

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ISSN: 2663-6840 (Print)

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 1 (47)

**На пошану
ІВАНА ЧЕНДЕЯ
(до 100-річчя з дня народження)**

Ужгород – 2022

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор

Мотокі Номачі, PhD, професор університету Хоккайдо, Саппоро, Японія.

Голова редакційної ради

Наталія Венжинович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови УжНУ.

Відповідальний редактор

Юрій Бідзіля, доктор наук із соціальних комунікацій, декан філологічного факультету УжНУ.

Члени редакційної колегії

Зоя Адамія, доктор філологічних наук, професор, т.в.о. обов'язки директора Інституту російської мови і літератури Цхум-Абхазької Академії наук, Тбілісі, Республіка Грузія.

Алла Архангельська, доктор філологічних наук, професор кафедри славистики Університету в Оломоуці, Оломоуць, Чеська Республіка.

Валентина Барчан, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури УжНУ, Ужгород, Україна.

Наталія Бедзір, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та світової літератури УжНУ, Ужгород, Україна.

Аніко Бергсасі, доктор філософії з галузі «Гуманітарні науки» (спеціальність: філологія), доцент, завідувач кафедри філології Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці II, Берегово, Україна.

Міхал Вашичек, PhD, провідний науковий співробітник інституту славистики Чеської академії наук, Прага, Чеська Республіка.

Василь Івашиків, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури імені Возняка, ЛНУ імені І. Франка, Львів, Україна.

Вікторія Лебович, PhD, Університет ім. Лоранда Етвеша, Будапешт, Угорська Республіка.

Олена Левченко, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка», Львів, Україна.

Валерій Мокієнко, доктор філологічних наук, професор Інституту славистики Грайфсвальдського університету, Грайфсвальд, Німеччина.

Леся Мушкетик, член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, Київ, Україна.

Сергій Потапенко, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології, перекладу і філософії мови імені О.М. Мороховського Національного лінгвістичного університету, Київ, Україна.

Мацей Рак, доктор філологічних наук габілітований, професор Інституту славистики Ягеллонського університету, Краків, Польська Республіка.

Дорота Крістіна Рембішевська, доктор філологічних наук, професор, Польська академія наук, Варшава, Республіка Польща
Іван Сабадош, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови ДВНЗ «Ужгородський національний університет», Ужгород, Україна.

Галина Шумицька, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики УжНУ, Ужгород, Україна.

Кароліна Скварська, PhD, співробітник інституту славистики Чеської академії наук, Прага, Чеська Республіка.

Дмитро Цолін, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології, Національний університет «Острозька академія», Україна; Університет Мартіна Лютера, доцент, Лейпциг, Німеччина.

Сергій Шаров, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, Мелітополь, Україна.

Желька Фінк-Арсевскі, доктор філологічних наук, професор Університету в Загребі, Загреб, Республіка Хорватія.

Мірослав Янков'як, PhD, науковий співробітник інституту славистики Чеської академії наук, Прага, Чеська Республіка.

Вероніка Баньої, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови УжНУ, Ужгород, Україна.

Олеся Харьківська, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, заступник декана філологічного факультету УжНУ, Ужгород, Україна.

Ольга Пискач, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови УжНУ, Ужгород, Україна.

Оксана Кузьма, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури УжНУ, Ужгород, Україна.

Оксана Тиховська, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури УжНУ, Ужгород, Україна.

Олеся Барчан, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики УжНУ, Ужгород, Україна.

Наталія Петрица, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри словацької філології УжНУ, Ужгород, Україна.

Євген Соломін, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, завідувач кафедри журналістики УжНУ, Ужгород, Україна.

Редактор-перекладач

Оксана Миголінець, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології УжНУ, Україна.

Свідцтво про державну реєстрацію: серія КВ № 7972 від 9 жовтня 2003 р.

«Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія» є фаховим виданням категорії «Б» із філологічних наук (спеціальність 035 – Філологія) на підставі Наказу МОН України № 886 від 2 липня 2020 року. Додаток 4. Журнал включено до Міжнародної наукометричної бази IndexCopernicus International (Республіка Польща).

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційній сторінці видання: <http://visnyk-philology.uzhnu.edu.ua>

Адреса редакції:

ДВНЗ «Ужгородський національний університет», філологічний факультет, вул. Університетська, 14, м. Ужгород, 88017

Тел.: +380506645839, +380672841830; e-mail: visnykfilfak.uzhnu@gmail.com

ISSN: 2663-6840

Дата реєстрації: 14.11.2018

Рекомендовано до друку вченою радою ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
Протокол № 7 від 08.09.2022.

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UZHHOROD NATIONAL UNIVERSITY**

ISSN: 2663-6840 (Print)

**SCIENTIFIC BULLETIN
OF UZHHOROD UNIVERSITY**

Series
PHILOLOGY

Issue 1 (47)

**In honour of
IVAN CHENDEY
(to the 100th birthday anniversary)**

Uzhhorod – 2022

EDITORIAL BOARD

Chief Editor

Motoki Nomachi, PhD, Professor, University of Hokkaido, Sapporo, Japan.

Chairman of the Editorial Board

Natalia Venzhynovych, Doctor of Philology, Professor, Head of the Ukrainian Language Department of Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine.

Deputy Chief Editor

Yuriy Bidzilya, Doctor of Social Communications, Dean of the Philological Faculty of Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine.

Board

Zoya Adamiya, Doctor of Philology, Professor, Acting Director of the Institute of Russian Language and Literature of the Chum-Abkhaz Academy of Sciences, Tbilisi, Republic of Georgia.

Alla Arkhanhelska, Doctor of Philology, Professor of Slavic Studies, University of Olomouc, Olomouc, Czech Republic.

Valentyna Barchan, Doctor of Philology, Professor of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Ukraine.

Natalia Bedzır, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Slavic Philology and World Literature, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine.

Aniko Beregsasi, Doctor of Philosophy in the Humanities (specialty: Philology), Associate Professor, Head of the Department of Philology of the Transcarpathian Hungarian Institute. Ferenc Rakoczi II, Beregovo, Ukraine.

Michal Vashychek, PhD, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies, Czech Academy of Sciences, Prague, Czech Republic.

Vasyl Ivashkiv, Doctor of Philology, Professor, Head of the Vozniak Department of Ukrainian Literature, Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine.

Victoria Lebovich, PhD, Lorand Etvosh University, Budapest, Republic of Hungary.

Olena Levchenko, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Applied Linguistics, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine.

Valeriy Mokienko, Doctor of Philology, Professor at the Institute of Slavic Studies, University of Greifswald, Greifswald, Germany.

Lesya Mushketyk, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Serhiy Potapenko, Doctor of Philology, Professor of the Morokhovsky Department of English Philology, Translation and Philosophy of Language, National Linguistic University, Kyiv, Ukraine.

Maciej Rak, Doctor of Philology, habilitated, professor at the Institute of Slavic Studies, Jagiellonian University, Krakow, Republic of Poland.

Dorota Kristina Rembiszewska, Doctor of Philology, Professor, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Republic of Poland.

Ivan Sabadosh, Doctor of Philology, Professor of the Ukrainian Language Department, Uzhhorod National University, Ukraine.

Halyna Shumytska, Doctor of Philology, Professor of the Department of Journalism, Uzhhorod National University, Ukraine.

Karolina Skvarska, PhD, Fellow, Institute of Slavic Studies, Czech Academy of Sciences, Prague, Czech Republic.

Dmytro Tsalin, Doctor of Philology, Professor of the Department of English Philology, Ostroh Academy National University, Ukraine; Martin Luther University, Associate Professor, Leipzig, Germany.

Serhiy Sharov, Candidate of Pedagogy, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature, Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Melitopol, Ukraine.

Zelka Fink-Arsovski, Doctor of Philology, Professor at the University of Zagreb, Zagreb, Republic of Croatia.

Miroslav Yankovyak, PhD, Research Fellow, Institute of Slavic Studies, Czech Academy of Sciences, Prague, Czech Republic.

Veronika Banyoi, Candidate of Philology, Associate Professor of the Ukrainian Language Department, Uzhhorod National University, Ukraine.

Olesya Kharkivska, Candidate of Philology, Associate Professor of the Ukrainian Language Department, Deputy Dean of the Philological Faculty of Uzhhorod National University, Ukraine.

Olha Pyskach, Candidate of Philology, Associate Professor of the Ukrainian Language Department, Uzhhorod National University, Ukraine.

Oksana Kuzma, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Ukraine.

Oksana Tykhovska, Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature, Uzhhorod National University, Ukraine.

Olesya Barchan, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Journalism, Uzhhorod National University, Ukraine.

Natalia Petrıtsa, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Slovak Philology, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine.

Eugene Solomin, Candidate of Social Communications, Associate Professor, Head of the Department of Journalism, Uzhhorod National University, Ukraine.

Editor-translator

Oksana Myholynets, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of English Philology, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine.

Sertificate of the State Registration: series CB № 7972 as of 9.10.2003.

«Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Philology» is a professional publication of category «B» in Philology (specialty 035 – Philology) on the basis of the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 886, July 2, 2020. Annex 4.

The journal is included in the International scientific and metric base IndexCopernicus International (Republic of Poland).

All electronic versions of the articles in the collection are available on the official website edition: <http://visnyk-philology.uzhnu.edu.ua>

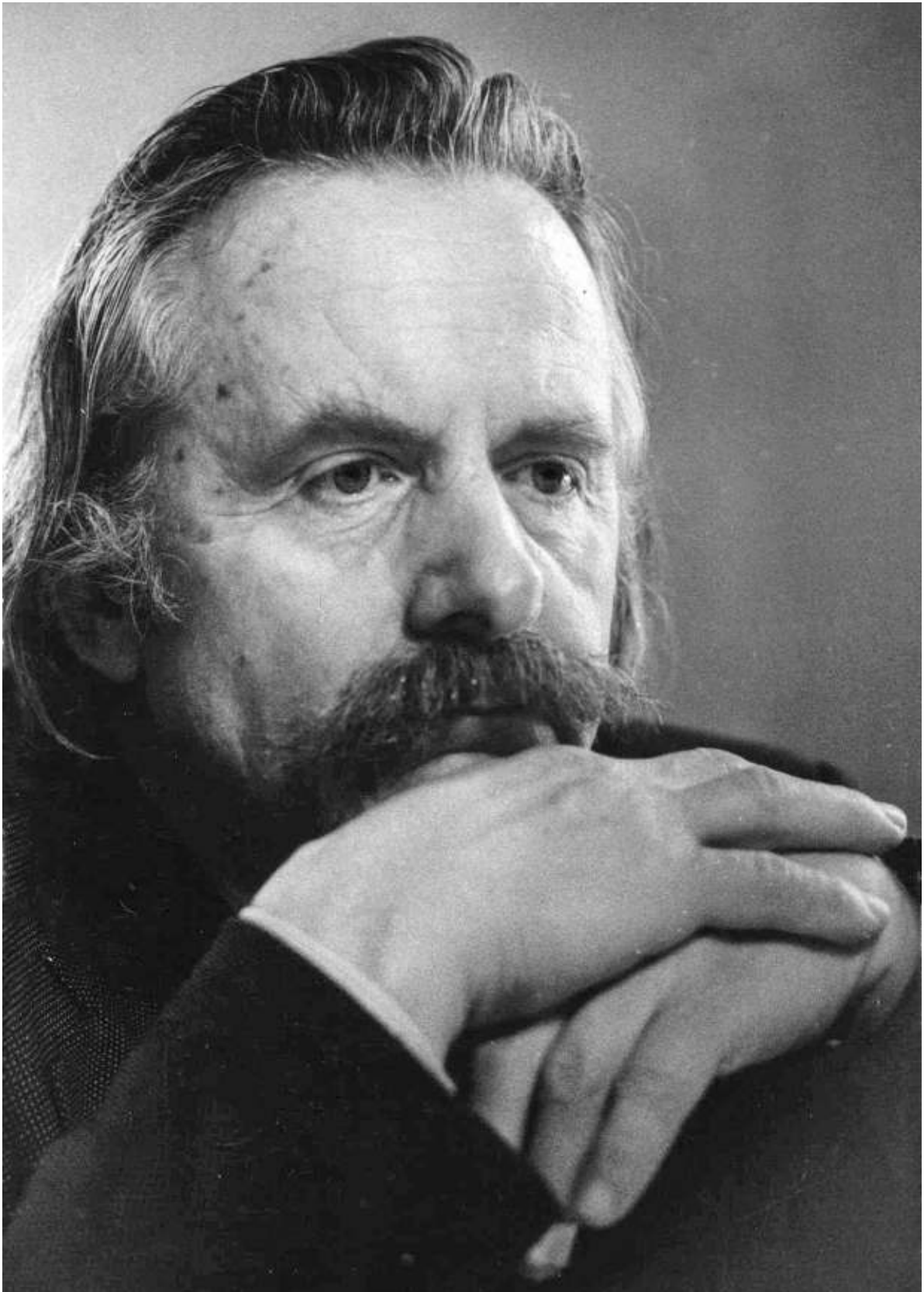
Editorial Board Address:

SHEE «Uzhhorod National University», Philological Faculty, 14 Universytetska str., Uzhhorod, 88017
Tel.: +380506645839, +380672841830; e-mail: visnykfilfak.uzhnu@gmail.com

ISSN: 2663-6840

Date of Registration: 14.11.2018

Recommended by the Scientific Council of the
State Higher Educational Establishment «Uzhhorod National University»
Minutes № 7 від 08.09.2022



**Іван Чендей
(1922—2005)**

ПАМ'ЯТЬ

Марія ЧЕНДЕЙ-ТРЕЩАК

«НАЙНЕЗАБУТНІШЕ З ОБЛИЧ. ТАКЕ ЄДИНЕ, БОЖЕ, БОЖЕ!»: СПОГАДИ ДОЧКИ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Чомусь саме ці рядки Ліни Костенко постійно і рефрено у моїй голові, коли думаю про батька, згадую своє життя поряд із ним – ще земним, але ніколи не приземленим... Дивовижно лагідним і безмежно щедрим на ніжність і ласку, яка обіймала-огортала, упевнювала і утверджувала в думці, що ти надійно захищена від усіляких негараздів, бо поряд із ним

(негараздів) бути просто не може, їм нема місця поряд із твоїм мужнім і сильним Татом. Це вже потім, з дорослішанням, прийде розуміння і прийняття того, що життя – складна штука зі своїми непростими порогами, які долатимеш сама, бо тільки так, а не інакше воно влаштоване, такими є його закони.

Але спочатку було дитинство... Якби його малювати – то була б неймовірно гарна картина: невеличкий, (по периметру – книжкові шафи), затишний батьків кабінет із вікнами в сад. Вікна ті невеликі, але за ними – зелено і крізь них – сонячно... Влітку

*Найнезабутніше з облич
Таке єдине, Боже, Боже!
Не плач, не муч його, не клич.
Він не обізветься. Не може.*

*Там ні печалі, ані сліз.
Ні дня, ні вечора, ні рання.
Його нема ніде. Він скрізь.
Вже в остаточній формі існування.*

впритул за віконцями світлотінне мереживо на виноградному листі, взимку – біла снігова казка... Перед одною з книжкових шаф – великий письмовий стіл, збоку навпроти віконця – диван. Поміж двома вікнами кутової стіни, попри шафу з книжками застелене домотканою веретою глибоке крісло. Його ще претензійно називали «фотель». От у цьому кріслі-фотелі я затишно вмощувалася і під клацання (яка то була чарівна музика!) друкарської машинки читала, малювала, а часом діймала тата розпитуваннями про надважливі (а як інакше!) для дитини речі. Часом, було, нудьгувала, то просила розказати казку...

Одну казку, татом вигадану і розказану, через роки й роки прочитала у його Щоденнику. І я її згадала...ту казку. Згадала його, себе малу, свої тодішні дитячі емоції-відчуття. Спогад той увірвався з далеких дитячих років у мою свідомість, і я вкотре подякувала долі за мого Батька.

Казка про білий сніг

– Татку, розкажіть казочку! – просить мала Марічка.

А мені здається, я уже всі казки погубив та розтрусив по тяжкій і крутій життєвій дорозі... Яку ж розповісти? ... А вона знову:

– Татку...казочку!.. – дивиться такими цікавими вічками, ніби сама уже мандрує за високими горами, за далекими морями, у тридев'ятім царстві...

– Про курочку Рябу?... – готовий першу, що приходить до пам'яті легко.

– Про курочку я уже знаю... Іншу розкажіть...

– Про Івасика Телесика?..

– І про Івасика Телесика знаю!.. – сама готова переповісти...

Часинку мовчить, мовби кудись летить на крилах гусей сама, а далі знову:

– Татку, розкажіть казочку!..

Змучений, радий був би, якби залишила мене у спокої. Та ні: їй казку і казку. Коли бачить, що дочекається казки годі, раптом забувається на мої скроні:

– Татку, коли не знаєте більше казок, то розкажіть мені, чому у вас коло очей біле волосся?..

Хвильку мовчу, а вона не зводить вічок з-над моїх голосниць.

– Знаси, Марічко... – затиноюся, бо шукаю, а що їй повідати. – Коли одного разу я лежав у нашій сади, мені так захотілося спати, що вже сили не було. От я поклав долоню під щічку й заснув. А тим часом пішов сніг. Спершу впав на моє волосся над лівим вухом. А коли я повернувся на інший бік і поклав під щічку іншу долоню, сніг мене припав і на правій голосниці... Відтоді голова на скронях біла...

Марічка довго дивиться на мої майже білі голосниці... І вже не просить казки...¹

¹ Іван Чендей. Щоденники. Книга 1. С. 579 / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021.

А тоді я просто раділа, що мій тато не ходить щодня на роботу (як ходили батьки моїх друзів), що мені добре, бо він завжди вдома, а я можу не піти в садочок, якщо не схочу. Хоч дитсадок любила. Можливо, інтуїтивно... Згодом довідалася: єдине місце, з якого батька не ілюїнували після виключення у 1969 з партії і усіх усюд (різних там комісій-товариств), був батьківський комітет того ж таки садочка.

За вікнами кабінету був сад. Дерев, кущі, виноград, буйноквіття – усе садилося й плекалося його руками. Гадаю, що був отой сад для тата рятівним не так із точки зору «своє яблучко-грушка-гроно» як у роботі з рослинами і плеканні квітів знаходив він розраду і рятунок у найважчі для себе часи. Мені, дитині, здавалося: тато уміє все. Певно, так і було. Він готував оселю для майбутнього дерева, щепив, навесні обрізав, корчував, ... Улітку косив, підв'язував, обприскував, тішився урожаєм, дарував найгарніші плоди друзям, гордо важив найбільші, жив у саду, ставав його частиною, зливався з ним...

Батько мене ніколи не бив. Єдиний раз я відчула вагу його руки, коли зламала щепу на грушці.

Батько прищепив грушу. Щепу під весну зазеленіла, з відквіттих суцвіть уже почали в'язатися грушки – а я її вломила. Не випадково, навмисно. Певно, сподвигла мене, нерозумну, на це чисто дитяча жага експерименту або ж елементарна нудьга, як це часто буває з дітьми. Батько, спостерігши це, спалахнув (що для нього було геть невластивим), посягнув мене долонею по руках... Говорив тоді про грушку, як про людину. Яку я боляче скривдила. Мене, малу, це, швидше, вразило-здивувало, ніж налякало. А ще було дуже соромно... Я тоді ще не знала, що по своїй суті люди поділяються на дві категорії: будівничі й руйнівники. Але задатки руйначи в мені тоді були знищені моїм татом в корені... По тому татко підмотав стовбур, «почаклував» – полікував дерево...

Ота груша довго ще росла в нашому саду, рясно родила... Але я щоразу, біля дерева проходячи, намагалася не дивитися на те місце на стовбурі, що було наче оперезане поперечними глибокими смугами-шрами.

Батько ніколи не читав нотацій, не повчав нав'язливо, не дорікав за пустощі чи промахи. Міг глянути якимось так, що слова ставали непотрібними. Радів, коли його дітям щось вдавалося: гарний малюнок, добре написаний твір, виступ на шкільному концерті, дотеп у розмові... Пригадую: ніколи не просила у тата допомоги в написанні шкільних творів (а писалося їх чимало). Бувало, доводилося виправдовуватися, переконувати однокласників (та часом і вчителів), що писала сама. Коли з досадою розповідала про це батькові, він хитро й не без задоволення посміхався у вуса.

Казкою дитинства були для мене поїздки з татом у його рідне Дубове. Там йому, певно, було наймиліше. Там писалося, творилося, просто верталася до життя, набиралося сил. На околиці, на ті гори, на краєвиди в долині гірської норавливої річки Тересви він дивився таким особливим поглядом,

як дивиться дитина на маму після довгої розлуки. Було в тому погляді стільки любові, стільки затаєного щему! І мені, дитині, без довгих пояснень ставало зрозумілим, чому слово Батьківщина звучить саме так, чому це поняття є святим і єдиним. Так само, як і мама з батьком. До них тато теж ставився з побожною любов'ю...

Сьогодні, працюючи з дітьми, не раз чую від них докори вбік їхніх батьків: того не додали, те не придбали, про те не подбали. Усвідомлюючи плинність і змінність цінностей часу, все ж роблю висновок: не додано їм не матеріального, а того духовного, яке породило б ставлення до батька-матері як до святині, до найціннішого особистого скарбу. Бо що, окрім справжньої духовності, могли дати дев'ятьом своїм дітям скупі на достатки (але щедрі на любов) селяни на початку ХХ століття? А вже те духовне породило і неймовірно сильну любов дітей як до батьків, так і поміж братами й сестрами.

А як брати-сестри Чендеевого роду любилися! Вони нечасто сходилися усі разом. Хіба на весіллях і похоронах. Дитиною ще спостерегла одну дивну (як мені здавалося тоді) звичку: коли гуртом збиралися родиною за столом, починалося якесь незрозуміле для стороннього ока дійство. Кожен із них намагався якнайкращі шматки страви покласти в тарілку братові чи сестрі. Припрошуючи, виправдовуючись, що сам, мовляв, уже ситий, а саме цей чудовий шматочок страви мусить бути з'їдений братом або ж сестрою. І пораз той шматок мандрував за столом із тарілки в тарілку, від одного до іншого... Нині розумію: це було посяно їхньою прекрасною мамою ще у ранньому дитинстві, коли на столі було скупі, а в душах – щедро. Посяно їхніми батьками в душі дітям у тій маленькій верховинській хаті, де їлося з одної миски багатьма дітьми, ліктями не орудувалося... А коли діти вирости, те посяно колосилося і родило щедро! Бо ж не тільки їжею ділилися, а своєю любов'ю. При цьому примножуючи її – і збагачувалися їхні душі. Недарма однією з татових заповідей було: «Нехай від Любові народжене породжує тільки Любов!»

Одного разу спитала в Батька: «Тату, а що Ви любите найбільше?» Хвильку подумав і відповів коротко: «Усе красиве». Я не потребувала якихось уточнень чи пояснень, бо за плечима тоді вже було досить некоротке життя поряд із ним. Любячи красу, Він все робив красиво й ґрунтовно. Утверджував красу в усьому, чого торкалися його серце й рука.

Не співав, не грав на жодному музичному інструменті, але тонко відчував і розумів музику, обожнював гарний хорівий спів. Вважав неприпустимим для себе не піти на концерт класичної музики у філармонію чи прем'єру вистави, в театр. Завжди нарікав на порожні місця у глядацькій залі, щиро дивувався: як у багатотисячному місті, де є кілька-десять шкіл, університет, творчі спілки-організацій-установи з усім наповненням інтелекпенцією, зал на кількасот місць наповнений епізодично? Пригадую, як палив його сором, як ще довго говорив, обурюючись, про випадок, коли в Ужгород завітала хорова чоловіча Капела бандуристів із Києва. На сцені ар-

тистів було рівно удвічі більше, ніж глядачів у залі.

Не малював, але живопис розумів і любив, умів відрізнити справжнє мистецтво від імітації такого, судження його про той чи той твір, манеру письма, митця загалом – були влучні й точні. Пригадую, ми розмовляли про одного з художників, який збився на життєві манівці, вчинив непорядно. Батько писав про нього. І на моє щире подивування, як митець міг так вчинити, як батько може йому це простити ще й хвалити-підносити у статті, просто і дохідливо пояснив: «Художник він більший, ніж людина». Мізерність у людині зрозуміти міг – у мистецтві ж її не сприймав.

Загалом, бував різкий і категоричний в оцінках, чим, очевидно, нажив не одного недоброчинця, проте неймовірно радів усьому і усім, що несли в собі бодай іскорку – коли не іскру – таланту. А на таланти мав чуття, одразу бачив, у кому є хист до слова, і ще в 1994-му, першим серед закарпатців-літераторів отримавши Шевченківську премію, передбачив майбутнє лауреатство своїх земляків Петра Скунця, Дмитра Кременія, Петра Мідянки, Мирослава Дочинця. Про це промовляє запис у його Щоденнику.

Радів новим талантам по-справжньому. Тому мені часом смішно чути від декого вигадки, що «боявся конкуренції, боявся не бути першим...» тощо. Пригадую, як одного суботнього ранку зайшов до мене у кімнату, був урочисто просвітлений. У руках тримав невеличкий зшиток, зроблений зі сторінок газети «Карпатський край». Там були поезії молоденької Оксани Кішко-Луцишиної. Тато мовив: «У мене сьогодні свято. Я відкрив для себе справжнього митця. Почитай». По кількох хвилях попросив мене допомогти знайти номер телефону, аби подзвонити Оксані. Подзвонив, з трепетним хвилюванням (від зустрічі зі справжнім, прекрасним Словом) дякував їй...

Колись, уже добре знаючи, що людина – не вічна, що треба встигнути вимовити найголовніші слова при житті, я принагідно сказала Батькові, що він – найкращий у світі, прекрасний Батько. Він уважно подивився на мене і заперечив: «Я не був хорошим батьком. Я більше жив своїм внутрішнім світом, світом моїх творів... Мого слова...». Ну як було пояснити йому (а чи й треба?), що він просто фактом свого от такого життя поряд, щедру Любв'ю робив усе необхідне, аби діти його були щасливими... Від його любові. Як було переконати, що те слово «був» боляче різонуло, як переконати було, що він є і завше буде найкращим у світі татом, татком, таточком? Я тоді щось говорила про виховання діями (не словом), про затишок поруч, про книжки навколо, про любов і ласку в нас... Бракувало слів, хотілося не заплакати, а заридати, але треба було бадьоро переконувати... А він уважно і якось розгублено дивився; певно, глибше, ніж я, в цю мить усвідомлював: усе минає...

Кілька літ по Батьковому відлеті у Засвіти я замислилася: Батько залишив по собі багато. Предметних і непередметних речей. Хату, сад, книги, твори. У творах – тисячі й тисячі слів. А яким Словом

можна б найточніше назвати – схарактеризувати його життя? Я знайшла те Слово. Це щедрість. Щедро було в нього і від нього. Доля щедро обдарувала його. І талантом, і чуттям-розумінням прекрасного. Подарувала розум, красу внутрішню та зовнішню. І радостей, і негараздів було в житті теж щедрими не жменями – пригорщами! Він щедрим був у любові до талановитих, до тих, кого полюбив; щедрим і в нелюбові до бездар і, як сам не раз говорив, заробітчан у літературі. Умів словом піднести до небес, умів словом пригнути до землі. Мама часом дорікала йому за такі крайнощі в його натурі, але, гадаю, інакше він не вмів.

Дивно мені: у житті Батько був натурою твердою, часом різкою і непримиренною до певних речей. Мама ж уміла прощати, довго не тримала на образи зла, може, просто не пускаючи їх глибоко в душу. А для нас, своїх дітей, Мама була «недремним оком», а Батько – «всепрощаючим серцем». Для означення маминого життя я ж відшукала Слово. Змістовність. Попри багато лих, трохи радостей, їхнє життя укупі було щедрим і змістовним. Щедрість і зміст були у всьому, що вони робили, у тому, як вони жили. Були різними і прекрасними водночас. Для мене, для усіх на вулиці Високої в Ужгороді, для усіх, у кого вони в серці – не були. Є.

Маю звичку, яка зродилася віддавна і якось мимоволі, та й стала вже випрацьованою роками: звіряю майже усе важливе, що роблю, звертаючись подумки до батька: а що сказав би він про те чи те, зроблене чи не зроблене мною, що сказав би про наш нинішній тривожний день, час, коли Україна наша боронить свою землю і кров'ю найкращих її синів утверджує незалежність...

Колись, ще двадцять п'ять літ тому (Незалежності України на той час було всього 6 років) Іван Чендей в інтерв'ю Олександру Гаврошу сказав такі слова: «... Якщо не збережемо Україну, ми вкотре відрекемо себе в історії як нація нікчемна... Ми дуже добре танцювали, співали, улюлюкали, крутили спідницями і шароварами, виголошували промови, обіцяли, брехали і крали. Таке враження, що ми належимо до дрібненьких торгашів і крадіїв. І якщо є народи, які втрачали незалежність внаслідок програних війн, то ми можемо не мати своєї держави і внаслідок того, що її розкрадуть. Це страшно. Ми – дуже ліричний, емоційний, чутливий народ. Ми гарно плачемо, гарно сміємося, гарно казки розповідаємо. А де ж наше державобудування?! Україну треба будувати, Україну треба берегти і дбати про те, щоби Україна була Україною»².

Я часто згадувала ці батькові слова, кожен раз дивуючись їхній актуальності й через десятиліття-два...

Що відчував би він нині? – знов і знов питаю себе?

Йому боліли б утрати, як болять усім нам. Але впевнена, що він би сильно гордився стійкістю на-

² Чендей Іван: «Відчуваю, що залишилось небагато». Гаврош Олександр. Закарпатське століття: 20 інтерв'ю. Ужгород: Мистецька лінія, 2006. С.227–240.

ших найкращих і єдністю українців у волі до перемоги.

Йому боліли б Ірпінь, Бородянка, Буча... Херсон і Харків... Маріуполь... Він молився б за бійців Азова, захоплюючись їхньою незламністю... А певно, деяких моментів нинішньої реальності просто не розумів би і не приймав. Але він твердо вірив би в те, що Україна переможе. І з болючою радістю розумів, що ми лише тепер посправжньому стаємо нацією.

У житті земному Іван Чендей був невсипущим у трудах, усе, що робив, робив на совість, добре: чи то була нова сторінка написаного твору, а чи посажене дерево чи прищеплена сортова троянда.

Тому нині хочу пригадати рядки, адресовані нам із далекого 1969 року, які написані теж добре, із думкою про майбутнє і для майбутнього, тобто для нас – нинішніх, та й для тих, хто прийде після нас...

«Коли б я писав листа до внуків і правнуків, я б їм сказав:

«Будьте людяними завжди і в усьому. Сім раз міряйте, а раз відрубуйте. Сійте добро і радість, спрямовуйте прагнення до того, щоб завтрашній ваш день був кращим од вашого дня нинішнього...»

Будьте Людьми з великим серцем, з великою щирістю, з великою щедротністю. Тоді у всьому ваші зусилля потрояться саме там, де будете споруджати Добро на Землі, красу на Землі... і ви самі будете великими...».

Отак, велич людини Іван Чендей бачив у доволі простих речах: щедрості, людяності, доброти, справжності й красі. Бо й сам був таким. Творив справжнє з щедрістю краси у слові, з думкою про добро на землі, утверджуючи свій рідний край у слові, вписуючи Закарпаття в загальноукраїнський простір. І робив це просто, без пафосу, талановито і чесно.

Бо, як казав ще батько Івана Чендея, попростому навчаючи сина: «Чесно працювати важко. Але від чесною роботи легко на душі».

Микола ЖУЛИНСЬКИЙ

ІВАН ЧЕНДЕЙ: ЯВЛЕННЯ ВИСОКИМ ВИРАЖЕННЯМ ДУХУ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2-3.09(477.87) Чендей

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).10-14.

Жулинський М. Іван Чендей: явлення високим вираженням духу; кількість бібліографічних джерел – 8; мова українська.

Анотація. У статті розкривається постать Івана Чендея як явлення високим вираженням духу. Доводиться думка про те, що це енергійна творча особистість, яка реагувала на актуальні питання національного буття, прагнула в слові виразити свої мистецькі інтенції. Художня картина світу, витворена І. Чендеєм, відповідала культурно-естетичним кодам національної культури. Наголошується на тому, що мова для письменника була тим таємничим, чарівним джерелом, із якого він черпав творчу енергію для образно-поняттєвого відображення розуміння себе і світу, себе у світі, світу в собі та задля витворення індивідуального художнього світу.

У статті з'ясовано, що Іван Чендей у своїй творчості виявляє безкомпромісне цілісне ставлення до відображуваної дійсності, авторське світосприйняття посідає в кожному його творі домінуюче становище, авторська думка відзначається філософською заглибленістю, емоційно-чуттєвим сприйняттям і переживанням драм і трагедій закарпатського люду.

Іван Чендей володів особливим даром інтуїтивно-інтелектуального проникнення в глибини людського буття та образного відтворення переважно в асоціативно-метафоричному вираженні почуттів, думок, переживань і сподівань верховинців. Історична доля закарпатця, руйнування його віковичного укладу життя верховинця, порушення гармонії людини і природи, занепад моралі й духовності, поява нових форм рабського самоприниження і суспільної мімікрії людини, ідеологічно-пропагандистське фальшування й маніпуляція владою сенсу людського життя, цинічна аморальність і безкарність партійно-радянського чиновництва та низка інших прикметних явищ і проблем соціальної дійсності – все це покликала письменника максимально зосередитися на художньому дослідженні соціально-психологічної та морально-духовної природи людини.

Стверджується, що Іванові Чендею судилося піднятися власним Духом над гріховним світом компартійних переслідувань, моральних знущань і принижень, заборон та інших репресивних засобів і витворити образним словом самобутній художній світ з особливо виражально-зображувальною системою, поетикою, символікою.

Ключові слова: Іван Чендей, національна культура, енергія самовираження, картина світу, народна душа, мова.

Постановка проблеми. Іван Чендей – творчо енергійна особистість, яка з особливою естетичною чутливістю і глибоким співпереживанням реагувала на болючі проблеми національного життя, на ті явища і процеси, художнє відображення яких вимагало нових виражально-зображувальних засобів і форм. Творена письменником художня картина світу потребувала такої організації художнього тексту, яка б відповідала сучасним критеріям вираження художніх смислів та культурно-естетичним кодам національної культури. Для Івана Чендея було особливо важливим так «організувати» всі компоненти художнього твору, щоб він, забезпечений гармонійною внутрішньою організацією всіх елементів, усіх складників художнього організму, сформувався в естетичну систему і міг відкритися перед світом як самоорганізоване, суверенне і цілісне художнє явище.

Мета статті – розкрити постать Івана Чендея як особистості високого духу, як митця із філософською заглибленістю, емоційно-чуттєвим сприйняттям і переживанням драм і трагедій народу.

Виклад основного матеріалу. Висока, гармонійна, естетично злагоджена організація літератур-

*«Література – велика держава, царство духа,
якому належить владарювати...»*

Іван Чендей

ного тексту здійснювалася митцем, звісно, тільки завдяки слову. Мова для Чендея-письменника була тим таємничим, чарівним джерелом, із якого він черпав творчу енергію для образно-поняттєвого відображення розуміння себе і світу, себе у світі, світу в собі та задля витворення індивідуального художнього світу.

І. Чендей 17 лютого 1974 р. занотує в щоденнику: *«Письменник там, де високоорганізована творчість образів з характерами у слові, де слово є чаром дивовижного незбагненого у красі світу. Створений Богом на свою подобу, письменник є творцем. Він Бог у слові!..»* [Щоденники Івана Чендея 2021, с. 27]. Таким «Богом у слові» відчував себе і Василь Стефаник, який признавався, що його найбільше зворушують «наші люди, так звані мужики»: «Я, як Бог, їх створив і поставив перед очі світу» [Стефаник 2020, с. 397].

Міркування Івана Чендея про слово, про мову перегукуються із судженнями філософа Мартіна

Гайдегера: «Слово, мова належать до цієї таємничої місцини, де поетичне слово межує з доленосним джерелом мови» [Гайдеггер 2007, с. 145].

Німецький філософ у своїй лекції «Шлях до мови» роздумує над уявленнями Вільгельма фон Гумбольдта про мову як особливу «працю духа» над тим і чому видатний мовознавець розглядає мову як світ і світогляд.

М. Гайдеггер наводить роздуми В. фон Гумбольдта: «Якщо в душі насправді прокидається відчуття того, що мова – це не просто засіб для взаємного розуміння, а справжній *світ*, що його дух через внутрішню працю своєї сили утверджує між собою та предметами, тоді його частіше можна зустріти на цьому справжньому шляху і в нього помістити» [Гайдеггер 2007, с. 209].

Іван Чендей вважав, що опанування «справжнім світом» - світом мови здійснюється завдяки праці душі на шляху до самоусвідомлення, до виявлення себе як творчої індивідуальності. Індивідуальності, що існує як Дух, котрий постав із попелу випаленої муками, сумнівами, переживаннями душі. Постав завдяки і передусім Слову, бо дух митця і дух народу виражає мова. Той же Мартін Гайдеггер наголошував: «людська сутність – у мові» [Гайдеггер 2007, с. 203], і найдосконаліше, найвичерпніше тільки мова виражає креативну силу людської душі, тому «ніхто не наважиться спростувати означення мови як звукового вираження внутрішніх порухів душі як людської діяльності, як образно-поняттєвого відображення...» [Гайдеггер 2007, с. 24].

Відчуття душі, вважав Іван Франко, це шлях до осягнення таїни невичерпного, таємничого та інтуїтивного світу, який дарує людині «гармонію, і вічність, і безмежність, // І всі рожеві блиски ідеалу». У вірші «Мамо-природо!» він висловлює своє розуміння душі, її природи – чуттєвої, ірреальної, креативної.

*І що найвище – ми
самих себе відкрили!
Відкрили власну душу,
заглянули в варстат своїх думок,
свого чуття, бажання і змагання...*

Для Івана Чендея найважливішим у творчості було відкриття народної душі, а отже, духовного світу передусім закарпатської людини, іманентної художньої свідомості своїх земляків. Цей верховинський світ був для письменника таємничо привабливим, чимось надсвідомим, енергетичним джерелом співтворчого переживання, універсальною субстанцією, до якої йому як митцю слід віднайти відповідні естетичні ключі. Письменник усвідомлював, що художній твір, особливо роман, це складний системно витворений організм, у якому поєднуються різні елементи, різні компоненти, різні системи тексту: мовотворча, образно-смілова, структурно-композиційна, ритмомелодійна...

У листі до літературознавця Костянтина Волинського від 19 травня 1964 року Іван Чендей писав: «Великих полотен я не будував ще, а вони потребують великого професійного досвіду, вмін-

ня будувати велике. Адже це велике складається з багатьох елементів, і тут треба бути майстром, не кажучи про такі складові частини кожного твору, як емоційність, естетична сторона, чуттєвість, ліризм, драматизм, виклик на думку і роздуми, тощо, коротко кажучи – талант плюс розум» [Чендей 2021, с. 202].

Письменник на той час завершив роботу над першим своїм романом «Птахи полишають гнізда», сподіваючись витворити ще один роман (умовна назва «Нова днина») і об'єднати обидва романи спільною назвою «Зелена Верховина»: «*Читачеві я хочу дати образ Верховини, верховинця, з його радостями й болями, сумнівами й переживаннями, великим благородством і душевною красою*», бо Іван Чендей знає, що хоча досі багато було написано про Верховину і верховинців, але «*писалось часто без великого проникнення в душу, без великого тепла і любові до героїв*» [Чендей 2021, с. 202].

Його ж мета – у великій епічній формі виразити великі духовні сили, що чаються в народі, показати «*Закарпаття на весь його великий і чарівний зріст, з багатством душі людей, з деякою незвичністю звичаїв*». А головне для романіста, який сам «*з Верховини коренем дідів і прадідів, відтворити закарпатців такими, якими вони були, якими вони є: безмежно щирими і довірливими, творчими своїм духом, працьовитими, багатими у фантазії, мудримими...*» [Чендей 2021, с. 198].

Для Івана Чендея вкрай було важливо проникнути в душу верховинця, пізнати й образно відкрити багатство його душі, бо знав, що його земляки багаті творчим своїм духом. Письменник надзвичайно уважно ставився до народнопоетичної фразеології, до визрілого в надрах образного мислення закарпатського українця, до іманентної художньої свідомості закарпатського народу, до поетичних уявлень своїх земляків, які органічно поєднані спільною історичною пам'яттю, віруваннями, легендами, символами, традиціями – основними морально-естетичними і філософсько-естетичними уявленнями й переживаннями.

Без залучення естетично потужного карпатського вербального етносимволічного комплексу, без народно-поетичної фразеології, без пізнання й осмислення всіх соціально-політичних, світоглядних, ментальних, морально-психологічних проблем, які поставали на історичних перевалах долі Закарпаття, неможливо, вважав Іван Чендей, створити епічну національну картину історичного буття закарпатського народу як органічної частки українського народу.

Заради досягнення епічних глибин моделювання художнього світу твору «як системно організованої цілісності», де «усі, без найменшого винятку, складові поетики твору – ритм, слово, композиційні та сюжетні вирішення, відбір системи персонажів, ступінь пейзажної та портретної проявленості і т.д.» [Клочек 2020, с. 45, 67] перебувають у взаємоузгодженій залежності та й нарощувався Чендеєм-романістом лексико-семантичний і образ-

но-смысловий потенціал, формувалася його художньо-естетична програма.

Головним засобом формування художньо-естетичної програми Івана Чендея, основним стильоформотворчим матеріалом для його творчості було слово. Для письменника особливо важило вміння чути слово, «слухати і чути звук, гаму звуків», відчувати і пізнавати внутрішній зміст слова, мати «трепетне чуття слова», його духу...

«Слово цілковито передає те, що розуміє дух» [Гадамер 2000, с. 393], – стверджує Ганс-Георг Гадамер, який услід за Гердером і Гумбольдтом вважає, що кожна мову слід розглядати «як певний організм». До речі, В. фон Гумбольдт виходив із того, що кожна мова є продовженням людської «духовної сили», і пояснював: мова – це дзеркало духовної своєрідності народів і повсюдно, де живе мова, там діє «мовна сила» людського духу.

Ця «мовна сила», по суті, є «внутрішньою мовною свідомістю» (Гумбольдт), духовною енергією, якою наснажується митець заради досягнення такої емоційної напруги і повноти творчого самоздійснення, коли відкривається «власна душа» коли народжується нова душа – «душа душі моєї» (Іван Франко), коли завдяки надихальній потужності духу з'являється «текст, твір, дух» [Гадамер 2000, с. 225]. Оце надихальна сила духу й поєднувала Івана Чендея зі Словом, поглиблювала відчуття його внутрішнього змісту, його «великої динамічної сили».

Читаємо в «Щоденнику Івана Чендея»: *«Письменник повинен вільно орудувати словом. Він повинен чути вухом його мелодію і звук, його гармонійний плин в сполучі ряду слів, серцем повинен відчувати його внутрішній зміст, який має велику, динамічну силу, є духом, кров'ю, нервами самого слова, як матеріалізованої форми мислення»* [Щоденники Івана Чендея 2021, с. 119].

Чендей володів особливим даром інтуїтивно-інтелектуального проникнення в смислові глибини людського буття та образного відтворення переважно в асоціативно-метафоричному вираженні почуттів, думок, переживань і сподівань верховинського люду. Історична доля закарпатця, психологічне переживання ним новопосталих проблем, зокрема руйнування віковичного укладу життя верховинця, порушення гармонії людини і природи, занепад моралі й духовності, поява нових форм рабського самоприниження і суспільної мімікрії людини, ідеологічно-пропагандивне фальшування і маніпуляція владою сенсу людського життя, цинічна аморальність і безкарність партійно-радянського чиновництва та ряд інших прикметних явищ і проблем соціальної дійсності – все це покликала письменника максимально зосередитися на художньому дослідженні соціально-психологічної та морально-духовної природи закарпатської людини, на створенні характерів, які закорінені в морально-філософські першооснови життя, вивіряти помисли і вчинки своїх героїв за морально-духовними критеріями предковичного народного досвіду.

Іван Чендей у своїй творчості – в новелах, повістях і романах – виявляє безкомпромісне цілісне ставлення до відображуваної дійсності, авторське світосприйняття посідає в кожному його творі домінуюче становище, авторська думка відзначається філософською заглибленістю й активністю, емоційно-чуттєвим сприйняттям і переживанням драм і трагедій закарпатського люду.

Індивідуальна творча оригінальність образного мислення автора багатьох новел, оповідань і повістей, зокрема тих, які ввійшли до збірок «Чайки летять на Схід», «Березневий сніг», «Казка білого інею», «Калина під снігом», повістей «Терен цвіте», «Іван», «Луна блакитного овиду», «Теплий дощ», «Далеке плавання», романів «Птахи полишають гнізда», «Скрип коліски», формувалася в надзвичайно несприятливих для творчого самоздійснення умовах. Підданий остракізму із забороною друкувати свої твори, приниження його людської гідності й достоїнності людини як митця, не зламало Івана Чендея, він не скорився і під час цих жорстоких репресій творив заради вираження «того найдостойнішого, що може бути окрасою» його народу. Письменник вірив у своє покликання добувати із глибин народної душі, із власного серця велику правду про людину, свій край, свій народ, бо знав: *«тільки наснажене духом таланту, сповнене самовідданості, чесноти і краси вистоятъ !!!»* [Щоденники Івана Чендея 2021, с. 279]. Усвідомлював, що творча особистість завдяки внутрішній «праці духа» образно оприявлює себе і пізнаний нею світ у мистецькому витворі, поява якого зумовлена саме «виражальною силою духа» митця (Гайдеггер).

«...Є в мене добрий дух, котрий охороняє, допомагає», – радо признавався Іван Чендей, бо вірив, що дух сприяє досягненню повноти творчого самовираження, адже «дух, що дає «велику душу», – душотворний, як біль» [Гайдеггер 2007, с. 63]. Він, цей дух, одухотворює митця, зобов'язуючи його «виповнити своє сутнісне призначення» [Гайдеггер 2007, с. 63], а саме, оприявлення себе в слові. *«Талант письменника, поета – в слові, яке є матеріальним вираженням його самого, його думок, його серця»* [Щоденники Івана Чендея 2021, с. 119]. Письменник був переконаний, що тільки завдяки слову можна пізнати і виразити те, що таїться в глибинах людської душі, досягнути повноти відкриття внутрішнього світу, пробудження творчої сили душі людської.

«Талант – це музика у слові, в словосполучах, це ритм фрази і всього тексту, це, врешті, мелодія мови. Істинний талант полягає в надзвичайно тонкій проникливості не просто в зміст слів, але і в звуки їх – зміст тут само собою, з нього починається все» [Щоденники Івана Чендея 2021, с. 106], – роздумував письменник над природою і покликанням літератора. Для того, щоб досягти максимального чуттєвого та істинного самовираження в слові, дух митця повинен заглибитися у світ власної душі і поєднатися з душами своїх героїв, бо, як стверджував філософ Карл Густав Юнг, «душу можна спостерігати тільки з допомогою душі» [Юнг 1997, с. 289], а

Іван Франко вважав, що митець, відкриваючи власну душу завдяки перетворювальній силі творчості, народжує нову душу – «душу душі моєї».

Ще Платон стверджував, що душа належить до надчуттєвого. Сучасний американський психолог Девід Елкінз вважає: «Душа – це двері до давнього світу образів; вона... є міфічною і поетичною у найглибшому сенсі. Щоб пізнати й відкрити себе світові благоговіння, почуттів і уяви, світові зустріч між «Я» і «Ти», образів, поезій, мистецтва, ритуалів, обрядовості, символів» [Елкінз 2001, с. 107].

Висновки. Щоб відкрити душу, розчинити «двері до давнього світу... міфічного і поетичного»,

дух митця повинен піднятися над морально недовисконалим, соціально негармонійним світом, виявити себе як вільна, самоусвідомлена індивідуальність, яка одухотворена і здатна на рівні інтуїції, передчуття, передбачення добувати з глибин власної душі істинну сутність свого покликання, своєї духовної місії образно відтворити колосальний за змістом і обсягом світ людського життя. Івану Чендею судилося піднятися власним Духом над цим гріховним світом компартійних переслідувань, моральних знущань і принижень, заборон та інших репресивних засобів і витворити образним словом індивідуальний художній світ з особливою виражально-зображувальною системою, поетикою, символікою.

Література

1. Гайдеггер М. Дорогою мови. Літопис. Львів, 2007. 232 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Том I. Київ: Юніверс. 2000. 480 с.
3. Елкінз Д. Психотерапія і духовність: на шляху до теорії душі. В кн.: Гуманістична психологія: у 3-х кн. Київ: Пульсари, 2001. Т. 2. 256 с.
4. Іван Чендей. Листування з київськими критиками / упоряд., передм. С. Кіраль. Київ: Ужгород: РІК-У, 2021. Т. 1. 668 с.
5. Ключек Г. Синергія літературного твору: навчальний посібник з теорії літературного твору. Дніпро: Середняк Т.К., 2020. 240 с.
6. Стефанік В. Зібрання творів: у трьох томах і чотирьох книгах. Т.1. Книга 2. Твори. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 600 с.
7. Щоденники Івана Чендея: Книга II / упоряд. М. Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 688 с.
8. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-Москва, 1997. 384 с.

References

1. Haidegger M. (2007) Dorohoiiu movy [Through speech]. Litopys. Lviv. 232 s. [in Ukrainian].
2. Gadamer H.-G. (2000) Istina i metod. Osnovy filosofskoy germenevтики [Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Tom I. Kyiv: Yunivers. 480 s. [in Russian].
3. Elkinz D. (2001) Psykhoterapiia i dukhovnist: na shliakhu do teorii dushi [Psychotherapy and Spiritualism: Towards a Theory of the Soul]. V kn.: Humanistychna psykholohiia: u 3-kh kn. Kyiv: Pulsary. T. 2. 256 s. [in Ukrainian].
4. Chendei I. (2021) Lystuvannia z kyivskymy krytykamy [Correspondence with Kyiv critics] / uporiad., peredm. S. Kiral. Kyiv: Uzhhorod: Rik-U. T. 1. 668 s. [in Ukrainian].
5. Klochek H. (2020) Synerhiia literaturnoho tvoruv [Synergy of a literary work]: navchalnyi posibnyk z teorii literaturnoho tvoruv. Dnipro: Seredniak T.K. 240 s. [in Ukrainian].
6. Stefanyk V. (2020) Zibrannia tvoriv [Collection of works]: u trokh tomakh i chotyrokhn knykhakh. T.1. Knyha 2. Tvory. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 600 s. [in Ukrainian].
7. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021): Knyha II [Diaries of Ivan Chendey] / uporiad. M. Chendei-Treshchak. Uzhhorod: RIK-U. 688 s. [in Ukrainian].
8. Yung K.G. (1997) Dusha i mif. Shest arkhetypov [Soul and myth. Six archetypes]. Kiyev – Moskva. 384 s. [in Russian].

IVAN CHENDEY: THE PHENOMENON IS A HIGH EXPRESSION OF THE SPIRIT

Abstract. The article reveals the figure of Ivan Chendey as a phenomenon with a high expression of the spirit. The opinion is proved that this is an energetic creative person who responded to the urgent issues of national existence, sought to express his artistic intentions in words. The artistic world model created by I. Chendey corresponded to the cultural and aesthetic codes of the national culture. It is emphasized that language for the writer was the mysterious, magical source from which he drew creative energy for the figurative and conceptual reflection of his understanding of himself and the world, himself in the world, the world in himself and for the creation of an individual artistic world.

The article reveals that Ivan Chendey in his work shows an uncompromising holistic attitude to the reflected reality, the author's worldview occupies a dominant position in each of his works, the author's thought is marked by philosophical depth, emotional and sensual perception and experience of the dramas and tragedies of the Transcarpathian people.

Ivan Chendey possessed a special gift of intuitive and intellectual penetration into the depths of human existence and figurative reproduction, mainly in the associative-metaphorical expression of feelings, thoughts, experiences and hopes of the people of Verkhovyna. The historical fate of the Transcarpathians, the destruction of the age-old way of life of the Verkhovyna, the violation of the harmony of man and nature, the decline of morality and spirituality, the emergence of new forms of slavish self-humiliation and social mimicry of man, the ideological and propaganda falsification and manipulation by the authorities

of the meaning of human life, the cynical immorality and impunity of the Party-Soviet officials and a number of other notable phenomena and problems of social reality – all this called the writer to focus as much as possible on the artistic study of the socio-psychological and moral-spiritual nature of Transcarpathian people.

It is claimed that Ivan Chendey was destined to rise with his own Spirit above the sinful world of Communist persecution, moral abuse and humiliation, prohibitions and other repressive means and to create, in a figurative word, an original artistic world with a special expressive and pictorial system, poetics, and symbolism.

Keywords: Ivan Chendey, national culture, energy of self-expression, the world model, national soul, language.

© Жулинський М., 2022 р.

Микола Жулинський – директор Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України, доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії наук України, Київ, Україна; zhulynskyj@nas.gov.ua; <https://orcid.org/0000-0003-1474-728X>

Mykola Zhulynsky – Director of the T.H. Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Doctor of Philology, Professor, Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine; zhulynskyj@nas.gov.ua; <https://orcid.org/0000-0003-1474-728X>

УГОРСЬКИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2-31.09(477.87)Чендей:81'255

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).15–22.

Балла Е. Угорський дискурс творчості Івана Чендея; кількість бібліографічних джерел – 14; мова українська.

Анотація. Спадщина Івана Чендея займає особіне місце на мапі української культури другої половини ХХ століття, а широкі творчі горизонти митця – публіциста, прозаїка, перекладача, кіносценариста – є вдячним матеріалом для різновекторних наукових інтерпретацій, що підтверджують непересічність і вагомість доробку автора.

Оскільки І. Чендей жив і творив в умовах мультинаціонального Закарпаття, яке, до того ж, за його життя входило до складу різних держав (Чехословаччини, Угорщини, Радянського Союзу, суверенної України), то його постать варто розглядати і в контексті міжкультурної дифузії, органічної для цього регіону. З огляду на це, заслугоує на увагу й угорський дискурс творчої діяльності письменника, що став предметом дослідження в цій публікації. У поле вивчення потрапили різні аспекти наближення І. Чендея до угорської культури. По-перше, біографічні чинники, тобто наявність потужного «угорського» сліду на тих теренах, де Чендей формувався як творча індивідуальність, а також його особисті стосунки з угорськомовними письменниками краю, про що чимало інформації знаходимо в щоденникових записках автора. По-друге, перекладацька діяльність І. Чендея, який уже в 50-х роках переклав українською мовою кілька знакових творів угорських класиків – Жигмонда Моріца, Мора Йокаї, Шандора Гергея. Окремі з перекладів були реалізовані у творчому тандемі з такими знаними перекладачами, як Олександр Маркуш та Дмитро Меденцій. Робота над цими текстами стала доброю школою становлення І. Чендея як самобутнього письменника.

Ще один аспект окресленої наукової проблеми – це ознайомленість угорськомовної інтелігенції та читацької аудиторії з доробком закарпатського прозаїка. Шляхом якісних художніх перекладів, здійснених Ласло Шандором, Золтаном Кулиним, проза митця, зокрема його новелістика, стає доступною угорському реципієнту. Переклади творів І. Чендея угорською мовою друкувалися в періодичних виданнях Закарпаття та Угорщини, а також кількох антологіях української прози. Аналіз цих перекладів на рівні змістової та поетикальної адекватності є одним із об'єктів наукового вивчення в цій статті й дає підстави стверджувати, що ім'я І. Чендея було відоме угорським поціновувачам художнього слова, а його творчість завдяки вдалій ретрансляції відповідно «засвучала» й угорською мовою.

Ключові слова: Іван Чендей, проза, художній переклад, українсько-угорські літературні зв'язки, поетика.

Постановка проблеми. Творча постать Івана Чендея належить до кола таких українських письменників, які сформували неповторне й художньо якісне «обличчя» нашої національної літератури ХХ століття і через творчість вийшли не тільки на всеукраїнські, а й світові мистецькі обрії. Одним із аспектів, що яскраво це репрезентує, є переклад художніх текстів закарпатського автора на мови багатьох народів світу, а також внесок митця в популяризацію здобутків інших літератур в українському культурному просторі. На обох теренах простежуємо вагомий слід Івана Чендея, там продовжує горіти його «духовна свіча» (М. Жулинський).

З метою окреслити глобальний характер спадщини І. Чендея та вписаність його набутку у світовий культурний континуум, варто звернутися до тих матеріалів, які віддзеркалюють дотичність постаті та творчої спадщини І. Чендея до інонаціональних культур, зокрема до літератури сусідньої й не чужої для закарпатців нації – угорців. Питання І. Чендея та угорська культура досі предметно не висвітлювалося літературознавцями, що зумовлює актуальність теми та її наукову новизну.

Аналіз досліджень. Творча особистість І. Чендея, його художній світ привертала й привертають увагу багатьох авторитетних дослідників літературного процесу другої половини ХХ ст., серед яких М. Жулинський, В. Дончик, В. Марко, О. Мишанич, М. Васьків, Г. Штонь та ін. Виконано ґрунтовні дисертаційні роботи про різні аспекти його художньої спадщини (М. Хорошков, О. Козій,

В. Бойко), у яких зроблено успішні спроби окреслити змістові й естетичні виміри його прози та вписати її в контекст національного письменства. З огляду на те, що життєва та творча доля митця безпосередньо корелювалася із суспільно-історичними та культурними реаліями Закарпаття, де відчиняються «двері» до кількох європейських держав, його мистецький світ варто розглядати в ширшому культурному просторі, зокрема й на перетині української та угорської літератур.

Ім'я та діяльність І. Чендея стали відомими в колі угорської інтелігенції ще в другій половині 50-х років. Угорці зацікавилися постаттю закарпатця насамперед як майстерного інтерпретатора угорської літератури. У різних літературних виданнях, переважно в матеріалах про угорську літературу в перекладі українською мовою, згадується і його внесок у цю справу.

Зараховує І. Чендея до майстерних перекладачів з угорської поряд з іменами Юрія Шкробинця, Семена Панька, Олександра Маркуша, Михайла Томчанина у невеличкій замітці про публікацію віршів Дюлі Йіеша у журналі «Nagyvilag» («Все-світ») за 1969 рік відомий перекладач українських текстів угорською Ласло Шандор.

Ще раніше в газеті «Élet és Irodalom» («Життя і література») за 1961 рік митець окреслив здобутки Чендея в перекладацькій справі: «У перекладі Івана Чендея в 1954 році вийшла друком перша збірка оповідань Моріца. Відтоді Чендей разом з Олександром Маркушем переклав українською два рома-

ни Йокаї – «Жовта троянда» та «20 000 років під кригою» (переклад з угорської – наш) [Sándor 1961, с. 12]. Таким чином, через тижневик Спілки угорських письменників до угорців доходила інформація про Чендея як ретранслятора їхньої літератури в Україні. Разом з тим, ім'я молодого закарпатського перекладача згадується у багатьох публікаціях про творчість Ж. Моріца, М. Йокаї, опублікованих в угорській періодиці.

На переклади І. Чендеєм угорської класики відгукнулися й українські критики. Рецензії з'явилися, зокрема, у газеті «Закарпатська правда» та журналі «Всесвіт». Високо оцінив здобутки І. Чендея в галузі художнього перекладу й один із найбільш майстерних тлумачів угорської літератури Ю. Шкробинець.

Авторитетний мовознавець Валентина Статєєва, характеризуючи Івана Чендея як мовну особистість, розглядає різні чинники її формування. Серед інших аспектів дослідниця вагому роль відводить і художньому перекладу. Вона зазначає: «Іван Чендей також шліфував свій мовний стиль через перекладацьку діяльність, здійснюючи переклади з угорської та словацької мов. Так, найбільше він працював над перекладами творів угорських письменників Ж. Моріца, Йокаї Мора, Гергея Шандора» [Статєєва 2007, с. 249].

Майже одразу після виходу перших збірок стає знаним в угорському середовищі поціновувачів художнього слова й Іван Чендей-прозаїк. У різних матеріалах періодици 60-70-х років його ім'я фігурує серед найбільш обдарованих митців краю.

Прикметно, що постать Івана Чендея представлена в угорській багатотомній Енциклопедії світової літератури («Világirodalmi Lexikon»). Другий том видання, що вийшов у 1972 році, містить словникову статтю про нього як закарпатоукраїнського письменника, критика, кіносценариста (до речі, вказівку на те, що І. Чендей є автором кіносценарію до фільму «Тіні забутих предків», знаходимо в кількох угорських періодичних виданнях). Безумовно, згадано тут і про переклади з угорської літератури.

Інформацію про творчі здобутки Івана Чендея доповнено в додатковому, дев'ятнадцятому томі цього видання. Тут названо збірники творів, опубліковані в 70-х – на початку 80-х років, – «Казка білого інею», «Скрип колиски», «Калина під снігом», «Велике плавання».

В енциклопедичній статті «Ukrán irodalom» («українська література») виокремлено двох найвідоміших закарпатських прозаїків – Івана Чендея та Михайла Томчання, а серед поетів – Петра Скунця.

Окремими штрихами охарактеризовано індивідуальний стиль І. Чендея в рецензіях на ті видання, у яких друкувалися переклади його новел, однак детального огляду публікацій його творів та аналізу художньої якості цих перекладів в українському та угорському літературознавстві не представлено, що й зумовлює науковий інтерес до окресленої проблеми.

Мета статті, завдання. Питання про угорський контекст життєвої та творчої долі І. Чендея

можна розглядати багатовекторно. Зосередимося на найбільш актуальних та показових складових цього дискурсу його творчості, а саме: формування письменника як унікальної мистецької особистості, його творчі контакти з угорськомовними митцями Закарпаття, оцінки та популяризація його творчості в угорській періодиці, переклади творів угорської літератури, здійснені І. Чендеєм, а також художня рецепція творчості закарпатського письменника в угорській культурі, тобто аналіз перекладів його творів угорською мовою, що друкувалися в антологіях та періодичних виданнях. Усе це засвідчує вписаність спадщини нашого письменника у світовий літературний контекст. Тому метою публікації є наукове оприявлення постаті І. Чендея як митця, творчості якого стоїть на перетині різних культур та віддзеркалює, зокрема, й продуктивність українсько-угорського літературного діалогу в другій половині ХХ ст.

Методи та методика дослідження. У процесі висвітлення обраної теми застосовано такі методи аналізу, як культурно-історичний з метою окреслити тло, на якому відбувалося формування митця, а також ті чинники, що зумовили його тісний контакт з угорською культурою; мовностилістичний для аналізу поезики оригіналу художнього твору та його перекладу; зіставний метод, за допомогою якого здійснювалася оцінка якості перекладів, їх відповідності першотворам. Разом з тим використано загальні методи опрацювання наукових джерел – їх пошуку, узагальнення та систематизації, аналізу і синтезу.

Виклад основного матеріалу. Простежувати угорський контекст творчої діяльності І. Чендея та становлення його як митця слід ще з кінця 30-х – початку 40-х років ХХ століття, коли майбутній письменник був учнем Хустської гімназії, що на той час була угорсько-російською. Незважаючи на це, вона залишалася, за характеристикою В. Маркуся, «твердиною освіти і національного освідомлення східного Закарпаття» [Маркусь 1994, с. 8], яка «дала освіту насамперед селянській молоді» [Маркусь 1994, с. 11] і в якій домінував український дух. Уже тоді перед талановитою молоддю постало питання, якою мовою писати й видавати свої твори. Перші літературні досягнення тогочасних гімназистів були оприявлені у виданні альманаху «Будет день» (1941), передмову до якого написав незабутній для Івана вчитель, а згодом викладач Ужгородського університету Петро Лінтур. Стоячи на мовному «роздоріжжі», зумовленому геополітичними чинниками, І. Чендей уже тоді остаточно визначився з мовним вектором творчої реалізації – українським. Інакше просто не могло бути, адже його національне коріння було міцним і добре підживленим родинними традиціями та вихованням. Проливають світло на цей непростий час і на те, чому альманах «Будет день» було видано російською мовою, спогади самого письменника: «Мова для творення в прозі та поезії минулого Закарпаття (маю на увазі час до визволення в 1944 році та возз'єднання з Україною в 1945) є давнім зболеним для культури, тим більше

літератури абнормальним явищем. Закарпатців іноземні панівники, тим більше угорські, воліли мати, бачити, уявляти бодай ким, тільки не українцями. Відсутність історичної суверенної української державності до цього спричинялася своїм порядком» [Чендей 1994, с. 65].

Політика національного гноблення і не тільки та, що здійснювалася в період окупації Закарпаття Хортистською Угорщиною, ставала водночас ґрунтом для супротиву та приводом для боротьби за національні права, для утвердження й відстоювання своєї національної ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відіграло художнє слово. І доля І. Чендея є в цьому плані показовою, адже своєю літературною діяльністю він суттєво спричинився до інтеграції крайової літератури в загальноукраїнський простір. Разом з тим митець синтезував у своїй творчості надбання інших культур, що проросли на теренах мультинаціонального Закарпаття.

Одним із таких джерел стала й угорська культура, до якої І. Чендей не залишався байдужим протягом усього свого творчого шляху. І справді, до перекладів з угорської літератури, як уже зазначалося, він звернувся ще в середині 50-х років ХХ століття. Першим художнім зразком для митця стала спадщина класика угорської літератури Жигмонда Моріца – автора численних, винятково майстерних новел, повістей та романів.

До інтерпретації творів малих епічних форм І. Чендей звернувся не випадково. На його думку, «малі жанри – новела і оповідання дисциплінують слово, вчать виразному і місткому мисленню. Новела перша чує землю, перша бачить овиди, проривається оперативно і швидко, займає позиції надійно і невідступно, прокладає собі дороги скрізь і всюди дорогою ціною» [Чендей 1966, с. 51].

Саме тому у сфері перекладу дебютним стало видання в Ужгороді оповідань Ж. Моріца (книга так і називається «Оповідання») 1954 року. Ця чимала за обсягом збірка (на 112 сторінок) засвідчує, що письменником була проведена колосальна робота. І не лише перекладацька. Цікаво, що автори публікацій в угорських журналах, зокрема виданні «Kisalföld» за 1960 рік у статті «Az ukrán-magyar barátság az irodalom tükrében» («Українсько-угорська дружба в дзеркалі літератури») вказують і на дослідницький інтерес Івана Чендея до творчості Моріца. З огляду на те, як ґрунтовно й відповідально підходив письменник до реалізації кожного творчого задуму, заглиблення в художній світ і ознайомлення з усією літературною спадщиною інтерпретованого ним автора бачиться цілком виправданим. Це зумовило й відповідну якість українських версій творів угорського класика, що відображено і в рецензіях літературних критиків.

Високу оцінку перекладацьким здібностям І. Чендея дав відомий угорський письменник Закарпаття, редактор та перекладач Ласло Балла. У статті «Твори угорських письменників українською мовою», надрукованій у газеті «Закарпатська правда» за 1959 рік, він зазначив: «Переклад цього твору свідчить про те, що І. Чендей добре

знайомий не тільки з мовою, але і з побутом, культурою, історією і звичками угорського народу» [Балла 1959, с. 3].

Згодом І. Чендей докладає руку й до перекладу зразків середньої та великої епічної форми інших угорських письменників, а саме долучиться до перекладу творів Мора Йокаї – автора різножанрових епічних полотен, для якого не чужою була й українська тематика. Разом з О. Маркушем їм вдалося відтворити українською мовою повість «Жовта троянда», що була надрукована в Києві в 1958 році. У рецензії на це видання, опублікованій у журналі «Всесвіт» під назвою «Приємне знайомство», критик Б. Буркатов серед ряду «дорогоцінних якостей» перекладу виділяє також «тонку передачу особливостей народного побуту: барвистість і свіжість мови, дбайливо збережену вимогливими перекладачами О. Маркушем та І. Чендеєм; світлий струмись живого, тонкого, іскристого гумору» [Буркатов 1959, с. 124].

Наслідком кропіткої та злагоженої роботи перекладацького тандему Маркуш – Чендей стало й видання роману Мора Йокаї «20 000 років під кригою», що вийшов у Києві в 1959 році. Про ці здобутки автор «звітується» у своєму «Щоденнику». У записі за 31 грудня (20 година 40 хв) 1958 року поруч із аналізом власних художніх досягнень знаходимо таке: «За цей час мною видано в світ книгу оповідань Моріца Жигмонда, котру я переклав; поспіль з О. Маркушем перекладено з угорської мови роман Й. Мора «Жовта троянда» і «20000 років під кригою» цього ж автора» [Чендей 2021, Кн. 1, с. 65]. І хоча внучка Олександра Маркуша Лідія вважає, що переклад належить її дідушеві, однак архівні матеріали та інші джерела підтверджують безпосередню участь І. Чендея в цьому процесі [Кіраль 2021, с. 380–381].

Предметом художньо-перекладацької інтерпретації І. Чендея став також історичний роман Шандора Гергея «Панський суд». Цю справу митець реалізував з Дмитром Меденцієм. Видання опубліковано в Києві у видавництві «Дніпро» 1965 року з післямовою знавця, дослідника, популяризатора угорської літератури в Україні К. Шахової.

Один із перекладених І. Чендеєм творів Ж. Моріца увійшов до антології «Угорське оповідання», що вийшла в 1976 році (упорядник К. Шахова). Щоб проілюструвати майстерність Чендея – перекладача з угорської літератури, звернемося до аналізу цього тексту. Це оповідання «Найбрудніша сорочка свинопаса», що в оригіналі має назву «A kondás legszenyesebb inge». Воно уміщене поруч із ще одним дуже відомим текстом Моріца – оповіданням «Сім крейсерів», перекладеним Юрієм Керекешем.

Твір за сюжетними колізіями, способом утілення авторської ідеї, стильовими ознаками близький І. Чендеєві й суголосний із його малою прозою. За жанром це радше новела, адже твору притаманний лаконізм, поглиблений психологізм, наявність психологічного пуанту. Тут ідеться про смерть дитини, але конфлікт має ширше тло: показано зіткнення двох світів, або, як називає сам автор, двох

культури. Пані, яка живе в чудовому маєтку і також має дитину – сина, піклується про його добробут, здоров'я та освіту, не може зрозуміти вчинків та переконань бідної працівниці, яка закопує дитину до половини в землю, аби та не втекла й не заважала їй працювати; яка хворою кладе її на холодну дошку на найбруднішу сорочку свинопаса (тут розкодовується поетика заголовку), щоб вилікувати й урятувати від смерті. Світ забобонів, затурканості, що спричинений в силу соціальних обставин неможливістю його модифікації, вступає в контрастну комунікацію з «модерним» світобаченням, яке репрезентує образ пані. Але твір цікавий не лише з точки зору порушеної в ньому проблематики, а й з точки зору поезики. І тут можемо констатувати, що Чендеева ретрансляція Моріцового твору добре віддзеркалює художні особливості першоджерела. Висловлені спостереження ілюструє переклад уже першого абзацу твору – його експозиції з укралпленнями позасюжетних елементів, що нагадують ліричні пейзажі Чендеевої новелістики: *«Поміщицький дім стояв посеред садиби. Перед ним був гарний сад, який доглядала сама пані. Троянди, що мліли цілу зиму під рогожею, посвіжіли і пуп'янки їхні, похитуючись, тягнулися до сонця. Довгі ряди нарцисів розгортали своє листя з гострими кінчиками і розпускали свої пелюстки. Японський чагарник викинув за весну пухкі бруньки, і вони тепер розкривалися. Навколо буяло життя, щастя, радість – все збиралося цвісти»* [Моріц 1976, с. 102]. В оригіналі цей фрагмент звучить так: *”A földbirtokos kastélya ott állott az uradalom közepén. Előtte nagyon szép kert volt, amelyet a nagyságos asszony maga kezelt. Már a kibontott rózsák kiheverték a téli fülledtséget, s rügyeik lobogva nyúltak a szép nap felé. A nárciszok hosszú sorban tüskésedtek, s a virágjuk is kezdett bomladoxni. A japán cserje kövér bimbókat hizlalt a szép tavaszban, s pattantak a bimbók. Minden élt, ujjongott, boldog volt, virításra készül”* [Móric 1974, с. 297]. Основна частина твору (розвиток подій) – це переважно діалог між головними персонажами – представницями різних соціальних верств. Автор вдало відтворює специфіку їх мовлення, інтонаційні та голосові модуляції через відповідні синтаксичні конструкції, адже в тексті переважають питальні та окличні речення, що передають емоційний стан героїнь.

Вражає й експресіоністично-контрастна до експозиції кінцівка новели, майстерно відображена Чендеем-перекладачем: *«Сонце іскрилося, навіть вітерець не було. Радістю і щастям дихала вся природа, а сердешна дитинка була мертва. Вона лежала в халупі, випроставившись на панській перині, наче сумна пам'ятка на хресному шляху культури»* [Моріц 1976, с. 106] / *”A nap ragyogott, szellő sem volt, az egész természet boldog volt és vidám, de a gyermekecske bizony szegény kis hulla volt, ott feküdt az úri párnán kinyújtózva, mint egy szomorú emlék a kultúrák keresztútján”* [Móric 1974, с. 301]. Принцип контраста є тією художньою спіраллю, за якою розгортаються зображені у творі трагічні події. Експресію та водночас лірико-елегійну настроєвість оригінального тексту Моріца перекладачеві вдало-

ся якісно передати в його українському інваріанті.

Таким чином, І. Чендей долучився до популяризації угорської літератури в Україні, а практика художнього перекладу як продуктивної форми інтеркультурних зв'язків посприяла розширенню обріїв художнього мислення митця та кристалізації його естетичних позицій.

У процесі аналізу спадщини І. Чендея крізь призму українсько-угорської міжлітературної комунікації на пильну увагу заслуговують переклади творів письменника угорською мовою. Уже в 1954 році на сторінках газети «Vörös Zászló» було опубліковано переклад новели «Чайки летять на схід» в інтерпретації Ласла Шандора. Згодом цей переклад увійде до збірки «Kárpátontúli elbeszélők» («Закарпатські оповідачі») та антології «Ukrán elbeszélők» («Українські оповідачі»).

Уже в 50-х роках на Закарпатті вийшло кілька таких видань, у яких друкувалися оповідання та нариси І. Чендея в перекладі угорською мовою. В альманасі «Szovjet kárpátontul» («Радянський закарпатець») (1955) було розміщено нарис «Építkezés a Kárpátokban» («Будівництво в Карпатах») у перекладі Ендре Кендері (Kenderi Endre).

В антології «Kárpátontúli elbeszélők» («Закарпатські оповідачі») (1956) опубліковано дві новели І. Чендея – «Чайки летять на схід» («A sirályok keletre szállnak») та «Плуг» („Eke”). Обидва переклади реалізував добрий знавець української літератури, автор численних публікацій про неї в угорській періодиці та перекладав нашої класики Ласло Шандор, якому вдалося створити ідентичний оригіналу переклад «візитівки» І. Чендея-новеліста – його майстерного твору «Чайки летять на схід», а також добре передати засобами угорської мови оповідання «Плуг», що відображає непрості сторінки колективізації на Закарпатті. Автор філігранно передає внутрішнє сум'яття бідного селянина Петра, який змушений віддати своє незначне, але таке необхідне в господарстві майно. Образ плуга у творі та угорському варіанті є персоніфікованим, адекватно передано й психологічний стан головного персонажа.

У літературному альманасі «Kárpátok» («Карпати») (1958) було оприлюднено угорську версію оповідання І. Чендея «Задумна субота» («Halottak szombatja»), яку підготував Балінт Чете (Csete Bálint).

Публікувалися переклади творів І. Чендея і в виданнях, що виходили в Угорщині. Це змістовні антології української малої прози, упорядковані видатною популяризаторкою українського письменства в Угорщині Шарою Каріг і видані в будапештському видавництві «Європа». У першій, яка вже згадувалась, «Ukrán elbeszélők» («Українські оповідачі»), що вийшла в 1968 році і містила твори 47 українських прозаїків різних періодів літературного розвитку, було передруковано «Чайки летять на схід» (перекладач Л. Шандор).

Наступна антологія вийшла друком у 1983 році під назвою «Napralforgók. Mai ukrán elbeszélések» («Соняшники. Сучасні українські оповідання»).

Тут опубліковано щемливо-ліричне оповідання про співжиття людини і природи «Aljonka» («Альонка»). Альонка – це сарничка, яку люди врятували від смерті, виплекали, до якої прикипіли душею, але змушені віддати до заповідника. У творі передано не тільки внутрішній світ оповідача – батька п'ятикласниці Наталки, що найбільше звикла до звірятка, а й молодій сарнички, для якої ці люди стали ніби родиною, поруч із якими вона почувалася затишно і в безпеці. Ніяке привілля на лоні природи, у колі інших тварин, ніякий догляд і добрий харч не компенсує для Альонки уваги й любові людей, біля яких вона виросла. Щемливою є зустріч Наталочки й батьків з Альонкою в заповіднику й те, як тварина не хоче прощатися з рідними їй людьми. Психологічний стан сарнички передається через акустичний ефект плачу дитини: *«Лидійшли ближче, почувши дитячий плач. Так-так, саме на дитячий плач Альонка наблизились ми, коли вона ще тикала мордочкою до малих вічок у дротяній сітці, неначе вже сама хотіла вибратися у великий світ без огорож...»* [Чендей 1987, с. 280]. Цей психологічний пуант оповідання відповідно передано й у перекладі: *«Amint közelebb értünk, mintha gyermekzokodást hallottunk volna. Igen, igen, Aljonka sírására értünk oda, ahol orroskájával a drótháló kis réseit döfködté; úgy látszott, ki akar jutni a kerítésen túli nagyvilágba»* [Csendej 1983, с. 113]. Вдалі синтаксичні та лексичні еквіваленти добирає перекладач і при угорському відтворенні типово чендейської, ліричної кінцівки твору.

Таким чином, завдяки публікації творів у цих репрезентабельних виданнях ім'я яскравого представника нашої літератури зринає в угорській періодиці і в різних літературних оглядах та рецензіях на ці книги. Це журнали «Könyvvilág», «Fáklya», «Szovjet irodalom», «Nagyvilág» тощо. Майже всі автори відгуків на антологію «Narraforgók» звертають увагу і на «гарне ліричне» оповідання І. Чендея «Aljonka».

Переклад цього твору здійснив вправний перекладач Золтан Кулин. Ще раніше в його угорській інтерпретації побачили світ оповідання Чендея «Син» («Fiú») та «Поєдинок» («Párharc»). Разом із уже згаданим перекладом новели «Чайки летять на схід» ці твори увійшли до антології «Kárpáti zsongás» («Карпатська луна»), яку упорядкував літературознавець Василь Поп і яка вийшла в Ужгороді в 1965 році. І. Чендей високо оцінював професійність перекладача, що засвідчують записи у щоденнику за 1976 рік. Тут автор згадує про публікацію в січневих номерах газети «Kárpáti Igaz Szó» чотирьох уривків своєї повісті «Чорна сальва» («Fekete tűz») на близько 30-ти сторінках і додає: «До того, уривки подано любовно, з повагою до твору, в прекрасному перекладі Золтана Кулина» [Чендей 2021, Кн. 2, с. 306]. У газеті «Kárpáti Igaz Szó» протягом 70-х – початку 80-х років були оприятнені й інші угорські версії оповідань («Édesanyám szemüvegei» («Мамині окуляри»), «Fehér szegfű» («Біла гвоздика»), «Kesztyűk» («Рукавиці»)) та уривків із більших епічних творів І. Чендея (повісті

«Казка білого інею»), книги «Свалявські зустрічі» тощо), підготовлені З. Кулином.

Фрагменти нових творів митця в перекладі угорською мовою регулярно друкувалися на сторінках газети «Kárpáti Igaz Szó», головним редактором якої протягом тривалого часу був Ласло Балла, про якого нерідко й по-різному відгукується І. Чендей у щоденникових записках. Так, у газеті «Kárpáti Igaz Szó» за 26 грудня 1971 року було опубліковано уривок із повісті «Іванові журавлі» (VII розділ твору) у перекладі Мігая Бората (Mihály Barát). Щоправда, як зазначає автор, назву було змінено на «Bünbocsánat» («Відпущення гріхів»), хоча сам І. Чендей пропонував дати інший заголовок – «Як Іванові правили молебень на ісход». Митець твердить: «Уривок має форму і ознаки новели, відповідає вимогам, що ставляться до того друкованого слова, котре нині може вдовольнити потреби газети. Справа тут все-таки у тім, що в новелі є певний внутрішній світ, за законами якого вона і має право на життя...» [Чендей 2021, Кн.1, с. 512]. І додає: «Співпраця з газетою «K.i.sz.» могла б дати мені деяку моральну і матеріальну підтримку» [Чендей 2021, Кн. 1, с. 512]. І справді, через газету «Kárpáti Igaz Szó» художнє слово «патріарха української прози» (П. Скунець) ретранслювалося до угорськомовних закарпатців, ставало набуток багатонаціональної літератури краю.

Крім художніх текстів, у цій газеті постійно друкували анонси нових книжок І. Чендея та рецензії на них (зокрема, В. Фединишинця), інтерв'ю з письменником, ювілейні статті, присвячені круглим датам його життя, а в 2005 році – некрологи; інші матеріали про життя і творчість митця, а також окремі статті І. Чендея угорською мовою, наприклад, присвячені аналізу поезії Кароя Балли, перекладацькій діяльності Ю. Шкробинця (обидві – 1983 року).

Різноманітну інформацію про творчість І. Чендея знаходимо й на сторінках інших видань, що виходили на Закарпатті угорською мовою, – «Vörös Zászló», «Kárpátalja», «Naptár», «Kalendárium '81», «Kalendárium '82» тощо. Як і в газеті «Kárpáti Igaz Szó», це переклади художніх текстів, ювілейні публікації, літературно-критичні та інші розвідки І. Чендея. У журналі «Naptár» за 1964 рік було розміщено статтю І. Чендея угорською мовою, приурочену 45-літтю від дня смерті відомого угорського поета Ендре Аді під назвою «A legmesszebb látó magyag», а також переклад оповідання закарпатського митця «Повернення» («Megtérés»), здійснений Каталін Бенке (Benkő Katalin). Наступного року в цьому ж періодичному виданні вийшла друком мистецтвознавча праця І. Чендея «Kassai Antal kiváló művész» про винятковість таланту художника Антона Кашшая.

У виданні «Kalendárium '81» було передруковано уривок з повісті «Кринична вода (Сестри)» – «Édesanyám tavasza» у перекладі З. Кулина, що раніше публікувався на сторінках газети «Kárpáti Igaz Szó» (1979).

І. Чендей, оселившись в Ужгороді, жив активним творчим життям у середовищі інтелігент-

ції, що належала до різних національностей. У його найближчому оточенні було й чимало таких митців, які спілкувалися й писали художні твори угорською мовою. Свідчення про стосунки, співпрацю, дружні взаємини та окремі непорозуміння з ними знаходимо в «Щоденнику» письменника. Ці записи переконують нас, що Іван Чендей не тільки творив якісний світ української літератури в нашому краї, а й постійно тримав творчу руку на пульсі усіх подій, що відбувалися у сфері культури. Пильно стежив він і за тим, що відбувається на теренах українсько-угорського міжкультурного діалогу. Ось кілька фактів, що підтверджують ці спостереження. У щоденнику читаємо про те, як І. Чендей тішиться, що угорською мовою вийшов якісний переклад «Слова про похід Ігорів» («Ěnek Ihor hadárol»), високо оцінює працю перекладача Петра Сови, наголошує, що «це перший переклад «Слова...» віршем на угорську мову» (запис 27 березня 1959 року) [Чендей 2021, Кн. 1, с. 111]. В інших нотатках (за 15 травня 1975 року) він обурюється тим, що нагороди від угорської влади отримують не ті, хто на це справді заслуговує. Він наголошує: «...певен в тому, що вельми багато для зближення культур і літератур нашої країни і Угорщини зробив саме наш земляк Юрко Шкробинець» [Чендей 2021, Кн. 2, с. 244]. Йому болить те, що місцеві угорці (відомі митці краю, зокрема Л. Балла та В. Ковач) не знаходять спільної мови між собою – «Два мадари, два члени Спілки письменників України – і так багато ненависті між ними!...» [Чендей 2021, Кн. 1, с. 368].

Приємно й цілком об'єктивно звучить водночас схвальна оцінка Чендеєм творчої діяльності Вільмоша Ковача, якого вважають чи не найбільш талановитим угорським поетом Закарпаття. З приводу 50-ліття цього автора І. Чендей зазначив: «Ковач – поет першорядний. Доля його не з тих найпривабливіших і благодатних, коли жилося легко й творилося легко. Йому, Вілмошу Еміловичу, випало всього. Огуди, грубої критики і зневаги, голодних днів і місяців, неприявні оточуючих його. Та найважливіше і найбільше – поет він, Ковач, з талантом

непересічним. А це уже так багато! Це – скарб! Це – основне!» [Чендей 2021, Кн. 2, с. 409]. Загалом же, щоденникові записи І. Чендея, дбайливо опрацьовані дочкою письменника Марією Чендей-Трещак і частково вже опубліковані (наразі вийшло два об'ємні й змістовні томи, що охоплюють період від 1953 до 1981 року), а також упорядкована відомим дослідником С. Кіралем епістолярна спадщина митця дають багатий матеріал для осягнення творчої індивідуальності І. Чендея крізь призму психобіографічного підходу й проливають світло на історико-політичне та культурне тло, на якому розгортався літературний процес Закарпаття в другій половині ХХ ст. й вибудовувалися міжнаціональні взаємини у сфері літератури.

Висновки. Огляд творчості І. Чендея в контексті українсько-угорських міжлітературних контактів показав, що це продуктивне й багатогранне поле для наукового дослідження. Присутність спадщини митця в угорському культурному полі засвідчують особисті взаємини з письменниками, що писали угорською мовою, співпраця з угорськими періодичними виданнями, публікація прози І. Чендея угорською мовою. Угорськомовні версії його художніх творів друкувалися як у збірниках, виданих на Закарпатті, так і в антологіях, упорядкованих та надрукованих безпосередньо в Угорщині. Їх аналіз дає підстави констатувати, що перекладені тексти репрезентативні, у них переважно відображено психологізм, ліризм та настроєвість першоджерел, багатство художніх засобів, сюжетно-композиційну вправність автора, майстерність діалогів та внутрішніх монологів персонажів. Та і сам І. Чендей вправно пересадив на український ґрунт твори талановитих угорських митців, здійснивши переклади оповідань Ж. Моріца, а у співавторстві з іншими перекладачами (О. Маркушем, Д. Меденцієм) романи М. Йокаї та Ш. Гергея.

Отже, аналіз угорського дискурсу творчості І. Чендея відкриває нові грані його мистецької особистості, віддзеркалює інтеркультуральну складову його творчого «я» і вписує його спадщину у світовий культурно-інтелектуальний простір.

Література

1. Балла Л. Твори угорських письменників українською мовою. *Закарпатська правда*. 1959. 19 грудня. С. 3.
2. Буркатов Б. Приємне знайомство. *Всесвіт*. 1959. №11. С. 123–124.
3. Маркусь В. Хустська гімназія – твердиня освіти і національного освідомлення східного Закарпаття. Хустська гімназія / Упорядкування і передмова Василя Маркуся та Василя Худанича. Ужгород: Гражда, 1994. С. 8–16.
4. Моріц Ж. Найбрудніша сорочка свинопаса. Угорське оповідання. Збірник. Упоряд. і вступна стаття, біографічні довідки К. Шахової. Київ: Дніпро, 1976. С.102–106.
5. Статєєва В. Іван Чендей як мовна особистість: чинники становлення. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. праць. 2007. Вип. 11. С. 239–253.
6. Чендей І. Від пісні і життя. *Радянське літературознавство*. 1966. № 12. С. 49–55.
7. Чендей І. Вікна у світ. Оповідання. Київ: Дніпро, 1987. 495 с.
8. Чендей І. До глибини чарівних літ. Хустська гімназія / Упорядкування і передмова Василя Маркуся та Василя Худанича. Ужгород: Гражда, 1994. С. 62–66.
9. Чендей І. Листування з київськими критиками / упоряд., автор передм. і комент. д-р філол. наук, проф. Сидір Кіраль. Київ: Ужгород: РІК-У, 2021. Т.1. 668 с.

10. Щоденники Івана Чендея: Книга I. / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 640 с.
11. Щоденники Івана Чендея: Книга II. / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 688 с.
12. Csendej Ivan. Aljonka. *Napraforgók*. Mai ukrán elbeszélések. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. O. 101–114.
13. Móric Zsigmond. A kondás legszenyesebb inge. Elbeszélések III. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. O.297–301.
14. Sándor L. Kárpátukrajnai jegyzetek. *Élet és Irodalom*. 1961. július 29. V. évfolyam. 30. szám. O. 12. https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1961_2/?query=s%C3%A1ndor%201%C3%A1szl%C3%B3k%C3%A1rp%C3%A1tukrajnai%20jegyzetek%20a%20vil%C3%A1g%20minden%20t%C3%A1j%C3%A1r%C3%B3l%20oldal&pg=59&layout=s (дата звернення – 8.05.2022).

References

1. Balla L. (1959) Tvary uhorskykh pysmennykh ukrainskoyu movoyu [Works of Hungarian writers in Ukrainian]. *Zakarpatska pravda*. 19 hrudnya. S.3 [in Ukrainian].
2. Burkatov B. (1959) Pryyemne znayomstvo [A pleasant introduction]. *Vsesvit*. №11. S. 123–124 [in Ukrainian].
3. Markus V. (1994) Khustska gimnaziya – tverdnyia osvity i nacionalnoho osvidomlennia skhidnoho Zakarpattya [Khust Gymnasium is a stronghold of education and national awareness in Eastern Transcarpathia]. *Khustska gimnaziya / Uporyadkuvannya i peredmovy Vasylya Markusia ta Vasylya Khudanycha*. Uzhhorod: Grazhda. S. 8–16 [in Ukrainian].
4. Moricz Zh. (1976) Naibrudnisha sorochka svynopasa [The swineherd's dirtiest shirt]. *Uhorske opovidannia*. Zbirnyk. Uporyad. i vstupna stattya, biografichni dovidky K. Shakhovoi. Kyiv: Dnipro. S.102–106 [in Ukrainian].
5. Statyeyeva V. (2007) Ivan Chendey yak movna osobystist: chynnyky stanovlennia [Ivan Chendey as a linguistic personality: factors of formation]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva: zb. nauk. prats*. Vyp.11. S. 239–253 [in Ukrainian].
6. Chendey I. (1966) Vid pisni i zhyttia [From song and life]. *Radyanske literaturoznavstvo*. №12. S. 49–55 [in Ukrainian].
7. Chendey I. (1987) Vikna u svit [Windows to the world]. *Opovidannia*. Kyiv: Dnipro. 495 s. [in Ukrainian].
8. Chendey I. (1994) Do hlybiny charivnykh lit [To the depths of magical years]. *Khustska gimnaziya / Uporyadkuvannya i peredmovy Vasylya Markusia ta Vasylya Khudanycha*. Uzhhorod: Grazhda. S. 62–66 [in Ukrainian].
9. Chendey I. (2021) Lystuvannya z kyivskymy krytykamy [Correspondence with Kyiv critics] / uporyad., avtor peredm. i koment. d-r filol. nauk, prof. Sydir Kiral. Kyiv: Uzhhorod: RIK-U. T.1. 668 s. [in Ukrainian].
10. Shhodennyky Ivana Chendeya: Knyha I. [Ivan Chendey's diaries: Book I] / uporyad. Mariya Chendey-Treshhak. Uzhhorod: RIK-U, 2021. 640 s. [in Ukrainian].
11. Shhodennyky Ivana Chendeya: Knyha II. [Ivan Chendey's diaries: Book II] / uporyad. Mariya Chendey-Treshhak. Uzhhorod: RIK-U, 2021. 688 s. [in Ukrainian].
12. Csendej Ivan. Aljonka. *Napraforgók*. Mai ukrán elbeszélések. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. O. 101–114 [in Hungarian].
13. Móric Zsigmond. A kondás legszenyesebb inge. Elbeszélések III. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. O. 297–301. [in Hungarian].
14. Sándor L. Kárpátukrajnai jegyzetek. *Élet és Irodalom*. 1961. július 29. V. évfolyam. 30. szám. O. 12. https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1961_2/?query=s%C3%A1ndor%201%C3%A1szl%C3%B3k%C3%A1rp%C3%A1tukrajnai%20jegyzetek%20a%20vil%C3%A1g%20minden%20t%C3%A1j%C3%A1r%C3%B3l%20oldal&pg=59&layout=s (дата звернення – 8.05.2022). [in Hungarian].

THE HUNGARIAN DISCOURSE OF IVAN CHENDEY'S WORKS

Abstract. The legacy of Ivan Chendey occupies a special place on the map of Ukrainian culture of the second half of the 20th century, while the wide creative horizons of the artist - publicist, novelist, translator, screenwriter – is brilliant material for various scientific interpretations, confirming the uniqueness and importance of the author's work.

I. Chendey lived and worked during the period of multinational Transcarpathia, which was the part of various countries (Czechoslovakia, Hungary, the Soviet Union, sovereign Ukraine), and, thus, his figure should also be considered in the context of intercultural diffusion, characteristic of this region. That's why, the Hungarian discourse of the writer's creative activity, which became the subject of research in this publication, deserves special attention. Various aspects of I. Chendey's approaching the Hungarian culture have been included into the field of study as well. Firstly, biographical factors, i.e. the presence of strong «Hungarian» traces pointing to Chendey's formation as a creative individual, as well as his personal relations with the Hungarian-speaking writers of the region and a lot of information in the author's diary entries being the proof of it. Secondly, translation activity of I. Chendey who already in the 50s translated into Ukrainian several iconic works of Hungarian classics – Moritz Zygmund, Mor Yokai, Sandor Gergei. Some of these translations were realized in a creative tandem with such well-known translators as Oleksandr Markush and Dmytro Medentsiy. Work on these texts became a good experience for the development of I. Chendey as an original writer.

Another aspect of the outlined scientific problem is the familiarization of the Hungarian-speaking intelligentsia and the readership with the work of the Transcarpathian novelist. Through high-quality artistic translations made by László Sándor and Zoltan Kulin, the artist's prose, in particular his short stories, becomes available to the Hungarian recipient. Translations of I. Chendey's works into Hungarian were published in periodicals of Transcarpathia and Hungary, as well as several anthologies of Ukrainian prose.

The analysis of these translations at the level of content and poetic adequacy is one of the objects of scientific study in this paper. It gives grounds to assert that the name of I. Chendey was known to Hungarian connoisseurs of the artistic word, and his work, thanks to successful retransmission, sounds in a brilliant way in Hungarian as well.

Keywords: Ivan Chendey, prose, literary translation, Ukrainian-Hungarian literary ties, poetics.

© Балла Е., 2022 р.

Евеліна Балла – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; доцент кафедри української мови та культури Ніредьгазького університету, Ніредьгаза, Угорщина; evelina.ball76@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9460-331X>

Evelina Balla – Candidate of Philology, Associate Professor of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; Associate Professor of the Ukrainian Language and Culture Department, University of Niredhaza, Niredhaza, Hungary; evelina.ball76@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9460-331X>

МОТИВ САМОТНОСТІ В ОПОВІДАННІ «ЦИМБАЛАНЯ» ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2 – 32.09(477.87) Чендей

DOI: 10.24144/2663-6840/2022.1(47).23–31.

Барчан В., Барчан О. Мотив самотності в оповіданні «Цимбаланя» Івана Чендея; кількість бібліографічних джерел – 19; мова українська.

