

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

**ЛІТЕРАТОР-ІНТЕЛЕКТУАЛ
У МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ:
ВИКЛИКИ ДЛЯ ПАМ'ЯТІ
ТА ІДЕНТИЧНОСТІ**

Монографія



Миколаїв – 2018

УДК 82.09-056.317:314.15

Л 64

Рекомендовано до друку вченою радою ЧНУ ім. Петра Могили (протокол № 4 від 13 грудня 2018 року).

Рецензенти:

Кеба О. В., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Соловей Е. С., доктор філологічних наук, професор, член Національної спілки письменників України, член Українського центру Міжнародного ПЕН-клубу;

Оржицький І. О., доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Л 64

Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності : монографія / гол. ред. О. В. Пронкевич. – Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2018. – 180 с.

ISBN 978-966-336-407-0

Коллективна монографія виконана в рамках проекту «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності», який здійснюється за фінансової підтримки Міністерства освіти і науки України (державний реєстраційний номер теми 0117U000446) та є відгуком на гуманітарні виклики, спричинені міграціями у ХХ ст. В основу цієї книги покладено низку питань: викорінення й пошук нового дому в чужій країні, облаштування там і переосмислення себе; заміщувальні й компенсаторні сили пам'яті, якими оперує емігрант (іммігрант), шукаючи, захищаючи або змінюючи свою ідентичність; ідейний, діяльнісний, утилітарний аспекти переміщення з питомого (рідного) середовища в нове й невідоме. Її герої – мислителі, літератори-інтелектуали – носії по-своєму унікального екзистенційного досвіду, отриманого в тривалих і неодноразових переміщеннях.

На підставі вивчення великого масиву різножанрових текстів літераторів-мігрантів не такого вже далекого минулого автори монографії спробували дати відповідь на питання, що таке (е)міграціонізм сучасного світу, чи можливе інтелектуальне подолання наслідків і «комплексів» еміграції і, якщо так, то якими способами, а також чим особистість може протистояти втратам і стану розгубленості, що неминуче даватимуть про себе знати в доленосних міграціях. Усе сказане дає підстави думати, що книга буде корисною широким колам читачів, які відкривають для себе наш глобальний і глобалізований світ.

УДК 82.09-056.317:314.15

ISBN 978-966-336-407-0

© Колектив авторів, 2018

© ЧНУ ім. Петра Могили, 2018

ЗМІСТ

Передмова	4
I. Українська ідентичність і пам'ять у міграційних процесах XX століття.....	9
<i>Марія Ревакович.</i> Спогади дитинства в поезії Богдана Бойчука: емігрантська ностальгія чи документація болю.....	9
<i>Тетяна Остапчук.</i> Стратегії подолання мовних кордонів літератором-емігрантом: перекладацький досвід Юрія Тарнавського.....	17
<i>Тетяна Шестопалова.</i> Критичне мислення як чинник інтелектуальної біографії Юрія Шевельова	49
<i>Ольга Полухович.</i> Український голос у світовій культурі: повоєнні рефлексії на сторінках журналу «Обрії».....	77
II. Міграція, ідентичність і пам'ять у зарубіжній літературі XX – початку XXI ст.	93
<i>Зоя Копельман.</i> «...Я родился в одном из городов изгнания...» (Галиція в художественной прозе Шмуэля Йосефа Агнона)	93
<i>Олександр Пронкевич.</i> Мігель де Унамуну у вигнанні: екзистенційно-художній вимір опрацювання еміграційної травми	120
<i>Христина Павлюк.</i> Внутрішня еміграція як ресурс пейзажної лірики Сари Кірш.....	145
III. Жанровий вимір пам'яті й ідентичності в сучасній літературі	161
<i>Юрій Ганошенко.</i> Альтернативна біографія в сучасній українській літературі як гра з пам'яттю та ідентичністю	161
Відомості про авторів.....	178

ПЕРЕДМОВА

Сучасна епоха немислима без міграції. Так чи інакше практично всі люди, що живуть на початку ХХІ століття, втягнуті або причетні до якоїсь форми переміщення з однієї точки земної кулі до іншої. Причому під «міграцією» слід розуміти таке пересування індивідів у просторі та часі, яке передбачає довготривале їхнє перебування в чужій нерідній культурі, поза межами тієї землі, де вони народились. Ідеться не про подорожі, мандрівки або відрядження, а про ґрунтовне занурення в інший світ – з усіма наслідками, які випливають із самого процесу життя: потребою заробляти собі на хліб, зав'язувати стосунки, будувати дім або просто знаходити житло, вивчати нові мови тощо. Подібні пересування можуть бути вимушені або добровільні, але в кожному разі вони становлять неповторний екзистенційний досвід, який впливає на процеси ідентифікації людини, соціальних груп, цілих націй, а також зумовлює трансформування індивідуальної та колективної пам'яті. Ця колізія вельми актуальна для України, зважаючи не тільки на факт наявності численних українських діаспор в усьому світі, а й на появу десятків тисяч внутрішніх мігрантів, які з'явилися внаслідок анексії Криму та війни на Донбасі.

Такими міркуваннями керувалися науковці, які дали згоду надрукувати свої розвідки в цій монографії. Вони вирішили зосередитись на літературному вимірі процесу, а точніше на особі літератора-інтелектуала, який втягнутий у процеси міграції. Тексти, зібрані в книзі, об'єднують розуміння художньої літератури як антропологічної лабораторії, в якій за участі словесного мистецтва відпрацьовуються певні ідеологеми, міфологеми, моделі життєвої поведінки, що сформовані соціальною практикою або самі формують цю практику. Творці, мислителі, митці наділені даром породжувати ідеї та форми, що прояснюють, розкривають, навіть ілюструють процеси, не завжди зрозумілі й очевидні широкому загалу.

Головний методологічний прийом, використаний авторами монографії, – case study. Він покладений в основу сімох із восьми

розвідок. Його принцип полягає в тому, що кожен дослідник зосереджується на «випадку» одного конкретного автора, аби розглянути специфіку його міграційної ситуації, а також те, яким чином ця ситуація позначилася на осмисленні, як в ідейному, так і в художньому планах, проблем ідентичності й пам'яті. Звичайно, акцент було зроблено на вітчизняному досвіді, адже монографія зосереджена насамперед на пізнанні української реальності, але зарубіжні літератори-інтелектуали-мігранти не залишилися поза увагою. Це дало змогу надати висновкам, до яких дійшли науковці, об'ємності й широти. Остання робота, вміщена в монографії, присвячена темі розмивання жанрових меж біографії – типу твору, який найчастіше слугує для зображення стратегій конструювання ідентичності й переформатування пам'яті в процесах міграції.

Першу частину книги «Українська ідентичність і пам'ять у міграційних процесах ХХ століття» відкриває розвідка Марії Ревакович, яка поєднує в собі елементи ліричного нарису та наукової статті. Її «випадок» – Богдан Бойчук (1927–2017 рр.), який нещодавно пішов із життя. Близькість до дати смерті, факт, що авторка добре знала цього видатного діяча української літератури, а також розлогі цитати з поезій Б. Бойчука надають тексту виразного емоційного забарвлення. М. Ревакович змальовує траєкторію ідентичнісного пошуку українського письменника. Пам'ять про самотнє дитинство й тяжкі, нерідко трагічні особистісні та історичні обставини біографії підштовхують митця до висновку, що тільки поезія (ширше – творчість) є єдиним способом існування у непереможній абсурдності світу.

Теми, порушені М. Ревакович, підхоплює Тетяна Остапчук, яка розглядає перекладацьку діяльність Юрія Тарнавського, соратника Б. Бойчука по Нью-Йоркській групі. Обоє авторів об'єднує екзистенціалістське світовідчуття і глибока інтегрованість в американську культуру. Можна сказати, що вони є представниками гібридної україно-американської ідентичності. Обидва творці є інтелектуалами, яких вирізняє широта й глибина експериментування з літературною формою. Т. Остапчук доводить, що важливою передумовою для успішного формування новоприбулою людиною глобальної ідентичності в контексті чужої культури є подолання мовного кордону, який відділяє її від *native people*. Ю. Тарнавський розв'язує цю проблему, перекладаючи з української мови англійською, з іспанської та англійської українською і здійснюючи автопереклад власних творів.

Два наступні літератори-інтелектуали Юрій Шевельов і Юрій Косач, чия творчість розглядається в першій частині книги,

репрезентують інший тип існування українського літератора-мігранта. Незважаючи на факт тривалого перебування протягом багатьох років за межами України, здебільшого в США, вони усвідомлюють себе саме українцями, а не носіями гібридної україно-американської ідентичності. Водночас, обидва інтелектуали намагаються кинути виклик традиційній українській ментальності, чим провокують гнів і роздратування представників українських діаспор.

На цьому тлі оформлюється така світоглядна риса Юрія Шевельова, як гротеск. Його вивчає Тетяна Шестопалова, яка стверджує, що гротеск – не просто літературний прийом чи спосіб побудови художнього тексту, а інтелектуальна позиція, яка визначає форми конструювання ідентичності й опрацювання індивідуальної та колективної пам'яті інтелектуала. Це модель виживання і наповнення життя творчістю, адже, мислячи й висловлюючись гротескно, носій такого типу свідомості захищає свою свободу.

Юрій Косач, оригінальний і суперечливий митець, якому присвятила своє дослідження Ольга Полухович, у пошуках відкритої моделі української національної ідентичності йде шляхом творення нових засадничих культурних міфів. Для цього Ю. Косач засновує журнал «Обрії», що був покликаний допомогти українській культурі віднайти свій оригінальний голос у світовому контексті. І хоча на початку 1950-х рр. амбітний план Ю. Косача не отримав підтримки з боку представників української діаспори Америки, його ідеї стали дороговказом для наступних поколінь українських інтелектуалів-емігрантів, які знайшли ресурси, аби продовжити його справу.

Друга частина книги «Міграція, ідентичність і пам'ять у зарубіжній літературі XX – початку XXI ст.» виводить читача за межі української культури і переміщує проблему літератора-інтелектуала-мігранта, який намагається розв'язати проблеми ідентичності й пам'яті, у міжнародний контекст. Цілком логічним є звернення до унікального досвіду єврейської літератури, написаної івритом, яка представлена в монографії постаттю Шмуеля Йосефа Агнона, лауреата Нобелівської премії з літератури. Автором цієї розвідки є Зоя Копельман, яка розкриває специфіку міграційних процесів, що формували його як письменника: народжений у Бучачі, Агنون не стільки їде з України, в якій народився, в іншу частину світу, рятуючись від переслідувань, скільки прямує до Ізраїлю, де на нього чекає справжній дім. Це принципово відрізняє його від багатьох українських літераторів-мігрантів, які у своїй пам'яті продовжують триматися України як центру космосу, розуміючи, що ніколи вже до неї не повернуться. Водночас

факт, що той Бучач, який Агнон знав колись, тепер знищений та існує тільки в пам'яті, завдає йому гострого болю.

