т. Пастух ґрунтовно охарактеризував систему поглядів професора В. Перетца, виснувавши, що «дослідник доволі широко закріїв завдання для свого методологічного підходу». Це, зі свого боку, зумовлено тогочасним станом літературознавчої науки, зокрема широким розумінням категорії форми (Пастух, 2014: 23–24). Слушно зауваживши, що осердям методики В. Перетца є поєднання текстології та віршознавства на тлі загального вивчення літературної форми, Т. Пастух застерігає від проголошення філологічного підходу універсальною дослідницькою стратегією з охопленням інших методологічних практик, бо це руйнує межі поміж методами, нівелює визначальні тенденції того чи того шляху пізнання твору (там само: 25).

Розвиваючись, будь-яка наука збагачує термінологічний апарат, чіткіше розмежовує явища, поглиблює методологію. Не випадково філологічний підхід у час його локалізованого постання назвали школою, беручи до уваги саме сукупність дослідників – учнів і послідовників – під керівництвом наукового лідера. Той факт, що початково філологічна школа – це семінарії для студентів Університету св. Володимира, слухачок Київських вищих жіночих курсів і вечірніх приватних жіночих історико-філологічних курсів, включає ще й елемент учнівства, становлення. Водночас учасники цього семінарію різних періодів (1907–1914) стали згодом відомими вченими, переважно в царині давньої літератури та поезики.

Представники Київської філологічної школи засадничою метою визначали ретельне вивчення тексту, що згодом дало підстави дослідникам цього явища сфокусувати увагу на понятті форми, а

відтак зблизити з формалізмом. Розвиток такого напрямку літературознавства був заблокований у радянській період. Тому своєрідним вирішенням проблеми стали наукові дослідження в еміграції чи західноукраїнських землях та компроміси всередині країні. Справді, питання форми були ключовими в працях Б. І. Антонича, М. Гнатишака, В. Державина, Є. Маланюка, В. Петрова, М. Рудницького, Д. Чижевського та ін. У підрадянській Україні, в умовах засилля соцреалістичного диктату в художній творчості та вульгарно-соціологічного в науці, прихильники структурно-формалістського підходу шукали компроміс, наприклад, у використанні цілісно-системного аналізу (Донецька філологічна школа).

Збільшення різноманітних практик аналізу мистецьких явищ відповідно до розростання науки зумовлює методологічні узагальнення та викликає термінологічну синонімію. П. Іванишин вказує на існування поняття *філологічний напрям* в інших дефініціях: естетичний, формальний, формально-естетичний, або «філологічно-естетичний» (М. Грушевський) (2014: 19). Загалом погоджуючись із такою позицією, зауважимо, що на сучасному етапі (а тим більше ситуативно) варто обґрунтовувати близькість категорій (як-от *філологічний – естетичний*), або ж корегувати термін (наприклад, формальний¹).

У концепції В. Перетца філологічний та естетичний підходи фактично перебувають в опозиції один до одного. Учений, як відомо, розмежовував об'єктивні й суб'єктивні методи. До першої категорії він відносив насамперед філологічний, а також культурно-історичний (І. Тен), порівняльно-історичний (О. Веселовський), еволюційний (Ф. Брюнетьер). Серед суб'єктивних методів, на думку вченого, широко популярним став естетичний. Вчений обстоює ідею історико-культурної зумовленості категорії прекрасного, що становить основу еволюції художніх творів. Для ілюстрації такої зумовленості В. Перетц пропонує ширше охоплювати літературний процес, наприклад, залучити якнайбільше явищ певної епохи для її характеристики, чи, простежуючи розвиток певного жанру, брати до уваги не тільки оригінальні зразки, але й наслідувальні. Однак генетичний підхід при

¹ Слово *формальний* має семантичне навантаження і як синонім *поверхового, неглибокого*. Звичайно, уникнути лексики *формальний* (той, що стосується форми) важко, але вважаємо за доцільне активно використовувати поняття *формалістичний* у відповідних контекстах, наприклад, формалістична тенденція в європейській поезії. Щодо методу дослідження (*формалізм*) вживати слово *формалістський*.

розгляді літературних явищ призводить, на думку Т. Пастуха, до нівелювання естетичного чинника. Він зауважує, «що таке нівелювання й надмірне наголошування на історико-культурній зумовленості прекрасного виявляє як сильне, так і слабе місце концепції філологічного методу Перетца. Сильним є увага до історичності, до зміни художніх форм та мистецьких уподобань. Водночас наголошення на суб'єктивності та індивідуальності “ідеалу прекрасного” веде до релятивізму, до руйнування більш-менш тривких критеріїв, відповідно яких може розбудовуватися наукова дисципліна літературознавства» (Пастух, 2014: 22).

Важливо враховувати історичний момент впровадження того чи того методу / підходу в практику. М. Грушевський обґрунтував «філологічно-естетичне і соціологічне трактування» творів словесності в контексті власного проєкту 1920-х років – історії української літератури. Науковець акцентував риси «естетично-філологічного погляду» на художні тексти певного народу: «аналізується зміст і словесна форма творів, причини їх зросту чи упадку, змін в формі, в виборі тем та їх обробленні» (Грушевський, 1993: 52). Посування «історії словесності» з-поміж філологічних наук до соціологічних зумовлене, на думку М. Грушевського, впливами «сучасного життя – культурних, політичних чи соціальних змін, які відбивались на напрямі й характері літературних творів» (там само: 52). Урівноважуючи значення філологічного та соціологічного підходів у написанні історії літератури, дослідник наголошує важливість форми для «творів артистичних»: «Краса ж передусім се форма і в формі» (там само: 55).

Не викликає заперечення теза П. Іванишина про універсальність філологічного підходу в критичній практиці: «Зацікавлення естетичними проблемами в художній практиці та метадискурсі, наявність певної академічної традиції, здатність формально-естетичного методу поєднуватись із іншими інтерпретаційними стратегіями (міфокритикою, герменевтикою, структуралізмом, націоцентризмом, структуралізмом, компаративізмом тощо) спричинили популярність кваліфікаційних академічних досліджень, оснований на теоретичному філологічно-естетичному досвіді, з використанням естетичних категорій і термінів» (2014: 28).

Широту наукових зацікавлень І. Денисюка ілюструють численні дослідження з історії та теорії літератури, фольклористики і методики, краєзнавства і літературної критики. Однак визначальною рисою його

таланту як науковця є не кількість зробленого, а скрупульозність пошуку, глибина аналізу, вираженість узагальнень, зумовлених насамперед філологічним підходом.

Лесезнавство як ділянка наукових досліджень І. Денисюка посідає нижчу позицію в його доробку порівняно з іншими. Звичайно, що праці про життя і творчість Лесі Українки чисельно поступаються франкознавчим здобуткам професора, або теоретичним працям чи фольклористичним розвідкам. Однак із цього приводу маємо певні міркування. Характеризуючи діяльність професора, В. Корнійчук казав: «Науковий материк Івана Денисюка – незвичайне явище в сучасному українському літературознавстві. На його обширі зустрінемо не одну вершину, що засвідчує дивовижне розмаїття, каменярську тяглисть і неосяжність таланту Ученого і Вчителя» (2007: 260). Такими вершинами є, безперечно, першорядні постаті української літератури, писати про яких непросто, зважаючи на величини об'єктів і напрацювання попередників. А втім, талант дослідника й виявляється в умінні сказати своє слово або зробити хай невелике, але відкриття. Дослідницька інтуїція виводила І. Денисюка на «білі плями» нашої літератури, а його навіть принагідні спостереження часто відкривали нові можливості філологічних досліджень.

Окреслюючи «обріи літературознавчих зацікавлень» ученого, М. Легкий вирізняє такі рівні: генологічний, поетикальний, типологічно-порівняльний, наратологічний, структуральний, інтертекстуальний, літературно-краєзнавчий, психології творчості (передмова до праць І. Денисюка, 2005). Перелік свідчить про послідовний науковий інтерес до тексту та його різновекторних характеристик. У контексті таких зацікавлень містяться й розвідки про Лесю Українку.

Найперше потрібно сказати про книгу «Дивоцвіт» у співавторстві І. Денисюка та Леоніли Міщенко, яка вийшла у видавництві Львівського університету 1963 р. Визначений у підназві конкретний об'єкт дослідження – «Джерела і поетика “Лісової пісні” Лесі Українки» – безсумнівно перебуває в руслі філологічного підходу.

З'ясовувати життєдайні джерела невмирущої «Лісової пісні» був покликаний долею поліщук Іван Денисюк – уродженець села Заліси Ратнівського району на Волині. У тексті книги виразно чуються фольклористично-етнографічні захоплення науковця, коли він переконливо описує поліську ношу (одяг) та доводить необхідність саме автентичних строїв персонажів у сценічних постановках. Аргументи приводить з експедицій у села Кортиліси та Жиричі Ратнівського

району Волинської області. Етнографічну «достовірність» драми-феєрії демонструють, на думку дослідника, поліські діалектизми, фразеологізми, приказки, примовки, взяті з народної розмовної мови селян Волині.

Автори книги ретельно й водночас поетично описують «джерела» найвідомішої драми Лесі Українки. А джерела ті – на Волині, в урочищі Нечімле біля Скулина. У відомому й часто цитованому листі до матері від 20.XII.1911 р. з Хоні Леся Українка згадує ті часи, коли мандрували волинськими лісами, й образ мавки, що зачарував її «на весь вік». «Не може бути ніякого сумніву, що саме Нечімле стало колискою “Лісової пісні”, її живою декорацією, – це стверджується текстом чорновика цього твору, де назва Нечімле фігурує тричі» (Денисюк & Міщенко, 1963: 13). Автори книги подають суголосний їхньому часові пейзаж, простежуючи таким чином діахронію явища.