Анотація. У статті аналізується мотив самотності в оповіданні Івана Чендея «Цимбаланя». Стан самотності, відчуженості, загубленості людини у світі є складною проблемою, яка потребує осмислення різними науками та мистецтвом, зокрема художнім словом. Аналіз опанування аспектів феномену самотності в художній реальності є актуальним для літературознавців. Метою цієї статті є дослідження мотиву самотності крізь призму психології людини в оповіданні «Цимбаланя» українського письменника середини-другої половини ХХ століття Івана Чендея. Основне завдання полягає в аналізі особливостей художнього втілення причин, виявів самотності, авторських моделей оприявлення цього стану. Спостережено індивідуально авторське бачення феномену самотності, що проступає в здатності письменника художньо виразити внутрішній психодуховний світ жінки-митця. Виявлено, що автор акцентує на зовнішніх та внутрішніх чинниках самотності, моделює три його виміри: внутрішньоособистісний, соціальний та культурний, трактує самотність як форму самосвідомості, що виявляє руйнування цілісності внутрішнього світу особистості, розлад із собою, переживання своєї окремоті через відсутність адекватних своїй сутності зв'язків, розуміння і сприйняття себе іншими. Сюжетно-композиційна структура оповідання, спосіб нарації з поєднанням авторського мовлення, що трансформується у внутрішнє мовлення персонажа, й діалогів, часопросторові виміри, ліризований психологізований пейзаж, портрет, засоби поезики фольклору сприяли створенню моделей самотності творчої особистості як важкого психічного стану, що супроводжується складними внутрішніми зрушеннями з глибокими переживаннями, негативними емоціями, що призводить до деградації творчої особистості та її соціальної маргіналізації. Головна героїня твору постає втіленням трагізму самотності.

Ключові слова: Іван Чендей, оповідання «Цимбаланя», мотив, самотність, психічний стан, психологізм, архітектоніка, наратив.

Постановка проблеми. Світове письменство має давні традиції в художньому осмисленні феномену самотності. Увага до психологічного стану самотності в українській літературі була помітною в усі періоди. Особливо характерна вона для доби романтизму, а посилилася на переломі ХІХ–ХХ ст., у період модернізму, коли зросла зацікавленість внутрішнім світом людини.

У ХХ ст. звернення до проблеми самотності спостерігається у творчості покоління шістдесятників. Українські літератори 80-х, звільняючись від ідейно-естетичних канонів соцреалізму, зосереджуються на таких екзистенціалах, як «відчуження людини в суспільстві, її приреченість на самотність, страждання, відчай, драма внутрішнього вибору, переживання екзистенційного часу тощо» [Анісімова 2009, с. 1].

Досліджуючи один із аспектів цієї проблеми, літературознавець Т. Гребенюк у статті «Топос усамітнення в сучасній українській прозі» звертає увагу на різні підходи митців до розуміння причин і стану самітництва та відображення топосу усамітнення. Так, у літературі рубежу століть самоту письменники трактували як «неорганічний для особистості стан», а їхні герої обирають його добровільно» [Гребенюк 2007, с. 82]. При цьому «акцент з дієвого самоствердження героя-самітника переноситься на поруки його душі» [Гребенюк 2007, с. 82]. Для модерністів, на думку дослідниці, «топос само-

ти вже є місцем осягнення й, можливо, оновлення самого себе», а в кінці ХХ століття сутнісною ознакою топосу усамітнення є «добровільність і самоцінність відлюдництва» як можливість людини втекти від руйнівного впливу цивілізації, «віднайти втрачену в суєтному соціальному існуванні самототожність, пізнати самого себе» [Гребенюк 2007, с. 82]. Учені різних галузей науки вбачають у феномені самотності як позитивний, так і негативний сенс і стверджують, що «самотність належить внутрішньому світу особистості. Вона не тотожна ізоляції або усамітненню. Це розлад у відносинах зі світом або самим собою» [Шевченко 2019, с. 99]. У світовому письменстві стан самотності людини відображено переважно як трагедію.

Упродовж ХХ століття, у час соціальних, культурних зрушень, технічних досягнень, глобалізаційних процесів у всіх сферах суспільних відносин людина часто відчувала себе аутсайдером на життєвому полі. Учені визнали самотність «чумою ХХ століття», вони попереджали про «епідемію самотності» й розглядали її як складну проблему, на яку необхідно реагувати, всебічно осмислювати. Феномен самотності став предметом поглибленого вивчення як науки – психології, соціології, медицини, філософії, так і мистецтва, зокрема художнього слова. Тому актуальним завданням залишається опанування різних її аспектів, зокрема й через художню реальність.

Аналіз досліджень. Увагу до психології самотності спостерігаємо, зокрема, у творчості українського прозаїка середини – другої половини ХХ століття Івана Чендея. Його мала проза, як стверджували дослідники, свідчила про добре знання митцем життя, уміння передати драматизм колізій, відзначалася майстерністю художніх деталей. «У кращих новелах помітне вміння письменника розкривати й аналізувати психологію персонажів, виписувати характери людей» [Балега 1966]. Психологізм літературознавці вважали показовою ознакою прози І. Чендея [Балла 2007, с. 26]. Невипадково М. Бабидорич у статті «Осягнення істини – здобуття свободи» зауважував, що твори І. Чендея стають причиною формування глибоких душевних роздумів щодо основних проблем сучасної людини [Бабидорич 1994]. Акцентуючи на цьому аспекті поезії письменника, О. Талабірчук [Талабірчук 2019] розглянула тему самотності в окремих зразках малої прози І. Чендея. Оповідання «Цимбаланя» не потрапило до досліджуваних текстів.

Вивчення цього твору спостерігається в ряді окремих наукових студій: крізь призму інтерпретації вираження вагнеріансько-ніцшеанського синдрому [Белоконь-Пожарицька 2015], сюжету та концептуальної метафори як засобу вираження емоцій [Чендей 2007]. Його залучають до аналізу в контексті осмислення екзистенційної проблематики [Хорошков 2012], мотиву руйнування талановитої особистості [Марко 2012]. Принагідно згадується це оповідання в полі характеристики ідейно-тематичного, образного параметрів прози в працях О. Козій [Козій 2007], П. Ходанича [Ходанич 2007], В. Марка [Марко 2012] та ін. Цілком слушним є твердження Н. Белоконь-Пожарицької про основну проблему твору – «драму творчої особистості, її незреалізованих можливостей» і «про неабияку значущість оповідання «Цимбаланя» для розкриття чендеевського розуміння прекрасного» [Белоконь-Пожарицька 2015, с. 246]. В окресленому в нашій статті ключі оповідання «Цимбаланя» не розглядалося. Вважаємо, що мотив самотності є одним із провідних у художньому просторі І. Чендея, а тому цікавим і науково продуктивним є аналіз індивідуально авторського бачення феномену самотності, моделювання поведінки, внутрішнього світу самотньої особистості.

Мета цієї роботи полягає в тому, щоб проаналізувати мотив самотності в оповіданні «Цимбаланя». Основні **завдання** в її досягненні: з'ясувати особливості художнього осмислення автором причин, виявів самотності, охарактеризувати варіанти авторських моделей оприявлення цього стану на психоемоційному рівні людини.

Методологічну базу дослідження склали прийоми біографічного, культурно-історичного, естетичного, психоаналітичного літературознавчих методів, які сприяють осмисленню фактів життя й творчості митця в контексті історичних, культурних процесів, аналізу своєрідності художньої реалізації авторського задуму, осмислення впливу різних чинників на людську психіку. У процесі роботи вико-

ристані праці фахівців інших наук – філософів, соціологів, психологів із проблем самотності, а також студій з цього питання в галузі літературознавства.

Виклад основного матеріалу. Присутність мотиву самотності у творах І. Чендея зумовлена прагненням проникливого зображення реального світу і людей у ньому, до чого завжди прагнув автор. Поряд із темами соціального, морально-етичного плану письменника хвилювала й тема творчої особистості, що знайшла втілення в окремих його оповіданнях, серед яких і «Цимбаланя» (1974). Промовистим підтвердженням цього є назва твору. Ймовірно, тема набрала актуальності через переслідування, поневіряння, певною відчуженістю в соціумі самого Івана Чендея. Він сприймав це не лише як особисту драму звичайної людини, а й як трагедію талановитого митця. Адже вважав, що «створений Богом на свою подобу, письменник є творцем. Він Бог у слові» [Жулинський 2012, с. 6].

В екзистенційному стані випробування для Чендея важливо було не втрати себе: людину моральну, духовну, творчо здатну. З огляду на це в оповіданні «Цимбаланя» автор зосередився на зболеній, стражденній через змарнований талант душі митця – музики Цилі, що призвело її до алкогольної залежності. На перший погляд – це твір на антиалкогольну тему, бо Чендей вважав пияцтво важливою соціальною проблемою, про що свідчать, зокрема, щоденникові записи. Та насправді тут відображено драму талановитої людини, занедбання нею високого покликання у вирі життєвих перипетій. Цілком доречною є думка дослідника П. Ходанича про те, що у творі письменник доводить необхідність не піддатися на слабкості, зберегти душу, «здатність до мислення» [Ходанич 2007, с. 176], отже, робить акцент на моральному, душевному, психічному вимірі людини в стані екзистенційного вибору.

Автор показує, як незреалізованість таланту, загублення в собі Бога впливає на психіку, призводить митця до душевної кризи, спочатку внутрішньої самоізоляції, а далі й повної відчуженості в соціумі. Цимбаланя – головна героїня твору, внутрішньо відокремлюється від світу, замикається в собі: «...її серце плакало. Плакала душа. Тільки очі не плакали» [Чендей 1987, с. 450]. Вона стає чужою серед людей, перебуває на життєвому маргінесі.

Як свідчать щоденникові записи митця, він вважав цей твір вдалим. У щоденнику від 23. 05. 1974 р. записано: «Нині передрукував останні сторінки оповідання «Цимбаланя». Учора закінчив його. Здається, твір удався» [Чендей 2021, с. 248]. Підтвердженням цього може служити й зізнання автора, зафіксоване в щоденнику 26. 05. 1975 р. після ознайомлення із захопливою оцінкою твору студента Дмитра Крем'яна: «А „Цимбаланя“ таки писалася з любов'ю до людини нелегкого життя і таланту щедрого» [Чендей 2021, с. 252]. Провідним в оповіданні є мотив самотності. Психологія мистецьки обдарованої людини в стані зовнішньої і внутрішньої самотності виписана у творі з художньою переконливістю.

Як засвідчує наявна література з проблеми

самотності, остаточного, єдиного визначення цього феномена немає. У збірнику статей зарубіжних авторів «Лабиринты одиночества» пропонується така його дефініція: «Самотність – це переживання, яке викликає комплексне і гостре почуття, що виражає відповідно форму самосвідомості, і показує розкол основної реальної мережі відносин і зв'язків внутрішнього світу особистості» [Лабиринты 1989, с. 27].

Учений-філософ М. Мовчан визначає самотність «як стан людини, який виражає певну форму самосвідомості і показує порушення реальних зв'язків і відносин внутрішнього світу особистості, а також відображає переживання своєї окремоті, суб'єктивної неможливості чи небажання відчувати адекватний відгук, прийняття і визнання себе іншими людьми» [Мовчан 2009, с. 27].

Самотність виявляється як важкий психічний стан, який супроводжується складними переживаннями, негативними емоціями, хвилюванням, занепокоєнням, страхом, поганим настроєм.

Звернемо увагу, що в інтерпретації самотності дослідники акцентують як на зовнішніх її чинниках (втрата зв'язків із колективом, сім'єю, суспільством), так і на внутрішніх (самотність-туга, яку відчуває людина і в колективі). За словами вчених, вона присутня в самій особистості, незалежно від зовнішніх обставин [Мовчан 2009, с. 27]. Цілком прийнятними є твердження про зовнішній і внутрішній стани самотності, які взаємопов'язані, але не тотожні, і про доречність діалектичного поєднання цих складників різнобічного явища самотності.

Науковці пропонують чотиричленну модель виміру (метафоричний образ) самотності, відповідно до чотирьох можливих напрямів, властивих розвитку і поширенню зовні особистісного світу: космічний, культурний, соціальний, внутрішньо-особистісний [Лабиринты 1989, с. 31]. Учені вважають, що самотність стає для людини особливо нестерпною, коли вона виявляється в кількох вимірах відразу. Н. Хамітов, крім того, вбачав, що стан самотності для жінки щось більш очевидне, ніж для чоловіка [Цит. за: Мовчан 2009, с. 21].

Ці моделі виміру самотності знайшли своє відображення в художній літературі.

У творі І. Чендея створено модель вияву внутрішньоособистісної (екзистенційної, за Н. Хамітовим), соціальної й культурної самотності саме жінки. Прагненням митця проникнути у внутрішній світ героїні, відобразити діалектику душі зумовлена архітектоніка твору та прийоми психологізму. Історію життя Цимбалани подано з різних наративних площин: через авторське мовлення, яке часом зливається з мовою душі протагоніста, та діалоги інших персонажів. Важливу функцію виконує й змодельований часопростір: локус сільського весілля перемежується ретроспективним зображенням глибоко ліричних картин пастушого дитинства Цилі, фіксацією місця її дому, різними часовими відтинками її життєвої історії.

Внутрішньоособистісна, або екзистенційна ізоляція, твердять науковці, являє собою процес,

«коли людина відділяє одну від одної частини самої себе.., коли людина придушує власні почуття чи прагнення, приймає „потрібно” і „випливає” за власні бажання, не довіряє власним думкам чи сама блокує від себе власний потенціал» [Мовчан 2009, с. 14].

І. Чендей акцентує увагу на такому вимірі самотності – втраті Цилею-мисткинею самої себе. Для цього продуктивним художнім прийомом є ретроспекція, завдяки якій читач спостерігає дитинство та юність героїні. Музичний дар проявився у здатності пастушки Цилі передавати пташині співи трав'яним листочком, а потім – у гри на дрімбі, яку сама купила собі від мандрівного цигана-коваля. Це було «дивотворення зі стуленими долоньками на устах», коли вона «вся вже ставала отим інструментом, що озивався співом, гомонів луною зелених схилів, узлісь та гущавин», коли «не знала, що з нею творилося, коли дрімба озивалася маминною колісковою піснюю... не відала, що кличе і манить її ген-ген за овиди блакиті з тою ж піснюю знову – без пісні не життя і не радість її» [Чендей 1987, с. 451–452]. Їй підкорилися призначені для чоловіків трембіта й цимбали. Вона могла грати на всіх існуючих в оркестрі інструментах, а зі своєю скрипкою зливалася «всіма радостями і всіма жалюми ...» [Чендей 1987, с. 455]. У цих характеристиках індивідуальності творчої натури проступає авторська інтенція про духовний світ справжнього таланту і його неспівмірність із земними реаліями в мистецькій долі.

За віртуозну гру на цимбалах дівчина була удостоєна визнання в столицях, її іменували Цимбаланею і запросили на навчання без екзаменів. Від отриманої можливості вчитися «для неї світ більшав» [Чендей 1987, с. 455]. Та потрапити у високу мистецьку ауру й засвітитися своєю талантом дівчині не судилося. «Не тоді народилася», – зауважує безіменна синьоока жінка на весіллі. Автор же моделює реальну причину втрати дівчиною можливості влитися в артистичне середовище: вона, наймолодша з дітей у сім'ї, не змогла покинути самотнього батька, і «на цьому великий світ помалів» [Чендей 1987, с. 457]. До втрати Цилею творчої частини себе самої додалася ще й смерть батька, з чим для неї «світ ще поменшав... А далі вже настала сіра самота...» [Чендей 1987, с. 457].

Як бачимо, в авторській інтенції – яскравий талант облагороджує його носія, він є виявом високої духовності й краси, що підносить людину, дає їй устремління у світ прекрасного. Героїня ж блокує свої творчі обдарування й прагнення, корелює власні бажання ситуативним «так мало бути» або «потрібно» і таким чином відокремлює себе від своєї сутнісної частини, стримує власні природні задатки, що призводить до внутрішньоособистісної самотності.

Необхідно врахувати також і другу, психологічно зумовлену, причину розчахненості внутрішнього світу героїні, її внутрішньої ізоляції, що зовні проявилася в ознаках маскулітності: «номінація жінки, схильної до гри на скрипці, іменем музич-

ного інструменту для чоловіків» [Белоконь-Пожарицька 2015, с. 429].

Екскурси в минуле дівчини, подані через діалоги присутніх на весіллі свашок, є ще одним ключем до розуміння реципієнтом психології самотності Цилі, що корелюється з теорією інтимного підходу до тлумачення ізоляції. Згідно з нею, відчуття впевненості, надійності в житті дає почуття кохання, присутність коханої людини. «У дорослих „прив'язаність“, відчуття надійності й обов'язків відносно партнера, найчастіше з'являється в інтимних контактах (кохання чи подружні стосунки)» [Мовчан 2009, с. 44]. У лінію життя Цилі автор вводить романтичну історію взаємин дівчини й легінчука Петра, з яким вона пастушила з дитинства. Хлопець просив її грати на дрімбі всіляких мелодій та пісень. Саме в музиці зродилося любовне почуття обох, у тих мелодіях Цилі звучало те, «чого словами нізащо в світі не виказати...» [Чендей 1987, с. 452], а Петро «і їй виказував свої мелодії з піснями та так, як, певно, нікому ще до неї...» [Чендей 1987, с. 452]. Незреалізованість Цилі в щасливому коханні з близькою по духу людиною пов'язана з незалежними від дівчини обставинами. Хлопець «до наших через ґруні пішов, а скрипку таки Цилі залишив» і «не повернувся... упав...» [Чендей 1987, с. 454]. Для неї ж «... світ став малим зовсім-зовсім... А в світі вона одна зі скрипкою від Петра» [Чендей 1987, с. 458].

Стан емоційної самотності (Р.С. Вейс) як результат відсутності необхідних інтимних взаємин посилює в жінки відчуття внутрішньої порожнечі, спустошеності. Вона прагнула заповнити його грою на улюбленому інструменті, «скрипкою рятувалася» й «через це не чула самотності» [Чендей 1987, с. 458], скрипка повертала її до самої себе, музика була голосом її душі, способом самореалізації.

Отже, в авторській моделі внутрішньоособистісної самотності Цимбалані основним фактором стало руйнування гармонії світу душі високообдарованої, талановитої особистості, неможливість самосебеоприявлення, втрата кохання та родинної опори для втілення мистецького обдарування.

Поширеною у творчих моделях людського життя є самотність, пов'язана з соціальними факторами. Розрив зв'язків, стосунків у структурах, у яких активно діяли індивіди і групи, зумовлює виникнення соціальної відчуженості. Психологія людини в стані душевної ізоляції, депресії передбачає пошук захисних механізмів, зокрема прагнення до контакту з іншими людьми. «У такому стані виникає залежність від спілкування, люди „заціпаються“ за когось, ховаються в постійну зайнятість, лише б не залишатися наодинці зі своїми почуттями й думками», – стверджують науковці [Мовчан 2009, с. 51].

В авторській картині психології самотності Цимбалані цей фактор акцентовано досить виразно. Соціальна ізоляція героїні виражена у творі в локусі її дому – хата не в селі, а на його околиці, що є ніби долевизначальною проекцією на життєвий шлях жінки. Та все ж, як показує автор, своєрідною

формою порятунку від самотності після розлуки з коханим та смерті батька для Цилі є включення її в значущі зв'язки спільноти. Певна реалізація творчого потенціалу мисткині відбувається в сільському середовищі, зокрема на весіллях, які стали для неї святами. Її поважали й цінували за талант, тому завжди була тут бажана, адже захоплювала тонкощами свого мистецтва, майстерністю музики-віртуоза. «Славною була скрипалькою!.. Забавляла щедро... грала з таким ошалілим зухвальством, що усіх брало несамовитістю до танцю» [Чендей 1987, с. 458].

У лінії долі героїні така соціальна заангажованість подана як ситуація випробування, екзистенційного вибору. Адже прийняте на святі частування спочатку додавало завзяття й творчої пристрасності жінці, а далі занапастило її, оскільки після зайве випитого Цимбаланя губила обов'язок веселити людей і це позбавило її місця й способу самовияву та самоствердження: «...непитущий сухар Йоахим Газуда зібрав джазик, утвердив свої мелодії під модерн і... Легендою стала Цимбаланя» [Чендей 1987, с. 459].

Так талант опиняється на соціальному маргінесі й викликає осуд за асоціальний спосіб життя («Вже встигла!.. П'яна», – кепкують присутні). Відчуженість Цимбалані у світі, у якому вона живе, передано означенням її статусу на весіллі (це вже не бажана музика, а самодіяльна, некликана гостя), маргінальністю локусу серед гостей: її місце – «під шатром з-за стола на самому виході...» [Чендей 1987, с. 442], виразним портретним описом: жінка була «у поношеній простій свитині, у вибіленій не тільки сонцем, але й дощами легенькій блузці, в темному піджаку з широкого чоловіцького плеча й такій же темній хустці...», з сивиною в волоссі, довголиця, смугла [Чендей 1987, с. 442].

Соціальна відчуженість головної героїні, як показує автор, загострює в неї відчуття самотності, викликає стрес, дезорієнтацію в життєвих пріоритетах, духовний і моральний занепад.

Оскільки в центрі оповідання – творча особистість, то драматизм її буття виражається і в культурному відчуженні. Самотність Цимбалані, як бачимо в авторській моделі людської драми, екзистенційно зумовлена її вродженим артистичним талантом, адже здатність до музики ріднила її зі світом природи, витворювала свій, ідеалістичний світ чару й краси. Тут виразною є асоціація з Лукашем та Мавкою, героями «Лісової пісні» Лесі Українки. Невипадково топосом оприявлення музикального дару героїні автор робить гірські простори й малює пейзажі крізь призму її творчого духу. У весняному пробудженні зі сну верховинської землі серед пташиного щебету, сонячних променів органічним був і спів дівчатка з притуленим до уст трав'яним листком, який звучав «весело радісною птахою» і «хто подумав би, що пастушка була великим майстром пташиного співу», а в грі на дрімбі вона «вся вже ставала отим інструментом, що озивався співом, гомонів луною зелених схилів, узлісь та гущавин» [Чендей 1987, с. 451].

Незвичайність таланту Цилі підкреслено й етнографічними та фольклорними елементами, зокрема описом звучання типових для краю музичних інструментів – сопілки, дрімби, скрипки, трембіти; звичаїв, згідно з якими «*Верховина не пам'ятала жінки, якій би скорилася трембіта*» [Чендей 1987, с. 451], весільних традицій, уведенням у тканину твору коломийок тощо.

Глибоким ліризмом перейняті картини музикування Цилі на різних інструментах. Неземне походження, божественність творчого дару виражалися в здатності її під час гри зливатися зі Всесвітом. У такій хвили вона «*не відала, що кличе і манить її ген-ген за овиди блакиті з тою ж піснею знову...*» [Чендей 1987, с. 452]. У пісні ширяла орлицею над пасовищами, з піднебесся озирала казкову землю, бо «*трембіта піднімала не одну її, а всіх, хто тут знаходився*» [Чендей 1987, с. 453]. Отже, в художньому образі Цимбалані автор утворює думку про неземне походження таланту, його високе поклонання, спорідненість з ідеалом краси.

Разом із тим прийомом протиставлення високого й профанного письменник наголошує на фатальності долі митця, «поцілованого Богом»: високе мистецтво вимагає повної самопожертви, жертвності заради нього. Так у мотив самотності вплітається мотив гріха і кари. Суть його в тому, що відмова Цимбалані від навчання, від великого творчого світу карається її злиденним існуванням, тяжкою фізичною працею: залишившись сама, «*натомлена денною працею... тепер мало грала... Ко сила... Ішла взимку перед санками з сіном сама*» [Чендей 1987, с. 458]. І тут знову проступає аналогія з долею іншої героїні – Мавки з «Лісової пісні», яка з царівни «у зорянім вінку» стала подібною до «*служебки, зарібниці, що працею гіркою / окрайчик цаства хтіла заробити / і не змогла*» [Лєся Українка 1976, с. 265].

Покарання за провину перед високим, за зневаження «*душі своєї цвіту*», який «*від папороті чарівніший – він скарби творить, а не відкриває*» [Лєся Українка 1976, с. 249], за Лєсею Українкою, реалізується у творі І. Чендея й через портретування героїні. На противагу світлому образу дівчинки-музики Цилі, коли на природі підносила в піднебесся окриленою душею, автор створює портрет інший, який відображає втрату героїнею своєї творчої й жіночої ідентичності (була одягнута в батькові в'язані ногавиці й фуфайку, батькову кролячу вушанку, що робило її схожою на доброго парубка), повну маргіналізацію (темний, ветхий одяг, чоловічий піджак з чужого плеча) і соціальне «дно» (передача в деталях міміки й жестів при споживанні алкоголю).

Помітно виражена у творі й позиція автора стосовно розуміння ним величч таланту й обмеженості соціального запиту на нього, що було фактором культурної самотності головної героїні. Її аудиторію складали присутні на сільському весіллі, де мелодії скрипки якнайповніше передавали симфонію людських душ. Але ж гри, якої, «*наслуховавшись... помирати не жаль*» [Чендей 1987, с. 455], більше ніхто не чув.

Культурний вимір самотності Цимбалані автор зумовлює і тим фактором, що певною мірою талант завжди був якщо не в конфронтації з суспільством, то в стані несприйняття ним через нерозуміння природи обдарування. Тому й героїня твору не вписувалася в світоглядні, культурні параметри спільноти з патріархальним способом життя. Невипадково його установки письменник вкладає в уста безіменної, але промовисто номінованої героїні: «*маленька свашака*», «*мала*» або «*мала жінка*». У межах її обивательського світогляду призначення жінки не виходить за побутові рамки: «*У жінки талант до чоловіка та дітей. А це до кужеля та до кросен, до мотики і грабель!.. Бо це суджено їй самим небом на землі!*» [Чендей 1987, с. 448], – переконливо стверджує вона.

Культурне відчуження Цимбалані увиразнюється й оцінками судженнями, носієм яких знову ж таки є «*маленька жіночка*», яка все трактує з точки зору прагматичної доцільності, життєвої вигоди, власного задоволення. «*Для чого їй були цимбали? Кажіть!.. Для чого баян? Кажіть!.. Не могла обійтися без бубна? Для чого їй трембіта? Кажіть!.. Для Цимбалані скрипка?*» [Чендей 1987, с. 248], – лементувала вона, розчепірюючи п'ятірню, ніби розгадала всі загадки таїни Цилі.

Характерно, що Цимбаланя відчужена і в, так би мовити, мистецькому колі – гурті місцевих музик, які не приховують своєї упередженості, зухвальства, зневаги, особливо, коли власник скрипки Газуда на її бажання взяти інструмента, безцеремонно сховав його і присутні зрозуміли, що Йоаким «*урвав честь Цимбалані*» [Чендей 1987, с. 447].

Стан самотності головної героїні в культурному вимірі майстерно відтворено через сприйняття іншими персонажами твору святкового дійства, де вершиною є весільний настрій. Ніхто не здатен до його творення: ні господарі, бо для них головне – дбати про їжу й питво для гостей, ні староста, який, зневаживши традиції, був у химерному одязі та розважав публіку «*утертим жартом*» і примітивними сороміцькими коломийками; ні запрошені музики-джаз, які більше відпочивали, аніж грали. Серед цієї нетворчої, без живого струменя атмосфери автор зосереджує увагу присутніх на Цимбалані. Хоч неликана була, та в цьому – найбільш бажана, очікувана у весільному процесі. Лише своїм наміром підійти до музик вона вже викликала напруженість усіх. А пісня в її виконанні так полонила, що «*хвильку все мовчало. Мов розгубилося й не могло ураз опам'ятатися. Та тільки хтось вдарив у долоні, коли для подяки Цимбалані заплодували всі*» [Чендей 1987, с. 443].

Глибину самотності головної героїні, діалектику її душі в момент співу автор зосереджує в портретному малюнку, де кожний жест, порух тіла, кожна риса обличчя відбиває динаміку натхненної піснею, зболеної душі: «*...Задивилася кудись далеко-далеко й бачилося, ніби вмиль готова злетіти. <...> задумливо приплющувала повіки.., бо нічого не волила бачити, окрім того, що в уяві ураз виникало й малювалося їй. Суворе обличчя жінки вмиль та-*

кою ласкою, повнотою щедроти світилося, коли й сама вона мінялася до краси – ветхий, не для весіль і свят одяг ставав якимсь уже й непомітним. <...> На перших словах Цимбаланя наче показувала, а де потім чи криниця, звідки напився кінь, рука стигла раптом у повітрі, коли пісня далі пливла» [Чендей 1987, с. 443].

Майстерно виписано у творі перебіг емоцій героїні в момент найвищої психологічної напруги. Екстатичний стан виконавиці під час співу змінюється плачем, який виражав гостру форму самотності, крах всіх її минулих очікувань щодо реалізації свого обдарування. Прикметно, що сутність усього нездійсненого візуалізується у випуклих портретних деталях: тверді долоні, довгі пальці, посивіле волосся, зсунута на потилицю хустка. «„Стопроцентова“ плакала. Упавши головою на тверді долоні, запустивши довгі пальці в посивіле волосся – хустка посунулася на потилицю, Цимбаланя не стримувала сліз, а тому не просто слези виливалися давніми кривдами, жалями та болями непримиреними, але й обікали душу» [Чендей 1987, с. 445].

Картина сільського весілля обрана автором не лише як тло, але і як драматичне дійство, у якому розгортається трагедія загубленості мистецького таланту. Адже весільна атмосфера, музика так резонувала з духовно-естетичною сутністю скрипальки, що Цимбаланя всім еством сама ставала музикою. Хоч опинилася на життєвому маргінесі, життям своїм, як і герої «Лісової пісні» Лукаш та Мавка, занастила цвіт своєї душі, та, пропри все, не втратила чуйності, сердечності, відчуття краси, уособленої в музиці, тому й до скрипки потяглася рукою «аби пограла сама собі» [Чендей 1987, с. 450], і коломийки «заспівала сама для себе» [Чендей 1987, с. 462]. У них вона виливала свої жалі й смутки, «й не було того, хто розрадив би її. Певно, весілля з музикантами і гомоном підняло хвилю, що так тепер боліла» [Чендей 1987, с. 462].

Письменник простежує процес культурної відчуженості героїні й у сюжетних поворотах її стосунків з чоловіками. Так, «щастя її минулося» [Чендей 1987, с. 454], коли втратила Петра, єдину споріднену душу, і долею приречена на самотність та залежність від буденності. Намагання влаштувати сімейне життя лише призводило до розчарування, душевних драм, внутрішньої ізоляції. Подружня доля жінки, приреченої до великого світу музики, невдала, бо, як оцінює маленька свашка, виражаючи суспільне судження, у Цимбалані немає таланту до сім'ї та господарства, вона «своє пробаянила та процимбалала... Кому її треба таку?» [Чендей 1987, с. 448].

«Відчуття надійності споріднення» [Мовчан 2009, с. 44] не відбулося з кучерявим циганом-приблудою Арпі Понго, який «з тиждень пожив у Цимбалані, потім зник і на дорогу добру скрипку від жінки приховив собі...» [Чендей 1987, с. 449], і з Панфиловичем, бо той «до неї був, як олов'яний птах до літання» [Чендей 1987, с. 450].

Урешті, крах артистичного таланту Цимбалані, вивершення трагедії жінки зображено через об-

раз пияка Юри Каптюженого як соціального «дна», яке остаточно затягло й поглинуло її як мистецький талант і людину.

Експресія змученої самотньої душі жінки-мисткині вербалізована в органічно вплетених у тканину твору коломийкових рядках у її виконанні, що передає екстатичний стан душі:

Не жаль мені за волами

Та й за сивенькими.

Бо жаль мені за літами

Та й за молодими.

Не треба ми, любий любку,

Воли та корови,

Лиш треба ми, любий любку,

Милої розмови... [Чендей 1987, с. 463].

Звернемо увагу, що ефективним прийомом розкриття психології самотності героїні є оповідна манера, головну роль у якій виконує мовлення автора або інших персонажів. Сама ж Цимбаланя у творі майже безмовна. Лише в кількох епізодах вона озвучує себе: зізнається, що сама навчилася цимбалити [Чендей 1987, с. 456], згадує про свій голод і горошаники з піском на зубах, якими «Закарпаття годував регент...» [Чендей 1987, с. 460], співає коломийки, у яких розкриває широку гаму емоцій зболеної душі. Художню картину її чуттєвого світу передано авторським мовленням, яке переходить у внутрішню мову героїні, та позавербальними прийомами – експресивними портретними деталями. Рухи, жести, міміка є мовою діалектики душі жінки: «сягнула за баяном», «легко вхопила інструмента», «спритно пробігла по ... кнопках клавіатури», «прокашлялась перед співом», «задумливо приплющила повіки», «очі зупинились на відданиці», «сягнула ...по Йоакимову скрипку», «стояла німо», «мовчки відступилася й тяжко сіла за стіл», її «рамена боляче здригалися», «зупинилася закам'яніло», Каптюженого «волокла до танцю», «Цимбаланя гуляла» тощо.

Оповідання закінчується драматичною картиною краху творчого таланту, руйнування внутрішньої сутності Цимбалані як мисткині. Якщо в літа розквіту таланту вона поставала в образі ясної горлиці, то у фінальній символічній картині журливий спів жінки, стомленої самотністю, був схожий «на звуки ширяючої над землею чорної кані, що в затаяжну спеку просила дощу» [Чендей 1987, с. 463].

Висновки. Як бачимо, мотив самотності в оповіданні «Цимбаланя», розкритий на прикладі зруйнованої долі талановитої жінки-музики, виражає індивідуальний підхід І. Чендея до трактування феномену самотності. Автор підкреслює зовнішні й внутрішні чинники самотності, що виявляються у внутрішньоособистісній, соціальній та культурній моделях, які відображають розлад особистості з собою та зі світом. У творенні образу головної героїні Чендей постає майстром психологічного письма, який зосередив увагу на внутрішньому світі людини, зумів достеменно відтворити самотність творчої натури як складний психічний стан із широкою палітрою переживань, почуттів, із негативними емоціями, депресією, маргіналізацією та крахом Божого дару. Прикметно, що драму творчого обдарування

автор мотивує не стільки соціальними факторами, скільки психологічними: неможливість самореалізуватися, втрата коханої людини, розчарування в подружньому житті, нездатність урівноважити свою внутрішню мистецьку натуру з вимогами й потребами побутової реальності. Стан самотності героїні відображено в «Цимбалани» як трагедію. Реалізацію провідного мотиву оповідання забезпечує його архітектоніка з відсутністю лінійного сюжету, прийомом нарації, організацією художнього топосу, а також лірична тональність, створена колоритними

пейзажами, психологізованими портретними описами, елементами народнопоетичної творчості тощо. У розумінні мистецтва, таланту, краси І. Чендей, на рівні з Лесею Українкою, стверджує загибель Бога в мистецтві (музиці), якщо він своїм життям не може «до себе дорівнятись» [Леся Українка 1976, с.].

Майстерно, глибоко проникливо відображений внутрішній світ протагоніста в стані самотності в оповіданні «Цимбаланя» є матеріалом для осмислення іншими науками цього феномена людського буття.

Література

1. Анісімова Н. «Стоїть душа віч-на-віч з самотою...»: художнє осмислення екзистенціалу самотності в поезії Павла Гірника *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Кіровоград, 2009. № 21. С. 489–501.
2. Бабидорич М. «Осягнення істини – здобуття свободи». *Закарпатська правда*. 1994. 15 лют.
3. Балега Ю. Художні набутки і втрати. *Закарпатська правда*. 1966. 20 березня.
4. Балла Е. Психологізм та ліризм: прийоми кореляції (на прикладі новели Івана Чендея «Син»). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 11: *Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*. Ужгород: Говерла, 2007. С. 26–30.
5. Белоконь-Пожарицька Н. Людина-артист як вияв вагнеріансько-ніцшеанського синдрому в оповіданні І.Чендея «Цимбаланя». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 246–254. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/prsl_2015_20_24 (дата звернення 15.07. 2022).
6. Гребенюк Т. Топос усамітнення в сучасній українській прозі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 11: *Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*. Ужгород: Говерла, 2007. С. 81–85.
7. Жулинський М. «...Аби прославити свій рідний край у слові!». Духовний простір Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. Вип. 28. Ужгород, 2012. С.4 – 7.
8. Козій О. Ідеал як складник художньої концепції Івана Чендея. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 11: *Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*. Ужгород: Говерла, 2007. С. 117–119.
9. Лабиринты одиночества: Пер. с англ. / Сост., общ. ред и предисл. Н.Е. Покровского. Москва: Прогресс, 1989. 624 с.
10. Леся Українка. Лісова пісня. Зібрання творів у дванадцяти томах. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 5: *Драматичні твори (1909–1911)*. 337 с.
11. Марко В. Сім сліз Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. Ужгород, 2012. Вип.28. С.110–114.
12. Мовчан М. Самотність як феномен буття особистості: Монографія. Полтава: РВВ ПУСКУ, 2009. 265 с.
13. Талабірчук О. *Нотти васі: Поетика художнього світу Івана Яцканина*. Монографія. Ужгород: ТИМРАНИ, 2019. 160 с.
14. Ходанича П. Творчість Івана Чендея у контексті прози Закарпаття другої половини ХХ століття. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 11: *Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*. Ужгород: Говерла, 2007. С. 175–180.
15. Хорошков М. Проза Івана Чендея в контексті морально-етичних пошуків літератури другої половини ХХ століття. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 166–168.
16. Чендей І. Вікна у світ. Київ: Дніпро, 1987. 495 с.
17. Чендей І. Щоденники Івана Чендея: (1974–1981). Кн. II / упоряд. М. Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 668 с.
18. Чендей Н. Концептуальна метафора як засіб вираження емоцій в оповіданні І.М. Чендея «Цимбаланя». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 11: *Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*. Ужгород: Говерла, 2007. С. 259–261.
19. Шевченко О. Соціально-психологічні аспекти самотності. С. 99–102. URL: <http://habitus.od.ua/journals/2019/9-2019/21.pdf> (дата звернення 15.07. 2022).

References

1. Anisimova N. (2009) «Stoit dusha vich-na-vich z samo toiu...»: khudozhnie osmyslennia ekzystentsialu samotnosti v poezii Pavla Hirnyka [”The soul stands face to face with itself...”: artistic understanding of existential loneliness in the pose of Pavel Hirnyk]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*. Kirovohrad. № 21. S. 489–501 [in Ukrainian].

2. Babydorych M. (1994) «Osiahnennia istyny – zdobuttia svobody» [“Understanding the truth – gaining freedom”]. *Zakarpatska pravda*. 15 liut [in Ukrainian].
3. Baleha Yu. (1966) Khudozhni nabutky i vtraty [Artistic acquisitions and losses]. *Zakarpatska pravda*. 20 bereznia [in Ukrainian].
4. Balla E. (2007) Psykholohizm ta liryzm: pryimy koreliatsii (na prykladi novely Ivana Chendeia «Syn») [Psychologism and lyricism: methods of correlation (on the example of Ivan Chendey's novella «Son»]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11: Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Uzhhorod: Hoverla. S. 26–30 [in Ukrainian].
5. Bielokon-Pozharytska N. (2015) Liudyna-artyst yak vyivah vahnerianskoho-nitssheanskoho syndromu v opovidanni I.Chendeia «Tsymbalania» [The artist as a manifestation of the Wagnerian-Nietzschean syndrome in I. Chendey's story «Tymbalania»]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*. Vyp. 20. S. 246–254. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/prsl_2015_20_24 : [in Ukrainian] (data zvernennya 15.07.2022).
6. Hrebeniuk T. (2007) Topos usamitnennia v suchasni ukrainiskii prozi [Topos of seclusion in modern Ukrainian prose]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11: Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Uzhhorod: Hoverla. S. 81–85 [in Ukrainian].
7. Zhulynskiy M. (2012) «...Aby proslavyty svii ridnyi kraj u slovi!» Spiritualny prostor Ivana Chendeia [«...To glorify one's native land in words!» Spiritual space of Ivan Chendey]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S.4–7 [in Ukrainian].
8. Kozii O. (2007) Ideal yak skladnyk khudozhnoi konseptsii Ivana Chendeia [The ideal as a component of Ivan Chendey's artistic concept]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11: Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Uzhhorod: Hoverla. S. 117–119 [in Ukrainian].
9. Labirinty odinochestva (1989) [Labyrinths of loneliness]. Moskva: Prohress. 624 s. [in Russian].
10. Lesia Ukrainka. Lisova pisnia (1976) [Forest Song]. Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh. Kyiv: Naukova dumka. T. 5: Dramatychni tvory (1909–1911). 337 s. [in Ukrainian].
11. Marko V. (2012) Sim sliz Ivana Chendeia [Ivan Chendey's Seven Tears]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 110–114 [in Ukrainian].
12. Movchan M. (2009) Samotnist yak fenomen buttia osobystosti [Loneliness as a phenomenon of being an individual]: Monohrafiia. Poltava.: RVV PUSKU. 265 s. [in Ukrainian].
13. Talabirchuk O. (2019) Horror vacui: Poetyka khudozhnoho svitu Ivana Yatskanyna [Horror vacui: Poetics of the artistic world of Ivan Yatskanyn]. Monohrafiia. Uzhhorod: TIMPANI. 160 s. [in Ukrainian].
14. Khodanych P. (2007) Tvorchist Ivana Chendeia u konteksti prozy Zakarpattia druhoi polovyny XX stolittia [Creativity of Ivan Chendey in the context of Transcarpathian prose of the second half of the 20th century]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11: Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Uzhhorod: Hoverla. S. 175–180 [in Ukrainian].
15. Khoroshkov M. (2012) Proza Ivana Chendeia v konteksti moralno-etychnykh poshukiv literatury druhoi polovyny XX stolittia [Ivan Chendey's prose in the context of moral and ethical searches of the literature of the second half of the 20th century]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 166–168 [in Ukrainian].
16. Chendei I. (1987) Vikna u svit [Windows to the world]. Kyiv: Dnipro. 495 s. [in Ukrainian].
17. Chendei I. (2021) Shchodennyky Ivana Chendeia: (1974–1981). Kn. II [Diaries of Ivan Chendey: (1974–1981). Book II Diaries of Ivan Chendey: (1974–1981). Book II. Uzhhorod: RIK-U. 668 s. [in Ukrainian].
18. Chendei N. (2007) Kontseptualna metafora yak zasib vyrazhennia emotsii v opovidanni I.M.Chendeia «Tsymbalania» [Conceptual metaphor as a means of expressing emotions in I.M. Chendey's story «Tymbalania»]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11: Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Uzhhorod: Hoverla. S. 259–261 [in Ukrainian].
19. Shevchenko O. (2019) Sotsialno-psykholohichni aspekty samotnosti [Social and psychological aspects of loneliness]. S. 99–102. URL: <http://habitus.od.ua/journals/2019/9-2019/21.pdf> [in Ukrainian] (data zvernennya 15.07.2022).

THE MOTIF OF LONELINESS IN IVAN CHENDEY'S STORY “TSYMBALANYA”

Abstract. The article analyzes the motif of loneliness in the story “Tymbalania” by Ivan Chendey. The state of loneliness, estrangement, and abandonment of a person in the world is a complex problem that needs to be understood by various sciences and arts, in particular, the artistic word. Analysis of mastering aspects of the phenomenon of loneliness in artistic reality is relevant for literary researchers. The purpose of this article is to analyze the motif of loneliness through the prism of human psychology in the story “Tymbalania” written by the Ukrainian writer of the mid-second half of the 20th century, Ivan Chendey. The main task is to analyze the peculiarities of the artistic embodiment of the causes, manifestations of loneliness, author's models of discovering this state. The author's vision of the phenomenon of loneliness is observed. It is reflected in the artist's ability artistically express the inner psycho-spiritual world of a female artist. It was revealed that the author focuses on the external and internal factors of loneliness, and models its three dimensions: intrapersonal, social, and cultural. The writer interprets loneliness as a form of self-awareness that reveals the destruction of the integrity of the inner world of the individual, discord with oneself, and experiencing one's separateness due to the lack of adequate connections,

understanding, and perception of oneself by others. The plot and compositional structure of the story, the method of narration with a combination of the author's speech, dialogues, inner speech, time-space dimensions, a lyricized psychological landscape, a portrait, and the means of folklore poetics contributed to the creation of models of the loneliness of a creative personality as a difficult mental state, accompanied by complex internal shifts with deep experiences, negative emotions, mental states, which leads to the degradation of the creative personality and its social marginalization. The main character of the work appears as the embodiment of the tragedy of loneliness.

Keywords: Ivan Chendey, the story "Tsymbalanya", motif, loneliness, mental state, psychologism, architectonics, narrative.

© Барчан В., 2022

© Барчан О., 2022

Валентина Барчан – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; valennyna.barchan@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9054-6370>

Valentyna Barchan – Doctor of Philology, Professor the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; valennyna.barchan@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9054-6370>

Олеся Барчан – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; olesya.barchan@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-3351-568X>

Olesya Barchan – Candidate of Philology, Associate Professor of the Journalism Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; olesya.barchan@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-3351-568X>

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗІВ ЯЗИЧНИЦЬКИХ БОГІВ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МАГІЧНИХ РИТУАЛІВ У ПОВІСТІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ «НЕБЕСНИЙ ЗМІЙ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821(73=161.2):398+82-121

DOI: 10.24144/2663-6840/2022.1(47).32–41.

Бура І. Художня рецепція образів язичницьких богів та переосмислення магічних ритуалів у повісті Докії Гуменної «Небесний змій»; кількість бібліографічних джерел – 15; мова – українська.

Анотація. У статті проаналізовано міфологічні мотиви повісті Докії Гуменної «Небесний змій»: розглянуто специфіку переосмислення образів язичницьких богів (Сварога, Дажбога, Перуна, Юрая), простежено процес трансформації їх семантики та пов'язані з ними магічні ритуали та образи-символи (сонце, дзеркало, бик, кінь). Фольклорні джерела повісті «Небесний змій» є мало дослідженими, що зумовлює актуальність цієї статті. Мета статті – вивчити специфіку художньої рецепції образів язичницьких богів, астральних культів та тотемних уявлень у повісті «Небесний змій». Шляхом зіставлення міфологічних мотивів повісті із науковими розвідками українських фольклористів про первісні світоглядні системи праслов'ян з'ясовано, що Докія Гуменна намагалася максимально точно відтворити народні уявлення про Всесвіт та богів у «Небесному змії». Письменниця створила справжній калейдоскоп ритуального побуту племен, які населяли територію сучасної України та Євразії у III – II тисячоліттях до н.е. Особливе місце в повісті відводиться племені сварожичів, які проживали в Північному Причорномор'ї. Докія Гуменна докладно описала побут та звичаї цього племені, і на їх прикладі показала поступовий перехід від матриархату до патріархату, занепад культу богині-матері. Зокрема, перехід до патріархату у повісті «Небесний змій» зображений як ритуальне дійство, яке здійснює найшановніша жриця племені, котра сприймалася як речниця давньої богині й володіла найбільшою магією. Через посвячення вождь Сварга починає отожднюватися з богом Сварогом. Згідно з задумом письменниці, читач має змогу побачити релікти тотемізму, культу предків та культу сонця, які є невід'ємною частиною життя сварожичів. Докія Гуменна доповнила захоплюючу сюжетну лінію повісті про пригоди молодого сварожича Яра розлогіми спостереженнями над трансформацією родових стосунків у племені сварожичів, пов'язала становлення народних уявлень про богів з віруваннями язичників у тварин-тотемів (бик, кінь) та з культом предків (богиня-мати, батько-бог-Сварог). Зміна влади в племені сварожичів, збільшення ролі чоловіка-батька стає передумовою трансформації родинних та календарних обрядів. Зокрема, Д. Гуменна близько до етнографічних джерел відтворює атмосферу зимового циклу календарної обрядовості язичників, а саме – свято народження нового сонця (25 грудня), календарні свята, під час яких вшановувалися Юрій/Юрай, Велес, Дажбог.

Ключові слова: Докія Гуменна, література діаспори, міфологія, фентезі, фольклор, Сварог, сонце, язичництво.

Постановка проблеми. Творчість Докії Гуменної є цікавою і мало дослідженою водночас. Багато творів письменниці присвячені періоду зародження українського етносу, виокремленню його з індоєвропейської спільноти, особливо цікавилася авторка культурою Трипілля. У повістях «Небесний змій», «Велике Цабе», «Минуле пливе в прийдешне», казці-есе «Благослови, Мати» Д. Гуменна яскраво описує звичаї, вірування, магічні ритуали та культури наших предків і в художній формі доносить до читача знання, які без художніх прикрас він міг би почерпнути з підручників історії, етнографії, релігії, міфології.

Повість «Небесний змій» була написана й опублікована в Нью-Йорку в 1982 році, вона стала для українців діаспори своєрідним джерелом знань про культуру далекої Батьківщини, а в Україні була недоступною. У сюжеті повісті переплелися фантастика (інопланетяни-дослідники на орбіті Землі), історія та міфологія, а також пригоди юнака Яра, який подорожує крізь час і простір. Міфологічні образи та мотиви є важливою складовою твору, і саме вони розглядатимуться у цій статті.

Аналіз досліджень. Окремі аспекти поетики та проблематики повісті «Небесний змій» вивчали Т. Ніколюк, С. Лаврусенко, В. Філінюк, І. Бура,

О. Тиховська, Д. Сачко. Т. Ніколюк акцентувала на інтертекстуальності повісті «Небесний змій» і розглянула її історичне підґрунтя та мовознавчі аспекти крізь призму взаємозв'язку цього твору з попередніми творами письменниці про період Трипілля. Зокрема, Т. Ніколюк відзначила: «У повісті виразно простежується зв'язок із [...] казкою “Благослови, Мати”, есе “Родинний альбом” та розповіддю “Минуле пливе в прийдешне”» [Ніколюк 2005, с. 22]. За слушним спостереженням Т. Ніколюк, Д. Гуменна «не акцентувала увагу на формуванні характерів, а зосередилась переважно на розвиткові сюжету. Фантастична форма твору дала змогу точно відтворити шлях аріїв та відобразити умови їх подальшого розселення на схід» [Ніколюк 2005, с. 27–28]. Погоджуємося з міркуванням Т. Ніколюк, що одна лінія сюжету повісті «Небесний змій» доповнює іншу, і голос автора, «такий виразний у казці-есе “Благослови, Мати”, у розповіді “Минуле пливе в прийдешне” та в есе “Родинний альбом”, у повісті вже поліфонічний [...] Авторський монолог есе в повісті трансформується в репліки мовознавця, міфолога, історика, антрополога, соціолога. Вони полемізують із приводу багатьох питань, і завдяки цьому диспуту читачеві легше уявити історичну основу тих подій, які відбуваються з

Яром» [Николок 2005, с. 28]. М. Лаврусенко дослідила специфіку часопростору повісті «Небесний змії» і роману «Золотий плуг» і відзначила, що у «Небесному змії» Д. Гуменна змодельювала час і простір дії персонажів, «удаючись до художньої реконструкції матеріальних знахідок матриархальних та патріархальних часів, стилізуючи картини буття наших предків під національний фольклор, міфологію» [Лаврусенко 2013, с. 153]. В. Філінюк проаналізувала лексико-семантичні та стилістичні особливості функціонування слова **сонце** у повісті Докії Гуменної «Небесний змії». За спостереження дослідниці, «найчастіше письменниця пише про сонце як персоніфіковану істоту, могутнього бога, якого вшановували наші предки. Антропоморфні та зооморфні образи, пов'язані із світилом-божеством, творяться за допомогою дієслівних, прикметникових лексем, метафоричних і порівняльних конструкцій» [Філінюк 2020, с. 304]. Д. Сачко акцентувала на історичному підґрунті повісті «Небесний змії» [Сачко 2017]. О. Тиховська розглянула специфіку образу мавки в українській міфології та в повісті Д. Гуменної «Небесний змії». Дослідниця проаналізувала давній язичницький обряд, описаний письменницею, котрий пов'язаний з проводами русалок/мавок та вбивством ними царя-жертви. За слушним спостереженням О. Тиховської, «Д. Гуменна у повісті “Небесний змії” художньо переосмислила уявлення українців про мавок та русалок як богинь родючості, до яких уподібнювалися під час магічних містерій жінки матриархального роду» [Тиховська 2019, с. 177]. І. Бура проаналізувала специфіку художньої об'єктивації образу змія у повісті «Небесний змії», зробила типологічне зіставлення твору Д. Гуменної і повісті П. Куліша «Огнений змії». Дослідниця відзначила, що у повісті Д. Гуменної змії – «це метафоричний образ космічного корабля інопланетян, які спостерігають за розвитком Трипільської цивілізації. Змії асоціюється з кометою, котра вражає свідомість давніх людей своєю загадковістю й непізнаністю. Водночас образ змія тісно поєднаний з ідеєю еволюції людства під впливом невидимого божества, яке допомагає й скеровує дії людей» [Бура 2020, с. 36]. Однак образи язичницьких богів та пов'язані з ними магичні ритуали, зображені в повісті «Небесний змії», ще не були об'єктом окремого дослідження, що зумовлює актуальність цієї статті.

Мета статті – проаналізувати специфіку художньої рецепції образів язичницьких богів, астральних культів та тотемних уявлень у повісті Докії Гуменної «Небесний змії». Реалізація мети передбачає виконання таких завдань:

- розглянути специфіку образів Сварога, Дажбога, Ярила/Юрая, Дзевеса, Дани;
- простежити зв'язок між образами язичницьких богів та образом сонця;
- проаналізувати специфіку магичних ритуалів, пов'язаних із вшануванням богів;
- осмислити символізм образів бика та коня, їх зв'язок з тотемними уявленнями праслов'ян;
- здійснити типологічне зіставлення обрядовості

матріархальної та патріархальної культур, описаних у повісті «Небесний змії».

Методи та методика дослідження. Історично-генетичний та порівняльно-історичний методи дослідження уможливили з'ясування генетично-культурних зв'язків між повістю Докії Гуменної «Небесний змії» та усною народною творчістю, етнографією, етнологією, виявлено історичне підґрунтя народних вірувань у богів. Структурно-семіотичний метод використаний для інтерпретації символіки повісті. Культурно-історичний метод дав змогу дослідити повість «Небесний змії» в контексті суспільного та духовного життя індоєвропейських племен періоду III–II тис. до н.е.

Виклад основного матеріалу. У повісті Д. Гуменної «Небесний змії» яскраво окреслені уявлення індоєвропейських племен (скотарів та хліборобів) про існування богів та духів. Письменниця крізь призму захоплюючої розповіді про пригоди талановитого юнака Яра створила справжній калейдоскоп ритуального побуту племен, які населяли територію сучасної України та Євразії у III–II тисячоліттях до н.е. Зокрема, Д. Гуменна виводить назву верховного бога українців-язичників Сварога від назви племен, які жили в Північному Причорномор'ї і називали себе сварожичами (одним з них є і Яр). Чоловіки з цих племен були вправними воїнами, саме їм вдалося приручити коней.

В українській міфології Сварог є верховним богом. За спостереженням Г. Лозко, саме «від Сварога, Бога світла і небесного вогню, походять інші Боги – його сини Сварожичі [...] Культ Сварога зародився, вірогідно, на межі бронзового і залізного віків. Його знали вже кіммерійці і скіфи-орачі» [Лозко 2009, с. 32], «Сварог – верховний Прабог усіх слов'ян, творець Всесвіту, чоловіче втілення Роду, прабатько інших небесних Богів (“Дідо Божий”), пращур слов'ян, володар Лук Сварожих (Раю, Вирію, де перебувають людські душі), Сварог гармонізує, упорядковує Космос на основі законів Прави, всесвітньої справедливості. За пізнішими народними легендами, Сварог – небесний коваль, що викував Світ. Він населив Землю різними істотами, створив перших людей, став покровителем шлюбу й сім'ї, а також різних мистецтв та ремесел (викував золотий плуг і золоту обручку)» [Лозко 2015, с. 134]. У повісті Д. Гуменної «Небесний змії» такого детального трактування образу Сварога немає, тут згадується про його ототожнення з сонцем та очільником/князем племені, а також моделюється художня гіпотеза про появу первісних релігійних уявлень індоєвропейських народів.

Д. Гуменна докладно описує побут та звичаї племені сварожичів, і на їх прикладі показує поступовий перехід від матріархату до патріархату, занепад культу богині-матері. Згідно з задумом письменниці, читач має змогу побачити релікти тотемізму, культу предків та культу сонця, які є невід'ємною частиною життя сварожичів. Наприклад, озброєння чоловіків цього племені є подібним до зброї сонячного бога Сварги (Сварга, Сварога). Вирушаючи в похід, кожен з них *«при собі має: хто берло, хто*

булаву, а хто таки справді мідного кинджала. Але сокиру, застромлену за широкий ремінний пояс, має кожен. Без сокири, хоч би маленької, не покажуться, чоловіче... бо дев Сварга їздить баскими кінями по небі, в одній руці тримає блискавку, а в другій – камінну сокиру. То треба ї собі мати. Сварга свого не вб'є блискавицею» [Гуменна 1982, с. 38]. Таким чином, кінь і зброя в цьому контексті постають маркерами, які увиразнюють зв'язок людини й божества (гомеопатична магія), уподібнюють їх одне до одного.

Згідно з сюжетом повісті, за трансформацією світогляду давніх землян спостерігають вчені-інопланетяни, часто крізь призму сприйняття когось із позаземного екіпажу озвучуються процеси, які відбуваються в середовищі індоєвропейських племен. Наприклад, мовознавець-інопланетянин привертає увагу своїх колег до того, що вони «присутні при процесі переростання жіночо-матріархальних уявлень світу на чоловічо-патріархальні. ДЕВА стало не тільки звір, не тільки рогатизна, а й небо, сонце, – всесвіт землянина. І якщо давніше Дева було Мати, то тепер це вже Батько. У різних вимовах: Дзеус, Шіва, Сварог [...]. Все це нові представники дивної одвічної сили, колись тотемного предка» [Гуменна 1982, с. 57]. Відтак, авторка акцентує на переході від тотемізму до політеїзму.

Інша сюжетна лінія повісті пов'язана з оточенням Яра: ніби зсередини, крізь призму свідомості його дідуся Сварога (очільника племені сварожичів) письменниця розкриває сутність переходу від матріархату до патріархату. Ми бачимо накладання імен (старий чоловік Сварга й бог Сварог), у такий спосіб метафорично утверджується влада патріарха племені, який постає умовно спорідненим і з божеством, і з сонцем. Д. Гуменна художньо моделює процес роздумів Сварога-дідуся, його прагнення збільшити свою владу в родовій общині: «Довго думала сива голова Сварогова, як надати всьому цьому переплетенню старого й нового якусь видиму форму, всім зрозумілу. Він і сам не раз роздумував, чого це вся сила має бути на боці матерів-жінок, коли справжня сила у нас, у чоловіків. Ну, ще деви і діви, як от Гоца, Прія, – то зрозуміло. Але оці квочки, що їх треба захищати при лихій годині?» [Гуменна 1982, с. 49]. Отже, передумовою зміни влади в племені стає оцінка важливості соціальної ролі особи, і, щоб утвердити своє право на керування, очільник племені вирішує змінити своє ім'я, надавши йому маскулітного відтінку: раніше був Сварга, а тепер став Сварг, Сварог. «Друге. Він, князь у бойових походах, оголосив себе під опікою наймогутнішої деви, Блискучої Гоці, яку ще називають Полум'яною, бо вона — Велика Мати, на небі і на землі. Це йому, Сварогові, дарує вона ласку бути на чолі всього племені, його вона благословила бути татом і отцем сварожичів» [Гуменна 1982, с. 49].

Перехід до патріархату Д. Гуменна зображує як мирний процес, не насильницький, як ритуальне дійство, котре утверджує владу чоловіка в племені. Однак здійснити передачу влади повинна найшановніша жриця племені Гоца, яка ототожнювалася

з давньою богинею й володіла найбільшою магією. Гоца «сиділа у кріслі біля священного вогнища. В одній руці вона тримала магичне дзеркало, а в другій – келих із священним медом. Сварог – перед нею на колінях. Гоца спочатку подала йому магичне дзеркало, щоб подивився в нього, а потім – священний келих із чудодійним медом, щоб випив. Ця священна церемонія відбулася на очах у всіх, всі бачили, кому дарувала владу Гоца. Віднині він – і єдиний він – її верховний жрець ... а не оті відьми-шептухи ...» [Гуменна 1982, с. 50]. Ритуал посвячення Сварога передбачає споглядання себе в магичному дзеркалі. Дзеркало є символом межі та світу духів у міфології. Невипадково дзеркала закривають, коли хтось у хаті помирає, адже, згідно з народними віруваннями, душа покійника може повернутися зі світу мертвих у світ живих через дзеркало, «дзеркало стає міфічними дверима, через які душа може звільнитися, перейшовши на іншу сторону» [Керлот 1994, с. 210]. Магічне дзеркало у «Небесному змії» метафорично вбирає в себе проєкцію Сварога, коли той дивиться в нього, і у такий спосіб укріплюється влада нового володаря – у нього з'являється магичний двійник-помічник у задзеркаллі, а раніше в це дзеркало мали право дивитися лише вибрані жінки племені. Тепер дзеркало вперше «запам'ятало» чоловіка. За спостереженням Х.-Е. Керлота, у фольклорі дзеркало набуває магичного значення внаслідок перебільшеного трактування його основного значення: «воно служить для викликання духів за допомогою оживлення в уяві образів, які були ним сприйняті колись у минулому, або ж з його допомогою зникають відстані, коли воно відображає те, що було об'єктом, який перебував прямо перед ним, а тепер перемістився далі. Ця різниця між “пустим” і “населеним” дзеркалом надає йому властивості періодичності, жіночої за змістом, і, відповідно, [...] воно пов'язується з символікою місяця. [...] Дзеркало сприймає образи так само, як місяць сприймає сонячне світло. [...] Первісні люди розглядали його як символ складності душі: її рухливості і здатності підлаштуватися до тих об'єктів, які навідують її і утримують її “інтерес”» [Керлот 1994, с. 209–210]. Інший елемент ритуалу посвячення князя – причащення священним напоєм – медом із золотої чаші – має семантику магичного прилучення до сонму вибраних.

Зміна влади в племені, збільшення ролі чоловіка-батька стає передумовою трансформації родинних та календарних обрядів. Зокрема, Д. Гуменна близько до етнографічних джерел відтворює атмосферу зимового циклу календарної обрядовості язичників, а саме – свято народження нового сонця (яке з приходом християнства семантично об'єдналося з Різдвом): «Нагод закріпити оце нове було багато. Ось найбільше свято в році, народження нового бичка-сонця. Скільки то буйних веселоців, закликать-коляд та заклинать вирує, – а от у центрі їх усіх він, тато. З'їжджаються і сходяться сини з невістками, дочки з чоловіками та своїми дітьми. Вступають до хатуси з музиками, церемоніальним плясом. По всій хатусі лунає зран-

ку до вечора: „З новим Сонцем, з новим Сваргою, тату! Даруємо тебе добром, щастям-здоров'ям, аби деви помогли це свято гарно відбутися та й нового дочекати. Даруй, Сварго!” А котрі прибувають із білим бичком, то трохи інакше колядують: „Щоб тобі в оборі стільки теличок, як у небі зірочок! Даруй, Сварго!” В руку цілують. А Сварог роздає колядникам дарунки [...] Скоро, дуже скоро, за його прикладом пішли й інші навколо. Вже не мати в хаті – головна чародійниця, що начаровує добробут на цілий рік, а тато» [Гуменна 1982, с. 50].

Символами сонця в повісті «Небесний змії» постають дві тварини – бик і кінь, слов'яни відводили їм важливе місце у системі культів та ритуалів. У давнину в жертву сонцю приносили бика, оскільки вірили, що сонце – це величезний полум'яний бик (тотемний образ переплітається з астральним) і що саме на биків «найчастіше перетворюються давні предки» [Гуменна 1982: с. 57]. В. Орел стверджує, що бик є багатозначним символом та уособлює і божество, і стихійні сили природи. «Як місячне і сонячне втілення бога, бик символізував силу, яка виходила із астрального тіла, а роги і ореол в будь-якій міфології були відображенням божественності» [Орел 2013, с. 91]. Тому не випадково князь племені божичів і його дружина мають на голові шапки з рогами. Крім цього, як зауважив М. Костомаров, символізм бика і коня взаємопов'язані: «У загальній міфологічній системі кінь уявлявся твариною, що нерозлучна з биком. У Зенд-Авесті кінь належить Сонцю, і Коршід (одне з найменувань Сонця) зображується на конях. Таким є і сонячний Аполлон» [Костомаров 2014, с. 85].

Головний герой повісті Яр здійснив подорож в майбутнє, оминув 500 років і став свідком розвитку культу бика, він відзначив збільшення атрибутики цієї священної тварини: біла самого князівського палацу племені божичів «на просторому майдані горить вічний вогонь посеред кола камінних бичачих голів. Це коло, символ сонця, складає наче почит для найбільшої голови, що ото перед нею, власне, горить вогонь. Вражіння таке, що з неї вибухає полум'я, з голови. На всіх чотирьох краях полум'я стоять попарно малі глиняні бички з крутими рогами. Таких бичків Яр бачив ще в палаці Аспурга, тільки ті були золоті й срібні...» [Гуменна 1982, с. 230].

Важливим атрибутом ритуальної системи нащадків сварожичів і божичів стали роги, вони сприймаються як оберіг, як символ бога Дайбога (Дажбога): «Скрізь ці роги, ці бичачі голови! Зайдеш у хату – на покутті висять роги або й ціла коров'яча голова. Візьмеш у руки ложку, – а тримаєш вироблену голову бичка. На посуді всюди поналіплювано роги. Вони й у могилу кладуть небіжчикам камінні та справжні голови биків із рогами, – так хваляться. Оце саме свята, то після учт і обрядових церемоній всі вони ідять як не б у ж е н и н у, то б і г о с, божу їжу.

Ось і тепер [...] збираються на майдані... Вже ж певно на учту, бо всі в личинах із рогами, у рогатих шапках... Аж сюди чути:

— Дай-Боже!

— Дай-Боже!» [Гуменна 1982, с. 230].

Як спостерегла Г. Лозко, «Бог-батько у трипільській пластиці представлений переважно зоморфно у вигляді Бога-Бика (Тура) – чоловічого начала Природи, очевидно, відображеного на небі сузір'ям Тільця. Найдавніші пам'ятки із символами Тільця датуються з V тис. до н.е. (за М. Чмиховим, приблизно 4400 рік до н.е.) до середини III тис. до н.е. – період панування його в Зодіаку (коли весняне рівнодення випадало в сузір'ї Тільця). У вигляді Бого-Бика давні греки уявляли Зевса-громовержця, а давні слов'яни з Биком ототожнювали свого Перуна-громовержця (небесний грім порівнювали з ревінням бика). У зв'язку з цим висловлювалося припущення, що частина трипільців стала предками протогреків, а частина предками протослов'ян. Як для перших, так і для других, проміжною етногенетичною ланкою стали племена Усатівської археологічної культури» [Лозко 2015, с. 74–75].

Однак із зростанням значення в побуті українців коня, риси сонця переносяться і на нього: «Уявляється ж сонце биком, народженням від небесної корови? То так само легко землянам уявити сонце конем. І такі уявлення вже є» [Гуменна 1982: с. 57]. Ці вірування увиразнюються спостереженнями Яра над ритуальною поведінкою своїх родичів, він бачив, як «у Сварог-хатусі колядники в день народження нового сонця водять по хатах білого коня і славлять його, називають Сонцем» [Гуменна 1982, с. 58].

Д. Гуменна наголошує у повісті «Небесний змії» на важливості ролі коня у житті давніх індоєвропейських племен, увиразнюючи своє міркування описом поховального ритуалу: «Є риси, спільні для всіх. Вони ховають своїх небіжчиків у ямі, у матері-землі, на спині, з підігнутими вгору ногами або ж на боці, у позі сидячого на коні [...] Навіть і на тім світі — верхівці» [Гуменна 1982, с. 111]. За спостереженням Л. Мусіхіної, майже на всьому індоєвропейському просторі археологи віднайшли поховання коней, котрі «у ролі жертви супроводжують поховання людей, переважно чоловіків-воїнів» [Мусіхіна 2013, с. 73]. І це, на думку дослідниці, зумовлено існуванням уявлень про «коня як солярну істоту, здатну перевозити небіжчика в інший світ» [Мусіхіна 2013, с. 73].

Патріархальний світогляд праслов'янських племен передбачав ототожнення очільника племені з богом. Під впливом культу предків сформувалося уявлення, що душа найповажнішого чоловіка племені після смерті тіла зіллється з образом сонячного бога Сварога: «Особливо ж велика пошана в цих скотарів до голови племені, батька, патріярха. Він і за життя – найвищий авторитет у своєму племені, а як помре, – з пишнотою його ховають: дають у руки булаву, бойову сокиру. При боці – лук і стріли, нагайка. Ну, і густо посипають червоною вохрою. А потім довго-довго всім племенем висипають високу могилу. На могилі ставлять камінне зображення — стелу. На ній вирізьблюють подобу владки. Могила стає священною, а патріярх уже не тільки

батько, а й могутній Сварга. Небо. Діаус». [Гуменна 1982, с. 111]. На нашу думку, уявлення про по-тойбічне життя скотарських племен з Північного Причорномор'я певною мірою нагадує вірування давніх єгиптян у те, що душа фараона, похованого в піраміді, згодом зливається з образом бога Осіріса (теж сонячного бога), а високі могили в степах України своєю семантикою подібні до єгипетських пірамід. Волхви племені божичів переконують Яра, що у високих могилах спочивають боги: «*То як по-твоєму, хто похований у цих могилах? Хто спочиває під цими величними курганами? Не знаси? Боги!*» [Гуменна 1982, с. 235].

Соціальному укладу скотарського племені сварожичів у повісті «Небесний змій» протиставляється життя хліборобського племені дан, в побуті якого простежуються ознаки трипільської культури. Тут надалі панує матриархат – влада належить найстаршому жінкам племені. Відповідно місце батька дітей у цій громаді займає вуйко – брат матері, який виховує племінників як рідних дітей. Важливе значення у ритуальній поведінці дан займає поклоніння богів Велесу, саме його вони вшановують під час найважливішого зимового свята – народження нового сонця. І від імені бога Велеса це свято отримує назву Велія. Г. Лозко наголосила, що «*різдвяні обряди донесли до нас відгомін колишніх «волових» свят – вивернуті кожухи на учасниках ритуального карнавалу символізують багатство: “Будь багатий як кожух волохатий”, – бажають на Різдво й на весіллі. Іноді учасники карнавалу називалися волхвами, бо вони подібні до Волоса (покровителя волхвів) своїми волохатими кожухами*» [Лозко 2009, с. 44]. У повісті «Небесний змій» свято вшанування Велеса описане так: «*На саму велю все село змінилось не-впізнано. Всі жінки й діви поробилися вілами, всі! А чоловіки – велесами. Всі, як один, навіть діти, повбїрали коров'ячі й бичачі машкари, повдягалися у шкури та в кожухи догори вовною. Та й так ватагами ходять від хати до хати танцюристою ходою, кружляють хороводами на майдані й навколо всього села, колядують, словом і піснею чарують. Всі зусилля зіллялися в одну могутню хвилю, щоб допомогти Сонцеві-Велесові набратися нової сили й не скотитись у прірву*» [Гуменна 1982, с. 74]. На переконання Г. Лозко, Велес є одним з найстаріших богів в протослов'янському пантеоні, він бог достатку, опікун домашніх тварин, «учитель музики й поезії, володар таємних знань (покровитель волхвів); зв'язковий світів Прави, Яви і Нави (провідник душ “на той світ”); покровитель ремесла й торгівлі, медицини, мирного життя. Велесова книга вказує також і на його зв'язок із небесними світилами: Сонцем (Велес уранці виводить Сонячного коня на небо) і Місяцем (як Бог-пастух зоряних отар), а його нагляд за “отарами хмар” викликає дощі, які зрошують Землю, що вказує на його функцію сприяння родючості» [Лозко 2015, с. 142–143]. Хмари як отари Велеса згадуються і в «Небесному змій»: дівчина Лада показує рукою на небо і пояснює Ярові, що хмари – це «*Велесове пасовисько, то – його отари. Он і сам він ходить у довгій сорочці, грає*

на соніці. Там вічне літо. А оту велику торбу за плечима бачиш? Там повно всіякого добра. Як гарненько попросимо, то влітку Велес ходитиме серед нас, роздаватиме зі своєї бездонної торби все, що тільки ми забажаємо. А поки що, – колядуймо! [...] І Сонце-Велес прибуло на силі. Зраділи всі віли й Яр із ними» [Гуменна 1982, с. 74–75].

Г. Лозко відзначила, що така поліфункціональність Велеса «зумовлена поважним віком цього Божества, яке з'являється у слов'ян ще на межі мисливського й землеробського етапів суспільного розвитку» [Лозко 2015, с. 143]. Дослідниця висловила гіпотезу, що Велес був верховним божеством архаїчного етапу праслов'янського періоду, і аж пізніше поступився своїм місцем таким богам як Сварог та Перун. Вважаємо таке міркування слушним, оскільки в повісті «Небесний змій» воно отримує художньо змодельоване підтвердження. Племя дан живе за матриархальними звичаями і поклоняється Велесу, матриархат передував патріархату, а образи Сварога та Перуна з'явилися пізніше, вже в патріархальному суспільстві, у середовищі сварожичів та божичів.

У племені дан жіночою іпостасю Велеса метафорично стають жінки-віли, а чоловічою – чоловіки-велеси, одягнені у вивернуті кожухи й з рогами на голові (символіка бога-бика). Під час свята Велії усі вони «*велика рідня, нероздільне нав'є: Сонце-Велес у небі, і віли в хмарах, і віли та велеси в цьому селі, і воли та корови з телятами в оборі. Всі – одна родина, нав'є. На рогах у волів та корів – вінки з колосся, із засушених ще з літа васильків та інших квітів, з пахучого зілля материнки. І все це вирує у такому коловороті, що Яр уже не може розібрати: хто тут мукає і реве? Перебрані – чи справжня рогатизна? Чи всі разом?*» [Гуменна 1982, с. 74].

Також у повісті «Небесний змій» згадано народне повір'я, яке й у ХХ столітті було записане в багатьох регіонах України, про те, що тварини під час Різдва можуть говорити. У племені дан вірили, що на Велю воли «*говорять людським голосом і пророкують на цілий рік наперед*» [Гуменна 1982, с. 74]. Серед сварожичів теж побутувало уявлення, що «*воли під Новий рік говорять людським голосом [...] А є такі бички, що ще й просять: „Я вже не хочу жити, заріжте мене, м'ясо поїжте, а голову й ноги заховайте, з них народиться багато таких, як я. . .”*» [Гуменна 1982, с. 74].

Оскільки розвиток подій у повісті охоплює п'ятсот років, читач має змогу простежити специфіку занепаду культу Сварога, витіснення його уявленнями про Дажбога (Дайбога), Дзевеса, Перуна. Здійснивши мандрівку в майбутнє, Яр розповідає своїм далеким родичам про ієрархію богів, знайому йому з дитинства, показує їм календар-чашу: «*Серед цих дванадцятьох дев'ят, що опікуються кожним місяцем зокрема, найголовніший оцей. Він, бачите, показаний не кутом, а рогами. Він – Сварог! [...] Сварог же ж, найбільший дев. Бик, народжений від Сонця, сам Сонце!*» [Гуменна 1982, с. 234]. А волхви, які належать до племені божичів, обурюються, почувши такі слова, сприймають їх як

святотатство, для них верховним богом є Дажбог, тепер він отожднюється з сонцем, а Сварог трактується як небесний коваль. Про Дайбога (Дажбога) як найвище божество розповідає Ярові коваль з Волині, наголошуючи на подібності князя і сонця (Дажбога): *«Князь [...] наше Сонце! Як ото сонце трудиться, так і він. Сонце ото йде цілий день по небі в золотих ризах, аж втомиться, поки дійде до краю. Спасибіг, там уже стоять двоє коней, перевозять його на другий бік. А на тім боці вже дожидає його мати Дайна. Вмиває, дає вечеряти, пере- ризи, щоб були на другий день готові, а сонце тим часом спочиває ... А на світанку сонце вбирає сяючі ризи й виходить знову на небо, блискуче та свіже . .. Так і наш князь ...»* [Гуменна 1982, с. 236]. Подібну розповідь про Сонце та його матір знаходимо в чарівних казках «Дідо-всєвідо» та «Казка про вугляра».

Дажбог в українській міфології теж асоціюється з сонцем, він «сонячний бог, якому поклонявся весь слов'янський світ; має прозоре для народного розуміння ім'я: даждь – “дай” і Бог – близьке до “багатство”, тобто дослівно Даждбог – “податель” добра, багатства [...] Хоча Дажбог цілком пов'язаний з небом, сонцем, як син Сварога, він також є богом земного достатку, що символізується врожаєм жита і пшениці» [Лозко 2009, с. 38].

Поруч з образом Дажбога в повісті Д. Гуменної згадується і Перун як бог-громовержець. Один з пастухів, якого зустрічає Яр після десятирічної відсутності на Землі, описує небо як вогняну стихію і розповідає легенду, згідно з якою небо страшенно *«червоне й пекуче, воно тільки закрите оболочками. То Сварга залишив маленьку дірочку, щоб нам гріла й світила. Бо якби нечиста сила відкрила все небо, то згорів би весь світ і ми в ньому. От чому Перун, як іде по небі, то гуркотить. Це він навмисне, щоб перелякати нечисту силу. Одною рукою він поганяє вогненні коні, а другою відгонить нечистих – прр-прр-прр! – бо вони хочуть видерти в нього коні. То як махне, як розсіче оболочку, так і блисне . . .»* [Гуменна 1982, с. 97]. Про Перуна в повісті «Небесний змії» згадок мало, Д. Гуменна описує той історичний період, коли культ цього бога тільки почав зароджуватися.

В українській міфології Перун – це ще одним язичницький бог, пов'язаний з небесним вогнем, але не тільки з сонцем, але й блискавкою. «Перун – спільнослов'янський Бог-громовержець, джерело і носій електричної енергії, покровитель війська та чоловічої сили й мужності. Загальнослов'янський культ Перуна бере свій початок ще в давньоарійській релігії, де його грозові функції тісно переплелися з життєтворчими та військовими. За вченням про Триглава, Перун – син Сварога (Сварожич)» [Лозко 2015, с. 137]. М. Костомаров зазначив, що «Перун – найголовніша божественна істота після Бога-всєдержителя у русів, теж означав світлоносне першоджерело; він перекладається як Юпітер та іменується Богом грому і блискавки [...] Але, ймовірно, він – не лише володар грому, а й означав світло в цілому [...] Слово Перун багатьма мовами

може означати вогонь» [Костомаров 2014, с. 24–25].

Образ ще одного сонячного бога в повісті «Небесний змії» тісно пов'язаний з образом головного героя Яра. Повернувшись на Землю після кількох днів відсутності Яр дізнається, що розповіді про його життя перетворилися на легенди. Його тепер називають Юраєм – богом, що колись жив на Землі, а тепер у небі. Старий коваль із племені божичів розповідає Ярові про святиню Юрая, біля якої *«є сліди від його ніг, оттакі! – розвів коваль руки, щоб показати, які саме. – Ото був велетень! Ці сліди він лишив тоді, як ще ходив по землі. Може чув? Юрай, той, що одруживсь із змією ...»* [Гуменна 1982, с. 229].

На переконання фольклористів, за образом Святого Юрія (Юрая) «ховається образ Ярила» [Мусіхіна 2013, с. 76]. Про близькість образів Яра та Ярила/Юрая свідчить також те, що «Велесова Книга згадує Ярила під ім'ям Ярбога» [Лозко 2009, с. 49]. У повісті «Небесний змії» ім'ям Юрай Яра починають називати представники племені дан, так зве хлопця його кохана Лада, котра наділена магичною владою над зміями; тому її саму з плином часу нащадки починають називати жінкою-змією. Таким чином, Д. Гуменна художньо змодельовала появу народних вірувань та легенд про Ярила/Юрая, об'єднавши народні вірування слов'ян з художньою вигадкою.

Яр змальований у повісті як вправний вершник, він умів дуже добре доглядати коней, вони корилися його волі, а, як відомо, в українській міфології святий Юрій теж наділений владою над кінями: «Коня богатиреві уїжджує святий Юрій. Не раз буває, що в табуні або конюшні знайдеться такий кінь, що як його не стережуть, він утече, а потім за ніч або за день чи сам прибіжить, чи люди приведуть. Отже, то він бігав до святого Юрія в науку» [Мусіхіна 2013, с. 76].

Згідно з легендами українців, «Ярило – бог-Сонце весняного рівнодення, [...] бог любовних пристрастей, розквіту природи» [Войтович 2016, с. 165]. Влада Юрая над природою в повісті «Небесний змії» описана так: *«Сонце вже було своїй повній силі, як прийшов Юрай на білому коні. Махнув пугою – і все зазеленіло, зацвіло. Значить, Юрай тут»* [Гуменна 1982, с. 76].

Міфи та легенди українців розповідають про ще одну властивість Ярила/Юрая – його зв'язок з худобою; існує повір'я, що Ярило має владу над звірами. За слушним спостереженням В. Войтовича, «у міфологічному аспекті Ярило вважається сином Велеса. У деяких варіантах народного календаря Ярила Вишнього названо «Ягорієм Скотопасом», що зближує його зі “скот'їм Богом”. Підтвердженням цього є той факт, що і Велес, і Ярило пов'язані з Силою Землі, з родючістю [...] У пізнішій українській обрядовості Ярило асоціюється з Юрієм (Георгієм)» [Войтович 2016, с. 173]. У «Небесному змії» уявлення про Юрая є різним у представників різних племен. Зокрема, сварожичі вірять, що Юрай – це *«вовчий пастух. Бо він і сам стає вовком, як захоче. Бо він охороняє вовків від людської напас-*

ти, він признає їм їжу. Ото не слід жалувати, якщо вовк загризе яку ягницю, бо це сам Юрай так розпорядився. А втім, він милостивий також і до свійської худоби, охороняє її від нечистої сили. Ось чому весною, як приходить час вигонити худобу на пащу, сварожичі власкавляють Юрая, щоб його вовки не зачепили їхньої скотини» [Гуменна 1982, с. 75].

Д. Гуменна описує цілий ряд магічних дій, спрямованих на задобрення Юрая/Ярила: сварожичі «всього стараються, щоб догодити Юраєві. Обкурюють худобу пахучим зіллям. Переводять через вогонь або поміж двома вогнями. Переводять через простелений червоний пояс, а це ж те саме, що й через вогонь! Переводять через простелену вовчу шкуру, а це значить, що освячують самим Юраєм! Чого тільки не роблять, щоб оберегти свійську худобу від диких звірів, а особливо від вовків!» [Гуменна 1982, с. 75]. Свідком таких магічних дій стає головний герой повісті: Яр спостерігає за церемоніями рахманів біля Свара-гори, і сам він ще з дитинства знає замовляння звернені до Юрая: «Спаси, Юраю, наші череди від усякого гада повзучого і звіра лихого! Ату його! Я забороняю вовкові тебе з'їсти! Вовк тебе не з'їсть! Ой, Юраю, збережи наш товар, що бродить у буйних степових травах, збережи від лиходія, дикого звіра, від усякої напасти! Корови під твоєю охороною, Юраю, ціленькі-здоровенькі йдуть додому . . .» [Гуменна 1982, с. 33]. Однак з плином часу образ Юрая-вовчого пастуха доповнюється новою семантикою, він вбирає в себе міфічно трансформовану історію життя самого Яра.

Д. Гуменна акцентує на відмінності ритуальних традицій різних племен: зокрема, магічні обрядодії, звернені до Юрая, в племені сварожичів і в племені дан були різними: «Коли в сварожичів чарують та чаклують самі чоловіки, то тут усяке магічне дійство провадять самі дівчата та старші жінки, ори. Хлопцям-чоловікам – ані приступу!» [Гуменна 1982, с. 75].

У племені дан (які є землеробами) Юрая сприймають як покровителя родючості, він вже не тільки вовчий пастух та охоронець худоби, «він ще й добродій роси. Хоч воно все в руці Великої Матері та отих дівчат, віл-хмар, але якось так виходить, що за все турбується Юрай» [Гуменна 1982, с. 75]. До нього жінки племені дан зверталися з таким заклинанням: «Та Юрай Матку кличе, “Та подай, Матко, ключа. Відімкнути небо, Випустити росу”» [Гуменна 1982, с. 76]. Бо якщо буде дощ, роса, зазеленіють пасовища, корови будуть мати що їсти, а тоді «буде й молоко, і сир, і масло. З цього ж заклинання видно, що він таки дуже дбає про росу, але ключі від неба тримає в себе Матка. От ця Матка й зацікавила Яра, бо він серед сварожичів ніколи її не бачив. А тут бачать її ввіч» [Гуменна 1982, с. 76]. Таким чином, матриархальна культура племені дан поєднала образ Юрая з образом великої матері («Матки»), без якої бог родючості не здатен допомогти людям. Матку дани називають Лелею, і в її образі ми бачимо героїню весняного

дійства українців, яке має назву «вродіння куста», саму дівчину-куст: «Вся вона утопає в зеленому листі, перевита вінками та гілочками з усякого дерева. Вона – цілком реальна дівчина, тільки чому це її посадили у викопаній ямі? Здається, що вона виростає з землі, здається, що вона сама – Земля. Матка. На додачу до всього цього з-посеред вінків на голові визирають коров'ячі роги» [Гуменна 1982, с. 76], котрі, очевидно, вказують на зв'язок з тотемом (коровою, биком). На Лелю (роль якої виконує Лада) проєктується образ богині родючості й достатку, вона обдаровує дівчат, які танцюють навколо неї, тими речами, які символізують добробут: «біля цієї Землі-Корови-Матки стоять у мальованих мисках усі дари цієї Матки: молоко, сир, масло, сметана, пироги. Поруч лежать вінки. Кожна учасниця цього важливого обряду підходить до Матки-Землі-Корови. Відколупує шматочок сиру й масла, сьорбає молока, відламає шматочок пирога й умочає в сметану. Вклоняється Матці, а Матка кладе їй на голову вінок. І от цей барвистий вінок із самих дівчат починає кружляти особливою плетницею навколо Матки. Спочатку помалу, а потім швидше, та й переходять у шалений рух. І невпинно співають оцю саму пісню: про вирії, про Юрая, що золотими ключами відмикає в небі росу...» [Гуменна 1982, с. 76–77].

Учасницями цього магічного дійства, згідно із законами матриархального племені, могли бути лише дівчата, чоловіки спостерігали за цим дійством здалеку, бо їх присутність могла завадити жіночій містерії. «Старші ори вже добре подбали, щоб і духу чоловічого близько не було. Бо як же тоді? Зостатися на цілий рік без роси, без дощу, без молока, сиру й масла?» [Гуменна 1982, с. 77].

Слово Яр «означає ярий, нестримний, збуджений. В давні часи чоловіча пристрась порівнювалась із мужністю, войовничістю й силою. Тому божество родючості часто зображали з мечем» [Лозко 2015, с. 153]. Такі народні уявлення про Юрія/Ярила Д. Гуменна вкладає в уста одному з персонажів повісті, нащадку сварожичів Оленю, який, спостерігаючи за великою зіркою, що рухається по небу, каже: «Це літає Юрай. Він на білому коні літає по небі й блискавками вбиває дракона, що проковтнув хмари-корови. Бо Юрай перенісся на небо. Бачиши он ту зірку? То – Юрай» [Гуменна 1982, с. 215].

Інший юнак Бузько, представник протогрецьких племен, заперечує Оленю, для нього Юрай є прототипом Геракла: «А з ким то той Юрай оженився, як не зо змією? – заскалив око Бузько. – Це ж усі знають. Тоді ще не було людей, а були змії, лелеки, ведмеді, тури, чаплі, жаби, миші, гуси, ворони, соколи й жуки, вовки й лиси. А Яр, чи як ти кажеш, Юрай, — перший чоловік. Отож він спочатку переміг лева, потім гідру із сотнею голів, потім напав на нього вепр, – того поклав . . . Аж отаке його спобігло! Змія обворожила!» [Гуменна 1982, с. 216].

Про прототип грецького бога-сонця (Дзевеса/Зевса) дізнається Яр від пастухів з причорноморських племен. Один з них як гімн виголошує уявлення про верховного бога Дзевеса: «Дзевес – дева,

сліпуче сьйво. Дзевес – голова. Дзевес – середина. З Дзевеса всі речі мають початок. Дзевес створив землю і зоряне небо. Дзевес – дихання всіх істот. Дзевес має сховані у собі всі речі. . . Дзевес – сонце» [Гуменна 1982, с. 185].

Старий пастух переконує Яра у всемогутності бога Дзевеса та його недосяжності для людей: «Він спалить тебе нестерпним світлом! Він сліпуче сьйво! А крім того, гору Олімп стережуть три люті Ори й ніколи не допустять вони тебе до палацу. Закриють хмарою так, що ніколи не знайдеш дороги, доки твого життя. Стережись! Не закликай імени Дзевеса зайво!» [Гуменна 1982, с. 186]. Однак попри застереження пастуха на Яра очікує містична зустріч з Дзевесом, образ якого у свідомості Яра переплітається з образом давнього товариша Зевса, разом з яким вирушив колись у першу свою подорож – вони здійснили набіг на селище дан, і там Яр потрапив у полон. Раптом «сталося таке, що переконало Яра. Все, що казав дід-пастух, таки правда. Раптом знялася буря, стемніло, почалися блискавиці й громи, [...] бук, що під ним сидів Яр, розколовся, а з розколони вийшов ... Хто? Брат Зевс! Той, що його вибрали були за гатамана-князя перед виправою до дан. Такий самий рябий, як був, тільки обріс кучерявою золотистою бородою. Оце така зустріч. Один – наймит, безрідний непритика, вічний невдаха, а другий – діяус Дзевес, початок і кінець усіх речей. Цар над царями. Безсмертний патріярх великої родини богів, боженят, приборгів і героїв. Батько дивних синів і дочок. А скільки тих коханок і байстрят, то не вам кажучи... На всі боки успішний» [Гуменна 1982, с. 186]. Таким чином, Д. Гуменна акцентує на тісному взаємозв'язку протослов'янських та протогрецьких племен, вказує на спільне коріння їх релігійних систем, а подібність язичницьких богів художньо вмотивовується родинно-дружніми зв'язками між тими особами, що стали їх прототипами. Спочатку площці Яр, Бог, Тур, Зевс – товариші і вихідці з племені сварожичів, але згодом кожен з них опиняється в різних куточках Євразії. Зевс зливається з образом верховного бога елінів, Тур опиняється в Скандинавії, і його ім'я тепер вимовляється по-іншому: Тор. Юнак Бог стає прапредком слов'янського племені божичів, його з часом починають ототожнювати з Дажбогом, а образ Яра об'єднується з образом Юрая/Ярила.

Богинею-покровителькою племені дан стає Мати Дана, і цей образ перегукується з образом римської богині Діани, покровительки лісових звірів та мисливства. Дани «оповідають, що прародителька Дана (її тут називають ще Діяна) живе в пралісах, їздить місячними ночами на коні... і вона – володарка усієї лісової звірини. . . Багато чого оповідають. А головне – вона ніколи не покидає своє плем'я». [Гуменна 1982, с. 189]. В українській міфології Дана має дещо іншу семантику, вона богиня води, «втільнення жіночого першопочатку життя [...] Культ Дани був поширений на теренах Слов'янщини ще з передісторичних часів пізнього палеоліту. Переказ про богиню Дану записав Геродот, вона незрівнянна красуня, непорочна діва і мати всього живого,

Богиня родючості [...] Дана складає пару протилежностей з Вогнем-Сварожичем, що є чоловічим першопочатком життя» [Лозко 2009, с. 46].

Інопланетянин Твастро переносить Яра в Скандинавію, і тут юнак дізнається про свого брата Тура, про якого складені легенди, і він в них постає богом. Яр і Твастро опиняються на скелі Богуслен і бачать знайомі наскельні написи: «такі самі сонячні знаки, як і в [...] Свара-горі, як і на горі Бего. Ось і людські стопи... Все таке саме. Тільки трохи не таке. Тут люди везуть на човні сонце і б'ються між собою камінними сокирами. [...] Вони себе називають турами. Видко, брат твій Тур був дужчий. Може оці сцени бою камінними сокирами й розказують, як билися за цю скелю племена турів із племенами богів? Чогось то закріпилася за цією горою назва Богуслен, хоч найвищий дева тутешньої людности – Тур. Вони вимовляють Т о р. У своїх піснях вони ще славлять якогось В а л а с а, бога-вола. Чи то не Велес?» [Гуменна 1982, с. 190]. Отже, фольклор скандинавів теж привернув увагу Д. Гуменної, і вона майстерно провела типологічні паралелі між світоглядними системами слов'ян і скандинавів, наголосила на подібності між ними (наприклад, Велес/Вола – спільний давній прабог), на їх спорідненій культурній спадщині, коріння якої сягає спільного періоду – родового ладу, тотемізму.

Героїня повісті Адіті (вчена-інопланетянка, яка тисячоліттями спостерігає за розвитком землян) часто перебирає на себе роль автора, дає різноманітні історичні коментарі, акцентує на особливостях розвитку релігійних уявлень землян, описує становлення й культурні досягнення окремих етносів. Вона, зокрема, відзначила зародження відмінностей в культурі й побуті індоєвропейських племен: «Конярска цивілізація (будемо так її називати) по-перше, змінює всю структуру людського суспільства, бо на допомогу приходять ще й доба металу. По-друге, цей один народ на широких просторах довкола Каспію й Чорного моря, розганяючись на всі боки, перестає одним народом бути. Ми стоїмо перед народженням багатьох нових народів, таких, що їх досі не було на земній кулі. Міняється мапа...» [Гуменна 1982, с. 45].

Висновки. Отже, Д. Гуменна в повісті «Небесний змії», залучивши елемент фантастики (спостерігачі-інопланетяни, перебування Яра на космічному кораблі, уповільнення плину часу поза Землею) майстерно змодельовала 500-літній період розвитку світоглядних систем індоєвропейських племен, трипільських і протослов'янських, зокрема. Відштовхуючись від етнографічних та фольклорних джерел, авторка вплела в канву пригод молодого сварожича Яра ряд яскравих картин, які відображають уявлення наших давніх предків про богів та тотемів. Як правило, Д. Гуменна вдається до прийому художньої рецепції, відтворює в «Небесному змії» релікти міфів про язичницьких богів. Зокрема, у повісті акцентовано на образах Сварога, Велеса, Дажбога, Ярила (Юрая), Дзевеса, Дани. Письменниця розширює «географію» народних уявлень, і ми бачимо взаємозв'язки давніх українських богів

з богами Греції (Ярило/Юрай/Геракл, Дзевес/Зевс), Риму (Дана/Діана), Скандинавії (Тур/Тор). У повісті «Небесний змії» художньо відтворено вплив культів бика і коня на ритуальну поведінку індоєвропейських племен, виявлено релікти цих культів у поховальній та календарній обрядовості. Д. Гумен-

на привертає увагу читача до різноманіття обрядів праслов'ян (свято народження Сонця, Велія), розмежовує матріархальну (плем'я дан) і патріархальну (плем'я сварожичів) традиції, художньо вмотивовує перехід племен до патріархату й зменшення ролі богині-матері.

Література

1. Бура І. Художнє переосмислення образу змія у творах П.Куліша («Огнений змії») та Докії Гуменної («Небесний змії»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29. Т. 1. С. 36–42.
2. Войтович В. Українське міфологієзнавство: Навч. посібн. для студентів вищих навч. закл. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 240 с.
3. Гуменна Д. Небесний змії. Фантастична повість на тлі праісторії. Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1982. 272 с.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
5. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ: ФОП Стебляк О.М., 2014. 200 с.
6. Лаврусенко М. Мистецьке завдання прози на тему праісторії: авторська позиція Докії Гуменної. *Українська мова та література*. 2017. №12. С. 13–15.
7. Лаврусенко М. Часопростір художньої прози Докії Гуменної про дохристиянську добу. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2013. Ч. II. № 4 (263). С. 147–154.
8. Лозко Г. Боги і народи. Етносоціальний вимір: курс релігієзнавства. Тернопіль: Мандрівець, 2015. 624 с.
9. Лозко Г. Коло Свароже: Відроджені традиції. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2009. 228 с.
10. Мусіхіна Л. Звірослов: Міфологема тваринного світу українців. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 192с.
11. Николок Т. Інтертекстуальність як спосіб «інакомовлення» у повісті Докії Гуменної «Небесний змії». *Слово і час*. 2005. №10. С. 22–30.
12. Орел В. Культура, символи и животный мир. Харьков: Гуманитарный Центр, 2013. 592 с.
13. Сачко Д. Скіфська проблематика у творчості Докії Гуменної. *Scriptorium nostrum*. 2017. № 1 (7). С. 38–49.
14. Тиховська О. Образ мавки в українській міфології та повісті Докії Гуменної «Небесний змії». *Філологічний дискурс*. 2019. № 9. С. 168–179.
15. Філінюк В. Сонце як компонент мовного полотна повісті «Небесний змії» Докії Гуменної. *Філологічний дискурс*. 2020. №10. С. 297–306.