Цікавим є й досвід заслання, яке згодом стало добровільним вигнанням, одного з найбільших письменників Іспанії ХХ століття Мігеля де Унамуно, який декілька років вимушений був жити у Франції. Цей «випадок» вивчає Олександр Пронкевич. Дослідник для осмислення екзистенційної ситуації, в яку потрапив знаменитий автор, застосовує теорію травми. Науковець доводить, що форми і способи художнього та філософського осмислення еміграційного досвіду Мігелем де Унамуно мають парадигмальне значення для сучасної літератури. Зокрема, ефект «розпорошення ідентичності» внаслідок перебування в іншій культурі стає потужним джерелом формування метанаративної поетики у прозі письменника.

Гідним доповненням галереї інтелектуалів-мігрантів ХХ ст., яку пропонує монографія, є літературний портрет відомої німецької поетеси Сари Кірш (1935–2013 рр.), змальований Христиною Павлюк. Дослідниця доводить, що «випадок» цієї неперевершеної авторки пейзажної лірики по-своєму унікальний, адже Сара Кірш була незвичайною емігранткою: вона мусила виїхати з однієї німецької держави (НДР) до іншої (ФРН), але в жодній з них так і не віднайшла душевного спокою. Її ідентичність і пам'ять виявляються розколотими, але розлом проходить не через мову та ідеологію, а через загальне усвідомлення бездомності людини в сучасному світі. Порятунком із цього стану безвиході Сара Кірш бачить приблизно в тому, що й Богдан Бойчук, – у «внутрішній еміграції» та творенні досконалої пейзажної лірики.

Завершує монографію третя частина «Жанровий вимір пам'яті й ідентичності в сучасній літературі», яка представляє розвідку Юрія Ганошенка. У ній автор аналізує феномен сучасної альтернативної біографії в українській літературі початку ХХІ століття як експериментальної лабораторії з художнього вивчення людської свідомості, сформованої процесами глобалізації та інформатизації. Науковець показує, яким чином сучасна українська література як на рівні письма, так і щодо активізації читацької рецепції у загальних рисах відтворює розуміння ідентичності як фрагментованого (гібридного, фронтірного) явища, а також як наративний процес, у якому відбувається постійна реактуалізація індивідуальної та історичної пам'яті й реконструювання форм тожсамості.

Таким чином, монографія розкриває екзистенційний досвід міграції в його розмаїтті. У розвідках ідеться про еміграцію, вигнання, втечу, внутрішню еміграцію і повернення до історичної батьківщини після

набуття справжнього дому. Науковцями, що взяли участь у проєкті, вивчено значний корпус різножанрових текстів, які були написані літераторами-мігрантами, зокрема і для осмислення процесів конструювання ідентичності та збереження пам'яті під час переходів з одних культур в інші. Це поезія, проза, еґо-література (автобіографія, щоденники, листування), філософська й культурологічна есеїстика тощо. Методологічні підходи, застосовані авторами розвідок, вирізняються актуальністю. У книзі превалює біографічний метод, оновлений різними популярними нині герменевтичними практиками, а саме психоаналізом, теорією травми, техніками уважного читання. Усе сказане надає підстави вірити, що книга буде корисною читачам, які цікавляться тим, як література відображає динамічне мінливе життя людини, втягнутої в міграційні процеси. Віддаємо монографію на їхній суд.

Олександр Пронкевич

І. УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ І ПАМ'ЯТЬ У МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ XX століття

Марія Ревакович

СПОГАДИ ДИТИНСТВА В ПОЕЗІЇ БОГДАНА БОЙЧУКА: ЕМІГРАНТСЬКА НОСТАЛЬГІЯ ЧИ ДОКУМЕНТАЦІЯ БОЛЮ

У своїй книзі «The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos» французький філософ Гастон Башляр (1884–1963 pp.) підкреслює важливість спогадів дитинства у формуванні поетичної уяви. «Надлишок дитинства – це зародження поеми» [6, с. 100], наполягає він, пояснюючи, що щастя дитини, яка мріє в самотності, передує щастю поета, що створює образ. Звертаючись до своєї «внутрішньої дитини», ми можемо поетично відтворити або переосмислити доленосні моменти в нашому житті. Г. Башляр зауважує: «Щоб досягти спогадів нашої самотності, ми ідеалізуємо світи, в яких ми були самотніми дітьми» [6, с. 101] – а потім робить висновок: «Дитина бачить все великим і красивим. Спогади дитинства повертають нас до краси перших образів» [6, с. 102–103]. Проте, як я стверджуватиму далі, для деяких поетів відтворення дитячих спогадів часто тягне за собою спогади втечі, травм та болю, особливо якщо вони нерозривно пов'язані з особистими втратами і, крім того, з війною та переміщенням. Іншими словами, дещо підриваючи підхід Г. Башляра, я наполягаю, що травматичні спогади дитинства можуть бути такими ж надихаючими та продуктивними для поетичних образів, як і спогади, що випливають із щасливого досвіду.

Кожен, хто навіть побіжно знайомий з поезією Богдана Бойчука (1927–2017 pp.), може легко побачити, наскільки суттєвими були для нього спогади про дитинство. Але «внутрішня дитина» Б. Бойчука, на

відміну від ідей Г. Башляра щодо дитячих мрій, пам'ятає все через призму болю та страждань. Тому й не дивно, що поет назвав свою дебютну збірку «Час болю» (1957 р.), – бо ж навіть його прихід у цей світ відбувся через біль, і він неймовірно вдячний матері за те, що дала йому життя, коли у віці тринадцяти років, убитий горем, переживає її смерть:

За все:
за передертий крик
на ложі родження
і смерті,
за біль,
що омотав утробу,
за стогін,
скривлені уста,
і за дитя в твоїх колінах,
що бризнуло плачем.
За все [1, с. 13–14]¹.

Пізніше, у довгій поемі «Подорож з учителем» (1976 р.), Б. Бойчук також звертається до образу смерті своєї матері, але робить це більш стримано й лаконічно:

Ударив дзвін в обвалену хатину.
А я в порозі вріс – і матері в дорогу
прив'ялий куц бузка приніс і грудку глини –
більш нічого [1, с. 75].

Пишучи про смерть своєї матері в такий мінімалістичний і метонімічний спосіб («прив'ялий куц бузка та грудка глини»), поет підкреслює нестерпний біль, який відчував у 13-річному віці. Можливо, саме тому він неохоче повертається до своїх дитячих спогадів, хоча водночас відчуває себе змушеним згадати те, що бачив, так, наче його обов'язком було поетично фіксувати побачене та внутрішньо засвоєне:

Я потягнув стерниною життя
своє дитинство з полину і м'яти,
відвертість витираючи з лица,
щоб пережити й переждати.

Моя дорога різалась в горби
від хати до міської школи, –

¹ Усі вищезазначені цитати з поезій Б. Бойчука (якщо не вказано інакше) подаються за версіями, включеними до книги «Вірші вибрані й передостанні», опублікованої в 1983 році [1].

де падали мої сліди,
берези виростали білокорі [1, с. 78].

У поезії Б. Бойчука немає ідеалізації дитячих спогадів; лише те, що він запам'ятав і пережив.

У короткому «Вступі» до перекладеної збірки «Memories of Love: The Selected Poems of Bohdan Boychuk» («Спогади про кохання: вибрані вірші Богдана Бойчука», 1989 р.) Марк Радман подає біографічні дані українського поета-емігранта винятково стисло, але й також змістовно: «Богдан Бойчук народився 1927 року в невеликому селі Західної України. В автобіографічному нарисі він описує своє дитинство як "багате бідністю, простотою та красою природи". Але ця пастораль, цей "вишуканий баланс виживання" похитнулися подіями Другої світової війни. Схоплений німцями, він працював остарбайтером в останні місяці війни. Наступні чотири роки поет провів у Таборі переміщених осіб в Ашаффенбурзі в Західній Німеччині, де отримав середню освіту. У 1949 році він переїхав до Америки та поступив до Коледжу міського університету Нью-Йорка» [8, с. 7].

Усе ж цей невеликий уривок досить точно змальовує самотню мандрівку мігранта з місця його народження до того нового місця, де він сформувався як поет. Попри те, що нова батьківщина сприяє його вільному творчому розвитку і переміщення сприймається ним без звинувачень², згадки про жахливе звірство Другої світової війни не покидають його думок, змушуючи переосмислювати їх через творчість.

Можливо, найбільш вражаючим спогадом його «внутрішньої дитини» є трагедія, свідком якої йому довелося стати ще у шкільному віці, – шокуєче вбивство нацистами жінки єврейського походження просто посеред вулиці у місті Бучач у Західній Україні:

аж під криницею Соб'єського нараз
на Колійовій вулиці помітив,

як до асфальту тілом приросла
з гебрейським профілем забита жінка,
розкинувши по світі рамена,
а збоку плакала її торбинка:

коралями, шпильками і теплом
малих прикрас жіночої природи [1, с. 85].

Цей образ єврейської жінки, вбитої нацистами, залишив настільки сильний відбиток на молодому Б. Бойчуку, що він повернувся до цієї

² Я досліджую це питання більш детально у своїй монографії про Нью-Йоркську групу [7, с. 46–48].

теми у циклі поезій «Любов у трьох часах» (1974–1976 рр.): «Після нічної акції на жидів, коли гестапо ганяло порожніми кварталами, доловлюючи і дострілюючи, я ішов униз Колійовою вулицею до торговельної школи, яка стояла напроти ратуші по другому боці Стрипи й одним плечем підтримувала горбок із старим кладовищем. Біля криниці Соб'єського я побачив жінку, яка лежала посеред вулиці, розкинувши руки. Її голова була розірвана пострілом, а з чашки тягнулася застигла кров і клапті липкого волосся. Збоку лежала відкрита торбинка, з якої сипались шпильки, коралі, гребінець ...» [1, с. 161].

У цьому прозовому уривку поет, безумовно, зображує той трагічний випадок із більшими подробицями. Тут ми дізнаємося, наприклад, про те, що жінку було застрелено в голову, а також про той факт, що нічні акції, направлені проти євреїв, стали причиною цього жорстокого вбивства. Відповідно, хоча автор і не вказує у тексті на це прямо, із попереднього ствердження можна легко дійти висновку, що жінка була єврейського походження.