З любов'ю описане обросле лісами озеро: «за місцевою вимовою “Нечімле”, а не як у друкованих джерелах – “Нечімне”» (там само: 20). Автори книги наголошують на «тому факті, що при написанні “Лісової пісні” виходила Леся Українка передусім від життя, від конкретної місцевості і людей, <...> бо це спростовує різні гіпотези тих дослідників, які шукали книжних, чужоземних впливів на письменницю» (там само: 21). Науковці послідовно підсилюють власні узагальнення й спостереження фактажем. Очевидно, що переказані в книзі легенди, проведені паралелі з текстами народних пісень підтверджені результатами експедицій на Полісся¹.

І. Денисюк та Л. Міщенко ведуть дослідження в кількох напрямках – порушено проблеми психології творчості, теоретичного осмислення драми, філософії доквілля, синтезу мистецтв. Вони говорять про новаторство Лесі Українки в змалюванні природи та моделюванні художнього часу – рухливі пейзажі виконують функцію ущільнення часу, що нагадує, припускають автори, писання сценарію. Отож, «Дивоцвіт» фактично започатковує цілу низку теоретико-літературних міркувань, вироблених на матеріалі художнього твору. Загалом багатогранна творчість Лесі Українки дає підстави для узагальнень щодо творчого методу в модернізмі, жанрово-видових форм у драматургії, ритмотвірних у верлібрі тощо. Дослідники звернулися до актуального й сьогодні питання версифікаційних форм

¹ У контексті фольклористичних досліджень питання текстології набуває подвійної вагомості. С. Пилипчук виразно показав особливості застосування методології філологічної школи у фольклористичних студіях Івана Франка (2013). Подібними є підходи фольклориста І. Денисюка, зокрема у літературознавчих працях із залученням народнопісенного матеріалу.

драматичних творів. Очевидно, що зумовлено це неоднозначністю генеричних особливостей суміжних змістоформ, якими і є віршовані драми.

І. Денисюк і Л. Міщенко відзначають надзвичайну мелодійність, особливу ритміку та інтонацію «Лісової пісні» Лесі Українки, яка відповідає ліричній вдачі й самої авторки, і героїні – Мавки. «Недарма ж ця поема названа піснею! Мелодія голосу Мавки гармонійно і граціозно вплітається в загальний хор лісу – в шум верховіття дубів, кленів, яворів, у звуки трепету листочків берези і осоки, дзвону лісового струмочка, тьохкання соловейка. Мавка ніби ввібрала всі ці звуки в свою мову» (там само: 62–63). За спостереженням науковців, інтонація мови, як і колір одягу, ритміка вірша підпорядковані відтворенню характерів.

Переконаливим, аргументованим і напрочуд поетичним є аналіз психологічного паралелізму річного руху природи та кохання Лукаша й Мавки. Повертаючись до «Лісової пісні», кожен раз отримуєш естетичну насолоду; те ж саме можна сказати й про перечитування «Дивоцвіту». Це знову і знову підтверджує тезу відомого французького структураліста Ролана Барта про те, що критику породжує задоволення від тексту. Розвідка написана, говорячи словами Лесі Українки, «без зайвих хитрощів». Особливістю стилю книги є звернення до висловів самої письменниці, які безпосередньо введені у структуру критичного тексту.

Леся Українка неодноразово говорила про свою ліричну схильність, яку вона наполегливо долала, йдучи до вершин драматургії. Однак саме як поетка увійшла вона в літературу, й навіть у інтимній ліриці залишалася лицарем. Така ідея пронизує розвідку І. Денисюка «Слова кохання, які тобі я не сказала». Невелика за обсягом стаття поєднує поетикальний, інтертекстуальний, генологічний, частково біографічний прийоми дослідження та містить чималий ряд персонажів – Жанна д'Арк, Мавка, Люба Гощинська, Прісцілла, Настя з «Голосних струн», піаністка з «Меланхолійного вальсу» О. Кобилянської, дві Ізольди – Білорука й Злотокоса, Франческа та Паоло, Джіневра й Ланселот, Офелія. Аналізуючи образи любовної лірики Лесі Українки, зокрема поезію в прозі «Твої листи завжди пахнуть зов'язими трояндами», критик вдається до аналогій з творами самої письменниці та інших митців.

Відома насамперед як драматург, починала з поезій, Леся Українка не цуралася й прози – основного об'єкта вивчення літера-

турознавця І. Денисюка. Дослідження розповідних жанрів Лесі Українки – продуктивний, на його думку, напрям українського літературознавства, який не втратив перспектив і сьогодні.

Серед найцікавіших художніх відкриттів української новелістики кінця ХІХ–початку ХХ століття І. Денисюк називає психологічну новелу з внутрішнім сюжетом, викладеним у формі суцільного невіголошеного монологу, а серед найбільш оригінальних із точки зору історичної поетики текстів – «Помилку» Лесі Українки (2005: т. 1, к.1, 80). Діаметрально протилежні оцінки М. Павлика та І. Франка про ще неопубліковану повість «Жаль» науковець пояснює віддаленістю теми для одного та близькістю для іншого. Фаховий аналіз сюжету, образів, мови твору дозволив зробити висновок, що в повісті «Жаль» Леся Українка чи не вперше виявила нахил до сатири (Денисюк, 2005: т.1. к. 2, 49).

Особливістю доробку І. Денисюка є поєднання різних наукових зацікавлень в окремих розвідках, наприклад, фольклорно-етнографічних спостережень та літературознавчого аналізу (як у «Дивоцвіті»). Жанрологічні праці І. Денисюка демонструють перетинання франкознавчих і лесезнавчих дослідницьких напрямів. «Генологічна свідомість» І. Франка та Лесі Українки, переконаний науковець, може збагатити національну жанрову теорію. І. Денисюк порівнює їхні жанрові концепції з «соціал-дарвіністською» теорією Ф. Брюнетьєра («Еволюція літературних жанрів»), яка не враховувала специфіки суспільних явищ і «була виявом крайнього іманентизму у розумінні еволюції жанру» (2005: т.1, к.1, 24).

Вивчення жанрів – провідний напрям у науковій діяльності І. Денисюка та безпосередньо стосується форми літературного твору в історичній протяжності. Глибиною теоретичного узагальнення вирізняється написана ним стаття «Жанр» в «Українській літературній енциклопедії» (Київ, 1990), а результатом тривалого дослідження національної новелістики стала ґрунтовна монографія «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття» (перше видання Київ, 1981; доповнене – Львів, 1999). У передмові автор подає таку дефініцію: «Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, спроможною до постійного оновлення, акумулятором досвіду поступальної еволюції мистецтва, способом існування літературного твору, закономірністю розвитку красного письменства» (Денисюк, 1999: 3).

У руслі історичної поетики І. Денисюк міркує про розвиток жанрів малої прози, зокрема фрагментарної. Ілюструючи її визначальні ознаки, дослідник вдається до відповідних прикладів: «Молода Леся Українка пише свої “образочки” “Святий вечір” у вигляді чотирьох невеличких фрагментів, нічим нібито не зв’язаних, тільки датою “святого вечора”. Але останній заключний акорд – сльози убогої швачки <...> – ставить усі розрізнені кадри у стрункий логічний ряд. Одразу відчувається упорядковуюча влада монтажу – прийом контрасту» (там само: 218).

І. Денисюк не тільки принагідно аналізує твори Лесі Українки, але й звертається до її фахових оцінок. «Підтекст, активізація читача до співпраці – це завдання поставила новела ХХ ст. Леся Українка радила Надії Кибальчич у її новелах (авторка називала їх ескізами, Леся Українка не погоджувалася з цим визначенням їх жанру) позбавитись послідовності й ставлення всіх крапок над “і”, бо це не дає змоги читачеві думати самому» (там само: 156). Теоретик жанру бере до уваги критичні думки Лесі Українки при розгляді малої прози В. Винниченка. Вона звернула увагу на твори молодого автора як на «ілюстративний матеріал» до власної «теорії неоромантизму, зокрема, на принцип співвідношення героїв у творі» (там само: 248).

Виокремлюючи генологічні міркування Лесі Українки, І. Денисюк спирається на її статті початку ХХ ст. про художню утопію та соціальну драму. Дослідник відзначає, що жанрова концепція Лесі Українки збігається з Франковою¹, але істотно доповнює її оригінальними судженнями: «Це, по суті, глибоко усвідомлена концепція історичної поетики жанру. Перш за все Леся Українка наголошує момент спадкоємності в історичній динаміці жанру» (Денисюк, 2005: т. 1, кн. 1, 22).

І. Денисюк залучає думки Лесі Українки до власних теоретичних міркувань, насамперед поняття «стадії літературного розвитку», розрізнення в історії жанру «підготовчої стадії» та «перехідної» з впливом попередньої на наступну. Завдання дослідника, на думку Лесі Українки, полягає у тому, щоб виявити «нові елементи попередньої стадії розвитку» для пояснення інших, справді «літературно нових... творів дальшого часу», – цитує І. Денисюк відому працю «Утопія в белетристиці» (2005: т.1, к.1, 22). Теоретик зауважує й визначений

¹ Політичні погляди І. Франка й Лесі Українки стали об’єктом дослідження І. Денисюка в статті «Національні питання в полеміці “між своїми”» (1996). Оскільки це навкололітературна сфера, то не будемо зупинятися детально.

Лесею Українкою важливий фактор руху жанру – читацький інтерес. «Духу часу» підвладні й письменники, і читачі, він є механізмом жанрової спадкоємності. «Лесея Українка бачить нерозривний зв'язок жанру з матеріальним і культурним розвитком людства й загальнонауковими теоріями, з літературними напрямками і методами», – висновує І. Денисюк (2005: т. 1, к.1, 22).