References

1. Bura I. (2020) Khudozhnie pereosmyslennia obrazu zmiia u tvorakh P. Kulisha («Ohnennyi zmii») ta Dokii Humennoi («Nebesnyi zmii») [Artistic interpretation of the mythological image of a serpent in the works of P. Kulish (“The Fiery Serpent”) and D. Humenna (“The Sky Serpent”)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 29. T. 1. S. 36–42 [in Ukrainian].
2. Voitovych V. (2016) Ukrainske mifolohiieznavstvo: Navch. posibn. dlia studentiv vyshchychkh navch. zakl. [Ukrainian mythological studies: Study guide for students of higher educational institutions]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 240 s. [in Ukrainian].
3. Humenna D. (1982) Nebesnyi zmii. Fantastychna povist na tli praistorii. [Sky Serpent. A fantastic story against the background of prehistory]. Niu-York: Naukovo-doslidne tovarystvo ukrainskoi terminolohii. 272 s. [in Ukrainian].
4. Kerlot Kh.E. (1994) Slovar simvolov. Mifologiya. Magiya. Psikhoanaliz [Dictionary of symbols. Mythology. Magic. Psychoanalysis]. Moskva: REFL-book. 608 s. [in Russian].
5. Kostomarov M. (2014) Slavyanska mifologiya [Slavic Mythology]. Kyiv: PE Steblyak O.M. 200 s. [in Ukrainian].
6. Lavrusenko M. (2017) Mystetske z zavdannya prozy na temu praistorii: avtorska pozytsiia Dokii Humennoi [An artistic task of prose on the topic of prehistory: the author's position of Dokia Humenna]. *Ukrainska mova ta literatura*. № 12. S. 13–15 [in Ukrainian].
7. Lavrusenko M. (2013) Chasoprostir khudozhnoi prozy Dokii Humennoi pro dokhristyiansku dobu [The space-time of Dokia Humenna's fiction about the pre-Christian era]. *Visnyk LNU im. T. Shevchenka*. Ch. II. Nr 4 (263). S. 147–154 [in Ukrainian].
8. Lozko H. (2015). Bohy i narody. Etnosotsialnyi vymir: kurs relihiieznavstva [Gods and nations. Eynho-social aspect: course of religion study]. Ternopil: Mandrivets. 624 s. [in Ukrainian].
9. Lozko H. (2009) Kolo Svarozhe: Vidrodzheni tradyciyi [Circle of Svarog: Renewed traditions]. Nizhyn: TOV «Vydavnyctvo «Aspekt-Poligraf». 228 s. [in Ukrainian].

10. Musikhina L. (2013) *Zviroslov: Mifolohema tvarynnoho svitu ukraintiv* [Zviroslov: Mythologema of the animal world of Ukrainians]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 192 s. [in Ukrainian].
11. Nykoliuk T. (2005) Intertekstualnist yak sposib «inakomovlennia» u povisti Dokii Humennoi «Nebesnyi zmii» [Intertextuality as a method of «other speech» in Dokia Humenna's novel «Sky Serpent»]. *Slovo i chas*. №10. S. 22–30 [in Ukrainian].
12. Orel V. (2013) *Kultura, simvoly i zhyvotnyj mir* [Culture, symbols and animal world]. Kharkov: Gumanitarnyi Centr. 592 s. [in Russian].
13. Sachko D. (2017) Skifska problematyka u tvorchosti Dokii Humennoi [Scyths problems in the works of Dokia Humenna]. *Scriptorium nostrum*. №1 (7). S. 38–49 [in Ukrainian].
14. Tykhovska O. (2019) Obraz mavky v ukrainskii mifolohii ta povisti Dokii Humennoi «Nebesnyi zmii» [Image of Mavka in Ukrainian Mythology and in Dokia Humenna's Novel «Sky Serpent»]. *Filolohichni dyskurs*. №9. S. 168–179 [in Ukrainian].
15. Filiniuk V. (2020) Sontse yak komponent movnoho polotna povisti «Nebesnyi zmii» Dokii Humennoi [The sun as a component of the language canvas of the novel «Sky Serpent» by Dokia Humenna]. *Filolohichni dyskurs*. №10. S. 297–306 [in Ukrainian].

ARTISTIC RECEPTION OF IMAGES OF PAGAN GODS AND REINTERPRETATION OF MAGICAL RITUALS IN DOKIA HUMENNA'S NOVEL "SKY SERPENT"

Abstract. The article analyzes the mythological motifs of Dokia Humenna's novel "Sky Serpent"; the specifics of the reinterpretation of the images of pagan gods (Svarog, Dazhbog, Perun, Yuray) are considered, and the process of transformation of their semantics and related magical rituals and symbolic images (sun, mirror, bull, horse) are traced. Folkloric sources of the story "Sky Serpent" are hardly researched, which determines the relevance of this article. The purpose of the article is to study the specifics of the artistic reception of images of pagan gods, astral cults, and totemic representations in the novel "Sky Serpent". By comparing the mythological motifs of the novel with the scientific research of Ukrainian folklorists about the primitive worldview systems of the Proto-Slavs, it was found that Dokia Humenna tried to reproduce folk ideas about the universe and gods as accurately as possible in "Sky Serpent". The writer created a real kaleidoscope of the ritual life of the tribes that inhabited the territory of modern Ukraine and Eurasia in the III-II millennia BC. A special place in the novel is given to the Svarozhychi tribe, whose place of residence was the Northern Black Sea region. Dokia Humenna described in detail the life and customs of this tribe, and using their example showed the gradual transition from matriarchy to patriarchy and the decline of the cult of the mother goddess. In particular, the transition to patriarchy in the novel "Sky Serpent" is depicted as a ritual action performed by the most respected priestess of the tribe, who was perceived as the spokeswoman of the ancient goddess and possessed the greatest magic. Through initiation, the leader named Svarga is begun to identify with the god Svarog. According to the author's idea, the reader has the opportunity to see the relics of totemism, the cult of ancestors, and the cult of the sun, which are an essential part of the life of the Svarozhychi. Dokia Humenna supplemented the fascinating plot line of the novel about the adventures of the young Svarozhych, whose name was Yar, with extensive observations concerning the transformation of family relations in the Svarozhych tribe, connected the formation of folk ideas about gods with pagan beliefs in totem animals (a bull, a horse) and with the cult of ancestors (the goddess mother, father-god-Svarog). The change of authority in the Svarozhychi tribe, and increasing husband-father role becomes a prerequisite to change family and calendar rites. In particular, D. Humenna reproduces the atmosphere of the winter cycle of pagan calendar rites closely to ethnographic sources, namely, the holiday of the birth of the new sun (December 25), calendar holidays during which Yuriy/Yurai, Veles, Dazhbog were honored.

Keywords: Dokia Humenna, diaspora literature, mythology, fantasy, folklore, Svarog, the sun, paganism.

© Буря І., 2022

Ірина Буря – викладач кафедри іноземних мов Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; iryua.bura@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-6249-091X>

Iryna Bura – Lecturer of Foreign Language Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; iryua.bura@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-6249-091X>

МИТЕЦЬ, ЙОГО РОЛЬ У МИСТЕЦТВІ Й СУСПІЛЬСТВІ, ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ В ЕСТЕТИЦІ ІВАНА ЧЕНДЕЯ (ЗА «ЩОДЕННИКОМ» ПИСЬМЕННИКА)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2-31.09(477.87)Чендей:7.01

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).42-51.

Васьків М. Митець, його роль у мистецтві й суспільстві, художня творчість в естетиці Івана Чендея (за «Щоденником» письменника); кількість бібліографічних джерел – 19; мова українська.

Анотація. У статті на основі аналізу щоденникових записів визначного українського письменника Івана Чендея (1922–2005) формуються основні положення його естетичних поглядів на специфіку художньої творчості, на сутність постації митця, на роль митця в художній літературі, мистецтві, в житті суспільства. Протягом майже пів століття письменник записував у «Щоденники» свої враження й роздуми, серед яких міркування про сутність мистецтва, про шляхи підвищення майстерності, про власне місце в літературному процесі займали значне місце.

І. Чендей уважав, що митець повинен мати значне творче обдарування, аби писати літературні твори. Сам письменник був переконаний, що в нього є такий творчий дар від природи. Письменник також повинен бути наділений «емоційною сприйнятливістю». Однак обдарований митець повинен постійно працювати над самовдосконаленням, збагачувати себе пізнанням життя й досягненням здобутків світової культури. Тому письменник був дуже вимогливим до себе й до колег-письменників, за найвищими критеріями оцінював творчість митців Закарпаття, українських і зарубіжних письменників. Так само вимогливо він ставився й до власного доробку. Найвищим авторитетом у прозі для себе він уважав М. Гоголя, рівнявся на його творчий рівень і здобутки, не задовільняючись проміжними етапами. У дусі нормативних теорій Іван Чендей сприймав літературу, мистецтво як важливі чинники суспільного буття, а письменника, митця наділяв великою відповідальністю перед спільнотою, тому вимагав від нього високої моральності й етичності. Письменник і в теорії, й на практиці був прихильником міметичного мистецтва. Такі переконання письменник формулював самостійно, значною мірою – під впливом народної творчості та класичної літератури, хоча його також спонукала до цього панівна тоді марксистсько-ленінська естетична теорія. Письменник, проте, мав доступ до альтернативних джерел зі сфери естетики, насамперед із чехословацьких і угорських часописів. В теоретичних міркуваннях не сприймав модерністського мистецтва, «абстракціонізму», «англомовної» музики (рок-н-ролу), проте часто давав дуже високі оцінки окремим модерністським, авангардистським творам живопису, літератури тощо. Негативне ставлення до модернізму, авангардизму І. Чендей мотивував насамперед їх уявним космополітизмом, бо письменник понад усе ставив національну основу, своєрідність художньої літератури, особливу роль відводячи майстерному володінню національною мовою.

Ключові слова: Іван Чендей, щоденник, естетика, митець, творчі здібності, мімізис, модернізм, національна своєрідність.

Постановка проблеми. Для ґрунтовного дослідження доробку письменника, з'ясування засад сюжетно-, образотворення, тематики, проблематики, ідейного й ідеологічного змісту тощо важливу роль відіграють естетичні погляди, свідомі й підсвідомі інтенції митця. Найчастіше досягнення цих поглядів та інтенцій відбувається через аналіз художніх текстів письменника, його виступів, розмов із сучасниками. Безперечно, найбільшу цінність мають документальні матеріали: листи, спогади, записи, щоденники митця. Хоча вони стають певною «розкішшою» для дослідника: по-перше, не завжди залишається і зберігається письменницька документалістика (а перехід на електронну форму спілкування суттєво збільшує цю проблему); по-друге, не завжди в текстах документів можна знайти «потрібні» записи, роздуми, тези тощо.

Дослідження естетики Івана Чендея наразі перебуває у стадії становлення. Якщо йдеться про документалістику як підґрунтя відповідних наукових праць, то насамперед спиралися на листування письменника. Публікація двох томів (ще має бути третій) «Щоденників» І. Чендея в 2021 році суттєво розширили джерельну базу для науковців. Насамперед тому, що про сутність мистецтва, художньої

літератури зокрема, окремих її родів і жанрів, про спільність і специфіку різних видів мистецтва, про роль і форми, способи, прийом вживання слова, використання багатючих можливостей мови, про особливості творчості різних вітчизняних і зарубіжних авторів письменник пише не опосередковано, не окремими штрихами, натяками. Ці проблеми глибоко хвилювали Івана Чендея, свої роздуми щодо них, сумніви та тверді переконання прозаїк викладає в розгорнутих і не дуже розлогіх фрагментах тексту «Щоденників», і таких фрагментів дуже багато. Тому з публікацією щоденникових записів письменника створилася унікальна передумова для системного дослідження й викладу естетичних поглядів і переконань І. Чендея, з якої автор статті зразу ж вирішив скористатися.

Огляд останніх публікацій. Дослідження документалістики І. Чендея і через них естетичних поглядів письменника розпочалося з вивчення його епістолярію. Насамперед потрібно згадати Василя Марка, який довгі роки листувався з письменником, на основі цього епістолярію робив наукові публікації [Марко 2012], а головне, зробив його доступним для інших дослідників. Значною мірою листування І. Чендея й В. Марка вплинуло на зміст наукових

публікацій і дисертації Ольги Козій [Козій 2007а, с. 2]. Серед статей дослідниці можемо виокремити й ту, яка безпосередньо стосується естетики Івана Чендея, – «Ідеал як складник художньої концепції Івана Чендея» [Козій 2007б, с. 1]. Листування письменника і його аналіз не оминули на сторінках ужгородського журналу «Екзиль» [«... література не знає ...» 2007].

Та найбільше до публікації, популяризації та вивчення документалістики доклалися його донька Марія Трещак [Трещак 2010; Трещак 2012 та ін.] і науковець Сидір Кіраль [Кіраль 2012 та ін.], які досліджували й окремі аспекти естетики І. Чендея. Зрештою, результатом наполегливої діяльності саме цих дослідників і став друк двох томів «Щоденників» та перших двох томів «Листування Івана Чендея» з десяти запланованих. Фундаментальною працею на основі опрацьованого епістолярію письменника, у якій не на останньому місці перебував аналіз естетичних поглядів письменника, стала монографія С. Кіраля «Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги» [Кіраль 2021].

Мета, завдання дослідження. «Щоденники» І. Чендея стали основним, домінантним джерелом для окреслення естетики письменника, яке надає чимало матеріалу для цього. Відповідно, метою публікації є системне формулювання й висвітлення естетичних поглядів і переконань Івана Чендея на основі його власних щоденникових думок і роздумів, які верифікуються й доповнюються аналізом його художніх творів, епістолярію та ін. Відповідно до мети, постає низка завдань, які необхідно вирішити у статті:

- 1) окреслити коло чинників, які формували естетичні вподобання, уявлення й погляди І. Чендея;
- 2) визначити ставлення письменника до понять «талант», «шліфування таланту», «творча працьовитість і наполегливість» і т. п.;
- 3) з'ясувати роль, яку І. Чендей відводить митцеві в житті спільноти та життю спільноти в літературних творах;
- 4) розглянути поняття «міметичність» як одне з ключових в естетиці письменника;
- 5) проаналізувати причини негативного ставлення літератора до «абстракціонізму», модерністських пошуків і експериментів у теорії й досить прихильного – щодо багатьох конкретних творів живопису;
- 6) сформулювати ставлення Івана Чендея до національної мови як основи ідіостилію, образотворення в художній літературі та доконечної потреби для справжнього митця засвоїти її багатства.

Методи, методика дослідження. Методика дослідження полягає в пошуку цитат зі «Щоденників», у яких Іван Чендей викладає ті чи ті естетичні погляди, роздуми, міркування, їх систематизуванні, аналізі й узагальненні. Для цього будуть застосовані біографічний, культурно-історичний, філологічний, структуралістський, рецептивний і компаративістський методи дослідження.

При визначенні етапів і чинників формування естетики І. Чендея домінуватиме біографічний ме-

тод. Коли йтиметься про вплив на естетичні погляди й переконання письменника суспільно-політичних умов життя, тогочасних літератури, мистецтва, наукових праць, ідеологічних настанов, будемо послуговуватися передусім культурно-історичною методологією. Для аналізу текстових фрагментів «Щоденників» та художніх творів Івана Чендея застосовуватиметься філологічний (формальний) і структуралістський методи. Визначальним для дослідження оцінок, які письменник давав конкретним творам, явищам, фактам літератури й інших видів мистецтва, буде методологія рецептивної естетики й компаративістський метод.

Виклад основного матеріалу.

Естетика Івана Чендея, його погляди на природу творчості, естетично прекрасного, творення мистецьких шедеврів, критерії їх оцінювання тощо отримували аналіз у наукових працях ціба що принагідно, бо був брак матеріалів для таких досліджень. Доводилося робити лише припущення, виводити опосередковані думки, спираючись на вивчення художніх текстів. Протягом 2019–2022 років у журналі «Київ» друкувалися частини «Щоденника» Івана Чендея, який письменник писав понад сорок років, від жовтня 1953-го до 1996 року. Переважна частина документального тексту письменника, до 1982 року, була надрукована в 2021 році двотомником під назвою «Щоденники Івана Чендея» [Щоденники... I 2021; Щоденники... II 2021]. Із друком письменникової документалістики (щоденники й епістолярій) кількість емпірично-теоретичних матеріалів про естетичні погляди І. Чендея стала настільки великою, що не узагальнити їх було би непробачно. Такого штибу наукові дослідження на основі щоденників і листів письменника неминуче будуть опубліковані найближчим часом, проте наше дослідження в цьому напрямі видається першим.

І. Чендей уважав, що творчі здібності у нього були якщо не генетичними, то змалку сформованими під впливом батьків, земляків, фольклору, етики й естетики закарпатського селянства. «Своїм корінням моя літературна творчість вросла в життя моїх земляків. Звідти вона пила снагу і брала силу. Її кропив рясний та вільний дощ народної мудрості. Жага прекрасного була Сонцем, до якого я тягнувся завжди. Ось три джерела, що лежать в основі кожного мого більш вдалого і менш вдалого твору!» [Чендей 2020. № 7–8, с. 113]. На вродженій здатності тонко відчувати естетично прекрасне письменник наголошуватиме неодноразово.

«Я завжди тягнувся до всього прекрасного. Не раз інтуїтивно, навпамацки. Я люблю квіти і сонячний день. Я люблю справді похмурий дощовий день при повному вираженні сльотавої погоди... Я люблю відвертих, щирих людей. Люблю музику, хоча не завжди розумію її. Зате я відчуваю її серцем. А це більше, ніж розуміти і не відчувати... Люблю слово і гармонію слів. Люблю ритм слова як в поезії, так в прозі й добре знаю, що у слів свої закони і правила. Одні вишикувані, згруповані, доладні, інші схожі на ярмарковий натовп. Одні дають відпочинок, інші натомлюють... Люблю красивих

людей, і мені боляче, коли в цих красивих людей гидкі думки, бридкі душі... некрасиві серця» [Чендей 2020. № 5–6, с. 101]. І тут Іван Чендей у власних роздумах підійшов до формулювань, споріднених із Кантовими, про те, що естетичні почуття й естетичний смак незалежні від інтелекту, розумових суджень, рівня освіченості тощо й даються людині від природи. Хоча людина може розвивати, вдосконалювати свій естетичний досвід і смак через пізнання естетично прекрасних речей, насамперед творів мистецтва [Асмус 1973, с. 435–464].

Малоймовірно, що І. Чендей читав І. Канта чи про німецького філософа. Щоправда, своїм розмишлянням знайшов підтвердження у К. Маркса, який, зрозуміло, кантіанську теорію добре знав і використав для формулювання власних теоретичних постулатів, зокрема й естетичних. Видається, однак, що власні уявлення про естетично довершений твір і вміння сприймати естетичну красу Іван Чендей формував через власні міркування й судження, а в теорії К. Маркса, яку так активно популяризували в той час (ідеться насамперед про працю О. Білецького «К. Маркс, Ф. Енгельс та історія літератури» 1934 р. [Белецкий 1934] та двотомник праць Маркса й Енгельса «Про мистецтво» 1957–1958 рр. [Маркс, Энгельс 1957–1958], що не могло пройти повз увагу вдумливого письменника-дослідника), знайшов підтвердження і підтримку. «Для того, щоб насолоджуватися мистецтвом, треба бути художньо, мистецьки освіченою людиною. Ця істина була виголошена Марксом в свій час, вона не втрачає і нині значення <...> В той час, коли сказане Марксом є назавжди актуальним, мені приходиться бачити ось що: є багато, вельми багато людей, які не можуть насолоджуватися мистецтвом не тільки тому, бо вони є в ньому невігласами, але й просто воно їм недоступне внаслідок їх емоційної тупості. Значить, щоб насолоджуватися мистецтвом, треба бути ще й емоційно сприйнятливою людиною, не кажучи, що треба бути освіченою» [Чендей 2020. № 5–6, с. 105].

Про «емоційну сприйнятливість» І. Чендей розмірковує в «Щоденниках» неодноразово. Важко однозначно сказати, що мається на увазі під цією фразою. Скоріш за все, йдеться про особливу емпатію митця, співпереживання людині в її горі й радощах. Певно, тому зродилося таке не дуже привабливе коротке коментар-враження про Анатолія Франса: «А. Франс – мудрий по-книжному, холодний (Про літературу, спогади, виступи, статті)» [Чендей 2020. № 5–6, с. 123]. Але так само може йтися і про вроджену чи сформовану схильність підсвідомо, «емоційно» схоплювати естетичну довершеність і відтворювати її в художніх текстах (як і в будь-яких інших мистецьких витворах). Зрештою, одне з одним узгоджується, взаємодоповнює, формує нерозривну єдність.

Ця пристрасть до творення, любов до своєї справи важлива в будь-якій інтелектуальній діяльності, вважав письменник. «А взагалі, я заборонив би писати людям без серця, сприяв тому, щоб такі взагалі не мали доступу до друкованого слова. Перш за все, в літературі. Та й наука не може обі-

йтися без трепетного чуття. Воно є навіть в сухих математичних формулах. Інакше вони, формули, не родились би на світ» [Чендей 2020. № 5–6, с. 115]. І такі ж емпатія, співпереживання, співтворчість для повного, справжнього сприйняття твору літератури, мистецтва потрібні читачеві, реципієнту.

«Прекрасна та поезія, котра пробуджує співзвучність в серці читача, знаходить в його серці відгомін. Тоді доля поета, його думи стають долею і думами читача, тоді поет зливається з читачем» [Чендей 2019. № 11–12, с. 87]. «Тільки тоді, коли ви хоч на мить зливається з твором мистецтва в одне ціле, чуєте його велич, проникаєтеся його духом і життям, вам трепетно прекрасно, ви на крилах» [Чендей 2020. № 5–6, с. 123]. Отже, такий «трепет» повинен приймати і митця, і реципієнта.

Загалом трепетне ставлення до мистецтва характерне для письменника. «Чи можуть бути вищі склепіння за ті, що височать у світлих храмах мистецтва? Важко зі страхом і трепетом входити до святині мистецької, та що за радість ще може бути поза нею? Чи не вона, ця святиня, додає нам сили духа, помагає жити» [Чендей 2021. № 1–2, с. 148]. «Як добре, коли є храм мистецтва, до якого можемо подаватися в хвилини нелегких роздумів і хвилювань, від земної мізерної суєти, від дріб'язку і метушні, що роз'їдає іржею краще в людях... Як добре, коли у нас є пристанище, до котрого дозволено входити тільки чистим і справді чесним, без бруду в серці і голові, куди не виписуються пропуски навіть при найбільших протекціях і при найбільших грошах...» [Чендей 2021. № 1–2, с. 157]. Натепер такі слова видаються надмірно пафосними, показними, однак у 1968 році, як і протягом усього ХХ ст., як і протягом багатьох попередніх століть, літературоцентризм, мистецтвоцентризм були загальноприйнятою нормою у середовищі інтелігентів.

Тому Іван Чендей надзвичайно вимогливий до себе як до письменника. «Взагалі, ми не сиділи склавши руки, щось робили не во ім'я доповнення анкетних даних, а во ім'я культурної справи, в ім'я літератури. Я працював, чуючи обов'язок і покликання служити світлій справі...» [Чендей 2020. № 5–6, с. 113]. Про цей священний обов'язок письменник періодично заводив мову, в цьому руслі йдеться про важкість, напруженість мистецької праці, як і солодкі її плоди. «День, коли я нічого не зробив, був для мене загубленим днем. Дні, коли я нічого не робив, були для мене лихом, яке давило вантажем <...> Дні, коли я працював багато, були завжди найщасливішими. Я легко лягав спати, як надходила ніч, як легко сідав і до столу <...> Дні, коли я не робив нічого після повних праці днів, для мене були проміжком концентрації – нагромадження сил, і я з трепетним чуттям чекав добрих трудових днів, в яких завжди є і велика мука, і ще більша радість...» [Чендей 2020. № 5–6, с. 137]. «Легко пишеться, тяжко читається. Тяжко пишеться – легко читається» [Чендей 2020. № 5–6, с. 137]. «Здрастуй, робота! Знову ти зі мною – нелегка, марудна, зате радісна і до мене прихильна! Який радий тобі, і як немає нічого за тебе вищого!» [Чендей 2020. № 5–6, с. 97].

Таку саму вимогливість, за найвищими мірками, Іван Чендей виявляє і до всіх колег по літературному чи іншому цеху. І навіть не припускає думки, що література, мистецтво Закарпаття перебуває на стадії становлення, тому важливі будь-які здобутки, навіть якщо вони йдуть поруч із недоліками, недбалістю, невимогливістю до себе. Письменник віддає належне яскравим, «справжнім» творам, явищам у літературі й мистецтві земляків-сучасників, однак і вимогливість виявляє якнайвищу.

«Новели – набуток не тільки Ф. Потушняка, але й набуток новелістики України в цілому, не говорячи вже про те, що для нас, закарпатців, Потушняк-новеліст – явище. Щось суцього своє і неповторне, маючи наліт літературщини, в той же час глибоке на думці, філософське, характерне для Ф. Потушняка <...> Особливе місце в творчості Ф. Потушняка посідає роман “Повінь”. Це велике літературне полотно є, по суті, першим романом на Закарпатті, що сягає глибин своїм духом народності, своєю силою образного чуття і втілення» [Чендей 2020. № 3–4, с. 82–83].

«Читаю “Свет ты наш, Верховина” М. Тевельова. Ні, це не мистецтво! Це не художня література, якій належить довге життя, не говорячи вже про безсмертя. Посередній, в окремих місцях слабенький роман. Де Закарпаття? Немає Закарпаття в цьому творі <...> Його немає! Роман написано рукою людини, яка просто навчилася писати і вважає, що писати роман – вигідніша, прибутковіша справа, ніж працювати в каменоломні, на транспорті, в газеті коректором тощо. Рукою водив холодний розум, розум холодного розрахунку. Немає серця митця, немає вогню, влитого в рядки для того, щоб вони тебе запалювали...» [Чендей 2019. № 11–12, с. 75].

«О. Маркуш написав роман <...> Роман не вийшов і навряд чи скоро вийде, бо написаний він композиційно недоладно, слабою мовою. Взагалі мова наших письменників, особливо старших – ахіллесова п'ята, слабе місце. А мова – основа, перший елемент художньої літератури» [Чендей 2020. № 3–4, с. 79].

«Петро Скунець написав блискучу поему “Розп'яття” <...> Та не встигла поема з'явитися на полицях книгарень, як її Комітетом по друку велено зняти <...> саме Скунець є істинним поетом, тим, котрий собою заслонила увесь досить щедрий дріб'язок, що його представляють на Закарпатті ладичці, діяничі, патруси-карпатські... З'явився П. Скунець на нашому горизонті – і ми побачили поета на горизонтах літературних загальноукраїнських. А таке таланить далеко не кожному обранцю муз... <...> Скунець – поет, котрий є далеким для сприйняття і розуміння Нагнибиді <...> Скунець міг би прорецензувати Б. Олійник, Д. Павличко, М. Вінграновський, І. Драч, й ніяк його не може рецензувати поет типу Нагнибиді <...> А щодо поєми Скунець: Вона – справді майстерно написаний твір, що не терпить витлумачення примітивного і поверхового, твір поета глибинно проникливого, з філософським вникненням у світ, стосунки між людьми; це твір, що розрахований не на читача-

споживача, а на читача вдумливого і глибокого» [Щоденники... І 2021, с. 516–517].

Така ж вимогливість – і до літераторів «усесоюзних», до їх праці та творів. «Здається мені, що група, яка зібралася в цьому році, слаба. Творчо слаба. Правда, поспішно робити висновки зараз ще» [Чендей 2020. № 5–6, с. 100]. Письменник здивований і обурений, наприклад, тим, що на екскурсію в Бородіно ледве набрався один автобус слухачів Вищих літературних курсів, які прибули до Москви з усіх куточків Союзу. «Здивований майже холодною байдужістю письменників – з першого курсу їздило щось 5–6 чоловік. А поїздка незабутня» [Чендей 2020. № 5–6, с. 106]. Письменник без творчого, інтелектуального росту – це не письменник.

Така вимогливість до себе й інших пов'язана з надзвичайною вимогливістю до статусу письменника, митця. «Письменник повинен бути таким, як всі порядні люди... тільки трошки поряднішим... Письменник повинен знати багато, як кожен освічений... тільки трошки більше. Письменник повинен відчувати, як всі люди... тільки трошки глибше і тонше... Письменник повинен ненавидіти, як всі ненавидять зло... тільки пекучіше, непримиренніше. Письменник має бути правдивим, як кожен чесний... тільки ще правдивішим...» [Чендей 2020. № 5–6, с. 97–98]. Ще Н. Буало в «Поетичному мистецтві», у четвертій частині, формулюючи постулати класицистичної теорії, тісно пов'язав постать митця, «поета», його етичність, громадянську майже ідеальність із творчістю [Буало 1967]. Надалі таке ув'язування стало загальником для нормативних теорій мистецтва, для теорії «соціалістичного реалізму» зокрема. Відповідний образ митця культивувався й марксистсько-ленінською ідеологією в трактуванні партійно-радянських керівників.

Поділяв таке бачення митця і його призначення в суспільстві й І. Чендей, однак не сприймав його як догму зверху, а як власне переконання, випрацьоване в результаті довгих і болісних роздумів і переживань. Лише так, через високопрофесійне виконання суспільного і творчого покликання, справжній митець (а Іван Чендей дуже прагнув потрапити до їх числа) залишається в історії. Максимальна заостреність проблеми, вимогливості до себе й інших нерозривно ув'язується із прадавньою колізією між вічністю історії й короткочасністю людської екзистенцією. Примирення із власною тимчасовістю можливе лише через творення великого мистецтва. «Та коли я думаю, що були Пушкін, Шекспір, Шевченко, Франко, Толстой, Гомер, Флобер, Бальзак, Леся Українка, Гоголь, Дідро і Руссо, Паганіні і Бетховен, Моцарт і Довженко, Лермонтов і Коцюбинський, Стефанік і Черемшина, коли думаю, що їх життя теж було всього хвилиною в потоці віків, коли думаю, що всі вони залишили витвори культури, що їх не зітруть віки, я думаю і про те, що людина над віками, що людина над світом і епохами в тому найкращому, що дав їй талант, що дав їй геній...» [Чендей 2020. № 5–6, с. 116].

Справжній митець – той, хто творчо і, не менш важливо, професійно витворює свій шедевр. Тому

по-справжньому мистецьким може бути навіть спорт. «Вчора дивився змагання по хокею з шайбою <...> Змагання – високе мистецтво команд, справді захоплюючий, навіваючий поезію спорт» [Чендей 2020. № 5–6, с. 115]. Навіть натхненне і високопрофесійне ремесло може перетворюватися на високе мистецтво, яке стоїть вище за посередні твори власне «мистецтва» і в якого варто навчатися професійним митцям. «Я знав шевця <...>, перед вітриною якого зупинялися. Дивилися і на взуття, зроблене ним, задивлялися і на нього, як працював. А був він достойним майстром своєї справи, бо робив так, як ніхто з його товаришів по професії <...> Я ж сам хотів би у своїй роботі літературній зрівнятися з тим шевцем... Я хотів би, щоб моїми творами зачитувалися так, як заглядалися на виставлене у вітрині взуття шевцем – справжнім поетом свого діла» [Чендей 2020. № 5–6, с. 132].

Отже, не можна задовільнятися, що написав «непогано», що десь про тебе згадують, що маєш певний статус у суспільстві й письменницькій громаді. Треба ставити найвищі цілі, прагнути дорівнятися до великих. У цьому сенсі показовими є роздуми письменника щодо власного 48-річчя у порівнянні не з ким-небудь – із Гоголем, до якого Чендей відчував особливий пієтет. «Гоголь помер, коли йому було 43. Мені доля дарувала вже на п'ять більше... А що казати про велетів, що не дожили до 40, а то й до 30?.. На тлі їх життя і трудів я є ніщо...» [Чендей 2021. № 3–4, с. 153]. Можливо, вони певною мірою зроджені так званою кризою «середнього віку», прагненням підвести найвищий підсумок недалекому 50-річчю. Однак висока планка самовимогливості все-таки домінує.

Бо до порівняння зробленого Чендеєм-письменником із тим, чого досягли інші, насамперед той-таки Гоголь, письменник вдається ще раз. «Коли тобі 48, можеш втішитися, що тобі ще не 50. Але коли подумаєш, що Гоголь пішов з життя в 43 й залишив по собі цілу велику літературу, а тобі було натурою подаровано на цілих п'ять більше досі, а ти не зробив у літературі нічого чи майже нічого, стає страшно. І думаєш над своєю безпорадністю, нікчемністю... І можеш лише молити долю, аби тобі набавила ще бодай крихту віку й дала довготерпіння у труді, мудрості у труді, аби дала щасливих, справді творчих днів і змогу виправдати існування й чийось до тебе довіру» [Чендей 2021. № 3–4, с. 154]. І письменник прагне докласти всіх зусиль, аби «виправдати існування» своє й «довіру». Означенням до «довіри» є нечітке, непевне «чиясь», хоча можна сміливо припускати, що мається на увазі найвища довіра, сприйняття власного дару як дару Божого, але і як обов'язку перед Богом і людьми.

Відчуття високого письменницького покликання, прагнення мистецько-естетичного росту інколи призводить до колізій, близьких із «Цвітом яблуні» М. Коцюбинського. Невимовне горе від втрати старшого сина І. Чендей, наводячи слова П. Лінтура, сприймає не лише як страшну покару, а й певну можливість відтворити щось надзвичайне в літературному творі. «Великі випробування да-

ються долею письменнику для того, щоб він і з них виносив прекрасне. Правий був Достоевський, коли казав, що художник повинен пройти через душевні потрясіння...» [Чендей 2021. № 3–4, с. 153]. Хоча сподівається і на зворотній ефект: спроба вилити біль у запланованій «Чорній журбі», можливо, допоможе позбутися хоч трохи цього болю.

У цих болісних роздумах Іван Чендей, лише з іншого боку, приходять до висновків, споріднених із тезами З. Фрейда про сублімацію, компенсаторику, позбавлення від них у релігії й мистецтві. «<...> мистецтво в арсеналі культури, згідно з З. Фрейдом, є потужним засобом полегшення психологічного тягаря утисків та обмежень, які вона накладає на індивідів, тобто виконує психопрофілактичні та психотерапевтичні функції» [Москалець 2011, с. 167]. Щоправда, «Щоденник» не дає відповіді, чи справдилися сподівання І. Чендея на хоч би часткове звільнення від душевного болю через опосередковане його «виговорювання» в тексті.

Обмеженість у доступі до мистецтвознавчих теорій і концепцій, відповідної літератури, активна, навіть агресивна пропаганда вивіреної теорії соціалістичного реалізму значною мірою призвели до того, що Іван Чендей стає палким прихильником міметичного, аполонійського мистецтва. Але не тільки ці чинники призводять до такого вибору. Були і власні переконання на основі життєвого досвіду, вже згадуваних почуттів відповідальності перед земляками, перед «народом», уявних образів митця і його стосунків із «народом», а також улюблена лектура, яка формувалася з дитинства і юності, літературне оточення на Закарпатті, в Києві й Москві.

Щодо мімесису, то інколи в І. Чендея переконання матеріалізованіші, утилітарніші, ніж радянська теорія реалістичного мистецтва. Особливістю абсолютної більшості творів письменника (якщо не всіх) є те, що в основі лежать конкретні, реальні факти, явища, постагі-прототипи. Це не винятковий випадок у світовій літературі, як і те, що є митці, які схильні витворювати конкретні образи з узагальнення багатьох прототипів (класичний приклад – М. Горький, якому, за його твердженням, потрібні були десятки прототипів). Але в певний момент Іван Чендей стає схильним абсолютизувати власну специфіку творчого процесу. Так, він «декласує», ледь не лайливо обзиває якогось кінопрацівника, який «доводив, що в кіномистецтві найголовніше – видумка, вигадка, вміння придумати. Він, неборак, забув, що на вигадку майстер і сільська побрехуха» [Чендей 2020. № 5–6, с. 133]. Фактично ставиться під заперечення фікційність мистецтва, яка, за словами кінопрацівника, є «найголовнішою», однак не виключає реалістичності, натомість понад усе ставиться навіть не стільки міметичність, скільки обов'язкове підґрунтя з дійсності.

Така настанова письменника допомагала йому в протистоянні з тими, хто напустився на нього за збірку «Березневий сніг», насамперед за повість «Іван». І. Чендей не міг кривити душею, визнавши на вимогу «відповідальних працівників» помилковість цієї повісті, її колізій, бо в основі «Івана»

лежав справжній факт із життя дубівчан. Щоправда, навіть батько Івана Фіца, прототипу Каламаря, стверджував, що син помер не через те, про що написано в повісті, тобто звичайний сільський дядько зазначав певну фікційність твору Чендея. Проте для письменника реальна основа творів дуже важлила як своєрідний самозахист, тому так часто він на сторінках «Щоденника» пише про відвідини дубівського кладовища, могили Фіца, колізій зі спробами-вимогами прибрати хрест із його могили, про історію із сім'єю брата Івана Фіца (загибель його сина) як Божу покару за зневажання незаможної чи то невістки, чи то нареченої покійного сина в погоні за статками іншої, багатой, нареченої.

Натомість Іван Чендей абсолютно не сприймає модерністського, «абстракціоністського», мистецтва, діонісійського начала в ньому, палко відстоюючи гармонійність і міметичність, що спираються на офіційну і власну теорію реалізму в мистецтві, літературі зокрема, та на засади фольклорної творчості. Так, письменник абсолютно не сприймає виконувани на випускному вечорі в ужгородській школі «англійські» пісні, маючи на увазі, очевидно, рок-н-рол, який тоді заходив у моду серед небайдужої молоді та який зовсім не узгоджувався з народною, класичною і радянською піснею, як і народні танці абсолютно не узгоджувалися з танцями під рок-н-рольну музику. «Музика шалена. Українська і російська пісня не виконувалися. Натомість англійських багато (98%). Не спів, не музика, а дикий вереск, що приголомшує звуками і криком. Прив'язати пса в приміщенні на ніч – ошаліє. А люди (молодь) витримують. Більше: стрибаючи, кидаючи собою, викручуючись в дикому екстазі, танцює. Заговорили ми з Гуньком І. М. про музику, що позбавлена краси і благородства звуків. Звинуватив мене в консервативності... Може, я і консерватор» [Щоденники... I 2021, с. 477]. Хоча певний сумнів, що чогось таки письменник не зумів уловити в не зрозумілій чомусь популярності «англійської» пісні серед молодіжної, й не тільки, аудиторії.

Не сприймав анітрохи І. Чендей і «абстракціоністський» живопис. Ось як він характеризує виставку такого живопису в Москві, яку відвідав особисто. «Вечір був присвячений показу картин молодих (і не так уже молодих по віку) художників, що "хочуть сказати нове слово" <...> Картини, виставлені для огляду, не підписані. Вони понумеровані, як арештанти. Що на них – не написано і не підписано, мабуть: що бачиш, те і є <...> картини ці виставив Новатор, шукач нового... Непримиренний борець із застарілим... <...> Ну, що ж, виставку? Спробу слабу щось показати, чимось заявити про себе. Виступи показали, що люди з кіл художників, присутні взагалі, ще не навчилися говорити потовариськи, спокійно, переконуючи один одного. серед виступаючих були нігілісти, що не бачили нічого в картинах, були нігілісти, що ладні були перекреслити все, створене радянським соціалістичним мистецтвом протягом 40 років <...> А взагалі, я за мистецтво вічно молоде, зігріває теплом, піднімаюче до кращого, наповнююче бажанням бути

кращим, радіти, що ти людина. Я за мистецтво, що збагачує розум і почуття... Вірніше, що впливає на почуття і розум!» [Чендей 2020. № 5–6, с. 124–125].

Після певного часу і певних роздумів письменник узагальнює власне несприйняття «абстракціоністського» мистецтва на противагу до культивованого ним реалістичного мистецтва, під яким мається на увазі міметичне мистецтво, по-аполонійськи гармонійна, співмірно-спокійна краса. «Багато пішло розмови навколо абстракціоністів, що протиставили себе реалістичному мистецтву, мистецтву, яке покликане служити високій меті будівництва комунізму <...> тут на мене (на цих виставках) війнуло цілком чужим, далеким мені, космополітичним, ворожим нашій ідеології, та я знаю, що не випадковим є нині факт боротьби з чужими нам абстракціоністськими впливами, течіями, які не можуть відтворювати реальної дійсності, служити народу. Мистецтво абстракціоністів принижує людину, як принижує її алкоголь, нікотин; після алкоголю людину болить голова, вона чуміє, абстракціонізм заводить у манівці химерного, плутаного, незрозумілого, притупляючи смаки. Тільки високе, правдиве мистецтво може піднімати людину до висот, до правди.

Коли я читаю твір і хочу бути кращим, бо це диктується твором, герої твору мене кличуть до краси <...> Коли я дивлюся на твір абстракціоніста – я їх бачив – не розумію його, мені здається, що хтось наді мною кепкує, бодай штукарством хоче поставити себе вище мене, бодай викрутасами, а хоче бути не схожим до своїх великих попередників у мистецтві» [Чендей 2020. № 5–6, с. 133–134]. Тут погляди І. Чендея дивовижним чином збігаються з міркуваннями О. Гончара, який укладає їх у думки Миколи Баглая. «Згодься, людській натурі притаманний потяг до ідеальних гармоній – свідченням того є хоча б математика, логіка, музика... І в цьому творінні поєдналося все, все гармонійно злилось, і виникла велика, вічна поезія. Невже ти не почуваш, що в отому гроні соборних бань живе горда, нев'януча душа цього степу? Живе його мрія-задум, дух народу, його естетичний ідеал...» [Гончар 2005, с. 472–473]. Доводиться, що справжня естетика, краса – лише гармонійність, удосконалений міметичний образ; це ідеал народної культури й високого мистецтва.

Натомість не сприймає Баглай модерністського мистецтва. «І тепер ось бачиш сучасний модерний витвір, де безладною купою перемішалися людські вуха, очі, носи, а на зміну гармонії виступив хаос, на зміну фарбам Рафаеля приходять консервна бляшанка і мавпа з квачем... Виродження? Самозаперечення? Дух людський вичерпав себе? Чи це тільки криза минуща, після якої ще буде в мистецтві і юність, і весна, і сонячна гармонія нових ліній, нових барв?» [Гончар 2005, с. 356]. Тези Гончара-Баглая і Чендея співзвучні майже один в один. І. Чендей записав їх у «Щоденнику» за кілька років до публікації «Собору», О. Гончар прочитати щоденникові записи ужгородського письменника не міг. Хоча обговорювати щось подібне

письменники могли неодноразово під час своїх неформальних зустрічей у Києві.

Проте роздуми Івана Чендея – це радше теоретичні міркування, узагальнення побачених у Москві конкретних творів. Мистецька практика вносила суттєві корективи в оцінки «абстракціонізму». Ось письменник захищає художників від голобельної критики професора-хіміка, «який взявся судити про 12-у обласну виставку живопису. Приклеїв ярлика формалістів, абстракціоністів художникам Медвецькій, Кремницькій, Герцу...» [Чендей 2020. № 7–8, с. 105]. І далі І. Чендей на кілька сторінок дає прекрасне захоплене особисте «прочитання» картини Є. Кремницької «Портрет матері», критикованої офіційним партідеологом, «догматиком» Шамовським.

Хоч як парадоксально, офіційні критики були ближчими до істини, коли називали Едіту Медвецьку, Єлизавету Кремницьку і Юрія Герца формалістами. Мабуть, так можна було би назвати значну більшість провідних живописців Закарпаття, як би їх не намагалися загнати в русло реалістичного мистецтва. Проте справа не в теоретичних визначеннях, які залишалися для І. Чендея десь поза дужками, коли він сприймав і оцінював конкретний твір мистецтва. Це особливо яскраво виявилось у високій оцінці вже згадуваної поеми П. Скунця «Розп'яття» й лірики ужгородського періоду молодого Д. Кременя, які були виразними зразками модерністської лірики, аж ніяк не міметичної, не референтної (залишаємо осторонь особливості лірики як літературного роду).

«Нині в особі Д. Кременя маємо поета, який є малозрозумілим не лишень для пересічного читача. Кремень, певно, є найменш доступним широкому читачеві з усіх поетів свого покоління в республіці. Чи позбавляє його це права називатися поетом? Думаю, ні! Кремень – поет істинний, серйозний, глибокий, добре володіє пером, чутливий і розумний. Не всякому, навіть начитаному, він доступний. Але ж це лихо не лишень самого поета: нині він є таким, яким є. Сила небуденності і полягає в тому, що вона не підробляється під загальноприйнятні смаки та уподобання, а піднімає до себе, вабить таїною розгадки, проникання. Таїною вабить до себе і Д. Кремень, поет, складний, талановитий» [Щоденники... II 2021, с. 129]. Письменник найчастіше умів віддати належне справді талановитому, цікавому витвору незалежно від того, до якого напряму, течії він належить чи його зараховують. Зокрема це стосується і раннього Дмитра Кременя, у творчості якого можна повноправно вбачати модерністські й навіть авангардистські, абстракціоністські струмені. Не забуваймо про модерністські вкраплення й у творчості самого Івана Чендея. Йдеться про дуже близькі до імпресіоністичних віршів у прозі «Трембіту» і «Косарів», так само окремими віршами у прозі часто можна назвати пейзажні описи в інших творах прозаїка.

Умів віддавати належне справжньому мистецтву І. Чендей не лише в живописі й літературі, а й, наприклад, у музиці. Коли 1960-ті проходили в

Радянському Союзу під гаслом боротьби з модерністським і авангардним мистецтвом («Сьогодні он грає джаз, а завтра Родину продасть»), то І. Чендей на початку 1962 року абсолютно спокійно пише про джаз як про цілком прийнятну музику. «Пісні, музика взагалі (танцювальна, джазова) викликає тільки почуття, і почуття в першу чергу» [Чендей 2020. № 5–6, с. 125]. Маю підозру, що Іван Чендей неодноразово слухав джаз ще в Хусті, а можливо, навіть і танцював під нього щось подібне, як ужгородська молодь на початку 1970-х під рок-н-рольну музику.

Зрештою, не можна сказати, що І. Чендей був аж так надто обмежений у лектурі, оскільки нові віяння, теорії в мистецтвознавстві й літературознавстві, хай і дозовано, проривалися до нього в Ужгород із чехословацьких, а можливо, й угорських часописів. Так, письменник неодноразово згадує, як на нього натякали партійні обласні й міські керівники, критикуючи тих, хто передплачував по 14 чехословацьких періодичних видань. Можна припускати, що й художня та наукова література з Чехословаччини потрапляла до ужгородського письменника. Ця періодика й література була з точки зору парткерівників підозрілою вже хоч би тим, що приходила з Чехословаччини напередодні, під час і після подій Празької весни та її пізнішого розгрому в 1968 році.

Невипадковим є те, що напередодні цих подій, 2 жовтня 1967 р., Іван Чендей пише про статтю Мілана Кундери, якого можна сміливо називати формалістом і вже не модерністом, а постмодерністом (хоча в 1950–60-ті роки – радше радикально лівим авангардистом). «У статті “Nesamozrelost naroda” Мілана Кундери (LN, № 38 за 1967) є такі слова: Velikost česke kultury je pro česky narod zajmem epochalnim. В цих словах велика істина. Саме висока культура і самовідданість чеських письменників-просвітителів допомогла зберегтися і відродитися чеському народу в минулому. Чехи не мали самодержців, котрі розширили б кордони їх землі, поневолили і нагарбали скарбів звідусіль. Чехи мусіли все добути собі власним горбом, власним розумом і талантом. Ось чому вони привчені працьовитості, до пунктуальності у всьому, до вміння з нічого робити щось» [Чендей 2021. № 1–2, с. 142]. І. Чендей виокремлює цю статтю та її автора насамперед через спорідненість багатовікових проблем чеської нації та культури із проблемами нації й культури української, регіональної закарпатської – зокрема.

Якщо офіційна радянська гуманітарна наука основні акценти робила на інтернаціональності мистецтва й лише ритуально кілька фраз кидала про «національне за формою мистецтво», то Іван Чендей, усупереч цим настановам, уважав патріотизм і національні основи як у формі, так і в змісті підставовими поняттями для мистецтва. «Позбавити мистецтво його національних рис – значить, виврати серце і випустити кров з живого організму» [Чендей 2020. № 5–6, с. 115]. «Митець-художник, письменник, поет, композитор повинен мати Батьківщину, яку любить серцем, думами, кров'ю. Він не може бути космополітом, громадянином всесві-

ту. Його Батьківщина повинна бути у його руках» [Чендей 2020. № 5–6, с. 117]. Можливо, однією з головних причин нелюбові І. Чендея до «формалізму», «абстракціонізму», модернізму, авангардизму є уявний, приписуваний їм космополітизм, «безгрунтянство», хоча глибший аналіз переконує, що часто в основі якраз лежать глибинні національні первні чи синтез кількох культур.

Найважливішим складником, маркером національної основи і своєрідності мистецтва в літературі є мова, яку письменники часто поетично називають «Словом». Не дивно, що саме на мові (мовленні) художнього твору найчастіше зосереджується Іван Чендей у своєму «Щоденнику», коли йдеться про його, твору, неповторність і довершеність. Зрозуміло, що насамперед спливає думка про довершене володіння національною мовою, про інтуїтивно віднайдене оптимальне співвідношення між уживанням літературної мови й діалектних елементів, жаргонізмів, аргоїзмів тощо.

Висновки.

І. Чендей належав до кола тих митців, які не поклалися лише на власне художнє обдарування й еволюціонували не лише за рахунок інтуїтивних рефлексій і пошуків. Хоча сам письменник стверджував, що з дитинства був наділений тонким естетичним відчуттям. Його фахові й дуже чутливі до краси, особливостей кожного конкретного твору не лише фольклору, літератури, а й музики, живопису, театру, інших видів мистецтва оцінки є яскравим підтвердженням цієї тези.

Так само І. Чендей часто пише про те, що митець, насамперед він сам і його земляки, які багато чого не дібрали у процесі навчання, виховання, в інтелектуальному бутті на Закарпатті, повинні ненастанно навчатися, осягати здобутки національної та світової літератури, мистецтва, культури. Лише так може відбуватися справжнє зростання митця, творення мистецьких шедеврів. Це стосується також і потреби бути в курсі різноманітних наукових теорій, концепцій мистецтва, художньої літератури зокрема. Зрозуміло, що через ідеологічні, а отже, й інформаційні обмеження це не могли бути всі тогочасні популярні чи продуктивні теорії та концепції, вони обмежувалися переважно поглядами класиків марксизму-ленінізму та їх інтерпретаторів і популяризаторів. У своїх роздумах письменник переважно підтверджує якраз ці погляди, однак так само часто виходить за їх межі. Знаходить він і альтернативні джерела мистецтвознавчої інформації за посередництвом чеської й угорської мов.

Дуже цікавими й важливими є оцінки з боку І. Чендея окремих творів різних видів мистецтва (найбільше, зрозуміло, зі сфери художньої словесності), творчості окремих митців і особливостей, здобутків тих чи тих видів мистецтва. Ці оцінки

відзначаються високим рівнем неупередженості, тонким естетичним відчуттям і належною фаховою підготовленістю, над якою письменник постійно наполегливо працював із метою пізнати сутність мистецтва і творчого процесу, підвищити власний інтелектуально-естетичний рівень як митця, так й інтелегента, який має бути взірцем для своїх земляків.

Попри високі оцінки здобутків місцевих і немісцевих митців, І. Чендей не зосереджується винятково на компліментарних оцінках, ставить високі вимоги навіть до тих, кого можна вважати корифеями живопису (інших видів мистецтва, а найбільше – літератури), оцінюючи з точки зору високого, «вічного» мистецтва. Він мав на це право, бо найвищі вимоги й цілі ставив і до самого себе. Так, 48-літній Іван Чендей із жахом усвідомлює, як мало він зробив у літературній творчості до цього віку. Він не робить навіть натяку на те, щоби порівняти свій доробок і здобутки з творчими досягненнями сучасників-земляків, бо за взірця обирає одного з найулюбленіших класиків світової літератури – Миколу Гоголя, який помер у 43 роки, але ж яких вершин досяг.

У теоретичних поглядах на мистецтво І. Чендей був прихильником міметичного й аполонійськи гармонійного відображення світу, в чому був дуже близьким до тлумачення суті мистецтва класиками марксизму. Як наслідок, справжнім мистецтвом письменник вважає передусім реалізм, сам прагне бути реалістом міметичного спрямування. Натомість у теоретичних міркуваннях І. Чендей не сприймає модерністські течії мистецтва, «абстракціонізм», уважаючи їх спотвореним баченням світу. У цьому письменник теж майже повністю узгоджується з марксистською теорією мистецтва, літератури.

Однак на практиці, коли йдеться про конкретні твори конкретних авторів, Іван Чендей «виходить» за межі теорії, тонко відчувуючи неповторність тих витворів, які загал зараховує до модерністських, авангардистських тощо, віддаючи їм належне. Це стосується і живопису закарпатських митців, і поетичних творів П. Скунця, Д. Кременя, і джазової музики й т. п. Елементи модерністського світовідчуття можна знайти й у творах самого І. Чендея.

Письменник переконує, що справжнє мистецтво може бути лише глибоко національним за духом і формою. Одним із основних чинників національної літератури є мова. Мається на увазі як досконале володіння національною мовою, передусім літературною, для якомога виразнішого образотворення, так і творення власного неповторного художнього мовлення, ідіостилю на основі національної мови. Тому таким важливим є вміння підбирати найвідповідніші до зображуваних подій, внутрішніх станів персонажів тощо мовні одиниці, творити відповідний емоційний темпоритм.

Література

1. Асмус В. Ф. Иммануил Кант. Москва: Наука, 1973. 534 с.
2. Белецкий А. И. К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы. Москва: Мир, 1934. 116 с.
3. Буало Н. Мистецтво поетичне / переклад М. Рильського. Київ: Мистецтво, 1967. 134 с.
4. Гончар О. Т. Твори: у 12 т. Т. 5: Тронка. Собор. Коментарі. Київ: Наукова думка, 2005. 576 с.

5. Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги: монографія. Київ-Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.
6. Кіраль С. Штрихи до епістолярного автопортрета Івана Чендея (за матеріалами неопублікованого листування з професором Іваном Денисюком). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 76–87.
7. Козій О. Ідеал як складник художньої концепції Івана Чендея. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті*, 2007а. Вип. 11. С. 117–119.
8. Козій О. Повісті і романи І. Чендея: неореалістичний дискурс: дисертація на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук за спец. 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2007б. 209 с.
9. «...література не знає ніяких об'єктивних обставин для виправдання...»: листи Івана Чендея до Юрія Станиця. *Екзиль*. 2007. № 5. С. 29–34.
10. Марко В. Сім сліз Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 110–114.
11. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: сб.; в 2 т. Москва: Искусство, 1957–1958. Т. 1. XXVIII+631 с.; Т. 2. 758 с.
12. Москалец В. Персонологічні аспекти фрейдизму. *Психологія і суспільство*. 2011. № 4. С. 148–169.
13. Трещак М. Думки Івана Чендея із листа до Миколи Жулинського про індивідуальність письменника. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 219–221.
14. Трещак М. Щира розповідь Івана Чендея про літературні справи на Закарпатті у 1954–1958 роках (уривок зі щоденника). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2010. Вип. 25. С. 219–230.
15. Чендей І. Щоденник. *Київ*. 2019. № 11–12.
16. Чендей І. Щоденник. *Київ*. 2020. № 3–4; 5–6; 7–8.
17. Чендей І. Щоденник. *Київ*. 2021. № 1–2; 3–4.
18. Щоденники Івана Чендея : книга I / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 640 с.
19. Щоденники Івана Чендея: книга II / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 688 с.

References

1. Asmus V.F. (1973) Immanuel Kant [Immanuel Kant]. Moskva: Nauka. 534 s. [in Russian].
2. Bielietskiy A.I. (1934) K. Marx, F. Engels i istoriya literatury [K. Marx, F. Engels and the History of Literature]. Moskva: Mir. 116 s. [in Russian].
3. Boileau N. (1967) Mystetstvo poetychne [Poetic Art]. Kyiv: Mystetstvo. 134 s. [in Ukrainian].
4. Honchar O.T. (2005) Tvory: u 12 t., t. 5: Tronka. Sobor. Kommentari [Works: in 12 volumes, vol. 5: Cowbell. Cathedral. Comments]. Kyiv: Naukova dumka. 576 s. [in Ukrainian].
5. Kiral' S. (2021) Ivan Chendei ta kyivs'ki krytyky: epistolarni dialohy: monohrafiya [Ivan Chendei and Kyiv critics: epistolary dialogues: monograph]. Kyiv-Uzhhorod: RIK-U. 432 s. [in Ukrainian].
6. Kiral' S. (2012) Shtrykhy do epistolarnoho avtoportreta Ivana Chendeia (za materialamy neopublikovanoho lystuvannia z profesorum Ivanom Denysiukom) [Touches to the epistolary self-portrait of Ivan Chendei (based on the materials of unpublished correspondence with Professor Ivan Denisyuk)]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 76–87 [in Ukrainian].
7. Koziy O. (2007a) Ideal yak skladnyk hudozhnioyi kontseptsii Ivana Chendeia [The ideal as a component of the artistic concept of Ivan Chendei]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva. Tvorchist' Ivana Chendeia v zahal'noukrayins'komu literaturnomu konteksti*. Vyp. 11. S. 117–119 [in Ukrainian].
8. Koziy O. (2007b) Povisti i romany I. Chendeia: neorealistychnyi dyskurs [Short novels and novels of I. Chendei: neorealist discourse]: dysertatsiya na zdobuttia naukovooho stupenia kand. filol. nauk za spes. 10.01.01 – ukrayins'ka literature. Kirovohrad. 209 s. [in Ukrainian].
9. “... literature ne znaye niyakykh obyektivnykh obstavyn dlia vypravdannia...”: lysty Ivana Chendeia do Yuriia Stanyntsia (2007) [“... the literary will not take away any objective circumstances to justify...”: Letters of Ivan Chendei to Yuri Stanynets’]. *Ekzyl'.* № 5. S. 29–34 [in Ukrainian].
10. Marko V. (2012) Sim sliz Ivana Chendeia [Seven Tears of Ivan Chendei]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 110–114 [in Ukrainian].
11. Marx K., Engels F. (1957–1958) Ob iskusstvie: sb.; v 2 t., t. 1, XXXVIII+631 s., t. 2. 758 s. [About Art: collection; in 2 volumes, vol. 1, XXXVIII+631 s., vol. 2. 758 s.]. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
12. Moskalets' V. (2011) Personolohichni aspekty freidyizmu [Personal aspects of Freudizm]. *Psykholohiia i suspilstvo*. №4. S. 148–169 [in Ukrainian].
13. Treshchak M. (2012) Dumky Ivana Chendeia iz lysta do Mykoly Zhulynskoho pro indyvidualnist pysmennyka [Thoughts of Ivan Chendei from a letter to Mykola Zhulynsky about the individuality of the writer]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 219–221 [in Ukrainian].
14. Treshchak M. (2010) Shchyra rozpovid' Ivana Chendeia pro literaturni spravy na Zakarpatti u 1954–

1958 rokakh (uryvok zi shchodennyka) [Ivan Chendey's sincere story about literary affairs in Transcarpathia in 1954–1958 (excerpt from the diary)]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: Seriya: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 25. S. 219–230 [in Ukrainian].

15. Chendei I. (2019) Shchodennyk [Diary]. *Kyiv*. 2019. № 11–12 [in Ukrainian].

16. Chendei I. (2020) Shchodennyk [Diary]. *Kyiv*. № 3–4; 5–6; 7–8 [in Ukrainian].

17. Chendei I. (2021) Shchodennyk [Diary]. *Kyiv*. № 1–2; 3–4 [in Ukrainian].

18. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021) [Diaries of Ivan Chendey]: knyha I (2021) / uporiadnyk Maria Chendey-Treshchak. Uzhhorod: RIK-U. 640 s. [in Ukrainian].

19. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021) [Diaries of Ivan Chendey]: knyha II (2021) / uporiadnyk Maria Chendey-Treshchak. Uzhhorod: RIK-U. 688 s. [in Ukrainian].

THE ARTIST, HIS ROLE IN ART AND SOCIETY, ARTISTIC CREATIVITY IN THE AESTHETICS OF IVAN CHENDEY (ACCORDING TO THE “DIARY” OF THE WRITER).

Abstract. The article, based on the analysis of diary entries of the outstanding Ukrainian writer Ivan Chendey (1922–2005), formulates the main provisions of his aesthetic views on the specifics of artistic creativity, on the essence of the artist's figure, on the role of the artist in fiction, art, in the life of society. For almost half a century, the writer recorded in the “Diaries” his impressions and reflections, including reflections on the essence of art, about ways to improve skills, about his own place in the literary process occupied a significant place.

I. Chendey believed that the artist must have a significant creative talent to write literary works. The writer himself was convinced that he had such a creative gift from nature. The writer should also be empowered by “emotional susceptibility”. However, a gifted artist must constantly work on self-improvement, enrich himself with a knowledge of life and appreciation of the achievements of world culture. Therefore, the writer was very demanding to himself and to fellow writers, according to the highest criteria, he evaluated the work of Transcarpathian artists, Ukrainian and foreign writers. He was equally demanding of his own work. The highest authority in prose for himself, he considered M. Hohol, was equal to his creative level and achievements, not being satisfied with the intermediate stages. In the spirit of normative theories, Ivan Chendey perceived literature, art as important factors of social existence, and the writer, artist gave great responsibility to the community, so he demanded from him high morality and ethics.

The writer, both in theory and in practice, was a supporter of mimetic art. The writer formulated such beliefs independently, to a large extent – under the influence of folk art and classical literature, although he was also prompted by the then dominant Marxist-Leninist aesthetic theory. The writer, however, had access to alternative sources from the field of aesthetics, primarily from Czechoslovak and Hungarian journals. In theoretical considerations, he did not accept modernist art, “abstractionism”, “English-language” music (rock ‘n’ roll), but often gave very high marks to individual modernist, avant-garde works of painting, literature, etc. Negative attitude to modernism, avant-garde I. Chendey motivated primarily their imaginary cosmopolitanism, because the writer above all put the national basis, the originality of fiction, a special role in the mastery of the national language.

Keywords: Ivan Chendey, diary, aesthetics, artist, creative abilities, mimesis, modernism, national identity.

© Васьків М., 2022 р.

Микола Васьків – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри журналістики й нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка; Київ, Україна; myvaskiv@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

Mykola Vaskiv – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Journalism and New Media of Borys Hrinchenko Kyiv University; Kyiv, Ukraine; myvaskiv@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

СИДІР КІРАЛЬ – ЧЕНДЕЄЗНАВЕЦЬ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2-31.09(477.87)Чендей: 82.0(477)Кіраль

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).52–58.

Кузьма О. Сидір Кіраль – чендеєзнавець; кількість бібліографічних джерел – 17; мова українська.

Анотація. У статті досліджено внесок сучасного літературознавця С. Кіраля у вивчення спадщини І. Чендея, видатного закарпатського письменника, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка. Зазначено, що в центрі наукової аналітики вченого знаходиться епістолярій митця, який досліджується на широкому історико-культурному тлі і з залученням новітнього методологічного інструментарію. Здійснюючи наукову рецепцію листів І. Чендея, С. Кіраль спирається на принципи об'єктивності, системності, контекстуальності. Він використовує дослідницьку стратегію «від тексту – до широких узагальнень», ставлячи собі за мету скрупульозне вивчення епістолярію митця, його біографії та комунікативного кола, історичних реалій, літературного контексту.

С. Кіраль є вченим, який має різновекторні наукові інтереси. Він досліджував проблеми української класичної літератури, питання фольклористики, бібліографознавства, документознавства, джерелознавства, текстології тощо. Його праці про доробок літературного критика, публіциста Остапа Терлецького, письменника, філософа Трохима Зінківського засвідчують глибоке проникнення у творчу лабораторію знакових діячів української духовності. Апробовані наукові дослідницькі стратегії учений застосовує й у процесі аналізу спадщини І. Чендея. С. Кіраль пропонує широку програму дослідження епістолярію письменника. Запланований 10-томний видавничий проєкт «Епістолярні джерела чендеєзнавства» – це масштабна наукова аналітика не тільки листування митця, але й розгляд актуальних питань українського письменства другої половини ХХ – початку ХХІ століття, апелювання до широкого кола проблем сучасної гуманітаристики. Видання першого тому із вказаної серії, яке вмістило листування Івана Чендея із київськими критиками, стало свідченням ґрунтовної роботи науковця над вивченням доробку письменника. Воно доповнилося окремою монографією – «Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги» (2021), яка розширює історико-культурний контекст епістолярію закарпатського автора завдяки розлогому коментуванню його комунікації із українськими критиками К. Волинським, І. Дзюбою, Л. Коваленком, В. Костюченком.

Вивчивши чендеєзнавчі здобутки С. Кіраля, можемо констатувати, що характерними рисами дослідницької стратегії вченого є ретельна робота із фактажем, системність, ґрунтовність наукових узагальнень, уміле поєднання академічних підходів до осмислюваного матеріалу із суб'єктивним його сприйняттям, тонке відчуття психології людей із кола спілкування І. Чендея, людиноцентризм, тактовність у судженнях.

Ключові слова: Іван Чендей, Сидір Кіраль, епістолярій, дослідницька стратегія, методологія, науковий інструментарій, рецепція.

Постановка проблеми. 100-річчя від дня народження І. Чендея стало приводом для організації різних наукових та культурно-мистецьких заходів. Ювілейні дати дають добру нагоду вкотре звернутися до художньої спадщини письменника, віднайти нові акценти в його текстах, що резонують людям ХХІ століття. 2022 рік як рік столітнього ювілею від дня уродин видатного закарпатського прозаїка, кіносценариста, журналіста, громадського діяча, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка став часом пошанування І. Чендея, простором діалогу із творчими світами митця, діалогу, який ніколи не припинявся, але по-особливому актуалізувався в такому знаковому й непростому році українського буття. Обстоюючи тезу про «діалогізм творчого процесу», М. Бахтін писав: «У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, у його перебігу вони знову згадаються та оживуть в оновленому (в новому контексті) виді. Нема нічого абсолютно мертвого, у кожного змісту буде своє свято відродження» [Бахтін 1979, с. 301]. Звичайно, М. Бахтін мав на увазі передусім взаємодію різних культур, художніх систем митців цих культур, але поняття діалогізму можна розглядати й на рівні взаємодії між автором і реципієнтом. У такому контексті справжнє «свято відродження» відбувається сьогодні в чендеєзнав-

стві, зокрема в працях доктора філологічних наук, професора С. С. Кіраля, який в останнє десятиліття пильно вдивляється в епістолярій письменника, і як талановитий дослідник архівних матеріалів (і не тільки!), заповнює нішу вивчення спадщини письменника новими науковими знахідками й глибокими студіями.

Аналіз досліджень. Оскільки С. Кіраль – відомий й авторитетний учений у сучасному літературознавстві, то його ґрунтовні праці із різних проблем класичного українського письменства, джерелознавства, текстології, документознавства, фольклору завжди викликали інтерес у дослідників-гуманітаріїв. Кожна студія Сидора Степановича є зразком якісної наукової аналітики, свідченням того, як потрібно працювати із осмислюваним матеріалом, як ретельно вивчати фактаж і робити широкі узагальнення.

Чендеєзнавчі праці С. Кіраля – вагома частина сучасного літературознавчого дискурсу. Фахові оцінки цих праць містяться, зокрема, в рецензіях на монографії ««Зробити щось корисне для свого народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея» (Ніжин, 2013) та «Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги» (Київ, 2021).

Професор Галина Райбедюк, аналізуючи видання ««Зробити щось корисне для свого народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея», окресли-

ла характеристичні ознаки дослідницького стилю С. Кіраля. Ми погоджуємося із спостереженням вченої, що основою наукового мислення й загалом присутньою особистісною рисою літературознавця є його послідовна україноцентричність. Справді, для науковця важливим критерієм вибору особистості для аналітики є націєтворчий потенціал її діяльності. Будучи людиною із чіткою громадянською позицією, С. Кірале осмислює доробок тих українських діячів, життя яких живила національна ідея (О. Терлецький, Т. Зінківський, Б. Грінченко, М. Коцюбинська, Г. Кочур, І. Денисюк та ін.). До кола наукових інтересів вченого органічно увійшов і самобутній закарпатський прозаїк І. Чендей. Монографія ««Зробити щось корисне для свого народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея», за спостереженням Галини Райбедюк, «становить собою ґрунтовну й цілісну стереоскопічну працю, у якій в єдину сув'язь поєднано найважливіші компоненти такого складного явища, як джерелознавчі проблеми життя і творчості письменника, що зазвичай нелегко піддається строгій науковій верифікації та аналітичній логіці» [Райбедюк 2015].

На україноцентричності літературознавця наголошує й Олексій Вертій, автор ще однієї рецензії на вищевказане видання. На його думку, монографія ««Зробити щось корисне для свого народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея» «гідно доповнює подібне його архівознавчо-літературознавче дослідження «Віддати зумієм себе Україні: Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком» (2004). Усім своїм змістом, своїми ідеями, як і попередня праця, вона спрямована на формування національної свідомості сучасних та прийдешніх поколінь українців, на становлення яскравих національних особистостей, продовжувачів справи І. Чендея та його побратимів...» [Вертій 2016, с. 111].

Монографія «Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги» продовжила наукову рецепцію епістолярію письменника, включивши в себе ширше коло аналізованих явищ. Галина Стасюк у рецензії на цю працю С. Кіраля слушно наголосила: «Об'єктивно, аргументовано, інкрутуючи думку розлогими цитатами з епістолярію та щоденника славетного закарпатського прозаїка, покликаючись на спогади сучасників та матеріали “справ”, заведених відповідними радянськими структурами на національно свідомих літераторів, критиків, редакторів із широкого кола знайомств Івана Чендея і на нього самого, дослідник зархитекував правдиву картину тогочасної суспільно-культурної дійсності, на тлі якої виразно проступили живі обличчя її учасників» [Стасюк 2021].

Ґрунтовно прорецензовано вказану монографію і в студії професора Галини Александрової. Учена зазначила, що С. Кірале, розглядаючи комунікацію І. Чендея із київськими критиками, зміло синтезує епістолярний, щоденниковий та мемуарний жанр: «Це розширює життєвий і творчий контексти стосунків із адресантом, унаслідок чого витворюється об'ємна стереоскопічна картина навколо пев-

ної події чи факту, який постає перед читачем в усій повноті і значущості. Таким чином, інформаційне полотно листів максимально розширюється, кожна деталь пояснюється» [Александрова 2021, с. 320].

Указані спостереження вчених над специфікою наукового мислення С. Кіраля-чендеєзнавця слугують необхідним матеріалом для ширшого аналізу його здобутків у цій сфері і вказують на перспективність такої студії, адже завданням сучасного літературознавства також є ґрунтовне вивчення діяльності представників української гуманітаристики початку ХХІ століття, фіксація їх досягнень у цій важливій галузі духовного буття.

Мета статті – дослідити внесок професора С. Кіраля в розбудову сучасного чендеєзнавства, зокрема в дослідження епістолярію «короля Ліра Верховини» (Г. Корабельников). **Основні завдання** – визначити ключові вектори чендеєзнавчих праць С. Кіраля; розкрити методи і прийоми наукової аналітики епістолярію І. Чендея в доробку вченого; з'ясувати специфіку трактування постаті й діяльності письменника в інтерпретації дослідника.

Методи та методика дослідження. Стаття базується на загальнонаукових методах аналізу й синтезу, індукції та дедукції, узагальнення та систематизації джерел, пов'язаних із доробком С. Кіраля як чендеєзнавця. Також у ній використано прийоми біографічного, історико-культурного та герменевтичного методів дослідження.

Виклад основного матеріалу. Науковий доробок С. Кіраля складають студії різноаспектної проблематики. Вражає широта аналізованого матеріалу: це праці із питань класичної української літератури, текстології, джерелознавства, документознавства, бібліографознавства, біографістики, епістолографії. Основи наукового мислення вченого закладалися під час його навчання у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Роки в аспірантурі при кафедрі української літератури Київського педінституту ім. Горького (сьогодні це НПУ ім. М. Драгоманова) викристалізували дослідницьку лабораторію майбутнього професора. Кандидатська дисертація С. Кіраля була присвячена розгляду літературно-критичної та публіцистичної діяльності Остапа Терлецького (захищено в 1985 р.), а докторська – постаті Трохима Зінківського, письменника, фольклориста, філософа, публіциста, що був родом із Бердянщини (захищено в 2002 р.). Осмислюючи внесок О. Терлецького і Т. Зінківського в розвиток української духовності, вчений активно працював із різними джерельними базами, зокрема й архівними. Архівна робота вимагає скрупульозності, ретельного вивчення й аналізу матеріалу. Лише людина, залюблена в об'єкт свого дослідження, буде самовіддано відстежувати кожен документ в архівах, шукати щонайменшу інформацію, щоб послідовно реконструювати правдиву картину зовнішнього й внутрішнього буття особистості. Дослідницька стратегія С. Кіраля завжди базувалася на ґрунтовному студіюванні джерел, глибокому проникненні у творчі світи авторів, контекст їх біографії та комунікативного поля.

Галина Райбедюк наголосила, що публікації С. Кірала «завжди впізнавані, бо наснажені інтелектуально невтоленністю» [Райбедюк 2015]. Можна погодитися із цим твердженням, адже, оглядаючи все зроблене вченим, розумієш, скільки потрібного він зробив у сучасній українській гуманітаристиці. «Інтелектуальна невтоленність», прагнення дошукатися істини, відкрити невідоме, завжди були, на наш погляд, внутрішнім стимулом для наукових шукань професора. І завжди в центрі обсервації С. Кірала перебуває «інтим письменницької праці» (Михайло Наєнко), творча робітня митця, із якої зроджують літературні перлини. Прагнучи пізнати оцей «інтим письменницької праці», дослідник занурюється в матеріали, які дають багато для розуміння психології автора: в листування, щоденники, мемуари... І тоді постать митця осягається на тлі епохи і в контексті його життєтворчості.

І. Чендей у науковій орбіті С. Кірала з'явився завдяки відомому українському літературознавцю І. Денисюку. Учений згадує: «...сталося так, що, упорядковуючи архів покійного львівського професора Івана Денисюка, улюбленого викладача, який у моїй науковій кар'єрі відіграв дуже важливу роль, я натрапив на листи Івана Чендея, які одразу мене взяли, образно кажучи, у дослідницький полон. Я, зізнаюся чесно, вперше відкрив для себе саме через листи малознаного мені напрочуд обдарованого письменника (правда, у моїй скромній студентській бібліотеці була збірка І. Чендея «Зелена Верховина», яку однокласниця Стефанія Швед подарувала мені на день радянської армії в 1975 році вже студентові університету) та сильну людську особистість, яку високо ставив І. Денисюк, незаперечний авторитет ув оцінках творчого доробку письменників» [Професор Сидір Кіраль: «Іван Чендей – це візитівка Закарпаття» 2022]. Листування І. Денисюка та І. Чендея глибоко проаналізовано й прокоментовано в статті «Штрихи до епістолярного портрета Івана Чендея (за матеріалами неопублікованого листування з професором Іваном Денисюком)» [Кіраль 2012]. Дослідник зазначив, що знайомство письменника з на тоді доцентом Львівського університету відбулося під час наукової конференції в Ужгороді, присвяченій питанням розвитку української радянської новели (травень, 1966 р.). Він трактує цю зустріч як «цілком природний контакт «споріднених душ», «обопільне «приглядання» творців майбутнього епістолярного діалогу» [Кіраль 2012, с. 77]. Має рацію С. Кіраль, коли прочитує епістолярний діалог «двох Іванів» – Письменника й Ученого – через широку історико-культурну та психологічну призму. Варто наголосити, що для дослідницької манери Сидора Степановича характерним є «людиноцентризм», фокусування на особистісних аспектах взаємодії та її етична інтерпретація. Етичний принцип поставлено в основу аналізу Чендєєвої комунікації із представниками української наукової та письменницької еліти – К. Волинським, О. Гончарем, І. Денисюком, І. Дзюбою, М. Жулинським, Л. Коваленком, В. Костюченком та ін.

Отже, від знайденого в архіві професора І. Денисюка листування з І. Чендєєм розпочалася робота над епістолярієм закарпатського автора. Науковий пошук ознаменувався появою знакового видання – книги «“Зробити щось корисне для свого рідного народу”: з епістолярної спадщини Івана Чендея» [Кіраль 2013]. У цій праці було опубліковано листування письменника із І. Денисюком, Л. Коваленком, а також із К. Волинським, О. Гончарем, В. Дончиком, А. Турчинською та іншими адресатами. С. Кіраль не тільки увів у науковий обіг частину епістолярію митця, але й вибудував цілісний науковий текст, розглянувши аналізований матеріал у контексті доби й зробивши акценти на суспільно-політичному тлі цієї доби, на труднощах й утисках, яких зазнавали українські майстри слова в радянську епоху. До прикладу, змістовними є спостереження дослідника над історією видання збірки творів І. Чендея «Березневий сніг» (1968) та її негативним сприйняттям із боку партійних органів, що запустили процес масового цькування автора. Міркування базуються на ґрунтовному освоєнні різних джерел, що сприяло повноті й об'єктивності наукових висновків ученого. Погоджуємося із О. Вертієм, одним із рецензентів указаної монографії, що «на прикладі життя і творчості І. Чендея він (С. Кіраль – О. К.) показав, що принципова і послідовна позиція однієї людини навіть за найжорстокіших обставин комуністичного тоталітаризму здатна організовувати не лише себе, а й інших на рішучий опір цій системі, на пробудження і підтримку почуття свого громадянського і національного обов'язку, згуртування навколо себе рідних, друзів, знайомих, побратимів по перу, однодумців» [Вертії 2016, с. 109–110].

Системне вивчення епістолярію І. Чендея продовжилося й поглибилося після того, як родина письменника надала С. Кірало родинні архіви. Результати цієї роботи були оприлюднені в ряді фахових видань [Кіраль 2014; Кіраль 2018; Кіраль 2020 та ін.] і викристалізувалися в масштабний проєкт – «Епістолярні джерела чендєєзнавства» в 10 томах. У 2021 році вийшов друком перший том «Листування Івана Чендея», який умістив епістолярні діалоги закарпатського митця із київськими критиками – К. Волинським, І. Дзюбою, Л. Коваленком, В. Костюченком. С. Кіраль є автором передмови та коментарів до видання. Дослідник цілком слушно наголошує, що листування І. Чендея частково було введено в науковий обіг такими літературознавцями, як М. Жулинський, О. Козій, В. Марко, М. Мушинка, О. Неживий, Г. Шевченко та ін. Тому потреба концептуалізувати епістолярний чендєївський матеріал і подати його із розлогим коментуванням визріла давно. У «Передмові» до першого тому «Листування Івана Чендея» учений подає програму видання 10-томника, чітко характеризуючи змістове наповнення кожної книги:

І том, як уже зазначалося вище, умістив листування І. Чендея із київськими критиками;

II том повинен умістити листування із київськими літературознавцями Г. Авраховим, О. Бабишкіним, Л. Бойком, В. Брюховецьким, В. Дончи-

ком, М. Жулинським, Г. Сивоконем, О. Мишаничем, Л. Новиченком, П. Федченком, Гелією Шевченко;

III том – листування з дружиною Марією (під назвою «Живу Тобою...»);

IV том – листування із вченими І. Вишневським, І. Денисюком, М. Ільницьким, В. Марком, М. Стрельбицьким, В. Фащенком та ін.;

V том – листування з українськими письменниками М. Бажаном, Д. Бедзиком, Іриною Вільде, О. Гончарем, І. Драчем, Любов'ю Забаштою, Д. Лукіяновичем, Д. Павличком, П. Панчем, П. Тичиною, Ліною Костенко, А. Малишом, А. Морозом та ін.;

VI том – листування з Ю. Бачею, М. Мушиною, В. Лібовицьким;

VII том – листування з письменниками та критиками Білорусії, Росії, Сербії, Словаччини, Чехії та ін. країн;

VIII том – листування з видавцями, редактурами видавництва, редакціями періодичних видань;

IX том – листування із закарпатськими письменниками і критиками;

X том – листування з родиною: синами Мирославом та Михайлом, сестрами Ольгою, Анною, братами Василем та Петром, племінниками та племінницями [Кіраль 2021, с. 25].

Окреслена програма показує, наскільки багатим є епістолярій І. Чендея і як важливо здійснити його системний аналіз. За словами С. Кіраля, «*листи І. Чендея за своєю інформаційною фактурою дуже цікаві, вони відслонюють шторки не лише його творчої роботи, але й органічно вписуються в контекст літературно-мистецького життя України, тим самим дають можливість читачеві збагнути окремі події та факти, в тому числі з біографії І. Чендея, які донедавна трактувались однобічно*» [Професор Сидір Кіраль: «Іван Чендей – це візитівка Закарпаття» 2022]. Вважаємо, що ретельна робота дослідника із архівами письменника, зокрема із його епістолярієм, «Щоденником», дозволить розширити інтерпретаційну чендеснавчу парадигму.

Перший том «Листування Івана Чендея» побудований у формі діалогу між автором та його київськими адресатами. Важливим для сприйняття опублікованого матеріалу є те, що листи чергуються між собою за хронологічним принципом, і читач має змогу стати учасником цих діалогів. До кожного блоку листування подано портрети діячів, із якими спілкувався І. Чендей. За змістом листи є цікавим документом доби, своєрідним літописом зовнішнього і внутрішнього буття учасників діалогу. Оскільки автори й адресати листів – люди виразного «гуманітарного типу ментальності» (М. Коцюбинська), то епістолярій має високий потенціал художності. Секрети привабливості й можливості художнього звучання листа, за спостереженням М. Коцюбинської, полягають у їх мінливості, переходовості, здатності переливатися й відсвічувати різними гранями: «Монологічність і водночас своєрідний «віртуальний» діалог з адресатом, інформативність і разом з тим сповідальність, фактографічна визначеність, прив'язаність до певних реалій – і нічим не стримувана рефлексивність, гра уяви...» [Коцюбинська

2009, с. 185]. Риси, названі дослідницею, актуальні й щодо епістолярію І. Чендея. Зважаючи на те, що листи пише людина творча, можна констатувати їх високий рівень художності. Не дивно, що однією із тем-домінант Чендеевого листування є тема творчості, творчої реалізації, долі митця в умовах радянської і пострадянської дійсності. Ділячись своїми думками щодо різних життєвих, професійних, національних питань із своїми адресатами, письменник висловив чимало глибоких міркувань, що не втратили своєї актуальності й у наші часи. Тут варто зазначити, що упорядник зумів підкреслити, увиразнити окремі спостереження І. Чендея, додавши до значної частини листів розлогі коментарі і, таким чином, розширивши поле розуміння для реципієнтів різного рівня. Так, до кожного розділу монографії подано коментарі й примітки, які конкретизують якісь факти, роз'яснюють певні події, ситуації із життя учасників епістолярних діалогів. Цілоком виправдано до книги додано «Анотований покажчик імен, згаданих у листуванні». Уся структура першого тому листування І. Чендея засвідчує скрупульозність і ґрунтовність наукової обсервації С. Кіраля, його уважність до кожної деталі, кожного факту, кожного документа, архівного матеріалу, що якнайповніше розкривають контекст життя й діяльності закарпатського митця.

Крім упорядкування першого тому листування, дослідник написав окрему монографію «Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги», видану також 2021 року. Вона присвячена аналізу листування І. Чендея із К. Волинським, І. Дзюбою, Л. Коваленком, В. Костюченком і за будовою є цілісною працею, що дозволяє автору системно висвітлити питання комунікації письменника із критиками. Кожен розділ монографії розкриває грані взаємин названих особистостей, подає цікаві спостереження над історико-культурними особливостями доби, над психологією взаємодії людей різних долей, об'єднаних прагненням ширшої праці на користь української духовності. Назви кожного розділу відображають окремі складники світогляду І. Чендея, оприявлені в епістолярних діалогах:

РОЗДІЛ I. «Коли Україну не розкрадуть і не розпродадуть – вона буде!...»: листування з Віктором Костюченком (1957–2002 рр.);

РОЗДІЛ II. «Метою мого життя є написати твір, який би на велику широчінь показав Закарпаття»: листування з Костем Волинським (1964–1997 рр.);

РОЗДІЛ III. «...Вражений вашою добротою і глибоким розумінням виводити на шлях»: листування з Іваном Дзюбою (1969–2002 рр.);

РОЗДІЛ IV. «...Знаю, яка велика ваша участь у моїй літературній долі...»: листування з Леонідом Коваленком (1971–1982).

На наш погляд, С. Кіраль дуже вдало виокремлює цитати із листів у назви розділів. Кожна назва відображає суть І. Чендея як особистості й українця: націєцентричність; прагнення увіковічнити рідний край у прозі високої мистецької якості; повага до духовних побратимів і вміння до-

слухатися до моральних авторитетів (своєрідним лідером думок україноцентричної еліти в другій половині ХХ ст. був І. Дзюба); вміння бути вдячним за підтримку у складні часи й глибока шана до людей, близьких за духом.

С. Кіраль розкриває особливості комунікації із різними адресатами. Так, наприклад, у листуванні з В. Костюченком І. Чендей не раз торкався питань політичного та громадсько-культурного життя, а в діалозі з К. Волинським «таким «виходів» на політичну та культурну арену не так і багато» [Кіраль 2021, с. 175]. Натомість тут превалювали теми літературні, пов'язані із проблемами розвитку українського письменства, а також із творчими проектами письменника. Із І. Дзюбою поєднували вболівання за долю України, долю української мови, формування національної ідентичності. Як твердить дослідник, «І. Чендей пильно стежив за публікаціями І. Дзюби як критика, а згодом за його діяльністю як громадського діяча, міністра культури, а той, немов у відповідь, за творчістю свого закарпатського тезки...» [Кіраль 2021, с. 221].

Характерною ознакою дослідницької стратегії С. Кіралья є зв'язок фактажу, який використовувався в аналітиці. Прикладом може слугувати, зокрема, лист ученого до І. Дзюби за 2020 р. із проханням ознайомитися із статтею-передмовою до його листування із І. Чендеєм, щоб уникнути неточностей у трактуванні тих чи інших фактів. Відповідь І. Дзюби опублікована в тексті монографії. Єдине зауваження було таке: «Ваша робота ґрунтовна і науково коректна. Читав її з приємністю і, думаю, із користю для себе – вона дала мені ширше розуміння проблеми. Якихось неточностей не побачив – хіба одне: людина, яку прислали до Львова «з'ясувати справу візиту трьох», була не з Москви, а з ЦК КПУ...» [Кіраль 2021, с. 254]. Така оцінка від І. Дзюби засвідчує якість наукової праці С. Кіралья, його щире горіння процесом дослідження, вболівання за правдиве відображення усіх деталей епістолярних діалогів І. Чендея.

За свідченням науковця, робота над видавничим проектом «Епістолярні джерела чендєзнав-

ства» й загалом над освоєнням творчих материків письменника продовжується. «Нині вже підготовлено до друку документи персональної справи Івана Чендея у двох томах із відповідним коментуванням про погром роману «Птахи полишають гнізда» та збірки «Березневий сніг», на стадії завершення написання передмов до цих унікальних документів про тотальну радянську цензуру. Виконано комп'ютерний набір текстів другого й третього томів листування, які опрацювують в аспекті археографічному й текстологічному» [Професор Сидір Кіраль: «Іван Чендей – це візитівка Закарпаття» 2022], – зазначив С. Кіраль в одному з інтерв'ю. І це далеко не весь перелік виконаних завдань, адже, знаючи працьовитість ученого, усвідомлюєш, що він готовий поділитися новими чендєзнавчими знахідками та відкриттями.

Висновки. Таким чином, проаналізувавши доробок С. Кіралья як дослідника творчих світів І. Чендея, слід констатувати, що присутніми ознаками літературознавчого стилю вченого є ретельна робота із фактажем, системність, ґрунтовність наукових узагальнень, уміле використання академічних підходів до осмислюваного матеріалу, тонке відчуття психології людей із кола спілкування І. Чендея, людиноцентризм, тактовність у судженнях. Науковими векторами аналітики С. Кіралья є розгляд листування закарпатського письменника із різними адресатами, представниками української наукової та мистецької еліти.

Здійснюючи вивчення листів І. Чендея, С. Кіраль спирається на принципи об'єктивності, системності, контекстуальності. Він використовує дослідницьку стратегію «від тексту – до широких узагальнень», ставлячи собі за мету концептуально проаналізувати епістолярій митця, його біографію та коло спілкування на історико-літературному тлі. Усі дослідження літературознавця, присвячені доробку І. Чендея, складають кістяк сучасних студій над творчістю закарпатського письменника і є зразком глибокої аналітики його багатоаспектного творчого життя.

Література

1. Александрова Г. Біографічний простір Івана Чендея в контексті епістолярних діалогів. Рец.: Кіраль С.С. Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги: монографія. Київ-Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Ужгород, 2021. Вип. 2 (46). С. 317–320.
2. Бахтин М. Естетика словесного творчства. Москва: Искусство, 1979. 444 с.
3. Вертій О. Грані духовного світу Івана Чендея. Рец.: «Зробити щось корисне для свого рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2013. 212 с. *Слово і час.* 2016. № 1. С. 108–111.
4. Іван Чендей у колі сучасників: зб. спогадів, статей, есе, худож. творів, бібліогр. джерел / уклад.: О.Д. Гаврош, С.С. Кіраль, І.В. Когутич, М.І. Трещак, О.В. Шмайда. Ужгород: РІК-У, 2020. 532 с.
5. Кіраль С. «Березневий сніг» – моя найчесніша книга»: збірка Івана Чендея в контексті доби та сьогодення *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. праць. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 154–162.
6. Кіраль С. «Зробити щось корисне для свого рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2013. 212 с.
7. Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: Епістолярні діалоги: монографія. Київ-Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.
8. Кіраль С.С. «І знову я про те, що Життя сильніше Смерті»: Спроба епістолярного автопортрета Івана Чендея (До 90-річчя від дня народження письменника) *Слово і Час.* 2012. № 8. С. 41–57.

9. Кіраль С. Київські стежки Івана Чендея: архіви та документи *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2014. Вип. 4.14. С. 230–241.
10. Кіраль С. Ніс у своїй душі сонце любові до людей та України: штрихи до епістолярного портрета Івана Чендея / *Іван Чендей у колі сучасників*: зб. спогадів, статей, есе, худож. творів, бібліогр. джерел / уклад.: О.Д. Гаврош, С.С. Кіраль, І.В. Когутич, М.І. Трещак, О.В. Шмайда. Ужгород: РІК-У, 2020. С.434–490.
11. Кіраль С. Протоколи допитів Івана Дзюби та персональна справа Івана Чендея як джерела вивчення їх громадянської позиції за доби шістдесятництва. *Українська біографістика*. 2020. Вип. 19. С. 145–174.
12. Кіраль С. Штрихи до епістолярного автопортрета Івана Чендея (за матеріалами неопублікованого листування з професором Іваном Денисюком) *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Ужгород, 2012. Вип. 28. С. 76–87.
13. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 584 с.
14. Професор Сидір Кіраль: «Іван Чендей – це візитівка Закарпаття» / розмову вів О. Гаврош. Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2022/01/10/profesor-sydir-kiral-ivan-chendey-tse-vizytivka-zakarpattia/> (дата звернення 22.07.2022)
15. Райбедюк Г. Епістолярний образ Івана Чендея. Рец.: Кіраль С. С. «Зробити щось корисне для свого рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2013. 212 с. *Слово просвіти*. 2015. 17 грудня. Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2015/12/17/epistolarnij-obraz-ivana-chendeyu/> (дата звернення 25.07.2022)
16. Стасюк Г. Не втрачені діалоги духовності. Рец.: Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги: монографія. Київ–Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с. *Слово просвіти*. 2021. 1 листопада. Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2021/11/01/nevtracheni-dialohy-dukhovnosti/> (дата звернення 25.06.2022)
17. Чендей І. Листування з київськими критиками / упоряд., автор передм. і комент. д-р філол. наук, проф. Сидір Кіраль. Київ–Ужгород: РІК-У, 2021. Т.І. 668 с.

References

1. Aleksandrova H. (2021) Biohrafichnyi prostir Ivana Chendeia v konteksti epistolarnykh dialohiv [Biographical space of Ivan Chendey in the context of epistolary dialogues]. Rets.: Kiral S.S. Ivan Chendey ta kyivski krytyky: Epistolarni dialohy: monohrafiia. Kyiv-Uzhhorod: RIK-U, 2021. 432 s. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia*. Uzhhorod, Vyp. 2 (46). S. 317–320 [in Ukrainian].
2. Bakhtin M. (1979) Ehstetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo, 444 s. [in Russian].
3. Vertii O. (2013) Hrani dukhovnoho svitu Ivana Chendeia [Edges of the spiritual world of Ivan Chendey]. Rets.: «Zrobyty shchos korysne dlia svoho ridnoho narodu»: Z epistolarnoi spadshchyny Ivana Chendeia. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M.M., 2013. 212 s. *Slovo i chas*. 2016. № 1. S. 108–111 [in Ukrainian].
4. Ivan Chendey u koli suchasnykiv (2020): zb. spohadiv, statei, ese, khudozh. tvoriv, bibliohr. dzherel [Ivan Chendey among his contemporaries] / uklad.: O.D. Havrosh, S.S. Kiral, I.V. Kohutysh, M.I. Treshchak, O.V. Shmaida. Uzhhorod: RIK-U. 532 s. [in Ukrainian].
5. Kiral S. (2018) «Bereznevyi snih» – moia naichesnisha knyha»: zbirka Ivana Chendeia v konteksti doby ta sohodennia [«March Snow» is my most honest book»: Ivan Chendey's collection in the context of today]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva: zb. nauk. prats. Uzhhorod, Vyp.23*. S.154–162 [in Ukrainian].
6. Kiral S. (2013) «Zrobyty shchos korysne dlia svoho ridnoho narodu»: Z epistolarnoi spadshchyny Ivana Chendeia [«To do something useful for your native people»: From the epistolary heritage of Ivan Chendey]. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M.M. 212 s. [in Ukrainian].
7. Kiral S. (2021) Ivan Chendey ta kyivski krytyky: Epistolarni dialohy: monohrafiia [Ivan Chendey and Kyiv critics: Epistolary dialogues]. Kyiv: Uzhhorod: RIK-U. 432 s. [in Ukrainian].
8. Kiral S. (2012) «I znovu ya pro te, shcho Zhyttia sylnishe Smerti»: Sproba epistolarnoho avtoportreta Ivana Chendeia (Do 90-richchia vid dnia narodzhennia pysmennyka) [«And again I am talking about the fact that Life is stronger than Death»: An attempt at an epistolary self-portrait of Ivan Chendey (to the 90th anniversary of the writer's birthday)]. *Slovo i Chas*. № 8. S. 41–57 [in Ukrainian].
9. Kiral S. (2014) Kyivski stezhky Ivana Chendeia: arkhivy ta dokumenty [Kyiv trails of Ivan Chendey: archives and documents]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Seriya: Filolohichni nauky*. Vyp. 4.14. С. 230–241 [in Ukrainian].
10. Kiral S. (2020) Nis u svoii dushi sontse liubovi do liudei ta Ukrainy: shtrykhy do epistolarnoho portreta Ivana Chendeia [Carry in his soul the sun of love for people and Ukraine: touches to the epistolary portrait of Ivan Chendey]. *Ivan Chendey u koli suchasnykiv: zb. spohadiv, statei, ese, khudozh. tvoriv, bibliohr. dzherel / uklad.: O.D. Havrosh, S.S. Kiral, I.V. Kohutysh, M.I. Treshchak, O.V. Shmaida*. Uzhhorod: RIK-U. S.434–490 [in Ukrainian].
11. Kiral S. (2020) Protokoly dopytiv Ivana Dziuby ta personalna справа Ivana Chendeia yak dzherela vyvchennia yikh hromadianskoi pozytsii za doby shistdesiatnystvva [The protocols of interrogations of Ivan Dziuba and the personal file of Ivan Chendey as sources of study of their civic position in the era of the sixties]. *Ukrainska biohrafistyka*. Vyp. 19. S. 145–174 [in Ukrainian].