«Любов у трьох часах» є чимось значно більшим, аніж іще однією поемою, присвяченою темі Голокосту. Структура твору складається з трьох частин і включає пісенний катрен, вільний вірш і прозопоезію, представляючи собою різні варіації на тему кохання – від неземної краси та тілесної чуттєвості, попри брутальну реальність щоденного нью-йоркського життя 70-х років, до болючих, але обнадійливих спогадів про минуле. Врешті-решт, найбільш відвертим і захоплюючим моментом поеми є історія, що розповідається в її останній прозовій частині. Вона спирається на дитячі спогади про перше підліткове кохання, що мало місце під час нацистських звірств. Дівчина, в яку закохався ліричний герой та з якою він мав декілька безцінних спільних моментів посеред руїн міста чи плаваючи у річці неподалік, наприкінці зникає (припускається, що її вбито), залишаючи закоханого юнака назавжди сумувати за нею та шукати її крізь усе своє життя, відчуваючи при цьому провину за те, що він вижив: «Остання тиша осідала в склисті очі мертвих. Тільки я один ходив по світі з відсутністю своєї дівчини, з присутністю тіней постріляних, з ямами крематорій. Чому я мав все те нести і зносити? В останньому рахунку, манастир на Круковій горі – це зрада. Жінка біля криниці Соб'єського – зрада; тіла на дошках Бухенвальду – зрада. Моє свідчення про них – теж зрада. Я живу» [1, с. 171].

Можливо, М. Радмен не помилявся, коли завершив свій вступ висновком, що Бойчукове «шукання дівчини – могло б насправді стати метафорою цілої його творчості» [8, с. 14]. Проте я гадаю, що також

доречно підкреслити, що шукання цієї внутрішньої дитини, загубленої десь на шляху життя, становить і те, що поет хотів собі повернути.

Тема кохання та смерті, до якої Б. Бойчук постійно звертався у своїй літературній творчості, знову з'являється в його поемі «Кляса без вiсти» (2014 р.). Це ще один переказ історії кохання, що вперше згадувалась у поемі «Любов у трьох часах». Поет фактично вживає прозові уривки з неї як епіграфи в цьому новому поетичному втіленні трагічного підліткового кохання бідного українського хлопця та єврейської дівчини Яни. У творі «Кляса без вiсти» Б. Бойчук поетично відтворює повернення до своєї початкової школи у місті Монастириська вже зрілим чоловіком, який сідає за учнівський стіл, як і колись, і не може зрозуміти, чому його шкільні друзі відсутні. Ліричний герой довго спілкується зі своїм учителем Чорновусом, який все ще там (без сумніву, Б. Бойчук таким чином інтертекстуально натякає на свою поему «Подорож з учителем»), і врешті-решт усвідомлює, що всі його однокласники вже мертві. Він також дізнається про те, що його єврейська дівчина була вбита Гестапо за декілька тижнів до того, як вони зустрілися знову в Бучачі. Іншими словами, поет наприкінці твору розкриває, що його історія кохання, яку було так прекрасно та чуттєво зображено в поемі «Любов у трьох часах», насправді є лише його дитячою фантазією чи минулим, марою «на перетині між історією та легендою» [6, с. 101], як лаконічно виразив це Г. Башляр. З'ясовується, що тільки правда дає Б. Бойчуку змогу досягти примирення:

Старий чоловік глянув на Чорновуса,

який все ще сидів на підвіконні і слухав.

– Вчителю, я досі не знаю, що з нею сталося.

І не знаю, де за нею шукати.

– Запізно шукати, – сказав Чорновус,

підходячи до «катедри», де сидів старий чоловік.

– А як тоді жити без надії?

– Надія – це ознака живих, і я не можу тобі зарадити.

– Вчителю, подивіться ще у книгу реєстрів.

Може, щось появилось за той час.

Чорновус уважно перевірів книгу.

– Так. Є. Тут сказано, що Яну, її брата й батьків розстріляли німці на окопиську в Монастириськах, весною, 1943-го року.

– Вчителю, вчителю, прочитайте ще раз.

Я нічого не розумію.

– Нема що розуміти. Яну розстріляли кілька тижнів перед тим,

як ти зустрівся з нею в Бучачі, –
сказав Чорновус, спакував свої папери
і вийшов. [2, с. 43]

Коли вчитель виходить із класу, поет начебто нарешті залишає болючий спогад про його перше кохання. Згодом на бідного хлопчика з невеличкого міста Монастириська чекає повоєнне життя мігранта, сповнене очікувань на кращу долю, проте завжди з ностальгією за домом, якого в нього так насправді ніколи й не було.

Б. Бойчук не часто звертається до теми вигнання. Він чітко уникає мотивів втрати коріння та відсутності дому, зате в усій його поезії, безсумнівно, відчувається ідея дому та його значення (чи то в особистому житті, чи то в ставленні поета до втраченої батьківщини). Він часто ставить під сумнів реальність або значимість дому (що з огляду на його досвід цілком зрозуміло), але за такими сумнівами легко впізнати ностальгію мігранта.

*Десь суть була,
осталися одгадки,
десь дім стояв,
та як його знайти?*

Мій шлях
неждано виховзнув
спід ніг;
піском розлився
в безконечність.

Я йшов
і по коліна груз
в темноті.
На грані світляних років
являвся часом день,
і час від часу зірка
падала комусь
в долоні.

Так:
десь дім стояв,
а, може, не стояв;
була десь ціль,
а, може, не було.
Я йшов кудись
і знав:

мій шлях – нікуди;
я йшов і знав:
мій хід – життя [1, с. 9].

У кінці превалює просто примирення й прийняття власної долі, відтак віра в те, що люди самі для себе визначають сенс життя. Все ж імпліцитна туга за рідним краєм, безумовно, присутня, навіть якщо виражена дещо універсально й абстрактно:

та я устами хочу доторкнути ран,
і чорну тугу видушити з серця
на твої спечалені долоні,
а так навіки розчинитися
у лоні чорнозему
і прорости травою твого тіла,

Країно чорного життя [4, с. 30].

Тут безпомилково можна розпізнати зв'язок поета з країною, де він народився. Б. Бойчук виражає любов до рідного краю через метафору «чорного життя», яку можна трактувати і як місце з родючим чорноземом, що годує усіх, хто там живе, і як місце, зруйноване та випалене вщент війнами й ворожими режимами.

Гастон Башляр високо цінить дитячі мрії за їхню здатність звертатися до «космічної пам'яті, що не потребує такої точності, як соціальна пам'ять», і далі стверджує: «у наших мріях, які виникають зі спогадів, минуле знову оживає. До того ж, не дивлячись на саму образність, зв'язки між світом та душею людини дуже сильні. Відтак всередині нас живе не так пам'ять історії, як пам'ять космосу» [4, с. 119]. Звертаючись до болісних дитячих мрій, Б. Бойчук не тільки оживляє їх поетично, але й виражає власне прагнення зрозуміти метафізику людської жорстокості, намагаючись сумістити красу світу з жахами війни. У певному сенсі він імпліцитно суперечить Теодору Адорно та його відомому вислову «Писати вірші після Освенцима – варварство». Б. Бойчук схиляється до протилежної думки. Як людина переміщена війною, він розглядає поезію як єдину варту з екзистенційної точки зору справу, незважаючи на те, скільки болю за цим стоїть:

Поезія

Нестерпне світло
перетяло груди,
і в серце врізалось
слово.
І до кінця твого
болітиме
затерпле

тіло,
а в жилах синьо
пульсуватиме свідомість:
ти живеш [1, с. 11].

Тільки поезія здатна одночасно передавати біль та зцілювати його. Б. Бойчук не міг би не погодитись із переконанням Г. Башляра про те, що «поезія – це синтезуюча сила людського буття!» [6, с. 124]. І тільки через цю силу можна почуватися насправді живим.

Література

1. Бойчук Б. Вірші вибрані й передостанні. Нью-Йорк : Сучасність, 1983. 199 с.
2. Бойчук Б. Кляса без вісти : Поема в прозі. The Perished Class : Poem in Prose. Klasa bez wieści : Poemat prozą / переклад автора та Романа Бойчука ; przekład Tadeusz Karabowicz. Львів : Піраміда, 2014. 120 с.
3. Бойчук Б. Подорож з учителем : поема. Нью-Йорк : В-во Нью-Йоркської групи, 1976. 93 с.
4. Бойчук Б. Час болю. Нью-Йорк : Слово, 1957. 64 с.
5. Бойчук Б. *Memories of Love: The Selected Poems of Bohdan Boychuk* / переклад Романа Ігнатова та Марка Рудмана. Riverdale-on-Hudson, NY : Sheep Meadow Press, 1989. 101 с.
6. Bachelard G. *The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos* / translated by Daniel Russell. Boston : Beacon Press, 1971. 212 p.
7. Rewakowicz M. G. *Literature, Exile, Alterity: The New York Group of Ukrainian Poets*. Boston : Academic Studies Press, 2014. 250 p.
8. Rudman M. Introduction. *Memories of Love: The Selected Poems of Bohdan Boychuk* / ed. by Mark Rudman and translated by David Ignatow and Mark Rudman in collaboration with the author. Riverdale-on-Hudson, NY : Sheep Meadow Press, 1989. P. 7–14.

Тетяна Остапчук

**СТРАТЕГІЇ ПОДОЛАННЯ МОВНИХ КОРДОНІВ
ЛІТЕРАТОРОМ-ЕМІГРАНТОМ:
ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ДОСВІД ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО**

Одним із визнаних сучасних метрів серед українських емігрантів на Заході є поет, прозаїк, драматург, культурний діяч, критик та лінгвіст Юрій Тарнавський. Його шлях на Захід співпав із третьою хвилею еміграції, яка відбулась під час та після Другої світової війни. Перебування в таборах DP, які стали для переселенців осередками культури, сприяло зміцненню його національної свідомості та одночасно спонукало до освоєння нових культурно-мистецьких цінностей, що їх пропонувало західне суспільство. Навчання в німецьких гімназіях, американських університетах збагатило життєвий досвід і творчу уяву митця й спонукало його до власного словотворення. На сьогоднішньому етапі в творчому доробку Ю. Тарнавського поетичні, драматичні, прозові тексти, низка перекладів, автоперекладів, статті та монографії з лінгвістичних і літературознавчих тем. Від перших поетичних і прозових спроб на початку 50-х років минулого століття доробок Ю. Тарнавського стає постійним об'єктом уваги літературних критиків. Спочатку до реценції та аналізу долучаються читачі й критики з кола української діаспори та еміграції. З постанням Нью-Йоркської групи постать Юрія Тарнавського все більше асоціюється з уявленнями про сучасного неординарного, нетрадиційного, авангардного поета – поета-модерніста. У 1990-х роках Юрій Тарнавський робить спробу повернутися в Україну, купує квартиру в Києві та намагається брати активну участь у творчому процесі на батьківщині, однак, як він зазначить у власній літературній автобіографії «Босоніж додому і назад», повернення додому є можливим лише фізично, але не метафізично: «Вернутися додому неможливо тому, що, як тільки людина залишить дім, його там вже не буде. На його місці стоятиме чи то інший дім, чи палац, чи руїна, чи ресторан, чи бензинова станція, чи врешті порожнє місце, але не той дім, який вона залишила» [24, с. 413]. Врешті-решт митець повертається до Сполучених Штатів і переважно працює в прозовому жанрі англійською мовою, хоча і не

розриває остаточно стосунків із Україною: він відвідує тут літературні фестивалі, публікує літературні, публіцистичні, наукові праці¹.