Тяглість індивідуального наукового пошуку демонструє розробка окремих тем, а що цікавіше – мікротем. Зацікавлення Лесиними образами *зорі, зірки, вогнів*, яке постало у «Дивоцвіті» глибоким літературознавчим аналізом, пізніше вилилося в упорядкування І. Денисюком збірки російськомовних перекладів ліричного циклу Лесі Українки «Зоряне небо» (Львів, 1988). У передмові до цього видання дослідник знову виявляє власне заглиблення у фольклор, продовжує тему про джерела Лесиної творчості. «Зоря – улюблений образ народної творчості. У курних поліських хатах не раз чула поетеса весільні співи, в яких “розходився місячик по небу, збираючи зоройки в громаду”», – простежує науковець еволюцію провідного мотиву лірики Лесі Українки (Денисюк, 1988: 7), вкотре демонструючи поєднання власних наукових зацікавлень – поетики й фольклору.

Невід'ємним складником літературознавчих розвідок І. Денисюка були біографічні та краєзнавчі пошуки. Літературно-краєзнавчі матеріали, в різний час друковані у пресі Волині, лягли в основу науково-популярного видання «Дворянське гніздо Косачів» (Львів, 1999). Ця книга стала унікальним груповим фамільним портретом. На небосхилі українських династій – Старицьких, Лисенків, Зерових – родина Косачів сяє чи не найяскравіше. Плеяда талантів, викохана дбайливими руками турботливого батька та невсипущої матері, достойно поповнила духовну скарбницю національної культури, а у випадку Лесі Українки – і світової. Автори дослідження обрали такий ракурс, у якому центральною постаттю родини виступає Лариса Косач, але в неодмінному оточенні – сімейному й природному, бо це – джерела її таланту. Аби наблизити читача до феномену цього «родинного конгломерату», І. Денисюк і Т. Скрипка поставили завдання відтворити будні й свята Косачів, передати відкритість дворянської сім'ї до оточення – і народного, і природного, а з іншого боку – показати «як ставало Колодяжне завдяки Косачам волинськими

Афінами, світочем цивілізації, як тягнулися до нього діячі нашої культури»¹ (Дворянське гніздо, 1999: 7).

Без сумніву, книга зуміла передати той високий благородний аристократичний дух родини, викликаний не так станом, як освіченістю, вихованням, інтелігентністю. Тематично книга поділена на дві частини – перша подає галерею портретів сім'ї Косачів, друга розповідає про життєдайні джерела Лесиної творчості – волинське Полісся. Закоханість у рідний край – Іван Денисюк і Тамара Скрипка волиняни – є, мабуть, основним рушієм подвижницької дослідницько-літературознавчої та краєзнавчої праці.

Глибокий патріотизм та професійний інтерес фольклориста вирізняють постать І. Денисюка у спільних дослідженнях із Л. Міщенко чи Т. Скрипкою. Ті сторінки книг, де йдеться про Полісся, його етнографію, фольклор, однозначно належать перу дослідника. Він аналізує діалектизми, описує регіональне вбрання, поетизує дорогі серцю краєвиди. Краєзнавчо-лесезнавчі пошуки І. Денисюка проходили під гаслом: «Кожна крупинка про Лесю – дорогоцінна» (Радянське Полісся. 1988. 1 жовт. С. 3).

І. Денисюк активно розвивав територіальне лесезнавство й у Львові. У методичних рекомендаціях щодо проведення літературно-краєзнавчих екскурсій «Лесиними стежками у Львові» читаємо: «Посилаючись на спогади Яцкова М., доцент Львівського державного університету І. Денисюк стверджує, що цього разу (листопад 1901 р. – Т. Л.) Леся Українка зупинилась у М. Кривинюка, який мешкав на квартирі Климентини Панкевич (дружини відомого художника Ю. Панкевича). К. Панкевич працювала в книгарні НТШ і мешкала тоді на вулиці Чарнецького, 26» (Лесиними стежками, 1972: 22).

Узагальнюючий характер різноаспектних досліджень життя і творчості Лесі Українки має стаття І. Денисюка з нагоди 125-ї річниці з дня її народження «Світло нагірне». У назві – поетичний образ самої мисткині: «Світлом нагірним, проповіддю нагірною, що будила з летаргійного сну у віковій темниці українців, і було слово Лесине» (Денисюк, 2005: т. 1, к. 1, 168). Науковець окреслив здобутки лесезнавства, зокрема й власних розвідок і знахідок, акцентував місце Лесі Українки в родині, національній літературі та українському суспільстві, разом з тим демонструючи глибокий аналіз провідних

¹ Про перебування родини Франків на Волині докладно – у статтях І. Денисюка «В Колодяжному, у Косачів...» (Радянська Волинь. 1991. 23 лютого) та «Франки в гостині у Косачів на Волині» (Українське літературознавство. 1992. Вип. 56).

мотивів і ключових образів оригінальної творчості. Така всеохопність й одночасно заглибленість у межах стислого та стилістично довершеного тексту зумовлені, безперечно, широтою філологічного погляду дослідника.

Переїнявши від уславлених вчителів ази дослідницької майстерності, І. Денисюк зумів продовжити себе в учнях і послідовниках. У передмові до видання «Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка. Біографічні матеріали. Документи. Іконографія» (Нью-Йорк – Київ, 2004) Тамара Скрипка щиро дякує «Учителю, патріярхові українського літературознавства, професорові Іванові Овксентійовичу Денисюку за довір'я і підтримку у моїх архівних і наукових пошуках» (Лариса Петрівна, 2004: 29). Такі та інші зізнання вдячних продовжувачів засвідчують поважну наукову школу І. Денисюка.

Наукова новизна

Осмислення наукового доробку І. Денисюка крізь призму філологічного підходу, зокрема на матеріалі розвідок про Лесю Українку. Принагідно уточнено доцільність термінологічного використання понять *філологічний метод, аналіз, підхід, стратегія*.

Висновки

В українському літературознавстві зафіксовані поняття з означенням *філологічний*: метод, напрям, аналіз. Їхній термінологічний статус почав формуватися в період Київської філологічної школи, хоча елементи такого підходу існували давно. Маючи історію розвитку й трансформації, на сьогодні згадані категорії вимагають уточнення.

Філологічний підхід надто широкий і водночас узагальнюючий, щоб стати окремим методом літературознавчих досліджень. Він швидше слугує осердям методології чи визначає стратегію наукового пошуку. Філологічний підхід в умовах тоталітарного контролю дозволяв здійснювати фахові розгляди в табуйованих напрямках, як-от формалізм, структуралізм, герменевтика.

Наукові пошуки І. Денисюка значною мірою зумовлені текстоцентричними засадами філологічного підходу у розвідках із поетики загалом і жанрології зокрема. Вибір такої методологічної стратегії дозволив науковцю глибоко вивчати форму художніх текстів у рамках ідеологічного диктату. Припускаємо, що певною мірою естетико-філологічний вектор наукових пошуків І. Денисюка сформувався в західноукраїнському й, вужче, львівському контексті. Міські книгозбірні і в радянський час містили праці апологетів форми, точніше формо-змістової гармонії.

Напрацювання І. Денисюка в царині творчої біографії та спадку Лесі Українки характеризують риси, цілком притаманні філологічному підходу як методологічній стратегії: критика тексту та його історія; порівняння твору з іншими – власними і чужими; аналіз форми та змісту як нерозривної єдності; увага до деталей і фактів. Такі настанови уможливили якісні дослідження в умовах вульгарно-соціологічного засилля в літературознавстві.

Література

- Грушевський, М. (1993). *Історія української літератури. Т. I*. Київ: Либідь.
- Денисюк, І. (1988). Краса і сила одного циклу. *Українка Леся. Зоряне небо: Поезії* / Пер. з укр. Львів: Каменяр, 6–11.
- Денисюк, І. (2005). *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 томах, 4 книгах*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Денисюк І., Міщенко Л. (1963). *Дивоцвіт (Джерела і поетика «Лісової пісні» Лесі Українки)*. Львів: Вид-во Львівського університету.
- Денисюк І., Скрипка Т. (1999). *Дворянське гніздо Косачів*. Львів: Академічний експрес.
- Іванишин, П. (2014). *Українське літературознавство постколоніального періоду*. Київ: Академія.
- Корнійчук, В. (2007). «З його духа печаттю...» (Проблеми франкознавства у працях Івана Денисюка). *Корнійчук В. «Мов органи у величному храмі...»: Контексти й інтертексти Івана Франка (Порівняльні студії)*. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 260–273.
- Лариса Петрівна Косач-Квітка (*Леся Українка*) (2004). Біографічні матеріали. Документи. Іконографія. Нью-Йорк–Київ: Факт.
- Лесиними стежками у Львові* (1972) (Методичні рекомендації щодо проведення літературно-краєзнавчих екскурсій з учнями) [уклад. П. Бондар]. Львів.
- Наєнко, М. (2003). *Історія українського літературознавства*. Київ: Академія.
- Пастух, Т. (2014). Філологічний метод В. Перетца та його відображення в сучасному літературознавстві. *Філологічні семінари*, 17, 19–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2014_17_5
- Пилипчук, С. (2013). «Безпристрасне вистудіювання тексту...»: методологія філологічної школи у фольклористичній практиці Івана Франка. *Рідний край*, 1(28), 74–79.

References

- Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury. T. I* [History of Ukrainian literature. T. I]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Denysiuk, I. (1988). Krasa i syła odnogo tsyklu [The beauty and power of one cycle]. *Ukrainka Lesia. Zoriane nebo: Poezii* / Per. z ukr. Lviv: Kameniar, 6–11 (in Ukrainian).