12. Kiral S. (2012) Shtyrykhy do epistoliarnoho avtoportreta Ivana Chendeia (za materialamy neopublikovanoho lystuvannia z profesorom Ivanom Denysiukom) [Touches on the epistolary self-portrait of Ivan Chendey (based on the materials of unpublished correspondence with Professor Ivan Denysiuk)]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 76–87 [in Ukrainian].
13. Kotsiubynska M. (2009) Lysty i liudy: rozдумы pro epistoliarnu tvorchist [Letters and people: reflections on epistolary creativity]. Kyiv: DUKh I LITERA, 584 s. [in Ukrainian].
14. Profesor Sydir Kiral: (2022) «Ivan Chendei – tse vyzytivka Zakarpattia» [«Ivan Chendey is the business card of Transcarpathia»] / rozmovu viv O. Havrosh. Rezhym dostupu: <http://slovoprosvity.org/2022/01/10/profesor-sydir-kiral-ivan-chendey-tse-vyzytivka-zakarpattia/> (data zvernennia 22.07.2022) [in Ukrainian].
15. Raibediuk H. (2015) Epistoliarnyi obraz Ivana Chendeia. [Epistolary image of Ivan Chendey]. Rets.: Kiral S.S. «Zrobyty shchos korysne dla svoho ridnoho narodu»: Z epistoliarnoi spadshchyny Ivana Chendeia. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M.M., 2013. 212 s. *Slovo prosvity*. 17 hrudnia. Rezhym dostupu: <http://slovoprosvity.org/2015/12/17/epistolyarnij-obraz-ivana-chendeya/> (data zvernennia 25.07.2022) [in Ukrainian].
16. Stasiuk H. (2021) Ne vtracheni dialohy dukhovnosti [Dialogues of spirituality are not lost]. Rets.: Kiral S. Ivan Chendey ta kyivski krytyky: epistoliarni dialohy: monohrafiia. Kyiv: Uzhhorod: RIK-U. 432 s. *Slovo prosvity*. 1 lystopada. Rezhym dostupu: <http://slovoprosvity.org/2021/11/01/nevtracheni-dialohy-dukhovnosti/> (data zvernennia 25.06.2022) [in Ukrainian].
17. Chendei I. (2021) Lystuvannia z kyivskymy krytykamy [Correspondence with Kyiv critics] / uporiad., avtor peredm. i koment. d-r filol. nauk, prof. Sydir Kiral. Kyiv: Uzhhorod: RIK-U. T.I. 668 s. [in Ukrainian].

SYDIR KIRAL – AN EXPERT ON CREATIVITY OF I. CHENDEY

Abstract. The article examines the contribution of the modern literary critic S. Kiral to the study of the heritage of I. Chendey, an outstanding Transcarpathian writer, laureate of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine. It is noted that at the center of scientific analytics of the scientist is the artist's epistolary, which is researched against a broad historical and cultural background and with the involvement of new methodological tools. Carrying out the scientific reception of I. Chendey's letters, S. Kiral relies on the principles of objectivity, systematicity, contextuality. He uses the research strategy "from the text to broad generalizations" aiming at a scrupulous study of the artist's epistolary, his biography and communicative circle, historical realities, and literary context.

S. Kiral is a scientist with diverse scientific interests. He studied the problems of Ukrainian classical literature, issues of folkloristics, bibliography, documentary studies, source studies, textology, etc. His works on the legacy of the literary critic, publicist Ostap Terletskyi, of the writer, philosopher Trokhym Zinkivskyi testify the deep penetration into the creative laboratory of iconic figures of Ukrainian spirituality. The scientist also applies proven scientific research strategies in the process of analyzing the heritage of I. Chendey. S. Kiral offers a broad program of research of the writer's epistolary. The planned 10-volume publishing project «Epistolary Sources of the works of I. Chendey» – this is a large-scale scientific analysis not only of the artist's correspondence but also consideration of topical issues of Ukrainian literature of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries, an appeal to a wide range of problems of modern humanitarianism. The publication of the first volume from the specified series, which contained the correspondence of Ivan Chendey with Kyiv critics, became evidence of the scientist's thorough work on the study of the writer's legacy. It was supplemented by a separate monograph – «Ivan Chendey and Kyiv Critics: Epistolary Dialogues» (2021), which expands the historical and cultural context of the epistolary of the Transcarpathian author thanks to extensive commenting on his communication with Ukrainian critics K. Volynskyi, I. Dziuba, L. Kovalenko, V. Kostiuchenko.

Having studied the achievements of S. Kiral, we can state that the characteristic features of the scientist's research strategy are careful work with fact, systematicity, thoroughness of scientific generalizations, a skillful combination of academic approaches to the comprehended material with its subjective perception, a subtle sense of the psychology of people from I. Chendey's circle of communication, people-centeredness, tact in judgments.

Keywords: Ivan Chendey, Sydir Kiral, epistolary, research strategy, methodology, scientific tools, reception.

© Кузьма О., 2022 р.

Оксана Кузьма – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; oksana.kuzma@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-1590-1624>

Oksana Kuzma – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; oksana.kuzma@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0002-1590-1624>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія

Випуск 1(47)

УДК 821.161.2-3:82.09

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).59–66.

Мафтин Н.В. Жанрово-стильові особливості малої прози Івана Чендея; кількість бібліографічних джерел – 19; мова українська.

Анотація. У статті досліджено окремі аспекти поетики малої прози Івана Чендея. Проаналізувавши твори «Чайки летять на Схід», «Криниця діда Василя», «Гаврилова «Золота осінь»», «Рукавички», «Весільний кулон», «Трембіта», «Косарі», врахувавши думки літературознавців, які займалися вивченням прози письменника, міркування І. Чендея про те, що новела для нього – особливий жанр, з'ясовано: мала проза письменника представлена фабульною новелою, ліризованою новелою з ослабленою фабульністю, новелою баладного типу, а також жанровим підвидом ліричного образка. У малій прозі І. Чендея, завдяки виразній ліричній доміні, особливу композиційну роль відіграє лейтмотив.

Задіяні в структурі творів образи фольклорного походження виявляють тісний зв'язок Чендесового художнього мислення з архетипним підґрунтям. Зокрема образи «*розхристаної верби*» і «*росяної стежки*» (новела «Чайки летять на Схід») стають епіцентром трагічного, моделюють хронотоп твору, розгортаючи часопростір до безконечності Вічного. Художній тип мислення письменника характеризує і використання лейтмотивного образу в ролі символу. У фабульних новелах лейтмотивний образ часто виконує функцію також «соколиного профілю» («Рукавички», «Весільний кулон», «Комаха в бурштині»), трансформуючись у символ (у новелі «Криниця діда Василя» лейтмотивний образ горіха на рівні символічному сприймається як міфічне дерево життя, дерево роду).

Серед малої прози Івана Чендея важливе місце посідає жанр ліричного образка. В архітектоніці цього жанрового підвиду також важливу роль відіграє лейтмотив: саме завдяки лейтмотивним образам твір набуває внутрішньої структури (тема стає мотивом, мотив – темою). Іноді лейтмотив реалізується також і на рівні окремих слів чи слухових образів шляхом звукопису («Косарі»).

У статті порушено й проблему поетики заголовка. Заголовки Чендесвих новел і оповідань співвіднесені з проблематикою його творів («Чайки летять на Схід»), персонажним світом («Цимбаланя», «Василько»), однак вони переважно містять символічний або метафоричний код. Завдяки такій символічній наповненості образи, винесені як заголовок, стають лейтмотивними у структурі твору, безпосередньо співвідносяться з основою сюжету, в них сконцентровані основні вектори його ідейно-художнього наповнення («Гаврилова “Золота осінь”»).

Ключові слова: Іван Чендей, мала проза, новела, ліричний образок, лейтмотив, художній образ, архітектоніка, символ, архетип.

Постановка проблеми. Іван Чендей належить до тих митців, чий талант покликаний служити красі: благословляти словом рідну землю, рід, справжність людських взаємин, непроминальність високих почуттів. Його слово, наче струни арфи, наділене дивовижною здатністю передавати найтонші відтінки настроїв.

Здавалося б, митець за життя був улюбленцем долі – сягнув вершини слави (раннє визнання таланту, відзначення Шевченківською премією, видання книг багатотисячними тиражами), та було на його творчому шляху чимало й «колючого терня»: виключення з партії, відтак тривале замовчування творчості й заборона друкуватися, несправедлива критика з боку ідейно відданих «справі партії» графоманів. Письменник, як і чимало інших українських митців, в умовах тоталітаризму мусив ламати власний талант – бо ж навіть найлояльніші критики закидали, що пише про «закон природи», а «слід було б і про закони нашого нового суспільства» [Кіраль 2021, с. 371].

Сучасний дослідник творчості І. Чендея зауважує: «Художні тексти І. Чендея сприймаються органічно складовою дискурсу української літератури радянської епохи. ... за таких умов уникнути цензури й самоцензури практично не вдалося, а творити за законами краси, моралі й совісті було не-

можливо, а часом і небезпечно. На перехресті цих тенденцій і постає творчість закарпатського письменника» [Хорошков 2012, с. 166]. Дійсно, таке перехрестя – наче хрест, на якому митець мав би розп'ясти власний талант. Однак домінанта його творчого обдарування виявилася непідвладною «ідеологічним завданням». Адже, як висловився сам митець, «талант письменника, поета – в слові, яке є матеріальним вираженням його самого, його думок, його серця. В слові письменника і його культура, перш за все інтелектуальна» [Жулинський 2012, с. 4].

Особливістю Чендесового письменницького обдарування є вміння тонко відчувати «гармонію слів». Письменник зізнавався: «Люблю слово і гармонію слів. Люблю ритм слова як в поезії, так в прозі й добре знаю, що у слів свої закони і правила» [Жулинський 2012, с. 5]. Його художнє мислення виразно новелістичного типу – про це свідчить уміння бачити «світ у краплі води», володіння майстерністю композиції, зокрема лейтмотивної побудови твору, майстерністю розкриття образів-характерів крізь призму вдало віднайденого художнього образу. Прикметно, що і шлях у літературу І. Чендея розпочав з новели – «Чайки летять на Схід». У листі до К. Волинського від 26.04.1964 р. письменник зізнавався: «Новелу, як жанр, люблю і ніколи не відмов-

люся її писати» [Кіраль 2017, с. 357]. Зрештою, виступ І. Чендея на міжвузівській конференції в Ужгороді у травні 1966 року з проблеми розвитку новели свідчить про опанування митцем і теоретичних засад «малого жанру». Отже, «мала проза» письменника, його новели, оповідання, нариси, бачиться нам цікавою і важливою гранню для створення багатомірного осмислення творчості митця.

Аналіз досліджень. Творча спадщина І. Чендея не обійдена увагою критиків і літературознавців. У працях М. Стрельбицького, Г. Сивоконя, Г. Шевченко, Г. Штоня, В. Марка, М. Жулинського досліджувалися питання проблематики, стилю, національних мотивів його творів, зв'язку із фольклором Закарпаття. Епістолярій письменника ґрунтовно опрацьований С. Кіралем. Серед найновіших праць на теренах чендєзнавства назвемо також дисертаційні дослідження Н. Белоконь-Пожарицької «(Характерологія в прозі Івана Чендея: рецепція і типологія)», О. Козій («Повісті і романи І. Чендея: неореалістичний дискурс»), М. Хорошкова («Проза Івана Чендея в контексті морально-етичних пошуків літератури другої половини ХХ століття»).

Що ж до проблеми жанрово-стильової специфіки малої прози письменника, то вона дотично розглядалася в дискурсі проблем, піднятих у названих працях. Однак іще Г. Аврахов, К. Волинський, Г. Дончик, О. Бабишкін відзначали, що жанр новели «найперспективніший у розвитку Чендєєвого таланту» [Аврахов 1967, с. 5]. Важливим внеском у студії творчої майстерні І. Чендея, зокрема і його новелістичної майстерності, стали праці С. Кіралья.

Мета статті – проаналізувати жанрово-стильові особливості малої прози Івана Чендея, зокрема простежити роль лейтмотивних образів, їх ідейно-художню та композиційне навантаження, зв'язок із архетипним підґрунтям.

Методи та методика дослідження. Використання історико-генетичного методу, частково застосованого у статті, зумовлене біографічним, соціально-історичним «контекстом» творчості митця. Розкриття особливості поезики малої прози потребувало застосування системно-структурного підходу; герменевтичний метод доцільний в інтерпретації текстів, опрацьованні чільних сюжетних матриць.

Виклад основного матеріалу. Як ми вже зазначили, у листах письменника, у його спогадах є цікаві міркування стосовно жанру новели. Літературознавець С. Кіраль, опрацьовуючи епістолярій І. Чендея, зауважив: «Найбільш майстерно, психологічно точно правда життя відтворена у новелах письменника, тому й не випадково у своїх роздумах докладно оповідає про роботу саме в цьому жанрі» [Кіраль 2017, с. 357]. А сам письменник постійно наголошував власне уподобання: «Новелу люблю і глибоко шаную, бо дуже багато достоїнств у цього жанру красного письменства. Я знав напевне: перша книга моя, що має вийти у світ, буде книга новел» [цит. за: Кіраль 2017, с. 339]. У контексті нашого дослідження особливо актуальним постає виступ І. Чендея на міжвузівській конференції в Ужгороді у травні 1966 року з проблеми розвитку новели, про

яку згадає С. Кіраль [Кіраль 2017, с. 357] І. Чендей зізнався, що «чимало передумав, що таке новела, що таке оповідання». Висновок новеліста-практика щодо відмінності між цими короткими епічними жанрами виявляє розуміння ним і на рівні теорії одного з найважливіших законів жанру – новелістичної «Spannung», неослабної напруги викладу. Оповідання, як зауважує письменник, «може народжуватися в процесі роботи за столом», творча «його температура нижча. Воно спокійніше», а «новела – твір напружений перш за все психологічно, він увесь мовби зі спалахів складений і сам є спалахом. Новела довго виношується, вистигає од моменту імпульсу, запліднення до появи на світ, зате порівняно дуже швидко пишеться – народжується»; «... новела завжди глибока в переживаннях і хвилюваннях героїв, вона майже завжди дає великий простір для творчості читача, який мусить бути співучасником новеліста...» [Чендей 18, с. 49–50]. Яскраве обдарування саме новелістичного типу художнього мислення І. Чендея засвідчила вже перша книга новел «Чайки летять на Схід» (Ужгород, 1955). Одноїменною новелою з цієї збірки, якою і відкривається книга, виявляє домінуючу ліризму й лейтмотивний тип композиції. З віддалі часу, зі зміною ідеологічних маркерів твір не втратив високої художності, адже наповнений щирим почуттям автора, його художньою правдою. В основі твору – події березня 1939 року (угорська окупація Закарпатської України). С. Кіраль наводить спогади митця про те, як народився задум новели: поштовх уяві дала почута під час відвідин Закарпатського краєзнавчого музею історія про розстріл угорськими окупантами батька і сина, що підтримували сили опору. Автор пережив справжнє потрясіння, побачивши в одній із вітрин «прострелені кулями кишенькові хустки, якими зав'язували очі батька і сина, розстріляних на березі Тиси. І митець тут же, в залі музею, завдяки уяві, відчув *«ходу жандармів-окупантів, бачив холодний блиск на багнетях того ранку, коли героїв вели до страти. Я бачив самих героїв – батька і сина. Безстрашних і мужніх, непохитних, як верховинські гори. Чув биття серця батька, який розумів, що коїться. Я зрозумів: новела буде написана. Саме новела, а не повість, не роман, не драма. Поштовх до творчості був таким сильним, що я вже не знав спокою»* [Кіраль 2017, с. 359]. Про цю першу новелу І. Чендея вже згадувано чи не всіма, хто писав про нього. Та переважно йшлося про її ідеологічну скерованість – «через трагедійну велич самопожертви батька й сина розкривається висока й суворая правда життя, напруга боротьби трудящих за соціальне і національне визволення, незламність народного духу» [Жулинський 1982, с. 8]. Зрештою, навіть час, внісши певні корективи, не скасовує цю тезу, адже на долю закарпатських українців випало чимало випробувань, у яких їм довелося відстоювати власну ідентичність. У цій статті ми зосередимося на композиційних особливостях твору, що має виразно лейтмотивну архітектуру. Прикметно, що образ *«чайок, які летять на схід»*, стає лейтмотивним чи не для всієї ранньої творчості письмен-

ника. Із погляду нашого сьогодення, він символізує скерованість не так до оманливих горизонтів СРСР, але устремління закарпатців до визволення від ярма чужинців.

Новела має тричленну композицію, кожна із частин містить власний композиційний центр. Обраний автором кут зору відстороненого оповідача (погляд збоку) дозволив змістити акценти із фабульності на ліричну домінанту: виразно подієва історія набуває баладного відтінку. Перший фрагмент новели моделюється крізь призму сприйняття дитини, навіть образи жандармів порівнюються з «вовками-сіроманцями». Однак ця оманлива «казковість» сприйняття (хлопчик, схоплений з набоями для повстанців, не усвідомлює небезпеки й дивується кількості півнячих пер на жандармських капелюхах) уже містить виразне зерно трагізму. Перший фрагмент також сконцентровує в собі майже всю скупку інформацію про подію. Другий фрагмент оформлений як діалог між батьком і сином, що динамічність й напругою трагічного нагадує також баладний нарратив (згадаймо бодай «Вільшаного короля» Гете): батько намагається заспокоїти сина, на синове запитання про те, чого їх ведуть до річки, каже, що пани ведуть їх рибку ловити. Підтекстово зринає тут і перегук із казкою про Івасика-Телесика. Образи «розхристаної верби», що «вклонялася їм назустріч», і росяної стежки у траві підсилюють відчуття трагізму й неминучого. Вони стають епіцентром трагічного, на архетипному рівні розгортають часопростір новели до безконечності Вічного. Кульмінація цієї частини – вчинок батька (загортаючи сина у шарф, аби той закрився, він «готовий був віддати йому все тепло, яке беріг в серці для нього на довгі роки») [Чендей 1982, с. 20]. Третя частина, що містить кульмінаційну вершину всього твору, – найкоротша. Лейтмотивом проходить і тут діалог батька й сина – батько до останньої хвилини намагається заспокоїти дитину, навіть коли зав'язують очі, каже, що так пани «хочуть в жмурки погратися». Хоча у творі відсутній властивий для класичної новели поворотний пункт, та за напругою викладу, за способом моделювання ситуацій – коротких спалахів-епізодів, максимально лаконічних, цей твір – новела, однак виразно ліризована. У цій новелі баладного типу сила експресії, глибина емоційної дії також зумовлена використанням архетипних образів, безпосередньо оприявнених в українському фольклорі. Абсолютно слухною нам бачиться висловлена свого часу П. Скунцем оцінка цього твору: «Це – класика, яка не належить ні до соціалізму, ні до капіталізму. Там – крик душі. Там – правда душі. Там – перемога душі над бруталністю навколишнього світу» [Скунець 2002, с. 140].

Аналізуючи малу прозу І. Чендея, дослідник М. Хорошков слушно зауважив: «Кращі новели книжки – “Льодові квіти”, “Тестамент”, “Василько”, “Чайки летять на Схід”, “Ружана”, “Книжечка”, “Червона цятка на снігу” тощо – дають уявлення про стильову манеру письменника й поетикальні риси його текстів: неперевантаженість етнографічно-побутовими описами, експресивна манера ви-

кладу, сюжетна сконцентрованість і композиційна стрункість, лаконізм нарації. Давалося взнаки слідування Чендея у річищі кращих традицій вітчизняної новелістичної школи прозописма, репрезентованої художньою практикою Василя Стефаника, Марка Черемшини, Тимотея Бордуляка» [Хорошков 2012, с. 166].

Зупинимось на одній із важливих поетикальних прикмет Чендеевої малої прози: принципові лейтмотивної побудови. Нагадаємо дефініцію поняття: «лейтмотив – це провідний мотив одного чи багатьох творів письменника» [Гаспаров 1994, с. 30]. Такий принцип побудови особливо прикметний для ліризованої прози, бо й сам термін у вжиток в царині літературознавства був уведений музикознавцями, дослідниками творчості Р. Вагнера.

Ю. Ковалів наголошує на використанні в ролі лейтмотиву «постійно згадуваної художньої деталі, ключової для розкриття задуму митця» [Ковалів 2007, с. 548]. Лейтмотив «може виконувати і роль символу», що також характерно для художнього типу мислення І. Чендея.

В окремих новелах письменника лейтмотив виконує функцію «соколиного профілю» («Рукавички», «Весільний кулон», «Комаха в бурштині»). Саме так можна потрактувати лейтмотивний образ новели «Рукавички», довкола якого моделюється композиція твору. Зафіксувавшись у поетиці назви, він обігрується в ліричному відступі-спогаді на початку твору, зринає у спогадах про рідну домівку й маму, про заповітну дитячу мрію, стає композиційним осердям усієї експозиційної частини, відтак – емоційним епіцентром твору: «ті перші мої рукавички зі мною завше. Вони гріють уже не одну зиму навдивовижу зачаровуючи сердечним теплом» [Чендей 1982, с. 62]. Подієва частина новели, що охоплює вечір перед Різдом, – зустріч оповідача з сільським нотарем Петром Іллічем, блискучим студентом з бідноти, науку котрому в Празі не дала завершити війна. І на згадку про цей вечір нотар дарує хлопцеві шкіряні рукавички. Рукавички не парні, бо Петро Ілліч – каліка. Автор вдало відточує новелістичний поворотний пункт – «покалічена рука стирчала обрубком», тому рукавички розпаровані, обидві – на ліву руку. Та ці рукавички стають для хлопця на все життя символом теплої потиску руки, підтримки: «Правій руці й тут було тепліше».

Сюжетоорганізуючу функцію в новелі «Весільний кулон» виконує прикраса, подарована бідним євреєм Мортком, помічником нотаря, дружині Рифці. Подружжя живе у крайній нужді, однак зберегло ніжну турботу одне про одного. І коли Мортка позбавляють місця праці, Рифка без вагань, із радістю, що може допомогти, виймає із скарбнички єдину коштовність, дорогу для неї перш за все як згадка про молодість («те сяєво полихнуло давнім огнем, що не згас під попелом часу») [Чендей 1982, с. 76]. Вона пропонує зробити подарунок дружині нотаря, аби задобрити пана. Історія, що розгортається довкола кулона, – то маленька драма з напруженим очікуванням. Мортко сподівається на те, що нотарева дружина зуміє переконати чоловіка. Однак нотар

несе кулон до місцевого годинникаря, аби визначити цінність прикраси. Мотя Шумільлейба дуже хоче прислужитися панові, тому переконує, що ця річ – дешева підробка, натомість пропонує намисто своєї покійної дружини. Та раптом він знаходить на кулоні мітку і розуміє, кому належить ця річ. Кульмінаційний перелом, поворотний пункт новели, виконаний автором надзвичайно майстерно: нічого вже не можна виправити, а читач розуміє, що Мотя так старався, аби допомогти Морткові, аби за своє намисто запросити милості для старого. Новелістична «шпанунг» витримана показом страждань старого чоловіка, який став раптом не потрібним у суспільстві, викинутим із соціуму. Читач буквально відчуває усі відтінки того болю, яким пронизане ество Мортка. Здавалося б, кульмінаційний момент – смерть Мортка, та кулон ще не виконав свою композиційну місію. Після похорону Рифка віддала чоловікові камізьелку жebraкові. А наступного дня жebraк повернувся й простягнув жінці паперового вузлика: *«На обличчі Рифки, викарбовуючи густі зморшки, оранжевим сяйвом блиснув кулон. В ньому зламався промінь сонця»* [Чендей 1982, с. 90]. Лейтмотивний образ кулона, виконуючи на рівні композиції твору функцію соколиного профілю, стає символом утвердження людяності, світла, що живе в душах простолуду.

Серед малої прози Івана Чендея важливе місце посідає жанр ліричного образка. В архітектоніці цього жанрового підвиду лейтмотив виконує особливу композиційну роль, адже саме завдяки йому твір набуває внутрішньої структури, тема стає мотивом, мотив – темою. Експресивно-емоційною основою для втілення ідеї нерозривного зв'язку з рідним краєм, як і композиційною основою образка «Трембіта», є *«спів трембіти»*. Цей образ проходить крізь усі сім невеличких абзаців, набуваючи в кожному синонімічних варіантних втілень: *«спів трембіти», «її голос весняний», «її чарівний гомін»*. Трембіта *«дзвенить срібними дзвонами», «котиться владною луною в горах»* – вона, наче голос самого життя, наповнює собою увесь простір (відтак і хронотоп твору моделюється також завдяки цьому лейтмотивному образу: простір – неосяжний, понад гори й ущелини; час – плінний і водночас – вічний: *«У ній курликання відлітаючих і прилітаючих журавлиних ключів»*). Її наділено чарівною силою прикликати весну (старий ватаг Микула каже, аби міг затрембітати – *«зазеленили би хаці далекі»*). У двох останніх абзацах твору виразно сконденсована ідея твору: духовна єдність митця із своїм народом, його мріями і сподіваннями. Спів трембіти (тобто високий дух народу) для митця – камертон, яким він вивіряє і своє серце, і власну творчість: *«Чую спів трембіти, бо в ньому безмежна ніжність душі моїх земляків, бо він є жагою спраглою по красі серця»* [Чендей 1982, с. 113]. Спів трембіти стає важливим сюжетоорганізуючим і композиційним чинником, водночас – це той образ-символ, що виявляє авторське ставлення вже у перших рядках твору, а в заключному реченні розгортається в ідейний епіцентр не лише цього короткого образка, а усієї твор-

чості І. Чендея: *«Цілим трепетним еством своїм по веснах чую життєдайний спів трембіти... І він є моєю мрією, моєю думою...»* [Чендей 1982, с. 113].

Серед кращих зразків малої прози Івана Чендея – ліричний образок «Косарі». Любов до світу, до краси, єдність з природою як основа менталітету українців утілена тут в образах колосся, праці косарів, жайворонкового гнізда, обережно обкошеного, аби не нашкодити птахам. Цей твір – наче акварельна замальовка, з насиченими барвами стиглої пшениці, *«розпеченого кола сонця»* й *«бездонної синяви»* неба. Тут стільки любові до світу! І. Чендей був наділений талантом органічно відчувати слово (як сам зізнавався – «фразу за внутрішнім чуттям її звучання»). В образку «Косарі» майстерно використано звукопис – зорові образи поєднуються із слуховими, відтак лейтмотив реалізується на рівні окремих слів чи слухових образів і шляхом звукопису: *«до самого обрію скатертю-самобранкою простелиться лан»; «додолю хилить стиглий колос пшениця»; «мерехтять повітряні хвилі, стрибають доверху, донизу»; «колос не шелесне вусом, стеблом вітер не колихне»* [Чендей 1982, с. 63]. Така, здавалося б, незначна подія – знайдене косарями жайворонкове гніздо із пташенятами – стає справжнім епіцентром твору: косарі не тільки обережно обкошують гніздо, але й через пшеничне стебло напувають спраглих пташенят... В образковій наче струмує єдиний кровообіг планети, де все суще – нероздільне, де Людина – справді невід'ємна частинка природи.

Лейтмотивним образом новели «Криниця діда Василя» є образ горіха. Горіх, що росте на садибі, посаджений далекими дідовими предками, у сприйнятті читача трансформується в міфічне дерево життя, дерево роду. Цей образ також виконує важливу композиційну роль: стає сюжетним центром, віссю, довкола якої моделюється оповідувана історія. На зрізі ідейно-оцінного рівня композиції він також несе важливе навантаження: символізує духовність, зв'язок із рідною землею, вкоріненість у власну ідентичність. Експозиційна частина твору – опис могутнього дерева, що *«зеленою горою»* шовесни й шоліта височіє над зчорнілою хатинкою, дає і тень, і захист від бурі, і нехитрий зарібок дідові. То не просто дерево – орієнтир, дороговказ заблуканим: *«Горіха видно було здалека-здаля. І коли сусідські хлопчики по околиці в мандрах губилися, дороги відразу не знаходили, задивлялися в сторону з горіхом й по ньому до рідних домівок добиралися безпечно»* [Чендей 1982, с. 179]. Однак чи тримаються цього орієнтиру Василеві сини, що роз'їхалися по далеких містах? Чи тримається цього орієнтиру авторів сучасник? Адже «крізь призму локальних (на перший погляд) проблем життя верховинців» автор осмислює «глобальні екзистенційні виміри існування всієї нації» [Хорошков 2012, с. 166].

І. Чендей – майстер діалогу – у цій новелі також виявляє майстерність в царині побудови мовних партій: перша частина новели – спокушання старого різними благами заготівельниками деревини із меблевої фабрики, аби продав горіх. Але дід Василь відганяє спокусу доброго заробітку, пер-

спективу обігрівати взимку убогу хатчину якісними дровами: його жахає одна лише думка про те, що бачитиме «голе небо» і як «широченний чорний пен ь стікає чорними сльозами землі». Горіх стає свідком великої радості для старого – несподівано до батька навідалися сини з невістками. Ціла історія короткого родинного щастя розгортається під горіхом: сини потішили батька увагою і теплом, але швидко поїхали. Є в новелі ще два важливих образи, що набувають символічного значення: стара колиска, знайдена на горищі однією з невісток, і криниця. Образ колиски творить бінарну «пару» із ночвами, призначеними «для останнього купелю на землі». Стара колиска, що виколихала дідових синів, не дочекалася онуків: мертвим знайшли Василя сусіди, що прийшли за ночвами. Кульмінаційний розділ – сусіди знаходять старого мертвим – не є «несподіванкою в сюжеті». Автор детально описує підготовку до похорону, і в цих діалогах сільських молодичь з донькою померлого губиться й зерно трагізму. Через увесь твір проходить образ горіха як символ роду, зв'язку із рідною землею, духовності. І недаремне не п'яніють сини, розпиваючи могорич із новим власником садиби, не даремне якась задума гнітить молодшого – інтуїтивно відчувають вони втрату зв'язку із власним корінням.

Натомість роль кульмінаційної вершини перебирають на себе образи колиски й хати як символів покинутого гнізда, нікому з дідових дітей не потрібного: «Прадавня колиска всього тупилася на лавиці до стіни, кимось з горища недбало скинута» [Чендей 1982, с. 215]. Діти продали дідову оселю, а «новий господар предковичну хату розкинув», горіх зрізав і продав «агентові по заготівлі деревини». В епілозі знову з'являється образ криниці – втрачено дерево роду, всохло коріння, зникає вода життя: «Чомуś після продажу горіха на садибі діда Василя заниділа вода. Спершу зникла вона повільно, ніби втавала до землі, аж поки не темніла мілкою зовсім баюркою. В чому було відсвічувати мерехтливим зорям, до чого було задивлятися місяцю, коли ледве помітна нірка сльозила?» [Чендей 1982, с. 216].

Як бачимо, лейтмотивний образ (образ горіха), паралелізований ще одним образом архетипного походження (образ криниці), потужно спрацьовує в системі усєї ідейно-художньої структури твору, задаючи певний «космогонічний принцип» архітектоніки, що моделюється у вимірах понадчасся. Горіх – в образно-символічній системі твору – дерево життя, дерево роду, символізує зв'язок поколінь; криниця постає символічним образом глибини національного, живлющим джерелом буття. Якщо знищити вертикаль, що з'єднує коріння з небом, знищити надземне, то вмирає й коріння, відтак міліє криниця духу. Автор застерігає від такого необачного нищення власного коріння, легковажної відмови від свого, споконвічного, на користь привнесеного штучно, чужою ідеологічною системою, адже такі українці (як і сини діда Василя) шукатимуть долю, наче перекотиполе, на чужих просторах, по «советських стройках» будуватимуть «рай» для

«гомо советікус». Талант митця дозволив йому художньо переконливо втілити цю ідею, незважаючи на те, що твір писався в радянські часи, коли література, мистецтво змушені були творити «пеани» якраз «советському раю».

Аналізуючи малу прозу І. Чендея крізь призму композиційно-стильових особливостей, зупинимось і на поетиці заголовка. Адже заголовок – перший знак тексту, за яким приховано цілий комплекс уявлень про твір. У. Еко наголошував, що саме назва твору формує в читача «передрозуміння» тексту: «Заголовок – це вже ключ до інтерпретації» [Еко 1997, с. 597]. У цілому заголовки Чендєєвих новел й оповідань співвіднесені з проблематикою («Чайки летять на Схід»), персонажним світом («Цимбаланя», «Василько»), однак вони переважно містять символічний або метафоричний код: «Ватри не згасають», «Льодові квіти», «Тестамент», «Криниця діда Василя». Завдяки такій символічній наповненості образи, винесені як заголовок, стають лейтмотивними у структурі твору, в них сконцентровуються основні вектори його ідейно-художнього наповнення.

Проаналізуємо в цьому аспекті новелу «Гаврилова “Золота осінь”». Заголовок твору безпосередньо співвідноситься з основою сюжету, адже, на перший погляд, означає малярську картину, довкола якої й вибудовуються сюжетні ходи. Однак він має і виразне символічне наповнення, у ньому закладено виразну ідейну доміную. І саме символічне наповнення розкривається із розвитком сюжету: у вступному міні-полілозі («говорилося між людьми звичайними»), у репліках селян зринає інтригуюча інформація про Гавриліва скарб – то «щось коштовне, у великій ціні». Відтак з'ясовується, що це – картина, намальована ще в часи Гаврилового дитинства відомим художником. За картиною полює міський колекціонер, байдуже, що Гаврило вже відмовляв йому – Леопольд Лонгинович знову намагається переконати власника продати йому шедевр. Картина стає свого роду «епіцентром твору», адже усе, що відбувається в новелі, стосується її: навіть спогадова площина сюжету. Гаврило зберігає, як найдорожчий скарб, згадку про випадкову зустріч із Майстром, його урок розуміння прекрасного. Картина стає для нього не просто дорогою річчю, подарунком, це – джерело його натхнення, адже і він, і друзі, часто після важкої праці дня, мовчки, зачаровано дивилися на картину, причащалися тією красою, що струменить із полотна. Гаврило категорично відмовляється продати чи обміняти картину, незважаючи на щедрі подарунки й обіцянки колекціонера. Картина стає символом мрії, високих духовних цінностей, які не продаються й не розмінюються, тому назва твору в заключній частині твору – золота осінь – уже символізує духовну зрілість людини, глибше розуміння призначення мистецтва, ніж прагматично-утилітарний підхід Леопольда Лонгиновича. Прикметно, що картина, яка в площині архітектоніки стає основою композиційного центру новели, також має свій композиційний центр: «Одинокий, бурями колисаний, теплыми

дощами повний, узимку пекучими по довгих ночах морозами палений предковічний дуб стояв у золотому вбранні» [Чендей 1982, с. 164]. Цей образ підтекстово асоціюється у сприйнятті читача також із символікою дерева життя.

Висновки. Обравши у статті за об'єкт аналізу жанрово-композиційні особливості «малої прози» І. Чендея, ми зосередилися на новелах «Чайки летять на Схід», «Криниця діда Василя», «Гаврилова «Золота осінь»», «Рукавички», «Весільний кулон», ліричних образках «Трембіта», «Косарі». Відтак акцентуємо на лейтмотивному типі композиції як домінантному в прозі письменника вказаного жанру. Ще однією виразною прикметою цих творів є їх ліризованість. Ми простежили роль лейтмотивних образів у структурі новел і ліричних образків письменника, розкрили їх ідейно-художнє та композиційне навантаження, показали зв'язок чільних сюжетних матриць із архетипним підґрунтям. Так, окремі новели митця («Чайки летять на Схід») належать до баладного типу, їх оповідна стратегія динамічністю й напругою трагічного виразно наближена до баладного наративу. Задіяні в структурі твору образи фольклорного походження виявляють тісний зв'язок Чендєєвого художнього мислення з архетипним підґрунтям. Зокрема образи «розхристаної верби» (в асоціативному сприйнятті ототожнюється із образом голосільниці) і «росяної стежки» стають епіцентром трагічного, на архетипному рівні розгортаючи часопростір новели «Чайки летять на Схід» до безконечності Вічного.

Художній тип мислення письменника характеризує і використання лейтмотивного образу в ролі символу. У фабульних новелах лейтмотивний образ часто виконує функцію також «соколиного профілю» («Рукавички», «Весільний кулон», «Комаха в бурштині»).

Серед малої прози Івана Чендея важливе місце посідає жанр ліричного образка. В архітектоніці цього жанрового підвиду саме завдяки лейтмотивним образам твір набуває внутрішньої структури: тема стає мотивом, мотив – темою. Так, до прикладу, в образкові «Трембіта» експресивно-емоційною основою для втілення ідеї нерозривного зв'язку з рідним краєм, як і композиційною основою твору є «спів трембіти». Цей образ проходить крізь усі сім невеличких абзаців, набуваючи в кожному синонімічних варіантних втілень і нарешті в останніх абзацах сконденсовує ідею твору: запорукою творчості є духовна єдність митця із своїм народом, його мріями і сподіваннями. В образкові «Косарі»

автор майстерно використав звукопис – зорові образи поєднуються із слуховими, відтак лейтмотив реалізується також і на рівні окремих слів чи слухових образів шляхом звукопису.

У фабульній новелі «Криниця діда Василя» лейтмотивний образ горіха на рівні символічному трансформується в міфічне дерево життя, дерево роду. Цей образ виконує важливу композиційну роль: стає сюжетним центром, віссю, довкола якої моделюється оповідувана історія. На зрізі ідейно-оцінного рівня композиції він також несе важливе навантаження: символізує духовність, зв'язок із рідною землею, вкоріненість у власну ідентичність. У названій новелі є ще два важливих образи, що набувають символічного значення: стара колиска, знайдена на горищі однією з невісток, і криниця. Образ колиски творить бінарну «пару» із ночами, призначеними «для останнього купелю на землі». Натомість роль кульмінаційної вершини перебирає на себе образ колиски й хаги як символів покинутого гнізда. Лейтмотивний образ (образ горіха), паралелізований ще одним образом архетипного походження (образ криниці), потужно спрацьовує в системі усєї ідейно-художньої структури твору, задаючи певний «космогонічний принцип» архітектоніки, що моделюється у вимірах понадчасся. Горіх – в образно-символічній системі твору – дерево життя, дерево роду, символізує зв'язок поколінь; криниця постає символічним образом глибини національного, живлющим джерелом буття. Якщо знищити вертикаль, що з'єднує коріння з небом, знищити наземне, то вмирає й коріння, відтак міліє криниця духу. Автор застерігає від такого необачного нищення власного коріння, легковажної відмови від свого, споконвічного, на користь привнесеного штучно, чужою ідеологічною системою, адже такі українці (як і сини діда Василя) шукатимуть долю, наче перекотиполе, на чужих просторах, по «советських стройках».

У статті порушено й проблему поетики заголовка. Заголовки Чендєєвих новел і оповідань співвіднесені з проблематикою його творів («Чайки летять на Схід»), персонажним світом («Цимбала», «Василько»), однак вони переважно містять символічний або метафоричний код. Завдяки такій символічній наповненості образи, винесені як заголовки, стають лейтмотивними у структурі твору, безпосередньо співвідносяться з основою сюжету, в них сконцентровуються основні вектори його ідейно-художнього наповнення («Гаврилова “Золота осінь”»)

Література

1. Аврахов Г. Майстер новели: передм. Чендей І. *Терен цвіте: новели, повість*. Київ: Дніпро, 1967. С. 5–13.
2. Белоконь-Пожарицька Н. А. Характерологія в прозі Івана Чендея: рецепція і типологія: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.05. Дніпропетровськ, 2014. 20 с.
3. Волинський К. Життя, герой, слово (нотатки про українську прозу 1965 року). *Радянське літературознавство*. 1966. № 3. С. 7–15.
4. Волинський П. Рецензія на кн.: Іван Чендей. Березневий сніг. Повісті та оповідання. Київ: Вид-во «Молодь», 1968. С. 369–372. *Кіраль С. Іван Чендей та кийівські критики: епістолярні діалоги*: монографія. Київ: Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.

5. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. Москва, 1994. 450 с.
6. Жулинський М. «...Аби прославити свій рідний край у слові!»: Духовний простір Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 4–7.
7. Жулинський М. Історія його краю – в його творах. *Чендей І. Вибрані твори* : в 2-х т. Київ: Дніпро, 1982. Т. I: Оповідання. Птахи полишають гнізда ... : роман. С. 5–18.
8. Кіраль С. «Зробити щось корисне для свого народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 1(29). С. 311–327.
9. Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги: монографія. Київ; Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.
10. Кіраль С. Ніс у своїй душі сонце любові до людей: штрихи до епістолярного портрета Івана Чендея. *Іван Чендей у колі сучасників*: зб. статей, есе... до 95-річчя від дня народження. Ужгород, 2017. С. 336–393.
11. Кіраль С. Новела та оповідання у творчій практиці та критичній рецепції Івана Чендея: за матеріалами листів письменника. *Scripta manent*: ювілейн. зб. наук на пошану проф. Ганни Токмань з нагоди її 60-річчя. Київ, 2014. С. 73–85.
12. Кіраль С. Штрихи до епістолярного автопортрета Івана Чендея (за матеріалами неопублікованого листування з професором Іваном Денисюком). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 76–87.
13. Ковалів Ю. Лейтмотив. *Літературознавча енциклопедія*: В 2-х т. Київ: Академія 2007. Т. 1. С. 548–549.
14. Козій О. Образи й деталі в художньому світі Івана Чендея: аспекти взаємовпливу. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 92–94.
15. Скунець П. «Патріархальний чи патріарх?»: спроба прочитання Івана Чендея в рік його 80-ліття. *Дзвін*. 2002. № 5–6. С. 140–145.
16. Хорошков М. Проза Івана Чендея в контексті морально-етичних пошуків літератури другої половини ХХ століття. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія; Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 166–168.
17. Чендей І. Вибрані твори: в 2-х т. Київ: Дніпро, 1982. Т. I: Оповідання. Птахи полишають гнізда...: роман / передм. М. Жулинського. 623 с.
18. Чендей І. Від пісні і життя: Про роботу в жанрі новели. *Рад. літературознавство*. 1966. № 12. С. 49–55.
19. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Умберто Эко. Имя розы*. Санкт-Петербург, 1997. С. 597–602.

References

1. Avrakhov H. (1967) Maister novely: peredm [Master of short stories: preface]. *Chendei I. Teren tsvite: novely, povist*. Kyiv: Dnipro. S. 5–13 [in Ukrainian].
2. Bielokon-Pozharytska N.A. (2014) Kharakterolohiia v prozi Ivana Chendeia: retseptsiia i typolohiia [Characterology in the prose of Ivan Chendey: reception and typology]: avtoref. ... kand. filol. nauk; spets.: 10.01.05. Dnipropetrovsk: Dnipropetrovskiy natsionalnyi universytet im. O. Honchara, 2014. 20 s. [in Ukrainian].
3. Volynskiy K. (1966) Zhyttia, heroi, slovo (notatky pro ukrainsku prozu 1965 roku). [Life, hero, word (notes on Ukrainian prose of 1965)]. *Radianske literaturoznavstvo*. № 3. S. 7–15 [in Ukrainian].
4. Volynskiy P. (2021) Retsenziia na kn.: Ivan Chendei «Bereznevyi snih». Povisti ta opovidannia. [Review of the book: Ivan Chendey, «March Snow». Stories and short stories]. Kyiv: Vyd-vo «Molod», 1968. S. 369–372. *Kiral S. Ivan Chendei ta kyivski krytyky: epistoliarni dialohy: monohrafiia*. Kyiv: Uzhhorod: RIK-U. 432. [in Ukrainian].
5. Hasparov B. M. (1994) Literaturnye leitmotivy: Ocherki russkoi literatury XX v. [Literary Leitmotifs: Essays on Russian Literature of the 20th century]. Moskva [in Russian].
6. Zhulynskiy M. (2012) «...Aby proslavyty svii ridnyi kraj u slovi!»: Dukhovnyi prostir Ivana Chendeia. [“To glorify your native land in words!”: The spiritual space of Ivan Chendey]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 4–7 [in Ukrainian].
7. Zhulynskiy M. (1982) Istoriia yoho kraiu – v yoho tvorakh. *Chendei I. Vybrani tvory* : v 2-kh t. [The history of his land – in his works. Chendey I. Selected works: in 2 volumes]. Kyiv: Dnipro. T. I: Opovidannia. Ptakhy polyshaiut hnizda... : roman. Kyiv: Dnipro. S. 5–18 [in Ukrainian].
8. Kiral S. (2013) «Zrobyty shchos korysne dlia svoho narodu»: z epistoliarnoi spadshchyny Ivana Chendeia [“To do something useful for your people”: from the epistolary legacy of Ivan Chendey]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 1(29). S. 311–327 [in Ukrainian].
9. Kiral S. (2021) Ivan Chendei ta kyivski krytyky: epistoliarni dialohy: monohrafiia. [Ivan Chendey and Kyiv critics: epistolary dialogues: monograph]. Kyiv; Uzhhorod: RIK-U. 432 s. [in Ukrainian].
10. Kiral S. (2017) Nis u svoii dushi sontse liubovi do liudei: shtrykhy do epistoliarnoho portreta Ivana Chendeia [He carried in his soul the sun of love for people: touches to the epistolary portrait of Ivan Chendey].

Ivan Chendei u koli suchasnykiv: zb. statei, ese... Do 95-richchia vid dnia narodzhennia. Uzhhorod. S. 336–393 [in Ukrainian].

11. Kiral S. (2014) *Novela ta opovidannia u tvorchii praktytsi ta krytychnii retseptsii Ivana Chendeia: za materialamy lystiv pysmennyka Scripta manent: yuvilein. zb. nauk na poshanu prof. Hanny Tokman z nahody yii 60-richchia* [Novels and short stories in the creative practice and critical reception of Ivan Chendei: based on the letters of the writer *Scripta manent*]. Kyiv. S. 73–85 [in Ukrainian].

12. Kiral S. (2012) *Shtrykhy do epistoliarneho avtoportreta Ivana Chendeia (za materialamy neopublikovanoho lystuvannia z profesorom Ivanom Denysiukom)*. [Touches to the epistolary self-portrait of Ivan Chendei (based on unpublished correspondence with Professor Ivan Denysiuk)]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii. Vyp. 28. S. 76–87* [in Ukrainian].

13. Kovaliv Yu. (2007) *Leitmotyv. Literaturoznavcha entsyklopediia: V 2 t. T. 1.* [Leitmotif. Literary encyclopedia in 2 volumes]. Kyiv: Akademiia. S. 548–549 [in Ukrainian].

14. Kozii O. (2012) *Obrazy y detali v khudozhnomu sviti Ivana Chendeia: aspekty vzaiemovplyvu* [Images and details in the artistic world of Ivan Chendei: aspects of interaction]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii. Vyp. 28. S. 92–94* [in Ukrainian].

15. Skunts P. (2002) «Patriarkhalnyi chy patriarkh?»: *sproba prochyttannia Ivana Chendeia v rik yoho 80-littia* [“Patriarchal or patriarch?”: An attempt to read Ivan Chendei in the year of his 80th birthday]. *Dzvin. № 5–6. S. 140–145* [in Ukrainian].

16. Khoroshkov M. (2012) *Proza Ivana Chendeia v konteksti moralno-etychnykh poshukiv literatury druhoi polovyny XX stolittia*. [Ivan Chendei’s prose in the context of moral and ethical search for literature of the second half of the 20th century]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia; Sotsialni komunikatsii. Vyp. 28. S. 166–168* [in Ukrainian].

17. Chendei I. (1982) *Vybrani tvory: v 2-kh t.* [Selected works: in 2 volumes]. Kyiv: Dnipro. T. 1: *Opovidannia. Ptakhy polyshaiut hnizda...: roman / peredm. M. Zhulynskoho. 623 s.* [in Ukrainian].

18. Chendei I. (1966) *Vid pisni i zhyttia: Pro robotu v zhanri novely*. [From song and life: About work in the genre of novella]. *Rad. literaturoznavstvo. № 12. S. 49–55* [in Ukrainian].

19. Eko U. (1997) *Zametki na poliakh «Imeni rozy»*. [Notes in the margins of «Name of the rose»]. *Umberto Eko. Imia rozy. Sankt-Petersburg, 1997. S. 597–602* [in Russian].

GENRE AND STYLE FEATURES OF IVAN CHENDEY’S SHORT PROSE

Abstract. The article examines some aspects of the poetics of Ivan Chendei’s short prose. Having analyzed the works “Seagulls fly to the East”, “Grandfather Vasyl’s Well”, “Havrylov’s “Golden Autumn”, “Gloves”, “Wedding Pendant”, “Trembita”, “Kosari”. Taking into account the views of literary critics who studied the writer’s prose, I. Chendei’s reasoning that the short story is a special genre for him, we conclude: the writer’s short prose is represented by a fable short story, a lyrical short story with a weakened fable, a ballad-type short story, and a genre subtype of lyrical image. The leitmotif plays a special compositional role in I. Chendei’s short prose due to its expressive lyrical dominance.

The images of folklore origin, involved in the structure of the works, reveal a close connection between Chendei’s artistic thinking and the archetypal basis. In particular, the images of the “crumpled willow” and the “dew path” (the short story “Seagulls fly to the East”) become the epicenter of the tragic, model the chronotope of the work, unfolding time and space to infinity of the Eternal. The artistic type of writer’s thinking characterizes the use of the leitmotif image as a symbol. In fabled short stories, the leitmotif image often serves as a “falcon profile” (“Gloves”, “Wedding Pendant”, “Insect in Amber”) transforming into a symbol (in the short story “Grandfather Vasyl’s Well”, the leitmotif image of the walnut tree is perceived as the tree of life, family tree).

Among the short prose of Ivan Chendei, the genre of lyrical image occupies an important place. The leitmotif also plays an important role in the architecture of this genre subtype: it is thanks to leitmotif images that the work acquires an internal structure (the theme becomes the motive, the motive becomes the theme). Sometimes the leitmotif is also realized at the level of individual words or auditory images through sound recording (“Kosari”).

The article also raises the issue of the poetics of the title. The titles of Chendei’s novellas and short stories are related to the problems of his works (“Seagulls fly to the East”), the character world (“Tsymbalania”, “Vasylo”), but they mostly contain symbolic or metaphorical code. Due to such symbolic content, the images presented as the title become leitmotifs in the structure of the work are directly related to the basis of the plot, they concentrate the main vectors of its ideological and artistic content (“Havrylov’s “Golden Autumn”).

Keywords: Ivan Chendei, short prose, novella, short story, lyrical image, leitmotif, artistic image, architectonics, symbol, archetype.

© Мафтин Н., 2022

Наталія Мафтин – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна; natalimaftyn@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6661-2956>

Natalia Maftyn – Doctor of Philology, Professor of the Ukrainian Literature Department, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine; natalimaftyn@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6661-2956>

ТВОРЧИСТЬ ІВАНА ЧЕНДЕЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ 1960-х РОКІВ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2Ченд. «196»

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).67–74.

Мовчан Р. Творчість Івана Чендея в українському культурному просторі 1960-х років; кількість бібліографічних джерел – 18; мова українська.

Анотація. Різноманітний прозовий доробок Івана Чендея ніколи не залишався поза увагою критиків і літературознавців. Однак актуальною залишається необхідність розширення його історико-культурологічного дискурсу контекстуальними дослідженнями, із яких чи не найвагомішим є розгляд його творів у порівнянні з прозою шістдесятників, із урахуванням суспільної атмосфери, позиції й ролі українського митця в радянський час. Тому метою цього дослідження було розглянути особливості прозової спадщини Івана Чендея 1960-х років (роман «Птахи полишають гнізда», повісті «Іван» та «Луна блакитного овиду», оповідання збірки «Березневий сніг») у полі тодішнього літературного процесу, у центрі якого перебували шістдесятники. Основне завдання статті: простежити типологічний зв'язок творів Чендея з їхньою прозою в історичному, проблемному контекстах національних соціокультурних подій, запитів і викликів, що увиразнює його літературознавчий портрет в українському мистецтві ХХ століття.

Твори прозаїка, написані в 1960-ті роки, засвідчили новий рівень його художньої свідомості, мистецьких пошуків, творчого зростання, сформованість індивідуального стилю, в основі якого власна «філософія життя» – усупереч канонам методу соціалістичного реалізму. Ці твори запрограмували подальший шлях митця, започаткували проблемно-тематичні вузли його наступних романів, повістей, оповідань, новел. Їхня взаємопов'язаність зі знаковими, резонансними взірцями Р. Іванчука, Г. Тютюнника, В. Шевчука, В. Дрозда, О. Гончара, М. Вінграновського проявлялася насамперед також на рівні проблемно-тематичному. Національна пам'ять, культурна спадщина народу, його моральний імператив, відступництво, розрив із родовим корінням, особистість і тоталітарне суспільство, звичайна людина в УРСР, її свобода й рабство – основні питання (і суспільні виклики), які були в центрі уваги незалежних українських митців 1960-х; їхні твори відзначалися тематичною, проблемною новизною, україноцентричністю, стилістичною оригінальністю. Ця проза І. Чендея була важливою й вагомою частиною культурної спадщини українського шістдесятництва, органічно додаючи до неї закарпатську гілку. Вона створювалася у спільному полі тодішньої суспільної й культурної атмосфери в УРСР, на ниві мистецькій стала сміливим і потужним виявом громадянської непокори, відповіддю на виклики й запити доби.

Ключові слова: Іван Чендей, шістдесятництво, літературний процес, культурна атмосфера, «Птахи полишають гнізда», «Березневий сніг».

Постановка проблеми. Багатогранна творчість Івана Чендея завжди була в полі зору критиків, літературознавців, мистецтвознавців. Однак усе ж недостатньо уваги приділялося дослідженню його місця в українській літературі ХХ століття. Тому нині актуальною залишається необхідність розширити літературно-критичний дискурс спадщини письменника контекстуальними дослідженнями, із-поміж яких чи не найвагомішим є розгляд його прозового доробку у всеукраїнському культурному просторі 1960-х років, зокрема серед творів письменників-шістдесятників.

Аналіз досліджень. Про творчість Івана Чендея писали за його життя й опісля такі відомі літературознавці, критики, як І. Дзюба, М. Жулинський, В. Фашенко, Г. Аврахов, С. Кіраль, М. Стрельбицький, В. Марко, К. Волинський, В. Дончик, М. Васків та ін., що зафіксовано в біобібліографічному покажчику [Письменник 2006]; особливості ж його індивідуального стилю активно обговорюються молодшими дослідниками на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях, які організовує Ужгородський університет. Останнім часом суттєво доповнюють історико-літературознавче «членство», розширюють його наукові горизонти такі документальні видання, як «Іван Чендей у колі сучасників» (2017), «Щоденники Івана Чендея» у

2 кн. (2021), «Листування з київськими критиками». Т. I (2021). Вони сприяють ґрунтовнішому пізнанню того непростого часу, літературного процесу, невід'ємною й вагомою частиною якого був І. Чендей. Крім того, такі біографічні, документальні матеріали, як спогади, щоденники, листування, значно уможливають поглиблення досліджень і його багатогранної творчості, зокрема й тих, які аргументовано, науково переконливо вписують її в український і європейський літературознавчі й мистецтвознавчі контексти. Саме цей напрямок залишається все ще малодослідженим, хоча певні напрацювання вже і є. У цьому й полягає актуальність статті.

Мета статті, завдання. У статті буде розглянуто фрагмент творчості Івана Чендея, яка хронологічно й концептуально належить 1960-м рокам, зокрема явищу «шістдесятництва»; типологічний зв'язок його роману, повістей, оповідань зі знаковими прозовими творами цього періоду. Основне її завдання: простежити цей зв'язок в історичному, проблемному контекстах тодішнього літературного процесу, національних соціокультурних подій, запитів і викликів, що загалом увиразнює літературознавчий портрет Івана Чендея в українській літературі ХХ століття.

Методи та методика дослідження. Статтю написано з використанням історико-літературного,

порівняльного, біографічного методів дослідження, критико-аналітичного підходу в інтерпретації художніх текстів. Її джерелознавче й контекстуальне спрямування засноване на використанні як відомих, так і малопоширених фактів про життя і творчість письменника, літературного процесу 1960-х років.

Виклад основного матеріалу. 1960-ті роки в історії української літератури залишили досить помітний слід завдяки творчості митців, яких згодом назвуть шістдесятниками, а саме явище – шістдесятництвом. У добу панування соціалістичного реалізму в усіх сферах культурного простору було це явище неоднорідне, багатогранне, різнолике, яке так чи так зачепило представників різних поколінь, бо всі вони тоді перебували в полі спільного культурного простору. Творча молодь, що вперше виходила на арену культурного життя, сміливо й органічно вливалася в дисидентський рух. Загалом це був бунт проти засилля тоталітарної партійної влади, опозиція до казармених стандартів життя і творчості, насаджуваних цією владою. У сфері мистецькій це була боротьба за відродження самодостатності мистецтва, національних традицій, зокрема «розстріляного відродження», тематичну, проблемну, формотворчу новизну й оригінальність. Це пов'язувалося з прагненням правдиво зображувати суспільне життя, історію українського народу, розвінчанням правлячого режиму, турботою про національну культурну спадщину, руйнуванням канонів соціалістичного реалізму. Письменники-шістдесятники порушували проблеми звичайної людини, непересічної у своїй людській індивідуальності. Звісно, на цьому шляху в їхніх творах з'являлася деяка декларативність і пафосність, «юний ідеалізм», «молодечий максималізм» і романтизм. Подібні риси можна знайти й у творах раннього Івана Чендея.

Хронологічно він належить до покоління старших українських письменників, які заявили про себе вже в 1940–1950-ті (Олесь Гончар, Михайло Стельмах, Григорій Тютюнник, Анатолій Дімаров, Роман Іванчук, Павло Загребельний, Дмитро Павличко, Ліна Костенко) й продовжували активно працювати в 1960-ті. Його перші новели з'явилися в закарпатській пресі також саме в цей період, як і збірка «Чайки летять на Схід» (1955), повість «Терен цвіте» (1958). І того ж року із передмовою П. Панча в Києві побачила світ прозова збірка «Вітер з полонини», що можна сприймати як першу сміливу заявку представника літератури Закарпаття на всеукраїнське визнання. Показово, що всі його наступні книги 1960-х років виходили друком уже в столиці, зокрема «Поєдинок» (1962), «Птахи полишають гнізда» (1965), «Терен цвіте» (1967) і «Березневий сніг» (1968).

Із-поміж цих видань виокремлюються роман «Птахи полишають гнізда» і збірник «Березневий сніг» (ці твори написані в 1960-ті роки), бо засвідчили, що це творче десятиліття для нього також стало знаковим, великою мірою саме тоді він сформувався і постав як письменник іншої якості, ніж готувала «кузня» офіційно насадженого методу соціалістичного реалізму. Про це дуже точно сказав

Д. Павличко: «Слово твоє і справді стало гнутися, куди ти схочеш, але за ним став твердо відчуватися твій ідеал життя, людини і народу. Я побачив письменника, що має свою філософію...» [Щоденники 2021, с. 413]. Активною громадянською позицією, україноцентричними переконаннями, стилістичними якостями своєї прози, безперечно, Іван Чендей належить до покоління шістдесятників, гідно представляючи його на Закарпатті. Як і вони, на початку 1960-х, після XXII з'їзду КПРС, на якому було розвінчано культ особи Сталіна, він вірив у якісно нові зміни в суспільстві, а також для кожної людини і особливо – творчих людей: «Говориться, думається вільніш. І ачеї настане час, коли письменники справді стануть совістю, душею народу...» [Щоденники 2021, с. 179–180] (нотатка від 23 листопада 1961 р.).

Усе його творче життя проходило на Закарпатті, поза яким він не мислив себе, про що є зізнання в щоденниках. Так, у першому записі за 1962-ий рік: «Знову Москва.¹ Час іде швидко... Ще трохи, ще трохи – а потім додому, в рідне Закарпаття, щоб уже більше ніколи не кидати його надовго, творити йому, славити його...» [Щоденники 2021, с. 179–180]. І згодом зафіксує: «У 1966 році мені видавалася змога поїхати з Закарпаття до Львова на роботу, в “Жовтень”. Та хіба я міг дати згоду на виліт з рідних місць, од землі, що мене виплекала і вигодувала, підняла і повела в життя?.. Без рідного Закарпаття я не уявляю себе» [Щоденники 2021, с. 341]. Однак Київ 1960-х років для Івана Чендея постійно був на видноколі – тоді там по-справжньому, як на радянські часи, вирувало творче життя, боротьба за національне мистецтво, літературу часом набувала несподіваних ракурсів і розголосу по всій Україні. Хоча він не належав до «Клубу творчої молоді», на тамтешніх творчих зібраннях чи мистецьких заходах шістдесятників бував зрідка. До столиці приїздив лише у видавничих та спілчанських справах (у 1958–1968 рр. очолював Закарпатське відділення СПУ).

Однак чого варта його безпосередня участь у створенні знакового фільму для 1960-х «Тіні забутих предків» (за повістю М. Коцюбинського) Сергія Параджанова. Закономірно, що сценарій (перший варіант) написав саме Іван Чендей, упорядник «Казок Верховини» [Казки 1960], чи не найкращий знавець традицій і звичаїв свого краю, побутових особливостей життя закарпатців і відданий патріот, охоронець української культури, її історичних пам'яток, їх популяризації мистецькими засобами. Як зазначає С. Кіраль, «С. Параджанов до цього процесу приєднався згодом» [Кіраль 2021, с. 191]. У грудні 1962 р. сценарій, над яким І. Чендей «мав щастя попрацювати», було затверджено художньою радою Київської кіностудії ім. О. Довженка, зйомки тривали упродовж двох наступних років. Прем'єра фільму відбулася 4 вересня 1965-го в київському кінотеатрі «Україна», під час якої В. Стус,

¹ У 1960–1962 рр. І. Чендей навчався на Вищих літературних курсах при в Літературному Інституті М. Горького в Москві.

В. Чорновіл та І. Дзюба висловили протест «проти арештів української інтелігенції» (інші встали в знак солідарності). Одразу ж після цього І. Дзюба пише памфлет «Інтернаціоналізм чи русифікація?», який надсилав тодішнім очільникам влади в УРСР П. Шелесту і В. Щербинському, а також у перекладі російською до КПРС. Тим часом памфлет розмножують у самвидаві. Юрій Бача згадує, як йому на квартирі І. Чендея від Г. Аврахова було передано для поширення «на заході» цю працю І. Дзюби [Іван Чендей 2017, с. 145]. Усе це свідчило про тісний, майже родинний зв'язок письменника з київськими шістдесятниками, солідарність у їхній дисидентській боротьбі.

Іван Чендей брав участь у роботі V з'їзду письменників України, що відбувся 16–19 листопада 1966 р. Його назвав «найзнаменнішою подією року» для «письменницької громади», «великим віче», «що проходило доброю хвилею високих інтересів про народ – його життя і добробут, культуру і слово...» [Щоденники 2021, с. 341]. Позаплановий виступ І. Чендея на цьому з'їзді привернув увагу особливою гостротою й сміливістю: у ньому йшлося про нищення дерев'яних церков, вирубку карпатських лісів і про підтримку тоді вже опального Івана Дзюби. Уперше його резонансна праця побачить світ 1968 р. за кордоном, у вид-ві «Сучасність», а в 1973 р. за цю «антирадянську», «наклепницьку», «антинаукову» працю автора засудять до 5 років ув'язнення і 5 років заслання. За цей виступ із І. Чендеем також «розправляться» на закритих партійних зборах Закарпатського відділення Спілки письменників, його згадають і тоді, коли будуть «карати» за «Птахи полишають гнізда» і «Березневий сніг»: виключать із партії, відкриють дві кримінальні справи.

У тому ж таки 1965 р. у Києві з'явився роман «Птахи полишають гнізда» [Чендей 1965], задуманий як перша книга дилогії «Зелена Верховина» [Щоденники 2021, с. 255]. Про нього М. Жулинський згодом напише як про «вір визначального ідейно-тематичного спрямування для української літератури другої половини ХХ століття» і пояснить: «Через долю, через думки, переживання Михайла Пригари Іван Чендей відкрив трагічний розрив органічного зв'язку людського буття із природою, довколишнім світом, із духовним національним досвідом і застеріг від порушення гармонійної рівноваги між минулим і сучасним, між сучасним і майбутнім у їх природних і духовних вимірах» [Жулинський 2002, с. 9]. Власне, як означив І. Дзюба, це був твір про «нове життя Закарпаття», однак не пафосне, оптимістично-ствердне, а неоднозначне, буденно-проблемне, людинознавче. Очевидно, через це роман на Закарпатті «був зустрінутий далеко неприхильно, недоброзичливо, як кажуть, “в штики”» [Щоденники 2021, с. 384], відповідно його висунення на Шевченківську премію земляками підтримано не було. Водночас письменник правомірно надавав твору великого значення. Зазначав: «Читачеві я хочу дати образ Верховини, верховинця, з його радостями і болями, сумнівами і пере-

живаннями, великим благородством і душевною красою» [Іван Чендей 2021, с. 202]. Метафоричною назвою акцентовано проблему розірвання зв'язку людини з рідною землею, родовим гніздом. А через зображення кількох поколінь закарпатців, зокрема родини Михайла Пригари, ця проблема набула реалістично конкретного, водночас антропологічного, соціального й українознавчого звучань. Навіть більше, тут через людські долі постала новітня «історія його краю», його найактуальніші проблеми – усе, чим боліла і його душа: «Сам я з Верховини коренем дідів і прадідів. Пригара мені близький, як батько, як брат, десь мені дуже нелегко про нього говорити, а десь мені просто говорити про нього легко, як говорити легко про своїх... близьких, чий почуття мені зрозумілі...» [Іван Чендей 2021, с. 203]. У 1968 р. твір переклали російською й двічі видали в Москві, окремою виданням передувал друк у «Роман-газеті» (тираж 2 100 000 прим.), а також в «Дружбе народів», про що автор зазначав: «...той самий роман, що його обливали болотом і обклеювали ярликами?» і продовжував: «О, якою химерною і все-таки справедливою є доля» [Щоденники 2021, с. 378].

Загалом 1968 р. засвідчив апофеоз розвитку української прози (поезія сягнула свого переломного, новаційного етапу ще на початку 1960-х років). Саме в цей рік з'явилися друком такі знакові твори, як «Катастрофа» В. Дрозда, «Мальви» Р. Іваничука, «Набережна, 12» і «Середохрестя» В. Шевчука, «Собор» О. Гончара, «Диво» П. Загребельного, зб. «Деревій» (1969) Г. Тютюнника, «Родинне вогнище» Є. Гуцала та ін. Тоді ж – і збірка «Березневий сніг» І. Чендея. За цими творами подібні видавничі, читацькі й репресивні історії. Але всі вони створювалися в спільному літературно-мистецькому середовищі, типологічному просторі 1960-х років, коли українські письменники на деякий час повірили в реальність свободи художнього вислову, відчули послаблення цензури й можливість писати правду, порушувати актуальні проблеми сьогодення. Тому закономірно, що ці твори об'єднані єдиним проблемно-тематичним полем. У них порушено важливі для суспільства й української людини проблеми, які стосуються історичної пам'яті й національної ідентичності, особистості й гідності кожного, боротьби за національно-духовні цінності, моральні імперативи, духовного й морального яничарства, екзистенційної самотності й занепаду українського села та ін. Це не означає, що ці письменники оглядалися один на одного, запозичували, відштовхувалися чи відгукувалися на кон'юнктуру часу – такі проблеми «витали в повітрі», вони так чи так торкалися кожного, хто був спроможний критично мислити й самостійно робити висновки.

На цьому полі Іван Чендей залишив досить помітний слід, самостійно й самовіддано торуючи власний шлях, назавжди пов'язаний із Закарпаттям та його людьми. Він використовував насамперед власний досвід пережитого, передуманого й подумки прокоментованого, писав про те, що найбільше боліло й що було важливим для його малої бать-

ківщини. Як слушно зауважив Д. Павличко, «першенство Івана Чендея в боротьбі нашої літератури проти сталінської деспотії, нищення національно-духовних цінностей людини не відкрите загально і не досліджене ґрунтовно. А воно розвивалося на усвідомленні письменником своїх національних та християнських традицій, якими він дорожив, пройшовши в юності складну школу, яка намагалася відірвати його від рідного українського кореня...» [Іван Чендей 2017, с. 243].

Так, вічна тема відступництва, розриву зі своїми коренями, небезпека втрати дуже цінного скарбу – родового зв'язку, переконливо розкрита в романі «Птахи полишають гнізда» на закарпатському матеріалі, відлунюватиме й у його наступних творах, бо письменник був переконаний: «...найстрашніше в людині, що може бути – нігілізм по відношенню до роду свого, до батьківської мови і землі, до рідної пісні і казки» [Щоденники 2021, с. 345].

Безпосередньо з цією темою пов'язане й оповідання «Пілюлі з-за кордону», уперше надруковане в журн. «Жовтень» (1968. № 3). Навіть більше, вона стане однією з основних у прозі шістдесятників, хоча й звучатиме по-різному, у різних соціальних і психологічних контекстах. До прикладу, можна згадати «Мальви» («Яничари») Р. Іваничука [Іваничук 1968], де в метафоричній формі (турецьке яничарство розглянуто на історичному матеріалі) ідеться про теперішніх «яничар», недарма тему відступництва, національного безпам'ятства автор назве «глобальною». На початку 1970-х ця тема буде хвилювати й Григора Тютюнника, але вже в безпосередньому сучасному переломленні, як її розкрито і в оповіданні «Пілюлі з-за кордону». Ідеться насамперед про оповідання «Оддавали Катрю», на з'яву якого одразу відгукнувся листом І. Чендей. Тут ця тема через долю дівчини, яка виходить заміж за хлопця з Донбасу, чужого для жителів полтавського села, тому її переслідують сумніви й передбачення невідомості, лише заявлено окремими деталями, підтекстом. Тематично виразніше звучить оповідання «Син приїхав», що в першодруковій містило присвяту Чендееві, яку було знято в наступних публікаціях. Очевидно, цей твір Тютюнника був своєрідною реакцією на «Пілюлі з-за кордону», де син так і не приїхав із міста до хворої матері. Григор Тютюнник зі своїм віртуозним умінням виписувати характер, реалістично точно відтворив ситуацію приїзду «блудного сина» в село до батьків, зумів показати всі нюанси такого тимчасового «повернення». Загалом же проблема розриву зі своїм родовим корінням постає в цих творах на повний зріст. Письменник, який «завжди працює над почуттями, що живуть навколо» і в ньому, цим споріднений із І. Чендеем, як і постійною увагою до звичайної сільської людини, носія цих почуттів, переживань, пов'язаних із повсякденними життєвими ситуаціями й проблемами. Така людина зазвичай самотня, оточенням сприймається насторожено, як відлюдник чи дивак. Власне, у головних ролях творів більшості шістдесятників і виступали саме такі герої, що дає підставу говорити про їхній тодішній

культ. Так, у 1963 р. І. Чендей писав: «Люблю простих людей – селян, робітників. Люблю за їх прямоту, безпосередність, невміння застосовувати свій розум на інтриги, гризню... Селянин частіше бився і сварився на межі (за межу), ніж внаслідок того, що хтось йому недоважив чи недоміряв шани, почетеї, гонору... як це буває в світі “інтелігентних”» [Щоденники 2021, с. 226]. А ще І. Чендей любив «красивих людей», і йому було «боляче, коли в цих красивих людей гідкі думки, бридкі душі... некресиві серця...» [Щоденники 2021, с. 225].

Оповідання «Пілюлі з-за кордону» ввійшло до збірки «Березневий сніг» [Чендей 1968], яка з'явилася наприкінці 1968 р. й до якої увійшли ще повісті «Іван», «Луна блакитного овиду», оповідання «Лиска», «Березневий сніг». У дещо оксюморонній назві збірки закодовано насамперед несподіваність, незвичність, суперечність усталеному й загальноприйняттю. Чи не тому вона відіграла вікопомну, хоча й дуже важливу роль у творчій долі автора. Довкола неї збурилася величезна хвиля організованих негативних рецензій, відгуків земляків, на початку 1969-го спеціальні партійні збори безрезультатно вимагали каяття, тому автора виключили з партії, а книжку вилучали з книгарень. Відповідні органи відкрили дві кримінальні справи, згадавши і попередній роман, і виступ на письменницькому з'їзді. Усе це автор назвав «відьомським шабашем» і писав: «Скільки намулу, каламуті і глупства поведе після виходу у світ “Березневого снігу”!» [Щоденники 2021, с. 408]. Водночас таке неприйняття книжки й цькування Чендея лише підіграло зацікавлення читачів, які шукали її, готові заплатити немалі гроші; односельці ж упізнавали в героях протопитів, зокрема в Іванові Каламарі (повість «Іван») побачили шкільного приятеля автора Івана Фіца. Розголос про цю бурхливу кампанію дійшов до Києва, відтак, як згадує Д. Павличко, «Івана Чендея почали частіше згадувати шістдесятники. Проти волі партійних ідеологій зростала його популярність як митця» [Іван Чендей 2017, с. 241]. Ще б пак: він повівся як «антисталініст», «протестант, що стає на боротьбу проти великодержавного московського шовінізму і проти здичавілого, позбавленого будь-якої духовності, хваленого повсюдно партією будівника комунізму» [Іван Чендей 2017, с. 240].

В оповіданні «Березневий сніг» [Чендей 1968, с. 235–253] якраз і зображено такого батька підлітка з інтернату Микулки Недича, партійного чи державного чиновника Мокія Фортунатовича, який колись відмовився від сина й тепер переживає лише за те, як зберегти цю таємницю від начальника, сім'ї та й усього світу. З його мовлення можна зрозуміти, що він росіянин. Микулка ж страждає від знайомства з таким батьком, бо прагнув лише побачити його, розповісти про свої успіхи, а заодно довести собі й одноліткам, що він не безбаченко. Зустріч сина з батьком і загалом ця нерадісна життєва історія відбуваються під покровом несподіваного березневого снігу – як несподівано все й закінчилося – остаточним відчуженням двох ніби рідних по крові

людей. Кульмінаційну роль тут відіграє шоколадка, куплена батьком для Микулки, який її не приймає, а мовчки біжить під снігом. Антиподом до Мокія Фортунатовича виступає тут інтернаціональний кочегар дядько Степан, чесний трудяга, у якого хлопець часто буває і в якого вчиться людяності. Загалом же, і Микулка, і дядько Степан незалежною, гідною поведінкою подібні до багатьох героїв Г. Тютюнника та ін., які, у супереч з усьому, залишаються людьми, чутливими, беззахисними перед жорсткими обставинами, злом, але незламними [Тютюнник 1969].

Зокрема, саме таким самостійним, сміливим чесною позицією постає в повісті «Середохрестя» В. Шевчука [Шевчук 1986] студент університету, правдолюб, переконаний індивідуаліст Михайло, який своєю незалежною поведінкою «протиставляє себе колективі», завжди має власну думку й не збирається змінювати щось у собі. Його сокурсник Верхліцький – повна протилежність: уміє пристосовуватися, ніколи не показує «своє “я”», лицемірить, загалом «темна особа». Він повчає Михайла, як вигідніше пристосуватися до життя в сучасному аморальному суспільстві. Автор у такий спосіб ніби спонукає читача задуматися, в якій радянській країні він живе. Звісно, не дивно, чому письменника після цієї повісті та ще «Набережної, 12» було викреслено з творчого життя на десять років.

Проблема особистості, збереження своєї самодостатності, моральних чеснот, незалежності в тоталітарному суспільстві була чи не найпоширенішою як у поезії, так і в прозі шістдесятників. Яскравою її алегорією стало оповідання «Білий кінь Шептало» В. Дрозда [Дрозд 1967], у якому, крім усього, порушено проблему внутрішнього роздвоєння цієї особистості, проблему пристосування. Кінь Шептало не забув, що його предки були вільними кінями, навіть спробував утекти, повернути собі свободу, але його горда душа скорилася: свідомо лягає в калюжу, щоб знову стати брудним, сірим – як усі.

У цьому контексті варто згадати й «Катастрофу» В. Дрозда [Дрозд 1968], твір, який також народив чимало офіційного «галасу», бо в ньому йшлося про духовну катастрофу всього радянського суспільства, образним уособленням якого у творі стала «провінційна Терехівка» та її жителі. У ній важко бути собою, непросто зберегти себе, потрібно пристосовувати й бути, як усі. Тому в центрі авторської уваги інтелігент Іван Загатний, відповідальний секретар газети, і в нього своя, індивідуальна «катастрофа»: не може знайти своє місце в такому суспільстві й залишається самотнім у цих пошуках. Як писав В. Дрозд (бо «сам стою над прірвою»), «Ідеться про катастрофу у душах наших, кожного зокрема і всіх <...> усі прийдемо до спільного корита, як прийшов до нього мій Білий кінь Шептало. Важкий дух духовного, морального розкладу, що висить над описаною мною провінційною Терехівкою, задушеною чиновництвом, смак гнилої води – ми тим духом дишали, ми ту воду пили – десятиріччями, ми усім тим просякнуті наскрізь» [Дрозд 1994, с. 192].

Якщо В. Дрозд у цьому творі відтворив правдиву модель тодішнього радянського суспільства,

то І. Чендей у повісті «Іван» [Чендей 1968, с. 5–74] головним героєм зробив його «свідому жертву», людину, яка пристосувалася до антигуманних, фальшивих правил, а бездуховність, моральну деградацію визнала своїми моральними імперативами. Через невтішну долю типового радянського чиновника й зображено духовну деградацію тодішнього суспільства. Це був рух проти течії, яким слідували й інші шістдесятники. Чендей, отже, також написав твір-виклик, твір-пересторогу. Крім того, ця повість особлива й у його творчій долі: із ним він гідно пройшов дорогу протестанта: від упередженої критики, повного неприйняття до Національної премії ім. Т.Г. Шевченка разом із романом «Калина під снігом», якою автора було удостоєно в 1994 р.

«Ще тоді, в 60-ті роки, І. Чендей одним із перших у всій радянській літературі “згадав” тему, яка згодом посіла в ній значне місце: викриття лжеактивіста, горлохвата-руйнівника, людини бездумної, безкорінної і безплідної» [Дзюба 2007, с. 508], – так згодом високо оцінить твір І. Дзюба, водночас слушно наголошуючи: «Письменник виступає не як викривач-доктринер, а як аналітик і гуманіст. Він не глузує й не таврує: йому сумно й боляче» [Дзюба 2007, с. 509]. До речі, він «залишив» для свого негативного персонажа і позитивно-людяне: любов до першої дружини, тепер «небіжки Марійки» не згасла, Івана час од часу мучить її відсутність, як і почуття вини в її смерті.

У тому ж році з’явився «Собор» О. Гончара [Гончар 1968], у якому, як і в інших шістдесятників, гостро прозвучали проблеми духовності людини, історичної пам’яті, батьків і дітей, національного відступництва. Прочитавши роман, 4 травня 1968 р. І. Чендей написав автору листа, у якому наголосив: «Для істинного творця радість і в тім, коли його слово влучило у потворність, змусило її заметушитися, сахнутися, ба й обливати правду і чесність огудою, скреготати у люті осколками зубів. Значить, лободи живі, значить, впізнали себе <...> А Правда може бути лишень одна. Заперечуючи гідь, ми стверджуємо прекрасне» [Щоденники 2021, с. 369]. Очевидно, він не лише прагнув так підтримати О. Гончара, але й був із ним повністю солідарний, бо кар’єрист Володька Лобода – такий же «духовний браконьєр», як і його чиновник-функціонер Іван Каламар. Проте ця повість І. Чендея не перебуває «в тіні» славнозвісного «Собору», у якому він важливий, але все ж другорядний образ, який контрастно підсвічує, у відрізняє головну проблему. Герой Чендея – у центрі постійної уваги, усе дійство відбувається довкола нього – такий нетрадиційний підхід сам по собі викликав багато питань у критиків. Отож, кожен із прозаїків по спільному полю ішов власним, уже випробуваним шляхом, відводив подібним персонажам усе ж різні ролі. Тому ці твори і звучать порізно, й різний мають резонанс.

Крім того, до остаточного втілення первісного задуму повісті «Іван», який з’явився ще в червні 1963-го [Щоденники 2021, с. 246–247], – постійні роздуми автора про ситуацію в радянському суспільстві, духовне рабство (чи яничарство), україн-

ську людину, партійне керівництво, чиновництво, релігію в радянському суспільстві та ін., про що йдеться упродовж п'яти років у «Щоденниках Івана Чендея». У цьому творі також отримують своє продовження заявлені в романі «Птахи полишають гнізда» проблеми, зокрема проблему «духовного бракон'єрства» розкрито через образ «малого начальника» Куглицького, який очолював експедицію з вивчення ґрунтів під майбутню електростанцію, людину нечесну, фальшиву, меркантильну, поверхову й безвідповідальну, тобто Іван Каламар має свого «попередника».

На думку І. Дзюби, «повість “Іван” по-своєму трохи наче б “від супротивного” розвиває такий характерний для І. Чендея мотив ствердження цінності моральних традицій народу, народного складу душі, – показуючи нікчемність тих, хто цього зрікається, топче це в собі та в інших» [Дзюба 2007, с. 510]. Зауважмо, що це був неординарний хід і для самого Чендея. Проте є в повісті й персонаж, який повністю контрастує з Іваном Каламарем, є його антиподом і духовним опонентом. Це сільський панотець Іван Стах, охоронець народної моралі, заповітів предків, народних звичаїв, традицій і Божих законів, звісно. Саме він у творі протистоїть Іванові Каламареві, якому був ще й хрещеним батьком – також показова деталь.

Про оповідання «Лиска» [Чендей 1968, с. 163–195] також жорстко відгукувалася тодішня офіційна критика. Показово, що його написанню передувала «довга, кількарічна підготовка». Безпосередньо ж автор працював над твором у серпні 1967-го: «Це були радісні творчі дні, для яких варто готуватися і жити!» [Щоденники 2021, с. 357–358] – натхненно занотував у щоденнику після його закінчення. У зв'язку з «Лискою» дехто згадує «Сіроманця», однак паралель може бути коректною, якщо уточнити дату написання цього оповідання М. Вінграновським – 1977 р. Як на мене, це все ж різні твори, хоча цілком можливо, що поштовою для задуму оповідання про старого вовка стало оповідання десятирічної давнини про стару кобилу. Як би не було, але «Лиска» І. Чендея заслуговує не лише на читацьку увагу, а й літературознавчу, бо в ній якраз і розкривається сутність життєвої філософії письменника.

Почнімо з того, що оповідання може мати два рівні сприйняття. Перший: загадковий і прекрасний світ природи, який завжди цікавив письменника і яким він постійно захоплювався. Цей світ вічний, як вічні загальнолюдські цінності добра, любові, вірності, тому він завжди перемагає. Цей світ паралельний світу людей, у якому прожила Лиска і в якому вона нічого не може змінити, як рішення старого цигана Андерса відвести її на покинуту полонину, де владарюють вовки, і рішення першого господаря не викупувати в нього стару кобилу. Цей світ людей, отже, жорстокий, меркантильний, духовно збіднілий. Але Лиска наостанок свого земного життя щиро вірить, що на полонині їй буде «привільно, широко-широко», буде «дихатися вільно», чого не мала в житті з людьми, тепер вона сприймає все,

як є, і що тепер «нічого страшного» для неї бути не може. Чи буде в неї двобій із давньою знайомою, також старою вовчицею, – читач мусить домислювати сам, фінал оповідання відкритий. Інший рівень рецепції: підсвідома алегорія на життя людини в тодішньому суспільстві, де нічого змінити не можна, лише скоритися й намагатися тішитися тим останнім, що маєш. Звісно, обидва рівні прочитання твору суперечили канонам соцреалізму й тому були неприйнятні для тодішнього офіційного схвалення. Водночас за художнім рівнем це твір, рівновеликий оповіданню «Старий і море» Е. Хемінгвея, про що може бути окрема розмова.

Лірична повість «Луна блакитного овиду» [Чендей 1968, с. 77–159] у збірці розташована після «Івана», у чому можна вбачати певний символічний задум. Написана вона на автобіографічному матеріалі (його доволі часто використовували всі прозаїки 1960-х років), тому наратив постійно супроводжується емоціями, викликаними пам'яттю про безтурботне, хоч і без достатку, дитинство, підліткові часи, юначі пригоди. Ці емоції пов'язані і зі спробою повернути із власної пам'яті в нинішній світ найрідніших людей: дідів і бабусь, маму й тата, а також сусідів і атрибути далекого минулого (хата, криниця, великі солодкі яблука, іволга, Бігунцева хаща, шовковиця, перші черевики грушею). Усе це складає ніби локальний світ гірського села, але для автора він великий і досконалий, бо його предки жили справжніми цінностями, керувалися народною мораллю – а цього в нинішньому житті йому так бракувало. І світу дисгармонії в «Іванові» він ніби намагався протиставити гармонію «казки дитинства», свого «блакитного овиду», що мала «крила, мрії і надію» й повік відлунувала в його душі, підтримуючи, додаючи сил і мужності. Крім того, композиція цієї прозової збірки ретельно продумана автором, через що та сприймається цілісно; це спрацьовує ефективніше, додаючи глибини й різноманітності усім уміщеним у ній творам.

Висновки. Безперечно, твори Івана Чендея, написані в 1960-ті роки, засвідчили новий рівень його художньої свідомості, мистецьких пошуків, творчого зростання, чітку сформованість особливостей його індивідуального стилю, що суперечило канонам методу соціалістичного реалізму. Вони також запрограмували весь подальший шлях митця, окреслили основні проблемно-тематичні вузли його наступних романів, повістей, оповідань, новел. Відшукати невидимі ниточки тих вузлів, І. Чендея, які простягнулися від тих часів надалі, – завдання для майбутніх досліджень. На культурологічному ж матеріалі 1960-х років, використовуючи щоденникові записи, листування, спогади, розглянуто типологічну, а в певних моментах і контактну взаємопов'язаність цих його творів із прозовими візціями Р. Іванчука, Г. Тютюнника, В. Шевчука, В. Дрозда, О. Гончара, М. Вінграновського. Ця взаємопов'язаність проявилася насамперед на рівні проблемно-тематичному. У такий спосіб доведено, що роман «Птахи полишають гнізда», збірка «Безрезневий сніг» стали важливою й вагомою части-

ною прозової спадщини покоління шістдесятників, додаючи до неї закарпатську гілку, вписану в цей контекст органічно. Вона створювалася у спільному полі тодішньої суспільної атмосфери в УРСР, на

нів мистецькій стала сміливим і потужним виявом громадянської непокори українських письменників, а також чесною відповіддю на виклики й запити неоднозначної, та все ж переломної доби.

Література

1. Гончар О. Собор. *Вітчизна*. 1968. № 1. С. 3–244.
2. Дзюба І. Іван Чендей. *З криниці літ у 3 т*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2007. Т. 3. С. 505–517.
3. Дрозд В. Білий кінь Шептало. *Жовтень*. 1967. № 1. С. 69–75.
4. Дрозд В. Катастрофа. *Вітчизна*. 1968. № 2. С. 20–107.
5. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок. Київ: Український письменник, 1994. 204 с.
6. Жулинський М. Духовна свіча Івана Чендея. *Чендей І. Вибране у 2 т*. Ужгород: Карпати, 2002. Т. 1. С. 5–14.
7. Іваничук Р. Мальви. *Вітчизна*. 1968. № 4. С. 78–126; № 5. С. 17–100.
8. Іван Чендей у колі сучасників. Гаврош О.Д. та ін. (Упор.). Ужгород: РІК-У, 2017. 420 с.
9. Казки Верховини. Закарпатські українські народні казки. Ужгород: Закарпатське обласне видавництво, 1960. 392 с.
10. Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги. Київ, Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.
11. Павличко Д. «І ти гуцул, і я гуцул, одна у нас мова»: зустрічі з Іваном Чендеєм. *Іван Чендей у колі сучасників*. Гаврош О.Д. та ін. (Упор.). Ужгород: РІК-У, 2017. С. 237–246.
12. Письменник Іван Чендей. Біобібліографічний покажчик. Ужгород: Мистецька Лінія, 2006. 175 с.
13. Тютюнник Г. Деревій: Повість та оповідання. Київ: Молодь, 1969. 180 с.
14. Чендей І. Березневий сніг: Повісті та оповідання. Київ: Молодь, 1968. 256 с.
15. Чендей І. Листування з київськими критиками. Кіраль С. (Упор.). Київ, Ужгород: РІК-У, 2021. Т. I. 668 с.
16. Чендей І. Птахи полишають гнізда... Київ: Радянський письменник, 1965. 264 с.
17. Шевчук В. Середохрестя. *Барви осіннього саду: Повісті, оповідання*. Київ: Дніпро, 1986. С. 4–73.
18. Щоденники Івана Чендея. Книга I. Чендей-Трещак М. (Упор.). Ужгород: РІК-У, 2021. 640 с.

References

1. Honchar O. (1968) Sobor [Cathedral]. *Vitshyzna*. № 1. S. 3–244 [in Ukrainian].
2. Dziuba I. (2007) Ivan Chendei. Z krynytsi lit [From the well of years]: U 3 t. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia». T. 3. S. 505–517 [in Ukrainian].
3. Drozd V. (1967) Bilyi kin Sheptalo [The white horse Whispered]. *Zhovten*. № 1. S. 69–75 [in Ukrainian].
4. Drozd V. (1968) Katastrofa [Catastrophe]. *Vitshyzna*. № 2. S. 20–107 [in Ukrainian].
5. Drozd V. (1994) Muzei zhyvoho pysmennyka, abo Moia dovha doroha v rynek [Museum of a living writer, or My long road to the market]. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. 204 s. [in Ukrainian].
6. Zhulynskyi M. (2002) Dukhovna svicha Ivana Chendeia [Ivan Chendei's spiritual candle]. Chendei I. *Vybrane u 2 t*. Uzhhorod: Karpaty. T. 1. S. 5–14 [in Ukrainian].
7. Ivanychuk R. (1968) Malvy [Malvi]. *Vitshyzna*. № 4. S. 78–126; № 5. S. 17–100. [in Ukrainian].
8. Ivan Chendei u koli suchasnykiv (2017) [Ivan Chendei among his contemporaries]. Havrosh O.D. ta in. (Upor.). Uzhhorod: RIK-U. 420 s. [in Ukrainian].
9. Kazky Verkhovyny. Zakarpatski ukrainski narodni kazky (1960) [Tales of Verkhovyna. Transcarpathian Ukrainian folk tales]. Uzhhorod: Zakarpatske oblasne vydavnytstvo. 392 s. [in Ukrainian].
10. Kiral S. (2021) Ivan Chendei ta kyivski krytyky: epistolarni dialohy [Ivan Chendei and Kiev critics: epistolary dialogues]. Kyiv; Uzhhorod: RIK-U. 432 s. [in Ukrainian].
11. Pavlychko D. (2017) «I ty hutsul, i ya hutsul, odna u nas mova»: zustrichi z Ivanom Chendeiem. Ivan Chendei u koli suchasnykiv [“And those Hutsul and I Hutsul, we have one language”: meetings with Ivan Chendei. Ivan Chendei among his contemporaries]. Havrosh O.D. ta in. (Upor.). Uzhhorod: RIK-U. S. 237–246 [in Ukrainian].
12. Pysmennyk Ivan Chendei (2006) [Writer Ivan Chendei]. Biobibliografichni pokazhchyk. Uzhhorod: Mystetska Liniiia. 175 s. [in Ukrainian].
13. Tiutiunyk H. (1969) Dereviy [Wooden]: Povist ta opovidannia. Kyiv: Molod. 180 s. [in Ukrainian].
14. Chendei I. (1968) Bereznevyi snih [March snow]: Povisti ta opovidannia. Kyiv: Molod, 1968. 256 s. [in Ukrainian].
15. Chendei I. (2021) Lystuvannia z kyivskymy krytykamy [Correspondence with Kyiv critics]. Kiral S. (Upor.). Kyiv, Uzhhorod: RIK-U. T. I. 668 s. [in Ukrainian].
16. Chendei I. (1965) Ptakhy polyshaiut hnizda... [Birds polish their nests]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. 264 s. [in Ukrainian].

17. Shevchuk V. (1986) Seredokhrestia. Barvy osinnoho sadu [Middle Cross. Autumn garden colors]: Povisti, opovidannia. Kyiv: Dnipro. S. 4–73 [in Ukrainian].

18. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021) [Diaries of Ivan Chendey]. Knyha I. Chendei-Treshchak M. (Upor.). Uzhhorod: RIK-U. 640 s. [in Ukrainian].

WORKS OF IVAN CHENDEY IN THE UKRAINIAN CULTURAL SPACE OF THE 1960s

Abstract. Ivan Chendey's prose works of various genres have never been overlooked by critics and literary scholars. However, the need to expand historical and cultural discourse with contextual studies remains relevant. Consideration of his works in comparison with the prose of the sixtiers, taking into account the social atmosphere, the position and role of the Ukrainian artist in the Soviet era, is perhaps the most important of such studies. Therefore, the purpose of this study was to consider the peculiarities of the prose heritage of Ivan Chendey of the 1960s (the novel «Birds leave their nests», the short stories «Ivan» and «The Echo of the Blue Horizon», short stories from the collection «March Snow») in the context of the literary process of that time, in the center of which were the sixtiers. The main task of the article is to trace the typological connection between Chendey's works and the prose of the sixtiers in the historical and problematic contexts of national socio-cultural events, aspirations and challenges, which highlights his literary portrait in Ukrainian art of the 20th century.

The prose writer's works, written in the 1960s, proved a new level of his artistic consciousness, artistic searches, creative growth, the formation of an individual style, based on his own «philosophy of life» – contrary to the canons of the method of socialist realism. These works programmed the further path of the artist, initiated the problematic and thematic nodes of his subsequent novels, stories, short stories, novellas. Their interconnectedness with iconic, resonant works of R. Ivanichuk, H. Tyutyunnik, V. Shevchuk, V. Drozd, O. Honchar, M. Vingranovsky manifested itself primarily at the problem-thematic level as well. National memory, the cultural heritage of the people, its moral imperative, apostasy, a break with ancestral roots, personality and totalitarian society, an ordinary person in the Ukrainian SSR, his freedom and slavery are the main issues (and social challenges) that were the focus of independent Ukrainian artists in the 1960s. Their works were noted for thematic, problematic novelty, Ukrainian-centricity, and stylistic originality. This prose of I. Chendey was an important and significant part of the cultural heritage of the Ukrainian sixtiers, organically adding the Transcarpathian branch to it. It was created in the common field of the social and cultural atmosphere in the Ukrainian SSR of that time, it became a bold and powerful manifestation of civil disobedience in the field of art, a response to the challenges and needs of the day.

Keywords: Ivan Chendey, sixtiers, literary process, cultural atmosphere, «Birds leave their nests», «March snow».