Світоглядною основою творчості Юрія Тарнавського є екзистенціалістська концепція. У передмові до збірки поезій «Їх немає» автор зазначив: «Вже такі заголовки як "Поезії про ніщо", "Без нічого", і "6x0" вказують на моє зацікавлення темою ніщоти: а коріння її в філософії екзистенціалізму» [26, с. 7]. Екзистенціалістські погляди Ю. Тарнавського, вочевидь, живилися його відокремленим від батьківщини становищем, у якому письменник фактично перебуває все своє життя. Про від'їзд з України він запише в автобіографії: «Так, за три дні, втратили ми маму, тата, дах над головою, і ще до того батьківщину... Будучи дитиною, не здавав я собі справи тоді, що це все значило. Терпну тепер на саму думку. Сьогодні не міг би я перенести такого» [24, с. 260]. Втрата батьківщини стала визначальною для долі майбутнього письменника. Перебування в Німеччині й навчання в гімназії Ю. Тарнавський називає початком життя під тиском, який не скінчився й досі [24, с. 268]. Саме цей період виявляється формотворчим для особистості митця, коли він намагається пояснити світ і віднайти своє місце в ньому. Поступово Юрій Тарнавський приходить до екзистенціалізму. Цей шлях лежав через знайомство з нігілізмом у Ф. Достоєвського, а вже пізніше в Америці студіював він роботи Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Гайдегера, К. Ясперса, С. Кіркегора. У цьому випадку поєднання власної долі, що заслуговує бути зразковою для екзистенційних роздумів (якою вона і стає як об'єкт нарації в автобіографії «Босоніж додому і назад»), та добра обізнаність із філософією екзистенціалізму визначають простір естетичного мислення автора. Домінантною ознакою життя Юрія Тарнавського в Америці стає відчуження й самота. За словами автора: «Я в той час намагався погодити традиційну культуру, на якій виріс, із сучасним світом, в який намагався проникнути» [24, с. 282]. Отже, очевидно, саме конфлікт культур стає для письменника причиною його негативного ставлення до американського способу життя й культури: «Життя в Америці було травматичним від початку. Робота, незвичні літні спеки, бруд, відсутність естетики в архітектурі та плянуванні міст, чужа культура, базована на матеріялізмі (консумеризмі) – все це приголомшувало мене» [24, с. 272–273]. Але опозиція письменника і

¹ Останніми знаковими стали такі події: українська прем'єра документального фільму «Акварій у морі» (реж. О. Фразе-Фразенко) та тижневий фестиваль «Велике повернення Нью-Йоркської групи» (орг. Продакшн-студія OFF Laboratory) у вересні 2016 року; переклад українською мовою та публікація докторського дослідження Юрія Тарнавського «Знання семантика» (2016 р.).

суспільства у плані культурному підкріплювалась особистісним відчуттям ізольованості: «Може моє наставлення до американської літератури, і культури, викликане тільки упередженням, що постало в мені до мого оточення, після того, як я прибув до Америки... і вина тільки по моїм боці, що недоступними залишилися для мене її чари» [24, с. 298]. З роками творчість Юрія Тарнавського зазнає поступового розгортання від категоричності неприйняття нового світу, беззаперечності «або – або» до своєрідного примирення з ним, прийняття формули «і – і». Американське суспільство вживлюється в мислення письменника-емігранта, стаючи невід'ємною частиною його власної ідентичності. Відстань між письменником і суспільством залишається, але знімається напруга порожнечі й непорозуміння. Сприйняття світу від трагічного переходить до іронічного, в основі якого лежить гра та сміх. Це відчувається вже в масштабному й достатньо успішному англomовному романі «Три блондинки і Смерть» («Three Blondes and Death», 1993 р.). Свідченням остаточного примирення внутрішнього світу автора з навколишнім є цикл оповідань «Короткі хвости» («Short Tails», 2006 р.). Юрій Тарнавський засвідчує, що, працюючи над цим текстом, він відверто насолоджувався, милувався можливостями англійської мови. Він так характеризує сам цикл: «Це споглядання світу зі мною в нім, з підвищення, чи навіть з гори – віддалене спостереження і критична оцінка його. В корені її лежить сміх – сміх зі світу і особливо з себе самого» [24, с. 398]. Це робить очевидним і необхідним прийняття факту культурної інкорпорації письменника в те суспільство, в яке він потрапляє. У цьому контексті приналежність Юрія Тарнавського до української культури як культури колонізованої та вихід за її межі у світ європейського культурного досвіду ставить питання про співвідношення зовнішнього і внутрішнього, про націєприналежність як ключовий чинник самоідентифікації автора. У XVIII – на початку XX століть приналежність до певної нації пов'язувалась із вибором мови, а національна культура розглядалась через призму територіальності, мовних та етнічних факторів. Однак наприкінці XX століття система націй-держав із окремими національними культурними традиціями поступається глобальному світовому просторові. У центрі теорії Гомі Бгабги знаходиться ідея продуктивної культурної «гібридності», третього часopростору, в якому існує індивід епохи глобалізації: «"Локальність" національної культури за своєю суттю не є ані об'єднуючою, ані з'єднаною, і її не можна розглядати як певну "інакшість" стосовно того, що знаходиться поза нею. Межа дволика, як Янус, і проблема зовнішнє/внутрішнє повинна сама собою бути процесом гібридності» [2, с. 739]. Дослідник також наголошує, що саме «амбівалентний націєпростір стає перехрестям для

нових транснаціональних культур. «"Інше" ніколи не є поза нами, воно вириває потужно у культурному дискурсі, навіть коли ми думаємо, що говоримо інтимно і тільки "між собою"» [2, с. 740]. «Інше» у текстах Юрія Тарнавського є величиною несталою: «іншим» виступає то досвід дитинства стосовно нових культур, то нові культурні традиції стосовно узвичаєних українських. Переплетення та взаємовпливи культурних середовищ, до яких потрапляє письменник, створюють його неповторний мистецький голос.

Однак найперше, з чим стикається літератор-інтелектуал, знаходячись на межі між культурами, так це вибір мови спілкування з читацькою аудиторією, вибір мови звучання власного голосу. Зокрема, Т. Гундорова розглядає мовний вибір як «парадигму, що відбиває національну, культурну і гендерну самоідентифікацію» [11, с. 13]. Шляхи переходу від однієї мови до іншої відбивають внутрішній світ розмежованості, відокремленості водночас від давньої рідної та нової культури, подвійності мислення і світосприйняття, які часто спричиняють болочі внутрішні травми та глибокі депресивні стани. Так, покажемо опис відчуттів польсько-американської письменниці Еви Гоффман протягом перших років життя у Сполучених Штатах: «Що сталося зі мною у цьому новому світі? Я не знаю, я не можу відтворити побачене, осмислити те, що відбулося. Я більше не наповнена мовою, у мене залишилась лише пам'ять про цю наповненість, і це примушує мене відчувати безсилий гнів: здається, я і сама більше не існую у цій новій темній порожнечі» [33, с. 220]. У новому суспільстві писати польською для авторки стає рівнобіжним до вживання латини або давньогрецької. І. Бродський зазначав, що вигнання для письменника – це, перш за все, подія лінгвістична: «Викинутий з рідної мови, він відступає у неї. З його, скажімо, меча мова перетворюється на його щит, на його капсулу» [7, с. 173]. Майже всі письменники-емігранти відзначали просування шляхом початкового замкнення на рідній мові, потім поступового відсторонення від неї, яке співвідносилось із певними втратами свого природного «я», та подальшого заглиблення в нову мову, яка відкриває нові можливості й реалії. Так, Ю. Крістева писала: «Болгарська стала для мене мовою майже мертвою. Іншими словами, якась частка мене повільно згасала в міру того, як я вчила французьку; (...) еміграція і зовсім вбила ту стару мою основу, щоб замінити її новою – спочатку крихкою та штучною, поступово все більше і більше необхідною, а тепер єдиною живою – французькою мовою» [14, с. 161]. Переклади та автопереклади, тобто маневрування між мовами, а отже між світами й культурами, стають однією з необхідних умов існування творчих індивідуальностей у нових суспільствах. Уже згадувана Ева Гоффман так схарактеризувала цю

ділянку своєї творчості: «Я лікуюсь перекладом, курсуючи розривами та тріщинами, не для того, щоб зростити їх, ні – для того щоб упевнитись, що я можу знаходитись по обидва боки провалля. Я терпляче прориваю в своїй англійській підземний хід у минуле до самого дитинства, майже до самого початку. Я вчусь говорити перші, необхідні слова мовою відстороненості, іронії, абстракції і починаю бачити взаємозв'язок мов: тепер я більше не рвусь на частини, переходячи від однієї до іншої» [33, с. 236]. Як узагальнення щойно сказаного, подамо цитату з роботи Г.-І. Гадамера «Батьківщина і мова»: «Життя – це заглиблення в мову. Кожен, хто прагне освоювати чужий край і чужу культуру, повинен шукати можливостей заглибитись в іншу мову. У цьому полягає перелом, якого не уникнути і який повинен допомогти вилікуватись, якщо людина хоче вижити в нових умовах. Взагалі лікування – це не те, що ми звикли мати на увазі в нашому технократичному суспільстві, коли, наприклад, звертаються до лікаря. Лікуватись – це імператив життя для самого хворого. Хвороба полягає в тому, що людина втрачає навички комунікативного мовлення, якщо не чує своєї власної мови. Такий людський вимір будь-якого вигнання» [12, с. 189]. Таким чином, ситуація мовного вибору – явище типологічно спільне для літераторів-мігрантів.