- Denysiuk, I. (2005). *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi: u 3 tomakh, 4 knyhakh* [Literary and folkloristic works: in 3 volumes, 4 books]. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Denysiuk I., Mishchenko L. (1963). *Dyvotsvit (Dzherela i poetyka «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky)* [Divotsvit (Sources and poetics of "Forest Song" by Lesya Ukrainka)]. Lviv: Vyd-vo Lvivskoho universytetu (in Ukrainian).
- Denysiuk I., Skrypka T. (1999). *Dvorianske hnizdo Kosachiv* [Noble nest Kosachiv]. Lviv: Akademichnyi ekspres (in Ukrainian).
- Ivanyshyn, P. (2014). *Ukrainske literaturoznavstvo postkolonialnoho periodu* [Ukrainian literary studies of the post-colonial period]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
- Korniichuk, V. (2007). «Z yoho dukha pechattiu...» (Problemy frankoznavstva u pratsiakh Ivana Denysiuka) ["With his spirit by seal..." (Problems of French studies in the writings of Ivan Denysyuk)]. *Korniichuk V. «Mov orhany u velychnomu khrami...»: Konteksty y interteksty Ivana Franka (Porivnialni studii)*. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU, 260–273 (in Ukrainian).
- Larysa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka)* (2004). Biohrafichni materialy. Dokumenty. Ikonohrafiia [Larisa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesya Ukrainka). Biographical materials. Documents. Iconography]. Niu-Iork–Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Lesynymy stezhkamy u Lvovi* (1972) (Metodychni rekomendatsii shchodo provedennia literaturno-kraieznavchykh ekskursii z uchniamy) [By forest paths in Lviv (Methodical recommendations for conducting literary and local history excursions with students)] [uklad. P. Bondar]. Lviv (in Ukrainian).
- Naienko, M. (2003). *Istoriia ukrainskoho literaturoznavstva* [History of Ukrainian literary studies]. Kyiv: Akademiia (in Ukrainian).
- Pastukh, T. (2014). Filolohichniy metod V. Perettsa ta yoho vidobrazhennia v suchasnomu literaturoznavstvi [V. Peretz's philological method and its reflection in modern literary studies]. *Filolohichni seminary*, 17, 19–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2014_17_5 (in Ukrainian)
- Pylypchuk, S. (2013). «Bezprystrasne vystudiiuvannia tekstu...»: metodolohiia filolohichnoi shkoly u folklorystychnii praktytsi Ivana Franka ["Impartial study of the text": methods of philological school in Ivan Franko's folkloristic reserch]. *Ridnyi krai*, 1(28), 74–79 (in Ukrainian).

Tereza Levchuk. The philological approach as a methodological strategy: I. Denysiuk's research on Lesya Ukrainka.

The **purpose** of the article is to trace the use of the philological approach to literary research on the materials of I. Denysiuk's scientific papers about Lesya Ukrainka. The **methodological** and generalizing works by R. Gromyak, M. Naienko, M. Hnatiuk, and P. Ivanyshyn, as well as topical investigations that illustrate its functioning (articles by T. Pastukh and S. Pylypchuk), outlined the theoretical framework of this study.

Results. Proponents of the philological approach defined its main goal as an in-depth study of the text, which later gave reasons for researchers of this phenomenon to

focus attention on the concept of form, thus bringing it closer to the formalism blocked in the Soviet period. Scientific research in this direction was conducted mainly in emigration and Western Ukraine. In post-Soviet Ukraine, in the conditions of the socialist realist dictates dominating in the artistic domain and vulgar sociological dictates in science, supporters of the structural-formalist approach sought a compromise, for example, in the use of holistic-systemic analysis. The range of I. Denysiuk's scientific interests involve numerous studies on the history and theory of literature, folkloristics and methodology, local history, and literary criticism. His research searches are characterized by scrupulousness, profound analysis, and well-balanced generalizations, which are determined primarily by a philological approach.

Scientific works about Lesya Ukrainka are represented by the study of the sources and poetics of the drama "Forest Song" (co-authored with L. Mishchenko), the study of creative biography in the context of the "noble nest of Kosachy" (together with T. Skrypka), and other thematic publications. I. Denysiuk utilized the analysis of Lesya Ukrainka's texts and her critical thoughts in the development of his own genre-logical concepts.

Conclusions. The notion of the philological approach is very broad and at the same time too generalizing to become a separate method of literary studies. It rather serves as the core of the methodology or defines the strategy of scientific research. The philological approach in the conditions of totalitarian systems made it possible to carry out professional research in taboo areas, such as formalism and structuralism. I. Denysiuk's scientific research is mostly determined by the text-centric principles of the philological approach in investigations of poetics, in general, and genre analysis, in particular.

Key words: philological approach, methodological strategies, poetics, genology (genre analysis), Lesya Ukrainka, I. Denysiuk

Левчук Тереза Петрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки; <http://orcid.org/0000-0002-0277-3280>; Tereza.Levchuk@vnu.edu.ua

Мовознавство

УДК 811.161.2'271.12'367.335:070.48(477.81)

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.zin>

Руслана Зінчук, Тетяна Бурковська

Пунктуаційна культура районної газети «Вісник Демидівщини» на рівні складних речень

Стаття присвячена дослідженню пунктуаційної культури регіонального видання «Вісник Демидівщини» на рівні складних конструкцій. У часи модернізації суспільства, коли ЗМІ, подаючи актуальну інформацію, відображають мовну культуру, працівникам медіа потрібно усвідомлювати рівень відповідальності не тільки за зміст висвітленого матеріалу, а й за його мовне оформлення. Сучасні журналістські тексти часто не відповідають критеріям грамотності, що й визначає потребу вивчення мовної культури видань на різних рівнях, зокрема й пунктуаційному. Високим ступенем лінгворизику позначені складні речення. Виявлені в аналізованому виданні помилконебезпечні місця у вживанні розділових знаків при оформленні таких конструкцій зумовили **актуальність** пропонованої наукової розвідки.

Мета дослідження – здійснити аналіз пунктуаційної культури складних речень районної газети «Вісник Демидівщини»; виявити й класифікувати за частотністю допущені анормативи; визначити ступінь лінгворизику кожного їх типу. Фактичний матеріал для реалізації поставленої мети дібрано із 50 випусків регіонального видання за 2022 рік. Закцентовано на основних позиціях використання обов'язкових і факультативних розділових знаків у складних реченнях. Диференційовано виявлені анормативи за типом зв'язку в складних конструкціях.

Результати. Установлено, що найвищий ступінь лінгворизику мають помилки, пов'язані з неправильним пунктуаційним оформленням складних багатокomпонентних конструкцій, серед яких найчастіше простежено випадки порушення пунктуаційних норм у підрядному зв'язку. Меншу кількість анормативів зафіксовано в складно-підрядних реченнях. Спорадично виявлено приклади недотримання правил пунктуації в складносурядних конструкціях. Поодинокі простежено помилки в безсполучникових складних реченнях.

Висновки. Найбільш частотними в досліджуваних медіатекстах є анормативи, пов'язані з пропуском необхідного розділового знака. Помилки, що виникли через наявність зайвого розділового знака або не того, який необхідний у конкретному випадку, фіксовані значно рідше.

Ключові слова: мова медіа, пунктуаційна культура, мовна норма, анорматив, складне речення, складносурядне речення, складнопідрядне речення, безсполучникове речення, ЗМІ, редагування.

Вступ

Нині засоби масової інформації посідають вагоме місце в житті суспільства. Подаючи найактуальнішу інформацію, вони водночас відображають рівень мовної культури держави, а зважаючи на високий рівень довіри читачів, навіть формують його. Однак часто на сторінках видань трапляються випадки порушення норм сучасної української літературної мови, що впливає на свідомість читача, який сприймає мовне оформлення журналістських текстів як правильне. Тож працівникам медіа потрібно усвідомлювати рівень відповідальності не тільки за зміст висвітленого матеріалу, а й відповідність тексту чинним мовним нормам.

Безумовно, важливу роль у контексті мовної грамотності відіграє пунктуаційне оформлення текстів, що часто не вкладається в систему чинних правил. Спорадично автори використовують факультативні розділові знаки, аби логічно та інтонаційно підкреслити певний член речення. Втім, пунктуаційній культурі не завжди приділяють належну увагу. Порушення правил пунктуації в журналістських текстах, мовному оформленню яких довіряють читачі, значно погіршує грамотність населення. Це визначає актуальність вивчення пунктуаційної культури видань, зокрема й на рівні складних конструкцій.

Теоретичний базис

У сучасній науковій парадигмі чимало праць присвячено аналізу лінгвокультури сучасних медіа. Вагомий внесок у розвиток цих досліджень зробила Т. Бондаренко (Бондаренко, 2000; Бондаренко, 2002; Бондаренко, 2003), яка описала феномен помилки, удосконалила поняттєво-категоріальний апарат помилкології та зробила диференціацію лінгвоанормативів на матеріалі газет, розмежувавши мовні (орфографічні, лексичні, фразеологічні, морфологічні, словотвірні, синтаксичні, пунктуаційні, стилістичні, орфоепічні, акцентуаційні), мовленнєві та немовні (логічні, фактичні, естетичні) ненормативні одиниці. Дослідниця визначила, що «помилка – це анорматив, тобто таке ненормативне лінгвоутворення, що виникає в результаті невмотивованого порушення літературної норми і є наслідком неправильних мисленнєвих операцій» (Бондаренко, 2003: 7). Наукові розвідки А. Капелюшного (Капелюшний, 2000; Капелюшний, 2002) присвячено розробці типології помилок на основі телевізійного мовлення та газетних текстів. Досліджує медійні девіації А. Яворський, у наукових розвідках якого здійснено не лише загальний аналіз мовних анормативів (Яворський, 2012б), а й визначено ступінь

лінгворизику окремих їх типів (Яворський, 2012; Яворський, 2012а). Пунктуаційні помилки в мові медіа аналізували І. Мариненко (Мариненко, 2011) й О. Цапок (Цапок, 2013). Пунктуаційну культуру волинських ЗМІ досліджують Н. Шульська та Р. Зінчук (Шульська & Зінчук, 2022; Зінчук, Остапчук & Кевлюк, 2023). Цінною працею є «Пунктуаційний словник-довідник» З. Терлака (Терлак, 2021) як перше видання такого типу, створене на українському мовному матеріалі, та вдала «спроба подати комбіноване пояснення особливостей української пунктуації» (Терлак, 2021: 4).