© Мовчан Р., 2022

Раїса Мовчан – докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна; raya.movchan@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9516-2509>

Raisa Movchan – Doctor of Philology, full professor, senior researcher fellow of the T.H. Shevchenko Institute of Literature, the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine; raya.movchan@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9516-2509>

ПАРАДОКС СОВІСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ НЕОБРЯДОВІЙ ЛІРО-ЕПІЧНІЙ ПІСЕННОСТІ: ЕМОЦІЙНІСТЬ, ПІЗНАННЯ, УСВІДОМЛЕННЯ, НАСТАНОВА, РУХ ЖИТТЄВОГО КОЛА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1(47)

УДК 398.88(477):177.1

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).75–81.

Павлова А. Парадокс совісті в українській необрядовій ліро-епічній пісенності: емоційність, пізнання, усвідомлення, настанова, рух життєвого кола; кількість бібліографічних джерел – 20; мова – українська.

Анотація. У статті досліджено концепти совісті та вияви амбівалентної сутності цього поняття на прикладі текстів необрядового ліро-епічного фольклору. Це поняття розкривається на рівні художньої макроструктури різнобічно, оскільки об'єктивне та суб'єктивне у парадигмі совісті постають як антиномії. Високий рівень емотивності фольклорних текстів вирізняє нерозривний зв'язок феномену совісті з феноменом переживання. Совість постає важливим складником антропологічної моделі традиційної необрядової ліро-епічної пісенності.

Метою запропонованої статті є аналіз інтерпретації поняття *совість* із урахуванням виявів парадоксальності етичного концепту в текстах українського ліро-епічного фольклору. Магістральними завданнями є простеження амбівалентних виявів совісті в плані дієвості – недієвості, особливостей розкриття феномену на рівні фізичного та метафізичного просторів.

У поетичній структурі фольклорного твору совість постає як своєрідна моральна рефлексія, яка бере участь у характеротворчих процесах, виокремлюючи справжнє від несправжнього, тим самим її проєкція спрямовується в майбутнє.

Пробудження совісті почасти не може змінити фізичний простір, повернути до життя, однак може дати поштовх до змін духовних, відродивши себе та інших, тобто йдеться про людинотворчу функцію совісті.

Совість розкривається в ліро-епічній пісенності через своєрідну діалектику іманентного і трансцендентного. В епізодах роздумів про совість наявні також звертання до долі як метафізичної сили, до Бога як символу дороги, правди і життя.

Розкриваючись на художньому рівні, феномен совісті активно функціонує на рівні консекутивності. У текстах пісень доби УПА, наприклад, концепція совісті розкривається через проблему вірності ідеалам, через діалектику індивідуального – соціального. Система художніх засобів таких творів спроектована на реалізацію магістральної мети – показати особливості моделювання соціальної належності особистості.

Незважаючи на відсутність слова *совість* у низці ліро-епічних пісень, сутнісні характеристики цього поняття постають через різноманітні вияви людської та соціальної реальності.

Ключові слова: ліро-епічний фольклор, пісня, совість, парадокс, художня макроструктура, лексема, поетична система, соціальна належність, амбівалентність.

Постановка проблеми. В українському необрядовому ліро-епічному фольклорі оприявнюються різні аспекти життєвого кола людини, розкривається модус осмислення понять *моральний вибір, моральний обов'язок, честь, гідність, справедливість, сором, свобода, совість* тощо. У фольклорному тексті категорія совісті розкривається і через авторську інтенцію, і через рецепцію героїв творів, і через лінгвістичний простір, і через консекутивність. Почуття, осмислення, настанова, пересторога акумулюються у фольклорній свідомості, обертаючись навколо сенсотворчих центрів, стаючи діяльними чинниками життя.

Проблема совісті як категорії етики постає нині в центрі лінгвістичних, культурологічних, літературознавчих, філософських, фольклористичних студій. Це поняття детермінує у аспекті сутнісної оцінки особистості, як особливості моральної взаємодії, важливий чинник реалізації морального закону, центр духовного універсуму українського етносу, феномен буття людини, домінуючий критерій самоаналізу, маркер вирізнення людського в людині, чинник відокремлення справжнього від несправжнього тощо.

Аналіз досліджень. За філософським енциклопедичним словником, совість – це «категорія

етики, що характеризує моральну діяльність особистості через її здатність здійснювати моральний самоконтроль, самостійно визначати зміст морального обов'язку, вимагати від себе його дотримання і давати самооцінку власних вчинків; одна з форм моральної самосвідомості, через котру здійснюється осмислення, контроль, санкціонування та критичний перегляд моральних настанов людської суб'єктивності» [Філософський 2002, с. 591].

Семантику лексеми *совість* лінгвісти пов'язують із поняттями *спільне знання, свідомість*. Це можна простежити на прикладі низки європейських мов. Наприклад, домінуючим значенням латинського слова *conscientia*, що перекладається як *совість* або *сумління*, вважають саме знання та усвідомлення. Окрім того, з-посеред інших значень – компетентність та переконаність у чомусь, тобто можна говорити не лише про емотивний рівень поняття *совість*, а й про гносеологічний, інтелектуальний аналіз усього суцього.

Теолог О. Браславець наголошує, що саме поняття *Заповіт* (*testamentum*), наприклад, *Новий Заповіт*, можна розглядати як своєрідний правочин, у якому діють, із одного боку, Господь, а з іншого, – все людство. Водночас певна частина соціуму долучилася до дару спасіння, здобувши добру совість,

а інша – не долучилася до Заповіту, або спочатку долучившись, відпала і не має доброї совісті. Дослідник християнського віровчення наголошує на знанні Божого Слова, осмисленні та свідомому виборі людини. На думку вченого, поняття іспиту совісті суголосне з усвідомленням констант важливої дилеми людина – Творець, визначенням відповідності кожного людського вчинку сутності того дару спасіння, того віковичного Слова, до якого долучилися християни [Браславець 2019, с. 3–4].

Аналізуючи аксіологічний концепт *сумління* в українському культурно-лінгвальному дискурсі, дослідниця Т. Єщенко врахувала особливості когнітивного моделювання та семантичного профілювання, окреслила бінарні та семантичні опозиції цього концепту, простежила його архетипний, міфологічний і релігійний рівні. У ході дискурсивного аналізу вченою виокремлено асоціативну низку концепту *сумління*, зокрема, *Бог, закон, чистота, доброта*. До периферії аналізованого концепту віднесено лексеми *звір, правда, душа, серце, довіра, спокій, невинність, лукавність, недужість* [Єщенко 2011, с. 157–158]. На нашу думку, схожі асоціативні низки можна простежити на прикладі текстів ліро-епічного фольклору.

Український лінгвіст О. Тищенко аналізує концепт *совість* на прикладі слов'янських фразем та паремій. Досліджуючи концептосфру *совість* як універсальну метафору душі, учений зауважує, що саме через активний агент оприявнюється сутність духовного світу людини, її почуття та переживання. І саме цей агент виконує не конструктивну, а деструктивну дію, бо він позбавляє спокою і змушує до самоаналізу, він «риє, крутиться, нівечить, точить» [Єщенко 2011, с. 157–158]. На підтвердження констатації учений наводить приклади із польських збірок паремій: «robak sumienia w sercu moim gryzie/wierci/ryje/toczy, tęsknota stała się robakiem, który pożerał, robak wierci się pod żebrem, jakiś robak toczy i dręczy, dręczy robak niepokoju, robak zgryzoty toczył wewnątrz jego duszy, robak zgryzoty toczy mu sumienie, robak serce gryzie» [Nowa 1969–1978 III, с. 44].

У дослідженні М. Курушиної про способи вербалізації концепту *совість* на прикладі художніх та публіцистичних текстів вмотивованими, на нашу думку, є теоретичні констатації щодо тлумачення «етичного концепту». Авторка акцентує на складній структурній організації смислової одиниці, в якій віддзеркалено систему культурних уявлень спільноти, морально-етичні стереотипи й імперативи, наявний ціннісний елемент високого рівня. Науковий дискурс зорієнтовано в кількох аспектах, зокрема проаналізовано концепт *совість* як контр-агент Его, персоніфіковану совість, совість як внутрішню властивість людини, а також совість як абсолют [Курушина 2013, с. 2].

У розвідці враховано різноманітні форми вербалізації концепту *совість*, зокрема, як внутрішнього конструкта свідомості, з одного боку, та як своєрідного цензора, відмежованого від свідомості людини, з іншого. Проблема совісті суголосна в такому контексті з філософською проблемою *Я та Інший*.

Мета статті, завдання. Незважаючи на низку праць із дослідження морально-етичних концептів на прикладі фольклорного контексту, проблема совісті у традиційній ліро-епічній пісенності потребує комплексного осмислення, інтегративного підходу з урахуванням сучасних методологічних засад. **Метою статті** є простеження особливостей інтерпретації поняття *совість*, виявів парадоксальності сприйняття та усвідомлення концепту в текстах необрядового ліро-епічного фольклору, зокрема соціально-побутових, родинно-побутових пісень, балад, співанок-хронік тощо. З-посеред завдань: простежити різнопланові вияви совісті в аспекті дієвості та недієвості, особливості розкриття сутності цього феномену на рівні фізичного та метафізичного просторів.

Методи та методика дослідження. Методами дослідження проблеми совісті в українських ліро-епічних піснях стали порівняльний та описовий – під час дослідження сутнісних характеристик етичного концепту, індуктивний та дедуктивний – під час виявлення антиномій феномену совісті у фольклорному творі.

Виклад основного матеріалу. У художній макроструктурі ліро-епічної пісні можна спостерігати певні парадокси оприявнення совісті в людському бутті, однак навіть за відсутності самої лексеми осмислення поняття може відбуватися через рецепцію героїв твору. Низка філософів, зокрема Е. Левінас, акцентує на метафізичній сутності совісті, яка пов'язана з трансцендентуванням. Інші дослідники, наприклад, М. Гайдеггер, вважають, що все життя людини обертається в цілісному онтологічному просторі й не може виходити поза нього. Іманентність тут-буття все ж таки переплітається з «вищістю», а поклик совісті йде від духовного єства і, зрештою, – у височінь [Коляраєв 2004, с. 53–57].

Наприклад, в одній із козацьких пісень «Ой з-за гори, з-за чорної хмари» концепція совісті представлена на рівні онтологічному, як осмислення себе в тут-бутті:

– Ой як же нам, братці, не журиється?!
Молодими в гусари забрали,
В чужу землю робити послали,
Не дають нам ні їсти, ні пити,
Заставляють роботу робити.
Штихами білий камінь бити,
Камінь бити, а рови копати,
Ківерами землю викидати

[Народні, 1974 с. 231].

Цю оповідь можна розглядати як поклик до прозоріння совісті в інших членів соціуму, як неприйнятність його певних постулатів, аналіз ситуації.

Парадокс совісті своєрідним чином розкривається і в піснях доби національно-визвольних змагань середини 20 століття. Тут також звучать роздуми про долю, яка, як кожна земля, одухотворена істота, має бути наділена совістю:

Судьба нещасна мя мучила,
До звук тюремних завела [Бойківські 2021, с. 461].

Таким чином, категорія совісті із емпіричного простору переходить у простір метафізичний. Художня макроструктура фольклорного тексту вирізняється високим рівнем емотивності. Звернення до совісті як дієвої сили передано через низку форм дієслова забути:

*Забули мене усі люде,
Забув про мене цілий світ,
Забула мене моя мила,
Мабуть, вже інший є милий*

[Бойківські 2021, с. 461].

Проблему совісті можна простежити також на прикладі низки балад родинного життя, наприклад, пісні «Ой та мала Дребеночка два синочки рідні». У тексті балади, вміщеної в збірнику «Бойківські народні пісні» (варіант Б), йдеться про збиткування свекрухи над невісткою після від'їзду сина «на войночку до самої Відні» [Бойківські 2021, с. 148]. Мати у листах обмовляла синову дружину, нібито та за його відсутності вела ганебний спосіб життя і прогайнувала все нажите господарство: «жона Катерина розбенькертувала», «пивце, винце порозкільтувала», «дорогії сукняночки порозходжувала», «сиві кониченька пороз'їжджувала» [Бойківські 2021, с. 148].

З поверненням чоловік стинає мечем голову молодій дружині, але, оглядаючи господарство, виявляє його не прогайнованим, а поліпшеним. Божий страх зупиняє сина розправитися з матір'ю, яку поїдають муки совісті:

*Війшла мати старенькая та й на гробі стала:
– Проступисі, сира земле, аби-м у ті втала.
Рада би-м ті, Катеринко, небо прихилити,
Що-м зробила – не розроблю, тежко розробити*
[Бойківські 2021, с. 149].

У наведеному творі концепція совісті розкривається доволі парадоксально, її співвіднесеність з християнською вірою виявляється по-різному. З одного боку, совість забута, адже вчинене чоловіком вбивство дружини – важкий християнський гріх, порушення заповідей (не вбий), відхід від Заповіту людини з Богом; а, з іншого, – пробудження совісті зупиняє вояка від убивства матері (шануй батька і матір свою), вчинок якої й спричинив усю кризу тут-буття. І, зрештою, поклик совісті призводить до каяття свекрухи про вчинене з невісткою, що, на жаль, не може вже змінити фізичний простір, зате переходить у простір метафізичний як пересторога, поштовх до осмислення і переосмислення. Отже, совість починає діяти на рівні інтелектуального аналізу.

Звернувшись до матеріалів польської лексикографії, можна простежити, що фонетична форма лексеми «samnieńie» у ході народних етимологічних трансформацій перетворилась на форму «sadmnieńie», яка набуває ціннісного змісту в аспекті сутнісної, морально-етичної оцінки вчинків людини. У низці польських паремій совість інтерпретується як свідок або тисяча свідків: Sumienie tysiac swiadków (совість – це тисяча свідків); Sumienie swiadek nieomylny, za wiele swiadków stoi (совість – це істинний свідок, безліч свідків замі-

нить) [Стефанский 2008, с. 93; Długosz-Kurczabowa 2003, с. 149].

Дослідники концепту *совість* у німецькій мові зауважують, що синоніми до лексеми *Gewissen*, зокрема, *Bewusstsein, Verantwortung, Pflicht, Bedenken, Zweifel, Skrupel, Schuld, Scham, Reue, Überzeugung*, подані в низці лексикографічних джерел, випадають із традиційного тлумачення поняття синоніма. Зазначені мовні одиниці можна розглядати як семантичні відповідники, вербальні репрезентатори духовного єства особистості, і наближує їх лише поняття семи: «Ethos, Ethik; Moral; Moralität, moralische Werte, Sittlichkeit». Власне, концепт *совість* тлумачиться на рівні належного в житті, як сутнісне усвідомлення морального обов'язку, як відповідність нормам, принципам, установкам, ідеалам певного соціуму [Гуменний 2018, с. 208].

Аналіз текстів ліро-епічних пісень дає змогу виокремлювати критерій дієвості совісті, за яким ідентифікується людина у відповідному соціумі. Зраду, наприклад, теж можна розглядати як відсутність совісті. Людина без совісті стає вилученою з простору не лише окремих людей, а й цілого соціуму.

У повстанській пісні «Мов олень» проблема совісті окреслюється в аспекті вірності ідеалів – боронити вітчизну і виборювати її незалежність навіть ціною власного життя. На пропозицію скласти присягу, «що буде вірним до смерті Москві і відречеться від свого стягу» з трьохсот шістдесяті вояків «ніхто не зрадив – ласки не благав!» [Літопис 1996–1997, с. 81]. У піснях періоду визвольних змагань українства совість постає результатом усвідомлення обраного шляху, власного вибору:

*І потекла та кров червона,
і стікає в купину,
а стрілець там помирає
за ідею, за святу* [Літопис 1996–1997, с. 191].

Таким чином, поняття *совість* співвідноситься з поняттями *честь* і «гідність» у контексті оцінки особистості з погляду певної спільноти та людства загалом. У наведених фольклорних текстах вербальна репрезентація совісті досить своєрідна, а зміст поняття розкривається через авторську інтенцію: оповідач змушує замислитись над сутнісним змістом цього поняття через показ важливих епізодів боротьби українства за свободу і незалежність на прикладі долі конкретних людей.

На рівні консекутивності у фольклорному тексті звучить заклик осмислювати сутність життя, шукати істину, бути вірним обраній ідеї. Зрадивши, перейшовши на бік ворога, можна залишитись у тут-бутті, зберігши фізичне єство, однак позбутися того людського, що дано людині. Поклик совісті окреслює справжній сенс існування, і цей сенс усвідомлюється особистісно, вибір здійснюється самою людиною. Власне, через дослідження проблеми совісті в піснях періоду визвольної боротьби українства можна простежити аспекти структуривання соціальної належності.

Сучасні психологи в аспекті взаємодії людина – людина та людина – соціум пропонують зверну-

тися до поняття рефлексивності, завдяки якому етика може виявлятися як практична філософія, тобто як віддзеркалення належного. Модель людської свідомості включає і соціальність особистості, без якої неможливе її існування. Таким чином, рефлексивні процеси сприяють пошуку шляхів виходу із різноманітних кризових ситуацій. Виявами рефлексії як предметного мислення є перехід від власного осмисленого досвіду до певного ідеалу. У разі долучення політичного змісту до логіко-когнітивної структури рефлексії людська діяльність спрямовується на реалізацію ідеалу саме в соціальності [Турбан 2019, с. 53].

Аналіз фольклорних текстів підводить до роздумів, що вибір «за голосом совісті» – надзвичайно складний у онтологічному сенсі, це боротьба з тим внутрішнім «яго», це переживання тієї помежової ситуації, в якій опиняється людина, це осмислення й переосмислення кола життєвих інтересів та цінностей. І знову ж таки, вже беручи до уваги не лише важливі особисті події, а й суспільні, вибір вчинку «за совістю» – шлях до духовного удосконалення, долучення до активів суспільної свідомості.

Філософи-екзистенціалісти вважають тезу «вчинив по совісті» беззаперечною, вершинною у кожній морально-етичній ситуації. Наприклад, німецький учений Е. Фромм констатує, що саме гуманістична совість може надати справжнього сенсу людському буттю, і, власне, цей феномен не дозволяє людині підпорядковуватись чийсь інтересам. Іти за покликом совісті – це дотримуватись лише тих правил, які особистість вважає обов'язковими для себе [Фромм 1998, с. 563].

Проблему совісті можна простудіювати на прикладі балад про кохання та дошлюбні взаємини. Художня макросфера пісні «Козаче, козаче, твоя мати знає» оприявнює парадокс совісті, яка виявляється на трьох рівнях: думки закоханої дівчини про пошуки матір'ю коханого іншої пари – нівелювання совісті («Для твого серденька пару шукає») [Бойківські 2021, с. 112]; намір померти через неможливість поєднатися в шлюбі – втручання совісті («А ти йди на цвинтарь могилу копати») [Бойківські 2021, с. 113]; пересторога для соціуму не розлучати закоханих – окреслення моделі совісті («Вни ся двоє люб'ять – шкода розлучати») [Бойківські 2021, с. 113]. Поклик совісті йде від людини і піднімається у височінь: «Бо за ту розлуку буде Бог карати» [Бойківські 2021, с. 113].

У цьому фольклорному тексті совість розкривається як особистий погляд на світ, як живе знання, що кидає виклик абсурдності вчинків та поглядів інших людей. Феномен совісті піднімається вище реалізації онтологічної мети, рухаючись до мети моральної.

У текстах повстанських пісень також своєрідним чином оприявнюється феномен совісті, незважаючи на відсутність самої лексеми *совість*. Ця етична категорія розкривається не лише як внутрішній суддя, критерій самооцінки, а як вимір буття, здатність існувати в певному колективі, протест проти нищення самобутньої моделі цього соціуму.

Авторська інтенція спроектована на окреслення простору совісті – «тих, що кров дають за волю» – та простору без совісті – «тих, що граблять і неволять» [За волю 2002, с. 145]. Вербальна репрезентація цього осередку зла – ворогів українського народу – доволі різноманітна. Задля їхньої ідентифікації використано емотивну лексику: «прокляті», «босяри», «голодранці», «зіркаті», «люті катюги» [За волю 2002, с. 145].

*«Та будь ти, землячко, плодом
Друзям щонайкращим,
Ворогам мого народу –
Терном і будяччям»* [За волю 2002, с. 145].

На прикладі фольклорного тексту можна говорити про совість як субстанційну форму захисту від різних негативних впливів на свідомість та підсвідомість, а також від сваволі в життєвому просторі.

У ліро-епічній пісні «Сама я узнаю, що чинити маю» представлена своєрідна модель совісті, яка розкривається через поетичну систему: а) запит на дієвість совісті (дівчина пише три листи парубкові, який поїхав далеко від дому); б) дієвість совісті (хлопець просить пана відпустити до милої, бо та породила сина); в) нівелювання совісті (пан пропонує вказати на інших):

*– Можеш ти, козаче, тот лист відписати,
Можеш ти, козаче, на інших сказати*
[Народні 2003, с. 86].

Фольклорний текст розкриває особливості категоріального поділу особистісних сутностей через наявність або відсутність совісті (*tertium non datur*). Таким чином, людині протилежної категорії складно зрозуміти того, в кому говорить «суд совісті», і вона намагається уподібнити Іншого собі, маніпулювати, скориставшись розбурханістю почуттів. Отже, пропонується завершити суд совісті саме виправданням.

З точки зору філософії екзистенціалізму, совість – це феномен осмислення своєї сутності й осмислення свого місця в тут-бутті. За Гайдеггером, коли людина починає розуміти себе, то вже відкидає все, почуте від інших, і дослухається до внутрішнього голосу совісті як поклику особистої екзистенції. «Це надання, однак, робиться екзистенційно можливим через те, що присутність як подія осмислення здатна слухати інших. Втрачаючи себе у публічності людей та їхніх тлумачень, вона прослуховує, слухаючись людиною-самості, свою самість» [Heidegger 1993, с. 270–271]. Філософ називає совість тим чинником, що допомагає віднайти особистий покликання. Таке розуміння цієї етичної категорії розкривається через поетичну структуру наведеної ліро-епічної пісні «Сама я узнаю, що чинити маю»:

*– Впаде на коліна, скаже «В ім'я отця і сина,
Присягаю Богу, що моя причина»*
[Народні 2003, с. 86].

Зрештою, совість постає живим особистим поглядом на світ і фактором розмежування добра і зла, правди й неправди. Простеження вчинків козака підводить до констатації того, що голос совісті стає чинником захисту від різних маніпуляцій, вона

замикає коло духовних цінностей. Перед дієвістю совісті на задній план відходять невпевненість, нерозсудливість, емпіричні спокуси.

Висновки. На прикладі текстів необрядового ліро-епічного фольклору можна простежити, що совість постає характеротворчою та людинотворчою силою. Саме через приклади дієвості совісті розкривається концепція особистості у ліро-епічному фольклорному творі. Власне, парадигма совісті в традиційній ліро-епічній пісенності своєрідна і неоднозначна, почасти парадоксальна.

У фольклорному творі совість виявляється на рівні амбівалентності. З одного боку, вона постає бездіяльною, бо виявляється лише на рівні роздумів та емоцій, і не здатна змінити те, що сталося. З іншого боку, вона виводить тут-буття людини за обрії особисто даного як дієва сила, критерій осмислення людського в людині. Совість у ліро-епічному творі як дієва сила бере активну участь у процесах духовного розвитку людини та соціуму.

Аналіз художньої макросфери творів необрядового ліро-епічного фольклору виявляє, що понят-

тя *совість* є невід’ємним складником антропологічної моделі. Концепція совісті окреслюється через багаторівневий аналіз проблем людина – буття, людина – людина, людина – спільнота. Феномен совісті постає універсальним чинником життєдіяльності людини й соціуму.

Аналіз текстів ліро-епічних пісень виявляє, що ставлення до сутності цього поняття окреслює особливості та зміни в життєвій реальності. На прикладі різних помежових ситуацій із життя українського етносу з’ясовано, що совість виокремлюється поліфункціональністю, виконуючи регулятивну, онтологічну, світоглядну, гносеологічну, аксіологічну, імперативну та людинотворчу функції. Попри відсутність самої лексеми *совість* в лексико-семантичному просторі значної кількості творів необрядового фольклору, цей феномен виокремлюється через різноманітні вияви людського та соціального простору. Нівелювання совісті або її недієвість часто розкриваються в іманентних вимірах, а дієвість може осмислюватись як поклик у майбуття, перехід до трансцендентності.

Література

1. Бойківські народні пісні / записи та впорядкування Василя Сокола. Львів, 2020. Т. 1. 474 с.
2. Бойківські народні пісні / записи та впорядкування Василя Сокола. Львів, 2021. Т. 2. 592 с.
3. Браславець О. Conscientia: совість, сумління, свідомість *Verbum*. № 35: Розпізнавання. 12 червня 2019 року. С. 1–5. URL: <https://www.verbum.com.ua/vpdf-generator/?postID=2292>
4. Гумений В. В. Концепт «совість» у німецькому мовному просторі. *Молодий вчений*. 2018. № 1(1). С. 205–210. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%281%29_51
5. Єщенко Т. А. Концепт «сумління/совість» в етнокогнітивному та біблійному аспектах. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 156–161. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/85513/29-Yeschenko.pdf?sequence=1>
6. За волю України. Антологія пісень національно-визвольних змагань. Упорядник Євген Гіщинський. Луцьк: Видавництво «Волинська обласна друкарня», 2002. 316 с.
7. Колоярцев В. А. Гайдеггерівська критика поняття совісті. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. Київ, 2004. Т. 25. С. 53–57.
8. Курушина М. А. Вербалізація морально-етичного концепту «совість» (на матеріалі художніх і публіцистичних текстів). URL: https://www.researchgate.net/publication/260455617_VERBALIZACIA_MORAL_NO-ETICNOGO_KONCEPTA_SOVIIST_NA_MATERIALI_HUDOZNIH_I_PUBLICISTICHNIH_TEKSTIV
9. Літопис Української Повстанської Армії. Т. 25. Пісні УПА. Зібрав і зредагував Зеновій Лавришин. Торонто – Львів: вид-во «Літопис УПА». 1996–1997. 556 с.
10. Народні пісні в записах Григорія Ількевича [Текст] / упоряд., прим. Г. В. Дем’ян, Р. Ф. Кирчів; записав Г. С. Ількевич. Львів: Каменяр, 2003. 142 с.
11. Народні пісні в записах Івана Манжури / передмова Л. Каширіної. Київ: Музична Україна, 1974. 350 с.
12. Стефанский Е. Е. Концепт «совість» в русской, польской и чешской лингвокультурах. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 71. С. 124–131.
13. Тищенко О. Концептуалізація емоцій та ціннісних концептів у слов’янських пареміях та фраземах: від совісті до заздрості. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки: зб. наук. праць*. Одеса: Астропринт, 2019. № 29. С. 248–271.
14. Турбан В. В. Етика та мораль особистості: конфлікт, когнітивний дисонанс і толерантність. *Психологія обдарованості*. 2019. С. 46–55.
15. Філософський енциклопедичний словник/ В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; Л. В. Озодовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори); І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ: Абрис, 2002. 742 с.
16. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя: пер. с англ. Минск: Попурри, 1998. 672 с.
17. Długosz-Kurczabowa K. Nowy słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa: PWN, 2003. 658 s.

18. Fromm E. *Man for Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics*. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1964. 292 p.
19. Heidegger M. *Sein und Zeit* / M. Heidegger Tübingen: Niemayer, 1993. 510 p.
20. Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich. T. 1–4 / red. J. Krzyżanowski, S. Swirko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969–1978. wyd. 1. s. XXXIX, 881, 1165, 996, 627.

References

1. Boikivski narodni pisni (2020) [Boyko folk songs] / zapysy ta vporiadkuvannia Vasylia Sokola. Lviv. T. 1. 474 s. [in Ukrainian].
2. Boikivski narodni pisni (2021) [Boyko folk songs] / zapysy ta vporiadkuvannia Vasylia Sokola. Lviv. T. 2. 592 s. [in Ukrainian].
3. Braslavets O. (2019) Conscientia: sovist, sumlinnia, svidomist [Conscientia: conscience, conscience, consciousness]. *Verbum*. № 35: Rozpiznavannia. 12 chervnia 2019 roku. S. 1–5. URL: <https://www.verbum.com.ua/vpdfg-pdf-generator/?postID=2292> [in Ukrainian].
4. Humenyi V.V. (2018) Kontsept «sovist» u nimetskomu movnomu prostori [The concept of “conscience” in the German language space]. *Molodyi vchenyi*. № 1(1). S. 205–210. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%281%29_51 [in Ukrainian].
5. Yeshchenko T.A. (2011) Kontsept «sumlinnia/sovist» v etnokohnityvnomu ta bibliinomu aspektakh [The concept of “conscience” in ethnocognitive and biblical aspects.]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*. № 2. S. 156–161. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/85513/29-Yeschenko.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
6. Za voliu Ukrainy (2002) [For the will of Ukraine]. Antolohiia pisen natsionalno-vyzvolnykh zmahan. Uporiadnyk Yevhen Hishchynskyi. Lutsk: Vydavnytstvo «Volynska oblasna drukarnia». 316 s. [in Ukrainian].
7. Koloartsev V.A. (2004) Haidehherivska krytyka poniattia sovisti. Haideggerivska krytyka poniattia sovisti [Heidegger’s critique of the concept of conscience]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia ta relihiieznavstvo*. Kyiv. T. 25. S. 53–57 [in Ukrainian].
8. Kurushyna M.A. Verbalizatsiia moralno-etychnoho kontseptu «sovist» (na materialy khudozhnykh i publitsystrychnykh tekstiv) [Verbalization of the moral and ethical concept “conscience” (on the material of artistic and journalistic texts)]. URL: https://www.researchgate.net/publication/260455617_VERBALIZACIA_MORALNO-ETICNOGO_KONCEPTA_SOVIST_NA_MATERIALI_HUDOZHNIH_I_PUBLICISTICNIH_TEKSTIV [in Ukrainian].
9. Litopys Ukrainskoi Povstanskoii Armii (1996–1997) [Annals of the Ukrainian Insurgent Army]. T. 25. Pisni UPA. Zibrav i zredahuvav Zenovii Lavryshyn. Toronto – Lviv: vyd-vo «Litopys UPA». 556 s. [in Ukrainian].
10. Narodni pisni v zapysakh Hryhoriia Ilkevycha (2003) [Folk songs in Hryhoriy Ilkevich’s recordings]. [Tekst] / uporiad., prym. H.V. Demian, R.F. Kyrchiv; zapysav H.S. Ilkevych. Lviv: Kameniar. 142 s. [in Ukrainian].
11. Narodni pisni v zapysakh Ivana Manzhury (1974) [Folk songs in Ivan Manzhura’s recordings] / peredmovna L. Kashyrynoi. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1974. 350 s. [in Ukrainian].
12. Stefanskii E.E. (2008) Kontsept «sovest» v russkoi, polskoi i cheshskoi lingvokulturakh [The concept of “conscience” in Russian, Polish and Czech linguistic cultures]. *Izvestiia RGPU im. A.I. Gertsena*. № 71. S. 124–131 [in Russian].
13. Tyshchenko O. (2019) Kontseptualizatsiia emotsii ta tsinnisnykh kontseptiv u slovianskykh paremiiakh ta frazemakh: vid sovisti do zazdrosti [Conceptualization of emotions and value concepts in Slavic paremies and phrasemes: from conscience to envy]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrajinskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K.D. Ushynskoho: Lnhvistychni nauky: zb. nauk. prats*. Odesa: Astroprynt. № 29. S. 248–271 [in Ukrainian].
14. Turban V.V. (2019) Etyka ta moral osobystosti: konflikt, kohnityvnyi dysonans i tolerantnist [Ethics and morality of the individual: conflict, cognitive dissonance and tolerance]. *Psykhohohiia obdarovanosti*. S. 46–55 [in Ukrainian].
15. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical encyclopedic dictionary] (2002) / V.I. Shynkaruk (holova redkolehii) ta in.; L.V. Ozadovska, N.P. Polishchuk (naukovi redaktory); I.O. Pokarzhavska (khudozhnie oformlennia). Kyiv: Abrys. 742 s. [in Ukrainian].
16. Fromm E. (1998) Begstvo ot svobody. Chelovek dlia sebia [Escape from freedom. Man for himself]. per. s angl. Minsk: Popurri. 672 s. [in Russian].
17. Długosz-Kurczabowa K. (2003) Nowy słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa: PWN. 658 s. [in Polish].
18. Fromm E. (1964) *Man for Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics*. Holt, Rinehart and Winston. New York. 292 p. [in English].
19. Heidegger M. (1993) *Sein und Zeit* / M. Heidegger Tübingen: Niemayer. 510 p. [in German].
20. Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich (1969–1978) T. 1–4 / red. J. Krzyżanowski, S. Swirko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. wyd. 1. s. XXXIX, 881, 1165, 996, 627 [in Polish].

THE PARADOX OF CONSCIENCE IN THE UKRAINIAN NON-RITUAL LYRICAL EPIC SONG: EMOTION, KNOWLEDGE, AWARENESS, INSISTENCE, THE LIFE OF THE STAKE

Abstract. In the article, the concept of consistency and the ambivalence of the essence of the concept of understanding on the basis of texts of non-ritual lyrical-epic folklore was achieved. This concept is revealed at the level of the artistic macrostructure in many ways, since objective and subjective appear as antinomies in the paradigm of conscience. The high level of emotiveness of folklore tests is due to the inextricable connection between the phenomenon of conscience and the phenomenon of experience. Conscience is an important warehouse anthropological model of traditional non-ritual lירו-epic song.

By the method of proponent statistics – analysis of the interpretation of the concept of «conscience» from the improvement of paradoxicality of the ethical concept in the texts of Ukrainian lyric-epic folklore. The main tasks are the prostration of ambivalent manifestations of conscience in terms of wildness – non-wildness, peculiarities of revealing the phenomenon on the level of physical and metaphysical spaces.

In the poetic structure of the folklore creation, conscience stands as a kind of moral reflection, as if taking part in character-creating processes, *viokremlyuyuyuchi prima nepravzhny*, and by itself *її її proektsiya spryamovuetysya* in the future.

The awakening of conscience often cannot change the physical expanse, turn to life, however, you can send messages to spiritual changes, reviving yourself those others, so that you go about the human-creative function of conscience.

Conscience is revealed in lyrical epic song through its own dialectic of the immanent and the transcendent. In episodes of thinking about the conscience of reality, it is also a beast to share as a metaphysical force, to God as a symbol of the road, truth and life.

Exploring on the artistic level, the phenomenon of soviet actively functions on the level of consecutiveness. In tests, doby UPA, for example, the concept of sociability is developed through the problem of fidelity to ideals, through the dialectics of the individual – the social. The system of artistic creations of such creations is designed for the implementation of the main goal – to show the peculiarity of modeling the social dependency of specialness.

Regardless of the nature of the word «sovist» in the lower lyrical-epic songs, the daily characteristics of which understanding can be established through the various aspects of human and social reality.

Keywords: lyrical-epic folklore, song, conscience, paradox, artistic macrostructure, lexeme, poetic system, social relevance, ambivalence.

© Павлова А., 2022 р.

Алла Павлова – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри фольклористики ННІ філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Ірпінь, Україна; Lypen.pavlova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-6214-8738>

Alla Pavlova – Candidate of Philology, Associate Professor, doctoral student of Department of Folklore, Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Irpin, Ukraine; Lypen.pavlova@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-6214-8738>

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ЯДВІГА ГУСИКОВСЬКА: ТВОРЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВЗАЄМИН (за творами літературної шевченкіани)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1(47)

УДК 821.161.2.09:[929Шев+929-055.2Гус(=162.1)](045)

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).82–91.

Поліщук В. Тарас Шевченко і Ядвіга Гусиковська: творчі інтерпретації взаємин (за творами літературної шевченкіани); кількість бібліографічних джерел – 25; мова українська.

Анотація. Стаття є частиною дослідницького проєкту «Інтимно-любівні дискурси в українській літературній шевченкіани». Така тематика досі ще не ставала предметом студіювання в різножанрових творах про Тараса Шевченка. У низці шевченкознавчих праць констатована свідомо неуввага дослідників до названої проблематики задля ширшого показу соціального буття українського генія. Тут зауважено, що така практика призводила до збіднення і спрощення образу Шевченка, в реальному житті якого стосунки з жінками відігравали неабияку роль. У розвідці предметом дослідження є інтерпретації у творах шевченківської біографіки історії інтимних взаємин молодого Тараса з польською дівчиною Ядвігою під час його перебування у Вільно. Наголошено, що збережені надто скупі фактологічні відомості про аналізовану історію зумовили активне застосування письменниками в життєписних творах домислово-вимислових операцій, посилення їх мистецької ролі в текстах. Звернуто увагу на типологічні збіжності й розбіжності різних семантичних рис обох героїв у творах різних авторів, особливо – образу Ядвіги, її «біографії» в повістях і романах. Об'єктами студіювання стали життєписні твори про Шевченка 1930-2010-х років, зокрема повісті й романи «Тарасик» Г. Хоткевича, «Син-кокос» Д. Косарика. «Тарасові шляхи» О. Іваненко, «Поетова молодість» Л. Смілянського, «Тарасові страсті» З. Легкого та ін. Задля простеження міжлітературних паралелей залучено роман «Українські ночі...» поляка Є. Єнджесевича та повість «Провесінь над Вілією» росіянина Г. Метельського. Спостережено еволюційні тенденції в інтерпретуванні зазначених взаємин залежно від жанрово-стильових характеристик творів і міри творчої свободи письменників. Текст уміщує інформацію про структурні риси художньо-біографічних творів – родо-жанрові, хронотопні, явища документальності.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Ядвіга Гусиковська, шевченкіана, інтимно-любівний дискурс, домисел, роман, повість, віленський період.

Постановка проблеми. Літературна шевченкіана, різножанрова та різнопроблемна, вже тривалий час є важливою складовою не тільки біографіки, а й усього українського письменства. Те ж саме можемо сказати і про наукове шевченкознавство в контексті всього національного літературознавства. Писемна шевченкіана перманентно поповнюється новими творами, яких, за приблизними підрахунками, всього налічується близько десяти тисяч.

Царина літературної шевченкіани не обійде на увагою дослідників, але і в ній досі лишаються окремі проблемно-тематичні сегменти, які з різних причин оминалися чи майже оминалися увагою критики. Один із них – інтимно-любівна тематика в шевченківській біографіці, така собі «апокрифічна» тематика, творча й дослідницька увага до якої не заохочувалась. «Біографи поета, – мовлено в Шевченківській енциклопедії, – зазвичай оминали епізоди особистого життя Шевченка, надаючи безумовну перевагу його суспільному образу» [ШЕ, с. 622]. Між тим інтимний компонент становив важливу частину буття Шевченка. Осмисленню цієї проблемно-тематичної сфери, зокрема в частині Шевченкових взаємин із Ядвігою Гусиковською, і присвячена студія.

Аналіз досліджень. Вище мовлено про тривалу в часі неуввагу дослідників до питань особистого життя Шевченка та його інтерпретацій у творах шевченкіани. Не одне десятиліття чи не єдиним серйозним джерелом у темі була монографія

М. Шагінян і розділ «Любов» у ній. Тільки в роки незалежності, за умов творчої свободи, з'явилися дослідження відповідної спрямованості, зокрема есей С. Реп'яха «Марево (Т.Г. Шевченко і жінки)», праці Ю. Ковтуна «Кохані жінки Шевченка», М. Козака «Дано любить, терпіть, страждать...», стаття Н. Наумової та С. Реп'яха «Жінки в житті Тараса Шевченка», низка газетних і журнальних публікацій. Практично всі вони «базувалися» на окремих творах Шевченка, його «Журналі», а також на спогадах сучасників. Лише Ю. Ковтун у своїй праці частково покликався до окремих творів літературної шевченкіани [Ковтун 2004, с. 116]. Публікації ж у журналах і газетах часто майже повторювали одне і те ж, мали суто популяризаторський характер, інколи з претензіями на «сенсаційність».

Системне дослідження інтимно-любівних дискурсів уже саме собою має наукову новизну, таку ж саму **новизну й актуальність** має аналіз означеної проблематики в літературній шевченкіани як об'єкті студіювання. **Мета** цієї конкретної статті – дослідження творчих інтерпретацій історії взаємин Шевченка з Ядвігою Гусиковською, реалізації в них жанрових рис художньо-документальної біографіки.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що восени 1829 року, 15-літнім, Тарас Шевченко за волею свого пана Павла Енгельгардта змушений був залишити рідну Керелівку, любу серцю Оксану й помандрувати до Вільно. У цьому «городі преслав-

нім» юнак провів час до лютого 1831 року і значно пізніше, аж у 1857-у на засланні, писав в одному з листів до Бр. Залеського, що «Вільно так же дорого по воспоминанням моему сердцу, как и твоему» [ШЕ 2012, с. 672]. Означену Шевченкову приємність спогадів про Вільно мотивували не лише спогади про зовсім молоді літа, а й інші чинники. Скажімо, можливі його малярські уроки в Й. Рустемаса чи італійця Й.-Б. Лампі, а ще, безсумнівно, спогади про польську дівчину-швачку, яка так само на все життя запала в Тарасову душу, про що свідчить хоча б його щоденниковий запис від 5 вересня 1857 року: «Во сне видел церков святых Анны в Вильне и в этой церкви молящуюся милую Дуню, чернубровую Гусиковскую» [ШЕ 2012, с. 224]. Образ цієї дівчини, певно ж, не затінив Оксанин образ, але і Ядвіга (Дуня, Дзюня) відіграла помітну роль у долі Шевченка. Один із перших біографів поета Михайло Чалий відзначав, що «ця перша симпатія (знаємо, що не перша, бо ж була Оксана Коваленко – В.П.), за визначенням самого поета, ушляхетнила його душу, піднісни його у власних очах. «Мені вперше тоді спало на думку (переказував він Сошенкові): чого б то й нам, кріпакам, не бути такими самими людьми, як інші вільні стани?». Тут же біограф акцентує й на інших обставинах взаємин Тараса і Ядвіги, тих, що є предметом нашої уваги в цьому дослідженні: «Любов (між Тарасом і Ядвігою – В.П.), як зазвичай, не обійшлася без жертв: коханка (! – В.П.) поставила вимогу Тарасові заради сердечної прихильності – зректися хлопської мови на користь шляхетської національності. В інтимних бесідах із ним не дозволяла іншої мови, крім польської. Хоч-не-хоч наш завзятий хохол мусив учитися польської...» [Чалий 2011, с. 20]. Знаємо, що Шевченко добре оволодів мовою західних сусідів.

За цитатами М. Чалого бачимо, що основним «джерелом інформації» про Ядвігу та її взаємини з Тарасом стали спогади Івана Сошенка, власне, розказані йому самим Шевченком відповідні відомості. Надалі і в інших біографічних текстах про цей час Шевченкового буття зринає прізвище І. Сошенка.

До слова, щодо «жертви», яку нібито «сплатив» Тарас за своє кохання, то інший біограф, О. Кониський, певною мірою і не без дольки доброзичливого гумору, заочно полемізує з М. Чалим, зауваживши таке: «А коли він навчився мови польської від своєї коханки і коли се вже треба вважати за жертву, то се була «жертва» не «шляхетській національності», а – потроху – кохання, та більше над усе «жертва» освіті: дякуючи сій «жертві», Шевченко спромігся читати трохи польських авторів, напр[иклад], Міцкевича, Лібельта і ін.» [Кониський 2014, с. 22].

Утім, як би там не було щодо «жертвності», але практично в усіх біографічних джерелах Шевченкові взаємини з Ядвігою кваліфіковано як кохання, як «серйозне», «доросле» почуттєве захоплення, а дехто з дослідників, як-от, скажімо, М. Чалий та О. Кониський, називають Ядвігу Тарасовою «коханкою». Скажімо, стисло, але досить прозоро про це пишуть і Б. Лепкий [Лепкий 2004, с. 13], і П. Зайцев [Зайцев 1994, с. 34–37], і Д. Чуб

[Чуб 1987, с. 25], так само мовлено і в академічній Шевченковій біографії: «... Тарас пізнав зблизка не кріпачку, а вільну жінку... Знайомство це залишило слід у свідомості Шевченка на все життя...» [Т.Г. Шевченко 1984, с. 26–27]. Сучасні дослідники-біографи висловлюються на цю тему трохи розлогіше. С. Росовецький, до прикладу, Тарасові почуття до Ядвіги називає «першою дорослою захопленістю майбутнього поета» [Росовецький 2020, с. 22], але не відповідає на ним самим поставлене питання – «Наскільки далеко зайшли юні закохані?» [Росовецький 2020, с. 24], обмежившись узагальненою фразою не без підтексту про те, що «вільна швачка, Дзюня за соціальним станом своїм не відрізнялася від паризької гризетки, а польські звичаї дивували росіян свободою...», та ще, пославшись на судження Ф. Булгаріна про те, що «Одна тільки Італія перевищує Польщу свободою жінок» [Там само].

В есеїстичному романі Б. Сушинського, який можна назвати й белетризованою біографією Шевченка, його автор не тільки пише про Тарасову закоханість у Вільно, але вже й домислює можливі картини взаємин («Там, де не існує документів, набуває сили логіка ймовірності подій та всілякі припущення» [Сушинський 2006, с. 40]). Правда, як і скрізь у цій книзі, і в цьому конкретному сюжеті автор не обійшовся без підтекстових «шпильок» щодо «нецивілізованого» Тараса: «Ядвіга намагалася надати манерам, поведженню і, звичайно, мові Тараса бодай якоїсь там «цивілізованості», тобто привити йому бодай основи польської культури» [Сушинський 2006, с. 41]: «Але ж, Тарасику, – ніжно шепотіла йому на вухо, пригортаючись у романтичному вечірньому закутку, – як ти можеш спілкуватися цією жахливою мовою? Ні, це просто неможливо! – жахалася вона, вслухаючись в його українсько-російське суржикоречіє...» [Там само, курсив автора].

Власне, як бачимо, майже скрізь акцентовано на принаймні кількох смислових аспектах Тарасових взаємин із Ядвігою: перша доросла закоханість і пізнання жінки; пробудження в кріпака почуття свободи – особистої, людської; розширення світогляду через пізнання іншої культури... Зауважимо, що вказані тенденції спостережено і в шевченківській біографії, передовсім епічній, повістєво-романній, звісно, у кожного з авторів із своїм нюансуванням.

Перш ніж удатися до аналізу творів, у яких показано взаємини Шевченка з Ядвігою, вважаємо за необхідне звернути увагу на деякі моменти цієї теми. Насамперед щодо імені та прізвища героїні. У зацитованому вище уривку Шевченкового щоденника дівчину названо Дунею Гусиковською. Саме так дівчину названо і в «Шевченківській енциклопедії» [ШЕ 2012, с. 224]. Зі студій М. Чалого та О. Кониського видно, що вони не мали якоїсь конкретної інформації, хто була ця дівчина-полька, в яку закохався Тарас у Вільно. О. Кониський про це пише прямо [Кониський 2014, с. 74], хоч, як видно, йому була знайома фраза з Шевченкового щоденника. Біограф іменує дівчину Дунею Гашковською.

На відміну від біографів, хай навіть авторів белетризованих біографій, у письменника-біографа більше «прав» і можливостей для домислів чи варіацій. Тож їх маємо цілу низку і в різножанрових творах літературної шевченкіани. Принагідно назвемо й літературні твори, в яких виписано цю історію Шевченкового кохання. Отже, Ядвігою Гусиковською, як і в самого Шевченка, Тарасову кохану названо в повістях М. Рубашова «Багряні тіні» та «Провесінь на Вілію» росіянина Г. Метельського, в романах «Поетова молодість» Л. Смілянського, «Тарасові страсті» З. Легкого, «Рось – Марія» Н. Околітенко, «Художник» К. Тур-Коновалова та Д. Замрія... У романі «Тарас» і повісті «Тарас Шевченко» Г. Хоткевича ця дівчина названа Рузєю Гошовською, в «Повісті про гірке кохання поета Тараса Шевченка» Г. Шкурупія – Дунею Гашковською; Ядвіга (Дуся) Гусаковська постає в повісті «Акин Терезі» та романі «Повнозвучність» росіянина Б. Вадецького, романах «Українські ночі, або Родовід генія» поляка Є. Єнджеєвича, «Переяславські дзвони» В. Дарди; у драмі В. Суходольського «Тарасова юність» діє Геля Гашківська...

Аби надалі бачити міри художніх домислів чи вимислів у життєписних творах при зображенні відповідних картин і героїв, звернемо увагу й на проблему віку Тараса і Ядвіги. Щодо Тараса, то він добре відомий, – 16–17 років під час буття його у Вільно. Що ж до тодішнього віку Ядвіги будь-які відомості відсутні. В енциклопедичній статті про неї зазначено, що «роки життя невідомі» [ШЕ 2012, с. 224], тобто автори художньо-біографічних творів у своїх домислах і фантазіях майже нічим не скуті. У цьому зв'язку зауважимо, що частина письменників, описуючи взаємини цих двох закоханих, «дипломатично» не вказує прямо на вік дівчини, а з описуваних перипетій можна висновувати, що вікової різниці між Тарасом і Ядвігою немає, а якщо і є, – то мінімальна. Окремі ж автори пишуть про вік дівчини: у Є. Єнджеєвича вона «двома роками старша», Б. Вадецький у романі пише, що їй 19 років, а в романі В. Чемериса Ядвізі 14-ть!.. Ще довелося чути версію письменника і журналіста О. Криштопи, який у теленарисі з провокаційно-дражливою назвою «Ловелас Шевченко» говорить, що Ядвіга на шість років була старшою за Тараса. Усі ці версії мають право на життя, бо перевірити їх неможливо.

Цікаве питання і про зовнішність Ядвіги, що теж є неабияким простором для домислів. У цитованій вище Шевченковій фразі мовлено хіба про її чорні брови. Від цієї риси свого часу «відштовхувався» й О. Кониський, коли прагнув узнати ім'я віленської коханої Тараса. «Знаючи нарешті з віршів Шевченка і з листів його до Федота Ткаченка, яку велику вагу смак його надавав чорним жіноцьким бровам, я гадаю, що не буде великою помилкою уважати, що ота «полька», про яку говорить Чалий, була Дуня Гашковська» [Кониський 2014, с. 75]. Чорні брови справді були серед рис Шевченкового ідеалу жінки, про що мовлено вище.

У контексті розмови про зовнішність Ядвіги ще раз покличемось до цитованої праці М. Шагінян,

до її судження про те, що Оксана Коваленко «запрограмувала» і зовнішні жіночі риси, вподобані Тарасом. Відтак усі наступні Шевченкові симпатії немалою мірою мали вбирати в себе ті риси, мати їх. Тож М. Шагінян, мовлячи про Ядвігу в сув'язі з образом Оксани, писала: «Дуже схожа на неї (Оксану – В.П.) – старшинство (отож, за М. Шагінян, Ядвіга була старшою – В.П.), наставництво, жіночність, – уже і друга, юнацька любов Т. Шевченка, овіяна чарівністю чужого, великого міста (Вільно), чужого народу і чужої мови» [Шагінян 1946, с. 132]. Зауважимо, що і в художній біографії при творенні Шевченкових взаємин із Дунею-Ядвігою письменники поряд чи десь недалеко згадували (чи згадував романний Тарас!) Оксану Коваленко, ніби мимовільно зіставляли юначі Тарасові думки й почуття. Скажімо, в повісті Д. Косарика «Син-колос», де автор творить роздум юнака: «Оксана!.. Її чарівний образ, погляд карокий з-під повік, коси чорняві, кучеряві. Засоромився Тарас. А що б сказала Оксана Ковалівська, коли б довідалась про зустрічі його з чужою незнаною швачкою?.. Зустрілися в уяві молоді два образи дівочі – тутешня Дзюня й давня незабутня сирітьська радість, сусідонька Оксана» [Косарик 1964, с. 105]; у «Багряних тінях» М. Рубашова: «Тарас теж думає: «Я побачив її тоді крізь Сидоркові різки. Хорошу, як Оксанка. І Оксаночка заступила б мене собою від ката» [Рубашов 1966, с. 44]; чи в романі Є. Єнджеєвича в епізоді, коли Тарас згадує першу зустріч із дівчинкою-швачкою: «Звали її Ядвіга Гусаковська, вона була смуглява, мала чорне волосся і чорні брови, як Оксана...» [Єнджеєвич 1997, с. 69] і под. Зауважимо, що письменники, моделюючи сюжетні картини чи роздуми-почуття Тарасові при зустрічах із цією віленською дівчиною, смисловий наголос роблять на почуттях щирої прихильності, захисту від біди, діяльному співчутті, чого так жадала сиротинська підневільна Тарасова душа. Власне, так раніше і з Оксаною Тарасова душа розкривалася до добра, а згодом почуття поглиблювалися й набирали інших нюансів. А ще один поширений аспект – на зовнішніх рисах Ядвіги.

Ось зовнішність дівчини очима закоханого Тараса в романі О. Іваненко: «Ні, вона напевне не була з пишних панянок. Це було видно з її простенького платтячка, з легкої дешевої хустини, що так скромно обгортала її милу голівку, – одяг звичайної віленської міщаночки. Та ні дівчина, ні хлопець не звертали уваги на одяг. Тарас бачив лише брови, очі, усмішку – і раптом сам усміхнувся щиро й радісно і, злякавшись такого нахабного вчинку, швидко вибіг із косяку...» [Іваненко 1982, с. 59]. Схожий міні-портрет і в романі Є. Єнджеєвича: «Звали її Ядвіга Гусаковська, вона була смуглява, мала чорне волосся і чорні брови, як Оксана. Темна сукня і бліді щоби надавали їй обличчю поважного виразу, невідомого їй вікові...» [Єнджеєвич 1997, с. 69]. М. Рубашов творив зовнішні риси Ядвіги хтивими очима пана Енгельгардта: «Швачка? Так, так, вона, красуня Дуня Гусиковська. Шие пані нове плаття і оце, мабуть, для примірки прийшла. Стан – чудо! Як гордо тримає прекрасну голівку! А яка хода!

Ніби землі не торкається, зникаючи за рогом, – майнула до пані через чорний хід. Смілива й рішуча, бісова варшав'янка. Очі палають! Таку б йому в покоївки...» [Рубашов 1966, с. 23]. У зовнішніх рисах – характер. Помітно інакшою постає дівчина в повісті Г. Метельського «Провесін над Вілією»: «Посильна виявилася молоденькою тендітною полькою з лукавими чорними очима, чорними ниточками брів і темним волоссям, яке облямовувало її симпатичне юне личко. У передпокої вона скинула пальто і залишилась у строгій сірій сукні з вишитим на плечі голубом – емблемою, яку носили майже всі віленські простолюдини» [Метельський 1989, с. 33–34] А З. Легкий у романі «Тарасові страсті» знайшов інакший прийом портретування Ядвіги: її портрет нібито малює закоханий Тарас, пообіцявши дівчині такий від себе дарунок. «У вільну ж часину б'єшся (тут – монолог Тараса до самого себе – В. П.) над портретом стрункої невисокої дівчини з оксамитовими шнурками брів на високому чолі. Оті брови, вузьке личко й карі очі під довгими стрільчастими віями – мов живі. Скільки в погляді жіночності й глибини! Та ось уста... вони таки не її, ні, ні, ні. Дзюніні – тонкі, з ледь з притамованою усмішкою в кутиках. А ті, що на папері, хоч і зігріті ніжним усміхом, але чужі... Явне розходження з натурою» [Легкий 2006, с. 39]. Безперечно, ці й наступні цитовані портретування – домисли, плід письменницької уяви чи фантазії. Але треба зауважити й на тому, що, достатньо певно, письменники, виписуючи зовнішність і портретні риси Ядвіги, таки зважали на відомі спогадові дані про те, що ця вільна дівчина мала неабияку людську й національну гідність, вочевидь – волю й гонор, бо ж таки вона плекала в Тарасові, можливо, й мимовільно, такі ж почуття гідності чи несподівані для хлопця-кріпака світоглядні відкриття, вона жадала чути від Тараса її рідну мову... Власне, можна сказати, що в їхній парі саме Ядвіга вела головну партію, до якої мав долучитися Тарас.

Тому в цілій низці творів портретування Ядвіги, по-перше, має ознаки психологізму, а по-друге, виявляє оті самі риси лідерства, провідної ролі у взаєминах із кріпаком Тарасом, риси неординарної, вольової вдачі. Можливо, саме тому в сюжетах окремих повістей і романів, особливо писаних за радянської пори, Ядвіга постає борчиною за свободу Польщі, революційно налаштованою юнкою, котра й Тараса прагне долучити до такої боротьби (повість Г. Метельського та ін.). Скажімо, відповідний епізод із роману «Художник» К. Тур-Коноволова та Д. Замрія: «Зрозумій, козаче, – говорила йому (Тарасові – В. П.) Ядвіга, сміючись і показуючи, як правильно пов'язувати краватку, – кожна людина народжена вільною! І немає у світі такої сили, що може змусити тебе служити комусь!.. Хай що б тобі не казали, ... пам'ятай про це!..!» [Тур-Коноволов 2013, с. 270–271]. Але ці сюжетні колізії – поза межами аналізованої проблематики.

Певно, тут доречніше сказати і про інші домислені письменниками колізії щодо образу юної польки, зокрема щодо її родичів, про яких докумен-

тально нічого не написано. Так от, за сюжетом роману «Тарас» Г. Хоткевича дівчина (вона тут – Рузя Гошовська) має тільки батька, в «Багряних тінях» М. Рубашова – вона має лише матір, ще в інших творах Ядвіга – сирота... Схожі домислові різночитання спостерігаємо і щодо місця її праці. Зрозуміло, не зв'язані ніякою документальною конкретикою, прозаїки прагнули через домисли створити якомога рельєфніший образ цієї героїні, зокрема й через психологічне портретування чи «родинну біографію». У згаданому романі Г. Хоткевича Тарас на одній із віленських вулиць рятує Рузю від «розбісованих» коней, викликаючи хвилю вдячності Рузиноного батька й навіть генерал-губернатора, на очах якого сталася пригода.

Розширюючи «в ролях» подальшу розмову учасників подій, Г. Хоткевич показує Рузин гонор, їй не надто сподобалося, що врятував її простий русин, тобто українець, а не шляхтич: «Панна Рузя не відповідала, але їй думалося, що краще було б, якби її спасителем був не русин. Всі русини грубі... Правда, цей сором'язливий, але... не вадило б йому бути трохи веселішим..!» [Хоткевич 1964, с. 56]. У повісті Д. Косарика «Син-кокос» відповідні риси вдачі Ядвіги подано через внутрішні Тарасові монологи, в яких виразно прочитуються і його юначі почуття до дівчини: «Аж соромно признатися козакові, що він вполоненим бранцем виглядає. Вона, як воїн на коні, на герці гордому на нього наступає не з мечем, а словом, та ще коли б то грізним, а то якнайніжніше Дзюня голкою у саме серце коле...» [Косарик 1964, с. 98]; або ж там само: «... а потім Дзюня починає своєрідний наступ на нього: чого, мовляв, і вчора не показувався супроти її вікна, чому знаку ніякого не подав про себе протягом тижня, чи, може, намір має забути її, а може, іншу де накинув оком. Не звик Тарас до цих дівочих ревнивих ходів...» [Косарик 1964, с. 102].

От на такому соціально-психологічному тлі творчою волею повістярів і романістів розгорталася інтимні почуття Тараса і Дуни-Ядвіги. Власне, слово «розгорталася» стосується не до всіх епічних творів, де мовлено про це Шевченкове захоплення. У більшості творів, треба визнати, про інтимно-любовні взаємини польської дівчини й українського юнака мовлено доволі стисло, часом – просто констатовано цей епізод у житті Тараса Григоровича, тоді ще просто Тараса. Усе доволі логічно, про що вже зауважено вище: у романах чи повістях про все чи майже все Шевченкове життя віленська любовна пригода поета-художника описана конкретним епізодом. Хоча, зауважимо, навіть відповідні епізодичні картини в одних творах помітно відрізняються від епізодів у творах інших. Скажімо, сюжетні моменти в романах О. Іваненко, Є. Єнджеєвича, Б. Вадецького чи В. Чемериса семантикою і наративом не такі, як відповідні фрагменти романів В. Кепича або З. Легкого. Однак, про них дещо пізніше.

Є інша група епічних творів – романів, повістей, – у яких взаємини, в т. ч. інтимно-любовні, Тараса і Ядвіги виписані розлогіше, доволі деталізовано. Знаючи про надто скупий відповідний фактаж,

розуміємо, що прозаїки – ті ж Г. Хоткевич у романі «Тарас» (друга частина тетралогії), Д. Косарик у повісті «Син-кокос», М. Рубашов у повісті «Багряні тіні» та Г. Метельский у повісті «Провесінь над Вілією» – вдалися до широких домислів у моделюванні стосунків двох закоханих молодих людей. Природно, в такому моделюванні за певні семантичні «опорні точки» слугували ті ж скупі документальні відомості. Так само природно, що домислені прозаїками сюжетні колізії, за всіх їхніх відмінностей у різних творах, про що вже теж мовлено, мали бути такими, що мотивують логіку розгортання-творення характерів суголосно до відомих фактів про Тараса і Ядвігу.

Хронологічно першим аналізовану віленську історію Шевченкового буття ширше виписав Гнат Хоткевич у другій частині тетралогії «З сім'ї геніїв» – романі «Тарас», що цілісно досі не опублікований, а до читача дійшли тільки фрагменти – із журналу «Жовтень» (1964, №3) і свого часу впорядкованої самим автором, опублікованої у Львові ж повісті «Тарас Шевченко» (1966) із передмовою І. Денисюка. Ці публікації, певно ж, треба сприймати в контексті з написаними до великих Шевченкових ювілеїв романами і повістями О. Іванченко, Л. Смілянського, Д. Косарика, Б. Вадецького, М. Рубашова, Вас. Шевчука... В опублікованих речах Г. Хоткевича якраз і витворено взаємини Тараса з польською дівчиною, що її автор чомусь назвав Рузею Гошовською.

За сюжетом не без пригодництва Тарас на вулиці рятує від схарапджених коней дівчину, яку він примитив у костелі. Батьки Рузі дуже прихильно поставилися до юнака, він у них нерідко гостював, спілкувався з їхньою гоноровою донькою, котра виявилась вільнолюбною патріоткою Ойчизни, брала діяльну участь у підготовці польського повстання, ввела Тараса в коло своїх друзів-студентів, котрі теж мріяли про вільну Польщу. Тож у творі Г. Хоткевича, можна сказати, взаємини Тараса з Рузею (Ядвігою) виписано на тлі соціально-політичних подій, а почуття інтимні захоплюють передовсім Тараса: «По-інакшому освітілося життя Тарасове з цієї пори. Він став до всіх ласкавий, привітний. Багато думав про Рузю і чим більше думав, тим більше вона йому подобалася...» [Хоткевич 1966, с. 135]. Прозаїк кількарізово творить семантично схожі фрази-мініатюри, в яких оприявнюються Тарасові почуття до дівчини, але тільки в епізодах перед їхнім розставанням тема інтимних почуттів набирає повнішого й виразнішого зображення. Гнат Хоткевич у романі й повісті паралельно з «лінією» Тараса та Рузі творить історію російського прапорщика Сузіна, порядного офіцера, який закохується в польську дівчину, переходить на бік поляків-повстанців і гине. Гине за любов. Під час останньої зустрічі з Тарасом Рузя запитає, чи «міг би з любові до... кого-небудь піти в наше повстання?» [Хоткевич 1966, с. 187]. Тарас не відповів. Коли ж прийшов до Рузі прощатися, між ними волею автора стався такий діалог:

«– А що, якби я пану сказала – зостанься і будь з нами?

Сказала ... (Тарас чекав таких слів – В. П.)

Але чому Тарас не відчуває шаленої, безумної радості? Чому він сидить і тільки видно, як у нього тремтять руки?

А голос панни Рузі робиться вкрадливим, лізе в душу.

– А що, якби я пана... поцілувала?

Рузя нахилилася близько. У Тараса крутиться голова... Він устав і тримається за ріг стола... а стіл хитається, хитається і от-от упаде.

Устала й панна. Стоїть так близько-близько. Шепотом вимовляє слова, вони звучать у вухах Тараса, мов удари дзвону.

– А що, якби я сказала... що кохаю пана, аби тільки він пішов за нашою святою справою!

... Тарас широко розкрив очі.

... Перед ним стояв закривавлений Гонта. Кругом нього поляки, поляки...» [Хоткевич 1966, с. 94–95].

Отже, за сюжетом роману й повісті Рузя постає ледь не такою собі спокусицею, пропонує ціну за кохання – стати на польський бік тоді, коли Тарас добре пам'ятає криваві події української історії, спричинені шляхтою. У ньому «прокидається» Гонта. «... Щось обрушилося на Тараса, і він, щоб не бути роздавленим, вибіг геть» [Там само]. Тож, як бачимо, в Хоткевичевих творах інтимні смисли цікавих нам взаємин поступаються суспільним, хоч Тарасові почуття, хай і описово, витворені передусім саме як любовні. Звернемо увагу на те, що творення аналізованих взаємин-почуттів у другій частині тетралогії Г. Хоткевича порівняно з першим романом («Тарасик») помітно сухіше, «казенніше». Можливо, посилювався вплив зовнішніх суспільних обставин, за яких писано цей твір.

У пізнішій повісті «Син-кокос», що її автор Д. Косарик назвав «ліричною», історія взаємин Тараса і Дзюні-Ядвіги відтворена ліричніше, ніж у Г. Хоткевича, суттєвіше, із доречними вкрапленнями легкого гумору. Тарас тут постає юнаком, помітно скутим своїм підневільним станом, на відміну від Дзюні, хай і не шляхтянки, але душі вільної, та й близькі їхні стосунки виписано за Дзюніного домінування в думках і вчинках. У повісті немає якихось особливих любовних сцен, письменник скоріше творить початковий етап їхнього знайомства і зближення, не без м'якого гумору виписує Тарасові майже неофітські почування в епізодах спілкування з дівчиною: «Отой погляд дівочий! Чи він зроду такий, чи життя його вишколило – з першого разу Дзюня не бризне приязню й ласкою, а синім, аж блакитним, круглим оком, холодним поглядом зустріне і пониже глибоко, наче запитуючи та зв'язуючись в чуттях юнакових. Спершу, поки не знав, аж лякався, аж відступав від її різьчого ока. А потім помітив, що другий погляд у неї ласкавіший, третій уже зовсім кличний, а щодалі, то навіть жагучий якийсь та вимогливий стає...» [Косарик 1964, с. 102]. Власне, Д. Косарик у повісті тільки й пише про почування Тарасові, міру його окриленої закоханості, з якою «півсвіта розмахом рамен своїх він охопити ладен! Від землі до

неба піднесуть в думці й гуля від Вілії до Дніпра» [Косарик 1964, с. 98]

У цій повісті письменник прагнув показати й показав, не вдаючись до якихось конкретизованих картин, як пізнане високе почуття любові розкривало Тарасові очі на світ, облагороджувало його закріпачену душу, зігрівало й освітлювало його підневільне життя «поглядом очей» і «потиском руки товаришки його в краю литовським».

Натомість у «Багряних тінях» М. Рубашова (в першій частині – «Світанок») відтворено сюжетні лінії не тільки Тараса, але й – доволі широко – Дуні-Ядвіги, виписано її почуття до юнака. Тут у Дуні є мати і двоюрідний брат, вона сама тяжко працює («А от дочка все шиє, і з тонкою ниткою вшиває в чужу тканину і молодість свою, і надію, і красу» [Рубашов 1966, с. 64]), завжди радо стрічає Тараса, запрошує до себе додому. У цій повісті Дзюня скоріш не гонорова дівчина-полька, не громадська активістка, а проста швачка, рівня з Тарасом, хіба що не закріпачена. Вона сама закохана в Тараса, сумнівається в його взаємній любові, переживає: «У чудовому вбранні (його Дуня шиє багатим дамам – В.П.) зустріти б того юнака, якого сікли на стайні. Доля гірка і в нього, і в неї. Ну, а дівоче серце – хіба знає воно, коли завмре, заніміє від щастя, а коли заб'ється в незримих сітях почуття, гарячого, як жар» [Рубашов 1966, с. 40]; «Тарас... Та, може, він гордує нею? Бо вона лише швачка» [Рубашов 1966, с. 46]; «І сам він, Тарас, простий. Зовсім не такий, як синки вельможних панів... Дуня піде з Тарасом хоч куди. Навіть до пекла...» [Рубашов 1966, с. 47]...

Повістяр короткими картинками-епізодами творить розгортання любовних почуттів, причому, знову «від» дівчини, а не від Тараса... «Бувало, вдвох гомонять собі про те, про се або книжку читають – Дуня поводитися з ним, як з приємним співбесідником. Дружили – і все. Що ж нині діється з нею? Серце то холодне, то б'ється, мало з грудей не вискочить, то знову завмирає... Який він славний! Добре з ним Дуні... і Тарас ніби вдруге народжується – такий ніжний стає, як дитина, казкою заворожена...» [Рубашов 1966, с. 62]. Описовими штрихами передає і Дунину схвильованість, і Тарасову задуму й печаль, його спогад про Оксану, на яку така схожа Дуня («Ніби Оксанчиними вустами говорить Дуня, і ці слова, здається, яріють у Тарасові душі» [Рубашов 1966, с. 63]). Зворушливо виписує М. Рубашов і сцену останньої зустрічі закоханих: «З тобою я вчився серцем розмовляти», – каже заплаканій дівчині Тарас.

Нарешті, ще одна повість – «Провесін над Вілією» російського автора Георгія Метельського (переклала українською Л. Поповченко), в якій цікава нам історія виписана доволі розлого. Ця сюжетна лінія не головна в повісті (власне, як і в означених вище повістях), але по-своєму цікава. Прозаїк короткими епізодами творить «пунктирну» біографію самотньої Дзюні («Немає в мене нікого, – тихо відповіла Дзюня. – Був брат, та ... покинув мене саму» [Метельський 1989, с. 65]) – простої

швачки в норовитій пані Ольшанської. Так само короткими картинками-епізодами виписані взаємини Тараса і Дзюні: від першого «діалогу» поглядів до останньої зустрічі, про яку обоє не знали, що вона остання. Концептуально образ дівчини в цій повісті близький до образу Рузи Гошовської з Хоткевичевих роману й повісті: Дзюня бере діяльну участь у підготовці польського повстання, і видно, що ця турбота для неї головна. Взаємини з Тарасом розгортаються на тлі громадських пристрастей дівчини, водночас письменник описує інтимні почуття обох, але більше Тарасові: «Давно Тарас не почувався так легко, як зараз (після розмови з Дзюнею – В. П.). Йому подобалася ця дівчина, подобались схована під червону хустку коса, маленькі ручки білошвейки, які вона виймала з кишень свого дешевенького пальтєчка, дрібні риси її обличчя, яке він зараз, у темряві віленських вулиць, не міг бачити, але які пам'ятав іще з тієї першої зустрічі в будуварі своєї пані» [Метельський 1989, с. 53]. Звісно, тут, як і в інших творах, і портретні деталі, й сюжетні колізії, й монологи та розмови героїв домислені автором. Дзюніні ж почуття до Тараса в повісті теж передано стислими фразами-епізодами, в окремих із яких чуються нотки ревності:

«Дзюня прийшла в той самий час, що й тоді, пустила бісики очима в Тараса, посміхнулася непомітною посмішкою і почала хреститися, спрямувавши погляд уже не на Тараса, а на голубу статую мадонни... (і далі) ... От і бігаю до замовників, подібних до твоєї красуні пані, – закінчила вона, гмикнувши:

– Ти чого? – запитав Тарас.

– Згадала, як ви з покоївкою корсет на голій пані затягували... По-моєму, ти їй подобаєшся, своїй пані...

– Дурниці якісь ти говориш, Дуню! Вона ж пані, а я холоп. Хіба холоп може подобатися пані?

– Може... Я знаю один такий випадок. навіть два» [Метельський 1989, с. 65–66].

Схожі почуття дівчини виписані і в іншому епізоді зустрічі з Тарасом («Поспішаєш до своєї гарної пані? – Дзюня насмішковано гмкнула і вивільнила руку... – Ну й цілуй їй ручки!...» [Метельський 1989, с. 94]), коли хлопець цілує руку Дзюні. В усій повісті почуття цих двох дуже взаємоприхильних молодих людей виписано стримано, без якихось особливих емоцій, ніби на етапі зародження почуттів глибоких, яких письменник уже не творив. Між Тарасом і Дзюнею сталася раптова розлука, юнак тільки мовив спільному знайомому: «Якщо зустрінете Дуню, передайте... – він запнувся, – передайте, що я кохаю її...» [Метельський 1989, с. 137]. За повістю, розлука настала від того, що кохана Тарасова дівчина пішла з повстанцями...

У більшості ж інших великоформатних епічних творів про Шевченка віленський період його буття виписаний стисло, як один серед інших, відповідно і творення взаємин Тараса з Ядвігою Гусиковською має вигляд коротких епізодів, суто констатувальних, без показу хоч якоїсь еволюції почуттів між юними душами. Правда, семантика цих епізо-

дів, як і способи їх творення, помітно різняться між собою, залежно передовсім від того, коли були писані ці повісті чи романи, іншими словами, – якою була міра творчої свободи самих письменників. Посутній вплив на художню семантику творених відповідних епізодів у таких романах і повістях мав текстовий наратив: це була традиційна авторська описовість, есеїстична стилістика чи виразно психологізований (асоціативно-психологічний) текст.

У романі О. Іваненко взаємини Тараса та Ядвіги (Дуні) описані стисло, видимо ліризовано, але місця колізіям, які можна було б назвати інтимними, відведено менше, ніж громадським помислам і ділам передовсім дівчини. Чуттєву прихильність юних героїв виразніше показано в одному короткому епізоді: «Вона завжди говорила швидко-швидко, і для Тараса було насолодою слухати її голосок.

«Чого вона така ласкава до мене? – не раз думав Тарас. – Коло неї ж вільні учені хлопці – а я що?».

«Чому я така ласкава до нього?» – інколи думала і Дзюня. Та їй було байдуже, що він кріпак, що він обідраний, що він нічого не має, крім своїх сірих очей, які дивляться на неї, як люди дивляться в костюлі на Мадонну. Оце її, мабуть, і полонило – його очі, його сумні пісні, вся його душа, повна безмежної любові до неї. Він ладен стати навколішки і молитися на неї...» [Іваненко 1982, с. 60–61].

І в змістовому, й у стильовому плані спостерігаємо схоже відтворення взаємин двох юних людей спочатку в повісті «Акин Терезі» росіянина Б. Вадецького, а пізніше і в його романі «Повнозвучність», зокрема у творенні любовних почуттів Тарасових: «Он уходил от нее, больше не веря тишине улиц... он беззвучно шептал о Дусе самое ласковое, кохана. На его языке слова эти звучали более свято и потаенно, чем по-русски. И чувствовал, что взролеет, любя ее!... Сам себе он казался необыкновенно осчастливленным тем, что в Вильне живет Дуся и он рядом» [Вадецкий 1961, с. 144].

Трохи дивно, але так само скупі і в інформативному, і в емоційному сенсі відтворив цікаву нам історію поляк Є. Єнджеєвич у романі «Українські ночі...». Власне, тут стисло показано хіба закоханість Тарасову, бо Дзюніні думки – у громадських справах: «На Дзюню дивився (Тарас – В. П.) не тільки закохано, але й з подивом... Зустрічі з Дзюнею стали чимось таким звичайним і таким необхідним для Тараса, що коли одного разу дівчина не прийшла до «їхнього» костюлу, хлопець прямо-таки захворів від переживання» [Єнджеєвич 1997, с. 72, 73]. І не більше...

Зовсім інша, інша передовсім у виражальних засобах, семантика епізодів у романах «Любов на порозі вічності. Тарас і Ликера» В. Кепича і «Тарасові страсті» З. Легкого. Обидва твори написані на початку 2000-х. В обох із них цікава нам історія постає як Шевченків внутрішній спогад-монолог, причому спогад почуттєво прекрасний і такий, що посутньо контрастує з тим часом і обставинами, за яких романний Тарас Григорович вдається до спо-

гадів: чи наприкінці життя, як у В. Кепича, чи в казематному ув'язненні, як у З. Легкого. В обох епізодах – не без ноток комічного і з виразними рисами еротизму, що є очевидною новизною в шевченкіані.

Володимир Кепич присвятив свій роман відтворенню історії Шевченкових взаємин із Ликерою Полусмак, але на початку твору виписані спогади-роздуми поета про раніші його захоплення, зокрема й про Ядвігу: «Далі згадав час, коли, будучи у Вільно... Там дійшло до близьких взаємин із симпатичною швачкою Ядвігою Гусіковською, що прала йому білизну і взагалі опікувалася ним. То були перші практичні «університети» його подальших взаємин з метою насолодитися коханням... Хоч вона була полькою, ревна католичка, говорила виключно по-польськи, належала, на противагу йому, до «вільного стану», – все це не ставало на заваді його тілесних утіх з цією поставною дівчиною» [Кепич 2007, с. 6].

В академічній Шевченковій біографії про цю історію мовлено, що «перший раз Тарас пізнав зблизька не кріпачку, а вільну жінку» [Т.Г. Шевченко 1984, с. 27], і далі в цьому «пізнанні» акцентовано на особистісних і національних почуваннях юнака, хоч, цілком певно, в оте саме пізнання біографи вкладали й інтимно-любовне розуміння «пізнання жінки». Тож згадані автори новіших романів про Шевченка, і в В. Кепич, і З. Легкий, творячи цитовані вище й нижче картини, ретранслювали в них не тільки ідею повноти життя, але і з долькою гумору чи без нього проводили думку, за якою незрідка навіть найпрогресивніші суспільні поривання в душі людини поступаються перед почуттями всепереможного кохання... Цікаво про це в «Тарасових страстях» Зіновія Легкого: «Дівчина (Ядвіга – В. П.) чимось нагадувала Оксану: смолистим волоссям, чорною бровою, може, й зіркатими очима, – але ні, Ядзя з іншого світу, не рівня сільській кирилівській кріпачці: вміє читати-писати, підспівує оди Міцкевича й мислить високими категоріями батьківщини й моралі. «Може, Ядзя навіть не цілується?...» – затерп колись-то од шаленого закруту думки й можливої реальності. Однак, слава Богу, помилився. У присмерковому парку коло вежі Гедиміна над тихою Вілією Ядзя не менш темпераментна, ніж Оксана: в гарячих обіймах чує лишень себе і забуває про свій вкайданий нарід, Міцкевича, Костюшка та інших героїв ойчизни, у благословенному німотствуванні промовляє вже податливими вустами, пругкими й солодкими, та сп'янілими, налитими пристрастю руками: мабуть, усі жінки в жагному кипінні втрачають голову. Чи ж осуджувати їх за цю принадну поривність, милу й жадану безборонність і жертвенну самовідданість? Ні-ні-ні! Радій, Тарасе: Ядзя – твоя розрада й утіха в цьому чужому світі» [Легкий 2006, с. 39].

Захоплений любовними почуттями, «романний» Тарас втілює свої почуття (а письменник їх так відтворює!) в мальований ним портрет коханої, сам із собою «моделное» розмову з дівчиною.. «У вільну ж часину б'єшся над портретом стрункої невисокої дівчини з оксамитовими шнурками брів на

високому чолі. Оті брови, вузьке личко і карі очі під довгими стрільчастими віями – мов живі. Скільки в погляді жіночності й глибини! Та ось уста... вони таки не її, ні, ні, ні...» [Там само].

На цьому, власне, й можна було б завершити розмову про відтворення кохання Тараса та Ядвіги в українській прозовій біографії, та й не тільки в епічній, бо в царині лірики вдалося знайти принайм-

*У Вільні... Як йому жилося,
Невільному? І чи знайшлося
Одвітне серце хоч єдине?
Знайшлося. Назвем його ми Зося –
Маленька сонячна людина...*

[Ющенко 1964, с. 13]

Що ж до драматургії, то вище було названо драму Володимира Суходольського «Тарасова юність» (1939), у якій відтворено аналізовану історію, але відтворено цілком у дусі 1930-х – із гіпертрофованим акцентуванням на соціальних рисах виписаних образів Тараса та Гелі Гашківської (так названо тут героїню). Тарас захоплений дівчиною, яка діє в польському русі за визволення, вона ж «просвіщає» юнака. Втім, Тарас у драмі ще радикальніший за Гелю, закликає зовсім позбутися панів... Відголоси такого трактування образів Тараса і Ядвіги, як ми зазначали, пізніше виявились і в низці прозових творів.

Висновки. Отже, можемо підсумувати, що історія взаємин Тараса Шевченка з Ядвігою Гусиковською в художньо-біографічних творах про

ні два вірші, в яких ця тема означена: українського поета Олекси Ющенка – вірш-диптих «У Вільні, городі преславнім» і литовця Владаса Мазурюнаса – вірш «Тарасові Шевченку». В обох названих текстах на передньому плані образ Тараса, невольниче життя якого в місті над Вілією розрадила своїм коханням юна полька, яку О. Ющенко іменує Зосяю, а В. Мазурюнас імені не називає:

*... Ось-ось отверзнуться у місті мури
І шерех трав кохану приведе...*
[Мазурюнас 1984, с. 155]

українського генія виписана доволі широко й цікаво, має в них свою еволюцію, звісно, передовсім у прозі – повістях і романах, вибудувана, звісно ж, на письменницьких домислах, особливо в тих творах, де подана розгорнута сюжетна лінія цієї любовної історії, зокрема «біографії» самої дівчини. Практично в усіх розглянутих творах шевченкіани при інтерпретуванні взаємин Тараса і Ядвіги, показаних епізодично чи розгорнуто, реалізована думка, за якою взаємне кохання Шевченка та польської дівчини посутньо вплинуло на формування і світоглядно-суспільних, і приватно-інтимних поглядів і почувань талановитого юнака. У найновіших романах (В. Кепича, З. Легкого) історія кохання двох молодих людей витворена більш розкуто.

Література

1. Вадецкий Б. Акын Терези. Шевченко в ссылке. Москва: ГИХЛ, 1961. 304 с.
2. Єнджесевич Є. Українські ночі, або Родовід генія. Львів: ЛДКФ «Атлас», 1997. 443 с.
3. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Київ: Мистецтво, 1994. 351 с.
4. Іваненко О. Тарасові шляхи. Київ: Веселка, 1982. 743 с.
5. Кепич В. Любов на порозі вічності. Тарас і Ликера. Дрогобич: Коло, 2007. 168 с.
6. Ковтун Ю. Кохані жінки Шевченка: Тарасові музи. Київ: Вид-во «Україна», 2004. 207 с.
7. Кониський О.Я. Тарас Шевченко-Грушівський: хроніка його життя. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2014. 672 с.
8. Косарик Д. Син-кокос. Київ: Молодь, 1964.
9. Легкий З. Тарасові страсті. *Дзвін*. 2006. №3. С. 26–77; №4. С. 33–90.
10. Лепкий Б. Про життя і творчість Тараса Шевченка. Тернопіль: Джура, 2004. 184 с.
11. Мазурюнас В. Тарасові Шевченку. *Кобзарєва зоря*. Вірші радянських поетів про Т.Г. Шевченка / Упорядн. П.І.Осадчук. Київ: Рад. письменник, 1984. С. 155.
12. Метельський Г. Провесін над Вілією. *У Вільні, городі преславнім...* Київ: Дніпро, 1989. С. 8–150.
13. Росовецький С. Шевченко. Сучасна біографія. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 472 с.
14. Рубашов М. Багряні тіні. Київ: Державне видавництво «Художньої літератури», 1966. 164 с.
15. Сушинський Б. Тарас Шевченко: геній – в самотині. Одеса: Друк, 2006. 464 с.
16. Т.Г.Шевченко. Біографія / за ред. Є.П.Кирилюка. Київ: Наукова думка, 1984. 560 с.
17. Тур-Коновалов К., Замрій Д. Художник. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 368 с.
18. Хоткевич Г. Тарас Шевченко. Львів: Каменяр, 1966. 288 с.
19. Хоткевич Г. Тарас. *Жовтень*. 1964. №3. С. 44–76.
20. Чалий М. Життя і твори Тараса Шевченка (Звід матеріалів до його біографії) / перекл. з рос. В. Смілянської. Київ: Веселка, 2011. 263 с.
21. Чуб Д. Тарас Шевченко (інтимне життя поета). Мельбурн: Ластівка, 1987. 152 с.
22. Шагинян М. Тарас Шевченко. Москва: ОГІЗ, 1946. 360 с.
23. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т.1: А-В / НАН України, редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: 2012. 744 с.

24. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. Київ, 2012. Т. 2: Г–З. 760 с.
25. Ющенко О. Шевченко іде по світу. Київ: Молодь, 1964. 132 с.

References

- Vadetskyi B. (1961). Akyn Terezi. Shevchenko v ssylke [Akyn Teresi. Shevchenko in exile]. Moskva: GIKhL. 304 s. [in Russian].
- Yendzheievych Ye. (1997) Ukrainski nochi, abo Rodovid henii [The Ukrainian nights, or Genealogy of Genius]. Lviv: LDKF «Atlas». 443 s. [in Ukrainian].
- Zaitsev P. (1994) Zhyttia Tarasa Shevchenka [Life of Taras Shevchenko]. Kyiv: Mystetstvo. 1994. 351 s. [in Ukrainian].
- Ivanenko O. (1982). Tarasovi shliakhy [Ways of Taras]. Kyiv: Veselka. 743 s. [in Ukrainian].
- Керуць В. (2007) Liubov na porozi vichnosti. Taras i Lykera [Love on the eve of eternity. Taras and Lykera]. Drohobych: Kolo. 168 s. [in Ukrainian].
- Kovtun Yu. (2004) Kokhani zhinky Shevchenka: Tarasovi muzy [Shevchenko's beloved women: Muses of Taras] Kyiv: Vyd-vo «Ukraina». 207 s. [in Ukrainian].
- Konyskyi O. (2014) Taras Shevchenko-Hrushivskyi: khronika yoho zhyttia [Taras Shevchenko-Hrushivsky: chronicle of his life]. Kyiv: TOV «Klio». 672 s. [in Ukrainian].
- Kosaryk D. (1964) Syn-kolos [Son-colossus]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
- Lehkyi Z. (2006) Tarasovi strasti [Passions of Taras]. *Dzvin*. №3. S. 26–77; №4. S. 33–90 [in Ukrainian].
- Lepkyi B. (2004) Pro zhyttia i tvorchist Tarasa Shevchenka [About life and literary works of Taras Shevchenko]. Ternopil: Dzhura. 184 s. [in Ukrainian].
- Mazuriunas V. (1984) Tarasovi Shevchenku [To Taras Shevchenko]. *Kobzareva zoria*. Virshi radianskykh poetiv pro T.H. Shevchenka / Uporiadn. P.I. Osadchuk. Kyiv: Rad. pysmennyk. S. 155 [in Ukrainian].
- Metelskyi H. (1989) Provesin na Viliieiu [Early spring above Viliya]. *U Vilni, horodi preslavnim....* Kyiv: Dnipro. S. 8–150 [in Ukrainian].
- Rosovetskyi S. (2020) Shevchenko. Suchasna biohrafia [Shevchenko. Modern biography]. Kyiv: DUKH i LITERA. 472 s. [in Ukrainian].
- Rubashov M. (1966) Bahriani tini [Purple shadows]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo «Khudozhnoi literatury». 164 s. [in Ukrainian].
- Sushynskyi B.I. (2006) Taras Shevchenko: henii – v samotyni [Taras Shevchenko: Genius – in the loneliness]. Odesa: Druk. 464 s. [in Ukrainian].
- T.H.Shevchenko.(1984) Biohrafia [Taras Shevchenko. Biography]. [za red. Ye.P. Kyrlyliuka]. Kyiv: Naukova dumka. 560 s. [in Ukrainian].
- Tur-Konovalov K., Zamrii D. (2013) Khudozhnyk [The Artist]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». 368 s. [in Ukrainian].
- Khotkevych H. (1966) Taras Shevchenko [Taras Shevchenko]. Lviv: Kameniar. 288 s. [in Ukrainian].
- Khotkevych H. (1964) Taras [Taras]. *Zhovten*. №3. S. 44–76 [in Ukrainian].
- Chalyi M. (2011) Zhyttia i tvory Tarasa Shevchenka (Zvid materialiv do yoho biohrafii) [Life and literary works of Taras Shevchenko (Code of materials to his biography)] / perekl. z ros. V. Smilianskoi. Kyiv: Veselka. 263 s. [in Ukrainian].
- Chub D. (1987) Taras Shevchenko (intymne zhyttia poeta) [Taras Shevchenko (Intimate life of the poet)]. Melburn: Lastivka. 152 s. [in Ukrainian].
- Shahynian M. (1964) Taras Shevchenko [Taras Shevchenko]. Moskva: OGIZ. 360 s. [in Russian].
- Shevchenkivska entsyklopediia: v 6 t. [Shevchenko's Encyclopedia (in 6 volumes)]. (2012) / NAN Ukrainy, redkol.: M.H. Zhulynskyi (holova) ta in. Kyiv. T. 1: A– V. 760 s. [in Ukrainian].
- Shevchenkivska entsyklopediia: v 6 t. [Shevchenko's Encyclopedia (in 6 volumes)]. (2012) / NAN Ukrainy, redkol.: M.H. Zhulynskyi (holova) ta in. Kyiv. T. 2: G–Z. 760 s. [in Ukrainian].
- Yushchenko O. (1964) Shevchenko ide po svitu [Shevchenko is going around the world]. Kyiv: Molod. 132 s. [in Ukrainian].

TARAS SHEVCHENKO AND JADWIGA HUSYKOVSKA: CREATIVE INTERPRETATIONS OF RELATIONSHIPS (based on the works of literary Shevchenko's studies)

Abstract. The article is part of the research project “Intimate and Love Discourses in the Ukrainian Literary Shevchenko Studies”. This theme has not yet become the subject of study in the works of various genre about Taras Shevchenko. In a number of works on Shevchenko studies, researchers' deliberate inattention to the mentioned issues in order to show the social existence of the Ukrainian genius in a broader way, is stated. It is noted here that this practice led to the impoverishment and simplification of the image of Shevchenko, in whose real life, relationships with women played a significant role. In the study, the subject of the research is the interpretation of the history of the intimate relationship of the young Taras with the Polish girl Jadwiga during his stay in Vilno in the works of Shevchenko's biography. It is emphasized that the preserved too sparse factual information about the analyzed history led to the active writers' use of fictional operations and strengthening

their artistic role in the texts in biographical works. Special attention is drawn to the typological similarities and differences of various semantic features of both images in the works of different authors, especially the image of Jadwiga, her “biography” in stories and novels. The objects of study were biographical works about Shevchenko from the 1930s-2010s, in particular the stories and novels “Tarasyk” by H. Hotekvych, “Son-colossus” by D. Kosaryk, “Tara’s Paths” by O. Ivanenko, “Poet’s Youth” by L. Smiliansky, “Taras’s Passions” by Z. Legky, etc. In order to trace the literary parallels, the novel “Ukrainian Nights...” by the Pole Ye. Yendzheyevych and the novel “Spring over Vilia” by the Russian H. Metelsky are involved. Evolutionary trends in the interpretation of the specified relationships from the genre and style characteristics of the works and the degree of creative freedom of the writers were found. The text contains information about the structural features of artistic and biographical works: generic, genre, chronotopic, documentary phenomena.

Keywords: Taras Shevchenko, Jadwiga Husykovska, Shevchenko’ studies, intimate love discourse, conjecture, novel, story, Vilno period.

© Поліщук В., 2022 р.

Володимир Поліщук – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, Черкаси, Україна; kaflit@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-9090-8324>.

Volodymyr Polishchuk – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies, Bohdan Khmelnytsky Cherkasy National University, Cherkasy, Ukraine; kaflit@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-9090-8324>.

ДУХОВНИЙ ПРОСТІР ЛІРИКИ ІРИНИ КАЛИНЕЦЬ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія

Випуск 1(47)

УДК 821.161.2-1.09'06:808.1

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).92–100.

Райбедюк Г. Духовний простір лірики Ірини Калинець; кількість бібліографічних джерел – 23; мова – українська.

Анотація. У статті досліджуються духовні виміри життєтворчості відомої української письменниці-правозахисниці Ірини Калинець, детерміновані світоглядними пріоритетами, філософсько-естетичними уподобаннями, морально-етичними принципами, літературно-фольклорними традиціями, соціокультурним контекстом доби. Ієрархія духовних цінностей, репрезентована її художнім і науково-публіцистичним доробком, розглядається крізь призму релігійно-християнської традиції та ментальності українського народу. Об'єктом аналізу обрано лірику як найменш досліджену царину творчості письменниці, що засвідчує актуальність запропонованого напрямку студіювання. Предметний інтерес вивчення її спадщини зосереджено на виявленні та характеристиці синтезу релігійно-філософської та національно-патріотичної образності віршів, уміщених в першому томі «Шлюб з полином» повного зібрання творів. Метою статті є аналіз духовної енергетики лірики поетки у зв'язку з іншими сферами творчості й дисидентською етикою буття. У результаті дослідження з'ясовано, що духовним кодом та організуючим чинником художньо-естетичної системи Ірини Калинець є Святе Письмо, яке опосередковує етичну позицію авторки та її інтенційний світ. Виявлено функціональність та естетичну доцільність біблійної образності в ліриці поетки, охарактеризовано шляхи її транспонування на рівень суб'єктивних рефлексій та художніх узагальнень, окреслено специфіку жанрових структур. Доведено, що духовний простір авторського тексту письменниці увиразнює антропологічна (душа, доля, офіра) та національно-екзистенційна (національна самосвідомість, індивідуальний вибір, суспільний обов'язок, свобода) проблематика. З метою виявлення ключових аспектів поетичної аксіосфери Ірини Калинець в інтерпретації її художнього світу використано антропологічні підходи до аналізу тексту та ресурси національно-екзистенційної методології.

Ключові слова: Ірина Калинець, духовність, лірика, поетична аксіосфера, національний світогляд, Святе Письмо, ідентичність, антропологічні домінанти.

Постановка проблеми. Пожвавлення уваги науковців до проблем духовності є фактом сподіваним і закономірним для сучасної гуманітаристики з огляду на кризові процеси, що їх переживає глобалізаційний світ. Відтак і в парадигмі літературознавства домінують інтерпретаційні методології, підставово зорієнтовані на художні феномени, в яких апологію духовного начала осмислено й піднесено як естетичну вартість. В історії української літератури вісь духовної орієнтації письменників і класичної, й модерної пори сформував нероздільний синтез національно-екзистенційної та релігійно-християнської культурно-мистецької традиції. Її глибинні смисли виразно означені Шевченковими морально-етичними імперативами «Людей і Господа любить» та «Свою Україну любить». Тема духовного становлення людини й нації як помислу Божого митцями слова повсякчас сакралізується, формуючи національну сутність релігійності, котра у свідомості українців (у тім числі й художньої) функціонує як «його “трансценденція”, ідея чи ідеал, що перевищує границі життя» [Янів 1995, с. 146]. Як відомо, художні твори відповідного тематичного спектру в межах соцреалізмівської моделі псевдокультури незмінно посувалися на маргінес офіційного літературного процесу, а переважно з нього вилучались узагалі. Відродження ж релігійної тематики в українській поезії ХХ століття су-

часні науковці пов'язують із появою шістдесятництва, «а головню з творчістю поетів-дисидентів» [Салига 1997, с. 97]. Чільне місце з-посеред них належить Ірині Калинець (1940-2012) – полум'яній Українці, правозахисниці, письменниці, публіцистці, науковиці, Героїні світу, символу «громадянської стійкості і бійцівської мужності» (М. Маринович). Її пасіонарна постать оприявнює «енергію добра і світла, глибоку віру в Бога і в Україну [Калинець 2015, с. 309], «постає у своїй завершеності, і виникає нагальна потреба осмислити її, віддати ту повагу та шану, які вона заслужила своїм страдницьким, героїчним життям» [Ільницький 2016, с. 236],

Аналіз досліджень. Наукове осмислення багатогранного творчого доробку Ірини Калинець помітно активізувалось після виходу в львівському видавництві «СПОЛЮМ» упорядкованого Ігорем Калинцем восьмикишечка її спадщини (2012–2014 рр.). Роком пізніше побачив світ додатковий том «Метелики над могилою», до якого увійшли не включені до попередніх томів художньо-публіцистичні тексти й мемуарні джерела. У студіях істориків, культурологів, письменників, присвячених Ірині Калинець, що з'явилися останніми роками переважно на сторінках періодики (публікації З. Гузара, Б. Дячишина, Ю. Зайцева, М. Мариновича, М. Якубовської) розглядаються різні аспекти її творчості здебільшого в контексті правозахисної та культур-

но-громадської діяльності. Основний пласт лірики склав I-ий том «Шлюб із полином» (2012), що вмістив вірші збірок дозасланського та в'язничного періодів життя («Лісовий Никифор», 1965; «Оранта», 1969–1970; «Дорога вигнання», 1968–1971; «Крізь камінь», 1972–1975; «Остання з плакальниць», 1974–1979; «Тирсою в полі», 1973–1979), а також окремі твори пізнішої пори («Епілог. Благословення», 1996; «Пісня Мойсея», 2009). Проте відтоді й подосі лірика мисткині вельми рідко попадає в поле зору професійної критики. Вона «своєю суспільно-політичною, науковою і культуророзбудовною діяльністю як поетку саму себе наче заслонила. Про її поезію [...] певною мірою таки із цих причин, пишуть значно менше» [Салига 2012, с. 219].