Однією з важливих стратегій виходу з мовного лабіринту стає переклад. Власне, Юрій Тарнавський проходить кілька стадій маневрування між мовами:

- переклади з рідної мови мовою нового суспільства та паралельне творення текстів українською мовою – перша сходинка до вибудовування містків між минулим і теперішнім;
- вихід у третю культуру, іспанську, як проміжний адаптаційний момент;
- переклади з англійської та поступовий перехід на англійську мову як мову письма оригінальних текстів;
- автопереклади як стратегія зцілення та творення цілісного «я».

Українсько-англійські переклади: парадокси і колізії

Твори українських авторів перекладались Ю. Тарнавським найчастіше. Виокремимо дві, на наш погляд, головні причини роботи перекладача з українськими текстами. Перша з них лежить у царині теорії мультикультуралізму і формулюється як необхідна ланка адаптації в умовах входження в нове суспільство. Переклад із рідної мови мовою того суспільства, в яке потрапляє митець, є закономірним процесом, що засвідчує прагнення донести цінності своєї культури до оточуючих, утвердитись у незнайомому середовищі через посередництво визнаних майстрів слова. Тобто переклади з рідної мови є і презентацією своєї

культури, і себе як модифікованої частки цієї культури, а також як рівноправного власника нової мовної реальності. Україномовні тексти за таких умов є точкою опертя з минулого та одночасно містком у майбутнє. На підтвердження цього спрацьовує той факт, що Юрій Тарнавський професійно займався проблемами автоматичного перекладу з російської мови англійською, працюючи в комп'ютерній компанії IBM. Парадоксально, однак це жодним чином не відбилося на його перекладацькій творчості, жодного художнього перекладу з російської створено не було. Очевидно, що для українського емігранта не існувало потреби «співпраці» з російською літературною традицією, навіть попри той факт, що певні речі захоплювали й поглинали його увагу (наприклад, захоплення Ф. Достоєвським тривало довгі роки). Тож необхідним виявилось саме занурення в культурні феномени втраченої батьківщини, аби через їх посередництво прийти до нового світу рівноправною особистістю з власною системою цінностей, базованих на своєрідному сплаві глибоко національних архетипів і світових традицій та новацій.

Друга причина має естетичний характер і, власне, пов'язана з концепцією творчості, яку обстоював Юрій Тарнавський. Необхідність перевираження англійською мовою раніше сформульованих українською мовою ідей є свідченням того, що письменник свідомо або підсвідомо потребував опертя на цінності, закладені в україномовній традиції, відштовхуючись від яких або спираючись на які, він міг творити нову традицію. У власній творчості Юрій Тарнавський виходив із принципу оновлення української поезики шляхом максимального спрощення письма. На це в 1968 році Б. Рубчак вказував як на «поезію антипоезії» Юрія Тарнавського, відзначаючи, що «іти проти течій власного дитинства, проти чарівних хвиль нашої мови, свідомо відмовляючися від її "вбудованої" прекрасної поезії – трудніше. Молода поезія на Україні відмовилась від цього важчого шляху. Юрій Тарнавський вибрав цей важчий шлях» [19, с. 45]. Однією з заслуг Ю. Тарнавського Б. Рубчак називає «інтернаціоналізацію» української мови, зокрема підкреслюючи, що «в ранній поезії Тарнавського зникають майже всі трудності перекладу української мови на інші мови. (...) Українська поезія тепер може безпосередньо, без ніяких побічних лябораторійних процесів, доповнювати світову поезію, а світова – українську» [19, с. 46]. Отже, проблеми перекладу й оновлення поезики пов'язуються в єдине ціле. Розв'язання їх можливе у сукупності, в цілісному процесі творення. Тому власна творчість митця постійно переплітається з роботою над перекладами. Останнє уявляється своєрідною лябораторією, в якій апробуються маніфестовані гасла, вдосконалюється техніка, розширюються і збагачуються межі власного письма.

1956 року були виконані переклади «Я (Романтика)» М. Хвильового, «На камені» М. Коцюбинського – у співавторстві з Патрицією Воррен (Кишиною) – та «Новина» В. Стефаніка. Поглянемо на цей факт концептуально і співвідносно з загальною ситуацією. Від створення згаданих перекладів до їх видання (1973 р.) пройшло майже 20 років. Це увиразнює факт, що створювалися вони не з метою бути опублікованими, а з інших причин, які, очевидно, можна назвати «адаптаційними». Адже необхідність призвичаюватись до нових умов життя змушувала письменника оглядатися назад у пошуках певних орієнтирів. Це доводить ряд фактів із біографії Ю. Тарнавського. Після приїзду в Америку та закінчення коледжу письменник багато часу присвятив вивченню української літератури. До кола читання того періоду входили книжки В. Винниченка, М. Хвильового, М. Куліша, В. Домонтовича. Саме на цій хвилі створюється переклад новели М. Хвильового «Я (Романтика)» [36]. Прикметним є вибір саме цього тексту, в якому автор зосереджується на проблемі подвійності внутрішнього «я», зраді й убивстві матері, а відповідно, і вбивстві себе «іншого». Суголосність цього тексту з трагічними подіями в житті Юрія Тарнавського, такими як смерть матері й виїзд з України, можливо, й спричинили зацікавленість письменника саме цим твором. Одночасно тяжіння Ю. Тарнавського до саморефлексії та закодування, які прочитуються в його власних текстах того періоду, перегукуються з внутрішнім смислом тексту М. Хвильового, який був схарактеризований Г. Грабовичем як «символічна автобіографія» і потрактований таким чином: «Символічне значення "Я (Романтики)" треба розглядати як конфронтацію з тінню, дуель із темрявою всередині – і як імпліцитне визнання, що ця дуель фатальна для цілісності его» [10, с. 23]. Тема подвійності та розщепленості людського «я» часто зустрічається у власних текстах Ю. Тарнавського. Спільними домінантами для М. Хвильового та Ю. Тарнавського також є трагічність буття людини, перебування в пограничній ситуації безвиході й самотності. Знову ж таки Г. Грабович відзначив, що «суїцид, obsесійна всюдисущність й діапазон варіантів якого у творах Хвильового попросту вражає, безперечно треба розглядати як ключ до власного символічного самопредставлення письменника» [10, с. 23]. Весь комплекс зазначених тем був порушений Юрієм Тарнавським у першому україномовному романі «Шляхи» (1956 р.), над яким письменник почав працювати невдовзі після приїзду в Америку. Роман написаний у руслі європейської екзистенціалістської літератури середини ХХ століття, він є напівавтобіографічним і змальовує пошуки героями власної тожсамості у післявоєнній Німеччині. На близькості темпераментів Ю. Тарнавського і М. Хвильового наголошував Ю. Соловій, одночасно проводячи

стилістичні та світоглядні паралелі між Б. Бойчуком та Т. Осьмачкою, Б. Рубчаком та М. Бажаном, зазначаючи, однак, що «це лише кілька натяків на факти духовного контакту чи схожості. Вони, правда, мінімальні, як мінімальні наші культурно-творчі надбання взагалі» [20, с. 72]. «Сліди» М. Хвильового завважаються й у пізнішій творчості Ю. Тарнавського – так, епіграфом до свого роману «Три блондинки і смерть» він інтуїтивно бере той самий вступ М. Гоголя, що й Хвильовий до повісті «Іван Іванович» (1929 р.).

Того ж 1956 року письменник придбав тритомник Михайла Коцюбинського і повністю його перечитав. Це було не перше знайомство з творчістю українського майстра слова. Перше відбулося ще в Німеччині. Особливе враження, за свідченням митця, на нього справили «Гіні забутих предків» та «Fata morgana». Однак для перекладу Ю. Тарнавський обирає невеличку акварель «На камені» (1902 р.). Цей переклад [37] виконувався разом із першою дружиною Патрицією Килиною. Вірогідно, що Юрій Тарнавський зупинився на цій новелі через те, що сам багато часу присвячував тоді написанню коротких прозових текстів, які часто називав «парамітами», на англомовний зразок. У період 1955–1956 років в «Українській літературній газеті» були опубліковані параміти «Сон», «В'язень», «Шукачі перлів», «Смерть Гамлета», коротке романтичне оповідання «Бакумба», новела «Рівнина»; у студентському додатку до «Свободи» – параміт «Ромул та Рем»; у журналі «Горизонти» – параміт «Езоп». В архіві письменника зберігаються й інші прозові тексти, які не були опубліковані. На додачу, з кінця 1956 р. до літа 1957 р. письменник працював над першою книжкою – збіркою оповідань англійською мовою «Смуток» (Sadness), яка складалася з чотирьох оповідань: «Страдалець» («The Suffer»), «Грішник» («The Sinner»), «Хвороба» («Sickness») і «Смуток» («Sadness»).

Отже, звернення Ю. Тарнавського до текстів М. Коцюбинського зумовлене його загальною зацікавленістю українською літературною традицією, творчістю М. Коцюбинського та короткими літературними формами, які здобули розвиток у подальшій творчості письменника-перекладача. Так, задуманий спершу як збірка оповідань, твір «Менінгіт» («Meningitis», 1973–1975 pp., опубл. 1978 р.) пізніше здобув жанрову характеристику роману. В період 1997–1999 років Юрій Тарнавський працював над збіркою оповідань «Короткі хвости» («Short Tails»), яку було видано в Україні двічі – 2006 та 2012 р., а в Сполучених Штатах – 2011 р.; збірка з п'яти англомовних міні-романів (жанр, що його винайшов сам автор) «Як кров у воді» («Like Blood in Water») вперше була опублікована 2007 р., а 2013 р. увійшла до трилогії «Ефект Плацебо» («The Placebo Effect») разом із двома

іншими збірками міні-романів – «Майбутнє жирафів» («The Future of Giraffes») та «Вид на Дельфт» («View of Delft»). Нарешті, 2014 року автор презентує читачам збірку «Крокодилячі усмішки» («Crocodile Smiles») із жанровим підзаголовком «short shrift fictions».

Стефаників вплив на майбутнього письменника був найпомітнішим. Розпочати слід з оцінки, яку дав Василеві Стефаникові сам митець: «Хоч зробив він на мене сильне враження, емоційно не підходив він мені. Мене цікавила тоді більше проза, а Стефаник був цілком ліричний, себто в його творах було мало сюжету. Теж, селянська тематика відпихала мене, мабуть тому, що досить було мені злиднів ще й до того специфічно українських – надто нагадували вони мені моє становище» [24, с. 264]. Пізніше, а саме 1 грудня 1955 р., письменник запише у своєму щоденнику параміт, який 1956 р. з'явиться у студентському додатку до «Свободи» під назвою «Ромул і Рем», що, як вказував автор, «був стефаниківським трактуванням римської легенди. Трактування це було цілком спонтанне, бо Стефаником я свідомо не захоплювався. Та видно Стефаник так просяк українську культуру, що не міг був уникнути його впливу і я» [24, с. 281]. Відтак, 1956 року з'явився переклад новели В. Стефаника «Новина» [41], який пізніше також увійшов до збірки оповідань, зредагованої Ю. Луцьким.