Виклад основного матеріалу

Проведене дослідження пунктуаційної культури районної газети «Вісник Демидівщини» на рівні складних речень та укладений банк даних типових анормативів дають змогу систематизувати приклади обов'язкового та факультативного вживання розділових знаків в аналізованих медіатекстах; виявити й диференціювати за частотністю допущені анормативи; визначити ступінь лінгворизику кожного типу пунктуаційних помилок.

Проаналізований матеріал засвідчив численні випадки правильного пунктуаційного оформлення складносурядних речень, рівноправні частини яких поєднані протиставними сполучниками: *Особисто знаю лише одного з них, ще одного якимось слухав у Млинові, а решта до цього часу залишалася поза увагою* (28.01.2022. № 4. С. 1). *В основному лікар говорить, але допомагає і медсестра* (06.05.2022. № 16. С. 2). *Старець тут залишився, а жінка прокинулася* (14.10.2022. № 39. С. 4).

Водночас фіксуємо чимало прикладів порушення норм пунктуаційного оформлення складносурядних речень (16,9 % з-поміж загальної кількості виявлених анормативів). Так, найчастіше трапляються випадки, коли кома відсутня між предикативними частинами складносурядного речення, поєднаними одиничним єднальним сполучником *і*: *Таке побажання закарбували люблячі серця на державному прапорі нашої держави _ і воно обов'язково збудеться* (29.04.2022. № 15. С. 1). *Дочекалася з армії _ і в січні 1967 року одружилися* (15.07.2022. № 26. С. 4). *Одного чоловіка поранило _ і він після цього помер* (12.08.2022. № 30. С. 1). *Проводили разом чимало часу _ і дитяча прив'язаність згодом переросла в кохання* (07.10.2022. № 38. С. 2). *Ми поїхали в Рівне _ і нам прийшов на сільську раду дозвіл* (14.10.2022. № 39. С. 4). *Та життя вносить свої корективи _ і згодом колектив розпався...* (04.11.2022. № 42. С. 1). *Та в селі роботи за спеціальністю не було _ і пішла працювати в колгоспний дитячий садок* (25.11.2022. № 45. С. 1).

Батьки Максима були дуже добрими людьми, любили обраницю сина _ і батько щораз привозив невістці домашні смаколики (16.12.2022. № 48. С. 2).

Простежено високу частотність використання журналістами районної газети «Вісник Демидівщини» складнопідрядних речень. Пунктуаційна культура більшості з таких конструкцій відповідає нормі: *На той час в Америці жили два брати та батьки Надії Павлівни, які виїхали раніше (21.01.2022. № 3. С. 4). Відтоді 12 років щороку їздив до нього в Німеччину, де мав окреме приміщення для творчості (15.07.2022. № 26. С. 2). Водночас тішиться їх успіхами та досягненнями, адже сама дуже любила вчитися (02.09.2022. № 33. С. 1).*

Згідно з пунктуаційною нормою, підрядна частина відокремлюється від головної комою, проте задля більшого їх змістового увиразнення іноді ставлять тире. Так званий факультативний розділовий знак фіксуємо в опрацьованих текстах: *Хто скільки зміг чи вважав за потрібне _ стільки пожертвував (18.02.2022. № 7. С. 4). Хто знав цю прекрасну, світлу людину _ пом'яніть щирою молитвою (17.06.2022. № 22. С. 3). Якщо ти звідси пішов _ ти вже не член нашої сім'ї (14.10.2022. № 39. С. 3).*

Втім, пунктуаційні аномалії при оформленні складнопідрядних речень все ж трапляються (27,5 % з-поміж загальної кількості помилок). Так, простежено тенденцію виділення комою підрядної частини, розташованої в середині головної, лише на початку (54 % серед аномативів цього типу): *З важким серцем сьогодні спостерігаємо за розрухою, яку множить війна _ та з душевним болем сприймаємо дорогоцінні втрати Захисників та Захисниць України (03.06.2022. № 20. С. 1). Папку з фото і віршами, серед яких особисті «Маленьке я», «Допоки ми ще тут живем» _ через Богдана Рубчака передав в Америку (15.07.2022. № 26. С. 2). В числі першої десятки щасливчиків, котрі отримали сучасні комп'ютери _ і КЗ «Центральна бібліотека» (30.09.2022. № 37. С. 2) (порушено правило милозвучності (треба: у числі)). Вони побачать, яку красу вони змогли виростити власними руками _ і будуть в захваті (11.11.2022. № 43. С. 3) (порушено правило милозвучності (треба: будуть у захваті)). У лікарні, де є стаціонарне відділення _ стали пропалювати дещо раніше (18.11.2022. № 44. С. 1). Цегла, що випалювалася в Новому Тоці _ славилася на всю округу (10.12.2022. № 47. С. 2). Діти, котрі будуть брати участь у забігу в тематичних новорічних костюмах (святого*

Миколая, сніжинок, бурульок, сніговиків, казкових героїв...) _ гарантовано отримують подарунки (16.12.2022. № 48. С. 3). *Через деякий час, щоб дітям було просторіше _ перебралися жити на господарство покійної сестри* (03.06.2022. № 20. С. 3). *Для того, аби у 2022 році вступити в заклад вищої освіти _ випускникам потрібно скласти НМТ* (17.06.2022. № 22. С. 2). *Не міг собі дозволити, щоб його батьків доглядали чужі люди _ і знову, пересильюючи себе, повернувся до рідного села* (15.07.2022. № 26. С. 2). *Він присів і показав, щоб вилізла зі схованки _ і пригостив льодяниками у металевій коробочці* (25.11.2022. № 45. С. 1).

Ще один різновид пунктуаційних помилок – відсутність розділового знака при оформленні підрядної частини перед головною або після неї (41 %): *Коли розпочалося повномасштабне вторгнення російської федерації в Україну _ Микола Каращук уже був на війні на сході України* (22.04.2022. № 14. С. 1). *Не могли зрозуміти _ до чого цей сон* (17.06.2022. № 22. С. 3). *З тих пір ніхто навіть не знає _ де його тіло знайшло спочинок* (15.07.2022. № 26. С. 4). *Якби винаймати таку квартиру _ потрібно було б платити 18 тисяч за місяць* (16.09.2022. № 35. С. 4). *Дякую всім _ хто підтримував і допомагав* (30.09.2022. № 37. С. 4). *А щоб фірма, розвиваючись, мала свій оберіг _ презентував ікону Божої Матері «Всецариця»* (07.10.2022. № 38. С. 2). *Аби дати дітям усе необхідне _ займались сільським господарством – вирощували курей, продавали овочі* (18.11.2022. № 44. С. 4).

Окрім того, журналісти пропускають необхідну кому перед сполучником *чи*, який приєднує до головної частини складного речення підрядну частину (5 %). Як зауважує З. Терлак, «кома ставиться перед сполучником, якщо підрядна частина стоїть після *чи* в середині головної, або після підрядної частини, коли вона розташована перед головною» (Терлак, 2021: 357). Проаналізований фактичний матеріал засвідчує порушення цього правила: *На вулиці можуть підійти й запитати _ чи не потрібна якась допомога* (22.04.2022. № 14. С. 3). *При цьому у багатьох виникає запитання _ чи буде іще взагалі працювати сектор у Демидівці?* (12.08.2022. № 30. С. 3) (порушено правило милозвучності (треба: *при цьому в багатьох*)).

Серед безсполучникових складних конструкцій в опрацьованих текстах видання «Вісник Демидівщини» фіксуємо чимало прикладів правильного пунктуаційного оформлення речень, частини яких тісно пов'язані між собою за змістом і виражають одночасність або послідовність подій: *А ще в них нутрував нестримний патріотичний*

запал, волелюбні мотиви, у серцях зоріла світла надія на незалежний і самостійний шлях України світовими просторами (28.01.2022. № 4. С. 2). Перша частина – 12 віршів – щасливе число, вірші позитивні, сповнені кохання і надії, друга частина – 13 віршів – щасливе число, вірші, сповнені нотками туги та досади від прощання з коханням (15.07.2022. № 26. С. 2).

Водночас, згідно з пунктуаційною нормою, двокрапку між частинами безсполучникового складного речення ставлять, якщо наступна частина доповнює першу або тільки присудок (між частинами можна вставити сполучник *що*). Коли нема потреби інтонаційно виділяти предикативні частини безсполучникового речення, а перша частина є непоширеною, то після неї інколи ставлять лише кому (Терлак, 2021: 26). У журналістських текстах спорадично фіксуємо випадки вживання такого факультативного розділового знака: *Бачу, звідти їдуть вночі* (16.09.2022. № 35. С. 2). Натомість задля більшого інтонаційного виділення другої частини складного речення автори замість двокрапки інколи використовують тире: *І в ці найскладніші часи непохитно віримо – Господь не залишить нас* (22.04.2022. № 14. С. 1). Як зауважує З. Терлак, нині «розширюються функціональні можливості знака тире, який дозволяє передати ширший спектр змістових відтінків між частинами безсполучникових структур, тому сучасна пунктуаційна практика не завжди вкладається в систему чинних правил» (Терлак, 2021: 30).