У поодиноких відгуках критиків у контексті загальної характеристики творчості Ірини Калинець виокремлено різні аспекти духовності як художньої доміанти лірики. Так, М. Ільницький у статті «Цілюща сила полинової гіркоти» звертає увагу на стрижневий у її поезії мотив жертвності, «потрактований не як нещастя, удар долі, а навпаки, як дарунок долі, богопомазаництво, як хрест, узятий на себе свідомо і добровільно понесений кривавою, але радісною дорогою на Голгофу» [Ільницький 2016, с. 237]. Окреслюючи тематичний спектр віршів поетки, П. Шкраб'юк виводить на перший план «наші традиції, поганство й християнські цінності, долю України, убоління за друзів» [Шкраб'юк 2012, с. 203]. Т. Салига виокремлює в духовному просторі її лірики «непоборне прагнення до волі, почуття високої патріотичної відповідальності, громадсько-політичної і християнської гідності» [Салига 2010]. Заявлений ракурс аналізу творчого доробку Ірини Калинець може внести суттєві доповнення й корективи «у небагатому літературознавчому досє» на її поезію [Осадчий 2012, с. 7], оскільки сприяє розкриттю її духовних смислів. Означена форманта авторського тексту таїть у собі певну недомовленість, а відтак і відкриває широкий простір для інтерпретації лірики як найменш дослідженої царини творчості поетки, що засвідчує **актуальність** запропонованого напрямку її студіювання.

Метою статті є аналіз духовного потенціалу як джерела художності лірики Ірини Калинець у зв'язку з іншими сферами творчості й дисидентською етикою буття. З-посеред дослідницьких завдань виокремлюємо конкретизацію поняття «духовність», виявлення складових поетичної аксіосфери мисткині, характеристику синтезу релігійно-християнської та національно-патріотичної образності її віршів як структуротвірного чинника духовного простору збірки «Шлюб із полином». У дослідженні послуговуємось технікою антропологічного методу літературознавчого аналізу, що передбачає спосіб інтерпретації художнього тексту, в «основі якого визнання суб'єктивного, гуманістичного елемента» [Поліщук 2013, с. 26]. Використання ресурсів національно-екзистенціальної методології, репрезентованої науковою концепцією П. Іванишина, уможливило з'ясування індивідуально-авторських шляхів сакралізації поеткою націо-

нального духовного досвіту та його заґрунтованості в християнський світогляд.

Виклад основного матеріалу. Пасіонарна постать Ірини Калинець у культурно-історичному контексті України другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ ст. виокремлюється творчою та науково-публіцистичною багатогранністю й громадсько-політичною активністю. Як справедливо зауважує М. Ільницький, «кожна зі сфер, якій вона віддавала свій талант й енергію, може заповнити ціле життя людини та принести їй заслужене визнання. Але в Ірини Калинець ця багатогранність не є зміною окремих зацікавлень, у ній виявилась цілісність особистості, цілеспрямованість характеру, єдність дії і вчинку, Слова й Долі» [Ільницький 2016, с. 236]. Її доробок у духовному поступі українського народу має ту енергетичну вагу, яку до певної міри можна вважати й стратегічною, з огляду на художнє візіонерство та цілісну, реалізовану на практиці доктрину – філософсько-естетичну, культурологічну, релігійну й державницьку. Своєю мисленнєву енергію, сенс життя й творчості в усі періоди життя (дов'язничний, невільничий і післязасланський) вона спрямовувала на утвердження висоти й незнищенності національного духу, явивши біографію вольової українки з ідеалами християнських чеснот.

«Непоборне прагнення до волі, почуття високої патріотичної відповідальності, громадсько-політичної і християнської гідності, активної життєвої позиції, безперечно, дають підстави говорити про Ірину Калинець саме в контексті плеяди видатних українок, власне, у сенсі отієї священної присяги “Я вийду сама проти бурі / І стану, – помір'яєм силу!” [відомі рядки Лесі Українки з її вірша “У чорну хмару зібралася туга моя”. – Г. Р.]» [Салига 2010]. Національні ідеали, психологія «невгнутаго українця» (Ю. Ковалів), апологія духовного начала буття – ті ціннісні пріоритети, котрі в пристрасно гуманістичній естетиці Ірини Калинець набули концептуального сенсу. Вони сформували етику буття, багатоаспектно розгорнуту в публіцистиці, в реальних вчинках, у ставленні до світу та усвідомленні себе його органічною, відповідальною частинкою. Ідейний пафос її життєтворчості пролягає у площині широкого спектру наріжної проблеми незалежності духовної України-держави. В інтерв'ю газеті «Поступ» (від 28 травня 2006 року) Ірина Калинець з цього приводу свідчила: *«Коли життя добігає схилу, радше питаєш: чи хоча б якісь із твоїх ідеальних мрій здійснилися? Україна. Незалежність... Відколи себе пам'ятаю, проголошення незалежності уявлялося мені сповнене дзвонами всіх церков. І Україна – як град небесний... Бо ідеал – це віра, вона єдиний критерій і принцип. Віра в єдиний, універсальний Божий Закон, згідно з яким шлях до духовності – це вічний шлях розвитку кожної особистості. І на цьому шляху діє принцип відбору, так само, як і в світі природи. Принцип відбору, базований на любові й жертвності, які є основою справжньої незалежності людини»* [Калинець 2014, т. 8, кн. 2, с. 191]. Із-посеред ваговитих

«китів», на яких тримається державність, на перше місце вона завжди виводила «духовне здоров'я нації», про що дізнаємось із опублікованого після відходу в позасвіти останнього її публічного виступу на хвилях радіо «Незалежність»: *«А нація – це поняття, яке стосується власне духовності, це душа. У Шевченка немає слова нація, є душа. “Не вмирає душа наша, не вмирає воля”. І саме нація – це душа кожного народу, і вона цвіте неповторним квітом»* [Калинець 2014, т. 8, кн. 2, с. 278]. Невипадково й у ліриці поетки образ душі є однією з найуживаніших антропологічних домінант. (Це тема окремого спеціального дослідження).

Як видно з поданих вище свідчень та зізнань, Ірина Калинець понад усе ставила високоморальні чесноти і духовні цінності окремої особистості й нації загалом. Глибинні смисли усієї її творчості (художньої та публіцистичної) структурує концептуальний щодо світорозуміння й світовідтворення тезаурус про *«вічність духовного буття, що проростає крізь товщу життя земного»* [Калинець 2014, т. 8, кн. 2, с. 268]. Істотно, що слово «духовність» і лексеми, котрі входять до його семантичного поля («дух», «душа») є частотною та високоінформативною одиницею і поетичного словника мисткині. Вони формують образний світ її лірики, рельєфно окреслюють стабільний мікрокосм особи авторки та естетичний простір художніх текстів, певною мірою є визначальними й для їх жанрової специфіки. Духовний потенціал віршів поетки в ситуації «українського безчасся» (І. Дзюба) 1970-х років мав особливий вплив на загальну атмосферу соціокультурного життя країни. Як і близькі їй по духу однодумці-дисиденти (зокрема, Ігор Калинець та Василь Стус), вона стала, по суті, літературним гарантом національних цінностей і загальнолюдських моральних вартощів. Перебуваючи світоглядно й психологічно у виразній опозиції щодо монопольного атеїзму, Ірина Калинець упродовж всього життя категорично дистанціювалась від трагічного досвіду радянської доби, органічно не прийнявши її породження – homo totalitaricus, спрямованого на «втрату душі» (В. Хархун), а відтак і тотальну бездуховність. Її творчість загалом і лірика зосібна явно суперечили усталеним кодам (завперш ідеологічним) толерованої владою літератури, чітко окреслюючи ідентичність авторки – мистецьку, національну, релігійну. Тому вже на перших порах ухвалення до літературного процесу поява віршів львівської шістдесятниці дістала радше політичну, аніж фахову редакторську оцінку. Так, незважаючи на позитивну рецензію В. Підпалого на її збірку «Троїсті музики» (1968), книга була «розсипана» як чужорідний елемент на «тілі» тодішньої радянської літератури. (Подібна ситуація характерна й для видавничої долі багатьох інших митців-інакодумців; згадати б для прикладу драматичну історію збірки «Круговерть» В. Стуса).

У віршах, що увійшли до книги «Шлюб із полином», Ірина Калинець апологетизує духовне начало буття (людини, нації), природно переводячи його у план естетичний. У художньому просторі

збірки текстуалізовано широкий діапазон змістового наповнення категорії «духовність» (і антитези – «бездуховність»), що плідно представлена й у публіцистиці в різних словесно-смыслових конфігураціях («духовне життя», «духовні цінності», «духовні потреби», «духовна культура», «духовна сфера», «духовне рабство», «духовні хвороби» тощо). Ця наріжна в художньому світі мисткині категорія, попри її полімножинне конкретне й образне оприявлення, функціонує в системі моральних координат християнського гуманізму. Поетична аксіосфера детермінована загальноприйнятими та індивідуально підходами до розуміння та художнього осмислення поняття «духовність». Ідеться про такі його складові, як «добро-чи злотворча спрямованість внутрішнього світу людини (персонажа), таке ж спрямування її висловлювань, дій, вчинків і діяльності, а також цілеспрямовання самого способу життя» [Козлов 2005, с. 25]. Вибудовуючи в ліриці індивідуальну модель ієрархії духовних цінностей, поетка поглиблює традиційне уявлення про духовне провідництво письменника й громадянську снагу слова як духу, «що тіло рве до бою» (І. Франко), про «душевно завжди вільну» людину, спроможну «своїм життям до себе дорівнятись» (Леся Українка), здатну «до творення культури та самотворення» [Хамітов, с. 179].

Сутнісний складник духовного простору лірики Ірини Калинець визначає розвинута національна самосвідомість як «необхідна умова формування в особистості громадянських рис» [Боришевський 2010, с. 318]. Відтак очевидно є певна тотожність духовного та національного в художньому бутті її слова, що засвідчують такі проблемно-тематичні виміри доробку: апологія морального начала, органічний зв'язок із рідною землею, сакральне ставлення до України, відвічне прагнення до волі (внутрішньої свободи особистості й незалежності нації), патріотичний пафос тощо. Світоглядовою підставою своєї творчості сама поетка вважала *«високодуховну ідеологію національної держави»*, де найвищим моральним законом є *«воля нації і воля Бога»* [Калинець 2013, т. 7, кн. 1, с. 306]. Тож закономірно, що ієрархію духовних цінностей, репрезентовану її лірикою, визначає синтез релігійного і націєохоронного етосу, а також благовісно-патріотичний пафос, глибоко закорінений у «її вродженій і всеперемагаючій вірі в Бога і в Україну» [Осадчий 2012, с. 9]. У контексті національної духовної традиції ця віра як органічна якість глибокої відвічної релігійності українського народу однозначно сприймається «звершенням безсумнівно значущим – від особистісних відчужень до громадянськісних, од суб'єктивного до велелюдського, нарешті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого – людини, народу, землі чи інших виявів буття» [Хороб 2000, с. 98].

Однією з важливих «незмінних і постійних реальностей» (Г.-Г. Гадамер) духовного простору лірики Ірини Калинець, як, власне, й фундаментальним аспектом її художнього світу загалом, є виразно конкретизована в тексті релігійна складо-

ва, структурована усеприсутністю Бога. Духовність трактується поеткою у руслі загальногуманістичних цінностей християнства, окреслених у Святому Письмі, зокрема, в Євангелії від Матвія (гл. 6, 7: 33) такими словами: «Шукайте ж найперше Царства Божого й Правди його» [Біблія 2002, с. 1074]. За словами отця Ярослава Чухнія, саме «Боже провидіння благословило» Ірину Калинець та її однодумців бути «учасниками торжества правди» [Калинець 2013, т.7, кн. 1, с. 4]. У філософсько-екзистенційному сенсі лірика поетки ілюструє духовні постулати давньоукраїнського мислителя Г. Сковороди, суголосні з Божими заповідями: «Правда Господня навіки!»; «Навіки, о Господи, слово Твоє в небесах пробуває»; «Закон Твій у мене в серці»; «Слово стало тілом і перебувало між нами» [Сковорода 2005, с. 141].

Вихована в християнських традиціях, які для неї завжди були оцінною шкалою морального рівня буття (особистого й національного), Ірина Калинець переконливо довела, що «релігійність як світогляд, а поетичність як засада людської природи, як категорія психологічна – це наша праоснова, це фундамент нашого духовного розвитку, це материк, з якого починається українське поетичне слово. Єдність релігійності й поетичності якраз і є тією субстанцією, що формувала і різбила наше художнє слово упродовж століть» [Салига 1997, с. 65]. Творчість мисткині просякнута глибокою релігійністю, що в українській літературно-мистецькій традиції постає найвиразнішим і найпереконливішим мірилом високої духовності.

Джерелом апологетизованого Іриною Калинець духовного начала буття, його ідеальною та універсальною характеристикою була Біблія. У моральних заповідях Книги Книг, художньо осмислених і піднесених як естетичну якість, їй відкривався «вищий божественний світ» (П. Сорока). У передмові до своєї наукової розвідки «Коло на обличчі безодні. Вільні студії над текстами Святого Письма» вона зауважила з цього приводу, що «джерелом людської думки, людського слова є Слово Боже», а Біблія – «це Книга, яка освітлює нам досить виразно відрізок тої дороги, яка має сенс, яка переконує у доцільності нашого буття в Космосі» [Калинець 2014, т. 6, кн. 1, с. 16–18].

Толерована в науково-публіцистичних працях Ірини Калинець ідея богоцентричності визначила грані її художнього світу. Мотивно-образний потенціал більшості своїх творів поетка ґрунтує на системі стійких асоціацій, пов'язаних зі Святим Письмом. В означеному ракурсі її вірші «мають свою духовну енергетику. Вони відверті й щирі у своїй молитовній онтології. Це лірика офірної людини, котра веде страсну розмову із Всевишнім у любові до нього» [Салига 2012, с. 222]: «Свою дорогу самотності / до ласки мовчання... / Даруй мені, Господи, / щедрість прощань!» [Калинець 2012, с. 187]. Духовну зарядженість її авторського тексту структурує тема християнського Бога, широко репрезентованого в сенсі найвищої законодавчої сили Універсуму, декларативно заявленому віршем

«Мелетій Смотрицький»: «Єдиний Боже – Всеєдиний, / для всього світу Ти столикий...» [Калинець 2012, с. 124].

У своїй ідейно-тематичній цілісності тема Бога як Вседержителя й Творця всього сущого оприявнює в ліриці поетки містичне почуття єдності людини й усієї нації з Абсолютом. У «Пролозі» до згаданої вище праці вона асоціює у стилі барокових митців-метафізиків земне буття з вічними ритмами світу Божого, репрезентованими біблійним текстом: «Коли відкриваємо першу сторінку Книги Буття, все довкіл наповнюється чарівним звучанням Космогонічного Гімну. Сягаючи священних витоків [...] пливе могутня ріка Космогонічного Гімну крізь тисячоліття, скеровуючи людські душі у незбагненне море вічності» [Калинець 2014, т. 6, кн. 1, с. 19]. Поетка узалежнює художній часопростір від духовного начала: «Твоє [Боже] творіння значить час» [Калинець 2012, с. 40]. Акцентуючи сакральну темпоральність, вона в апеляціях покладається на волю Всевишнього щодо збереження українським народом в умовах калічної суспільно-історичної суті власної ідентичності. Так, у суворо інтонованих строфах 3-го вірша «Кобзар» історіософського циклу «Дорошенко» боготворчий фактор параметрується з реальністю, богоприсутність у бутті нації узалежнюється від її власних духовних зусиль: «Оце єднання в слові та у крові, / оце єднання днесь благослови! / Не просим, Боже, вічної любові, / але єднання просим, щоб не стих, / не оскудив цей голос віщий, / не перелився в раболепний дух» [Калинець 2012, с. 135].

Містичний досвід єдності з Усевишнім Ірина Калинець поширюючи на особисте життя, історію всього народу, своєї нації Оприявнюючи в такий спосіб комунікацію між світом реальним і сакральним, матеріальним і духовним, вона продовжує й творчо розгортає традицію Т. Шевченка, якому «властиве і трансцендентне, й екзистенціальне, й буттєво-історичне (переважно) розуміння цих феноменів» [Іванишин 2008, с. 177]: «Боже – Трибоже. Мури, як трати / у павутинні буднів і нуднів. / Ти – Трьохсвятитель, Ти – Тримогутній!» [Калинець 2012, с. 152]. «Найчастіше тут узгоджуються два паралельні “сюжети” – сакральний і світський, що вихоплений із життєвих буднів як їх драма, в якій є кривдники і скривджені. Це драми, де точиться війна проти українофобії, лжепатріотизму та різної іншої аморальної марноти» [Салига 2012, с. 222].

У багатьох віршах зображено драматичні сторінки різних періодів історії знекровлення українського народу й тотальної загрози обездуховлення та денаціоналізації («Осліплення Василька Тербовльського», «Дорошенко», «Гетьманівна», «На Стрілецьких могилах» та ін.). Глибинні смисли творів означеного тематичного спектру свідчать, що бездержавній українській нації та її культурі Святе Письмо давало відсутні в реальному житті сподівані ідеали й духовну підтримку, вселяло надію й утверджувало віру у власні сили, у свій народ, його духовну міць у єднанні: «Оце єднання в слові та у крові, / оце єднання дай нам днесь! / Не просим,

Боже, вічної любові, / але єднання, що сильніші над смерть» [Калинець 2012, с. 135]. Цитовані рядки художньо ілюструють відому тезу філософа національної духовності В. Мірчука про те, що українці у своїй релігійності ніколи «не тримаються невеличкої самої форми, зовнішніх ознак, а стараються збагнути суть самої віри» [Мірчук 1942, с. 241].

Сакральна для поетки національна проблематика, зокрема, виборювання свободи та незалежності, виводить на площину одного тексту апологетизацію християнських чеснот і глоризацію героїчного духу українства. Образ Бога в цьому разі набуває амбівалентного сенсу. З одного боку, в його іпостасі закладено органічну для національного світогляду християнську етику, а з другого – міфологему Божої покари за зло. Ці діаметрально протилежні змістові полюси оприявнюються в тексті через художню трансформацію символічних образів «хліба» й «меча»: «На переможеній землі – як символ волі – біла гречка. / Од Бога хліб наш – жито – ЗБІЖЖЯ, / од Бога край наш – Дуб і Бук, / і меч у нас із Божих рук – / святого храму знак горішній» [Калинець 2012, с. 153]. Подібний художній синтез висвітлює тяглість національно-екзистенціального виміру сакрального дискурсу української літератури, суть якого полягає в тому, що історія народу освячується Всевишнім, «боротьба за Україну, її свободу завжди зображається як Божа справа» [Іванишин 2008, с. 279]: «...скажуть нам словами Божими: не будьте, як народ, / що втратив розум і живе без сенсу» [Калинець 2012, с. 196]. Покликаючись на Господнє благословення в боротьбі українців за «велич пісні й правду слів», поетка, подібно до багатьох митців-державників (передовсім, Є. Маланюка та інших «пражан»), утверджує «християнський ідеал праведності від протилежного – через доведення необхідності відстоювання справедливості в умовах соціального зла» [Бетко 1999, с. 59]. З цією метою вона залучає до своїх сюжетів старозавітні мотиви, образи й алюзії, проєктуючи їх у свою добу. Цілком логічним видається звернення до образу «слуги вічного» – Мойсея, в якому опозиція духовного та матеріального досягає свого апогею. У найвищі хвилини зневіри й резигнації духу української «ночі бездержавності» (Є. Маланюк), поетка звертається до свого народу вустами старозавітного пророка, вдаючись до відвертих дидактичних пасажів: «Не дослухайтесь до пустих намов і не подавайте / руки нечестивим, щоб не стали ви свідками олжі. / Не йдіть за більшістю на зло, і не відступайте від правди» («Пісня Мойсея») [Калинець 2012, с. 196].

Значна частина віршів Ірини Калинець у жанровому плані сприймається як молитва до триєдиного Бога: Отця, Сина й Духа Святого. До важливих і знакових для неї євангельських образів із філософсько-естетичного та морально-етичного погляду належить образ Ісуса Христа. В ньому відрефлексовано тип духовного світу покоління правдоробців-гуманістів (*homo dissidens*), із поглядом на людину та світ крізь призму глобального конфлікту Добро / Зло. Невипадковим щодо превалювання цього євангельського образу у творчості

мисткині є епіграф до «Вільних студій над текстами Святого Письма», взятий із книги «Сіль землі» Папи-ємерита Венедикта XVI: «Без нового спогаду про Бога Біблії, котрий став нам близьким в Ісусі Христі, шлях до миру ми не знайдемо» [Калинець 2014, т. 6, кн. 1, с. 9]. Не позбавляючи образ Спасителя традиційного ореолу, поетка звертається до його іпостасі в душі антропоцентричного розуміння християнства, певною мірою деміфологізуючи його канонічну сутність. Подібні апеляції щоразу супроводжуються інтенціями авторки, котрі пролягають у площині насущних національних проблем. Із-посеред них виокремлюється настійна потреба вивільнення народу від духовних пут. Так, уводячи до сюжету вірша «Тріє царі» фрагмент воскресіння Сина Божого, поетка реінтерпретує найвідоміший євангельський догмат як оновлення національного духу, самого ж Месію зображує його заперукою. Текст наділений типодиференційними ознаками жанру прохальної молитви з виразними маркерами високого літургійного стилю, профетичної візійності, підсиленої біблійно маркованою лексикою: «Воскресни, нарешті, Христе, із мертвих! / Воскреси воскресіння своє, воскресши, / ми ж, мертві, вірою життя вимірюєм. / Через два тисячоліття безсмертя / воскресни нашою Україною!» [Калинець 2012, с. 33].

З образом Христа Ірина Калинець пов'язує домінуючу в євангельському вченні проблему жертвності й офіри, що в контексті біблійної антропології претендує на особливий статус. В інтерв'ю часопису «Вірую» (2 січня 2000 року), аналізуючи особисті життєві колізії та історичні реалії українства, вона розмірковує про потребу офірної одержимості в ім'я онтологічних і національних цінностей: «...ми якось забули, не говоримо, що вчення Христа, суть його жертвовної місії – звільнити (спасти) людину від рабства, від приниження і зловісного за наслідками намагання перетворити людину в безмовну покірну істоту – слугу сил зла» [Калинець 2014, т. 8, кн. 2, с. 108]. Промовистим «символом прийдешнього, заради якого довелось офірувати життя, в невольничій ліриці поетки виступає домінуючий образ свічки (свічника) як знак утвердження ідеї вічності, єдності з рідною землею, з «промінчиком неба України», з Усевишнім [Райбедюк 2021, с. 82]: «І цей свічник ще заясніє знову, / коли покличе полум'ям, як словом, / в цю землю повернутися назад, / щоб освятити з рідного порогу / твій шлях до неї і на суд до Бога» [Калинець 2012, с. 101].

Апологетизована Іриною Калинець жертвність є не просто втіленням у ліричному тексті важливого концепту її поетичної аксіосфери. Це радше індивідуальний чин та індивідуальна воля мужньої особистості, усвідомлений шлях духовного провідництва митця, виборювання в умовах абсурдного світу людської гідності та національної свободи, вибір як Боже провидіння: «Зійшлись дороги на розпутьті, / де є престол самого Бога...» [Калинець 2012, с. 60]. Ще до арешту (12 січня 1972 року) у збірці «Дорога вигнання» (1968–1971) в циклі із символічною назвою «Жертвник» поетка імпе-

ративно заявила про свою категоричну незгоду з бездуховним антигуманним суспільним режимом. Вона задекларувала органічну для дисидентської етики буття гранично загострену дилему «покора/протест». У ситуації протистояння тоталітарній системі, в якій «пекельна тінь Ірода» косила особисту й творчу свободу людини, нівечила високий дух нації, її слово у стилі Шевченкових інвектив за-суджувало тих митців, котрі «славослов'я, як єлей, несуть, / престол вкривають лестоцями...» [Калинець 2012, с. 60]. Поетка апелює до віртуального читача, декларуючи духовні імперативи: «Не приймай-те облесних дарів, бо вони зрячих сліпими роблять – / і зводять зі стежі істини» [Калинець 2012, с. 196].

У своїх спогадах, що мають вельми симптоматичну назву «Берегиня нашого духу», відома українська музикознавиця Л. Кияновська свідчить про одну з важливіших думок, котра, вочевидь, найбільше хвилювала її співрозмовницю Ірину Калинець. Йдеться про тему духовної самопожертви і безкорисливе й самовіддане служіння своєму народу. Для потвердження наведемо фрагмент споминів: «Спираючись на біблійні постулати та на релігійні вчення, зокрема й Митрополита Андрея, пані Ірина доводила, що моральність, духовне самовдосконалення – це не привілей і не надмірна елітарність окремих вибраних, особливо обдарованих особистостей, а необхідна закономірність природного розвитку. Без відповідного морального потенціалу суспільство приречене на загибель» [Калинець 2015, с. 353]. Відтак ще на ранніх етапах свого творчого становлення поетка означила доцільність жертвовності як онтологічно важливої непроминальності самопосвятного життя людини, її духовної офіри, стоїцизму. М. Осадчий у передмові до книги «Шлюб із полином» зазначає, що «зі всієї поетичної дисидентської еліти вірші Ірини Калинець найбойовитіші, наснажені духом утвердження життя, перемоги над смертю [...] Сила волі і дух звитяжництва, що особливо дивно, в її нерідко розпачливих рядках: “І розіпнуть тебе, і проклянуть, / І на іконах намалюють знову, / І ті жінки, що йшли з любов'ю, / На тебе знов молитися почнуть”» [Осадчий 2012, с. 9]. В цій алюзії на відомий євангельський сюжет рельєфно прочитується драматична біографія «в'язнів сумління», наснажена духом торжества правди та свободи. З темою офіри в ліриці Ірини Калинець пов'язані присвяти багатьом дисидентам (П. Айрикану, П. Рубану, В. Стусові, В. Чорноволу, С. Шабатурі та ін.), доля яких тематично накладається на канонічну матрицю євангельської «біографії» Сина Божого, зокрема, його свідомо обрану Голготу. У такій символічності – не тільки багатолітнє фізичне розпінання нації ласими щодо її щедрот зовнішніми та внутрішніми ворогами, але й духовне нищення. Тож життєтворчість поетки можна вважати класичним взірцем антропологічного тексту, оскільки останній передбачає персональну відвагу авторки, її усвідомлену жертвовність в ім'я високих духовних ідеалів.

Важливу грань авторського тексту Ірини Калинець, що формує його духовний потенціал, ви-

значає богородична тема, а в її контексті – образ євангельської Діви Марії. Поетка розгортає його в кількох аспектах: релігійно-символічному, антропологічному, художньо-історичному. Антропологічне деконструювання біблійних догматів у її віршах суттєво не суперечить моральним постулатам християнського віровчення і богословському тлумаченню Святого Письма. Біблійний ореол Богоматері окреслюють тропеїчні характеристики сакральної образності: «Свята, велична, всемогутня...» [Калинець 2012, с. 158]. Деякі тексти відповідають церковній канонізації Богородиці, буквально накладаються на євангельський сюжет про долю земної матері Спасителя: «І зупинилась під хрестом печально. / І взяла в руки біле тіло сина» [Калинець 2012, с. 25]. Інтерпретований поеткою цей прецедентний образ переважно сфокусований на смислових аспектах біблійного канону Божої Матері – захисниці нездолених і скривджених. «Саме до неї звертається поетка. Адже притулок поетки – у її долонях, дім поетки – у її серці (вірш «Пієта»)» [Шкраб'юк 2012, с. 205]: «... Молюсь Тобі, Стражденна Діво, / візьми мене із суєти» [Калинець 2012, с. 158]; «...сохрани мене, Маріє / в мізернім світі суєти» [Калинець 2012, с. 184]. Інтонування вірша наближає його до жанру прохальної молитви. Частково зредуковані елементи біблійного першотексту презентуються на рівні формально-змістового рефрену, що сприймається як елемент агіографічного стилю й, водночас, як засіб акумулювання особистого духовного світу авторки.

Індивідуальним аспектом інтерпретації поеткою образу Богородиці є використання її давнього ймення, уведеного до назви збірки «Оранта». Цією назвою означено сакральний хронотоп, що оприявнює траєкторію духовного простування до Всевишнього. Адже відомо, що Оранту (від лат. *orans* – «той, що молиться») зображено з піднятими вгору руками, які фіксують благальний жест адорації, молитовне звернення до Бога. Про поглиблення біблійного першоджерела, а відтак його авторське переосмислення свідчить «націоналізація» образу Богородиці: «...мадонно моя, / УКРАЇНО!» [Калинець 2012, с. 34]. На благодать Божої Матері сподівається лірична героїня, повсякчас звертаючись до неї за поміччю. «В умовах беззаконня, всездозволу зверхників і руйначів здорового глузду та християнської моралі вона ставить питання “як нам бути?”», благаючи водночас відповіді у Стражденної Діви Марії» [Салига 2012, с. 222].

Високодуховну «Оранту» радянська цензура кваліфікувала як «ідейно-ворожу радянському ладові». За висновками офіційної експертизи 26 квітня 1972 року (рік «генерального погрому» української інтелігенції) у збірці «кровожерне літературознавство» виявило так званий «мотив невільництва», образ «чорної ночі» та інші «страшні» речі. Поетці інкримінували прагнення «протиставити сучасній Радянській Україні якусь іншу, вимріяну нею та її однодумцями “воскреслу” із мук, з традиціями княжої доби і християнської віри націоналістичну Україну» [Шкраб'юк 2012, с. 211]. У цьому пасквілі, що

став одним із протокольних звинувачень Ірини Калинець за статтею 62.1 КК УРСР («Антирадянська агітація і пропаганда»), міститься доля правди. Як зазначав у анотації до «Вільних студій над текстами Святого Письма» П. Сорока, порушуючи вельми болючі, національно важливі теми, вона «незрідка розглядала їх крізь призму літератури (частіше духовної, рідше світської), щоб дати читачам зрозуміти, що саме література (слово) є вищим проявом духовності народу» [Калинець 2014, т. 6, кн. 1, с. 4]. В «олітературненні» євангельської історії та біблійної образності поетка убачала шлях долучення земної людини й усього народу до Божого істини й науки співпереживання та духовного досвіду – особистого та колективного. Правомірність подібного «олітературнення» зумовлена духовними інтенціями Ірини Калинець, афористично сформульованими в написаному вже в пору незалежності України вірші «Епілог. Благословення» (1996): «*Благословенний – для життя воскрес – / виходиш нині під небесні зводи. / Нехай Господь тебе прийме й назве / своїм святим і обраним народом*» [Калинець 2012, с. 195]. У цитованих рядках рельєфно прочитується «національно-екзистенціальний вимір священного і національна сутність божественного й Бога» [Іванишин 2008, с. 279]. У цьому синтезі закладено духовні заповіді, що їх варто сприймати як морально-етичні

й національно-патріотичні імперативи: «*Воздайте Богові нашому*»; «*Засівайте землю свою і бережіть дари її*» («Пісня Мойсея») [Калинець 2012, с. 196]. Сконденсованість релігійного світовідчуття та перейнятість націєтворчими ідеями – іманентна якість духовної особи поетки, що й зумовила наріжні грані художнього буття її лірики.

Висновки. Отже, поетичну аксіологію Ірини Калинець визначили ментально детерміновані духовні імперативи християнської моралі та національної ідентичності, органічний синтез ідей богота націєцентричності. Основним джерелом структурування ієрархії духовних цінностей в її ліриці є біблійна образність та мотиви й сюжети Святого Письма. Релігійний аспект художнього нарративу поетки, багата формальна атрибутика агіографічного стилю естетично опосередковують її етичну позицію та сутнісні грані інтенційного світу. Духовний простір лірики Ірини Калинець увиразнює антропологічна (жертвність людини, доля, душа) та національно-екзистенційна (національне відродження, національна свобода, особистий і національний вибір) проблематика. Вірші поетки виповнені благовісним пафосом, інспірованим вродженою вірою в Бога та в Україну. Наскрізна в її ліриці вісь духовно-ціннісних орієнтацій широко й ґрунтового розгорнута у публіцистичних творах і наукових розвідках.

Література

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. Зелена Гура-Київ: Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1999. 160 с.
2. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Київ: Українське біблійне товариство, 2002. 1375 с.
3. Боришевський М. Дорога до себе: Від основ суб'єктивності до вершин духовності : монографія. Київ: Академвидав, 2010. 416 с.
4. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, С. Маланюка, Л. Костенко: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 392 с.
5. Ільницький М. Цілюща сила полинової гіркоти. *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 81. С. 236–240.
6. Калинець І. Зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2014. Т. 6. Кн. 1: Коло на обличчі безодні: вільні студії над текстами Святого Письма. 562 с.
7. Калинець І. Зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2013. Т. 7. Кн. 1: Без заборона: статті, заяви, виступи. 528 с.
8. Калинець І. Зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2014. Т. 8. Кн. 2: Попід Золоті Ворота: інтерв'ю 1987–2012 рр. 296 с.
9. Калинець І. Зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2015. Том додатковий: Метелики над могилою: листи, спогади, неопубліковані твори у попередніх томах. 514 с.
10. Калинець І. Шлюб із полином: поезія // Калинець І. Повне зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1. 232 с.
11. Козлов А. Сутність духовності. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*: збірник наукових праць. Київ: Акцент, 2005. Вип. 21. Ч. 1: Аспекти духовності української літератури. С. 5–26.
12. Мірчук І. Світогляд українського народу: Спроба характеристики. *Науковий збірник Українського вільного університету*. Прага, 1942. Т. 3. С. 225–243.
13. Осадчий М. Передмова // Калинець І. Шлюб із полином: поезія. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1. С. 7–11.
14. Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 26–31.
15. Райбедюк Г. Невільницька лірика Ірини Калинець: текст і біографічний претекст. *Філологічні діалоги*: збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2021. Вип. 8. 78–88.
16. Салига Т. Свічник загас ... І зяєсні знову // Калинець І. Шлюб із полином: поезія. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1. С. 215–226.

17. Салига Т. Слово благовісту // Салига Т. Імператив: літературознавчі статті, критика, публіцистика. Львів : Світ, 1997. С. 64–98.
18. Салига Т. «Щоб не назвав нас ніхто пришельцями на рідній землі...». *День*. 2010. 08 грудня.
19. Сковорода Г. Твори: у 2 т. Київ: Обереги, 2005. Т. 1: Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. 528 с.
20. Хамітов Н. Духовність. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. С. 179.
21. Хороб С. «Молитва» в українській релігійній поезії. *Слово-образ-форма: у пошуках художності: літературознавчі статті і дослідження*. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 95–99.
22. Шкраб'юк П. Під омофором Богородиці. Калинець І. Шлюб із полином: поезія. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1. С. 203–214.
23. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду. *Основа*. 1995. 28 (6). С.144–163.

References

1. Betko I. (1999) Bibliini suzhety i motyvy v ukrainskii poezii KhIKh – pochatku XX stolittia [Biblical subjects and motifs in Ukrainian poetry of the 19th and early 20th centuries]. Zelena Hura-Kyiv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, Instytut literatury im. T.H. Shevchenka. 160 s. [in Poland, in Ukrainian].
2. Bibliia, abo knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu (2002) [The Bible or the Book of Scripture of the Old and New Testaments]. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. 1375 s. [in Ukrainian].
3. Boryshevskiy M (2010) Doroha do sebe: Vid osnov sub'iektivnosti do vershyn dukhovnosti [The road to yourself: From the basics subjectivity to the pinnacles of spirituality]: monohrafiia. Kyiv: Akademvydav. 416 s. [in Ukrainian].
4. Ivanyshyn P. (2008) Natsionalnyi sposib rozuminnia v poezii T. Shevchenka, Ye. Malaniuka, L. Kostenko [The national way of understanding in the poetry of T. Shevchenko, Ye. Malanyuk, L. Kostenko]: monohrafiia. Kyiv: Akademydav. 392 s. [in Ukrainian].
5. Ilnytskyi M. (2016) Tsiliushcha syla polynovoi hirkoty [Healing power of wormwood bitterness]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 81. S. 236–240 [in Ukrainian].
6. Kalynets I. (2014) Zibrannia tvoriv [Complete works]: u 8-my t. Lviv: SPOLOM. T. 6. Kn. 1: Kolo na oblychchi bezodni: vilni studii nad tekstamy Sviatoho Pysma. 562 s. [in Ukrainian].
7. Kalynets I. (2013) Zibrannia tvoriv [Complete works]: u 8-my t. Lviv: SPOLOM. T. 7. Kn. 1: Bez zaborola: statti, zaiavy, vystupy. 528 s. [in Ukrainian].
8. Kalynets I. (2014) Zibrannia tvoriv [Complete works]: u 8-my t. Lviv: SPOLOM. T. 8. Kn. 2: Popid Zoloti Vorota: interv'yu 1987–2012 rr. 296 s. [in Ukrainian].
9. Kalynets I. (2015) Zibrannia tvoriv [Complete works]: u 8-my t. Lviv: SPOLOM. Tom dodatkovyi: Metelyky nad mohyloi: lysty, spohady, neopublikovani tvory u poperednikh tomakh. 514 s. [in Ukrainian].
10. Kalynets I. (2012) Shliub iz polynom [Marriage with wormwood]: poeziia // Kalynets I. Povne zibrannia tvoriv: u 8-my t. Lviv: SPOLOM. T. 1. 232 s. [in Ukrainian].
11. Kozlov A. (2005) Sutnist dukhovnosti [The essence of spirituality]. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv: Aktsent. Vyp. 21. Ch. 1: Aspekty dukhovnosti ukrainskoi literatury. S. 5–26 [in Ukrainian].
12. Mirchuk I. (1942) Svitohliad ukrainskoho narodu: Sproba kharakterystyky [Worldview of the Ukrainian people: Attempt of characteristics]. *Naukovyi zbirnyk Ukrainskoho vilnoho universytetu*. Praha 1942. T. 3. S. 225–243 [in Czech].
13. Osadchyi M. (2012) Peredmova [Foreword] // Kalynets I. Shliub iz polynom: poeziia. Lviv: SPOLOM. T. 1. S. 7–11 [in Ukrainian].
14. Polishchuk Ya. (2013) Antropolohichna perspektyva v literaturoznavstvi [Anthropological perspective of literary criticism]. *Filolohichni seminary*. Kyiv. Vyp. 16. S. 26–31 [in Ukrainian].
15. Raibediuk H. (2021) Nevilnytska liryka Iryny Kalynets: tekst i biohrafichnyi pretekst [Slave lyrics of Iryna Kalinets: text and biographical pretext] *Filolohichni dialohy: zbirnyk naukovykh prats*. Izmail: RVV IDHU. Vyp. 8. С. 78–88 [in Ukrainian].
16. Salyha T. (2012) Svichnyk zahas ... I zaiasniie znovu znovu [Candlestick extinguished... And it will clear again] // Kalynets I. Shliub iz polynom: poeziia. Lviv: SPOLOM. T. 1. S. 215–226 [in Ukrainian].
17. Salyha T. (1997) Slovo blahovistu [The word of the gospel] // Salyha T. Imperatyv: literaturoznavchi statti, krytyka, publitsystyka. Lviv: Svit. S. 64–98 [in Ukrainian].
18. Salyha T. (2010) «Shchob ne nazvav nas nikhto prysheltsiamy na ridnii zemli...» [«So that no one calls us aliens in our native land»]. *Den*. 08 hrudnia [in Ukrainian].
19. Skovoroda H. (2005) Tvory: u 2 t. Kyiv: Oberehy. T. 1: Poeszii. Baiky. Traktaty. Dialohy [Works: 2 t., T. 1: Poetry. Fables. Tractates. Dialogs]. 528 s. [in Ukrainian].
20. Khamitov N. (2000) Dukhovnist [Spirituality]. *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. S. 179 [in Ukrainian].
21. Khorob S. (2000) «Molytva» v ukrainskii relihiinii poezii [«Prayer» in Ukrainian religious poetry]. *Slovo-образ-форма: u poshukakh khudozhnosti: literaturoznavchi statti i doslidzhennia*. Ivano-Frankivsk: Plai. S. 95–99 [in Ukrainian].

22. Shkrabiuk P. (2012) *Pid omoforum Bohorodytsi* [Under the homophorus of the Virgin]. Kalynets I. *Shliub iz polynom: poeziia*. Lviv: SPOLOM. T. 1. S. 203–214 [in Ukrainian].

23. Yaniv V. (1995) *Relihiinist ukraintsia z etnopsykholohichnoho pohliadu* [Religiousness of a Ukrainian from ethnopsychological point of view]. *Osnova*. 28 (6). S.144–163 [in Ukrainian].

THE SPIRITUAL SPACE OF THE LYRICS OF IRYNA KALYNETS

Abstract. The article examines the spiritual dimensions of the creative life of the famous Ukrainian writer and human rights defender Iryna Kalynets, determined by worldview priorities, philosophical and aesthetic preferences, moral and ethical principles, literary and folklore traditions, and the socio-cultural context of the time. The hierarchy of spiritual values, represented by her artistic and scientific and journalistic work, is considered through the prism of the religious-Christian tradition and mentality of the Ukrainian people. The object of analysis was lyricism, as the least researched area of the writer's work, which proves the relevance of the proposed field of study. The subject interest of the study of her heritage is focused on identifying and characterizing the synthesis of religious-philosophical and national-patriotic imagery of the poems included in the first volume "Marriage with Wormwood" of the complete collection of works. *The purpose* of the article is to analyze the spiritual energy of the poet's lyrics in connection with other spheres of creativity and dissident ethics of being. As a result of the research, it was found that the spiritual code and organizing factor of the artistic and aesthetic system of Iryna Kalynets is the Holy Scriptures, which mediate the ethical position of the author and her intentional world. The functionality and aesthetic expediency of biblical imagery in the poet's lyrics are revealed, the ways of its transposition to the level of subjective reflections and artistic generalizations are characterized, and the specifics of genre structures are outlined. It is proved that the spiritual space of the writer's author's text expresses anthropological (soul, fate, sacrifice) and national-existential (national self-awareness, individual choice, social duty, freedom) issues. In order to identify the key aspects of the poetic axiosphere of Iryna Kalynets in the interpretation of her artistic world, anthropological approaches to text analysis and resources of national-existential methodology were used.

Keywords: Iryna Kalynets, spirituality, lyrics, poetic axiosphere, national outlook, Holy Scripture, identity, anthropological dominants.

© Райбедюк Г., 2022 р.

Галина Райбедюк – кандидат філологічних наук, професор, докторантка кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Київ, Україна; raibedyuk@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-8984-5496>

Halyna Raybedyuk – Candidate of Philology, Professor, Doctoral Student at the Ukrainian Literature Department, M.P. Drahomanov National Pedagogical University, Kyiv, Ukraine; raibedyuk@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-8984-5496>

«ТРИМАЙСЯ ЗЕМЛІ, ТО НЕ ВПАДЕШ» (ЗОБРАЖЕННЯ ПАТРІАРХАЛЬНОГО СВІТУ У ТВОРАХ І. ЧЕНДЕЯ ТА І. ЯЦКАНИНА)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1(47)

УДК 821.161.2-3.09:392.312

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).101–106.

Талабірчук О. «Тримайся землі, то не впадеш» (зображення патріархального світу у творах І. Чендея та І. Яцканина); кількість бібліографічних джерел – 18; мова українська.

Анотація. У статті розглядається творчість двох видатних українських письменників – Івана Чендея та Івана Яцканина. У їхній творчості знайшли відображення автентичний спосіб життя-буття, мислення і світогляд наших предків. Типологічна спорідненість у зображенні патріархального світу в творах прозаїків була помічена такими дослідниками як О. Мишанич, Д. Федака, М. Роман, однак окремого дослідження цієї теми не присвячено, що й становить актуальність роботи. Мета статті полягає в художньому аналізі своєрідності відображення патріархального світогляду в творах І. Чендея та І. Яцканина. Завдання роботи передбачає з'ясування джерел ідейно-тематичної спорідненості між творами прозаїків та аналіз порушуваних ними проблем. У роботі використано культурно-історичний та біографічний методи дослідження, компаративний аналіз та методику аналізу художнього тексту.

Досліджено, що одним із джерел ідейно-тематичної спорідненості між творами письменників стали факти власної біографії, адже вони зростали у патріархальних сім'ях, творили та все життя мешкали в межах свого рідного простору, і саме з цього оточення черпали теми, ідеї, проблеми, образи персонажів, що розкриті в їхніх творах. Характерні для обох прозаїків і риси закарпатського світогляду, зокрема прив'язаність до рідної скиби. У відображеному письменниками патріархальному світі особливе місце посідає зображення зв'язків героїв із землею, яка сприймається ними як сакральна субстанція. Це простежено в оповіданнях І. Яцканина «Земелька», «Копали студню», «Коріння», «І довжникам нашим...», «Шуміли берести», «Прітва», «У долині воронячих вічок» та оповіданні І. Чендея «Пайочка» і романі «Птахи полишають гнізда...». Увага митців сконцентрована на зображенні чоловічих персонажів, зокрема чоловіків старшого віку, які є носіями родових традицій та ключовими фігурами у бутті патріархальної родини (Михайло Пригара та батько з оповідання «Земелька», старий Сливчак, молодший брат з оповідання «Коріння» та старий Климок, Ваньо Маник). У патріархальному світі обох прозаїків чоловічі та жіночі ролі чітко розподілені, основна роль жінки зводиться до материнства.

Ключові слова: Іван Чендей, Іван Яцканин, земля, патріархальний світ, рідний простір, персонаж, твір.

Постановка проблеми. Творчість Івана Чендея та Івана Яцканина як визначних прозаїків у першу чергу свого рідного краю органічно вплітається в канву української літератури другої половини та кінця ХХ – початку ХХІ століття. Без цих двох постатей годі уявити розвиток української літератури Закарпаття та Пряшівщини, бо саме в їхній творчості знайшли відображення автентичний спосіб життя-буття, мислення і світогляд наших пращурів, та без їхнього доробку годі уявити і розвиток національної словесності, яка включає у себе весь пласт літературних здобутків як на теренах України, так і за її межами. Обоє митців єднають жанрові вподобання, адже вони розвинули талант у оповіданнях, новелах та повістях, і тяжіння до неореалізму та психологізму, і певні риси ментальності сільського типу, які знайшли втілення в зображенні патріархального світу в творах письменників. Єднає письменників і особисте знайомство, що розпочалося з кінця 80-х років минулого століття. Під час зустрічі І. Чендей подарував колезі зі Словаччини двотомник своїх творів, у якому, крім іншого, написав: «Радий буду й особисто ближче Вас упізнати!» [Яцканин 2006, с. 11]. Згодом І. Яцканин згадав про це у статті «Неповторний майстер слова» і серед іншого відзначив, що «дальші зустрічі з ним були повні людського порозуміння, поради, адже Іван Михайлович завжди цікавився національно-культурним

життям українців Словаччини, щиро радів творчим успіхам українських письменників Словаччини» [Яцканин 2006, с. 11]. Доцільно відмітити й ще одну зустріч митців, яка відбулася у Києві з нагоди святкування першої річниці незалежності України. Як згадує І. Яцканин, гуляючи Хрещатиком, Іван Михайлович зупинився та промовив до нього: «Іванку, Україна буде!» [Яцканин 2006, с. 11]. І саме ці слова, незважаючи на те, що комусь вони можуть здатися занадто патетичними, запали в душу І. Яцканина та стали для нього свідченням любові Івана Михайловича до рідної землі [Яцканин 2006, с. 12]. Тому й творчість І. Чендея письменник виокремлює з-поміж інших закарпатських авторів, бо добре розуміє проблеми, які осмислює митець: «Його твори мені дуже близькі — і не лише тому, що я особисто знався із Іваном Михайловичем. Він, до речі, близький не тільки мені, а всім українцям Словаччини. Адже у своїх творах порушував наболілі питання, що торкалися й нашого життя» [Гаврош 2012]. Тож, як бачимо, можемо говорити про певну духовну єдність між письменниками, яка виявляється як у їхньому особистому світогляді, так і в зображуваних ними проблемах.

Аналіз досліджень. Про типологічну спорідненість прози І. Чендея та І. Яцканина побіжно згадували О. Мишанич, Д. Федака, М. Роман. Нами було простежено своєрідність художньої інтерпре-

тації теми самотності в оповіданнях І. Чендея та І. Яцканина [Талабірчук 2012], а також проведено кілька тематичних паралелей між творами митців у контексті нашої дисертаційної роботи [Талабірчук 2019]. Окремого дослідження типологічного зіставлення подібностей та відмінностей у зображенні патріархального світу в творах І. Чендея та І. Яцканина немає, що й становить актуальність дослідження. **Мета статті** полягає в художньому аналізі своєрідності відображення патріархального світогляду в творах І. Чендея та І. Яцканина. До **завдань** досягнення мети відносимо з'ясування джерел ідейно-тематичної спорідненості між творами прозаїків та аналіз порушуваних ними проблем. У роботі використано культурно-історичний та біографічний методи дослідження та методику аналізу художнього тексту й компаративний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Обоє митців зростали, творили та все життя прожили в межах свого рідного простору. Для І. Чендея таким рідним простором у широкому розумінні було Закарпаття, а хронотопно вужчим локусом виступало рідне село Забереж. Для І. Яцканина таким рідним топосом є Пряшівщина та відповідно рідне село – Ряшів. Споріднює прозаїків і те, що дитинство та юність вони провели в рідних селах, зростали у патріархальних сім'ях, тож знали про усі тонкощі сільського життя з власного досвіду, бо обоє з дитинства багато працювали в полі (косовиця, оранка) та по господарству. Очевидно саме ці спогади стали джерелом великої поваги прозаїків до простих людей та їхньої праці, що відзначив стосовно художнього світу І. Чендея і В. Марко: «Письменник не ідеалізує патріархальних цінностей, але глибоко шанує досвід трудової селянської родини, яка любила рідну землю, любила працю» [Марко 2012, с. 111]. Згодом і І. Чендей, і І. Яцканин переселилися в міста, однак уся їхня подальша творчість тією чи іншою мірою пов'язана саме з цим локусом рідного села. Про велику прив'язаність закарпатців «до рідної скиби – свого краю, природи» [Потушняк 2003, с. 77] говорив Ф. Потушняк і саме цю особливість відмічає стосовно творчості І. Чендея й літературознавиця О. Ігнатович: «Прив'язаність до рідної скиби – це та міра, якою зважуються усі персонажі чендєєвих творів. Це та міра, яку прикладав й до себе автор. І праг стати газдою і на своєму обійсті-господарстві, й на літературному лані, де кожен рядок дихає добротністю, а слово, наче зернина, добирається прискіпливо, з ретельністю – аби здорова, аби добре проросла, перед тим прогріта в письменницьких жменях» [Ігнатович 2013, с. 10–11]. Продовжуючи думку дослідниці, можемо констатувати, що ця міра прив'язаності до рідного наділу землі характерна й для персонажів яцканинових творів. Якщо взяти до уваги, що Пряшівщина в історичному плані є частиною Закарпаття, то й не дивно, що у творчості обох митців проявляються ці характерні риси закарпатського світогляду, адже територіальна приналежність до різних країн не стирає почуття національної спорідненості. М. Жулинський зауважив, що І. Чендей у книгах оповідань, нарисів,

повістей «розгорнув панорамну картину національного буття закарпатських українців як органічної, історично незаперечної частини українського народу» [Жулинський 2007, с. 13]. Відзначимо, що й І. Яцканин у своїх творах розкриває національний спосіб життя пряшівських українців, тим самим намагається зберегти національну самототожність у межах художньої літератури й засвідчити, що вони становлять частину великої української нації.

Саме рідний простір із його реальними людьми, подіями та явищами слугував основою творчого надиху обох письменників. Як влучно відзначає Вікторія Бойко, І. Чендей «міг відтворювати, узагальнюючи і трансформуючи, лише реальні предмети, явища, топоси, реальних прототипів. Тому просторові локуси художньої Забережі дуже точно відтворюють топографію дійсного Дубового й сусідніх сіл. Те саме стосується і персонажів: односельці й досі пам'ятають і називають конкретних осіб, прикметні риси зовнішності й характеру, які знайшли відтворення в тих чи тих персонажах» [Бойко 2017а, с. 7]. Подібну думку висловлював й І. Яцканин, відзначивши про І. Чендея, що «було в ньому щось таке, що нагадувало звірену правду досвідом предків. Його вдача перевтілилась і в його художнє слово» [Яцканин 2006, с. 11]. Та й письменство І. Яцканина також постало з глибокого знання народно-поетичних джерел та реального життя, що засвідчує сам автор: «Кожен мій твір збудований на конкретній події чи людині. ... Коли вийшла моя перша збірка оповідань, багато односельців упізнали себе. І почали сваритися, щоправда, вже не зі мною, бо мене тоді в селі не було, а з батьками» [Яцканин 2009]. Отже, у обох письменників спостерігаємо тісний зв'язок із культурним середовищем, у якому вони зростали, із малою Батьківщиною, та людьми, які її населяють. У їхній творчості знайшла яскравий вираз оця риса закарпатця, яку сформулював Ф. Потушняк як «міцно тримається свого, яке нізащо не виміняє за чуже» [Потушняк 2003, с. 82]. І отаким своїм для персонажів як І. Чендея, так і І. Яцканина є власний наділ землі.

У патріархальному світі українського села земля завжди була одним із важливих складників ціннісної системи людини. Услід за Л. Горболіс, вважаємо, що земля є сакральною субстанцією, що знайшло відображення в багатьох творах української класичної літератури [Горболіс 2004]. У творах І. Яцканина земля теж постає духовною константою, таким життєпростором, у якому існує тісний духовний зв'язок із предками, природою, а відтак із міфологічною матір'ю-годувальницею. Рідний простір, окреслений межами села, землі, домівки, набуває у його творчості сакрального значення. Це простежується в оповіданнях «Земелька», «Копали студню», «Коріння», «І довжником нашим...», «Шуміли берести», «Прірва», «У долині воронячих вічок». У цих творах письменник зобразив персонажів цілком закорінених у межах свого патріархального світу, вони весь вік прожили на рідному обійсті, працювали на землі й це було визначальною філософією їхнього життя.

Подібне ставлення до землі не лише як до приватної власності, а і як до духовної субстанції спостерігається й у прозі І. Чендея. Приклад такого зображення ставлення до землі як духовної субстанції та приватної власності, яка надає почуття власної сили, достоїнства в прозі І. Чендея – оповідання «Пайочка». Ситуація, про яку йде мова у творі, розгортається у період радянської влади, коли офіційно земля була суспільним надбанням і окремо комусь належати не могла. Проте ніякі процеси колективізації не змогли витіснити із свідомості людей бажання володіти землею як власним майном, бо, як відзначає С. Кримський, «владні структури в Україні не були константними, стабільними, в той час як земля залишалась інваріантною цінністю при всіх перетвореннях влади» [Кримський 2008, с. 294]. Когось відчуття власності наповнювало егоїзмом, жорстокістю, гордістю, корисливими почуттями, інших – отримана у спадок від предків земля сповнювала відчуттями прив'язаності до природи, родини, батьківщини. Однак в українському менталітеті земля незмінно вважалася і субстанцією, яка «зберігає і передає українцям силу і славу предків» [Кримський 2008, с. 294].

Так, Дмитро Довгий поїхав з рідного села до Ужгорода, щоб відшукати вуйну Анну, котра вже давно переселилася із Забережжя, з метою купити в неї пайочку землі. Фактично чоловік міг користуватися тією землею задарма, та й вуйна немала ніяких юридичних підстав на право власності, окрім власної пам'яті та згадок селян, що той невеликий наділ землі колись був відданий їй у придане. І ця пам'ять для селянина виявилася важливішою ніж реальний стан речей. Довгий хоче купити у вуйни пайочку, щоб відчувати себе повноправним володарем тієї землі і для цього йому й не потрібно, щоб документи були юридично оформлені, а досить лише згоди Анни. Він надіється, що жінка, яка вже так давно покинула рідну місцевість, із легкістю продасть пайочку.

Проте виявляється, що Анна оберігає пам'ять про свою землю. Вона детально знає розташування, межі, кожну стеблину на тій землі, де вже довгий час не була. І відчуття власності наповнює її гордістю та впевненістю, адже колись завдяки приданому вона була повноправною невісткою і справжньою господинею: «*Анна вмить засвітилася, ожшила цікавістю можливих відомостей про те поле, що наповняло правом у Куниць бути невісткою з приданим у вигляді нерухомого майна — нічого на світі білому селянинові не давало такої повноти і надійності, такої незрушності і віри твердої, як саме воно — нерухоме, постійне майно! Анна при одній згадці про пайочку готова була вже розпитувати й розпитувати — все уявлялося і явилось своєю повнотою і вагою значимості, вона сама ураз ніби знову при цьому здалася їй собі газдинею — нехай клаптя землі для двох-трьох овець сіна, а таки газдинею, не на ласках зятя і доньки, прописаною членом сім'ї. Тут дивовижно Анна ніби під ногами відчула не долівку якоїсь кухні в багатоквартирному будинку, а істинну і непохитну земну твердь» [Чендей 1988, с. 220]. Тож Анна оберігає пам'ять про свою землю як одну*

з найдорожчих святинь власного життя. Проте для неї ця пайочка не тільки матеріальна цінність, вона відчуває духовний зв'язок із тим невеликим наділом землі, який поєднував її з рідним простором, зі згадкою про нього «*в Анні озивалася уся велика забережанська околиця з багатьма угіддями і виселками в різні пори року»* [Чендей 1988, с. 224]. Жінка не хотіла продавати землю, бо знала і те, що через неї і її діти ще мають певний зв'язок із тим рідним середовищем, розуміла, що «*доки пайочка у вигляді якоїсь там нехай і цілком занедбаної смужки кісничі, зеленого поля у матері є, доти живий зв'язок і живе коріння з самою Забережжю у неї і в них не увалюся»* [Чендей 1988, с. 236].

На протигагу матері, дочка й зять виявляють лише матеріальну зацікавленість до наділу. Їм абсолютно не зрозумілі почуття старої жінки й те, що саме усвідомлення власності на пайочку, як відзначив В. Горват, «дає Анні життєві сили, можливість почуватися самодостатньою людиною. Врешті, можливо, завдяки пайочці вона ще живе, коли більшість однолітків уже помирали» [Горват 2007, с. 25]. Погодившись продати пайочку, Анна втрачає не тільки зв'язок із рідною землею, а й частинку себе. Підтвердженням цього виступає у творі промовиста деталь: «*Раптом Анна подумала, що гроші від Дмитра вгорне до того самого вузлика, де наскладала певну готівку цілими на той час, як їй уже нічого на білому світі не буде треба, проте комусь з нею це доведеться клопотатися...*» [Чендей 1988, с. 236]. Отже, символічно гроші з продажу паєчки все ж таки умовно повернуться у землю, бо Анна збереже їх на свій похорон.

У способі розв'язання проблеми, відтворенні почуттів героїв із І. Чендеєм перегукується І. Яцканин. Подібні до Чендеевої героїні відчуття переживав і молодший брат із його оповідання «Коріння», коли почув про те, що Петро продає город. Для молодшого брата город – це не тільки матеріальна цінність, як у першу чергу духовна субстанція, що має вартість вже тому, бо одухотворена пов'язаними з нею спогадами. Петро, продавши город, остаточно зруйнував духовний зв'язок із матір'ю-землею, обірвав коріння з родом, пам'яттю, відтак втратив здатність і можливість самоідентифікуватись: «*Залишив старшого брата біля столу, біля цієї пересащеної груші, яка вже ніколи не зародить такі смачні плоди, бо обірвали коріння. Він знав, що йому сюди не вертатись»* [Яцканин 1987, с. 38].

Схожа проблематика, а саме – відображення духовного зв'язку людини з пам'яттю роду, була втілена І. Чендеєм у романі «Птахи полишають гнізда...». У цьому творі, за словами О. Козій, «письменник по-новому висвітлює тему зв'язку людини із землею як частиною духовної сутності людини» [Козій 2006, с. 16]. Композиційним центром роману виступає образ старого Михайла Пригари. Як констатує М. Хорошков, «Пригара – традиційний, «вічний» український селянин, поставлений у нові політичні, суспільно-історичні й культурні умови. Складний світоглядний комплекс цього персонажа, з нашого погляду, представлений поєднанням

основних рис селянської ментальності: закорінені в душі потяг до землі й праці на ній (мислиться як єдино можливий спосіб буття), глибока релігійність та прагнення будь-що дотримуватися освячених часом предківських звичаїв і традицій» [Хорошков 2007, с. 5]. Такі ж патріархальні персонажі змальовані й І. Яцканином. Спостерігаємо типологічну спорідненість між образом Михайла Пригари та образами батька з оповідання «Земелька», старого Сливчак з твору «Копали студню», молодшого брата з оповідання «Коріння» та старого Климека з твору «Шуміли берести», Ваня Маника з оповідання «Не лякайте лелек». Цих персонажів поєднує бажання охороняти той рідний простір, у якому вони виростили, який зберігає не тільки їхню пам'ять, а й пам'ять усього їхнього роду. Герої Яцканинових оповідань, як і Пригара з роману І. Чендея, прагнуть підтримувати традиційний, національно ідентифікований спосіб життя і передати це світовідчуження наступному поколінню. Про важливість естетичного боку зв'язку селянина із землею свідчить розмова Михайла Пригари зі Славинцем: «*А за вітер з полонин... А за черешневий цвіт на Згарциці ви мені чим заплатите?.. — Нічим...бо тих грошей ще ніхто не наробив!*» [Чендей 1988, с. 368]. Таку поведінку персонажа, а також «зображення власне духовного зв'язку між героєм та землею, утвердження святості приватної власності, але не як матеріальних цінностей, а концентрату пам'яті роду, предків, як символічної ланки між батьками і дітьми» [Козій 2006, с. 12] О. Козій вважає новаторством роману «Птахи полишають гнізда...».

Ця ж проблема збереження патріархального світу родини постає і в зазначених оповіданнях І. Яцканина. Зокрема, впевнений у правильності життя в нероздільному зв'язку із землею і Ваньо Маник із оповідання «Не лякайте лелек» І. Яцканина, котрий переконує сина залишатися на власній землі, обробляти її, володіти нею. Його аргументи пов'язані з фактом наявності землі як єдино можливого способу життя сім'ї: «*Не выпускай землі з рук, бо потім твої власні діти тя проклянуть*» [Яцканин 1987, с. 118]. Ваньо переконував сина, що робота й земля – це те, що завжди триматиме їх укупі та даватиме можливість роду продовжити буття у звичному світі: «*Нас, хлопче, лем робота спасе, – батько пробував міцно держати себе в руках. – Іucci дід твій не одному тут у селі говорив: «Тримайся землі, то не впадеши». За те його і поважали. За порадою до нього ходили. А ти хочеш на все плюнути*» [Яцканин 1987, с. 119–120].

Отже, як бачимо, персонажі Ваньо Маник, Михайло Пригара, Сливчак, Климека та змальовані письменниками інші образи батьків – представники старшого покоління і носії сільської культури, а разом з нею і традиційного патріархального світу української сім'ї. В українському патріархальному суспільстві, яке домінувало до кінця XIX – початку XX століття, а в селах і до середини XX століття, статус чоловіка був значно вищим, ніж жінки: вважалося, оскільки він виконує фізично важку роботу, ніж жінка, покликання якої поратися на городі,

у хаті та виховувати дітей, саме він має право приймати усі рішення та розпоряджатися родинним майном. Таке характерне для української літератури зображення чоловіків простежуємо і в творчості М. Томчанина, І. Чендея та І. Яцканина. Об'єднує таких персонажів-чоловіків у творах вищезазначених письменників те, що вони надзвичайно прив'язані до своєї землі, обійстя, важко працюють заради своєї сім'ї, але разом з тим, будучи головами родин, намагаються усе контролювати, насаджують власну думку й дружинам, і дітям, та часто прагнуть розпоряджатися їхніми долями. В. Бойко, аналізуючи творчість І. Чендея, влучно відзначає: «Беззаперечними носіями світоглядних традицій і догм, уявлень про добро і зло, про те, як правильно будувати власне життя і взаємини з іншими людьми, стають «старші» люди. Старші чоловіки утверджують принципи буття як учителі, наставники, є активними у цьому процесі – від фізичних покарань за провини чи «для науки» до проповідей і виголошень містких афоризмів, які вриваються в пам'ять «учнів» на все подальше життя. Жінки ж найчастіше є «пасивними» вчителями, вони не нав'язують свої позиції й переконання, але є зразками для наслідування. Батько чи дід апелює найчастіше до розуму, матері й бабусі керуються насамперед чуттєвістю, емоційністю» [Бойко 20176, с. 109–110].

Тож патріархальність світу виявляється і в зображенні родинних та подружніх стосунків, де жінка має значно менше прав та можливостей. У творах І. Чендея та І. Яцканина простежуємо реалізацію ще однієї характерної риси світогляду закарпатського народу, а саме те, що «у відношенні до жінок проявляється пряма грубість. Жінка щось нижче від чоловіка, чоловіку просто ганьба про щось серйозно говорити з жінкою, йти разом вулицею і т.п.» [Потушняк 2003, с. 80].

Змальованню жіночих персонажів письменники приділяють менше уваги, і образ жінки у їхній творчості тяжіє до зображення образу жінки-трудівниці, матері, що є закономірним, беручи до уваги той факт, що жіноча доля оберталася виключно навколо родинного життя. Яскраві образи жінок-матерів у творах І. Чендея – це Маріка Порадюк (повість «Терен цвіте»), Василина Пригара («Птахи полишають гнізда...»), Йолана Тимкович («Вікна у світ»), мати з повістей «Казка білого інею» та «Кринична вода». У творчості І. Яцканина також знаходимо традиційне для української літератури зображення образу матері-трудівниці, селянки, яка все життя працює задля родини. Часто образ матері нерозривний з рідним локусом – хатою, де герой відчуває себе затишно і спокійно. Такими зображені жінки-матері в оповіданнях «Такий простий день», «Ох, ті селюки», «І довжникам нашим...», «Родинне свято». Прикметно, що у цих творах навіть не зазначено їхніх імен, важлива лише їхня функція – мати. Тож бачимо, що у патріархальному світі прозаїків наявний тільки стереотипний образ жінки-матері, без детальних портретних характеристик чи виразних образних деталей.

Висновки. Проаналізувавши твори обох письменників, можемо констатувати спорідненість у поглядах митців, яка виявилася у відтворенні схожих життєвих ситуацій, зображенні подібних народних характерів. Автори зосереджують увагу на змалюванні основних рис патріархального світу українців, виокремлюють із життєвого виру те, що людям найцінніше, до чого вони найбільш прив'язані й від чого залежні. Такими тотожними рисами світогляду їхніх героїв виступають ментальні особливості українців,

серед яких найпотужніші фактори – любов до рідного простору із усім, що до нього належить та особливо любов до рідної землі, бажання опікуватись та володіти нею. Найбільше уваги митці приділяють зображенню чоловічих персонажів, зокрема чоловіків старшого віку, які є носіями родових традицій та ключовими фігурами у бутті патріархальної родини. У патріархальному світі обох прозаїків чоловічі та жіночі ролі чітко розподілені, основна функція жінки зводиться до опікування дітьми та господарством.

Література

1. Бойко В.В. Етнічний і національний дискурси творчості Івана Чендея: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2017а. 20 с.
2. Бойко В.В. Етнічний і національний дискурси творчості Івана Чендея: дисер. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2017б. 202 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Boiko_Viktoriiia/Etnichniyi_i_natsionalnyi_dyskursy_tvorchosti_Ivana_Chendeia/.
3. Гаврош О. Іван Яцканин: “Майбутнє української літератури Словаччини залежить від України”. *ЛітАкцент*. 2012. URL: <http://litakcent.com/2012/04/03/ivan-jackanyn-majbutnje-ukrajinskoji-literatury-slovachchynyzalezhyt-vidukrajiny/>
4. Горболіс Л. Герой у зв'язках із сакральною землею: нові аспекти прочитання української класики. *Українська мова і література в школі*. 2004. № 3. С. 61–66.
5. Горват В. Чендей. Пайочка. Деталі. *Екзиль*. 2007. № 5. С. 23–25.
6. Жулинський М. Іван Чендей: художнє формування національного образу світу. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2007. Вип. 11. С. 11–13.
7. Ігнатюк О.С. Літературні портрети. Ужгород: Ліра, 2013. 120 с.
8. Козій О. Роман Івана Чендея «Птахи полишають гнізда...» як динамічний портрет особистості на зламі двох епох. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство)*. Кіровоград, 2006. Вип. 64. Ч. II. С.10–17.
9. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
10. Марко В. Сім сліз Івана Чендея. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 110–114.
11. Потушняк Ф. Я і безконечність (Нариси історії філософії Закарпаття). Ужгород: Гражда, 2003. 129 с.
12. Талабірчук О. Ногот васці. Поетика художнього світу Івана Яцканина. Монографія. Ужгород: ТІМРАНИ, 2019. 160 с.
13. Талабірчук О. Тема самотності в малій прозі І. Чендея та І. Яцканина. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 28. С. 151–155.
14. Хорошков М. Художній світ Івана Чендея: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2007. 19 с.
15. Чендей І. Калина під снігом: Повісті, оповідання. Київ: Рад. письменник, 1988. 399 с.
16. Яцканин І. Місце проживання. Пряшів: Словацьке пед. вид-во в Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1987. 147 с.
17. Яцканин І. Наша хвиля ще прийде. *Львівська пошта*. 2009. URL: <http://www.lvivpost.net/kultura/n/3037>.
18. Яцканин І. Неповторний майстер слова. *Дукля*. 2006. № 1. С. 11–12.

References

1. Boiko V.V. (2017a) Etnichniyi i natsionalnyi dyskursy tvorchosti Ivana Chendeia [Ethnic and national discourses of Ivan Chendey's work]. PhD the author's abstract: 10.01.01. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
2. Boyko V.V. (2017b) Ethnic and national discourses of Ivan Chendey's work [Ethnic and national discourses of Ivan Chendey's work]. Dissertation: 10.01.01. Kyiv. 202 s. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Boiko_Viktoriiia/Etnichniyi_i_natsionalnyi_dyskursy_tvorchosti_Ivana_Chendeia/ [in Ukrainian].
3. Havrosh O. (2012) Ivan Yatskanyn: "Maibutnie ukrainskoji literatury Slovachchyny zalezhyt vid Ukrainy" [Ivan Yatskanyn: «The future of Ukrainian literature in Slovakia depends on Ukraine»]. *LitAktcent*. URL: <http://litakcent.com/2012/04/03/ivan-jackanyn-majbutnje-ukrajinskoji-literatury-slovachchynyzalezhyt-vidukrajiny/> [in Ukrainian].
4. Horbolis L. (2004) Heroi u zv'yazkakh iz sakralnoiu zemleiu: novi aspekty prochyttannia ukrainskoji klasyky [The hero in connection with the sacred land: new aspects of reading Ukrainian classics]. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*. № 3. S. 61–66 [in Ukrainian].
5. Horvat V. (2007) Chendei. Paiochka. Detali [Chendey. Payochka. Details]. *Ekzyl*. № 5. S. 23–25 [in Ukrainian].
6. Zhulynskiy M. (2007) Ivan Chendei: khudozhnie formuvannia natsionalnoho obrazu svitu [Ivan Chendey:

- artistic formation of the national image of the world.]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Vyp. 11. S. 11–13 [in Ukrainian].
7. Ihnatovych O.S. (2013) Literaturni portrety [Literary portraits]. Uzhhorod: Lira, 120 s. [in Ukrainian].
8. Kozii O. (2006) Roman Ivana Chendeia «Ptakhy polyshaiut hnzida...» yak dynamichniy portret osobystosti na zlami dvokh epokh [Ivan Chendey's novel «Birds leave their nests...» as a dynamic portrait of a personality at the crossroads of two eras]. *Naukovi zapysky. Serii: Filolohichni nauky (literaturoznavstvo)*. Kirovohrad. Vyp. 64. Ch. II. S.10–17 [in Ukrainian].
9. Krymskiy S.B. (2008) Pid syhnaturoiu Sofii [Under the signature of Sofia]. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 367 s. [in Ukrainian].
10. Marko V. (2012) Sim sliz Ivana Chendeia [Seven tears of Ivan Chendey]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Vyp 28. S. 110–114 [in Ukrainian].
11. Potushniak F. (2003) Ya i bezkonechnist (Narysy istorii filosofii Zakarpattia) [I and infinity (Essays on the history of the philosophy of Transcarpathia)]. Uzhhorod: Grazhda, 129 s. [in Ukrainian].
12. Talabirchuk O. (2019) Horror vacui. Poetyka khudozhnoho svitu Ivana Yatskanyna [Horror vacui. Poetics of the artistic world of Ivan Yatskanin]. Monohrafiia. Uzhhorod: TIMPANI, 160 s. [in Ukrainian].
13. Talabirchuk O. (2012) Tema samotnosti v malii prozi I.Chendeia ta I.Yatskanyna [The theme of loneliness in the short prose of I. Chendey and I. Yatskanin]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 28. S. 151–155 [in Ukrainian].
14. Khoroshkov M. (2007) Khudozhnii svit Ivana Chendeia [The artistic world of Ivan Chendey]: PhD the author's abstract: 10.01.01 – ukrainian literature. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian].
15. Chendei I. (1988) Kalyna pid snihom: Povisti, opovidannia [Viburnum under the snow: Tales, stories]. Kyiv: Rad. Pysmennyk. 399 s. [in Ukrainian].
16. Yatskanyn I. (1987) Mistse prozhyvannia [Residence]. Priashiv: Slovatske ped. vyd-vo v Bratislavi, viddil ukrainskoi literatury v Priashevi. 147 s. [in Ukrainian].
17. Yatskanyn I. (2009) Nasha khvyliya shche pryde [Our wave is yet to come]. *Lvivska poshta*. URL: <http://www.lvivpost.net/kultura/n/3037> [in Ukrainian].
18. Yatskanyn I. (2006) Nepovtorny maister slova [A unique master of words]. *Duklia*. № 1. S. 11–12 [in Ukrainian].

**«HOLD ON TO THE GROUND, THEN YOU WILL NOT FALL»
(IMAGE OF THE PATRIARCHAL WORLD IN THE WORKS
BY I. CHENDEY AND I. YATSKANYN)**

Abstract. This article analyses the work of two famous Ukrainian authors – Ivan Chendey and Ivan Yatskanyn. The authentic way of life, way of thinking and worldview of our ancestors we depicted in their works. Such researchers as O. Myshanych, D. Fedak, M. Roman described a typological relatedness in the depiction of the patriarchal world in the works of these prose authors. Although there were no separate research in this topic, and therefore this work comprises a huge novelty.

Research objective is to perform artistic analysis of the originality of the patriarchal worldview depiction in the works of I. Chendey and I. Yatskanyn. The aim of this work is to find the sources of ideological and thematic relatedness between the works of these authors and to analyze the problems which they raised.

The cultural-historical and biographical research methods of research were used in this work, as well as comparative analysis and methods of literary text analysis.

It has been researched that one of the sources of ideological and thematic relatedness between the works of these two writers was the fact of their biography, namely the fact that both writers grew up in patriarchal families, created their works and were living all their lives in their native space, and exactly this environment inspired them to the topics, ideas, problems, and images of characters, depicted in their works. Both writers have characteristics of Zakarpattian worldview, namely affection to their homes. The protagonists' connections with the earth occupy a special place in the patriarchal world depicted by the writers, where the earth is perceived as a sacred substance. This fact can be noticed in I. Yatskanyn's stories "My little earth" (in Ukrainian "Zemelka"), "They dug a well", "Roots", "And to our debtors...", "Field elms were noisy", "Abyss", "In the valley of crow's eyes" and I. Chendey's story "Payochka" and in his novel "Birds leaving their nests..."

The writers stick their attention to depict male characters namely elderly males who are the keepers of family traditions and who are the key figures in the wellbeing of a patriarchal family (for example, Mykhailo Prygara from the story "My little earth" (in Ukrainian "Zemelka"); elderly Slyvchak and minor brother from the story "Roots" and elderly Klymek, Vano Manyk). The male and female roles are strictly divided in the patriarchal world of both prosaic writers, where the female principal role is aimed to the maternity.

Keywords: Ivan Chendey, Ivan Yatskanyn, earth, patriarchal world, native space, character/protagonist, work.

© Талабірчук О., 2022 р.

Оксана Талабірчук – кандидат філологічних наук, доцент кафедри угорської філології Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; oksana.talabirchuk@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9323-1390>

Oksana Talabirchuk – Candidate of Philology, Associate Professor of the Hungarian Philology Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; oksana.talabirchuk@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9323-1390>

МІФОЛОГІЗМ НОВЕЛ ФЕДОРА ПОТУШНЯКА «КАПЕЛЮХ ІЗ ЗЕЛЕНИМ ПЕРОМ», «УПИР», «В МОЧАРАХ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2-31.09(477.87):82-992

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).107–113.

Тиховська О. Міфологізм новел Федора Потушняка «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «В мочарах»; кількість бібліографічних джерел – 17; мова – українська.

Анотація. Зацікавлення українським фольклором та міфологією Закарпаття справило значний вплив на художню творчість Ф. Потушняка. Зокрема, демонологічні образи, народні вірування та магичні ритуали стали органічною частиною багатьох новел та повістей письменника, у кожному творі виявляючись більшою чи меншою мірою. Мета статті – проаналізувати міфологічні образи новел Ф. Потушняка «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «В мочарах», простежити вплив народних вірувань українців Закарпаття на моделювання художньої дійсності творів, з'ясувати психологічне підґрунтя образів-характерів та образів-символів новел. Тема статті актуальна, оскільки міфологізм новел «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «В мочарах» ще не був об'єктом літературознавчого дослідження. Творчість Ф. Потушняка є мало дослідженою і водночас надзвичайно глибокою, філософічною. Письменник прагнув проникнути у внутрішній світ своїх героїв, осягнути їх несвідомі помисли, потяги та різноманітні страхи та фобії. У новелах Федора Потушняка «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «У мочарах» крізь призму містичних подій та міфологічних образів ми бачимо матрицю людської душі, трансформацію поведінки людини під впливом страхів, фобій, забобонів, народних вірувань. Письменник у цих творах постає справжнім психологом, здатним простежити деталі психічних переживань та душевних порухів героїв, влітає у канву творів образи-символи, які увиразнюють містичність і трагізм ситуацій (колодки, ворони, пугач). Ф. Потушняк художньо й переконливо інтерпретує народні вірування в перелесників, упирів, чортів у сюжетах новел. І ці образи стають метафоричним дзеркалом, в якому відображається трагізм людських дол (Поланя, яка помирає через страх перед чоловіком у капелюсі з зеленим пером; Іван, який вбиває невинного; Павло, котрий одержимий страхом, відрубує голову пугачеві). Герої новел проходять своєрідне випробування містичними зустрічами, досвідом контактування з невідомою сферою життя.

У статті проаналізовано художню рецепцію народних вірувань українців Закарпаття в духів та демонів на основі фольклорно-етнографічних розвідок про упирів, чортів та дводушників Г. де Воллана, П. Богатирьова, П. Світлика, Ф. Потушняка. У статті з'ясовано психологічне підґрунтя марень, снів, вчинків героїв творів, простежено специфіку об'єктивації архетипу Тіні у межових ситуаціях, у які потрапляють персонажі. Акцентовано на магичних ритуалах, спрямованих на знешкодження демонів.

Ключові слова: проза Федора Потушняка, «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «В мочарах», архетип Тіні, міфологізм, магія, ритуал, психоаналіз.

Постановка проблеми. Федір Потушняк є видатним українським письменником, фольклористом, етнографом, вченим, педагогом. Протягом 1939–1944 у регіональній пресі він опублікував цілий ряд ґрунтовних наукових розвідок про різних демонів і духів. Зокрема, «Демони в народному віруванні. Демони хвороб» (1940, № 5, 6, 7), «Демони в народному віруванні. Чорт і домовик» (1940, № 10, 11, 12, 13, 14, 15), «Демони в народному віруванні. Водяник і духи джерел» (1940, № 26, 27), «Демони в народному віруванні. Нечисті духи» (1940, № 28, 29), «Демони в народному віруванні. Демони судьби» (1940: № 30, 31, 32, 1941: № 19). Фольклористичні розвідки Ф. Потушняка дають комплексне уявлення про демонологію та обрядовість Закарпаття першої половини ХХ століття. Учений фахово коментує записані ним народні вірування і вводить їх у контекст європейської міфології. Неодноразово Ф. Потушняк наголошує й на психологічному підґрунті описаних ним демонологічних образів. Вірування в демонічних істот, за його спостереженням, «є відголоском найдавніших поглядів на світ і на людину [...] Психологічна основа їх така: Все те, що збуджує наші почуття, а відповідно й афекти страху, надії, любові, ворожнечі, бажань і т.д. – все це втілюється перед нами у

формі живих істот (Вундт). Або, як казав Гете: людина шукає для всього, що в неї вклала природа, образ у зовнішньому світі» [Потушняк 1940].

Аналіз досліджень. Про зв'язок прози Ф. Потушняка з фольклором писали Н. Лелекач [Лелекач 1943] та Є. Недзельський [Недзельський 1942], О. Кевешлігеті [Кевешлігеті 2010], О. Щербей [Щербей 2012]. В. Папіш розглянула мову деяких новел закарпатського письменника крізь призму психолінгвістики, охарактеризувала психологічні складники «темних» текстів, в яких часто простежується вплив народних вірувань українців [Папіш 2021], в іншій статті дослідниця частково вказала на фольклоризм новели Ф. Потушняка «Упир» [Папіш 2011, с. 197], однак ґрунтового аналізу міфологічного підґрунтя цього твору в українському літературознавстві нема. О. Щербей осмислила міфологічні мотиви новел Ф. Потушняка «Американтош», «Вітряник», «Закон». Водночас новели Ф. Потушняка «Капелюх із зеленим пером» та «У мочарах» ще не були об'єктом літературознавчого дослідження, що зумовлює актуальність цієї статті.

Мета статті – проаналізувати міфологічні образи новел Ф. Потушняка «Капелюх із зеленим пером», «Упир», «В мочарах», простежити вплив народних вірувань українців Закарпаття на моде-

лювання художньої дійсності творів, з'ясувати психологічне підґрунтя образів-характерів та образів-символів новел.

Методи дослідження: психоаналітичний, структурно-семантичний, порівняльно-історичний, генетичний.

Виклад основного матеріалу. Зацікавлення українським фольклором та міфологією Закарпаття справило значний вплив на художню творчість Ф. Потушняка. Зокрема, демонологічні образи, народні вірування та магічні ритуали стали органічною частиною багатьох новел та повістей письменника, у кожному творі виявляючись більшою чи меншою мірою. Творчість Ф. Потушняка є мало дослідженою і водночас надзвичайно глибокою, філософічною. Письменник прагнув проникнути у внутрішній світ своїх героїв, осягнути їх несвідомі помисли, потяги та різноманітні страхи та фобії. Часто події, які розгортаються в новелах письменника, пов'язані з українським селом, світоглядом закарпатців, їх міфологічними віруваннями. Зокрема, цікавим з цієї точки зору є новела «Капелюх із зеленим пером», оповідь у якій ведеться від першої особи, і наратором є сам письменник, котрий описує свої пригоди під час фольклорної-етнографічної експедиції в одному з сіл Закарпаття. Такий спосіб викладу наближає читача до містичної атмосфери розкопок, під час яких дослідником знайдено поховання чоловіка, який помер насильницькою смертю і його похоронили, застосовавши ряд магічних дій, котрі мали убезпечити людей від зустрічей з неупокоєною душею небіжчика. Етнограф-оповідач і його помічники, викопали колоду (труну), в якій знайшли *«кістяк з колодкою на зубах... І колодками на ногах»* [Антологія 2014, с. 424]. Під керівництвом етнографа селяни зняли з кістяка колодки як цінний предмет, який не зустрічається навіть у музеях. Вчений зробив антропологічні виміри, зафіксував важливі наукові відомості й наказав закрити деревище та закидати глиною. Після цього один з парубків зауважив, що з покійника треба було ще зняти перо, хоча оповідач ніякого пера на кістяку не побачив. Далі тему пера селяни не розвивали, і таємниця, пов'язана з ним, не була розкрита. Однак стається непередбачуване: зняті з кістяка колодки вивільняють демонічну душу небіжчика, і в селі починають відбуватися дивовижні події, які відкривають перед героєм-оповідачем яскраву картину народних уявлень про здатність «нечистого» духа зваблювати і мучити жінок.

Небіжчик (демон із зеленим пером за клебанню), визволений з колодок, вночі магічним чином об'єктивується і навідується до жінки селянина Юри – Полані. Ф. Потушняк акцентує на тонкій межі між реальністю та сном, майстерно зображує психологічний стан жінки, яка у сні бачить молодого пана із зеленим пером, котрий намагався її звабити, а потім сон стає аж занадто реалістичним. І жінка переконана, що демон побував у її хаті насправді й домагався її. Дослідник магії та міфологічних уявлень закарпатців Петро Богатирьов слушно зауважив, що передумовою виникнення міфологічних

образів та мотивів є парапсихологічний досвід людини. Учений спостеріг, що джерелом виникнення демонологічних образів є розповіді різних людей, які мали подібні галюцинації про зустріч з надприродними, страшними істотами: «Нашими знаннями про надприродних персонажів сучасної демонології ми зобов'язані індивідуальним видінням» [Богатирьов 2009, с. 342]. П. Богатирьов зазначив, що всі розповіді людей про зустрічі з надприродними істотами загалом подібні, тому що оповідачі вже чули схожі історії від інших. Таким чином, сюжети та образи демонологічних новел «тягнуть до стійкості. Так, з одного боку, вигляд надприродної істоти виявляє тенденцію до того, щоб залишатися незмінним настільки, наскільки це не залежить від індивідуальних видінь. Більше того, не можна забувати, що в однакових обставинах можуть бути одні й ті ж галюцинації і що в цей момент на галюцинації можуть здійснити вплив раніше почуті розповіді. [...] Психологи довели, що будь-яка людина, яка описує свої власні сні, змінює їх під впливом аналогічних снів і фактів, про котрі вона чула раніше» [Богатирьов 2009, с. 334–335]. Таким чином, народні легенди та вірування про нічні зустрічі жінок з демонічними духами, перелесниками, вплинули на світосприйняття Полані, і жінка через безмежну віру у можливість таких містичних подій сприйняла своє сновидіння за реальну подію.

Страх перед нечистою силою передається й чоловікові Полані – Юрі, галюцинація стає груповою. Тоді Юра приходить до хати етнографа-оповідача, очевидно, з наміром поговорити про знайдений напередодні кістяк і його причетність до дивовижних подій у селі, але так і не наважується це зробити. Натомість деталі зустрічі сільської молоді з демоном-перелесником подається в новелі крізь призму сприйняття місцевого ворожбита, який, відповідно до його роду занять, з великою серйозністю ставився до різних містичних історій. Описана в новелі зустріч Полані з демоном нагадує українські бувальщини про нічника, босоркуна, перелесника (вогняного змія). Прокинувшись від кошмарного сновидіння, жінка розповіла своєму чоловікові, що *«прийшов до неї уві сні якийсь молодий пан із зеленим пером за клебанню [...]», взяв її за руки, обнімає... Вона кричить, рветься, але не може вирватися [...] То був нечистий! Чого хотів від неї, того і домігся... Тільки вони загасили світло і трохи заснули, як крізь сон почувся шум... Хата задрижала у свої основах, а надворі гуло таке, як буря. Юра начебто хотів відчинити двері, але його так страшно ударило вітром, що полетів під ліжко, де й доночував»* [Антологія 2014, с. 426]. На переконання ворожбита, нічним гостем Полані був чужий дух, і щоб його позбутися, треба щось робити, інакше всіх жінок у селі перемучить.

Занепокоєння ворожбита появою демонічного духа в селі мимоволі передається й головному героєві: *«Я знав, що по наших темних селах подібні повір'я ходять, як епідемія. І все ж проти ночі... після такої розмови мені стало якось неприємно. Я відчинив вікно й прислухався до дикого голосу села,*

що вже й мене брав холодом. Ніч була дуже темна – здавалося, відкрилося саме лоно природи, і з нього виступає чорна сила тьми» [Антологія 2014, с. 426]. Оповідач, як людина освічена, переконував себе, що не вірить у забобони й відганяв від себе страх. І дисонансом до його спокою постає картина розпачу, яким одержима Поланя, котра переконана у реалістичності власних видінь: «Що сон – то сон, – сказала вона. – Але тут на очі приходять живий пан із зеленим пером за клібанею... Я розумію, що і як... Його видів і мій чоловік! Двоє одне видіння мати не могли» [Антологія 2014, с. 427]. Страх і розпач Полані передався й іншим селянам: коли оповідач повертався ввечері додому, «всі двері були замкнуті, а вікна занавішені. Над селом царював страх – незвичайний страх перед “нечистим духом”» [Антологія 2014, с. 427].

За слухним спостереженням М.-Л. фон Франц, найчастіше причиною виникнення міфологічних оповідей та демонічних образів є особистий досвід індивіда, «отриманий ним уві сні або у вигляді звичайних галюцинацій (індивідуальних та масових), коли зміст несвідомого проникає в життя окремої людини. Такий досвід завжди має надприродну (божественну) природу. У первісному суспільстві з такого досвіду ніколи не робили таємниці, навпаки, він завжди ставав предметом загального обговорення й поступово ампліфікувався (прояснявся) внаслідок зіставлення його з іншими фольклорними розповідями, близькими за темою» [Франц 1998]. Таким чином, виникали чутки, вірування, забобони, міфологічні оповіди.

Картина розпачу і страху доповнюється в новелі образами ворон, які постають тут передвісниками біди, їх раптом з'являється дуже багато в селі, і не випадково – вони віщують раптову смерть Полані. В українській міфології ворона/ворон «символізує невідомі людині сили і попереджає про лихе [...], вважається зловісним птахом, який пов'язаний зі світом мертвих [...]». І нечиста сила, і душі злих покійних людей [...] мають ворона постійним супутником своїх злодіянь» [Багнюк 2010, с. 450]. Такі повір'я, очевидно, були відомі закарпатцям, тому жінки в селі стають одержимими очікуванням ймовірної зустрічі з нечистим духом. Зокрема, й найгарніша з них – молодиця Олена, яка шукає захисту в головного героя. Страх, що зароджується в душах багатьох людей, має своїм джерелом колективне несвідоме – об'єктивується колективна Тінь, яка в новелі Ф. Потушняка набуває образу зграї ворон, які з погляду психоаналізу «символізують темні сторони нашого несвідомого» [Орел 2013, с. 265].

Ще одна містична подія, змодельована в новелі «Капелью із зеленим пером», – це зустріч ворожки й ворожбита з демонічним духом, якого їм подолати не під силу. Ворожка ділиться з героєм-етнографом деталями своєї нічної пригоди, коли вона прямувала на допомогу ще живій Полані: демон «став серед дороги і наставив роги – такі, як у оленя... Якби когось посперед мене вислали, був би мені біди не зробив. А так я повернула, не могла пройти» [Антологія 2014, с. 428]. Така сама невдача

чекала й на ворожбита Івана: чоловік «вийшов з-під моста, став перед ним і каже: “Нікуди не йди!” Але той, пропав би, схопив його і вдарив ним об землю. Був би геть замучив, якби по дорозі не надійшов віз... Та – еге, розгнівався й замучив жону!» [Антологія 2014, с. 428]. Ворожка переконує етнографа, що вночі справді ходить по селі нечистий, який постає у вигляді пана із зеленим пером за клібанею. І під впливом колективного страху, під впливом віри селян в існування демонічного духа оповідач-етнограф уважно починає вдивлятися у зимову ніч за вікном, бачить рухомий вогник і вирішує, що це душа покійника рухається вулицями села. Учений стріляє, і відразу його страх розвіюється, оскільки блукаючим вогником виявився ворожбит Іван з ліхтариком у руці. Саме Іван пропонує оповідачеві спосіб зцілення села від страху: «Кажуть, ви розкопали гріб і зняли колодиці з того мертвого. Ви їх собі намалюйте, пане, і верніть на місце. Замкнемо його знову [...] Майже сто років тому тут, у сьому домі, жив молодий граф. Він був дуже красний і носив клібаню з зеленим пером, його полюбила одна молодиця, у якої помер чоловік. Та пан собі блудив і за иньшими. І одної ночі, коли прийшов до неї, вона за те, що не був їй вірним, його задушила... Боялися, що після такої насильницької смерті пан буде ходити до молодиць далі – як нечистий дух, тому його заперли на колодиці. А ви того не знали і звільнили». [Антологія 2014, с. 429–430]. Після повторного захоронення кістяка вбитого графа з колодицями на роті та на руках блукання демонічного духа в селі припинилося.

Існуючий на Закарпатті ритуал з одяганням колодиць на померлого описав Петро Світлик. За спостереженням дослідника, такі колодиці чіпляли на руки та рот дводушника, котрий міг стати упирем після смерті. Крім магічного замикання демонічної сили колодками, додавався ще цілий ряд інших дій (пробивали серце осиковим кілком, обсіпали труну маком тощо), котрі мали нейтралізувати силу мертвого дводушника, символічно унеможлилювали ймовірну здатність рухатися, говорити, пити кров: «колодицею замкнули рот, аби ніколи не міг отворити. Примовка при тім така: “Тоді би сь рот отворив, коли і ся колодиця отвориться”» [Світлик 1931, с. 54–55]. Чоловік у зеленому капелюсі не упир, тому про інші магічні маніпуляції з його тілом в новелі Ф. Потушняка не згадується. Згідно з народними віруваннями, після здійснення ритуалу тіло дводушника назавжди мало залишитися у труні і його демонічна душа втрачала зв'язок із тілом.

У новелі «Упир» Ф. Потушняк акцентує на шкідливості забобонів, майстерно змальовуючи образ ворожбита Івана, котрий через сліпу віру в існування упирів вбив сліпого жєбрака, спроектувавши на нещасного вигаданий ним образ демона. Добрі помисли Івана обертаються злом: прагнучи вберегти від небезпеки близьких людей, він починає вірити у власну фантазію: «Щохвилі ночами йому уявлялося, що упир чатує вже на хлопця. Часто навіть наслухав. Посипав міст зіллям, але віра в те,

що упир обов'язково уб'є свою жертву – золотовологого Маринчиного хлопця – росла в ньому все більше і більше» [Антологія 2014, с. 434]. Іван, надмірно піклуючись про щастя дівчини Маринки, яку полюбив як доньку, прагне вберегти її від смутку і біди – вважає своїм обов'язком врятувати нареченого дівчини від упиря. Старому ворожбиту починає ввижатися небезпека там, де її нема, в його душі зароджується страх побачити Маринку нещасною, і цей страх породжує фобію – очікування зустрічі з персоніфікованим злом, упирем, який нібито перебуває десь поруч. Внутрішній неспокій Івана змушує його звертати увагу на різні події та образи, яким він надає символічного значення, сприймає як знаки біди. Зрештою, Іван стає заручником своєї галюцинації і під впливом несвідомої частини власної особистості (архетипу Тіні) здійснює вбивство. Ф. Потушняк змальовує картину нападу Івана на свого нібито демонічного супротивника, їх боротьбу, а також психологічний стан старого ворожбита – зародження сумнівів у його душі: *«Іван іде до дому, але неспокійний. Ще ніколи не бачив таке, щоб дух напав на нього у людському тілі. Завжди це був вітер або щось невидиме, із чим він боровся по-своєму – зіллям, заклинаннями. Ножка брав із собою лише для оборони... А ось тепер нечистий дух піднявся на нього у живому тілі. О, диво, що він лишився у живих!... Упирі!... Упир!... А взяв собі подобу сліпого жеврака»* [Антологія 2014, с. 435]. Зрештою, Іван переконує себе, що зробив добру справу – вбив нечистого, під впливом несвідомого він приймає бажане за дійсне.