Робота Ю. Тарнавського з текстами українських письменників-прозаїків є показовою на тлі його абсолютного ігнорування американського досвіду новелістики. Адже відомо, що short stories були й залишаються провідним жанром саме американської літературної школи. Проте факти засвідчують зануреність Ю. Тарнавського, перш за все, в українське літературне коріння, американська традиція на той час залишалась поза його увагою.

Наступний крок, а саме звернення Юрія Тарнавського до усної народної творчості українського народу, переклад дум, є глибоко вмотивованим. Майбутній письменник зростав у польському, українському, пізніше німецькому та англійському мовних середовищах, але виплекана з дитинства любов до українського слова супроводжувала його все життя. В автобіографії Юрій Тарнавський засвідчив, що, будучи ще дитиною, понад усе любив слухати казки та переповідати їх. Особливий слід у пам'яті залишили також колискові й колядки, що їх співала бабуся. Як зізнається автор, «відчував я завжди глибоку любов до українського фольклору – зовсім не як личило б такому запеклому модерністові, як я» [24, с. 258]. І хоча в історію української літератури письменник увійшов одним із чільних представників модернізму, його звернення до перекладу фольклорних вірців виявляється, з одного боку, несподіваним, адже модернізмові радше

притаманний дух заперечення традицій, на що звернув увагу і сам митець; але, з другого боку, можемо вбачати у цьому пошуки національної ідентичності й дотичності до давньої літературної традиції як однієї з умов приналежності до поступового й неперервного літературного розвитку. Свою працю над перекладом українських дум письменник пояснював і як вияв «почуття пошани до предка, який визначився чимсь у давнину» [24, с. 295]. Тобто звернення Юрія Тарнавського до національної народної традиції обумовлюється екзистенційним пошуком тожсамості на теренах чужого комерціалізованого суспільства, а також дією колективного підсвідомого, закладеного в національних архетипах, які вповні присутні й виявляються у колективній творчості. Таким чином, у цьому разі контактні зв'язки не лише спираються на добре ознайомлення митця з українською фольклорною традицією, а й опосередковуються його модерним типом мислення та власною приналежністю до різнорідних культур.

Перекладати думи Юрій Тарнавський почав 1959 р. з «Думи про Марусю Богуславку», а завершив 1970 р., тобто одинадцять років потому. Редагуванням перекладів займалася Патриція Килина, яка мешкала у Сполучених Штатах і писала вірші англійською, а згодом і українською мовами та разом із Юрієм Тарнавським входила до складу Нью-Йоркської групи. Передумовами цієї роботи Ю. Тарнавського стали: глибока вмотивованість звернення до українського фольклору; наявність теоретичних концепцій перекладу, з якими був ознайомлений перекладач і на основі яких (або відштовхуючись від яких) він розробив власну концепцію, котра акумулювала новітні підходи до процесу перекладу й засвідчила високу освіченість автора; відмінне знання мов оригіналу й перекладу, власне, рівноправне володіння ними – білінгвізм. Завдяки цій одинадцятирічній праці українські думи були вперше перекладені англійською мовою в такій кількості й такій якості [46].

Згодом, у 1960–1961 роках, Юрій Тарнавський починає перекладати окремі вірші своїх друзів: молодих літераторів та інтелектуалів, членів Нью-Йоркської групи, ідея появи якої постала наприкінці 1958 р. З 1959 р. починає виходити річник «Нові поезії». Атмосферу того періоду життя й творчості передамо словами самого автора: «Рокам посухи раптом прийшов кінець десь у грудні 1960 р.» [24, с. 298]. Пов'язувалось це також із тими зрушеннями, які постали у власній творчості письменника, та з тим, що УЛГ в січні 1961 р. перетворилась на «Сучасність», тобто новоутворене поетичне угруповання здобуло можливість виходу на широку аудиторію. Переклади було опубліковано в «Горизонтах» у розділі Arts & Letters із такою передмовою: «Сім авторів, чії вірші з'являються на наступних

сторінках в англійському перекладі, складають наймолодшу школу у сучасній українській літературі, відому як Нью-Йоркська група» [35, с. 42–45]. Таким чином, переклад віршів колег був справою честі, можливістю ознайомити ширше коло читачів із власною творчістю, утвердити себе як поетів, як групу, яка одночасно ідентифікувала себе з сучасною українською літературою. Тобто це був крок утвердження і визначення власної ідентичності у приналежності до маргінесу американської культури. Доречно навести вислів Ю. Тарнавського з його програмного тексту про минуле й сучасне Нью-Йоркської групи «Акварій у морі»: «Чужини молоді українські поети не переживали як щось трагічне. Не уважали вони себе емігрантами і не рвалися на землю своїх батьків. Але, відмежовані від океану літератур, що їх оточували, склом мови, були вони змушені прийняти тісний простір еміграції за своє море. Все ж таки були вони по-своєму вільні, і твори їхні, як пестрі, екзотичні риби, плавали собі безжурно туди-сюди, хоч і в обмеженім просторі» [23]. У наведеній цитаті підтверджується думка про прагнення молодих поетів до своєрідності та свободи в контексті американської культури, однак підкреслюється й певна обмеженість поширення їхньої творчості, яку, безумовно, можна було подолати лише шляхом перекладу та автоперекладу.

Деякі переклади Юрія Тарнавського з Нью-Йоркської групи були презентовані пізніше в двомовній антології української поезії ХХ століття «Сто років юності» [21]. У роботі з віршами колег по Нью-Йоркській групі на допомогу Юрієві Тарнавському приходило особисте знайомство з авторами, знання їхніх уподобань, особливостей письма, подібність внутрішньої спонуки до творення, схожість мистецьких і філософських поглядів, усвідомлення спільної долі та прагнення до змін в українському суспільстві. Характерними й промовистими в цьому сенсі є слова Віри Вовк: «Доля кожної одиниці є в такій самій мірі долею спільноти, до якої вона природно належить. Не зважаючи на теми, якими та одиниця ворухобить, вона їх бачить крізь призму своєї нації. Тому вважаю, що пишучи про Бразилію, Мехіко, Північну Америку, Грецію чи Італію, поширюю тим самим границі України» [9, с. 396]. Тож і тексти письменників-емігрантів, і їх переклад Юрієм Тарнавським були спробою поширення кордонів українського мистецтва, як якісних, так і територіальних. З часом стало зрозумілим, що ця спроба виявилась однією з найплідніших, адже саме творчість поетів Нью-Йоркської групи вдало вписала українську традицію у світовий літературний процес і мала неабиякий вплив на молоде покоління українських митців в Україні.

1993 року в альманасі «Агні», який редагував А. Мельничук, з'явився переклад оповідання Валерія Шевчука «Голос трави», виконаний Юрієм Тарнавським [40]. Автора і перекладача на той час пов'язувала довга міцна дружба. Ще 1962 р. Юрій Тарнавський, прочитавши ранні оповідання українського прозаїка, вподобав його стиль. 1967 р. за допомогою Івана Драча Ю. Тарнавський передав В. Шевчукові роман «Шляхи», що й започаткувало листування та сприяло встановленню приятельських стосунків між письменниками. Їхня перша зустріч віч-на-віч відбулася лише 24 роки потому. Ось як її пригадує Юрій Тарнавський в автобіографії (написання якої, до речі, було розпочате на прохання В. Шевчука): «Обличчя його було мені відоме зі світлин а особистість із листів та творів, так, що здавалося, що бачив я його тільки день тому, а не вперше, і що розмову розпочали ми там, де обірвали» [24, с. 331]. Своєю чергою, Валерій Шевчук був одним із перших, хто ознайомив читачів в Україні з іменем Юрія Тарнавського. Тож не дивно, що Ю. Тарнавський з власного бажання звернувся до слова В. Шевчука і створив переклад одного з його оповідань. Співзвучність творчих індивідуальностей В. Шевчука та Ю. Тарнавського, їхня любов до рідного краю, добре знання української давнини, звичаїв та вірувань проявились у тексті оповідання «Голос трави», українською та англійською мовами відповідно.

На відміну від загалом позитивної оцінки, яку Юрій Тарнавський завжди давав українській прозі, поезія найчастіше викликає критику з його боку. Тому його робота з текстами сучасного поета Володимира Цибулька, що творить на теренах материкової України, є подією знаковою. Свідчить вона, на нашу думку, про поступові якісні зміни в самій українській поезії, які були стимульовані здобуттям Україною незалежності та можливістю вільного самовираження й розвитку. Письменники еміграції впродовж довгих років докладали багатьох зусиль для впровадження новітніх тенденцій у розвиток української літератури й відразу зреагували на їх сприйняття митцями в Україні. Зацікавленість текстами Володимира Цибулька (зокрема, 2001 р. у львівському видавництві «Кальварія» з'явилася збірка «Ангели в піраміді» [45], 2006 р. у київському видавництві – збірка «Око на дзвіниці» [44]) стимулювалась і особистим знайомством із ним, яке відбулося під час першої поїздки Юрія Тарнавського в Україну у вересні 1990 р. на фестивалі «Золотий гомін». Друга зустріч була довшою й мала місце в Нью-Йорку під час перебування Володимира Цибулька у письменницькій колонії Ledig House. Саме за його порадою Юрій Тарнавський подав прохання до згаданої колонії й провів там шість тижнів наступного року навесні. Крім контактних

зв'язків, що базуються на особистих зустрічах, між світоглядом двох митців спостерігаються стійкі генетичні подібності, які були вповні презентовані на шпальтах газети «The Ukrainian Weekly» в інтерв'ю «Про сучасну літературну та культурну ситуацію в Україні: дискусія між Володимиром Цибулькою та Юрієм Тарнавським» [38]. Між іншими літературними й навколелітературними темами, що обговорювались митцями і знаходили спільний відгук обох, значна увага була приділена проблемі перекладу української літератури англійською мовою. Серед досягнень української літератури, вартіх уваги перекладачів, Ю. Тарнавський назвав прозу від Григорія Квітки-Основ'яненка до Тодося Осьмачки, на відміну від менш цікавої та традиційної поезії. Серед поетичних зразків митець виокремив набутки Нью-Йоркської групи та Київської школи, зазначивши: «Хоча не можна говорити про відсутність талановитих особистостей серед покоління 80-х та 90-х, більшість з них практикує традиційну поетику і вони не презентували нічого цікавого не лише в світовій поезії, але навіть в українській. (Я вважаю тебе (В. Цибулька. – *Т.О.*) одним з небагатьох виключень, і тому я переклав твої тексти англійською)» [38]. В цілому, переклади Ю. Тарнавського можуть бути схарактеризовані як сучасні, професійні й максимально співзвучні текстам В. Цибулька.