Проте журналісти газети «Вісник Демидівщини» спорадично не дотримуються правил пунктуації в безсполучникових складних реченнях (6,5 % з-поміж загальної кількості зафіксованих ненормативних одиниць). Типовими є аномативи, пов'язані з відсутністю необхідного розділового знака (45,45 % з-поміж виявлених помилок цього типу): а) коми: *У середу вже кололи кабанчика, а то й два _ із четверга уже приступали до м'ясного* (25.11.2022. № 45. С. 4). б) двокрапки: *І передала панталони два ящики, сказала _ там потрібно більше, ніж їй* (22.04.2022. № 14. С. 3).

Крім того, простежено більшу супроти пунктуаційної норми частотність використання коми в безсполучникових реченнях із неоднорідними предикативними частинами (54,55 %): *...до речі, тільки сирена, діти дуже організовано всі свідомо виходять* (14.10.2022. № 39. С. 3). *Водій не зміг вибратися самотужки з понівеченого автомобіля, довелося діставати* (28.10.2022. № 41. С. 4). *Однак вступити з першої спроби до Львівського національного університету ім. Івана Франка не вдалося, не пройшла по конкурсу* (02.09.2022. № 33.

С. 1). Однак зауважимо, що сучасна пунктуаційна практика допускає можливість такої заміни, коли потреба інтонаційно виділяти частини безсполучникового речення відсутня.

Пунктуаційні помилки в складних багатокomпонентних реченнях мають найвищий ступінь лінгворизику (49,1 % з-поміж загальної кількості виявлених анормативів). Часто фіксуємо пропущену кому між предикативними частинами, поєднаними одиничним єднальним сполучником *і*, у багатокomпонентному складному реченні (16,7 %): *Пройшов час _ і він дожив, коли починали руйнувати* (14.10.2022. № 39. С. 4). *Роки не щадять нікого, здоров'я підводить _ і наразі znana газдиня, яка усе життя була поміж людей, не залишає рідної оселі* (25.11.2022. № 45. С. 1). Інколи ненормативна відсутність коми керується кількома правилами: *Немає меж Твоїй любові, яка здатна розтопити лід та будь-яке крижане серце, щоб захистити своїх дітей _ і немає місця спокою в серці, допоки Твоїм дітям загрожує небезпека* (06.05.2022. № 16. С. 2). У цьому реченні відсутня друга кома при відокремленні підрядної частини, водночас цей розділовий знак повинен відділити сурядну частину багатокomпонентного речення.

Частини складного багатокomпонентного речення з підрядним зв'язком, за нашими спостереженнями, нерідко оформлені пунктуаційно правильно: *Слід наголосити, що таке заняття було не таким і безпечним, як це може сьогодні хтось вважати* (28.01.2022. № 4. С. 2). *І вдячності від тих, кого підтримала на першій сходинці самостійного життя, кому допомогла зрозуміти, що українське слово, рідна мова – понад усе!* (02.09.2022. № 33. С. 2). *А коли чоловіки з села пішли на фронт, жінки ловили Любу за руки, щоб написала їм з дому якусь звісточку* (11.11.2022. № 43. С. 4). Однак можна натрапити на порушення пунктуації в таких конструкціях, про що свідчать 77,4 % анормативів, зафіксованих на рівні підрядного зв'язку в складному багатокomпонентному реченні.

Так, найвищий ступінь помилконебезпечності мають випадки, коли кома відсутня перед підрядним сполучником. Згідно з пунктуаційною нормою, якщо від головної частини складного речення залежать кілька підрядних, то між ними традиційно ставиться кома. Найчастіше відсутність розділового знака фіксуємо перед підрядним сполучником *аби* у складному багатокomпонентному реченні з послідовною підрядністю: *Доводилося багато працювати _ аби підняти дітей, які один за одним поповнювали родину* (03.06.2022. № 20. С. 1). *А власники обійстя теж мають звернутися до лікаря аби впевнитися,*

що загроз її здоров'ю та життю немає (12.08.2022. № 30. С. 2). Старалися _ аби історія нашого краю не переривалася, всупереч тим викликам, які щодня ускладнювали редакційну діяльність (30.12.2022. № 50. С. 1). Такі ж анормативи виявлено в інших типах складних багатокomпонентних речень: *Тепер ми розуміємо _ чому Бог дав нам таке випробування, щоб ми могли послужити для дітей України* (14.01.2022. № 2. С. 2). *Та очікували _ доки достатньо вистойтись, вивітриться і висушиться деревина, щоб не всихалася і не вигиналася* (03.06.2022. № 20. С. 4). *До цього підштовхувала одна бабуся, внук якої вчився в початковій школі і котра побувала за свої переконання в Сибіру, вважала _ що в незалежній Україні мають вивчати ази сповідання віри Господньої* (02.09.2022. № 33. С. 1).

Також автори журналістських текстів не відокремлюють підрядну частину, яка розташована перед головною, у складному багатокomпонентному реченні: *Щоб солдат стріляв _ хтось має виготовити кулю, хтось шукає для них по закордонах амуніцію, хтось пече хліб, а інші донатять і купують супутник* (21.10.2022. № 40. С. 3). *І коли ми переступаємо кабінет _ чи не першою до нас звертається медична сестра, а коли доводиться проходити тривалий курс лікування саме медичні сестри (брати) найближче контактують з пацієнтом, виконують усі призначення лікарям, а то й допомагають в одужанні лагідним словом, що теж для хворого дуже необхідно* (06.05.2022. № 16. С. 1). *Коли читала _ промайнули усі редакційні роки, впродовж яких разом із редакційними друзями-дописувачами творили літопис рідного краю* (23.12.2022. № 49. С. 1). *Де не йдуть бойові дії _ потроху налагоджується життя, обробляються поля, розпочинає працювати бізнес, мале підприємництво* (03.06.2022. № 20. С. 1).

В аналізованих матеріалах кома відсутня й перед сполучником *чи*, що приєднує одну з підрядних частин у складнопідрядному реченні: *Ганна Петрівна відразу ж, коли прийшла у сім'ю, запитала в батька _ чи хрещені діти* (15.07.2022. № 26. С. 2). *Важко було дуже психологічно, тому що робиш і не знаєш _ чи воно буде* (07.10.2022. № 38. С. 4). *Коли під'їхали до площі з картоплею, запитав _ чи можна вирвати корч, щоб подивитися, який врожай* (10.12.2022. № 47. С. 2).

Окрім того, виявлено помилки, що виникли через наявність зайвого розділового знака. Кому перед обома частинами складеного сполучника *тому що* фіксуємо в реченні *Впевнена, що кожен впізнає себе у цих рядках, навмисне не називаю прізвищ, тому, що їх в*

редакційному житті, Богу дякувати, було дуже багато (30.12.2022. № 50. С. 1) (порушено також правило милозвучності (треба: себе в цих рядках)).

Згідно з пунктуаційною нормою, якщо в багатоконпонентному складному реченні збігаються підряд два сполучники, кому ставимо тоді, коли підрядну частину, яка починається другим сполучником, можна опустити чи переставити без шкоди для змісту всього речення. Порушення цієї норми виявлено в такій конструкції: *Зловмисник аргументував це тим, що _аби вивезти дрова із території лісгоспу, потрібно мати всі необхідні документи, зокрема і чек про оплату* (16.09.2022. № 35. С. 3).

Зафіксовано також ненормативне вживання коми між однорідними підрядними частинами, з'єднаними одиничним розділовим сполучником *чи*: *Як зазначив у телефонній розмові, «свою позицію висловив на зборах, які відбулися ще місяць тому, коли просив разом дочекатися, допоки не буде заборонена діяльність церкви на рівні держави, чи всередині церкви відбудеться синод щодо подальшої діяльності»* (27.05.2022. № 19. С. 4).

У журналістів виникають труднощі й у пунктуаційному оформленні складних багатоконпонентних речень, предикативні частини яких поєднані безсполучниковим зв'язком (5,9 %), оскільки «можливість відокремлювати частини складних безсполучникових речень чотирма типами розділових знаків (комою, крапкою з комою, двокрапкою і тире) зумовлює конкуренцію сполучних засобів, що позначається на характері пунктуаційних норм» (Терлак, 2021: 30). Так, уживання факультативного розділового знака фіксуємо, коли потреби інтонаційно виділяти предикативні частини безсполучникового речення немає, а перша частина є непоширеною: *Дивлюся, наші ставлять блокпости, дерева лежать поперек доріг...* (16.09.2022. № 35. С. 2). *Дивлюся, в одних баба сидить завжди в кріслі на порозі, молоді жіночки косять, прибирають у садку* (16.09.2022. № 35. С. 4).

Відсутність розділового знака при безсполучниковому зв'язку предикативних частин простежено в реченні з прямою мовою: *«Зустріли, допомогли з транспортуванням та перенесенням речей. Ці люди потребують підтримки та догляду, впевнений _ на Дубенищині вони почуватимуть себе краще,» - розповів начальник Дубенської РВА Всеволод Пекарський* (22.04.2022. № 14. С. 2) (фіксуємо також неправильну послідовність розділових знаків при прямій мові).

Наукова новизна

Наукову новизну статті визначає ґрунтовний аналіз пунктуаційної культури складних речень, зроблений на матеріалі регіонального видання «Вісник Демидівщини» вперше. Фактичний матеріал для реалізації поставленої мети дібрано із 50 випусків районної газети за 2022 рік. Закцентовано на основних позиціях використання обов'язкових і факультативних розділових знаків у складних реченнях аналізованого видання. Виявлено й систематизовано за частотністю допущені анормативи, визначено ступінь лінгворизичу кожного їх типу.