У новелі «Упир» Ф. Потушняк художньо переосмислив одну з багатьох міфологічних оповідей, що побутували на Закарпатті, і основою яких були або колективні, або індивідуальні галюцинації. Зокрема, П. Богатирьов записав бувальщину про уявне зустріч кількох чоловіків, які стерегли толоку, з упирем: «Близько одинадцяті години вони почули біля огорожі тихий сміх і побачили, що там пройшов чоловік. Він підійшов до толоки, почав ганятися за кіньми і сам іржав, як кінь. Ми обидва побачили його, а четверо інших не бачили. Але потім і вони його побачили. Спочатку вони вирішили, що ми божевільні, а потім, коли самі побачили, визнали, що це правда» [Богатирьов, 2009, с. 332]. З психологічної точки зору, сюжет цієї бувальщини дуже подібний до колективної галюцинації, зумовленої міфологічним світосприйняттям та страхом чоловіків, які вірили в можливість появи демонічної істоти [Тиховська 2021, с. 211].

Герой новели «Упир», на відміну від чоловіків, про пригоди яких йдеться у бувальщині, стає не випадковим свідком появи упиря, він очікує на цю зустріч, уявляє її, робиться одержимим думкою, що упир десь поруч і готується до двобою з ним. Однак, коли галюцинація поглинає його свідомість, Іван убиває не упиря, а невинну людину, і сам стає жертвою: його засудили на 15 років тюрми.

Ф. Потушняк майстерно змальовує психологічний стан головного героя, його роздуми, вагання, сумніви. Містика у цій новелі відходить на другий

план, віра героя в демона виявляється ілюзією, вигадкою, у такий спосіб Ф. Потушняк опосередковано засуджує вірування у демонів. Хоча, як засвідчують розвідки фольклористів, такі вірування на Закарпатті тривалий час визначали ритуальну поведінку мешканців краю. Зокрема, Григорій де Воллан у XIX столітті записав на Закарпатті повір'я про упирів – «кровожерливих чудовиськ, котрі вночі таємно нападають на людей і убивають їх. У давні часи було звичною справою, коли упирями вважали померлих, яких за життя називали чарівниками; живі рятувались від них тільки тим, що, викопавши із землі трупи таких людей, розрубували їх на частини й спалювали» [Воллан 2009, с. 189]. Містичні уявлення закарпатських селян були настільки сильними, що 1817 року (коли від голоду померло багато людей) на Мукачівщині «було здійснено наругу над тілами багатьох небіжчиків. Однак селяни не спалювали мерців, а забивали в серце викопаного трупа кіл, відрубували йому голову й клали її поміж ніг» [Воллан 2009, с. 189]. Упирем, згідно з повір'ями українців Закарпаття, ставала демонічна душа дводушника, котра не могла подолати межі між світом живих і мертвих. «Так виникло повір'я, що, втрапивши зв'язок з “чистою” душею, демонічні сили дводушника зростають, він стає уособленням персоніфікованої смерті» [Тиховська 2021а, с. 284].

Міфологічні оповіді про упирів записав і Ф. Потушняк: упир «кого зловить – виссе кров, уб'є, втопить. Має велику силу робити людям шкоду, в основному під час слабкого і нового місяця, від 9 години до першого співу півнів. Інколи нападає зараз після смерті на людину і худобу, а передовсім на малих дітей. Тоді починається сильне вимирання людей і худоби» [Потушняк 1938, с. 40]. Такі повір'я були частиною міфологічного світогляду головного героя новели «Упир» й вплинули на його дії, спрямовані на знищення уявного демона.

У новелі Ф. Потушняка «В мочарах» ми бачимо образ чорта, який ввижається самотньому сторожеві Павлу Симу, котрий оберігає залізничну колію від зловмисників. Після смерті дружини й сина Павло спочатку зрадив своєму переводу у пущу, далеко від людей, а згодом почав відчувати сум, нудьгу, беззмістовність. Відсутність товариства сприяла самозаглибленню, самоаналізу героя. З психологічної точки зору, він отримує можливість встановити тісний контакт з власним несвідомим, а це передбачає появу видінь, галюцинацій, марень: *«Перед очима таємничо вставав чорний ліс, непролазні мочари і ті несподівані блукаючі вогники, що були спокійними – невидимими вдень і ставали такими страшними в нічній темноті. Тепер він відчув, як ноги під ним трясуться, а по спині струмом перебігає холод. Ніколи з ним такого не було, і не міг збагнути – від чого це народжується страх?»* [Антологія 2014, с. 438–439]. Темрява і страх спричиняють появу галюцинації. Павлові починає ввижатися чорт, таким, як про нього розповідають селяни, яким він постає в повір'ях: *«Щось зашуміло. Відскочивши вбік, Павло зупинився і видивився в*

темряву. Нарешті, недалеко блиснув мишачий вогник, і Павлові привиділося – *щез би!* – *той чоловік у червоній шапочці, що, за повір'ям, по ночах на-правляє колію. Сторож став як стовп і не рухався. Щось легенько постукало в рейку. Звук полинув від відголосу, та досить виразно... Павло Сим щосили пустився втікати»* [Антологія 2014, с. 439]. Народні уявлення про чорта як чоловічка у червоній шапці, що ремонтує залізничну колію були зафіксовані Ф. Потушняком на Закарпатті, згадка про це є у його статті «Демони в народному віруванні. Чорт і домовик» (1940).

Страшне видіння і страх породжують незвичайне сновидіння, чорт з'являється і уві сні Павла: *«чоловічок у червоній шапочці знову ліз на очі»* [Антологія 2014, с. 439]. Коли Павло прокинувся, його поведінка змінюється, побачене уособлення зла (тобто чорт) ніби стає частиною ества самого героя. Він жорстоко вбиває пугача, якого зовсім недавно врятував від смерті. А тепер жорстоко відрубав птахові голову, оскільки нездоланий страх Павла наділив пугача демонічними рисами: *«Павло з дикою жорстокістю кинувся до пугача і схопив за голову. Птах боронився, деручи йому кігтями руки. Побачивши на своїх пальцях кров, Павло ще більше запалився люттю. Він схопив сокиру і на порозі відрубав пугачеві голову. І тут його охопила смертельна нудьга»* [Антологія 2014, с. 439]. Під впливом страху Павло стає іншим, агресивним, жорстоким, він не здатен впоратися зі своїми емоціями. Його страх перед чортом, так само, як страх Івана (героя новели «Упир») перед упирем, робить Павла вбивцею – не людини – птаха, але пугач для чоловіка ще донедавна був товаришем. Коли Павло прокинувся вранці і побачив вбитого пугача *«ні як не міг збагнути, що сталося. Йому стало жаль обезголовленого птаха, мало не розплакався»* [Антологія 2014, с. 439]. Таким чином, Ф. Потушняк у новелі «В мочарах» майстерно сконструював процес психологічного зламу людини, момент її одержимості злом, імпульсами несвідомого, яке повністю трансформує світосприйняття та поведінку особистості. Мовою психоаналізу, вона стає одержимою архетипом негативної Тіні.

У міфології пугач і сова можуть поставати як символи меланхолії, як метафоричне уособлення «відлюдника, що усамітнівся в дрімучому темному лісі» [Орел 2013, с. 369]. У такому контексті Павло і пугач – «споріднені душі»; убивши пугача, герой метафорично знищує і частину самого себе. Крім цього, образ пугача можемо пов'язати з образом померлої дитини Павла. Птах з'являється в житті чоловіка тоді, коли він втратив рідних. Як загинула дитина Павла, в новелі не сказано, але піклування, яке могла б отримати дитина, отримав поранений пугач. Як зауважив В. Орел, колись «у деяких регіонах України, існувала заборона хоронити нехрещених дітей на території цвинтаря, оскільки вважалося, що душа дитини вселяється в пугача» [Орел 2013, с. 367]. Тож, поява в житті Павла саме пугача, на нашу думку, має символічне значення, з образом цього птаха пов'язаний

глибокий внутрішній конфлікт, який панує в душі головного героя: можливо, неприйняття болно, породженого смертю дружини й дитини, створило передумови для формування у сприйнятті чоловіка псевдореальності, де є місце для містики. І в новелі «Упир», і в новелі «На мочарах» головним героями є самотні чоловіки, котрі прагнуть захистити себе та близьких/інших людей від демонічних сил, які набувають антропоморфної форми й стають досяжними для розправи.

У новелі «В мочарах» бачимо цікаве переплетення добра зі злом, страху й сміливості, оскільки Павло, наляканий напередодні привидами чорта (чоловічка в червоній шапочці), виявляє мужність і сміливо зупиняє злочинця, котрий відкручував рейки з колії: *«За містком, де колія звертає убік, з'являється довга людська постать. Мигнуло бліде, якесь мишаче світло, і на рейці раптом заскреготав гвинт [...] Павло шалено скрикнув й, охоплений гнівом, напустився на ту чорну постать [...] Нараз замахнувся і з усієї сили гуннув невідомого молотком по плечу. Чорна постать скрикнула і зламалася. Павло бив і бив... доки той без пам'яті не скотився під укіс»* [Антологія 2014, с. 440]. Так, Павло врятував багатьох пасажирів поїзда, які могли загинути. Тепер агресія героя, спрямована в конструктивне русло, є виправданою і не спричиняє появи туги і розпачу. Однак відчуття провини за вбивство птаха не полишає героя, пугач являється йому у снах, а віра у чорта (чоловічка в червоній шапочці) навіть після пригоди зі злочинцем не зникає: *«Павло якусь хвилю вдивлявся у темінь, наслуховаючи, чи чоловічок у червоній шапочці вийшов робити обхід. Вдалині блимав знайомий мишачий вогник і чулося легеньке постукування молоточка. Звук поволі наближався»* [Антологія 2014, с. 441]. Однак цього разу Павла не охоплює безмежний страх, він не піддається агресії, а поринає у сон, утікаючи в такий спосіб від містичних візій ночі. Сама назва новели «В мочарах» (тобто в болоті) символічно відображає розбалансований психологічний стан героя.

Висновки. Отже, в новелах Федора Потушняка «Капелью із зеленим пером», «Упир», «У мочарах» крізь призму містичних подій та міфологічних образів ми бачимо матрицю людської душі, трансформацію поведінки людини під впливом страхів, фобій, забобонів, народних вірувань. Письменник у цих творах постає справжнім психологом, здатним простежити деталі психічних переживань та душевних порухів героїв, влітає у канву творів образи-символи, які увиразнюють містичність і трагізм ситуацій (колодки, ворони, пугач). Ф. Потушняк художньо й переконливо інтерпретує народні вірування в перелесників, упирів, чортів у сюжетах новел. І ці образи стають метафоричним дзеркалом, в якому відображається трагізм людських доль (Поляна, яка помирає через страх перед чоловіком у капелюсі з зеленим пером, Іван, який вбиває невинного, Павло, котрий одержимий страхом, відрубав голову пугачеві). Герої новел проходять своєрідне випробування містичними зустрічами, досвідом контактування з непізнаною сферою життя.

Література

1. Антологія української готичної прози: у 2-х т. Т. 2 / упорядкув. і передм. Ю.П. Винничука. Харків: Фоліо, 2014. 604 с.
2. Багнюк А. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 512 с.
3. Богатырев П. Магические действия, обряды и верования Закарпаття. *Вчені Росії про Закарпаття. Із карпатознавчої спадщини* / упоряд., підготовка текстів, передмова та примітки О. Мазурка та І. Мандрика. Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 2009. С. 221–353.
4. Воллан де Г. Угро-русские народные песни. Очерк быта угорских русских. *Вчені Росії про Закарпаття. Із карпатознавчої спадщини*. Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 2009. С. 184–200.
5. Е.Н. (Євген Недзельський) Критичні замітки про творчість Ф. Потушняка (III). *Русское слово*, 1942. №№ 42–47.
6. Кевешлігеті О. Концепти життя, смерті та вірування у прозі, етнографічних студіях Ф. Потушняка. *Питання літературознавства*, 2010. Вип. 81. С. 277–284.
7. Лелекач Н. Підкарпатське письменство на початку віку. *Зоря–Најнал*. 1943. Р. 3. Ч. 1–4. С. 229–257.
8. Орел В. Культура, символи і животний мир. Харків: Гуманитарний Центр, 2013. 592 с.
9. Папіш В. Лінгвокультурологічний та етнопсихологічний аспекти художньої прози Ф. Потушняка. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 2011. Вип. 26. С. 195–198.
10. Папіш В. Темні реєстри Потушнякового слова. *Publishing House “Baltija Publishing”*, 2021. С. 150–164.
11. Потушняк Ф. Душа в народнім повір'ю села Осій. *Науковий збірник товариства «Просвіта» за 1937–1938р.* Річник XIII–XIV. Друкарня оо. Василян в Ужгороді, 1938. С. 33–44.
12. Світлик П. Дводушник (Народне повір'я – Боржавська долина). *Подкарпатська Русь*. Ужгород, 1931. Річник VIII. Число 3. С. 52–56.
13. Тиховська О. Етнопсихологічна специфіка образу упиря у фольклорі Закарпаття. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*, 2021. Вип. 47. С. 206–214.
14. Тиховська О. Магія та міфологія в українському фольклорі Закарпаття: етнопсихологічний аспект. Ужгород: Рік-У, 2021. 512 с.
15. Ф.П. [Федір Потушняк] Демони въ народномъ вѣрованіи. *Русская Правда*. Ужгород, 1940. № 178 (20 августа). С. 3.
16. Франц М.-Л. фон. Психология сказки; Толкование волшебных сказок. СПб.: Б.С.К., 1998. 360 с. [Електронний ресурс] URL: https://www.koob.ru/von_franz/tolkovanie_volsh_skazok (Дата звернення 11.03.2022)
17. Щербей О. Етнографічні джерела новелістики Ф. Потушняка («Американтош», «Вітряник», «Закон»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 2012. Вип. 27. С. 142–145.

References

1. Antolohiia ukrainskoi hotychnoi prozy [An anthology of Ukrainian Gothic prose]: u 2-kh t. (2014) T. 2 / uporiadkuv. i peredm. Yu.P. Vynnychuka. Kharkiv: Folio. 604 s. [in Ukrainian].
2. Bahniuk A. (2010) Symvoly ukrainstva. Khudozhno-informatsiinyi dovidnyk [Ukrainian symbols. Informational art guide]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 512 s. [in Ukrainian].
3. Bogatyrev P. (2009) Magicheskie dejstviya, obryady i verovaniya Zakarpatt'ya [Magical actions, rituals and beliefs of Transcarpathia]. *Vcheni Rosii pro Zakarpattia. Iz karpatoznavchoi spadshchyny*. Uzhhorod: Uzhhorodska miska drukarnia. S. 221–353 [in Russian].
4. Vollan de G. (2009) Ugro-russkie narodny'e pesni. Ocherk by'ta ugorskikh russkikh [Ugro-Russian folk songs. Essay on the life of Hungarian Russians]. *Vcheni Rosii pro Zakarpattia. Iz karpatoznavchoi spadshchyny*. Uzhhorod: Uzhhorodska miska drukarnia. S. 184–200 [in Russian].
5. E.N. (Ievhen Nedzelskyi) (1942) Krytychni zamitky pro tvorchist F. Potushniaka [Critical notes concerning the works of F. Potushnyak] (III). *Russkoe slovo*. №№ 42–47 [in Ukrainian].
6. Keveshliheti O. (2010) Kontsepty zhyttia, smerti ta viruvannia u prozi, etnografichnykh studiiakh F. Potushniaka [Concepts of life, death and belief in prose, ethnographic studies of F. Potushniak]. *Pytannia literaturoznavstva*. Vyp. 81. S. 277–284 [in Ukrainian].
7. Lelekach N. (1943) Pidkarpatske pysmenstvo na pochatku viku [Subcarpathian writing at the beginning of the century]. *Zoria–Hajnal*. R. 3. Ch. 1–4. S. 229–257 [in Ukrainian].
8. Orel V. (2013) Kultura, simvoly i zhivotnyi mir [Culture, symbols and animal world]. Kharkov: Gumanytarnii Tsentr. 592 s. [in Russian].
9. Papish V. (2011) Lihvokulturolohichnyi ta etnopsykholohichnyi aspekty khudozhnoi prozy F. Potushniaka [Linguocultural and ethnopsychological aspects of F. Potushnyak's fiction prose]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Vyp. 26. S. 195–198 [in Ukrainian].

10. Papish V. (2021) Temni rehistry Potushniakovoho slova [Dark registers of Potushnyak's word]. *Publishing House "Baltija Publishing"*. S. 150–164 [in Ukrainian].
11. Potushniak F. (1938). Dusha v narodnim poviriu sela Osii [The soul in the folk belief in the village of Osii]. *Naukovyi zbirnyk tovarystva «Prosvita» za 1937–1938 r.* Richnyk XIII–XIV. Drukarnia oo. Vasyliian v Uzhhorodi. S. 33–44 [in Ukrainian].
12. Svitlyk P. (1931) Dvodushnyk (Narodne poviria – Borzhavska dolyna) [Two-soul man (Folk Belief – Borzhavska Valley)]. *Podkarpatska Rus.* Uzhhorod. Rochnyk VIII. Chyslo 3. S. 52–56 [in Ukrainian].
13. Tykhovska O. (2021) Etnopsykhologichna spetsyfika obrazu upyria u folklori Zakarpattia [Ethno-psychological specifics of the image of a ghoulish being in the folklore of Transcarpathia]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii «Filolohiia».* Vyp. 47. S. 206–214 [in Ukrainian].
14. Tykhovska O. (2021a) Mahiia ta mifolohiia v ukrainskomu folklori Zakarpattia: etnopsykhologichnyi aspekt [Magic and mythology in Ukrainian folklore of Transcarpathia: ethno-psychological aspect]. *Uzhhorod: Rik-U.* 512 s. [in Ukrainian].
15. F.P. [Fedor Potushnyak] (1940) Demony v narodnom verovanii [Demons in folk belief]. *Russkaya Pravda.* Uzhgorod. № 178 (20 avgusta). S. 3. [in Russian].
16. Frants M.-L. fon. (1998) Psikhologiya skazki; Tolkovanie volshebnykh skazok [The Interpretation of Fairy Tales]. Sankt-Peterburg: B.S.K. 360 s. [in Russian].
17. Shcherbei O. (2012) Etnohrafichni dzherela novelistyky F. Potushniaka («Amerykantosh», «Vitrianyk», «Zakon») [The ethnographic sources of the short-stories by F. Potushnyak («Amerycantosh», «Vitrianyk», «Zakon»)]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii.* Vyp. 27. S. 142–145 [in Ukrainian].

MYTHOLOGY OF THE NOVELS BY FEDIR POTUSHNYAK “THE HAT WITH A GREEN FEATHER”, “THE GHOUL”, “IN MOCHARS”

Abstract. Interest in Ukrainian folklore and mythology of Transcarpathia had a significant impact on F. Potushnyak's artistic work. In particular, demonological images, folk beliefs, and magical rituals became an organic part of the writer's novels and stories, appearing in each work to a greater or lesser extent. The purpose of the article is to analyze the mythological images of F. Potushnyak's novels “A Hat with a Green Feather”, “The Ghoul”, “In Mochars”, to trace the influence of folk beliefs of Ukrainians of Transcarpathia on the modeling of the artistic reality of the works, to find out the psychological basis of the images-characters and images-symbols in the novels. The topic of the article is relevant since the mythological aspects of the novels “The Hat with a Green Feather”, “The Ghoul”, and “In Mochars” have not yet been the object of literary research. F. Potushnyak's works are little researched and at the same time extremely deep and philosophical. The writer sought to penetrate the inner world of his characters, to understand their unconscious thoughts, desires, and various fears and phobias. In Fedir Potushnyak's short stories “A Hat with a Green Feather”, “The Ghoul”, “In Mochars” we see the matrix of the human soul, the transformation of human behavior under the influence of fears, phobias, superstitions, folk beliefs, through the prism of mystical events and mythological images. In these works, the writer appears as a real psychologist, able to trace the details of the mental experiences and emotional movements of the heroes, he weaves into the canvas of his works images-symbols that express the mysticism and tragedy of situations (blocks, crows, owls). F. Potushnyak artistically and convincingly interprets folk beliefs about foresters, ghouls, and devils in the plots of novels. And these images become a metaphorical mirror in which the tragedy of human destinies is reflected (Polania, who dies because of fear of a man in a hat with a green feather; Ivan, who kills an innocent; Pavlo, who is obsessed with fear, cuts off the head of an owl). The heroes of the novels undergo a kind of test with mystical encounters, the experience of contact with an unknown sphere of life.

The article analyzes the artistic reception of folk beliefs of Transcarpathian Ukrainians about spirits and demons based on folklore and ethnographic research about ghouls, devils, and hypocrites by G. de Vollan, P. Bogatyrev, P. Svitlyk, and F. Potushnyak. The article clarifies the psychological basis of delusions, dreams, and actions of the heroes of the works; it traces the specifics of the objectification of the Shadow archetype in borderline situations in which the characters find themselves. Emphasis is made on magical rituals aimed at neutralizing demons.

Keywords: Fedir Potushnyak's prose, “Hat with a Green Feather”, “The Ghoul”, “In Mochars”, archetype of the Shadow, mythology, magic, ritual, psychoanalysis.

© Тиховська О., 2022 р.

Оксана Тиховська – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; oksana.tykhovska@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0003-4663-5960>

Oksana Tykhovska – Doctor of Philology, Professor of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; oksana.tykhovska@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0003-4663-5960>

Людмила ФЕДОРЯКА
Вікторія РЕВЕНКО

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПАНДЕМІЇ В РОМАНІ ТОМАСА НЕША «НЕВДАЛИЙ МАНДРІВНИК»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія
Випуск 1(47)
УДК 821.111.09Неш

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).114–123.

Федоряка Л., Ревенко В. Художня репрезентація пандемії в романі Томаса Неша «Невдалий мандрівник»; кількість бібліографічних джерел – 32; мова українська.

Анотація. На літературній орбіті пізнього англійського Ренесансу постать Томаса Неша (1567–1601?) займає особливе місце. На відміну від творчих побратимів, він спробував себе у всіх відомих тоді видах художнього письменства: його перу належить із десятків різножанрових творів. Деякі жанри були ним особливо шановані – передусім, памфлет, який справедливо назвати його професійною домінантою. У декількох різновидах цих викривальних творів Нешеві вдалося сповна реалізувати свої сатиричні погляди, завдяки яким він зажив слави «англійського Ювенала». Унікальне художнє досягнення Неша полягає в тому, що абсолютно всі його твори просякнуті сатиричними інтенціями, спрямованими на соціальні проблеми і моральні вади представників пізноренесансного суспільства. Окремо варто говорити про те, що Неш є автором першого елізаветинського «novel» «Невдалий мандрівник» («The Unfortunate Traveller» 1593), який постає сатиричною мозаїкою тогочасного європейського життя. Серед багатьох злободенних тем, порушених автором у цьому творі, слід виділити інтерпретацію теми пандемії. Пильну увагу читачів Неш привертає до відомої на початку XVI ст. англійської «пітної хвороби». Різномічне зображення епідемії (симптоми, вияв, перебіг, лікувальна практика) дозволило Нешеві створити доволі цілісну картину цього медичного феномену. Варто припустити, що ключовою причиною появи таких «медикоподібних» описів у романі є авторське переконання в тому, що вони спроможні допомогти його сучасникам усвідомити специфіку минулої трагедії і з урахуванням досвіду попередників сприяти подоланню нинішньої пандемії (роман був написаний під час епідемії «чорної смерті» в Лондоні); а читачам наступних поколінь – бути інтелектуально і морально підготовленими до нових спалахів. З точки зору літературознавчої специфіки романні фрагменти на пандемійну тематику можна характеризувати як белетризовані історичні оповідки, адже домінуючий складник історичної хроніки модифікується за рахунок описовості, діалогічності і риторики.

Ключові слова: Т. Неш, роман «Невдалий мандрівник», пандемія, чума, «англійський піт», белетризована історична оповідка.

Постановка проблеми. Усі відомі людській цивілізації великі епідемії виступають спустошливим суспільним лихом і моральним викликом, що назавжди залишає слід у житті держави і окремої особистості. Під згубним впливом тифу, іспанки, холери, які в першу чергу були медичною трагедією, опинялися усі суспільні сфери. Перебудова системи охорони здоров'я, розвиток наукових досліджень у медичній царині, значні зміни в економічній і демографічній ситуації – це ще не повний перелік наслідків будь-якої масштабної епідемії. Загалом, життя після пандемії вже ніколи не повертається в те русло, яким текло раніше, і закономірно, що ті, хто її пережив, підсвідомо завжди ділитимуть власний життєпис на «до» і «після» біди.

Пандемія для творчих людей – подвійний виклик, адже вона може не лише кардинально повернути плин життя, але і реформувати творчий процес. Не можна стверджувати, що епідемія «чорної смерті» в Англії 1592–1594 рр. розділила життя тогочасного письменника Т. Неша на до і після, але що змінила філософію земного буття і творчі орієнтири – це безсумнівно. Томас Неш (1567–1601?) – талановитий пізноренесансний літератор, автор першого в елізаветинській літературі «novel» «Невдалий мандрівник», один із найрозумніших серед «university wits», якого колеги по цеху називали «англійським Ювеналом» за гострий критичний розум, яким і була зумовлена поява основного кредо

письменника – сатиричного. Саме тому широкому літературному загалу він відомий як письменник-сатирик, автор чималої кількості різножанрових творів, у яких однаково голосно звучить його засуджувальний сміх.

Аналіз останніх досліджень. Серед сучасної літературної спільноти, яка активно долучилася до вивчення творчої спадщини Томаса Неша у XIX і XX ст., за ним міцно закріпився стереотип «автора одного роману» – «Невдалого мандрівника», якому і присвячена більшість досліджень, виконаних як зарубіжними, так і вітчизняними фахівцями (Л.П. Привалова [Привалова 1996], Л.Д. Федоряка [Федоряка 2009], Н.І. Власенко [Власенко 2015], Е.А. Baker [Baker 1929], F. Bowers [Bowers 1941], Н. Brett-Smith [Brett-Smith 1920], W.R. Davis [Davis 1969], B. Ernle [Ernle 1927], R.G. Howarth [Howarth 1956], J.J. Jusserand [Jusserand 1890], D. Kaula D. [Kaula 1966], A. Kettle [Kettle 1951], G.Ph. Krapp [Krapp 1963], R.A. Lanham [Lanham 1956], A.C. Latham [Latham 1958], M. Lawlis [Lawlis 1956], D. Margolies [Margolies 1985], S.D. Neill Neill 1951], M. Shlauch [Shlauch 1963], J.B. Stean [Stean 1985], M. Suzuki [Suzuki 1981]).

Окрім «... Мандрівника», цей літератор написав репрезентативну серію памфлетних творів, вивченню яких присвятили свої наукові пошуки зарубіжні і вітчизняні літературознавці (G Hibbard [Hibbard 1962], S.S. Hilliard [Hilliard 1989],

G. Saintsbury [Saintsbury 1984], J.B. Stean [Stean 1985], S. Wells [Wells 1964], Л.Д. Федоряка [Федоряка 2009]. Як бачимо, про памфлети і роман Неша вже написана чимала кількість зарубіжних і вітчизняних досліджень, тож внесок цього письменника у формування сатиричної і романічної традиції елізаветинської доби наразі встановлено.

У контексті подій, пов'язаних із COVID-19, важливо з'ясувати, як відбувався перебіг пандемії минулого, аби усвідомити накопичений попередниками різнобічний досвід і скористатися ним для вирішення сучасної соціально-медичної проблеми. У цьому плані цінними є пандемійні епізоди зі згаданого роману «Невдалий мандрівник», які ще жодного разу не потрапляли в поле зору дослідників. Якби не нинішня епідемія коронавірусу, нешезнавці, можливо б, і не звернули уваги на те, яку роль зіграла пізньоренесансна лондонська чума у творчості цього письменника, і не сфокусувалися б на особливостях реалізації теми пандемії в його романі. Тож метою нашої розвідки є встановлення художніх особливостей та актуальності так званого пандемійного дискурсу Томаса Неша. З'ясуємо також, *що і як* постає об'єктом авторського зображення у пандемійних епізодах.

Методи і методика дослідження. Методика роботи має комплексний міждисциплінарний характер. На кожному етапі написання розвідки були використані різні методи. Особливої значущості було надано аналітичному, синтетичному і культурно-історичному методам. До аналізу тексту були долучені тестологічний, стилістичний і біографічний, порівняльно-історичний та інтерпретаційний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу. Дещо парадоксально, але у випадку з Нешем варто говорити про так званий «зворотний бік» чуми, адже лише в розрізі того медичного колапсу його талант засяяв новими гранями. Також лише у контексті сучасної пандемії літературознавці розглянули творчість Неша під кутом зору, який ніколи раніше не потрапляв під їхнє «збільшувальне скло». Результат виявився неочікуваним, але напрочуд цікавим і необхідним з точки зору перспективної літературозначої аналітики: було з'ясовано, що свої найкращі твори Неш написав під час пандемії. Мова, в першу чергу, йде про те, що саме карантинним періодом у елізаветинській Англії датовані блискучі зразки памфлетного жанру «Пірс Безгрошовий» («Pierce Penniless», 1592), «Плач Христа над Єрусалимом» («Christ's Tears over Jerusalem», 1593) та «Нічні жахи» («Terrors of the Night», 1593), а також поема «Вибір коханок» («The Choice of Valentines», 1593), уже згаданий роман «Невдалий мандрівник» 1593 р. і п'єса «Останнє бажання і заповіт Саммера» («Summer's Last Will and Testament», 1592 р.) По-новому в коронавірусному розрізі зазвучали декілька Нешевих віршів актуальної медичної тематики, які суттєво збагачують художню структуру цієї п'єси і аналіз яких дозволяє зробити важливі літературознавчі висновки.

Перед тим, як їх оприлюднити, представимо невелику історико-біографічну довідку. Дуже час-

то доля Томаса Неша значною мірою залежала від соціокультурної ситуації. Так трапилося і навесні 1592 р., коли кількість летальних випадків від чуми перейшла допустимі межі і в елізаветинській Англії було оголошено локдаун. Постановки театральних видовищ і відвідини театрів, які вважалися тоді основною світською розвагою, були призупинені, а тому театральним акторам і представникам красного письменства довелося виїхати зі столиці на невизначений час. Т. Неш знайшов прихисток у передмісті Лондона Кройдоні, у садибі архієпископа Вітгіфта. Вважалося, що на околицях міста, в радіусі більше семи миль, чума вирувала не так люто, як у столиці, тому там він не лише спокійно для здоров'я проводив час, але і мав комфортні умови для творчості. З огляду на повний перелік і роки написання творів, можна говорити про те, що Неш там перебував близько двох років, аж до зняття карантину і відкриття столичних театрів у 1594 р. Склалося так, що після повернення в Лондон його кар'єра пішла на спад, за останні сім років йому вдалося написати всього три твори, у столиці знову довелося вступати у різні суперечки, потрапити у немилість до влади, потім рятуватися втечею до східної Англії, в Ярмут, де приблизно в 1601 р. згадки про нього зникають. Наразі існує версія, що саме там Неша і наздогнала чума, яка за декілька років встигла перекопитися з центру країни на її схід. Вагомим доказом на захист цього припущення є епітафія на могилі письменника: «Чума, яка, очевидно й сама б упала за мертво, якби Неш за життя писав чорнилом слова по команді, відібрала в нього непідкупні подвійні удари і загасила його життєве полум'я за наказом самого Всевишнього» [Stean 1985, p. 19].

Тож напрашується висновок про те, що для Т. Неша пандемія стала своєрідною цілющою вакциною, що допомогла вберегтися від зараження на відстані від осередку хвороби і реалізувати літературні плани. Глибоке знання творчого шляху Неша породжує навіть сумніви з приводу того, чи зміг би він так само плідно попрацювати в столиці, як це вдалося зробити у Кройдоні? З іншого боку, чума виявилася для нього справжнім фатумом, адже підкосила якщо не в центральній Англії, так недалеко від його малої батьківщини (Неш народився у Лоустофті, що, як і Ярмут, розташований на сході країни). Так чи інакше, але беззаперечним є факт, що «чорна смерть» відіграла особливу роль у житті і творчості цього літератора, – визначила тематичні і жанрові пріоритети, із зовсім неочікуваного боку (як тоді, так і зараз) розкрила його талант, але й забрала життя.

Першим кройдонським твором Т. Неша є п'єса «Останнє бажання і заповіт Саммера». Ключовою темою нетипового для тих часів театального видовища для приватної сцени були проводи Літа і підведення підсумків роботи за теплий період року. Але завуальовано Неш дає зрозуміти, що це прощання з літом, якого в їхньому житті ще не траплялося, – літом страшної епідемії, тому воно вже не може бути звичайним. Свої роздуми з цього приводу Неш вкладає у віршовані твори, які роз-

міщує у драматичному тексті. Ці три поезії, в яких автор висловлює своє бачення «чорної смерті», за концептуально-естетичними вимірами є чи не найцікавішими з-поміж інших жанрових компонентів аналізованого твору.

Перший вірш, що має назву «Справжнє літнє розчарування» («Fair Summer Droops»), ще не просякнутий тотальною безнадією, а демонструє лише моральне виснаження людей від невизначеності, паніку від постійного страху підхопити хворобу, жаль з приводу зіпсованого «нелондонського» літа, – у ньому домінує емоція «розчарування». У другому вірші емоційне тло змінюється. Він є справжнім шедевром Неша-поета і англійської елізаветинської поезії загалом, тому найчастіше потрапляв до тематичних антологій, витримав кілька прекрасних перекладів. «Літанія під час чуми» («Litany in Time of Plague») містить декілька актуальних концептів. Неш розповідає про масштаби пандемії і про те, що вона не обирає своїх жертв (не милує ні королівських осіб, ні лікарів, ні простих людей, ані творчих, ані освічених, ані героїв), косить усіх без винятку і від неї не можна врятуватися. Рефрен «Я захворів, я помираю, Господи, врятуй нас», яким закінчуються всі шість строф, свідчить про соціальне емоційне напруження від неможливості порятунку і психологічну фрустрацію населення – як автора, так і всіх, хто потрапив у подібну ситуацію. У третьому вірші, який названо «Пісня» («Song»), ліричний герой перебуває у відвертому відчаї, але все-таки сподівається, що, якщо не до кінця осені, то, принаймні, до кінця року хвороба скінчиться.

Усі вірші, як бачимо, насичені подібними емоціями (відчуття паніки, шоку, катастрофи і невизначеності майбутнього), але внутрішній стан оповідача неоднорідний – від вірша до вірша наростає відчуття безнадії, а найголовніше – чіткіше проступає страх захворіти і померти. Ці рядки, написані поетом-початківцем, є значущими з точки зору художньої вартості та ідейного змісту. Т. Неш у них створює образ «чорної смерті» і чітко передає психоемоційний стан людей, яким долею випало бачити страждання близьких, перехворіти самим, втратити рідних. Неш, який серед лондонських читачів уже був добре знаним сатириком, у пандемійних віршах повністю змінив звичний для себе стиль висловлювання думок: у них немає жодного слова засудження, а звучить лише співчуття, хвилювання за долю своїх співвітчизників і всієї країни. Підкреслимо, що епідемія чуми – чи не єдиний аспект у творчості Неша, з приводу якого він *не сміється і не критикує*, а, навпаки, відтворює естетику людського жаху перед невиліковною хворобою і смертю.

Через півроку після «...Бажання» Т. Неш написав твір, у якому вдруге звернувся до опису епідемії. Мова йде про роман «Невдалиї мандрівник», який, зважаючи на дату завершення, 1593 р., був написаний зразу після п'єси в обійсті архієпископа, і в якому, як і в драмі, у зображенні пандемії Т. Неш не виголошує гнівних тирад, а демонструє емпатичний настрій. У цьому романі Неш вдається до художньої репрезентації пандемії двічі: у прозо-

вому форматі він більш випукло і рельєфно, ніж у поетичному, зміг відтворити перебіг пандемії чуми в Італії і «підниці» в Англії.

У згаданому романі розповідається про подорож Джека Вілтона, пажа короля Генріха VIII, по країнах ренесансної Європи. Прозовим продовженням віршованих роздумів на актуальну суспільну і медичну тему є враження Джека від побаченої в Італії епідемії чуми: «Так трапилось, що те літо було нестерпно жарким, і там лютувала така страшна чума, про яку ще ніхто не чув. ... За дев'ять місяців у місті померло від неї сто тисяч людей. Відкрийте хроніку Ланквета і знайдете підтвердження цьому. Понюхайте отруєний букетик квітів і поверніть носа до будинку, де хворіли на чуму, – і цього достатньо. ... Днями й ночами візниця тільки те й робили, що їздили по вулицях і гукали «Є ще мертві? Є ще на поховання?» І багато разів із одного будинку вивозили цілі вози. Одна могила була для семи чоловік, одне ліжко було ввітарем для цілих сімей. ... Деякі помирили за їжею, інші зверталися до лікарів за допомогою для своїх друзів. Я бачив, як до будинку, де я жив, служниця принесла своєму панові бульйону, а сама померла, перш ніж пан півмиски з'їв» [Неш 2002, с. 65].

Пандемія «чорної смерті», свідком якої паж став у Римі, описана дуже лаконічно – вона вкладається в один абзац. Цей доволі короткий опис не лише вражає читачку уяву правдивим історичним матеріалом, але й спонукає до літературознавчих роздумів. Епізод про італійську чуму витрачений у дусі, що притаманний авторіві-оповідачу, – він стилізований під невимушену розмову з майбутнім пересічним читачем. Через це документальні факти і подробиці, які можна помітити у процитованому уривку, Неш або доповнює своїми коментарями і прикладами, або ж просто переповідає своїми словами. Така форма усного викладу є для нього кращою, адже надає інформації бажаного достовірного і переконливого звучання, а також сприяє демонстрації його власної візії, допомагає розширити географічні уявлення про пандемію, глобалізувати рецепцію невиліковної хвороби.

Про правдоподібність і окремі жанрові риси процитованого текстового епізоду свідчить невелика автентична деталь. Мається на увазі авторська апеліяція до Томаса Ланквета (1521-1545) – англійського хроніста, який почав перекладати «Хроніку» німецького історика Джона Каріона, де було зібрано історію розвитку багатьох європейських країн від Різдва Христового і до початку XVI ст., але він не встиг завершити (замість нього цю справу закінчив Томас Купер у 1565 р.). Ймовірно, що Неш, який під час написання свого роману послуговувався матеріалом англійських хронік (зокрема, працями В. Кемдена та В. Слейдена), був знайомий і з цим твором і покликався на його дані у розповіді про італійську чуму.

Цікавішими, на наш погляд, є епізоди роману, в яких автор вустами Джека Вілтона розповідає про іншу пандемію, що мала вузьку медичну локалізацію, – його Батьківщину. Об'єднані цією темою тек-

стові фрагменти можна структурувати так: 1) вияв і перебіг хвороби; 2) наслідки; 3) роль лікарів під час пандемії. Якщо чума, що на час написання роману в Англії була частою гостею, а тому й відомою і доволі вивченою, то ця хвороба в медичних довідниках із тих пір і до нині залишається загадковою і неідентифікованою, такою, що в сучасному світі, на щастя, не знає повторень. Такі епітети і водночас ознаки зазвичай характеризують так звану англійську пітницю. Кращому розумінню романних фрагментів нам допоможе історичний екскурс.

У Європі XV–XVI ст. хвилями прокотилася незнана раніше епідемія, яка згодом отримала назву «англійська пітна гарячка» або просто «англійський піт». Така назва була спровокована тим, що перший випадок був зафіксований в Англії, а характерним симптомом було потовиділення. Спалахи її відбувалися між 1485 р. і 1551 р. і пройшли у п'ять хвиль. Перший раз хворобу виявили в той час, коли майбутній король Англії Генріх Тюдор висадився на березі Уельсу після переможної битви, і, вважається, що вже тоді частина його війська була інфікована, бо на суші через певний час незрозуміла хвороба почала виявлятися. Після коронації Генріха VII піт почав розповсюджуватися серед місцевого населення, і за перший місяць правління нового короля померло кілька тисяч людей. Через роки, в 1507 р., вона прийшла в Лондон, у 1517 р. – в Кале, згодом накрила Кембридж і Оксфорд, у 1528 р. знову повернулася в столицю, а звідти охопила всю країну. За менше, ніж сто років існування, вона викосила 95% англійського населення. Уже Генріх VIII змушений був переїжджати з місця на місце по країні, аби не заразитися. До речі, тогочасні англійці знайшли зв'язок між пітницею та коронацією: вони вбачали епідемію поганою прикметою сходження на трон.

Для досвідчених англійців, які до того часу вже витримали декілька чумних навал, страшною «нова» хвороба була ще й тому, що не було встановлено збудників та визначено засобів боротьби з нею. Найбільше розмов серед населення точилося про різні симптоми і вияви пітниці, яку порівнювали з чумою і в першу чергу намагалися встановити спільні ознаки з надією застосувати ті засоби, якими вже протидіяли морові. У порівнянні з останнім, початок захворювання на пітницю як для епідемії був блискавичним: вона спалахувала за кілька годин і за два тижні сходила нанівець, але перебіг, на відміну від чумного, був дуже болісним. У хворого стрімко піднімалася температура, виникало запоморочення, головний біль, згодом ломота у шийі, ногах і по всьому тілу, далі хворий відчував надмірну спрагу, гарячку, до цих симптомів додавалася тахікардія, марення, а також сильна сонливість, і вважалося навіть, що, коли людина під час хвороби засне, то вже не прокинеться. Лікарі були одностайні в тому, що той, хто пережив першу «пітну» добу, ще має слабкі шанси на одужання.

На відміну від тієї ж чуми, природа якої вже була добре відома, пітна хвороба не супроводжувалася висипаннями або виразками на шкірі. Пітниця

мала декілька загадкових ознак, пояснити які лікарі були абсолютно неспроможні. По-перше, специфічним проявом був смердючий запах з рота, який потім поширювався на все тіло хворого, – це був вонючий піт розміром із пшонину. Незрозумілим було також те, що вона не поширювалася на дітей та літніх людей, а найчастіше страждали чоловіки середнього віку. Дивним був і той факт, що вона вражала представників аристократії, на загал молодих людей, схильних до проведення вільного часу в тавернах і розважальних закладах, тоді як на бідняків небезпека заразитися очікувала рідше. Найстрашнішим було те, що після одужання не вироблявся імунітет і при рецидиві людина могла померти.

Для сучасних культурологів, літературознавців і фахівців медичної сфери невичерпним джерелом інформації про пітницю слугують різні тогочасні твори та свідчення очевидців. Так, англійський гуманіст Томас Мор згадував, що епідемія 1528 р. була страшнішою за меч, порівнював боротьбу з нею з боєм на полі битви і доходив висновку, що у справжньому бою легше. Його співвітчизник, філософ Френсіс Бекон порівнював пітницю з чумою, але відмічав, що вони різняться за зовнішніми симптомами, і що пітниця більшою мірою вражає життєво необхідні внутрішні органи, – так учений намагався зрозуміти причини миттєвих і масових смертей. Хроністи і історики (зокрема, Дж. Гардінг та Полідор Вергілій) писали, що нещасні хворі голими бігали по лондонських вулицях, аби врятуватися від гарячки і поту, спали на ліжках без білизни, щоб було прохолодніше від дощок, але всі зусилля були марними, бо лише одна хвора людина із ста уникала пітної смерті. За спостереженнями інших сучасників, ті, кому вдалося не захворіти, страждали від страху більше, ніж від самої хвороби, і цей страх був виправданим, адже людина могла підкопити інфекцію від уже зараженої у проміжку між обідом та вечерею, а надвечір померти. Збереглися також свідчення про те, що ускладненням після пітниці була навіть втрата слуху.

Про тісний взаємозв'язок пітниці з королівською кров'ю теж написано багато. Були розмови, що старший брат Генріха VIII, принц Артур, помер саме від пітниці у 15 років, вірогідно теж, що під час наймасштабнішої англійської хвилі 1528 р. на піт перехворіла і його дружина Анна Болейн. У цей рік пітниця забрала тисячі людей не лише на острові, але й на континенті (перекинулася у Польщу, у Литовське і Московське князівства, Швецію і Норвегію). Її останній страшний спалах був у 1551 р., відтоді у англійців, очевидно, все ж виробився імунітет і вона залишила їх у спокої.

Феномен «англійського поту» надихнув придворного англійського лікаря Джона Кайюса на написання монографії «До питання про проблему пітної хвороби в Англії» («Account of the Sweating Sickness in England»), яка є чи не найавторитетнішим джерелом фахової інформації для сучасних дослідників історії медицини. Дж. Кайюс навчався медицині в Падуї, а практикував при дворі трьох англійських вінценосних осіб – Марії, Єлизавети

і Едварда VI. За життя він став свідком чотирьох епідемій і вперше здійснив комплексне дослідження цієї унікальної англійської хвороби. До слова, це він уперше порівняв її з чумою, і за його спостереженнями, їх об'єднувала висока смертність, але вирізняла тривалість клінічного періоду.

Але навіть Дж. Кайюс не зміг дійти висновку щодо причин виникнення і збудників англійського поту. Висувалися різні гіпотези, зокрема, щодо шкідливих речовин у атмосфері, укусів вошей, кліщів, бруду; припускали, що пітницю могла спричинити сибірська язва, пташиний грип (бо впродовж трьох «пітних» років, 1527–1529 рр., приміром, спостерігалася висока смертність птахів); що вона може бути різновидом тифу чи грипу, наслідком ботулізму та харчових розладів тощо. Втім, етимологія англійського поту не встановлена й досі, адже з середини XVI ст. на щастя для англійців він не повторювався, тож, враховуючи названі можливі збудники, є переконання, що в наш час повернення такої хвороби неможливе. Закономірно, що ця унікальна хвороба й величезна кількість смертей справили враження на її творчих очевидців, тому згадки про неї зустрічаються у художніх творах, одним з яких і є аналізований роман Т. Неша «Невдалий мандрівник».

Жахливу «the sweating sickness», яка могла призвести до летального випадку швидше, ніж чума, Джек Вілтон описує так: «Це була епідемія пітної хвороби, яка, якщо її підхопити, то не треба було вже ніякого зігріву. ... Вона була схожа на венеричну, тому й була свого роду пеклом, бо той, хто заразився, ніколи її не позбудеться. ... В ту пору я бачив одну літню жінку, у якої було три підборіддя, вона витирала їх по черзі, одне за одним, а вони наче ставали водою, і в неї вже не залишилося й рота, а лише верхня тріщина. Згадайте, як у травні або в літню спеку ми кладемо масло в воду, бо боїмося, щоб воно не розтало, – так і тоді були люди, які з великою радістю зволожували одяг у воді, як роблять фарбувальники, і ховались по колодязях від неможливого сонця» [Неш 2002, с. 21]. Для формування необхідної читацької рецепції автор підсилює опис деталями вияву й перебігу хвороби. Джек додає, що «для товстих людей було смерті подібним пройтися хоча б п'ять миль від двору», а також шокований тим, що «одна сім'я повністю вимерла, навіть дитина не врятувалась; а в них дома лежав замкнений у шафі ірландський килимок, і ніхто не хотів класти його собі на ліжко, але вони й без нього лягли спати й не проснулись» [Неш 2002, с. 22].

Процитовані фрагменти цікаві не лише читачам, а й дослідникам. Першим цікаво дізнатися про подробиці пандемії зі слів її свідка, а у фахівців вдумливе прочитання викликає два запитання: про яку саме пандемію пітної хвороби говорить Неш і як жанрово ідентифікувати ці епізоди, враховуючи і без того еклектичну природу роману, в якому вони розміщені. Також інтерес викликає авторська організація нарративу і хронотопу в цих епізодах.

Дія роману відбувається в першій половині XVI ст., Джек подорожує Європою більше 20 ро-

ків – з 1513 по 1535 рр. Тож можна припустити, що Неш описує епідемію 1528 р., яка, як уже зазначалося, була найпотужнішою серед решти англійських. Коли врахувати, що країною вона котилася в кілька хвиль, і що Джек змушений був «накивати п'ятами з Англії» [Неш 2002, с. 21] саме через неї, то можна говорити і про 1517 р.

Подібна часова невизначеність, якою, вочевидь, характеризується історичний аспект роману Т. Неша, стосується і епізодів чумної хвороби в Італії, про які йшлося раніше. У цій країні «чорна смерть» (до речі, саме з Італії бере початок цей перифраз) вирувала 1348 р., 1462 р., 1495 р. та 1506 р., а в період між 1516 та 1535 рр., коли туди заїжджав Джек, достовірних доказів про неї і немає.

З'ясувати ситуацію допоможе покликання на «хроніку Ланквета». Знову справедливим є припущення, що Неш був добре знайомий із матеріалами зазначеної хроніки, запозичив із неї відомості статистичного характеру, але водночас немає впевненості в тому, що ним збережено час подій. Цілком імовірно, що мова йде про одну з італійських епідемій чуми в XIV–XV ст., що охопила декілька міст у роки, зазначені вище. Тож, можливо, автор умисне нашаровує часові пласти, зміщуючи хронологію реальних історичних подій, бо в той час (приміром, 1506 р.) Джек Вілтон ще не подорожував і не міг бути її свідком. Щодо величезної кількості померлих (сто тисяч), то найбільш прийнятною в цьому контексті є покликання на чуму 1462 р.

Найпевніше, Неш просто *переповів, переказав* своїми словами прочитане у Ланквета, але з метою формування потрібної читацької рецепції не лише стилізував документальні факти під розмову з простим читачем, але і змістив у художньому часі реальні терміни «чорної смерті». Аргументами на захист цього висновку є авторська риторика, удаване співавторство з читачем, притаманна живому спілкуванню експресивність і тропіка, які Неш застосовує, щоб читач *повіри* в достовірність побаченого Джеком. Тож ці фрагменти можна назвати *белетризованими історичними оповідками*.

У цьому плані Неш виступає абсолютним новатором, адже залучення подібних розповідей до романного художнього полотна зустрічалося тоді нечасто, попри те, що самі хроніки були дуже популярні, а фактографічну інформацію на загал застосовували у творах інших жанрів (зокрема, В. Шекспір плідно працював з «Хроніками» Р. Голіншеда у процесі написання власних історичних хронік). Цей факт демонструє Нешеву обізнаність, начитаність, зацікавленість історією своєї країни, а в у контексті розвитку елизаветинської історіографії дає зрозуміти Нешеве ставлення до минувшини. Разом із відомими тогочасними антикварами Е. Голлом і Р. Голіншемом автор роману «Невдалий мандрівник» у межах тогочасної історіографічної традиції тяжіє до апологетично-інтерпретаційної течії, яку вирізняє «потяг до белетризації оповіді, що виявляється в оригінальному поєднанні нарративної, описової та діалогічної стихій, у широкому використанні багатого арсеналу риторики...» [Торкут 2000, с. 28].

а також переінакшування історичних фактів для досягнення мистецького задуму. До написання історичної белетристики рівня Т. Мора, К. Марло, Т. Лоджа та В. Шекспіра Т. Неш не доріс, але розміщення в лоні роману таких історичних оповідок свідчить про багатомірність елізаветинського «novel», стрімкий розвиток історіографічної літератури і значний вплив історичного матеріалу на формування fiction структури, а також про бажання автора саме так долучитися до репрезентації історичного минулого своєї країни.

Щодо витоків появи в романі епізодів про англійський піт, то джерела, які теж піддалися авторській белетризації, також точно не встановлені. Однак із урахуванням того, які хроніки Т. Неш використав для написання всього роману, варто припустити, що відомості про *обидві* пандемії були запозичені Нешем із якоїсь однієї хроніки – уже згаданої праці Ланквета або Кемдена. Говорити про те, що Неш вичитав її у якомусь сучасному часописі, підстав немає, адже інформація про пітницю в 90-х рр. XVI ст. не була надто актуальною, аби з'явитися «на перших шпальтах». Тож, думається, за свій перший карантинний рік (з літа 1592 р. і до завершення «...Мандрівника» влітку 1593 р.) Неш усвідомив масштаби медичного колапсу і прагнув розібратися у специфіці попередніх епідемій у своїй та сусідній країнах шляхом заглиблення у матеріали історичних хронік, які могли б дати відповідь на питання, яким чином досвід боротьби з минулими епідеміями допоможе подолати чуму.

Пандемійні епізоди, що корінням сягають тогочасних хронік, демонструють автора роману з декількох сторін: як людину зі свідомою громадською позицією і як талановитого письменника-наратора, оскільки доступні «живою» мовою історичні ремінісценції мають спроможність стимулювати осмислене читачке бачення витоків пандемії, повернути увагу до її нечуваних розмірів та невідворотних демографічних наслідків. Більше того, нам видається справедливою і думка про те, що Неш проектує описи пітниці на пандемію чуми, закликає сучасників докласти внутрішніх зусиль і зібратися у нерівному бою з мором, до терпіння, стійкості і віри у скрутних ситуаціях, загалом, письменник радить рівнятися на попередників, які змогли витримати численні пітні удари. У цьому – справжня цінність подібних епізодів як для звичайних, так і фахових читачів. Географічна точність і, особливо, історична правда, здається, хвилювали Т. Неша значно менше.

Іншим моментом, який не залишив його байдужим, була діяльність лікарів під час пандемії. Автор роману наголошує на тому, що їм було не менш складно, ніж пацієнтам, бо вони виявилися невідготтованими, а тому безпомічними надати хворим первинну допомогу. Найчастіше лікарі приписували інфікованим перебування в теплі і пиття «сердечних ліків». Своє розчарування лікарською безпорадністю Неш висловлює в наступному фрагменті: «Лікарі в цьому випадку зі своїми рослинними ліками були звичайними людьми і не знали, що

робити. Священники звикли називати Галена божественним, але зараз він втратив на землі всю повагу. Гіппократ міг би стати в нагоді творцям альманаху, але не зміг би нічого сказати про цю хворобу, бо людина швидче спіймає піт і житиме з ним до кінця, ніж вилікує цю напасть за допомогою якогось безсилового зілля. Парацельс із його настроєм збирача корисних копалин не міг би сказати більше, ніж «Боже, поможи йому». Вміння лікувати шкодило лікареві ж – в ньому самому було більше хвороби, ніж знань, як її позбутися» [Неш 2002, с. 22].

Як бачимо, апеляції до відомих лікарів віддзеркалюють переконання Неша в тому, що навіть такі майстри своєї справи не зарядили б сьогодні в пошуках ліків від пітниці, тому що їхні трав'яні рецепти були б абсолютно неприйнятними.

З гіркою іронією між рядків цього абзацу автор заковдує гостру соціальну проблему, вирішення якої в Англії тривало від середньовіччя декілька сторіч поспіль. Мова йде про рівень медицини – медичної освіти, лікарської кваліфікації, виготовлення ефективних препаратів тощо. Варто зазначити, що виникнення і поширення пітниці і чуми, які в певний період одночасно косили англійське населення, повна нездатність зупинити їхній смертний хід по країні були зумовлені саме низьким тогочасним рівнем медичної науки, в якій панувала «примітивно-релігійна методологія пізнання», бо вона являла собою «сплав теологічних забобонів і маніпуляцій» [Ерман 2020]. Лікували згадані хвороби молитвами, кровоспусканням, сушеними травами, магнітами і магічними заклинаннями. Через це і англійська пітниця, і чума змінили ставлення суспільства до таких професій, як лікар і аптекар. За свідченнями очевидців, на початку пандемії їхніми послугами користувалися активно, а потім попит почав спадати, адже призначення не допомагали. Більше того, були випадки, коли лікарі, усвідомивши, що хвороба невиліковна, боялися навіть заходити в будинки, в яких їх чекали за викликом, – у страху заразитися самим. Як тут не згадати про виникнення в Італії так званого «чумного лікаря», який носив спеціальний захисний шолом і плащ, бо римські лікарі вважали, що змащений воском довгий одяг і захисні окуляри, рукавички й ароматичні пахощі у дзьобоподібній масці врятують від невідомої хвороби принаймні людину, яка має рятувати інших. Чого вартим в цьому контексті є також і «рецепт», написаний Галеном для перемоги над смертоносною епідемією: «Швидко залишай хворе місце, біжи якнайдалі і якомога довше не повертайся».

«Сміхом крізь сльози» просякнуті і ті рядки роману, в яких Т. Неш пише і про тих представників суспільства, для яких страшна пітниця стала часом соціального росту і процвітання. «Мулярі задарма брали волосся, щоб домішати у своє вапно, і рукавичники, що набивали ним свої лекала, бо на голові людям воно було непотрібне; ця хвороба голила чоловічі голови й бороди швидше, ніж будь-який перукар. От якби штани з волосся були тоді в моді, який прекрасний період був би у кравців! А ще їм було вигідно тому, що вони, кравці, шили найтон-

ший і найкоротший одяг. І шевці, треба сказати, в той час піднялися гарно і зробили своє ремесло дуже поважним, ... бо хто ж тоді не хотів, щоб його камзол був укороченим до талії, так само, як і сорочка, щоб у ній прохолодніше було» [Неш 2002, с. 22]. З іншого боку, хутровики і сукнарі, приміром, які мали працювати в умовах теплової обробки матеріалу, під дією гарячого пару від кастрюль, могли «підхопити хворобу від убитої худоби і кролячої шкіри – вони помирали швидше, ніж під час мору» [Неш 2002, с. 21].

Розмову про пандемію Т. Неш завершує твердженням про те, що «життя людини було тоді вартим безрукавки» і «щасливими були лише віслоки», адже «більшість блаженних людей, що залишилися живі, подумали, що Бог був би справедливим до них, якби перетворив їх на цапів, бо цапи дихають не лише носами й ротами, а й вухами також» [Неш 2002, с. 23].

Аналітичне прочитання пандемійних уривків із роману «Невдалий мандрівник» Томаса Неша дозволяє зробити певні висновки. Авторська художня інтерпретація пітници і чуми не претендує на абсолютне дотримання хронологічної та історичної правди, бо ключова мета автора в іншому – зобразити масштаби і специфічну природу хвороби, і зробити це в максимально зрозумілому стилі, під неформальний діалог із людиною з простого середовища, якій треба простими словами замість складних медичних термінів розповісти про суспільну катастрофу. Така авторська місія проливає світло на жанрову природу пандемійних епізодів. Тематично фрагменти про чуму в Італії та пітницу в Англії дуже нагадують хроніку, але Неш розхитує її жанрові канони, оскільки історичні факти обростають власними коментарями і прикладами, переінакшуваннями і неспівпадіннями, що репрезентовані у вигляді розмови з потенційним читачем. Як результат – в межах роману хроніка зазнає белетризації. Унаслідок такого нарративного експерименту ці фрагменти дуже нагадують розповіді про епідемію чуми в Італії з роману Дж. Бокаччо «Декамерон». Вартим уваги є висновок про те, що і сучасному читачеві розповіді про хвороби, що вирували п'ять століть тому, видаються абсолютно зрозумілими саме завдяки такій нарративній структурі і численним прикладам, а медикоподібні відомості про англійську гарячку яскраві, точні й легкі для сприйняття і відтворення. Про «англійський піт», до речі, нинішнім читачам відомо набагато менше, ніж про чуму, і однією з причин такого незнання є те, що, на відміну від чуми, не в багатьох художніх творах тогочасного періоду вона знайшла відображення (зокрема, згадки містяться ще у комедії В. Шекспіра «Міра за міру» 1604 р., в якій драматург описував головні людські біди, серед яких називав і «хворобу», – в оригіналі «a sweat»).

Висновки. Представлені у статті відомості біографічного характеру і літературні факти постають аргументом на захист тези про те, що творчість Томаса Неша лише виграла від запровадження в Лондоні карантинних обмежень і переїзду письмен-

ника до передмістя. Як показує його подальша доля, тільки така ситуація надала йому навдивовижу рідкісну можливість працювати, не боячись бумерангу від можновладців. Дворічний період пандемії виявився найпродуктивнішим у творчості цього літератора, тому що після повернення він написав усього три твори, у 1597 р. знову був змушений залишити Лондон і повернутися у столицю вже не зміг. Пандемія «подарувала» Нешеві незрівнянну нагоду не лише не поставити на паузу творчий процес, не лише писати, а писати багато і виявити себе в різних творчих іпостасях – поетом, драматургом та творцем великого роману, а також відшліфувати відмінну в кожному з названих жанрів стилістику письма. Він використав час прагматично – не підхопив інфекцію і реалізував свій творчий потенціал сповна. Можна сказати, що перша зустріч письменника з пандемією пішла йому на користь, тож його випадок є прикладом того, як карантин може перетворитися на благодатний період, спроможний жити наснагою і надихати на творчі злети.

Художнє висвітлення пандемії знайшло місце у різножанрових творах Т. Неша – у віршах із п'єси «Останнє бажання і заповіт Саммера» та в епізодах із роману «Невдалий мандрівник», написаних відповідно у 1592 р. і 1593 р. Цінними ці уривки постають не лише завдяки своїй «фотографічності» подій англійського минулого, а й через те, що висвітлюють деякі аспекти творчої діяльності письменника. Так, Неш, який був добре знаний передусім як памфлетист, віршами – перший раз у першому драматичному творі – повністю зарекомендував себе володарем ще одного таланту. У порівнянні з віршами, в романі автор репрезентує не лише емоційне сприйняття пандемії, але й, залишаючись пристрасним, додає більше фактуальної інформації, що стимульована більш раціональною візією проблеми. Попри недбале ставлення до історичної правди та вільне поводження з часом, у пандемійних епізодах роману Нешеві вдалося намалювати чорнобарвну, але правдиву й виразну картину обидвох епідемій доволі лаконічно, проте чітко й рельєфно відобразити їхню істинну природу й трагічну естетику людського сприйняття. Творчим досягненням Неша варто назвати і залучення подібних епізодів до романного та драматургічного простору вперше серед своїх колег по перу. І вірші, і пандемійні історії, безсумнівно, мають право на самостійне життя – в цьому полягає і їхня художня унікальність, і позачасові просвітницько-застережувальні імперативи їхнього творця. Про них стало відомо лише в наш час, коли за нинішніх соціальних обставин творча спадщина Т. Неша була перечитана під зазначеним кутом зору.

Ситуація з сучасним коронавірусом демонструє, що через чотири століття після англійського Відродження проблеми в медичній царині залишаються незмінними. Як і ті, що котилися Європою XV–XVI ст., епідемія XXI ст. застала людей зненацька, а тому «оголила» чимало проблем у системі охорони здоров'я: бракувало знань, засобів і досвіду, щоб швидко і оперативно зреагувати на новий професійний виклик. Саме ці чинники викликали

величезну кількість летальних випадків, яким влада і медицина нездатні були своєчасно запобігти. Незважаючи на те, що пандемія коронавірусу спіткала високорозвинене суспільство, слід прислухатися до думки американського вченого Грема Мені з Інституту історії медицини в Університеті Джона Гопкінса про те, що люди минулих століть були краще підготовлені до спалахів періодичних інфекцій, адже тоді вони набагато частіше поширювалися по світу.

Епідемії, описані елізаветинським літератором Т. Нешем, сьогодні вже не існують, тож є надія, що ковід, як англійський піт, також закінчиться і більше не повернеться. Пандемійний наратив цього письменника, який не залишився осторонь великої суспільної трагедії і чи не єдиний серед елізаветинських *men-of-letters під час пандемії писав і про пандемію*, є застереженням і нашим сучасникам, яких спіткала

не менш небезпечна хвороба, ніж випала на долю ренесансних людей. Воно в тому, аби бути ментально свідомими існування суспільного лиха з метою його запобігання, профілактики і оперативного усунення; бути психологічно налаштованими, аби стійко реагувати і переживати фізичні випробування, триматися разом у ситуаціях на межі життя й смерті, йти на допомогу і співчувати чужому горю. Воно є посланням «людям у білих халатах» – бути професійно обізнаними, аби вчасно надавати фахову відсіч смертоносній епідемії, постійно розвивати медичну галузь, аби з вірою в успіх знайти чарівну вакцину і перемогти хворобу назавжди. А також порадою справжнім патріотам своєї країни – шанувати історію і долучати накопичений попередниками досвід, адже без цих складників колективної пам'яті виграє у кожній наступній пандемії буде занадто складно.

Література

1. Власенко Н.І. Проблеми генези англійського роману Відродження: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ, 2015. 24 с.
2. Ерман Г. Чума, холера, «іспанка»: як великі пандемії змінювали світ. URL: <https://angliya.com/2020/03/25/epidemii-istoriya/> (дата звернення: 1.04.2022).
3. Неш Т. Невдалий мандрівник, або Життя Джека Вілтона / пер. з англ. Л.Д. Федоряка, Кривий Ріг, 2002. 95 с.
4. Привалова Л.П. Актуальные аспекты изучения английского романа Позднего Возрождения. Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1996. 64 с.
5. Торкут Н.М. Генезис, поетика і жанрова система англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми і література «факту»): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.04. Київ, 2000. 36 с.
6. Федоряка Л.Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу: дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.04. Запоріжжя, 2009. 238 с.
7. Щербина В. Чому учат нас епідемії прошлых веков. URL: <https://angliya.com/2020/03/25/epidemii-istoriya/> (дата звернення: 1.04.2022).
8. Baker E.A. The History of the English Novel: in 10 vol. London: Witherby, 1929. V. 2: The Elizabethan Age and After. 1929. 305 p.
9. Bowers F. Thomas Nashe and the Picaresque Novel. Humanistic Studies of John Calvin Metcalf / ed. F. Bowers. Charlottesville: University of Virginia, 1941. P. 12–27.
10. Brett-Smith H. Introduction. Nash Th. The Unfortunate Traveller / [ed. by H. Brett-Smith]. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1920. P. IX–XV.
11. Davis W.R. Idea and Act in Elizabethan Fiction. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. 301 p.
12. Ernle B. The Light Reading of Our Ancestors: Chapters on the Growth of the English Novel. London: Oxford University Press, 1927. 154 p.
13. Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. London: Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.
14. Hilliard S.S. The Singularity of Thomas Nash. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. P. 121–168.
15. Howarth R.G. Two Elizabethan writers of fiction. Th. Nashe and Th. Delony / ed. R.G. Howarth. Cape town: University of Cape Town, 1956. 31 p.
16. Jusserand J.J. The English Novel in the time of Shakespeare. London: Benn, 1890. P. 287–327.
17. Kaula D. The Low Style in Nashe's "The Unfortunate Traveller". *Studies in English Literature*. 1966. №4. P. 43–57.
18. Kettle A. An Introduction to the English Novel: in II vol. London: Harper & Low, 1951. Vol. 1. 189 p.
19. Krapp G.Ph. The Rice of English Literature Prose. New York: Frederick Ungar Publishing, 1963. 551 p.
20. Lamson R. Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration. New York: W.W. Norton Co, 1956. 1123 p.
21. Lanham R.A. Tom Nash and Jack Wilton: Personality as a Structure in "The Unfortunate Traveler". *Studies in Short Fiction*. 1967. №3 P. 201–216.
22. Latham A.C. Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's "Unfortunate Traveller". *English Studies*. 1948. №1. P. 85–100.
23. Lawlis M. Thomas Nash. *Elizabethan Prose Fiction* / ed. by M. Lawlis. New York, 1967. P. 435–441.
24. Leggat A. Artistic Coherence in "The Unfortunate Traveler". *Studies in English Literature*. 1974. № 14. P. 31–46.
25. Margolies D. Novel and Society in Elizabethan England. London: Croomhelm, 1985. 387 p.

26. Neills.D. A Short History of the English Novel. Extension Lectures. N.Y. – Melburne – Sydney: Cape Town, 1951. 340 p.
27. Saintsbury G. Notes. *Shorter novels: Elizabethans*. Dutton:New York, 1984. P. V–XVI.
28. Salzman P. English Prose Fiction 1558-1700.Oxford: Clarendon Press, 1986. 360 p.
29. Schlauch M. Antecedents of the English novel (1400-1600). London:Oxford University Press, 1963. 264 p.
30. Stean J.B. Introduction. Nash Th. *The Unfortunate Traveller and other Works* / ed. by J.B. Stean.London, 1985. P. 13–44.
31. Suzuki M. Signiorie over the Pages: The Crisis of Authority in Nashe's «The Unfortunate Traveller»*Studies in Literature*. 1981. №1. P. 348–371.
32. Wells S. Thomas Nash. *Thomas Nash (selected works)* /ed. by S. Wells. London, 1964. P. 3–29.

References

- 1.Vlasenko N.I. (2015) Problemy henezy anhliiskoho romanu Vidrozhennia [Problems of the genesis of the English Renaissance novel]: PhD the author's abstract:10.01.04. Dnipropetrovsk. 24 s. [in Ukrainian].
- 2.Erman H. Chuma, kholera, «ispanka»: yak velyki pandemii zminiuvaly svit [Plague, cholera, «Spanishflu»: how big pandemics changed the world.].URL: <https://angliya.com/2020/03/25/epidemii-istoriya/> (accessed on: 1.04.2022).[in Ukrainian].
- 3.Nash T.(2002) The Unfortunate Traveller or Jack Vilton's Life (translated from English by L.Fedoriaka). Kryvyi Rih, 2002. 95 p.[in Ukrainian].
- 4.Privalova L.P.(1996) Aktualnye aspekty izucheniia angliiskogo romana Pozdnego Vozrozhdeniia [Current Aspects of the Study of the English Novel of the Late Renaissance]. Dnepropetrovsk: Izd-vo DGU. 64 p. [in Russian].
- 5.Torkut N.M.(2000) Henezys, poetyka i zhanrova systema anhliiskoi prozy piznogo Renesansu (mili epichni formy i literatura «faktu») [Genesis, poetics and genre system of English prose of the late Renaissance (small epic forms and literature of «fact»)]: PhD the author's abstract:10.01.04. Kyiv. 36s. [in Ukrainian].
- 6.Fedoriaka L.D. (2009) Tvorchy poshuky Tomasa Nеща-satiryka v kulturnomu konteksti anhliiskoho Renesansu [Creative searches of Thomas Nash-satirist in the cultural context of the English Renaissance]: PhD thesis: 10.01.04 Zaporizhzhia. 238s. [in Ukrainian].
7. Shcherbyna V. Chemu uchat nas epidemii proshlyh vekov URL: <https://angliya.com/2020/03/25/epidemii-istoriya/>(дата звернення: 1.04.2022) [in Ukrainian].
8. Baker E.A. (1929) The History of the English Novel: in 10 vol. London: Witherby. V. 2:The Elizabethan Age and After. 305 p. [in English].
9. Bowers F. (1941) Thomas Nashe and the Picaresque Novel. Humanistic Studies of John Calvin Metcalf / ed.F. Bowers. Charlottesville:University of Virginia. P. 12–27 [in English].
10. Brett-Smith H. (1920) Introduction. Nash Th. The Unfortunate Traveller / [ed. by H. Brett-Smith]. Oxford: Oxford Clarendon Press. P. IX–XV [in English].
11. Davis W.R. (1969) Idea and Act in Elizabethan Fiction.Princeton: Princeton Univ. Press. 301 p. [in English].
12. Ernle B. (1927) The Light Reading of Our Ancestors: Chapters on the Growth of the English Novel. London :Oxford University Press.154 p. [in English].
13. Hibbard G. (1962) Thomas Nashe. A Critical Introduction. London: Routledge and Kegan Paul. 262 p. [in English].
14. Hilliard S.S. (1989) The Singularity of Thomas Nash. Lincoln: University of Nebraska Press. P.121–168 [in English].
15. Howarth R.G. (1956) Two Elizabethan writers of fiction. Th. Nashe and Th. Delony / ed. R.G. Howarth. Cape town: University of Cape Town. 31 p. [in English].
16. Jusserand J.J. (1890) The English Novel in the time of Shakespeare. London: Benn. P. 287–327 [in English].
17. Kaula D. (1966) The Low Style in Nashe's "The Unfortunate Traveller". *Studies in English Literature*. №4. P. 43–57 [in English].
18. Kettle A. (1951) An Introduction to the English Novel: in II vol. London:Harper & Low.Vol. 1.189 p. [in English].
19. Krapp G.Ph. (1963) The Rice of English Literature Prose. New York: Frederick Ungar Publishing. 551 p. [in English].
20. Lamson R. (1956) Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration. New York: W.W. Norto Co.1123 p. [in English].
21. Lanham R.A. (1967) Tom Nash and Jack Wilton: Personality as a Structure in "The Unfortunate Traveler". *Studies in Short Fiction*. №3. P. 201–216 [in English].
22. Latham A.C. (1948) Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's "Unfortunate Traveller". *English Studies*. №1. P. 85–100 [in English].
23. Lawlis M. (1967) Thomas Nash. *Elizabethan Prose Fiction* / ed. by M. Lawlis. New York. P. 435–441 [in English].

24. Leggat A. (1974) Artistic Coherence in "The Unfortunate Traveler". *Studies in English Literature*. № 14. P. 31–46 [in English].
25. Margolies D. (1985) *Novel and Society in Elizabethan England*. London: Croomhelm. 387 p. [in English].
26. Neill S.D. (1951) *A Short History of the English Novel. Extension Lectures*. N.Y. – Melbourne – Sydney: Cape Town. 340 p. [in English].
27. Saintsbury G. (1984) *Notes. Shorter novels: Elizabethans*. Dutton: New York. P.V–XVI [in English].
28. Salzman P. (1986) *English Prose Fiction 1558-1700*. Oxford: Clarendon Press. 360 p. [in English].
29. Schlauch M. (1963) *Antecedents of the English novel (1400-1600)*. London: Oxford University Press. 264 p. [in English].
30. Stean J.B. (1985) Introduction. Nash Th. *The Unfortunate Traveller and other Works* / ed. by J.B. Stean. London. P. 13–44 [in English].
31. Suzuki M. (1981) Signiorie over the Pages: The Crisis of Authority in Nashe's «The Unfortunate Traveller». *Studies in Literature*. №1. P. 348–371 [in English].
32. Wells S. (1964) Thomas Nash. *Thomas Nash (selected works)* / ed. by S. Wells. London, 1964. P. 3–29 [in English].

FICTIONAL REPRESENTATION OF THE PANDEMIC IN THOMAS NASHE'S NOVEL "THE UNFORTUNATE TRAVELLER"

Abstract. Thomas Nashe (1567–1601?) is a popular Elizabethan satirist. His literary heritage is wide and various as he is the author of the numerous pamphlets, some dramas, poetic pieces and the novel "The Unfortunate Traveller", which is considered to be his outstanding fiction. In this novel, the author described Jack Wilton's travelling around some European countries and criticized social defects and moral vices of local inhabitants. In the context of genre system, this novel is unique thanks to the combination of several genre features, which is the sound reason this novel to have actively researched. The thing is, each genre element takes part in representing the author's satirical views. At the same time, in "... Traveller" there are some textual issues where Th. Nashe doesn't demonstrate his satire. The most significant among them are the fragments devoted to the description of the two epidemics – the plague in Italy and "the sweating sickness" in England. Th. Nashe was the first Elizabethan man-of-letter who interpreted the urgent medical problems in fiction. The greater amount of the novel space is devoted to the English disease. He managed to structure these thematic fragments into some conventional parts: symptoms, medicine, consequences, doctor's activity. Episodes about pandemy from Th. Nashe's novel are very crucial in today's COVID-19 time as they teach to be keenly conscious of existing such diseases, to be mentally and psychologically prepared to face them unexpectedly, to overcome social and medical hardships under similar circumstances, to develop medical sphere and to get qualified doctors capable to treat effectively. Besides their pragmatic function, these fragments have some fictional peculiarities as they are based on chronicles, but were modified in much by the author to obtain the features of narration, description, author-reader dialogue, rhetorics, so their genre can be qualified as belletristic historical stories. Thus, pandemic fragments are also helpful to illustrate Nashe's special approach to the formation of a fiction novel structure combining potentials of different genre poetics, and to represent the writer as the masterful narrator.

Keywords: T. Nash, the novel "The Unfortunate Traveller", pandemic, plague, "English sweating sickness", fictionalized historical story.

© Федоряка Л., 2022 р.

© Ревенко В., 2022 р.

Людмила Федоряка – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу і слов'янської філології Криворізького державного педагогічного університету, Кривий Ріг, Україна; fedoryaka.lyudmila@gmail.com; [https:// orcid.org/0000-0003-0987-9544](https://orcid.org/0000-0003-0987-9544)

Liudmyla Fedoriaka – Candidate of Philology, Associate Professor of Translation and Slavic Philology Department, Kryvyi Rih State Pedagogical University, Kryvyi Rih, Ukraine; fedoryaka.lyudmila@gmail.com; [https:// orcid.org/0000-0003-0987-9544](https://orcid.org/0000-0003-0987-9544)

Вікторія Ревенко – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету, Кривий Ріг, Україна; vimaiv@ukr.net; [https:// orcid.org/0000-0002-5193-196X](https://orcid.org/0000-0002-5193-196X)

Viktorija Revenko – Candidate of Pedagogy, Senior Lecturer of English Philology Department, Kryvyi Rih State Pedagogical University, Kryvyi Rih, Ukraine; vimaiv@ukr.net; [https:// orcid.org/0000-0002-5193-196X](https://orcid.org/0000-0002-5193-196X)

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В «ЩОДЕННИКАХ ІВАНА ЧЕНДЕЯ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1(47).

УДК 82.0:821. 161.2.09(477.87)

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).124—129.

Ференц Н.С. Питання літературознавства в «Щоденниках Івана Чендея»; кількість бібліографічних джерел – 8; мова українська.

Анотація. У статті досліджується питання літературознавства у щоденникових записях І. Чендея. Зроблено аналіз його висловлювань про основні функції художньої літератури, її національну своєрідність, специфіку, місце серед інших видів мистецтва. Значна увага приділена судженням про сприйняття художнього твору читачем, рекомендаціям неодноразово перечитувати високохудожні тексти, вихованню естетичних смаків, критиці вульгарно-соціологічних підходів до мистецтва. І. Чендей підкреслював, що насолоджуватися мистецтвом може лише мистецьки вихована людина.

Розглядаються глумачення І. Чендеем таланту, природної обдарованості, характеризуються складники таланту, зокрема працелюбність, адже велике мистецтво завжди супроводжувала велика праця, здатність відчувати силу і красу слова, чути його мелодію і звук, бачити барви і тони, уміння проникати у таємничий світ людської душі, давати об'єктивну оцінку складним явищам і процесам, у простому, незначному розгледіти непросте і велике. Згадуються критичні судження письменника про бездарність і графоманство. Серед бездар і графоманів таланту, за спостереженням І. Чендея, «скрутно і сутужно».

Приділяється увага таємницям художньої творчості, творчому процесу, який сповнений напруженням, мобілізацією сил і водночас великою радістю. Аналізуються думки І. Чендея про свободу творчості, відсутність права на художнє самовиявлення, «окови регламентів», на думку письменника, шкодять мистецтву, знищують таланти. Порушується питання про літературну критику, яка повинна піднімати письменника, вчити читача бачити прекрасне, умінню насолоджуватися змістом і формою художнього твору. Акцентовано, що літературний критик, як і письменник, повинен бути чутливо-емоційною людиною, уміти захоплюватися усім талановитим. За словами І. Чендея, критика – не прокурор і не сектор нагородження відзнаками.

Розглядаються висловлювання І. Чендея про специфіку драми, у якій важлива роль належить ситуаціям, дії, характерам.

У полі зору митця – композиція і сюжет, які повинні бути «стрункими і вродливими», обов'язкова художня деталь, що надає образності й лаконізму. Зроблено висновок, що І. Чендей у щоденникових записях торкався багатьох проблем літературознавства, думки про мистецтво доповнюють його творче обличчя, вони не втратили свого значення.

Ключові слова: Іван Чендей, талант, творча особистість, творчий процес, графоманство, свобода творчості, критика.

Постановка проблеми. І. Чендей відомий не лише як прозаїк, автор оповідань, новел, повістей, романів, публіцист, літературний критик, автор передмов до книжок, рецензій, літературних портретів, він зарекомендував себе і як літературознавець, про це свідчать його щоденникові записи. У «Щоденниках Івана Чендея» знаходимо цікаві міркування про специфіку художньої літератури, національні особливості мистецтва, творчий процес, роль композиції, сюжету, художніх деталей, мови.

Актуальними є думки письменника про талант, свободу творчості, вульгарний соціологізм, зміст і форму художнього твору, літературну критику. Найчастіше висловлювання І. Чендея з питань літературознавства лаконічні, але вони місткі за змістом, цікаві за образною формою викладу думок.

Аналіз досліджень. Упродовж десятиліть літературознавці досліджували художні твори письменника. Помітний внесок у вивчення його творчості зробили Микола Жулинський, Олекса Мишанич, Василь Марко, Дмитро Федака, Сидір Кіраль, Гелія Шевченко, Микола Васьків, Ольга Козій. До проблем літературознавства у «Щоденниках Івана Чендея» науковці ще не зверталися.

Мета статті. Проаналізувати висловлювання І. Чендея, які стосуються проблем літературознавства.

Методи та методика дослідження. Серед методів, за допомогою яких розкрито поставлену проблему, виокремлено текстологічний і аксіологічний.

Виклад основного матеріалу. Літературознавчий світ І. Чендея виразно постає у його щоденникових записях. Тут порушуються актуальні проблеми теорії мистецтва: функції мистецтва, місце літератури серед інших видів мистецтва, творча особистість митця, психологія творчості, свобода творчості, автор і читач, специфіка літературної критики, poetика твору.

Письменицьке слово, на думку І. Чендея, «має стати борцем за гуманність, за людину, воювати проти п'ятери» [Щоденники, кн. II, с. 18], піднімати до висот, до правди, збагачувати розум і почуття читача, «стояти на варті інтересів честі, правди, добра» [Щоденники, кн. II, с. 73], «бути правдивим дзеркалом душі і життя народу», кликати до краси, наповнювати «бажанням бути кращим, радіти, що ти людина» [Щоденники 2021, кн. I, с. 187].

І. Чендей стверджував, що твір «можна вважати справжнім мистецтвом, коли він пробуджує співзвучність в серці читача, знаходить у його серці відгомін. Тоді доля поета стає долею і думами читача, тоді поет зливається з читачем» [Щоденники 2021, кн. I, с. 65]. Твір мистецтва, наголошував Іван Чендей, може бути цікавим, «коли дійде до серця як

красою форми, так і глибиною мислі, гостротою проблем» [Щоденники 2021, кн. II, с. 102]. Він слушно зауважував, що не кожен, хто навчився читати, спроможний зрозуміти твір, відчути його красу. «Не кожному зрячому і чуючому, – підкреслював письменник, – під силу збагнути красу, гармонію і високу облагороджуючу силу витворів мистецтва, культури, архітектури і музики. Чому ж ми вважати повинні, що кожен спроможний зрозуміти твір мистецтва літератури тільки тому, що впізнає літери, вміє складати їх до слів і писати? Зрештою, в істинному мистецтві завжди є той чар, що розкривається тільки натурам чутливим і сприйнятливим, тим, які в собі таять теж бодай щось від таланту» [Щоденники 2021, кн. II, с. 92]. Людина естетично не розвинута, емоційно бідна, на його переконання, не може повноцінно зрозуміти твір, відчути його красу.

І. Чендей застерігав письменників від думки, що «читач – дурник, якому все треба розчавкати, розім'яти, як малій дитині, і так подати до рота. Так можуть думати тільки ті, які не вміють, розушилися самі думати» [Щоденники 2021, кн. I, с. 201]. Він стверджував, що література покликана виховувати естетичні почуття читача, розвивати його фантазію. Радив читати «великі твори», перерахувати їх «знову і знову», вважав, що нове прочитання відкриватиме нові світи пізнання, нові таємниці краси» [Щоденники 2021, кн. II, с. 660]. Щиро зізнався, що був би щасливим, якби знав, що читач відклав його книжку й сказав, що, не прочитавши її, був би трохи біднішим.

І. Чендей умів помічати талановите і захоплюватися ним. Згадував чоботаря, перед вітриною якого зупинялися люди, дивилися на взуття і на те, як він працював. «Я ж сам хотів би, – згадував письменник, – у своїй роботі літературній зрівнятися з тим шевцем... Я хотів би, щоб моїми творами зачитувалися так, як заглядалися на взуття шевця» [Щоденники 2021, кн. I, с. 65].

Щоб насолоджуватися мистецтвом, писав І. Чендей, читач мусить бути «емоційно сприйнятливим», мистецьки освіченою людиною, «є багато, вельми багато людей, які не можуть насолоджуватися мистецтвом не тільки тому, бо вони в ньому є невігласами, але й просто воно їм недоступне внаслідок емоційної тупості» [Щоденники 2021, кн. I, с. 230].

І. Чендей зізнався, що часто зустрічав людей, які нічого не тямали в мистецтві, але «лізли зі своїми судженнями, уподобаннями, присудами» [Щоденники 2021, кн. I, с. 231]. Його обурила критика секретаря Закарпатського обкому по ідеології Віталія Шамовського картини Єлизавети Кремницької «Портрет матері». Компартиїний ідеолог побачив у картині лише сум, приреченість. Таке судження І. Чендей назвав вульгарно соціологічним і слушно зауважив, що В. Шамовський «грубо заперечує старість, сум, настрої осені, непогоди, помирання», але «бідним був би чоловік, коли б він тільки сміявся, тільки радів від безтурботного дитинства до глибокої старості, що овіяна і благородним згасанням, і смутком легким зав'явання,... яким бідним роком

був би той, коли б не було осені і зими. Той світ, у якому б всі картини розцвітали лише посмішками, веселили нас, був би одноманітним й безбарвним» [Щоденники 2021, кн. I, с. 232].

Велике мистецтво, стверджував Іван Чендей, – вічне, талановите слово потрібне у всі часи. Політичні діячі, за словами письменника, «часто помирають живими ще, митці часто починають тільки жити, коли помирають» [Щоденники, кн. I, с. 290]. Митці народжуються і не помирають..., митці тільки народжуються [Щоденники 2021, кн. I, с. 251].

Порівнюючи художню літературу з іншими видами мистецтва, І. Чендей зазначав, що жоден вид мистецтва не має тої сили, що мистецтво слова. «Саме словом ближче, аніж іншими засобами (звуками музики, різцем, пензлем), наголошував він, – можна дійти до сердець і розумів людських» [Щоденники 2021, кн. II, с. 403].

Головним критерієм для визначення вартості художнього твору, на думку І. Чендея, крім вагомості змісту, є естетична цінність твору. Він стверджував, що естетичні почуття людини розвиваються, зізнався, що його розуміння прекрасного і здатність захоплюватися ним з віком стали «набагато вираженіші, могутніші, бо вони осмислені, життєвим досвідом збагачені» [Щоденники 2021, кн. II, с. 667].

Після відвідин виставки почесного члена Академії мистецтв СРСР німецького живописця Отто Нагеля І. Чендей зробив у щоденнику захоплений запис: «Мистецтво починається там, коли ти дивишся на полотно, дивишся на мармур і забуваєш, що це мармур, дивишся на бронзу і забуваєш про бронзу як метал, сплав... тобто, коли ти зливаєшся внутрішньо з душею митця чи то живого актора, чи давно померлого, але живого в тій душі і тим самим серцем, що його вклав у твір, який завдяки цьому став безсмертним» [Щоденники 2021, кн. I, с. 159].

Захоплено писав І. Чендей про виступ Закарпатського народного заслуженого хору в Колонному залі Спілок: «Хор співав так емоційно, любовно, охоче... Серце раділо, хвилювалося, співало за той успіх, що прийшов як наслідок великої мозильної праці, став результатом любові до пісні, до рідного мистецтва, успіх, що славить Закарпаття, хор якого є світлою сторінкою в його такій гіркій історії» [Щоденники 2021, кн. I, с. 173].

На переконання І. Чендея, мистецтво повинно мати національні ознаки. «Позбавати його національних ознак, – стверджував письменник, значить вирвати серце і випустити кров з живого організму» [Щоденники 2021, кн. I, с. 244]. Він наголошував, що митець повинен мати свою батьківщину, яку любить серцем, думами, кров'ю, його батьківщина повинна бути в його творах. Істотним недоліком роману М. Тевельова «Свет ты наш, Верховина» І. Чендей вважав відсутність у творі Закарпаття «з його прекрасними людьми, з золотим гірським сонцем, з чистим небом, з уквітчаними ланами, рясними садами» [Щоденники 2021, кн. I, с. 38]. Ця думка І. Чендея збігається з концепцією Й.Г. Гердера, який писав, що національна культура завжди

пов'язана з природою, географічним середовищем, в умовах якого сформувалася і розвивалася. Це середовище зберігає дух народу, який виражається у його світосприйнятті, обрядах, фольклорі.

Визначальним у творчості І. Чендей вважав талант, назвав його першоосною, алмазом, самородком золота, народною власністю, яка має оберігатися державою як дорогоцінний скарб, що належить не лише тому поколінню, яке його дало на світ, що належати має і тим поколінням, які придуть» [Щоденники 2021, кн. I, с. 327].

Справжній письменник, за переконанням І. Чендея, починається з вродженого таланту. Талант, – писав митець, – це сукупність ряду факторів, які піднімають його над іншими. У поняття таланту він включав відчуття слова, істинний талант, на його думку, полягає в незвичайно тонкій проникливості і не лише у зміст слів, але і в звуку. «Письменник, – зазначав І. Чендей, – мусить відчувати пульс мови» [Щоденники 2021, кн. I, с. 299]. Він зізнавався: «Люблю слово і гармонію слів. Люблю ритм слова як в поезії, так і в прозі, добре знаю, що у слів є свої закони і правила» [Щоденники 2021, кн. I, с. 225]. Прекрасну мову він порівнював із дзвоном бронзи, вічністю граніту, красою мармуру.

І. Чендей вважав мову першоосною літератури, підкреслював, що в мові виявляється інтелект і культура письменника. Письменник, за його словами, «повинен вільно орудувати словом..., чути вухом його мелодію і звук, його гармонійний плин в сполуці ряду слів, серцем відчувати його внутрішній зміст, який має велику, динамічну силу, є духом, кров'ю, нервом самого слова, як о матеріалізованій формі мислення» [Щоденники 2021, кн. I, с. 119]. Письменник, на переконання І. Чендея, починається там, де він вміє чути слово». Він зобов'язаний «вільно орудувати словом, як орач плугом, дроворуб сокирою, косар сокою». У глухих письменників, стверджував І. Чендей, слово «недоладне, не зігріваюче, воно не гріє, а холодить» [Щоденники 2021, кн. I, с. 119].

І. Чендей з прикрістю зазначав, що у письменників Закарпаття старшого покоління мова – «ахілєсова п'ята», слабе місце. Захоплюючись «теплим і щирим, наповненим Закарпаттям» талантом Й. Жупана, він звертає увагу на «слабу сторону його творів – мову»: пише він російською, але ж мова його холоднувато-роблена, біднувата, без тої краси і принадності, що характеризує мову інших росіян, до всього – майстрів ніжних і ласкавих, щедрих у слові» [Щоденники 2021, кн. II, с. 83]. Іван Чендей справедливо називає Й. Жупана представником того світу, який пов'язаний з будителями і просвітянами, тією останньою ланкою, яка в'яже «себе по мові з сучасністю лише умовно». Він підкреслював, що духовну сутність закарпатців слід передавати їх мовою, тією мовою, яку вони зберегли, відстояли у боротьбі проти тривалої асиміляції.

Таке розуміння значення мови збігається з твердженням німецького філософа М. Гайдеггера, який писав: «Мова – це обшир, тобто дім буття. Суть мови не вичерпується ані у значенні, ані не є

вона чимось знаковим, чи таким, що можна виміряти гаслами. Оскільки мова – це дім буття, то дістаємося до сущого в той спосіб, що постійно переходимо через цей дім» [Гайдеггер 1996, с. 192].

У талант І. Чендей включив відчуття душі, вміння проникнути у її світ, підвищену готовність реакції, вразливість, неспокій. Талановита людина, на його думку, не може бути холодною і спокійною – такою може бути лишень на вигляд. «Самозаспокоєння заколисусь, заколисаний спить». «Хочу бурі, стремління вперед – заявляв письменник» [Щоденники 2021, кн. I, с. 192]. Він вважав, що кожен нерв письменника «має бути оголеним – нехай його палить люття натовп товстошкурних «заздрісників, нехай його палить гнів тих, кому він вказав на їх нікчемність» [Щоденники 2021, кн. I, с. 224]. Подібну думку висловив І. Франко у листі до О. Рошкевича. Він писав, що «талант – се властиво більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликувати їх наново» [Франко 1956, с. 52].

І. Чендея вражала чутливість В. Стефаніка, який «увесь був з нервів, увесь був перечулений до болю в кожній клітині. Подібних за силою чутливості у світі більше немає» [Щоденники 2021, кн. II, с. 661]. Він стверджував, що для письменника велике значення має мобільність його чуттєво-емоційного стану.

Особливість таланту, підкреслював І. Чендей, не лише у вмінні «бачити глибше і ширше за інших, але й бачити те, чого інші не бачать, це здатність розуміти більше, уміти давати оцінку явищам і процесам» [Щоденники 2021, кн. I, с. 352]. А ще уміти в простому, здавалось би незначному, розгледіти велике і непросте.

Розмірковуючи над проблемою мілкотем'я, письменник слушно зауважував, що треба швидше за все «поміркувати не над мілкотем'ям, а над «мілкоплаванням», пам'ятаючи, що майстер міліну поглиблює, прості речі піднімає до високого, а ремісник великі теми робить мілкими невмінням проникати, поглиблювати.

І. Чендей наголошував, що талант неможливий без працелюбності, одержимості від праці, що в літературі нема легкого шляху, «є легка хода, легке ставлення до мистецтва. Отоді все легко, дуже легко й закінчується, відчувається легкий розрахунок – читач, народ забуває такого, скидає його й мистецтво з свого рахунку безжалісно, нещадно випльовує» [Щоденники 2021, кн. I, с. 171]. Одержимість у праці в поєднанні з талантом здатне народжувати істинні твори. Велике ніколи не народжувалося в лінощах, його створювала наполеглива, мозильна праця, породжував напружений труд.

Справжній твір, писав І. Чендей, забирає багато праці, горіння, сповнений сумнівами. Він порівнював працю письменника з працею архітектора, хлібороба, весляра, прикутого до галери. Зазначав, що ми не навчилися працювати по великому, а «від невміння працювати багато бід. Звідси і невдоволення собою, звідси і зневіра» [Щоденники, кн. I, с. 191]. Радив літераторам не поспішати з публі-

кацією творів, написане має полежати, охолонути до наступної роботи, необхідно викреслювати небов'язкове, доробляти написане.

І. Чендей дорожив званням письменника. Ставши членом Спілки письменників, заявляв: «Боже, який великий аванс мені дали» [Щоденники 2021, кн. I, с. 20]. Він склав своєрідний маніфест письменника. На його переконання, письменник повинен бути порядною людиною, як усі порядні люди, «тільки трошки поряднішим», багато знати, як кожен освічений, «тільки трошки більше», відчувати, як усі люди, але трохи глибше і точніше», ненавидіти, як усі ненавидять зло, «тільки пекучіше, непримиренніше», бути правдивим, як кожен чесний, «тільки правдивішим», бачити більше, відчувати сильніше, хвилюватися, «де інші залишаються холодними і байдужими» [Щоденники 2021, кн. I, с. 223]. На питання, ким є письменник сином чи слугою, відповідав: «Добре, коли письменник є сином, і слугою свого народу» [Щоденники 2021, кн. I, с. 239].