Важливо зазначити, що у другій половині ХХ століття інші українські митці на еміграції також плідно працювали в напрямку створення перекладів з української літератури англійською мовою: так, Б. Бойчук перекладав з Б.-І. Антонича, І. Драча; М. Царинник – з О. Довженка, М. Осадчого, Л. Плюща, І. Драча, І. Калинця, О. Забужко, М. Коцюбинського. До українських літературних взірців неодноразово звертались також Р. Бабовал, В. Вовк та ін. Ці факти спонукають до виваженої оцінки ролі української материкової літератури у формуванні нової генерації українських письменників-емігрантів на Заході. Попри всі заяви та маніфести щодо ігнорування будь-яких традицій і творення сучасної модерної моделі літератури, вони свідомо / підсвідомо потребували опертя на існуючі в рідній літературі канони. У цьому знайшла відображення глибока амбівалентність, яка характеризувала мистецькі уподобання цілої низки письменників, до числа яких ми зараховуємо і Юрія Тарнавського.

Переклади з іспанської та англійської: зіставлення ідентичностей

Зіставлення себе з іншим є одним із продуктивних шляхів утвердження власної ідентичності, саме тому переклад текстів інонаціональних авторів є важливим етапом на шляху до цілісної

особистості в міграційному просторі. Робота Ю. Тарнавського з текстами Федеріко Гарсії Лорки та Семюела Беккета, крім пошуків власного «Я», засвідчує також глибоку зацікавленість письменника-перекладача в сучасних літературних процесах. Переклади презентують подальший розвиток перекладацької майстерності Ю. Тарнавського й, водночас, започатковують новий етап розвитку перекладацької країномовної практики.

Розпочнемо з аналізу взаємин митця з іспанською культурою, оскільки говорити лише про літературу є, вочевидь, недостатнім. Іспанія як культурний феномен відіграла визначну роль у житті й творчості літератора-інтелектуала.

По-перше, звернімося до широкого історичного та літературного контекстів, знання яких допоможе нам чіткіше уявити атмосферу того періоду та представити зацікавлення іспанською літературою не як поодинокий зразок, а як спільне для ряду культур історико-типологічне явище, що розвинулось у першій половині ХХ століття.

Впливи Іспанії та іспанської культури на європейське мистецтво були багатоаспектними та різнобічними, активними або, навпаки, досить скромними впродовж багатьох століть. Давню традицію має вплив цієї культури й на формування культур тих держав, що виникли на американському континенті. Низка подій, які відбулись у ХХ столітті, поставила цю країну в центр уваги багатьох митців. Іспанська революція і Громадянська війна 1936–1939 рр. сколихнули світове співтовариство й привернули увагу до подій у цій країні, відповідно ставши темою численних творів мистецтва. У першій половині минулого століття потужним був вплив іспанського живопису (П. Пікассо, Ж. Міро, С. Далі), свіжим струменем вливались у світову літературу іспаномовні художні твори (Ф. Гарсія Лорка, С. Вальехо, П. Неруда, Х. Р. Хіменес, К. Х. Села та ін.), значний внесок до світової філософської думки зробили іспанські філософи (М. де Унамуно та Х. Ортега-і-Гассет).

В американському суспільстві на момент звернення Ю. Тарнавського до іспанської літератури панував дух захоплення Іспанією та іспанськими мотивами латиноамериканських письменників. Цей процес активізувався на фоні політичних і соціальних зрушень, які мали місце в Сполучених Штатах у середині минулого століття, коли за часів президентства Дж. Ф. Кеннеді (1961–1963 рр.) значного поширення набув лібералізм. Ліберально орієнтована молодь звернулася до європейських та латиноамериканських традицій у пошуках нових політичних, суспільних і культурних рішень. Наприкінці 60-х років американське суспільство полонила своїм наступом молодіжна

контркультура, однією з потужних ланок якої було зацікавлення екзотизмом інших культур, серед яких мала місце й власне іспанська, а також культура іспаномовних країн Південної Америки.

Подібний поворот до іспанської традиції в Америці спостерігався й у руслі «високої» (визнаної) культури, який був, власне, закладений ще в 30-х роках Е. Гемінгвеем. Згадка про Гемінгвея не випадкова, оскільки його вплив на формування Ю. Тарнавського як письменника є очевидним, хоча до певної межі дискусійним. Перше, що звертає на себе увагу, це збіг хронологічних дат приїзду Ю. Тарнавського до Сполучених Штатів та піку популярності Е. Гемінгвея, коли його творчість стає об'єктом прискіпливої уваги і журналістів, і читачів, і літературознавців². Природно, що Ю. Тарнавський також був добре обізнаний із текстами американського письменника. Як зазначає він сам, один з його перших коротких прозових творів «Молитва» («Історія з пригодами», 1954 р.) перегукується з Гемінгвеевою новелою «Чиста, ясно освітлена місчинка» («A Clean, Well-Lighted Place», 1933 р.). Прикметно, що тлом новели є затишна кав'ярня, в якій два офіціанти, чекаючи за останнім відвідувачем, ведуть розмову про сенс життя. Ідея твору висловлюється літнім офіціантом: «Усе довкола – ніщо, і людина також ніщо. Ото й тільки, і потрібна лише якась світла місчинка, і щоб там було чисто й затишно» [32, с. 35]. Новела є одним із найяскравіших текстів того періоду, в якому синтезовано досвід травмованої війною особистості з екзистенційною потребою людини в гідності, людяності, душевній рівновазі. Пам'ятаємо, що Ю. Тарнавський на той час серйозно цікавився філософією екзистенціалізму, проблемою призначення людини, тож текст Е. Гемінгвея виявився генетично дотичним до пошуків молодого українського письменника-емігранта. Кульмінаційною точкою перетину між Е. Гемінгвеем та Ю. Тарнавським стало їхнє спільне зацікавлення іспанською культурою, причому перший інспірував інтерес другого. Найкраще це можна проілюструвати на прикладі впливу, який був спричинений прочитанням тексту «Смерть пополудні» («Death in the Afternoon», 1932 р.). Цей так званий «посібник з тавромахії для неіспанців» породив у Ю. Тарнавського стійке зацікавлення мистецтвом кориди. На нашу думку, корені глибокого інтересу до іспанської

² 1952 р. було опубліковано знамениту повість «Старий і море» («The Old Man and the Sea»), за яку письменникові присуджено Пулітцерівську премію. 1954 р. Гемінгвей отримав Нобелівську премію, яка закріпила світове визнання таланту письменника, а відтак підвищила зацікавлення його творчістю та посилила його впливи не лише на американську, а й на світову літературну спільноту.

традиції – у своєрідному розумінні проблеми смерті, яка цікавила і Е. Гемінгвея, і Ю. Тарнавського, адже найвиразнішого звучання мотив смерті набув саме в іспанській культурі. Як зауважували Б. Бойчук та Б. Рубчак, «гаряча еротика живих тіл та моторошний холод мертвих – це бароккове сполучення, яке часто трапляється в творчості Тарнавського» [34, с. 382]. Тож еротика і смерть – визначальні мотиви в іспанській літературі, відгомін яких знаходимо в текстах Ю. Тарнавського.

З метою виявлення об'єктивних та суб'єктивних причин звернення Юрія Тарнавського до іспанської літератури, зокрема до творчості Ф. Г. Лорки, ми вважаємо за потрібне залучити широкий біографічний матеріал, щоб прослідкувати еволюцію впливу іспанської культури на письменника-перекладача. Поданий нижче матеріал систематизовано на основі автобіографії Ю. Тарнавського і численних статей та інтерв'ю.

Знайомство майбутнього письменника з іспанською літературою відбулося досить рано, коли йому було від семи до десяти років. Розпочалося воно з прочитання «Дон Кіхота» в переказі І. Франка. За часів проживання в Німеччині Ю. Тарнавський починає самотужки вивчати іспанську мову, виправдовуючи це потягом до іспанської культури «мабуть через історично-пригодницькі фільми про завоювання еспанцями Середньої та Південної Америки» [24, с. 283]. Наступним кроком був приїзд до Америки на початку 50-х років. Проживання в Нью-Йорку стимулювало інтерес і дало добру нагоду українському емігрантові всебічно ознайомитись зі світовими зразками кіномистецтва, образотворчого мистецтва, музики та літератури. У музеях та галереях міста його увагу захоплюють роботи С. Далі та нідерландського живописця І. Босха, полотна якого ідейно та тематично були близькими до іспанської культури. Саме їхній вплив своєрідно позначиться на романі «Три блондинки і смерть», який також багато в чому завдячує техніці кубізму, започаткованого П. Пікассо. Глибоким стає потяг до народної музики Іспанії та Латинської Америки, особливо виокремлюється захоплення фламенко. На кінець 1953 р. Ю. Тарнавський подає свій переклад вірша Сальвадора Ново «Поезія» до студентського додатку української газети «Свобода». Настроєм і синтаксисом він наштотує перекладача на написання власного вірша «Думки про мою смерть», який пізніше увійде до збірки «Життя в місті» (1956 р.) і буде оцінений як кращий у ній. Провокативним є питання про вплив на згадану збірку чилійського поета Пабла Неруди. Джерелом знайомства з латиноамериканською поезією для Ю. Тарнавського на той час була «Антологія сучасної латиноамериканської поезії» за

редакцією Д. Фітса (1942 р.), яка, як згадує письменник, «була мені дуже близькою, і мала найбільший вплив на мою поезію того часу. Особливо подобалися мені Вісенте Уїдобро та Пабльо Неруда, хоча теж любив я (...) Сальвадора Ново за його прозаїзм, та Сесара Вальєхо, за його чорний трагізм» [24, с. 283]. Однак уже в наступних рядках Ю. Тарнавський заперечує паратекстуальний зв'язок із Нерудовим «Побутом на землі», а також інші типи впливів його текстів на поезії в збірці «Життя в місті», стверджуючи, що ґрунтовне знайомство з ним, а також із Лоркою, відбулось пізніше, після 1956 року. У зазначений період письменник справді займається детальним вивченням творчості П. Неруди та Ф. Г. Лорки, особливо підкреслюючи своє захоплення ранніми текстами Неруди, а у Лорки виокремлює збірки «Поет у Нью-Йорку» і «Тамаритянський диван» та поему «Голосіння по Ігнасьйо Санчесу Мехіасу». Одночасно Ю. Тарнавський працює над власною збіркою «Пополудні в Покіпсі» (1956–1958 рр.), претекстами якої, беззаперечно, є згадані іспаномовні поезії. Поява віршів «Дві еспанські пісні на безлюдді» інспірована захопленням фламенко, мистецтво кориди у поетичній манері оспівано в «*Corrída de toros a medianoche*». Одночасно згадана збірка є логічним продовженням збірки «Життя в місті», оскільки своєю назвою відсилає нас до рядка «родиться почуття жалю одного осіннього пополудня» зі вже згаданого вірша «Думки про мою смерть». Таким чином, маємо ситуацію поступового нарощування та урізноманітнення впливу іспанської літератури на Юрія Тарнавського, про що свідчить сприйняття ним цього впливу, присвоєння його та творче переосмислення, що в кінцевому результаті приводить до автортекстуальності, тобто посилення на власні тексти. Одночасно деякі критики витлумачували назву збірки «Пополудні в Покіпсі» на рівні паратекстуального зв'язку з Гемінґвеєвою новелою «Смерть пополудні».