Висновки

Проаналізований фактаж засвідчив, що потреба вивчення мовної культури медіатекстів на пунктуаційному рівні досі актуальна, адже сучасні журналістські матеріали часто не відповідають критеріям грамотності. У регіональному виданні «Вісник Демидівщини», за нашими спостереженнями, найвищу помилконебезпечність мають випадки неправильного пунктуаційного оформлення складних багатоконпонентних конструкцій (49,1 %), серед яких домінують анормативи на рівні підрядного зв'язку. Меншою частотністю позначене порушення норм у складнопідрядних реченнях (27,5 %). 16,9 % помилок засвідчують недотримання правил пунктуації в складносурядних реченнях. Поодинокі трапляються анормативи в безсполучникових складних реченнях (6,5 %). Факультативні розділові знаки вирізняють пунктуаційне оформлення складнопідрядних і безсполучникових складних речень, а також складних багатоконпонентних конструкцій із цими видами зв'язку. Найбільш частотними є анормативи, пов'язані з пропуском необхідного розділового знака. Помилки, що виникли через наявність зайвого розділового знака або не того, який необхідний у конкретному випадку, фіксовані значно рідше. Перспективу подальших досліджень може становити аналіз пунктуаційної культури інших регіональних видань Рівненщини.

Література

- Бондаренко, Т. Г. (2002). Критерії виявлення мовних помилок під час редагування журналістських матеріалів. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ: Інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 8, 112–117.
- Бондаренко, Т. Г. (2000). Пунктуаційні помилки як різновид комунікативного шуму. *Лінгвогеографія Черкащини: збірник матеріалів міжвузівської науково-практичної конференції*, м. Умань, 25–26 травня 2000 р. Київ: Знання, 88–90.

- Бондаренко, Т. Г. (2003). Типологія мовних помилок та їх усунення під час редагування журналістських матеріалів: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. Київ.
- Зінчук, Р. С., Остапчук, С. С., Кевлюк, І. В. (2023). Пунктуаційна культура сучасних онлайн-нових ЗМІ: різновиди анормативів та редагування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 60, 1, 48–52.
- Капелюшний, А. О. (2002). *Стилістика і редагування: практичний словник-довідник журналіста*. Львів: ПАІС.
- Капелюшний, А. О. (2000). *Типологія журналістських помилок*. Львів: ПАІС.
- Мариненко, І. О. (2011). Види граматичних і пунктуаційних помилок на сторінках журналу «Український тиждень». *Стиль і текст: наук. зб.* / за ред. В. В. Різуна. Київ, 12, 104–114.
- Терлак, З. (2021). *Пунктуаційний словник-довідник. Вид. 2-ге*. Львів: Видавництво «Апріорі».
- Цапок, О. М. (2013). Пунктуаційні помилки в інтернет-виданнях. *Мовознавчий вісник*, 16–17, 250–256.
- Шульська, Н. М., Зінчук, Р. С. (2022). Дотримання редактором пунктуаційних норм у мові медіа. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ, 33 (72), 2, 2, 276–282.
- Яворський, А. Ю. (2012) Лексичні помилки на сторінках друкованих ЗМІ. *Українська мова у XXI столітті: традиції і новаторство*. Київ, 248–251.
- Яворський, А. Ю. (2012а). Синтаксичні помилки в журналістських текстах (на матеріалі газети «День»). *Науковий вісник ВНУ імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. Луцьк, 1(226), 143–150.
- Яворський, А. Ю. (2012б). Типові мовні помилки на сторінках друкованих ЗМІ Кам'янецьчини. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 29(1), 121–125.

References

- Bondarenko, T. H. (2002). Kryterii vyjavlennia movnykh pomylok pid chas redahuvannia zhurnalistskykh materialiv [Criteria for detecting language mistakes when editing journalistic materials]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*. Kyiv: Instytut zhurnalistyky KNU im. T. Shevchenka, 8, 112–117 (in Ukrainian).
- Bondarenko, T. H. (2000). Punktuaatsiini pomylyky yak riznovyd komunikatyvnoho shumy [Punctuation mistakes as a type of communicative noise]. *Linhvoheohrafiia Cherkashchyny: zbirnyk materialiv mizhvuzivskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, m. Uman, 25–26 travnia 2000 r. Kyiv: Znannia, 88–90 (in Ukrainian).
- Bondarenko, T. H. (2003). Typolohiia movnykh pomylok ta yikh usunennia pid chas redahuvannia zhurnalistskykh materialiv [Typology of language mistakes and the way to correct them while editing journalistic materials]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.08. Kyiv (in Ukrainian).

- Zinchuk, R. S., Ostapchuk, S. S., Kevliuk, I. V. (2023). Punktuaitsiina kultura suchasnykh onlainovykh ZMI: riznovydy anormatyviv ta redahuvannia [Punctuation culture of modern online mass media: varieties of deviants and editing]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 60, 1, 48–52 (in Ukrainian).
- Kapeliushnyi, A. O. (2002). *Stylistyka i redahuvannia: praktychnyi slovnyk dovidnyk zhurnalista* [Stylistics and editing: a practical dictionary for journalists]. Lviv: PAIS (in Ukrainian).
- Kapeliushnyi, A. O. (2000). *Typolohiia zhurnalistykykh pomylk* [Typology of journalistic mistakes]. Lviv: PAIS (in Ukrainian).
- Marynenko, I. O. (2011). Vydy hramatychnykh i punktuatsiinykh pomylk na storinkakh zhurnalu «Ukrainskyi tyzhden» [Types of grammatical and punctuation mistakes on the pages of the journal «Ukrainian Week»]. *Styl i tekst: nauk. zb. / za red. V. V. Rizuna*. Kyiv, 12, 104–114 (in Ukrainian).
- Terlak, Z. (2021). Punktuaitsiinyi slovnyk-dovidnyk [Punctuation dictionary-reference]. Vyd. 2-he. Lviv: Vydavnytstvo «Apriori» (in Ukrainian).
- Tsapok, O. M. (2013). Punktuaitsiini pomylky v internet-vydanniakh [Punctuation mistakes in online media]. *Movoznavchyi visnyk*, 16–17, 250–256 (in Ukrainian).
- Shulska, N. M., Zinchuk, R. S. (2022). Dotrymanna redaktorom punktuatsiinykh norm u movi media [Editor's compliance with punctuation rules in the media language]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*. Kyiv, 33 (72), 2, 2, 276–282 (in Ukrainian).
- Yavorskyi, A. Yu. (2012). Leksychni pomylky na storinkakh drukovanykh ZMI [Lexical mistakes in journalistic texts]. *Ukrainska mova u XXI stolitti: tradytsii i novatorstvo*. Kyiv, 248–251 (in Ukrainian).
- Yavorskyi, A. Yu. (2012a). Syntaksychni pomylky v zhurnalistykykh tekstakh (na materialy hazety «Den») [Syntactic mistakes in journalistic texts (based on the materials of «Day» newspaper)]. *Naukovyi visnyk VNU imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*. Lutsk, 1(226), 143–150 (in Ukrainian).
- Yavorskyi, A. Yu. (2012b). Typovi movni pomylky na storinkakh drukovanykh ZMI Kamianechchyny [Typical language mistakes on the pages of Kamianets region's print media]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky*. Kamianets-Podilskyi: Aksioma, 29(1), 121–125 (in Ukrainian).

Ruslana Zinchuk, Tetiana Burkovska. Punctuation culture in the district newspaper «Visnyk Demudivshchyny» at the level of complex sentences. The article deals with research of punctuation culture in the regional publication «Visnyk Demudivshchyny» (Journal of Demydivka Area) at the level of complex constructions. In times of modernization of society, when mass media reflect language culture presenting relevant information, media workers need to be aware of the level of responsibility not only for the content of the covered material, but also for its language design. Modern journalistic materials often do not meet the criteria of literacy, which leads to the need to study the linguistic culture of media texts at various levels, including punctuation. Complex sentences are characterized by a high degree of linguistic risk. The error-prone places in the use of

punctuation marks were identified in the design of such constructions in the analyzed publication and that fact determines the relevance of the proposed scientific research.

The objectives of the research are to analyze punctuation culture of complex sentences in the district newspaper «Visnyk Demudivshchyny»; to identify and classify abnormalities by frequency; to determine the degree of linguistic risk for each type. Actual material for the implementation of the goals was selected from 50 issues of the regional edition for 2022. Emphasis is placed on the main positions of the use of mandatory and optional punctuation marks in complex sentences of the analyzed publication. The detected abnormalities are differentiated by the type of connection in complex constructions.

Results. It has been found out that the highest degree of linguistic risk has errors associated with the incorrect punctuation of complex multi-component constructions, among which cases of violation of punctuation norms in the subordinating relations are most often observed. A smaller number of irregularities are recorded in compound sentences. Sporadic examples of non-observance of punctuation rules in complex constructions have been found. There were some isolated errors in non-conjunctive complex sentences.

Conclusions. The most frequent in the studied media texts are abnormalities associated with the omission of the necessary punctuation mark. Errors caused by the presence of an extra punctuation mark or the wrong punctuation mark, which is necessary in a specific case, are fixed much less often.

Key words: media language, punctuation culture, language standard, abnormality, complex sentence, compound sentence, complex sentence, non-conjunctive sentence, mass media, proofreading.

Зінчук Руслана Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови та лінгводидактики Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-5432-7346>; zinchuk.ruslana@vnu.edu.ua

Бурковська Тетяна Миколаївна – студентка факультету філології та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки, tetianaburkovska2@gmail.com

Літопис подій

Ольга Бойко, Ольга Антонюк, Оксана Важатко

Реекспозиція меморіальних будинків Косачів

У 2021 р. (рік 150-ти літнього ювілею від дня народження Лесі Українки) у меморіальних будинках родини Косачів – «Білому та Сірому флігелях» було проведено реставраційно-ремонтні роботи. Насправді, шлях до початку реставрації був довгим та складним. Про неналежний стан будинків (фото 1) почали вести розмови та шукати шляхи їх вирішення ще з 2017 р. У 2019 р. було виготовлено проектно-кошторисну документацію на «Реставраційно-ремонтні роботи пам'яток культурної спадщини «Білого та Сірого будинків Косачів» в с. Колодяжне, що передбачала здійснення комплексу заходів із покращення технічного стану об'єктів та їх належного збереження у вигляді, який не змінював би історичної сутності будівель. У 2020 р. підготовлено проєкт «Ревіталізація Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки». На кінець цього ж року комісія підтримала проєкт і було виділено кошти з Державного фонду регіонального розвитку на реставраційно-ремонтні роботи, які увійшли до програми «Велике будівництво».