І. Чендей був дуже вимогливим до себе і самокритичним. Бувало, висловлював сумніви, чи достойний високого звання письменника, бо ще «далекій від справжньої, високої літератури». Ця вимогливість, відвертість межує з якоюсь безбронністю. Першого січня 1954 року записав у щоденнику, що зробив у десять разів менше, ніж міг би зробити «при більшій серйозності, наполегливості, сміливості». Часто дорікав собі загубленими днями, коли нічого не зробив, зізнався: «Дні, коли я працював багато, були завжди найщасливішими. Дні, коли я не робив нічого після повних праці днів, були для мене проміжком концентрації – нагромадження сил, і я з трепетним чуттям чекав добрих трудових днів, в яких є і велика мука і ще більше радість» [Щоденники 2021, кн. I, с. 207]. Він нарікав, що допускав великі розриви між писаннями окремих творів, заявляв, що зобов'язаний писати краще за досі написане. Свої успіхи називав скромнішими, ніж мали б бути.

Написавши на замовлення «Закарпатської правди» нарис «Свято великої величі», зізнався, що публікація вийшла неякісною, що міг зробити її кращою, але мав для підготовки лише один день. «Знаючи, що можу зробити і кращий матеріал, залишаюся невдоволений нарисом» [Щоденники 2021, кн. I, с. 23].

Праця митця, писав І. Чендей, це не лише напруження, мобілізація сил, вона сповнена великою радістю і насолодою, «радісна теплом, яснотою думки, красою у слові», прекрасний процес творчості, «коли творець знає, що треба, як треба» [Щоденники 2021, кн. I, с. 120].

І. Чендей вважав, що талант – це героїзм, він нерідко зобов'язує до боротьби, міра таланту визначається мужністю, достоїнством, готовністю постояти за переконаність. Таланти не бояться інших талантів, для них страшні бездари, які уявили себе талантами. «Таланту, – наголошував письменник, – завше приходилося скрутно і суцужно серед сірості і посередності» [Щоденники 2021, кн. I, с. 364]. Сірість і посередність, за словами І. Чендея, метуш-

лива, тріскотлива і порожня. Бездари не терплять таланту, плетуть інтриги, цькують. Він характеризує бездар критичними епітетами: верткі, спритні, проникливі, нахабні, називає їх «штовхунами», які працюють ліктями, втішають себе ілюзією, що «створять» мистецтво. Але ліктями, зауважує І. Чендей, «можна розштовхати публіку перед кафе, та не можна ліктями прокласти собі дороги в літературі» [Щоденники 2021, кн. I, с. 239].

До храму, як наголошував І. Чендей, ніколи не входять, штовхаючись ліктями. «Є такі релігії, де до храму велено входити босоніж, знімаючи взуття. У храм мистецтва нерідко входять і розштовхуючи, і орудуючи ліктями, і вносячи бруд у серцях (не кажучи про взуття), в головах. І не дивно, що в цьому храмі нерідко стільки смороду. Але храм залишається все ж таки храмом. Бо саме життя невидимим нагаєм з храму виганяє нечестивих» [Щоденники 2021, кн. I, с. 236].

І. Чендей не обійшов увагою і проблему свободи творчості. Заявляв, що відсутність свободи творчості, права на художнє самовиявлення шкодить мистецтву. Там, де немає свободи творчості, де «на думку і слово кладуть окупи умовностей, регламентів, мистецтво скніє і нидіє, таланти гинуть» [Щоденники 2021, кн. II, с. 156]. Особливу огиду викликали у нього цензори, держиморди, які запопадливо працювали, щоб створювати нестерпні умови для тих, що терпіли «муки над словом». Вони вимагали від письменників всюди притикати, пришпилювати, прив'язувати, прикладати партію, партійну організацію, слово «комуніст».

Прочитавши статтю про російського символіста А. Белого (ж. «Вопросы литературы», 1974, № 6), в якій поет характеризувався як «писатель разносторонний и глубоко противоречивый», І. Чендей з прикритістю зазначив, що той, хто оглядатиме літературний процес 1940–1950–1960–1970 та інших років, «не зможе сказати про жодного члена СП «писатель разносторонний и глубоко противоречивый», бо «всі ми пострижені під один гребінець, жодному не дано і не дозволено бути ані різностороннім, ні тим більше суперечливим. Всі ми гладенькі, чистенькі, прилизані і причесані, рівненькі й пряменькі, а до всього – до нудоти сіренькі» [Щоденники 2021, кн. II, с. 79]. Є у цих судженнях І. Чендея доля істини, але вони надто категоричні.

І. Чендей вважав, що в розвитку літератури значна роль належить критиці. Критика, як і наука, за його словами, «не може обійтися без трепетного чуття. Воно є навіть в сухих математичних формулах. Інакше вони, формули, не родились би на світ» [Щоденники 2021, кн. I, с. 175]. Критика, на його думку є наукою і мистецтвом, вона покликана піднімати письменників і вчити читачів бачити прекрасне. Критик повинен володіти художнім чуттям, бути людиною емоційною, уміти захоплюватися усім талановитим. «Критика не може бути ані прокурором, ані сектором нагородження відзнаками» [Щоденники 2021, кн. I, с. 268].

Згадуючи «на диво безбарвний, млявий виступ» Л. Новиченка на пленумі Спілки письменни-

ків 15 лютого 1958 року, І. Чендей зауважував, що критики у нас є реєстраторами літературних явищ, критика «хвора» тим, що не спрямовує літературу, не стоїть на аванпостах, а плентається підтюпцем за літературою». Він згадував одного хитрого критика, не називаючи прізвища, який ніколи не відважувався першим висловити свою думку про твір, чекав, поки інші висловлять, тоді «вже й сам розтуляв рота. Тримав ніс за вітром, через що нерідко мусив обернутися, як флюгер. Від того, що винюхував різні запахи, нарешті втратив почуття нюху» [Щоденники 2021, кн. I, с. 195].

У «Щоденниках Івана Чендея» є цікаві міркування про специфіку драми. «Драматичний твір, – писав І. Чендей, – це ситуації, слово героїв, дія, характери. Від ситуацій – розвиток характерів, в розвитку характерів – дія, в дії – сюжет, фабула. Події – засіб для найповнішого виявлення характеру» [Щоденники 2021, кн. I, с. 180]. Коли характери «стоять поряд, коли вони взаємодіють», тоді допомагають один одному чіткіше виразитися.

І. Чендей стверджував, що з поганої п'єси неможливо зробити хороший спектакль. До такого висновку він прийшов, ознайомившись із п'єсою В. Минка «Не називаючи прізвищ», в якій відсутні психологічні малюнки, але є багато випадкового і невмотивованого. Основним недоліком п'єси В. Сухомлинського вважав відсутність динамічного сюжету, «тої заведеної пружини, яка допоки не розвіється до кінця, рухає всім ходом подій, усіма подіями, які рухає пружина годинниковим механізмом» [Щоденники 2021, кн. I, с. 40].

Душею художнього твору, його пульсом, ароматом і піснею І. Чендей вважав психологізм. Дійсно, немає нічого цікавого, ніж внутрішній світ людини, її думки, переживання, зумовлені зовнішніми і внутрішніми чинниками.

Значну увагу він приділяв композиції худож-

нього твору. Композиція, за його словами, – це «склад, фігура, постава». Вони повинні бути стрункими, вродливими, принадними, як струнке, добре складене тіло. Письменник, як і архітектор, повинен знати і усвідомлювати значущість кожної деталі, не говорячи вже про роль кожного образу. «Коли ти будеш знати і усвідомлювати значимість кожної деталі, – зазначав письменник, – у тебе не буде випадкових, висячих в повітрі деталей... і твір буде композиційно струнким, а не рихлим, уривчастим» [Щоденники 2021, кн. I, с. 25]. І. Чендей називав деталь, яка не виконує важливої функції, «пустопорожнім брязкальцем навіть в разі, якщо деталь справді барвіста, гарна, добре помічена» [Щоденники 2021, кн. I, с. 397].

І. Чендей порушував проблему сучасності літератури, наголошував, що «сучасним може бути твір на тему далекого від нас світу, коли написаний він з позицій сучасності» [Щоденники 2021, кн. II, с. 102].

Висновки. «Щоденники Івана Чендея» відкривають письменника і як літературознавця. Висловлені відомим митцем думки про специфіку художньої літератури, її функції, національні особливості мистецтва, талант письменника, творчу особистість, творчий процес, свободу творчості, поетику художнього тексту (мову, композицію), особливості драматичного роду свідчать про широкую освіченість автора, глибокі знання нашої історії і культури, добротну філологічну підготовку. Міркування І. Чендея, які стосуються питань літературознавства, лаконічні, але місткі за змістом, цікаві за формою представлення. Вабить оригінальність, образність викладу матеріалу, високий емоційний заряд. Думки І. Чендея про мистецтво слова – зразок художнього літературознавства, вони суттєво доповнюють індивідуальне творче обличчя письменника, допомагають збагнути різнобічність і невичерпність його таланту.

Література

1. Гайдегер М. Навіщо поет? Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 182–197.
2. Жулинський М. Іван Чендей: художнє формування національного образу світу. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. 14–16 травня 2007 року. Ужгород: Говерла, 2007. Вип. 11. С. 11–13.
3. Жулинський М. І світ земний, і світ духовний... Сумуючи за спілкуванням із Іваном Чендеєм. *Іван Чендей у колі сучасників*. Збірник спогадів, статей, есе, художніх творів, бібліографічних джерел. До 95-річчя від дня народження письменника. Ужгород: РІК-У, 2017. С. 9–16.
4. Кіраль С. Ніс у своїй душі сонце любові до людей та України: Штрихи до епістолярного портрета Івана Чендея. *Іван Чендей у колі сучасників*. Збірник спогадів, статей, есе, художніх творів, бібліографічних джерел. До 95-річчя від дня народження письменника. Ужгород: РІК-У, 2017. С. 336–390.
5. Ференц Н. Іван Чендей як літературний критик. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 14-15 травня 2007 року. Ужгород: Говерла, 2007. С. 166–171.
6. Франко І. Лист до Ольги Рошкович. Твори: у 20 т. Київ: Державне видавництво художньої літератури. 1956. Т. 20. С. 49–54.
7. Щоденники Івана Чендея. Літературно-художнє видання: Книга I / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 640 с.
8. Щоденники Івана Чендея. Літературно-художнє видання: Книга II / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 688 с.

References

1. Gaidegger M. (1996) Navishcho poet? Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. [More than a poet? Word. Sign. Discourse. An anthology of world literary and critical thought of the 20th century] / za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys. S. 182–197 [in Ukrainian].
2. Zhulynskiy M. (2007) Ivan Chendei: khudozhnie formuvannya natsionalnogo obrazu svitu [Ivan Chendei: artistic formation of the national image of the world]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii. 14–16 travnia 2007 roku. Uzhhorod: Hoverla. Vyp. 11. S. 11–13 [in Ukrainian].
3. Zhulynskiy M. (2017) I svit zemnyi, i svit dukhovnyi... Sumuiuchy za spilkuvanniam iz Ivanom Chendeiem [Both the earthly world and the spiritual world... Missing communication with Ivan Chendei]. *Ivan Chendei u koli suchasnykiv*. Zbirnyk spohadiv, statei, ese, khudozhnikh tvoriv, bibliohrafichnykh dzherel. Do 95-richchia vid dnia narodzhennia pysmennyka. Uzhhorod: RIK–U. S. 9–16 [in Ukrainian].
4. Kiral S. (2017) Nis u svoii dushi sontse liubovi do liudei ta Ukrainy [He carried the sun of love for people and Ukraine in your soul]: Shtrykhy do epistoliarneho portreta Ivana Chendeia. *Ivan Chendei u koli suchasnykiv*. Zbirnyk spohadiv, statei, ese, khudozhnikh tvoriv, bibliohrafichnykh dzherel. Do 95-richchia vid dnia narodzhennia pysmennyka. Uzhhorod: RIK–U. S. 336–390 [in Ukrainian].
5. Ferents N. (2007) Ivan Chendei yak literaturnyi krytyk [Ivan Chendei as a literary critic]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. Tvorchist Ivana Chendeia v zahalnoukrainskomu literaturnomu konteksti. Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii 14–15 travnia 2007 roku. Uzhhorod: Hoverla. S. 166–171 [in Ukrainian].
6. Franko I. (1956) Lyst do Olhy Roshkovych [A letter to Olha Roshkovych]. Tvory: u 20 t. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. T. 20. S. 49–54 [in Ukrainian].
7. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021) [Diaries of Ivan Chendei]. Literaturno-khudozhnie vydannia: Knyha I / uporiad. Mariia Chendei-Treshchak. Uzhhorod: RIK–U. 640 s. [in Ukrainian].
8. Shchodennyky Ivana Chendeia (2021) [Diaries of Ivan Chendei]. Literaturno-khudozhnie vydannia: Knyha II / uporiad. Mariia Chendei-Treshchak. Uzhhorod: RIK–U. 688 s. [in Ukrainian].

QUESTIONS OF LITERARY STUDIES IN THE «DIARIES OF IVAN CHENDEY»

Abstract. The article is devoted to the of literary studies in I. Chendei's diaries. An analysis of his statements about the main functions of fiction, its national identity, specificity, and place among other types of art was made. Considerable attention is paid to judgments about the reader's perception of a work of art, recommendations to repeatedly reread highly artistic texts, education of aesthetic tastes, criticism of vulgar and sociological approaches to art. I. Chendei emphasized that only an artistically educated person can enjoy art.

I. Chendei's interpretations of talent, natural giftedness are considered, the components of talent are characterized, in particular, diligence, because great art has always been accompanied by great work, the ability to feel the power and beauty of words, hear its melody and sound, see colors and tones, the ability to penetrate into the mysterious world of the human soul, to give an objective assessment of complex phenomena and processes, to see the difficult and the great in the simple and insignificant. Mention is made of the writer's critical judgments about ineptitude and sleight of hand. According to I. Chendei, it is «difficult and painful» among talentless and graphomaniacal talent.

Attention is paid to the secrets of artistic creativity, the creative process, which is full of tension, mobilization of forces and at the same time great joy. I. Chendei's thoughts on freedom of creativity, lack of the right to artistic self-expression, “shackles of regulations”, according to the writer, harm art and destroy talents are analyzed. The question of literary criticism is raised, which should raise the writer, teach the reader to see the beautiful, the ability to enjoy the content and form of the work of art. It is emphasized that a literary critic, like a writer, must be a sensitive and emotional person, able to admire all the talented. According to I. Chendei, criticism is not the prosecutor's office and not the awarding sector.

I. Chendei's statements about the specifics of drama, in which situations, actions, and characters play an important role, are considered.

In the artist's field of vision is the composition and the plot, which must be “slender and beautiful”, an obligatory artistic detail that provides imagery and conciseness. It was concluded that I. Chendei touched on many problems of literary studies in his diary entries, thoughts about art complement his creative face, they have not lost their significance.

Keywords: Ivan Chendei, talent, creative personality, creative process, graphomanship, freedom of creativity, criticism.

© Ференц Н., 2022 р.

Надія Ференц – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; nadia.ferenc@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/000-0001-8598-5387>

Nadia Ferents – Candidate of Philology, Associate Professor of the Ukrainian Literature Department, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; nadia.ferenc@uzhnu.edu.ua; <https://orcid.org/000-0001-8598-5387>

ЩОДЕННИКИ ІВАНА ЧЕНДЕЯ 1967–69 рр. ПІД ОКУЛЯРОМ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія

Випуск 1 (47)

УДК 821.161.2.09(477.87)Чендей:111.11

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).130–136.

Царук А. Щоденники Івана Чендея 1967–69 рр. під окуляром екзистенціалізму; кількість бібліографічних джерел – 15; мова українська.

Анотація. Актуальність обсервації *Щоденників Івана Чендея* зумовлена потребою пізнання внутрішнього буття людини доби тоталітаризму, зокрема періоду організованого громадського осуду світоглядної позиції письменника, відображеної в збірці «Березневий сніг», з наступним виключенням І. Чендея з партії та відстороненням від журналістської діяльності протягом дев'яти років. Для аналізу межової ситуації порогу морального вибору найістотнішими є 1967–69 роки, які дають усвідомлення ціннісного багажу і творчих здобутків, з якими було перейдено рубікон.

Мета роботи – дослідити відбиття психологічних емоцій та вербальних реакцій митця на життєві обставини, осмислити плин його свідомості як феномен внутрішньої свободи та духовний опір диктатові чужої волі. Це передбачає вирішення низки завдань: вивчення особливостей психологічного досвіду самоусвідомлення і самоаналізу Чендея; класифікацію домінуючих мотивів *Щоденників* та визначення художніх засобів їх реалізації.

Категорії самотності, внутрішньої свободи, усвідомленої моральної відповідальності за власний вибір, як і трагічної приреченості людського життя, слугують підставою для інтерпретації щоденників з позицій екзистенціалізму. Головна тематика щоденникових нотаток – духовність людини і суспільства. Серед підтем варто виокремити такі: покликання і служіння, талант і посередність, митець і влада, вплив оточення на реалізацію задуму і ціна внутрішньої свободи. Проаналізовано роль щоденника як діалогової потенції «ідеального» співрозмовника. Простежено визначальні риси авторської стилістики (дифузія жанрів і прийомів, характерних для ораторського мистецтва, публіцистики, фольклору, малої прози) і зміни в інтонуванні тексту. *Щоденники Івана Чендея* продукують висновок про лабораторію духу в роботі над словом, а поетика віддзеркалює протидію перманентним ситуаціям абсурду як спосіб волевиявлення й утвердження принципових засад художньої творчості – утвердження прекрасного через критику потворного.

Ключові слова: Іван Чендей, межова ситуація, щоденники, екзистенційне самоусвідомлення.

Постановка проблеми. Після проголошення Незалежності в Україні зростає увага до мемуаристики, зокрема її «другої хвилі» (О. Логвиненко), яка дає можливість осмислити суб'єктивний світ «внутрішньої людини» в умовах тоталітарної системи, пропонує долучити суб'єктивну правду до моделювання стереоскопічної цілісності взаємозв'язків людини з оточенням, створюючи бачення незахищеної особистості в театрі абсурду, де вона приречена грати певну роль. Поглиблене вивчення художньої документалістики відкрило українські епістолярні архіпелаги діячів культури та щоденникові цілини, опанування яких проявило полярність оцінок – від звинувачень у тенденційності (Г. Штонь) до наголошення зрілості літератури «екзистенційного вироблення» (М. Коцюбинська). Щоденниковий жанр презентований низкою імен, які засвідчують тяглість традиції, багатство тем і ракурсів їх бачення, синергію прийомів жанротворення: Т. Шевченко, П. Куліш, С. Єфремов, В. Винниченко, О. Довженко, О. Гончар, Ю. Шерех-Шевельов, І. Кошелівець, К. Москалець, А. Любченко, В. Овсієнко, І. Жиленко та ін. Особистісні переживання авторів дали читачеві змогу позбутися одноплщинності в підході до сприйняття митця на тлі доби та канонізованої упередженості, відкрили нові ракурси як його долі, так і мотивацій вибору, створили підґрунтя для виважених оцінок, позбавлених спрощення (примітивізації) або ж бажання епатувати.

Грунтовний огляд, влучну характеристику та оцінку українській мемуаристиці дала Михайли-

на Коцюбинська в промові, виголошеній з нагоди її інавгурації як Почесного доктора Національного університету «Києво-Могилянська академія». Доречно виокремити найсуттєвіше: по-перше, спонукою до творення щоденникових нотаток є «прагнення несфальшованої реальності» для її осмислення та самоусвідомлення. По-друге, щоденники фіксують як зовнішні події, так і внутрішні (суб'єктивні враження, переживання, реакції). Нарешті, метою таких психоаналітичних студій вважають самопізнання, самототожність, ідеологічну, морально-етичну, естетичну, національну самоідентифікацію. Результат пізнання – сформований «автопортрет автора й образ доби» [Коцюбинська 2008, с. 21].

Паралельно зростанню читацького інтересу до лектури, яка ділиться досвідом духовного «прямостояння і протистояння системі» [Коцюбинська 2008, с. 16], сприяючи збереженню пам'яті роду і народу та переосмисленню історичних уроків на перспективу їх повторення, ведуться цікаві розвідки з мемуаристики, заповнюються лакуни в застосуванні літературознавчого інструментарію до діаріюшів, захищаються ґрунтовні дослідження жанру щоденника (А. Ільків [Ільків 2008], Н. Момот, Є. Заварзіна, Л. Остапенко, К. Танчин).

Завдяки реанімації щоденників у краях традицій художньої документалістики XIX століття, витісненої соцреалістичним каноном на маргінесі, практика українського щоденництва триває (В. Бондар, Т. Гаврилів, Г. Гусейнов, О. Забужко, М. Матіос, В. Медвідь, Н. Мориквас, Г. Пагутяк,

П. Сорока). «Цюхвилинне» [Коцюбинська 2008, с. 20] психоемоційне реагування на виклики часу й нібито буденні події створює багате підґрунтя для пізнання духовного світу митця на тлі епохи.

Аналіз досліджень. Щоденникова епопея уродженця Срібної землі Івана Чендея, оприлюднена в часописі НСПУ «Київ» (2019–2022), отримала суспільний розголос. До 100-річного ювілею закарпатського майстра новели реалізовано задум видання двох томів *Щоденників* [Щоденники 2021], які вражають як хронологічним діапазоном та обсягом, так і пристрасним уболіванням за збереження духовності. Перші важливі кроки до опрацювання мемуарів сімейного архіву належать доньці письменника, Марії Чендей-Трещак [Трещак 2012], її зусиллями нотатки розшифровано, здійснено комп'ютерний набір, долучено інформаційну базу про постаті опонентів, вчителів, літературного оточення – об'єкти зображення та рефлексій. Нею ж укладено збірку афоризмів зі *Щоденників* [Трещак 2011]. Листуванням І. Чендея цілеспрямовано опікується С. Кіраль [Кіраль 2013; 2021], запланувавши десятитомне видання. Наразі оприлюднено епістолярний діалог із київськими критиками та видатним франківцем, дослідником новелістики І. Денисюком. Зроблено спробу змінити ракурс бачення творчого спадку І. Чендея з урахуванням психологічної домінанти його світосприйняття [Царук 2021] та прорецензовано перший том Чендеевого листування та присвячену йому монографію [Царук 2021].

Мета статті, завдання. Для реалізації мети – заглиблення у світ «внутрішньої людини», репрезентованій *Щоденниками* Чендея, з позицій екзистенціалізму та з'ясування своєрідності поетики межової ситуації, необхідно: з'ясувати жанрову природу, стилістичні особливості *Щоденників* у контексті доби їх написання та кризь лінзу домінантних мотивів.

Методи та методика дослідження. Досягненню поставлених завдань сприяє комплексний підхід у застосуванні принципів герменевтики, психоаналізу та рецептивної естетики. Ці методи сприяють осягненню духу записів у контексті межової ситуації морального вибору, актуалізують автобіографічний досвід прозаїка у протистоянні системі, допомагають розкодувати секрети художності твору мемуарного жанру.

Виклад основного матеріалу. Донині в українській літературі тривають дискусії, хто з митців за своїм світоглядом мав би вважатися представником екзистенціалізму, окрім В. Підмогильного, В. Домонтовича, І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Шевчука, С. Процюка, В. Стуса, поетів «ню-йоркської групи». Об'єктом екзистенціалізму є духовне життя людини, зокрема унікальність її морального вибору, і, як наслідок, усвідомлена відповідальність за власну долю. Постулати цієї філософії ідеально, на наше переконання, віддзеркалюють етичну есенцію Чендеевого життєвого і творчого шляху самопізнання, репрезентованого *Щоденниками*.

Ознаки екзистенціалізму знаходять вираження передусім у внутрішній свободі, протиставленій абсурдності буття, суспільному середовищу, чію ворожість до себе відчуває особистість обдарована, вдумлива, аналітична, заперечуючи нав'язані їй ідеали і моральні норми. Самотність і страждання – основні категорії, притаманні екзистенції [Екзистенціалізм 2007, с. 219]. Посутня риса екзистенціалізму – вихід за межі усталеного буття [Бичко 2002] як доказ неповторного духовного досвіду особистості, здатної перерости відведені їй суспільні рамки, виступити на захист свого права – свободи «внутрішньої людини», духовної, чия сутність укорінена в душі. Творчі інтенції Чендея тяжіли до художнього осмислення мотивації морального вибору героїв, чіе волевиявлення маркероване формами «тихого» бунту.

За М. Гайдегером, єдиним джерелом літературного твору є автор, а не об'єктивна реальність, тож художня правда покликана відкрити істинність буття, що зумовлює місце її творця над часом і суспільством [Екзистенціалізм 2007, с. 220]. Суб'єктивне осягнення реальності в щоденниках приваблює можливістю доторку до сокровенного внутрішнього життя. Оповіді від першої особи притаманні достовірність, простота/звичайність, міра щирості, інтимність, чесність, умовчування [Танчин 2005]. На слушну думку Н. Колошук, практикування щоденників необхідне творчій натурі як процес «сублімації в умовах, коли самовираження в іншій формі неможливе або проблематичне» [Колошук 2012, с. 63]. Донедавна суттєва відмінність аксіологічного виміру денників відомих постатей закордонними й вітчизняними дослідниками пролягала межею штучно створеної дихотомії «особисте (інтимне) / загальнозначуще переживання». Західна культура в особі французького дослідника Ф. Лежона акцентувала в щоденниках інтимне як форму самосвідомості в дискурсі позапублічного життя [Лежён 2001, с. 85].

Сміливий виступ на республіканському письменницькому з'їзді на підтримку опального тоді талановитого критика І. Дзюби потверджує, що І. Чендей рано усвідомив: «Один з найбільших злочинів стосовно народу є той, коли вбиваються почуття національної гордості і гідності його інтелігенції» [Щоденники 2021, с. 332]. Захист гідності однодумця прирівнювався Чендеєм до відстоювання гідності українського народу.

Відчуття особистої відповідальності за долю таланту, злютоване із сокровенними уболіваннями пасіонарія за долю культури і творчу самоідентичність, – визначальні риси Чендеевих *Щоденників* як душевної сутності автора. Відкритий до спілкування, він не уявляв себе без літератури, тому буквально розчинявся в літературно-громадській діяльності, що засвідчують і *Щоденники*, і розлоге листування. Щоденникові самозаглиблення компенсували потребу у відвертому обміні думками 1967–69 рр. (листування цього періоду з В. Костюченком обмежується чотирма епістолами, з К. Волинським – трьома та кількома вітальними листівками), зу-

мовлені психологічним тиском і брутальними наклепами колег по перу і партії, промовисті уявними діалогами, моральними максимами, рефренами і поверненням до заповнення інформаційних лакун.

Хоча в оприлюднених *Щоденниках* прямого potwierдження зацікавленості письменника філософією екзистенції немає, однак участь Чендея в передачі за кордон праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», заклик із трибуни письменницького з'їзду захистити карпатські ліси від вирубування, а унікальну пам'ятку дерев'яного храмобудівництва від руйнації свідчать про активну практику виходу потужного духу митця за межі матеріального існування, пошук ефективних способів протидії абсурду. Майже юнацьку енергію максималізму випромінюють нотатки 1968 року, наснажені вірою про заїка в себе, підкріпленою визнанням таланту на обширах колишнього Союзу: його знову повернули до роботи в СПУ, «Дружба народів» публікує роман «Птахи полишають гнізда», а невдовзі «Роман-газета» видає твір небаченим накладом, іде до читача збірка «Березневий сніг» разом з «Іваном»... Та підступні загрози абсурдної реальності оприявнюються у сновидінні (запис від 30.11.1968) – в образі чорної діри навколо місяця з «червоним пружком по краях, чорна-чорна зірка. Невже нова чорна зоря зійшла для мене???» [Щоденники 2021, с. 386]. Підсвідомий страх апелює до вжиття застережних заходів – Чендей фіксує небезпеку, однак романтично-оптимістична тональність виклику прогнилому світові не зазнає суттєвих змін.

Очевидно, полярність оцінок творів письменника, зокрема роману «Птахи полишають гнізда» Г. Корабельниковим і Ю. Балеогою, як і подальша критика закарпатськими чиновниками («показано дикість українського народу» [Щоденники 2021, с. 346]) фільму «Тіні забутих предків», сценарій до якого написав І. Чендей, мала гартувальний ефект, сформувавши в митцеві незалежність від зовнішнього оцінювання. Такий висновок продукує зміна настрою автора *Щоденників*: якщо на убозтво сентенцій статті «Ступки, мялки...» він реагує роздратовано, то на дилетантські відгуки про фільм світового рівня – як на курйоз, вартий народного сміху. Йдеться про психолого-терапевтичну дію *Щоденників* як зворотного зв'язку: автор звільнюється від проблеми, детально описавши її.

Щоденникові нотатки Чендея позбавлені нарцисизму, хоча пишатися мав неабиякі підстави: хоча б понад двохмільйонним накладом «Птахів...». Однак майстер малої прози відреагував лаконічно, дивуючись «казковим тиражем» як «почесним і достойним фактом» химерності долі: піймати синю птицю за той же твір, за який його «обливали болотом» [Щоденники 2021, с. 378]. Гідність, із якою митець зустрів визнання, засвідчує сформовану особистість, незалежну від зовнішніх стимулів розвитку, звиклу прислухатися до правди в собі.

Релігійні мотиви в *Щоденниках* зазначеного періоду заявлені скупо: згадкою про літнє перебування племінниці Ольги під опікою сестри Чендея, монахині («Христина мордувала її читанням моли-

тов» [Щоденники 2021, с. 343]), контраверсійним дискурсом трактування Святого письма та батьковою притчею про суд Пілата над Ісусом як зустріч влади з істиною. Якщо у внутрішній діалогічності з уявним опонентом стосовно синів Ноя Чендей простежує щонайменші вияви лицемірства в об'єкті аналізу, в такий спосіб наближаючись до теми таланту й посередності, що прагне влади, то в батькових словах почув істинну настанову: «Пам'ятай, синку, правда з брехнею, як вогонь з водою: ніколи в миру і спокої не будуть...» [Щоденники 2021, с. 428]. Усамітнений шукач істини прагне кордоцентричного пояснення дефініції реалізації таланту в праці за покликанням, аналізуючи дорогу випробувань і ціну страждань. Сакральність Божої іскри простежується в документально-притчових долях художників-закарпатців А. Кашшай і А. Ерделі, історика-україніста В. Неточаєва, фольклориста і вченого П. Лінтура.

Відкриття XVI виставки образотворчого мистецтва на Закарпатті стало приводом до розлогих рефлексій і трактування соцреалізму як методу опанування дійсності, який не відповідає природі таланту, а отже, твори на потреби часу мають печать силуваної гібридності й плакатності. І навпаки, в полотнах В. Микити Чендей тонко зауважує те, що красномовно свідчить про нього самого: «...він обрав собі предметом художницького дослідження Людину, глибину внутрішнього світу людини» [Щоденники 2021, с. 442–443]. Як наслідок, іконописність у зображенні лікаря Снігурського мемуарист пояснює одухотвореністю й багатством душі сучасника. Мотив служіння покликанню нерозривно пов'язується з душею, любов'ю, здатною освітити і зігріти. Мотив святості як чесного виконання свого обов'язку перед власним сумлінням пов'язаний з образом батька письменника. Ореолом святості позначене материнство як саможертвність: «...гірка мука в ім'я великого, на що здатна хіба одна Мати, страдниця і великомучениця свята» [Щоденники 2021, с. 389].

Мотив жертвовного служіння покликанню досягає апогею в образі храму мистецтва з алюзією «Собору», довкола якого велися гострі дискусії: «Чи можуть бути вищі склепіння за ті, що височать у світлих храмах мистецтва? <...> Чи не вона, ця святиня, додає нам сили духа, помагає жити» [Щоденники 2021, с. 371]. Нотатки Чендея-читача – то захоплений відгук на досконале володіння словом, то іронія над споживацьким поясненням популярності роману Гончара, то співчуття страдництву Довженка в протистоянні владі в «Україні в огні». У літературній моделі Чендеевої шкали самоідентифікації з народом О. Гончар і О. Довженко посідають найвищі позиції рейтингу, а М. Гоголь вражає силою викриття абсурду, potwierджуючи її цитуванням Щепкіна: «Гоголь дійсно влучив в саме серце весь чиновничий світ – від малого до великого – бо весь той лад являв собою єдине ціле, й наскільки його можна було вважати державою, настільки Гоголь був державним злочинцем, що зазіхнув на підвалини тої держави і трусонув ними» [Щоден-

ники 2021, с. 182]. Власне творче кредо І. Чендей сформулював у листі від 2.05.1968 р. до автора «Собору»: «Для істинного творця радість і в тім, коли його слово влучило у потворність, змусило її заметушитися, сахнутися, ба й обливати правду і чесність огудою <...> А Правда може бути лишень одна. Заперечуючи гидь, ми стверджуємо прекрасне!» [Щоденники 2021, с. 369]. Так озвався у ньому талант гоголівського типу і сили викриття.

Хоча щоденники вважають нескінченно мінливим жанром, що фіксує миті примхливої чутливості, все ж зріла особистість їх творця створює підтекстову цілісність, мимохідь окресливши композиційні містки між подіями. Так, запис від 20.04.1967 р. «Було би весело і радісно, коли б не було так сумно» [Щоденники 2021, с. 350] сприймається не лише відлунням сміху над критиками «Тіней...», але й епіграфом межових випробувань письменника, розпочатих цього дня на партзборах відділення НСПУ. Людина і посада (взаємозв'язок і залежність), мотив коліски (задум Чендея написати роман так і не був реалізований) і шанобливе ставлення верховинців до худоби (купання Ружани в Тересві) як критерій взаємин із довкіллям, притча про долю пасіонарія («І так відрубали йому ноги... Він був такий довгий тепер, як вони всі... Та все одно був вищий... Але вони вже цього не бачили») [Щоденники 2021, с. 352], мотив ноші таланту і його самогубства, і, нарешті, драматичний мотив смерті сина: «Яка ще більша кара й мука може бути для батьків на землі за кару і муку бачити смерть своїх дітей?..» [Там само]. У цьому калейдоскопі мотивів навесні 1967 року просвітленому поглядом Чендея відкрилося власне недалеке майбутнє. Мить потрясіння судилищем на зборах немов зрушила часові пласти, явивши видіння-осаяння і застереження: «Немає таких твердих кісток у чоловіка, які б не перемолов млин людського упередження і злиби» [Там само]. Однак залишається відкритим питання, чи усвідомлював Чендей яснобачення, записане власною рукою.

Прямуючи на IV з'їзд письменників Союзу, він звітує перед собою про зроблене – і відкриває істину про залежність митця від оточення: «Проріст письменника свідчать не лише його твори. Ріст його засвідчується і зростанням кількості ворогів» [Щоденники 2021, с. 353].

Екзистенціалісти стверджують, що межова ситуація стає невідвратною в момент її усвідомлення людиною, продукуючи необхідність її вибору. Засідання бюро 28 червня 1967 р., коли на захист власної гідності Чендей сказав опонентам слова «брехня» і «брешете», стало порогом переходу конфлікту в нову фазу: письменником «добуто собі» моральне право на протистояння.

Дискурс поєдинку з опонентами реалізовано кількома прийомми: як боротьбу етичних дефініцій (добро/зло, правда/брехня, порядність/нікчемність), протистояння різних правд і змагання амбіцій у літературі. Символічно метафорою перемоги сприймає Чендей інсценізацію свого оповідання «Син» на головній радіохвилі літературно-драматичного мов-

лення [Щоденники 2021]. *Щоденникам* відводиться роль секретаря-референта, що фіксує, як особистість черпає сили не лише з внутрішньої свободи вибору, але й із зовнішніх маркерів, які б потверджували її віру в торжество справедливості й немарно пройдений шлях. Іншими словами, спостерігаємо відбиття внутрішнього боріння пасіонарія: з одного боку, бути зрозумілим тими, із ким ділиться добутою істиною, а з іншого – кидати виклик вічної боротьби з гиддю у далекому від досконалості світі.

Час і влада у свідомості письменника акумулювалися в химерний образ часу, мінливість якого виявляється в означеннях: «час до нього (О. Довженка. – А.Ц.) був таким жорстоким» [Щоденники 2021, с. 387], «хворий, такий нервовий час» [Щоденники 2021, с. 289], «минула вічність, минув прудкоплиний час» [Там само], «час нинішній – благодатний для розвитку талантів» [Щоденники 2021, с. 393], «наш грубий, буденно бруталний час» [Щоденники 2021, с. 395], «митець вище свого часу і працею, і баченням, і судженням» [Щоденники 2021, с. 383]. З роками категоричність поступиться розважливості, і Чендей зауважить в образі часу рису, що віддзеркалюватиме домінанту його примхливої долі – іронію [Щоденники 2021, Книга II, с. 408]. Діарист міркуватиме над детермінованістю подій – і прийде до висновку, співзвучного В. Чорноволу і О. Грибоедову, – лихо з розуму: «Певно, лихо моє і в тому, що бачу гостріше інших і відчуваю чутливіше багатьох» [Щоденники 2021, Книга II, с. 135]. Гострота світосприйняття і низький больовий поріг, помножені на усвідомлення неможливості самотужки перемогти абсурд, породжують сповідальні інтонації: «Робити добре, якісно, ми хотіли б, та часто наше лихо в тому, що не вміємо. До всього, й натура наша така: аби-як, якось буде, не можу, я не думав <...>. Ми просто ліниві <...>, бо живемо на багатющій і благодатній території Європи й Азії» [Щоденники 2021, Книга II, с. 375]. Очевидно, щоденник був «ідеальним» співбесідником, на якого покладалась надія донести його, Чендееву правду, написану в добу домінування правди владних структур та її прихвостнів. Проте діаріуш засвідчує і світоглядно-химерне поєднання щирості з ідеологічними міфологемами. До виключення з партії 9 липня 1969 р. письменник таки покладал надії, образно кажучи, на «вищу справедливість»: його критика не чітко сфокусована, тому остракізм стосовно місцевих парткерівників, які вели тонку «гру в друзів» опального, нацьковуючи на нього колег по цеху, виливається на виконавців замовлення – «гвинтиків» системи, які запопадливо шукають її ласки. Цілісна (у відображенні внутрішнього світу героїв з народу) натура митця зазнає болісних деформацій у спробах пізнання мотиваційних рушіїв своїх гонителів. Він карається викривленнями сподіваного ідеалу справедливості, поступово наближуючись у розмислах до траєкторії Людкевичевого афоризму «нас визволили, і нема на то ради...», як і починає розмежовувати образи часу і влади: «Певен, що час мене виправдає! Певен, що саме він буде найстрогішим суддею для моїх кривдників...» [Щоденники 2021, с. 447].

Категорія страху, притаманна філософії екзистенціалізму як протистояння абсурдові, маркерує внутрішній стан письменника не в особистісних координатах, а стосовно Петра Лінтура. Емпатія набуває неймовірної амплітуди коливань: «Боюся катастрофи», «Боюся трагедії...» [Щоденники 2021, с. 395, с. 396]. Через рік Чендей заповнить лауну невисловленого зв'язку зі своїм учителем із Хустської гімназії: «Фізично я надломлений, морально я травмований, долею я жорстоко скараний... <...> Лінтур перед смертю сказав мені: «Великі випробування даються долею письменнику для того, щоб він із них виносив прекрасне. Правий був Достоевський, коли казав, що художник повинен пройти через душевні потрясіння...» [Щоденники 2021, с. 450]. Катастрофізм мислення Чендея цього періоду пояснюється усвідомленою підступністю лиха криводушшя – і неможливістю перемогти його у відкритому поєдинку: «І тут залишалося тільки мовчати, мовчати, мовчати і думати...» [Щоденники 2021, с. 396]. Цим січневим записом (2.01.1969 р.) мемуариста можна було б поставити крапку як запрошення до діалогу рецензії і реакції на приреченість внутрішньої свободи пасіонарія під тоталітарним тиском прилітературних кіл і партійних цензорів, однак щоденниковий жанр дає можливість вибору власної ролі у грі зі світом. «У такій грі сильніше, ніж у щоденнику інтимному, виявляє себе провокативне начало, авторський виклик», – стверджує К. Танчин [Танчин 2005]. І Чендей послуговувався цим правом, вибудовуючи власний художній світ, зриваючи вслід за О. Гончаром будь-які маски, виставляючи потворне на суспільний осуд за М. Гоголем, з безмежною довженківською вірою поетизуючи народну душу, загартовану стражданнями і провітлену помежів'ям особистісних осянь, «говорячи мало, сказати багато...» [Трещак 2012, с. 3].

Висновки. Отже, інтерпретація *Щоденників* І. Чендея в категоріях філософії екзистенціалізму є спробою наближення до внутрішнього світу митця, чия творча доля була щедрою на страждання й осяяння. Пасіонарне усвідомлення абсурдності буття зумовило протистояння тоталітарній системі, що

прагнула нівелювати особистість, принизити гідність, психологічно знищити талант. Мотив усевладдя абсурду і жорстокості часу, образ якого асоціюється з владою, домінує в *Щоденниках*. Це художні свідчення про головний конфлікт часу (за нібито широких можливостей для творчої самореалізації – жорсткий контроль над волевиявленням внутрішньої свободи митця) та накопичення вітальної енергії впевненості в перемозі для протидії йому як засобу самотерапії. Вербально-психологічні реакції людини з низьким больовим порогом на низку межових ситуацій (накладення суспільної кризи бездуховності й корисливого пристосуванства на глибоку особистісну втрату) дали підстави оцінити гідний моральний вибір митця.

Незважаючи на фрагментарність записів, лакуни замовчування, коли спроби вербалізації проблеми нагадують ходіння зачарованим колом повторів «О tempo, o tempo!», у жанровій «цяхвилінності» настрою простежуються домінантні мотиви *Щоденників*: таланту і посередності, конфлікту внутрішньої свободи митця і часу, уособленого владою, мотив сакральної офіри покликанию, мотив залежності творчої самореалізації від оточення, мотив страху катастрофічного знедуховлення людства.

Записам 1967–69 рр. притаманна дифузія жанрів і прийомів, характерних як для ораторського мистецтва, публіцистики, фольклору, так і для малої прози. Щоденники інкрустовані ліричними спогадами про дитинство, батьків, спілкування з природою рідного Дубового і Калин. У них опое-тизовано материнство, дитячу проникливість сина Мирослава і щастя народження доньки. Інтимні переживання сусідять із притчами, народною мудрістю, фактажем спостережень журналіста, фіксуванням сну як пророчого застереження, майже телеграфним повідомленням про загибель сина, народнопоетичним плачем за ним, що розриває тишу умовчувань рефренами. Наративній моделі цього жанру мемуаристики підвладні як народнопоетичні моделі висловлювання, великий арсенал засобів творення тонкого психологізму, так і гумор та ліризм, трансцендентний сарказм, ущиплива іронія і містичне навіювання.

Література

1. Бичко І. Екзистенціалізм. Філософський енциклопедичний словник. В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. 742 с.
2. Екзистенціалізм. Літературознавчий словник-довідник. За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 219–220.
3. Льків А.В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис.... канд. філол. наук. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.
4. Кіраль С. «...Зробити щось корисне для свого рідного народу»: з епістолярної спадщини І. Чендея: монографія. Київ: ПП Лисенко М.М., 2013. 212 с.
5. Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги : монографія. Київ; Ужгород: РІК-У, 2021. 432 с.
6. Колошук Н. «Щоденники» Ольги Кобилянської як его-текст епохи декадансу: нарцисизм жіночого «Я». *Слово і час*. 2012. № 4. С. 61–68.
7. Коцюбинська М.Х. Історія, оркестрована на людські голоси : екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с. Інавгураційна лекція Почесного доктора Національного університету «Києво-Могилянська академія».

8. Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания. *Вопросы филологии*. 2001. № 3 (9). С. 83–90.
9. Танчин К. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2005. 20 с. [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://www.disslib.org/shchodennyk-jak-forma-samovyrazhennja-pysmennyka.html>
10. Трещак М. Народжене з Любові... Чендей І. Твори. Спалахи іскрин. Упор. та підгот. текстів, передм.: Марія Трещак. Ужгород: Ліра, 2012. С. 3–6.
11. Трещак М. Щира розповідь Івана Чендея про літературні справи на Закарпатті у 1954–1958 роках. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Вип.25. 2011. С. 219–230.
12. Царук А. Повернення до епістолярного діалогу: життя у слові. *Київ*. 2021. №№11–12. С. 174–178.
13. Царук А. Помежів'я вибору: незахищеність краси. Із матеріалів Всеукраїнського конкурсу малої прози імені Івана Чендея. Ужгород: 2021. *Рукопис*. 17 с.
14. Щоденники Івана Чендея: Книга І. Упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК–У, 2021. 640 с.
15. Щоденники Івана Чендея: Книга ІІ. Упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК–У, 2021. 688 с.

References

1. Bychko I. (2002) Ekzystentsializm [Existentialism]. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. V.I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy: Abrys. 742 s. [in Ukrainian].
2. Ekzystentsializm (2007) [Existentialism]. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. Za red. R.T. Hromiaka, Yu.I. Kovaliva, V.I. Teremka. Kyiv : VTs «Akademii». S. 219–220. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://chtyvo.org.ua/authors/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovnyk-dovidnyk/ [in Ukrainian].
3. Ilkiv A. (2008) V. Zhanr shchodennyka v ukrainiskii literaturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit: avtoref. dys.... kand. filol. nauk [The diary genre in Ukrainian literature of the second half of the 20th and early 21st centuries]. Ivano-Frankivsk. 20 s. [in Ukrainian].
4. Kiral S. (2013) «...Zrobyty shchos korysne dlia svoho ridnoho narodu»: z epistoliarnoi spadshchyny I. Chendeia: monohrafiia [“...To do something useful for one’s native people”: from the epistolary heritage of I. Chendey: monograph]. Kyiv: PP Lysenko M.M. 212 s. [in Ukrainian].
5. Kiral S. (2021) Ivan Chendei ta kyivski krytyky : epistoliarne dialohy: monohrafiia [Ivan Chendey and Kyiv critics: epistolary dialogues: monograph]. Kyiv; Uzhhorod: RIK-U. 432 s. [in Ukrainian].
6. Koloshuk N. (2012) «Shchodennyky» Olhy Kobylyianskoi yak eho-tekst epokhy dekadansu: nartsyzm zhinochoho «Ya» [“Diaries” of Olga Kobylyanska as an ego-text of the decadence era: narcissism of the female “I”]. *Clovo i chas*. № 4. S. 61–68 [in Ukrainian].
7. Kotsiubynska M.X. (2008) Istoriia, orkestrovana na liudski holosy: ekzystentsiine znachennia khudozhnoi dokumentalistyky dlia suchasnoi ukrainskoi literatury [History orchestrated by human voices: the existential significance of artistic documentary for modern Ukrainian literature]. Mykhailyna Kotsiubynska. Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». 70 s. Inavhuratsiina leksiia Pochesnoho doktora Natsionalnoho universytetu «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
8. Lezhën F. (2001) Zhenskiy dnevnik kak forma samosoznaniya [Women’s diary as a form of self-awareness]. *Voprosy filologii*. № 3 (9). S. 83–90 [in Russian].
9. Tanchyn K. (2005) Shchodennyk yak forma samovyrazhennia pysmennyka: Avtoref. dys. ... kand. filol. nauk [Diary as a form of writer’s self-expression]. Ternopil. 20 s. <http://www.disslib.org/shchodennyk-jak-forma-samovyrazhennja-pysmennyka.html> [in Ukrainian].
10. Treshchak M. (2012) Narodzhene z Liubovi... Chendei I. Tvory. Spalakhly iskryn [Born of Love]. Upor. ta pidhot. tekstiv, peredm.: Mariia Treshchak. Uzhhorod: Lira. С. 3–6 [in Ukrainian].
11. Treshchak M. (2011) Shchyrta rozpovid Ivana Chendeia pro literaturni spravy na Zakarpatti u 1954–1958 rokakh [Ivan Chendey’s candid account of literary affairs in Transcarpathia in 1954–1958]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu*. Vyp.25. S. 219–230 [in Ukrainian].
12. Tsaruk A. (2021) Povernennia do epistoliarneho dialohu: zhyttia u slovi [Return to epistolary dialogue: life in the word]. *Kyiv*. №№11–12. S. 174–178 [in Ukrainian].
13. Tsaruk A. (2021) Pomezhi via vyboru: nezakhyschenist` krasny [The border of choice: the insecurity of beauty]. Iz materialiv Vseukrayinskoho konkursu maloyi prozy imeni Ivana Chendeya. Uzhhorod: *Rukopys*. 17 s. [in Ukrainian].
14. Shchodennyky Ivana Chendeia: Knyha I. (2021) [Diaries of Ivan Chendey: Book I]. Uporiad. Mariia Chendei-Treshchak. Uzhhorod: RIK–U. 640 s. [in Ukrainian].
15. Shchodennyky Ivana Chendeia: Knyha II. (2021) [Diaries of Ivan Chendey: Book II]. Uporiad. Mariia Chendei-Treshchak. Uzhhorod: RIK–U. 688 s. [in Ukrainian].

DIARIES OF IVAN CHENDEY 1967-69 FROM THE VIEW-POINT OF EXISTENTIALISM

Abstract. The urgency of observing Ivan Chendey’s Diaries is due to the need to know the inner life of a man of totalitarianism, in particular the period of organized public condemnation of the *writer’s* worldview reflected in the collection «March Snow», followed by I. Chendey’s removal from journalism and publishing for nine years. The most significant years

for the analysis of the borderline situation of the threshold of moral choice are 1967–69, giving an awareness of the valuable baggage and creative achievements with which the Rubicon was crossed.

The aim of the work is to study the reflection of the artist's psychological emotions and reactions to life circumstances, to comprehend the flow of his consciousness as a phenomenon of inner freedom and spiritual resistance to the dictates of another's will. This involves solving a number of tasks: studying the features of the psychological experience of self-awareness and introspection of Chendey; classification of dominant motives of Diaries and definition of artistic means of their realization.

The categories of loneliness, inner freedom, conscious moral responsibility for one's own choice, as well as the tragic doom of human life, serve as a basis for the interpretation of diaries from the standpoint of existentialism. The main theme of diary notes is the spirituality of man and society. Among the sub-themes are the following: vocation and service, talent and mediocrity, artist and power, the price of inner freedom and the influence of the environment on the implementation of the plan. The role of the diary as a dialogic potential of the «ideal» interlocutor is analyzed. The defining features of the author's stylistics (diffusion of genres and techniques characteristic of oratory, journalism, folklore, short prose) and changes in the intonation of the text are traced. Ivan Chendey's diaries produce a conclusion about the laboratory of the spirit in the work on the word, and poetics reflects the opposition to permanent situations of absurdity as a way of expressing the will and affirming the fundamental principles of art – affirming the beautiful through criticism ugly.

Keywords: Ivan Chendey, borderline situation, diaries, existential self-awareness.

© Царук А., 2022 р.

Антоніна Царук – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії, археології, інформаційної та архівної справи Центральноукраїнського національного технічного університету, Кропивницький, Україна; antonina2015@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2976-4202>

Antonina Tsaruk – PhD in Philology, Senior Researcher of the Department of History, Archeology, Information and Archival Affairs of the Central Ukrainian National Technical University, Kropyvnytskyi, Ukraine; antonina2015@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2976-4202>

ГЕРОІКА ЧАСУ В ОПОВІДАННІ ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА «ПІД СВІЙ ПРАПОР»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1(47)

УДК 821.161.2.Лук7Під.09

DOI:10.24144/2663-6840/2022.1(47).137–144.

Шморлівська Л. Героїка часу в оповіданні Дениса Лукіяновича «Під свій прапор»; кількість бібліографічних джерел – 19; мова українська.

Анотація. Стаття присвячена маловідомому оповіданню Дениса Лукіяновича «Під свій прапор», котре поміщене в однойменній збірці 1917 року. Цей зразок творчості письменника репрезентує цілком нову для нього тему – січового стрілецтва як основного механізму боротьби за незалежність і єдність українських земель. Установлено жанрово-стильову специфіку твору на основі особливостей його змісту, форми, образної системи, тематичної парадигми. Доведено, що «Під свій прапор» має риси модерністського оповідання, тоді як циклічною структурою нагадує модерністський роман. Твір виконаний у стильовому діапазоні початку ХХ ст.: автор не відходив від засад імпресіонізму й експресіонізму. Для більшої правдивості у відтворенні картин тогочасної громадянської боротьби письменник, досі пристрасний імпресіоніст, не відкидає також використання реалізму й натуралізму. У межах контекстуально-інтерпретаційного аналізу апелювано до інших наукових та художніх текстів авторів, сучасників Д. Лукіяновича, зокрема праць В. Бобинського, М. Голубця, Л. Лепкого, А. Лотоцького, Ю. Назарака, Ю. Шкрумеляка та ін., які теж фокусувалися на зображенні руху Українських січових стрільців, його формуванні та значенні для всіх сфер національного життя, надто культурної. Зроблено висновок, що зазначена творчість Д. Лукіяновича художньо продемонструвала важливі етапи стрілецтва на західноукраїнських землях – від важких воєнних баталій до осмислення цінності такої боротьби. Увагу звернено й на інші питання: місце жінки у стрілецтві, побратимство на війні, сімейні цінності, націєтворчі засади формування держави та ін. Засвідчено, що проаналізований твір виявився першою авторською спробою зосередитись на явищі українського стрілецтва, використовуючи модерністську манеру й різноманіття малих жанрових форм, що пізніше переростуть і в більші художні полотна прозаїка.

Ключові слова: Д. Лукіянович, Українські січові стрільці, стрілецтво, жанр, стиль, мала проза, оповідання, модернізм.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Денис Лукіянович (1873–1965) відомий найперше як літературознавець, хоч показний він також оригінальною творчістю. Дещо з написаного впізнаване в художньому контексті, та це переважно великі прозові полотна – повісті («За Кадильну», 1902; «Від кривди», 1904; «Франко і Беркут», 1956) та роман («Філістер», 1909). Часто ці твори згадувалися в ракурсі реалістичного відображення української дійсності на зламі століть (передмови І. Денисюка та Л. Міщенко, Д. Павличка до їхніх видань), подекуди з характеристиками застарілого ідеологічного порядку. Мали місце також спроби написання літературного портрета Д. Лукіяновича (І. Приходько), огляду архівних матеріалів, що стосуються його біографії та діяльності (П. Баб'як), підготовки спогадів (Б. Горинь) тощо.

Водночас творча скарбниця Д. Лукіяновича як автора й цікавої малої прози таки обділена дослідницькою увагою – попри вже сучасні розвідки [Шморлівська 2016, 2017, 2020, 2021]. Але і в них заявлені в назві пропонованої студії твори не розглядалися. Власне, саме на помежів'я ХІХ–ХХ ст. припадає дебют цього автора, який починає з написання новел («Новелі», «Не бачив квітів», «Білі нарциси в'яли»), образків («Мої проходи»), оповідань («Перед святом “Свободи”»). Д. Лукіянович на межі століть загалом характеризується тяжінням до модернізму (імпресіонізму, експресіонізму, натуралізму, часто-густо їхнього синкретизму) і зосередженням на почуттях, внутрішньому світі людини. Інколи, може, й надміру ефемерний, ліричний, із

прагненням заглибитись у невидиме, письменник творить один модерністський текст за іншим, випробовуючи себе то новою стилістикою, то жанровою формою, а то й творчими «спробунками» нової літературної доби у плані теми, оповідача, манери оповіді тощо. Та є серед цієї малої прози і зразки цілком реалістичні, зокрема присвячені національним проблемам доби. Це оповідання «Під свій прапор», поміщене в однойменній збірці, виданій 1917 року у Львові. Твір цей кладе початок патріотичній стрілецькій епіці Д. Лукіяновича, що згодом продовжить у висвітленні подібних тем боротьби, націєтворення в інших полотнах – «Червона калина» (1926) та «Я – з більшістю» (1935). Ставлячи за мету дослідити дебютний зразок стрілецької тематики з погляду жанру і стилю, своєрідності персоносфери, важливо пам'ятати про основне завдання розвідки – головню вписати оповідання «Під свій прапор» у загальнолітературний контекст згаданої доби і тим самим доповнити творчий портрет Д. Лукіяновича, потвердити життєспроможність його як талановитого прозаїка-модерніста і на новому етапі діяльності.

Методи та методика дослідження. В основі статті лежить використання системного підходу до об'єкта вивчення. Цей підхід передбачає застосування традиційного описового методу і його ключових прийомів: спостереження, інтерпретації та узагальнення (для з'ясування своєрідності авторського стилю Д. Лукіяновича, його зв'язку з кодом тогочасної літератури). Також задля порівняння художнього зразка Д. Лукіяновича з іншими матеріалами (науковими і художніми) задіяно метод

контекстуально-інтерпретаційного аналізу: завдяки йому встановлюється статус твору Д. Лукіяновича відносно інших художніх зразків, його місце в соціокультурному контексті, не кажучи про те, що важливо відтворити авторські задуми, мотиви й цілі, загальний зміст питань тощо.

Виклад основного матеріалу. Оповідання «Під свій прапор», опубліковане на сторінках однойменної збірки (1917), присвячене боротьбі за волю України, показові її патріотів, які ризикували своїм життям задля майбутнього: «Сонце ясне, небо синє, а на полях тільки мріє стяг Вільної України і чета [військове формування] її борців» [Лукіянович 1917, с. 65]. Порушуються тут також інші теми, не менш важливі: славне українське минуле, стосунки між жінкою і чоловіком, старшим і молодшим поколінням, засади побудови патріотичних об'єднань та ін. Усі проблеми в оповіданні висвітлюються на тлі подій, що стосувались зародження добровольчого легіону – українських січових стрільців (УСС). Це було природним та актуальним для тодішнього українського письменства. «У міжвоєнний час, – зауважує дослідниця, – стрілецтво проявляє себе у літературному просторі як певна єдність із спільним чуттям історичної доби, ідеєю здобуття незалежної української держави, артистичними ідеалами, сукупною генераційною реакцією, наскрізними модусами товарищескості, братерства і взаємодопомоги» [Роздольська 2021, с. 4]. Якраз упродовж 1914–1918 рр. плідно формувався активний підрозділ Наддніпрянської армії УНР, особливо на території Галичини й Буковини. Саме таких героїв виписує Д. Лукіянович. Цей час в українській літературі названий періодом стрілецької Голгофи [Мафтин 2008], така проза, за словами дослідниці, «прагнула досягнути причини поразки національно-визвольних змагань, увіковічити подвиг стрільцтва» [Мафтин 2008, с. 74].

Тему стрілецтва розробляли в літературі ті, хто так чи інакше був причетним до УСС (А. Баландюк, В. Бобинський, М. Голубець, Л. Лепкий, А. Лотоцький, Л. Луців, Ю. Назарак, М. Угрин-Безгрішний, Ю. Шкрумеляк та ін.). Та є серед творчих репрезентантів доби і так звані «інші» митці, котрі пристали до січово-стрілецької теми, свідомо сприйняли історичні події, але не завжди входили до Легіону безпосередньо. Серед них виокремлюють О. Маковея, М. Вороного, О. Олесья, молодомузівців В. Пачовського, С. Чарнецького, Б. Лепкого, П. Карманського. До цього кола належить і Д. Лукіянович.

Щодо жанрової дефініції твору. Відомостей про неї у критичній літературі не знаходимо. Попри це доцільно використати характеристику пізніше написаної і теж патріотичного спрямування майбутньої роботи Д. Лукіяновича «Я – з більшістю» (1934, 1935), яку П. Баб'як поіменував «збіркою оповідань чи образків, пов'язаних між собою тематично, яку можна назвати романом» [Баб'як 2003, с. 207]. Це жанрове визначення максимально дотичне й до оповідання «Під свій прапор» (1917). Зауважив цю рису нового етапу літератури й І. Денисюк: «На початку

віку у малій прозі відчувається намагання дещо почерпнути з великих форм прози, що позначається на циклізації новел і оповідань» [Денисюк 1981, с. 169]. Цікаво, що, незважаючи на доволі значну кількість таких глав, чи то пак, розділів, у творі є спільний персонаж, дія якого поширюється на кожен частину, але має чітко визначені час, місце, індивідуалізована настроєм і життєвими поглядами цього героя. За допомогою подрібнення часопростору, вважає науковець, досягається серійність хронотопу твору: «Серійна послідовність розгортається не лінійно, а по спіралі, являючи собою багаторазове концентричне повернення до однієї і тієї ж теми (проблеми). Накладаючись одна на одну, кальковані інтерпретації щільно перекриваються в центральному секторі, кристалізуючись у ядро певного семантичного середовища» [Кондратюк 2009, с. 13].

Аналізований твір демонструє гнучкість та еластичність жанру оповідання початку ХХ ст. «Під свій прапор» – симбіоз різних літературних форм: того ж оповідання, ескіза і шкіца. Разом вони творять повну оповідну картину, що є багатопроблемною і багатозначною, та все ж не виходить за рубіж оповідання й більших прозових форм, наприклад, повісті. Оповідання втрачає свою врівноваженість, у ньому немає хронікальної фабули, залишається тільки потік свідомості і деяка філософічність. Звісно, такі зміни у жанротворенні, за словами дослідника, спричинені внутрішніми імпульсами розвитку: «Казуальність жанрових модифікацій включає в себе не тільки широкий спектр різноманітних умов, а й різні рівні їх опосередкування – трансформації викликаних життям, його потребами соціологічних, психологічних, естетичних ідей в генеалогічну свідомість певної соціальної групи письменників, критиків і читачів даного часу» [Денисюк 1986, с. 15–16].

Попри «суцільну» епічність у творі, Д. Лукіянович, перебуваючи у вічному потоці авторського пошуку, не позбавляє нову збірку вже відомого ліризму, уплітання цілих пісень, віршів у сюжет, що наштовхують реципієнта на рефлексії. Визначальною рисою жанрових особливостей оповідання «Під свій прапор» є також часте звернення до ритмічної організації фраз: «А в четвер дуже рано-раненько то не громи били, не гори валяться, то на журавенських сугорбах стрільно за стрільном злітало. А поки сонце з кривавих пелен виринали, то не вітер по житі ходив, то мужні, коренасті саксонці по журавенських сугорбах свої розстрільні схилили» [Лукіянович 1917, с. 42]. Таке мовлення з використанням протиставних порівнянь, нагромадженням однорідних конструкцій, застосуванням персоніфікацій наближають ці фрагменти більше до поезії, ніж до прози. Подекуди це максимально помітно: «Ще під горбом смілі німці мужну пісню співають, а на горбах без ворога у крові конають» [Лукіянович 1917, с. 42].

В оповіданні «Під свій прапор» після скупого пейзажного опису як експозиції («Над Печенією витала тиха, тепла нічка, закутана в густі хмари» [Лукіянович 1917, с. 5]) Д. Лукіянович одразу виво-

дить свого наратора і єдиного головного персонажа – Карпа Печеника. Власне, експозиція вибудовується на недовгому поверненні героя додому, де й відбувається його знайомство з іншими персонажами твору: Савою – його товаришем, Варкою – коханою, сім'єю (матір'ю, сестрами, дідом Лавром та ін.). Письменник не вдається до описовості в подачі образу Карпа, а прагне представити його невіддільною частиною цілого: спочатку природи, а потім – товариства УСС. На початку твору неозброєним оком помітні виваженість, пильність та сміливість героя. Ці риси проглядають через настроєві пейзажні замальовки: «Карпо пробирався суголовками обережно, тихо. Плигав, як тїнь, і не полохав навіть нічних звіриків, ні птахів» [Лукіянович 1917, с. 5]. Уже в експозиції відчувається присутність воєнних дій у звичному устрої села. Та Д. Лукіянович і не прагне одразу ж етнографічно це передавати, а знову чуство, та не менш натуралістично, він говорить устами природи: «Ось уже в корчах над заспанним потічком затьохкав та залящів йому [Карпові] в привіт одинокий соловейко на калині, що не вспів ще одлетіти, бо жахався минати бойову лінію. Густо злітали з крачків і з викопу здовж польової доріжки святоїванські хробачки, як шрапнелі ліліпутів» [Лукіянович 1917, с. 5–6]. Якщо порівнювати початок твору, де подано манливу пасторальну ідилію з цими рядками, відчутним стає виразне відштовхування, небажання відтворювати в уяві все описане автором. Психологізуючи пейзажі, Д. Лукіянович індивідуалізує події, пропускає їх крізь себе, створює «чуттепис». Це і служить виразною рисою імпресіонізму: «В імпресіоністичних творах пейзажі часто виконують психолого-характерологічну функцію, тобто відображають душевний стан, настрої персонажа, створюючи тло подій» [Кондратюк 2009, с. 14].

Таємний рух проглядає вже на перших сторінках оповідання «Під свій прапор» («У стебнику землянку підкопуємо, бо вже москаль усіх нас переписав. Ходім до них, бо не відають, що тут скоїлося» [Лукіянович 1917, с. 6]). Та поки не ясно, про що говорить автор. Зрозуміло: Карпа не зовсім раді бачити в селі, бо його прихід може викликати підозри («Давайте всі позір! Оподалик од хати держатися, а бачиш, що жандарми тебе пазять, – просто до землянки. Тільки сліду за собою не лишай!..») [Лукіянович 1917, с. 7].

Тільки у другій главі автор прямо згадує про українських січових стрільців: «А там приглянувся, як той могутній розмах українства, що вислав УСС в поле, не заломився перед залізною стіною, що в початках серпня виросла на українських землях» [Лукіянович 1917, с. 8]. Помічаємо прихильність Д. Лукіяновича до цієї організації. Недарма використано алюзію на Тараса Шевченка: «[УСС] як святий жар тлів під грузом ворожого наїзду, щоб знов спалахнути» [Лукіянович 1917, с. 8]. Образ Кобзаря та його творчості часто постає у творах стрілецької тематики «як джерело ідей, настроїв, образів та мотивів, з допомогою якого можливо конструювати візію нової української дійсності, висловлювати власну ідентичність та ідеали» [Роз-

дольська Феномен 2021, с. 22]. З погляду І. Роздольської, Т. Шевченко постає «зразком громадянської постави, генерує у наступників мотив співця» [Роздольська 2021, с. 22].

Розмови з односельчанами та січовиками переплітаються з іншою сюжетною лінією – душевними бесідами Карпа з коханою дівчиною Варкою. Саме ці епізоди наділені особливою ліричністю, хоч і молодиця сердиться на парубка через таку довгу розлуку. Д. Лукіянович не подає класичний жіночий образ, а зображує натуру сильну, вольову: «Я почала з Івгою та з Гапкою [землянки копати]; тоді пристали і товариші та й не дивилися на такого осаула» [Лукіянович 1917, с. 8]. З історичних джерел відомо, що на момент існування УСС була спеціальна жіноча чота легіону українських січових стрільців, вона ж і вважається першим військовим жіночим підрозділом у Європі. Мабуть, саме тому письменник навіть у любовній сюжетній нитці подає українську жінку як борця.

Цікаво, що образ жінки-воячки, стрілкині мало змальований у тогочасній національній літературі часто через певні застереження чоловіків-вояків щодо участі жіноцтва в бойових діях. Так, наприклад, у листуванні Д. Вітовський ділиться інформацією про свою сотню: «Усе вже в сотні маю: доброго кухаря, кравця, шевця, хор, бракує лишень ще кілька гарних стрільців жіночої статі. Але в цій справі ще не запало в сотні остаточне рішення, нема ще згоди. Одні тримають мою сторону, антифеміністичну, інші бажали б вже мати між собою ту красну половину. Поки не буде згоди, доти не прийму до сотні ніякої, навіть найгарнішої стрілиці» [За волю України 1967, с. 279]. Тільки в стрілецькому дискурсі віденського «ВСУ» тема українки-воячки була популярною, зокрема часто згадувались реальні героїні часу: С. Галечко, І. Кузь, О. Степанівна та ін.

Незважаючи на особливості творення малої прози, Д. Лукіянович не скупиться на докладне розгортання історичного тла. Він прискіпливо виписує перемоги січовиків, їхню міць, активно послуговуючись фактажем. В одному з таких відступів автор згадує: «Коли ж під кінець січня почався з Карпат загальний наступ на москалів, тоді УСС боролися, як льви, а вже найбільшою, вічною славою вкрилися на Маківці» [Лукіянович 1917, с. 15]. Ця згадка про гору Маківку є вкрай важливою деталлю усього життєво-творчого шляху письменника, адже зв'язується з іншим його твором, але вже науково-популярним – «Маківка – гора стрілецької невмирущої слави». Ця праця датована в основному ще 1939 р., але довго залишалась неопублікованою. Лише у 2005 р. вона побачила світ у Львові під редактурою Г. Сварник.

Автор передмови й упорядник Р. Дзюбан подає цікавий момент, пов'язаний із написанням «Маківки...», що є примітним і для аналізованої збірки: «Свій твір Д. Лукіянович писав на аркушах звичайних учнівських зошитів, чорним чорнилом, чітким почерком... У своєму дослідженні Лукіянович використав як друковані, так і архівні матеріали

(переважно, відділу рукописів Бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові)» [Лукіянович 2005, с. 12–13]. Ці слова наштовхують на думку, що, вочевидь, і у своїх художніх творах письменник задіявав історичні факти, тому збірка «Під свій прапор» цілком може служити художньою ілюстрацією боротьби стрілецьтва.

Одним із перших гострих моментів, яким автор апелює до почуттів читача, є звістка про смерть, а точніше, вбивство Карпового батька якраз «за прапор». Ця трагічна подія служить першим виразним сигналом назрівання чергового етапу боротьби, битви: «Сто голов розіб'ю за ту одну голову, сто грудей проколю!» [Лукіянович 1917, с. 17]. Образ прапора був украй важливим для січовика, адже символізував незалежність і свободу України. Так, автори патріотичного місячника «Червона калина» (1917) в одному з випусків теж наголошували: «...ми перші піднесли *прапор* вільної УКРАЇНИ й ділами нашими, самим нашим буттям голосили перші світові про Вкраїну, про боротьбу за її волю» [Червона калина 1917, с. 4].

Далі настрої оповідання смутніє, барви навкруги згущуються. Особливим смутком сповнений монолог Карпа на могилі батька; син хоч і твердить про обов'язки перед Вітчизною, та людський живець бере верх: «Наш прапор підніметься, як обчїмхане дерево, що наливається свіжими соками, в пні грубує, пускає парости, а верхівка знімає ще вище, плавати у сонці» [Лукіянович 1917, с. 22]. Концепт могили не мислиться тут як щось кепське, трагічне, ба більше, утворює єдність: «могила-Україна». Вона складає сенс національної пам'яті, є святим доведенням вічної боротьби.

«Військо йде», бій триває. Саме в основній частині оповідання сюжет розгортається стрімко. Паралелізм, створений автором, підсилює враження про людську боротьбу на тлі природних явищ, що тут сприймаються як катаклізми: «Збруа дзвонить, іржуть коні. А гайвороння налітає, налітає, налітає» [Лукіянович 1917, с. 25]. Його «кра...кра...кра» співзвучне до пострілів зброї. Після цілком модерністської уривчастості, частих звуконаслідувань природи Д. Лукіянович «центрує» усі наступні події на Карпові, який начебто ожив, коли почалася чергова сутичка: «На його блідих щоках заграли дві червоні латки, як на гдулях [грушах] перед Спасом, та збігли що та шума; на чорні алмази зсунулися повіки, а проте очі з-за них блисконули» [Лукіянович 1917, с. 26]. Юнак вирішує боротися, тому покидає рідне село. Після мовчазного прощання Карпо ще більше міниться у стані: «Пішов під липи і виріс коло них, як стрункий явір на межі» [Лукіянович 1917, с. 27].

Автор майстерно поєднує основну сюжетну лінію з пейзажними відступами, які ще більше підсилюють значення всіх дій, учинків людських. Таке натуральне тло наче оголює кожен закуток душі персонажа. Не без користі письменник використовує для показу дій природи цілком «людські» дієслова, ніби вона, природа, і є людина: «Сонце *відбилося* ще вище, палючим вогнем *обситало* поля,

солоним потом *обливало* валку» [Лукіянович 1917, с. 27]. Занурення у природу як прекрасне цього світу особливо контрастує з кривавими подіями і є важливим маркером митця-імпресіоніста. Ось як про це висловлюється дослідниця згаданої стильової манери: «Художній текст імпресіоніста – це не об'єктивна картина світу, а система складних суб'єктивних вражень про нього, яскраво забарвлена творчою індивідуальністю митця. Особливо вразливі імпресіоністи до чуттєвої краси світу; вони чудово відтворювали природу, її красу, розмаїтість і мінливість життя, єдність природи із людською душею» [Кондратюк 2006, с. 137].

Ще одним композиційним елементом виступають спогади Карпа про Варку. У його свідомості вони є моментом повернення додому, до чогось рідного й сокровенного: «Може, і Варка виказилася в ту хвилину з землянки та й блудить очима по небесній стелі, цвяхованій золотими гвіздками?» [Лукіянович 1917, с. 35]. Саме такі ліризовані відступи демонструють усю глибину думки Д. Лукіяновича-імпресіоніста, який прагне вражати. Читач бачить, напевне, дівчину краще і глибше, ніж сам Карпо.

Сюжет і в середині твору залишається динамічним. Одна подія різко змінює іншу. Досягається цей швидкий хід і зверненням до порухів природних: «Дві тіні скрилися під яблуні, пересунулися попід черешні, пропали за калиною і виринули аж перед ясным блиском ватри на леваді» [Лукіянович 1917, с. 35]. Яблуні, черешні, калина, ці природні маркери наче створюють відправні точки для персонажів, поки нікому не відомих. Аж із наступного абзацу дізнаємось, що це були Карпо і Сенько. Той супроводив хлопця з важливим посланням щодо наступного бою. Навіть сама зустріч головного героя з його приятелем Сеньком є дуже фрагментарною, моментами незрозумілою – чи то імпресіоністськи обірваною, чи то по-стрілецьки зашифрованою.

Карпо лине до рідних земель, та настрої у нього смутний. Д. Лукіянович прагне передати почування юнака через пісню:

*Ой на горі, на могилі,
На широкій Україні
Лежить козак над горою,
Закрив очі муравою.
Що в головах орел кряче,
А в ніженьках коник плаче.
Встань, козаче, та проснися.
На Вкраїну подивися,
Вже й стремени твої стліли,
І лице твоє не біле,
Орли очі повиймали,
Турки шабельку забрали*

[Лукіянович 1917, с. 36–37].

Ще більшою печаллю, думкою про абсурдність війни як такої сповнена зустріч Карпа із ювнярем Федором Чабаном, який нібито вбив його батька через уже згаданий прапор. Чоловік сам не розуміє, чому так учинив: «Нікого я не вбивав, комашці смерті не задав, аж війна зробила мене душегубом» [Лукіянович 1917, с. 38]. Хлопець, попри

весь біль, «заткнув пістолю за пояс» і сів під явором з ним розмовляти, «як то полтавців, харківців і киян; чернігівців, подолян і волинців, і білорусів та й кубанців, усіх синів широкої України одурено і послано буцім то з чужим царем битися, а їх послано на Галич тутешні слободи нівечити, кривавий, культурний доробок руйнувати» [Лукіянович 1917, с. 38–39]. Цей монолог головного персонажа, сповнений гарячими слізьми за Україною, демонструє і громадянську позицію самого автора. Д. Лукіянович не прагне тільки показати січових стрільців як захисників краю, а доводить гадку про те, що будь-яка війна є великим злочином, тяжким гріхом.

Усі чекають новин від Сенька, підмоги від кошового. Хлопець передає важливе послання: «Кошовий товариству поклін засилає, своєю головою за вас промишляє; потерпіти всіх вас просить: не забавить, він прийде, під власний стяг вас поведе» [Лукіянович 1917, с. 41]. Цікаво, що саме під час таких патріотичних епізодів автор використовує ритмізовану мову, тим самим ніби створюючи підбадьорливий настрій. Бійці його підтримують, лунає така ж піднесена відповідь: «Недаром нас заховали, Москві послуку не дали. Ой, де орли, де соколи, нам дорога в чисте поле!» [Лукіянович 1917, с. 41]. Після такого ритмізованого ліричного твору діалогу письменник і далі в подібній манері зображує наступні події («Ой, ще сонце не сходило, як втікачі повставали і росою припадали» [Лукіянович 1917, с. 41]), ще більше акцентуючи на динаміці сюжету в цій частині.

Наступний XIV-й розділ максимально наближений за манерою подачі до текстів фольклору. Пейзажні замальовки, численні художні засоби, особливо паралелізми, наводять на гадку, що перед нами дума, подана в епічній формі. Ось один із яскравих заперечних паралелізмів, що формує «заплачку» [початковий елемент композиції думи] розділу: «А в четвер дуже рано-раненько то не громи били, не гори валяться, то на журавенських сугорбах стрільно за стрільном злітало. А поки сонце з кривавих пелен виринали, то не вітер по житі ходив, то мужні коренасті саксонці по журавенських сугорбах свої розстрільні схиляли» [Лукіянович 1917, с. 42]. Плакати то ж є по кому, адже саме в цьому розділі мовиться про найгостріші військові баталії. Тут уже немає суцільної чуттєвості з уст героїв чи наратора, а сам жорстокий натуралізм: «Целюлоза і кров воняли. Аж коли пекло прогуло, вся толічка [пасовисько] була глибоко зрита, весь курінь посіканий, тіло і кров перемішані з глиною на заміс» [Лукіянович 1917, с. 43]. Однак такі відверті картини не подаються з метою викликати відразу чи страх, навпаки, вони демонструють передумови формування міцного стрілецького характеру – попри всі несприятливі фактори. Подібно зобразив табір січовиків і Л. Лепкий у мемуарному етюді «Як сонце гліне з поза хмар», де загін прокладає нову дорогу серед мочарів і болота, живе у стайнях і зруйнованих селянських оселях [Світ 1917, с. 7–9].

Саме тут уперше так яскраво оприсутнено архетип смерті, яка не зупиниться ні перед чим, –

смерті на війні. Вона, смерть, виступає абсолютно чужорідною, неприпустимою, але очевидною. Набагато глибше від людей, які під час бою втрачають сенсори чуттєвості, відчуває кінець природа. Вона звучить краще й переконливіше, ніж прямі описи смерті: «Стомився косар. Тиша облетіла горби і поля. Сумно схилялися дерева, тікав окровавлений потік, розлетілися пташки, розбіглися звірики. А невтомне сонце животворне без упину вирощувало життя округу розритої, перекопаної толічки [пасовища]» [Лукіянович 1917, с. 43–44]. Образ-штрих крові ще раз потверджує важливість концепту смерті у творах стрілецької тематики. Наприклад, в уривках поезій: «пане сотник, ми з тобою, / загули усі – / Як до чарки, так до бою, / Кривавого перебою / Дужі ми й міцні» [Республіканський самохотник 1918, с. 11]; «Ми у бій підем кривавий / За своїх братів...» [Республіканський самохотник 1918, с. 12]. Або ще: «Міцно там стоять у полі / Наші славні герої / Нищать ворогів відвічних / І ведуть криваві бої» [Республіканський самохотник 1919, с. 12]; «Бачиш, защо тільки ллється / Стрілецької крові?» [Республіканський самохотник 1918, с. 8].

Боротьба триває. Ханенко віддає нові накази, роздумує над стратегією бою. Одним із таких наказів Карпові було здати німцям інформацію про розташування російських військ: «Ось вам план табору, зроблений російським прапорщиком од саперів, а тут план двох становищ під тяжкі гармати. До того ще скажу, що в Бакочині є два великі склади муніції: один у гобальні [?], другий під голим небом, на горі проти церкви. В Печенії великий обоз і корпусна управа. Всі ті місця можу ще докладніше описати і визначити» [Лукіянович 1917, с. 47]. Звісно, німці йому попервах не вірять, але все ж Карпові вдається їх переконати: «Там спільний наш ворог. Я добровільно до вас прийшов» [Лукіянович 1917, с. 48]. Розвідка на чолі з Карпом вирушає на пошуки переходу до зазначених місць. Вояки знущються з хлопця, та він не дає себе образити, ще раз потверджуючи силу духу: «Я син поневоленої нації, але знущатися надо мною зась» [Лукіянович 1917, с. 51]. План усе ж спрацював, хлопець не обманював німців, і ті задумали напад на москалів.

Різко змінюється природне і настроєве тло навкруги: «З-над Козари за Дністром приснув світ. Верх журавенського парку котиться повільно, золото-срібло валиться на ганок, на всю палату. Щезла зо двору мряка холодна, що всю ніч висить на багні під кряжем» [Лукіянович 1917, с. 54]. Міниться у своїх почуваннях герой: «Карпо ясне вітав сонце – він живе, він буде жити» [Лукіянович 1917, с. 54]. Особливе ж «налаштування» несе природа, вона вперше за довгий час знову з-під пера автора виходить оптимістичною: «Пливе радість, лине чар. На чубах лип блискучі перли, на тюльпанах горить янтар. Весь двір і парк гуде: цяр-цяр!..Зо двору в парк і з парку двір пливе і мчить: ці-цір! ці-цір!..» [Лукіянович 1917, с. 54].

Таке позитивне тло пов'язане зі зміною сюжетної лінії, точніше – з її невідворотною точкою: «Нинішній день – великий день!» [Лукіянович

1917, с. 54]. Січовики готуються до великого фінального бою, стягують під Дністер усі сили. Починається битва, життя в таборі кипить. Здається, люди звикли до такого воєнного ритму вже більше, аніж до звичного, буденного. Ідея безнастанної і всеохопної боротьби за національну гідність і свободу, що часто відкидала на другий план особисте життя, якраз і лягла в основу руху «усусівців». Найчастіше в патріотичних лозунгах виринали тільки два слова «бій» і «ми»: «...що і ми не тільки жовніри, але і будучі горожани Вільної Самостійної країни. Велика історична ідея перестала бути для нас лише переконанням, вона вросла в характер і душі наші, перейшла в діло, стала основним нервом життя нашого. Ми знаємо, за що ідемо на труди і бої, за що лишаємо могили за собою. Ми свідомі цілі нашої на будуче і доріг, що ними йтимемо в життю своєму...» [Лазарович 2016, с. 115].

Настає розв'язка. Усі прагнуть, щоби гніт війни закінчився: «Кождий вірив, що в його хагі настане супокій, а на світі – мир. Вдячним оком гляділи на побідні війська» [Лукіянович 1917, с. 61]. Та ще більше радіє перемозі людській природа: «Пшеничка-жито колос свій клоняють, під ноги стелить траву ярк, потічок оббиті ноги сполоче, а в лісі пташки пісоньку дзвонять, скоростріли колосся не жжали, трави не стоптали копитами коні, ріллі не спорили шрапнелі, гранати, вода не красилась червоною кров'ю. Ходи до нас – слава тобі!» [Лукіянович 1917, с. 61]. Нарешті рідна земля сприймається «своєю», а не «чужою», що, за словами дослідниці, є цілком очевидно рисою творів стрілецької тематики: «Образ світу загальноструктурований за антитезою «свій–чужий», що є прямою проекцією реального соціально-історичного часу, який увиразнює тему відвоювання «свого» простору» [Роздольська 2021, с. 14].

Література

1. Баб'як П. Лукіянович Денис Якович. Українська журналістика в іменах. Львів, 2003. Вип. 10. С. 207.
2. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики. *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – поч. XX ст.*: зб. наук. пр. Київ, 1986. С. 6–49.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
4. За волю України. Історичний збірник УСС: в 50-ліття збройного виступу Українських Січових Стрільців проти Москви 1914–1964 / ред. кол.: С. Ріпеський (гол. ред), Л. Лепкий, Л. Луців. Нью-Йорк: Видання Головної Управи Братства Українських Січових Стрільців, 1967. 608 с.
5. Кондратюк Л. М. Імпресіонізм як зона взаємодії художніх мов різних мистецтв. Наукові праці: *Науково-методичний журнал*. Миколаїв: МДГУ ім. П. Могили, 2006. Т. 59. Вип. 46. С. 137–143.
6. Кондратюк Л. М. Сильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській та англійській літературах поч. XX ст.: автореф. дис.канд.філол.наук: 10.01.05. Київ, 2009. 20 с.
7. Лазарович М. Легіон Українських Січових Стрільців: формування, ідея, боротьба. 2-ге вид., доп. Тернопіль: Джура, 2016. 628 с.
8. Лукіянович Д. Під свій прапор / Під ред. Миколи Голубця. Львів: з друкарні А. Гольдмана, 1917. 80 с.
9. Лукіянович Д. Маківка – гора стрілецької невмирущої слави. Упоряд. Р. Дзюбан; Наук. ред. Г. Сварник. Львів, 2005. 184 с.
10. Мафтин Н. Д. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX ст.: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ. 2008. 356 с.
11. Республіканський самохотник. Появився на славній Діброві в Станіславові р. 1918 місяця грудня 31 дня (без перепустки). Станіславів, 1918–1919.
12. Роздольська І. Літературний феномен Українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління: автореф. Львів, 2021. 38 с.

Усвідомлюється розв'язка і через подачу спершу ілюстрації, на якій зображено повернення військового до коханої (очевидно, Карпа до Варки), пізніше й самою розповіддю про мент зустрічі, правда, нещасливий, адже парубок говорить про те, що через сім днів знову на нього очікує дорога, треба в похід виступати, бо «калина похилилась, Україна зажурилась» [Лукіянович 1917, с. 63]. Дівчина відмовляється від супроводу для Карпа і залишається вдома. Попри сумну любовну розв'язку, оповідання закінчується піднесеним патріотичним настроєм, звучить девіз найбільшої любові до Батьківщини: «Несу свою буйну голову, проллю молоду кров за Україну. Бо Україні я служив, для України тільки жив» [Лукіянович 1917, с. 64].

Останній розділ хоч і слугує завершенням твору, та є початком нової історії: «Розступилася громада, пливе чета, пливе друга, а в бакочинській ідуть дві стрілкині. Іде Івга і Варвара» [Лукіянович 1917, с. 65]. Завершується ж оповідь зверненням наратора до тієї, за яку боролись славні січовики Лукіяновичеві: «Сонце ясне, небо синє, а на полях тільки мріє стяг вільної України і чета її борців...» [Лукіянович 1917, с. 65].

Висновки. Таким чином, опісля численних попередніх проб пера на сторінках періодики одноїменне оповідання зі збірки «Під свій прапор» відкрило образ автора цілком по-новому. Фактично було закладено початок іще одного ідейно-тематичного спрямування у творчості Д. Лукіяновича: зображення воїнів із народу, послів доброї волі. Січові стрільці є начебто джерелом, першоосновою для подальшого зображення письменником різних суспільних рухів, найчастіше селянських. Усі вони так чи інакше боротимуться за свої права, свободу, незалежність України.

13. Світ / видає і за редакцію відповідає М. Голубець. Львів, 1917–1918.
14. Червона калина: поважний сатиричний січовий місячник. Видає Гурток У.С.С. Відповідальний редактор М. Угрин-Безгрішний. Кіш Українського Січового війська, 1917.
15. Шморлівська Л. «Бажитки» Д. Лукіяновича з погляду імпресіоністської поетики. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*: зб. наук. пр. 2016. № 8 (333). С. 196–200.
16. Шморлівська Л. Дебют Дениса Лукіяновича в українській літературі: шлях від малого. *Scripta manent: молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики*: зб. наук. пр. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. Вип. 3. С. 125–128.
17. Шморлівська Л. Модерністські віяння у «Новелях» Дениса Лукіяновича. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: зб. наук. пр. 2017. № 2 (20). С. 259–264.
18. Шморлівська Л. Стильовий синкретизм початку ХХ століття: новела Дениса Лукіяновича «Не бачив квітів». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. 2020. Вип. 23. С. 124–129.
19. Шморлівська Л. Селянська епіка Дениса Лукіяновича (на матеріалі оповідань «Ландвійт скинувся» й «Перед святом “Свободи”»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2021. Вип. 2(46). С. 304–311.

References

1. Babiak P. (2003) Lukiianovych Denys Yakovych. *Ukrainska zhurnalistyka v imenakh* [Lukiyanovych Denys Yakovych. Ukrainian journalism in names]. Lviv. Vyp. 10. S. 207 [in Ukrainian].
2. Denysiuk I. (1986) Zhanrovi problemy novelistyky. *Rozvytok zhanriv v ukrainskii literaturi XIX – poch. XX st.* [Genre problems of short stories. Development of genres in Ukrainian literature of the 19th – early 20 century]: zб. nauk. pr. Kyiv. S. 6–49 [in Ukrainian].
3. Denysiuk I. (1981) Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX – poch. XX st. [Development of Ukrainian short prose of the 19th – early 20th century]. Kyiv: Vyshcha shkola. 216 s. [in Ukrainian].
4. Za voliu Ukrainy (1967) Istorychnyi zbirnyk USS: v 50-littia zbroinoho vystupu Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv proty Moskvy 1914–1964 [For the freedom of Ukraine. USSR historical collection: on the 50th anniversary of the armed uprising of the Ukrainian Sich Riflemen against Moscow 1914–1964] / red. kol.: S. Ripetskyi (hol. red), L. Lepkyi, L. Lutsiv. Niu-York: Vydannia Holovnoi Upravy Bratstva Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv. 608 s. [in Ukrainian].
5. Kondratiuk L. (2006) Impresionizm yak zona vzaiemodii khudozhnikh mov riznykh mystetstv [Impressionism as a zone of interaction of artistic languages of different arts]. *Naukovi pratsi: Naukovo-metodychnyi zhurnal*. Mykolaiv: MDHU im. P. Mohyly. T. 59. Vyp. 46. S. 137–143 [in Ukrainian].
6. Kondratiuk L. (2009) Stylovi tendentsii impresionistychnoi prozy v ukrainskii, rosiiskii ta anhliiskii literaturakh poch. XX st. [Stylistic tendencies of impressionist prose in Ukrainian, Russian and English literature of the beginning 20th century]: avtoreferat. 10.01.05. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
7. Lazarovych M. (2016) Legion Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv: formuvannia, ideia, borotba [Legion of Ukrainian Sich Riflemen: formation, idea, struggle]. 2-he vyd., dop. Ternopil: Dzhura. 628 s. [in Ukrainian].
8. Lukiianovych D. (1917) Pid svii prapor [Under Own Flag] / Pid red. Mykoly Holubtsia. Lviv: z drukarni A. Goldmana. 80 s. [in Ukrainian].
9. Lukiianovych D. (2005) Makivka – hora striletskoi nevmyrushchoi slavy [Makivka is a mountain of infant immortal glory]. Uporiad. R. Dziuban; Nauk. red. H. Svarnyk. Lviv. 184 s. [in Ukrainian].
10. Maftyn N. (2008) Zakhidnoukrainska ta emihratsiina proza 20–30-kh rokiv XX st.: paradyhma rekonkisty [Western Ukrainian and emigration prose of the 20s and 30s of the 20th century.: the paradigm of the Reconquista]. Ivano-Frankivsk. 356 s. [in Ukrainian].
11. Respublikanskyi samokhotnyk (1918–1919) [Republican self-willed]. Poiavyvsia na slavnii Dibrovi v Stanislavovi r. 1918 misiatsia hrudnia 31 dnia (bez perepustky). Stanyslaviv [in Ukrainian].
12. Rozdolska I. (2021) Literaturnyi fenomen Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv: funktsionuvannia ta struktura pokolinnia [Literary phenomenon of Ukrainian Sich Riflemen: functioning and structure of generation]: avtoref. Lviv. 38 s. [in Ukrainian].
13. Svit (1917–1918) [World] / vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie M. Holubets. Lviv [in Ukrainian].
14. Chervona kalyna: povazhnyi satyrychnyi sichovy misiachnyk (1917) [Red Viburnum: a respected satirical Sich monthly]. Vydaie Hurtok U.S.S. Vidpovidalnyi redaktor M. Uhryn-Bezghrishnyi. Kish Ukrainskoho Sichovoho viiska [in Ukrainian].
15. Shmorlivska L. (2016) «Bahnitky» D. Lukiianovycha z pohliadu impresionistskoi poetyky [“Bagnitky” D. Lukiyanovych in terms of Impressionist poetics]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*: zб. nauk. pr. № 8 (333). S. 196–200 [in Ukrainian].
16. Shmorlivska L. (2016) Debiut Denysa Lukiianovycha v ukrainskii literaturi: shliakh vid maloho [The debut of Denys Lukiyanovych in Ukrainian literature: the path from childhood]. *Scripta manent: molodizhnyi naukovyi visnyk Instytutu filolohii ta zhurnalistyky*: zб. nauk. pr. Lutsk: Vezha-Druk. Vyp. 3. S. 125–128 [in Ukrainian].

17. Shmorlivska L. (2017) Modernistski viiannia u «Noveliakh» Denysa Lukiiianovycha [Modernist trends in “Novels” by Denys Lukiyanovych]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky (literaturoznavstvo): zb. nauk. pr. № 2 (20)*. S. 259–264 [in Ukrainian].

18. Shmorlivska L. (2020) Stylovyi synkretyzm pochatku XX stolittia: novela Denysa Lukiiianovycha «Ne bachyv kvitiv» [Stylistic syncretism of the early twentieth century: a short story by Denys Lukiyanovych “I have not seen flowers”]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Vyp. 23. S. 124–129 [in Ukrainian].

19. Shmorlivska L. (2021) Selianska epika Denysa Lukiiianovycha (na materialy opovidan «Landviit skynuvsia» u «Pered sviatom “Svobody”») [Peasant epics by Denys Lukiyanovych (based on the stories “Landwitt is thrown off” and “Before the holiday of “Freedom”)]. *Naukovyi visnyk Uzhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Vyp. 2(46). S. 304–311 [in Ukrainian].

THE HEROICS OF TIME IN THE STORY OF DENYS LUKIYANOVYCH «UNDER OWN FLAG»

Abstract. The article is devoted to the Denys Lukiyanovych’s little-known story «Under Own Flag», which was included into the collection of stories of the same name in 1917. This example of the writer’s work represents quite new topic for him – the topic of Sich Riflemen Movement as the main mechanism of the struggle for independence and unity of the Ukrainian lands. The genre and style specifics of the work were established based on the peculiarities of its content, form, image system, thematic paradigm. It is proved that «Under Own Flag» has the features of a modernistic story, while its cyclical structure has the qualities of a modernistic novel. The work is made in the stylistic range of the early twentieth century: the author did not deviate from the principles of impressionism and expressionism. For greater truthfulness in the representation of the pictures of civil struggle of those times the writer, still a passionate impressionist, does not deny the using of realism and naturalism. Within the framework of contextual-interpretative analysis, it is appealed to the scientific and artistic texts of other authors, the contemporaries of D. Lukiyanovych, in particular to the works of V. Bobynskyi, M. Holubets, L. Lepkyi, A. Lototskyi, Y. Nazarak, Y. Shkrumeliak etc., which were also focused on the description of the Ukrainian Sich Riflemen Movement, its formation and value for all spheres of national life, especially cultural one. It is concluded that the work of D. Lukiyanovych demonstrated artistically the important stages of the Sich Riflemen Movement in Western Ukraine – from heavy military battles to awareness of the value of such a struggle. Attention is also paid to other issues: the place of women in this movement, brotherhood in war, family values, nation-building principles of state formation, etc. It is proved that the analyzed work was the first author’s attempt to focus on the phenomenon of Ukrainian Sich Riflemen Movement, where the modernistic manner and a variety of small genre forms were used, which would later grow into larger prose canvases.

Keywords: D. Lukiyanovych, Ukrainian Sich Riflemen, Sich Riflemen Movement, genre, style, short prose, stories, modernism.

© Шморлівська Л., 2022 р.

Лілія Шморлівська – аспірантка III року навчання філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, Чернівці, Україна; liliashm@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-6843-3545>

Lilia Shmorlivska – graduate student of the third year of study at the Faculty of Philology of the Yuri Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine; liliashm@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-6843-3545>