Із часу існування Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки було проведено ряд наукових досліджень і створена 1991 р. та діюча до цього часу експозиція лишалася актуальною. Згодом з'явилися нові наукові напрацювання, тому стало доцільним провести певні зміни у загальному вигляді будівель «Білого та Сірого флігелів».

Під час реставрації у «Лесиному Білому флігелі» перш за все було змінено колір столярки та дерев'яної конструкції балкону-солярію. До реставрації вони мали блакитний колір (фото 2), що викликало ряд запитань, так як будинок називався «Білим». При відтворенні меморіальності будинку за основу було взято фото «Білого флігеля» 1890-х років (фото 3), де добре видно, що колір стін, столярки та балкону-солярію однакові. Тому було прийнято рішення про зміну кольору конструкцій з блакитного на білий (фото 4). Також на цій світлині добре помітно

конструкцію балкону та його оздоблення. До цього часу тут був використаний узор із ганку «Великого дому» (див. фото 5, 6). Отож, доцільно було провести зміни у зовнішньому вигляді веранди-солярію.

На світлині 1890-х років (фото 3), з лівого боку будинку, проглядається вхід до підвального приміщення. Судячи під яким кутом лягає дах, то вхід до нього був не з центрального входу садиби (фото 7), а з північної сторони. На основі наведених фактів вхід у підвал було відбудовано з півночі, що забезпечило вільний доступ відвідувачів до нього (фото 8).

У процесі археологічного нагляду з північного боку будинку було відкрито фундаменти третьої кімнати, про яку згадує Ізидора Косач. Ця кімната не належала до первинної архітектури будинку, вона добудована пізніше. Під час реставраційно-ремонтних робіт на поверхні було відзначено межі цієї кімнати (фото 9).

Від часу існування музею для обігріву приміщень застосовували тверде паливо, яке згодом замінили на природний газ. За життя родини Косачів у будинках було пічне опалення, але з метою покращення температурного режиму, прийнято рішення про переобладнання грубок та димоходів під використання твердого палива.

Гарною новиною стало відновлення функціонування каміну в «Блакитній вітальні», про який знаходимо спогади у листах Михайла Косача. Саме на ньому він рекомендував Лесі поставити крука. Живий вогонь каміну створює затишну атмосферу цього будинку (фото 10).

Враховуючи результати дослідницьких пошуків, «Сірий флігель» також зазнав певних змін. Відомо, що цей будинок мав два входи. Так, на причілковому вході флігеля, зі сторони розміщення саду Косачів, у 1898 р. Михайло Косач сфотографував лірника з поводирем (фото 11), про це він пише матері Олені Пчілці у листі від 14 вересня. У ході реставраційно-ремонтних робіт, демонтувавши до цього часу існуючу веранду з зашкеленими вікнами (фото 12), конструкцію ганку «Сірого флігеля» було наближено до його первісного вигляду. Про відкриті рундуки при будівлях свідчать світлини будинків Косачів і листування членів родини.

Зі світлини 1898 р. (фото 13), на якій зображено «Сірий флігель», з лівого краю будинку, не зовсім чітко проглядається дерев'яна конструкція цього ж ганку. Ймовірно, вона була змайстрована для плетіння по ній рослинності. На фото «Великого дому» 1900 р. видно заплетений рослинністю ганок (фото 5). Зі спогадів Ізидори Косач та Ольги Косач також відомо, що і альтанки були заплетені бузком, жасмином, диким

виноградом та капріфо́лієм (альтанка Олени Пчілки). Буяннн рослинності на ганках та альтанках було притаманним обійстю Косачів у Колодяжному, є фото Юрія Косача в одній з заплетених альтанок садиби (фото 14).

Суттєвою зміною у «Сірому флігелі» стало демонтування сцени. Відомо, що у Колодяжному Косачі ставили вистави. Про це залишила спогади Ізидора Косач. Проте ні у спогадах, ні в епістолярії родини, ні в інших письмових чи фотоматеріалах про існування сцени не згадується. Збережено фото під час вистави і на ньому видно, яким чином проходили спектаклі (фото 15).

Про «Сірий флігель» залишила спогади Ольга Косач-Кривинюк, у яких вона пише, що будинок мав три кімнати, кухню та кімнату у мезоніні. Ця маленька кімната зверху належала Олені Пчілці і слугувала їй робочим кабінетом. Петро Антонович Косач називав її «хатка-вишка» (фото 16). Оскільки, проектно-кошторисною документацією не було передбачено її відновлення, було прийнято рішення відтворити робочий куточок у центральній кімнаті будинку на першому поверсі.

На теперішньому етапі наукові співробітники музею склали новий ТЕП меморіальних будинків Косачів. Офіційне відкриття оновленої експозиції заплановане на 12 липня 2024 р., у саме той день, коли відкрився музей 75 років тому.

Використані джерела

Скрипка Т. Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура. Київ: Темпора, 2013. 656 с.

Скрипка Т. Спогади про Лесю Українку. Київ: Темпора, 2017. 368 с.

Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ: К.І.С., 2019. Т. XIII/XIV. 616 с.

Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.

Бойко Ольга Петрівна – завідувачка Колодяженським літературно-меморіальним музеєм Лесі Українки

Антонюк Ольга Петрівна – наукова співробітниця музею

Важатко Оксана Георгіївна – директорка Волинського краєзнавчого музею



Фото 1.



Фото 2.



Фото 3.



Фото 4.



Фото 5.



Фото 6.



Фото 7.



Фото 8.



Фото 9



Фото 10.



Фото 11.



Фото 12.



Фото 13.

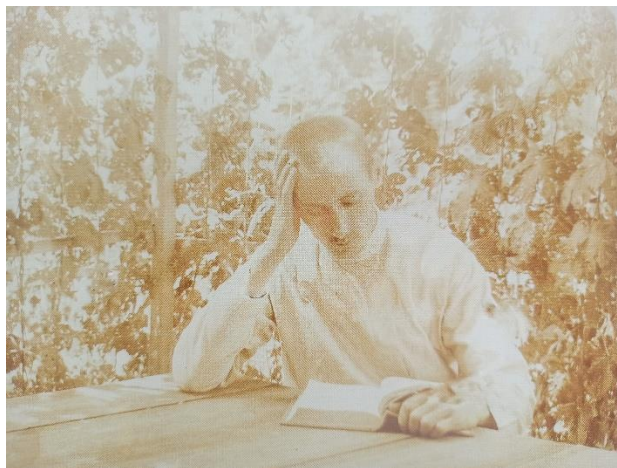


Фото 14.



Фото 15.



Фото 16.



Фото 17.

Contents
Olena Pchilka: Figure

Tetiana Virchenko, Roman Kozlov

Olena Pchilka in the Literary Canon: Historical-literary Trends of the First and Second Thirds of the 20th Century..... 8

Nadiia Levchyk

The Artistic Discourse of Olena Pchilka's Poetry: on the Issue of Genre and Stylistic Evolution ... 26

Maria Moklytsia

The "Jewish" Theme in Olena Pchilka's Journalism: Culturosophical Discourse and the Present ... 45

Olena Pashuk (Kytsan)

"Orlove hnizdo" by Olena Pchilka: Text and Context 60

Oleksandra Visych

Olena Pchilka's "The World Thing" in the Dimensions of the Metadramatic Paradigm 74

Tamara Fedyk

(Non)stereotypes of Love: "The World Thing" by Olena Pchilka in the 21st Century 89

Oksana Vyshnevskaya, Svitlana Sukhariyeva

Feminist Aspects of the Life Stories of Eliza Orzeszkowa and Olena Pchilka 104

From the Kosach-Dragomanov Family**Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk**

"Nocturne b-moll" by Yuriy Kosach: The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music..... 116

Comprehension of Lesya Ukrainka's creativity**Oksana Levytska**

Making Prophecies From Stage: An Overview of the Theatrical Adaptations of Lesya Ukrainka's Dramatic Poem *Cassandra* 135

Theoretical Reflections**Nadiia Koloshuk**

Neorealism in the Literature of the 20th century: Problems of Terminological Definition and Reception in Ukraine 159

Oksana Goloviy

From Realism to Modernism: the Theme of Conscription in the Works of Marko Vovchok, Lesya Ukrainka, and Vasyl Stefanyk 176

Olha Yablonska

Shevchenko Studies by E. Shabliovskiy: Period and Author 203

Maksym Yablonskyi

The Magazine "Novi Dni" as a Historical and Literary Source: the Work of Ivan Bagryany (Based on Material from the 1950s and 1960s) 218

Tereza Levchuk

The Philological Approach as a Methodological Strategy: I. Denysiuk's Research on Lesya Ukrainka 240

Linguistics**Ruslana Zinchuk & Tetiana Burkovska**

Punctuation Culture in the District Newspaper "Visnyk Demudivshchyny" at the Level of Complex Sentences..... 256

Chronicle of Events**Olga Boyko, Olga Antonyuk, Oksana Vazhatko**

Re-exhibition of the Memorial Houses of Kosachiv 269

Підписано до друку 20.06.2024. Формат 60×84^{1/16}
Ум. друк. арк. 17,25. Замовлення № 62. Наклад 100.
Папір офсетний Гарнітура Times. Друк офсетний.

Друк ФОП Іванюк В. П.
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.
Свідоцтво Держкомінформу України
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.