Процес рецепції іспанської культури поглиблювався у власне перекладацькій творчості Ю. Тарнавського та багатьох інших українських інтелектуалів-мігрантів. Показовим є спільний проект Ігоря Костецького, Марти Калитовської, Жені Васильківської, Богдана Бойчука та Юрія Тарнавського, що сприяв виходу у світ 1958 р. збірки «Вибраний Гарсія Льорка: Поезія, проза, драма», зредагованої І. Костецьким [8]. Поява згаданої збірки була обумовлена декількома причинами. По-перше, це спільне зацікавлення іспанською літературою, по-друге, намагання донести її здобутки до українських читачів у максимально наближеному до оригіналів вигляді, що тягло за собою переосмислення вже існуючої в українській літературі традиції «перевдягання Льорки по-українському» (Ю. Косач, М. Іванов). Тож,

як сформульовано у слові «Від редактора»: «З формального погляду, редактора і його співпрацівників цікавили насамперед різні можливості розірвання згаданої перекладацької традиції. Та не менш важливою була при тому й проблема меж цих можливостей. Інакше кажучи, група поетів, співтворивши з чужим автором, намагалася водночас на ходу розв'язувати цілий ряд питань "крайніх" стилів для української поезики, зокрема сюрреалізму, і, по пройденні певного кола, шукати нового "замирення" з традицією. Учасники видання ні в якому разі не вважають свій експеримент за вичерпний» [8, с. 5–6]. Як бачимо, перекладачі наголошували на своєму новаторстві й водночас очікували конструктивного діалогу, не проголошуючи свої експерименти ні довершеними, ні геніальними. Їхня принципова позиція відобразилась і в компонуванні збірки, в якій було паралельно представлено декілька варіантів перекладів одного й того ж оригіналу, поезії, присвячені пам'яті Лорки, та зразки перекладів із Лорки іншими мовами.

До збірки увійшли такі переклади Ю. Тарнавського: «Пісня неплідної помаранчі-дерева», «Касида про жінку, що відпочиває», «Касида про чорних голубів», «Гаселя про непередбачувану любов», «Гаселя про втечу», «Гаселя про темну смерть», «Голосіння по Ігнасьйо Санчесу Мехіасу», зі збірки «Поет у Нью-Йорку»: «Поворот з прогулянки» та «Вбивство». До трьох із названих текстів («Касида про жінку, що відпочиває», «Касида про чорних голубів», «Гаселя про темну смерть») паралельно представлено переклади Жені Васильківської, а переклад тексту «Він вмер над ранком» Богдана Бойчука продубльовано перекладом Юрія Тарнавського «Він помер на світанку».

Таким чином, поява збірки «Вибраний Гарсія Льорка» підтверджує факт прогресуючого зацікавлення іспанською традицією в колі української діаспори та прагнення до всебічного осмислення текстів і шляхів їх опанування українською мовою. Подальший розвиток цієї тенденції спостерігається у «Нових поезіях» (1959–1971 рр.), де регулярно публікувались переклади з іспанської.

Окрім літератури, наприкінці 50-х років Ю. Тарнавського захоплює знайомство з іспанським безпредметним мистецтвом. У цей же час він починає читати іспанською мовою латиноамериканські романи.

З 1964 р. розпочинається якісно новий етап, пов'язаний із періодичним проживанням письменника в Іспанії. На цьому етапі впливи іспанського мистецтва, літератури та філософії стають потужними і всеосяжними. Вперше Юрій Тарнавський разом зі своєю тодішньою дружиною Патрицією Килиною проживали в Іспанії з червня 1964 по серпень 1965 року. Ця подорож була найдовшою.

Опісля родина придбала будинок в Іспанії з метою проводити там наступні вакації і протягом 1967–1969 років шоліта виїздила до Іспанії.

Під час першого перебування на іспанській землі письменник багато уваги приділяв вивченню мистецтва, зокрема архітектури. Йому подобалась готика, а особливо романська архітектура, яку Ю. Тарнавський вивчив ґрунтовно, відвідавши всі її зразки і знявши їх на плівку. Також на митця справив враження іспанський варіант відродження. Крім архітектури, багато часу було присвячено відвідуванню галерей, церков і музеїв, де серед художників Ю. Тарнавський вполював «Сад земних утіх» І. Босха. Зацікавлення Д. Веласкесом було дещо раціональне, а не емоційне, певні роботи притягали в Ель Греко, містичним реалізмом зачаровував Хосе де Рівера, подобались мадонни Б. Е. Мурільйо. Окремо слід згадати суголосність простоти композиції Франсіска Сурбарана з лаконічністю, яку плекав сам письменник. Протягом року Ю. Тарнавський часто відвідував театральні постановки, серед яких якістю виділялись п'єси Е. Йонеско. Роботи згаданого автора виявились співзвучними творчій манері самого Юрія Тарнавського, адже у центрі його текстів – теми небуття, смерті, порожнечі, маніпулювання людьми через мову, а також творче переосмислення явища сновидіння та широке використання його потенціалу в літературному тексті. Схожими були й долі письменників, які втратили батьківщину й більшу частину свого життя провели на еміграції. Ріднить Е. Йонеско і Ю. Тарнавського також захоплення французькою літературою, зокрема Е. Йонеско цікавився мотивами страху і смерті у французькій поезії після Ш. Бодлера (тема його дисертації), Ю. Тарнавський ніколи не приховував свого захоплення Ш. Бодлером, П. Верленом, С. Малларме та А. Рембо, називаючи останнього своїм «улюбленцем». Впливи Е. Йонеско відчитуються в драматичних текстах Ю. Тарнавського, а також оприсутнюються на рівні глибокої зацікавленості сновидіннями, які письменник неодноразово вводив у власні тексти. Ймовірно, що це наочне знайомство з театром абсурду обумовило пізнішу працю Ю. Тарнавського над драмою С. Беккета, іншого чільного представника згаданого жанру.

Повертаючись до Іспанії, зазначимо, що зацікавлення коридою та відвідини обрядових і фольклорних свят були невід'ємною частиною життя родини Тарнавських в Іспанії. Це знайшло вихід у розширенні письменником тематичних меж власних текстів того періоду. Так, наприклад, доля тореадорів описана у віршах «На смерть Х. Б.» (1962 р.) та «На смерть Антонія Ріса Пастора» (1966 р.). Захоплення цими подіями було глибоким, враження від країни настільки сильним, що Ю. Тарнавський пізніше запише: «Був це немов поворот на

батьківщину, в якій я колись був та тільки не пам'ятав» [24, с. 301], «Навіть, якби була в моєму житті тільки Іспанія, я міг би сказати, що варто було жити!» [24, с. 303]. Відчуття феномену подібності між іспанською культурою та Україною переживали й відзначали інші письменники, зокрема Б. Бойчук та Ю. Лавріненко, на що вказує Марія Ревакович [39].

Рік перебування в Іспанії був пов'язаний також із літературною працею. До кола читання цього періоду входять книжки з філософії: Платон, Ніцше, особливо ж подобався Унамуно та його робота «Про трагічну суть життя». Сучасна література Іспанії, як поезія, так і проза, справили на Ю. Тарнавського гнітюче враження, і він дослівно називає її «суцільним спуском вниз із Евересту Дон Кіхота» [24, с. 302].

Повернення до Америки було для письменника травматичним. Рік по тому в родині спілкувались виключно іспанською мовою. «Старався я всіма засобами не забути Іспанії, ніби бути вірним коханий. (...) Неймовірно, що країну можна кохати так, як жінку!» [24, с. 303]. Одночасно період після повернення став надзвичайно продуктивним у творчості Ю. Тарнавського, і позначений він переосмисленням іспанської культури, її місця у світовій літературі та ідентифікацією себе в координатах «Америка – Іспанія», де на користь останньої промовляв внутрішній світ письменника, а країна проживання, тобто Сполучені Штати, вже вкотре залишалася осторонь. 1966–1967 рр. – праця над поетичною збіркою «Без Іспанії», 1967 р. – переклад драми Ф. Г. Лорки «Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду», 1968–1969 рр. – роман «Подорож на Південь», тлом якого є Іспанія, 1969 р. – критична стаття в «Сучасності» «Під тихими олівами, або Вареники замість гітар», у якій автор висловлюється з приводу українських перекладів з Ф. Г. Лорки.

Поява всіх зазначених текстів була інспірована безпосереднім перебуванням письменника в Іспанії та знайомством з іспанським мистецтвом і літературою. Так, збірка поезій у прозі «Без Іспанії» стала однією з ключових і новаторських у творчому доробку митця як з огляду на зміст, так і на форму. «Без Іспанії» настільки вразила читачів і критиків, що потребувала додаткової самоінтерпретації автора (в дусі постмодернізму), яку він і подав в інтерв'ю з В. Бургардтом [3]. Шлях поезії з емоційного рівня письменника до емоційного рівня читача без залучення раціонального – така загальна семіотична модель, що її наслідував Юрій Тарнавський, створюючи «Без Іспанії». Основна увага критиків була відразу ж зосереджена на мові збірки та на способі комунікації з читачами, тематичний рівень залишився осторонь із подачі самого Юрія Тарнавського: «Про саму

тему книжки не говоритиму багато, бо, як я вже сказав, висловив я в книжці все те, що хотів висловити. Книжка – це опис мого психічного стану після того, як я вернувся до Америки з Іспанії» [3, с. 14]. Порушивши традицію, зазначимо, що основний конфлікт збірки оголює глибинну прірву між іспанською та американською культурами в уяві письменника-емігранта. Наскрізно пронизує збірку мотив смутку й туги: «Затока, з якої я від'їхав, набирає розмірів океану, і моє обличчя з нею, і я перебираю швидкість корабля, і стаю рівночасно дуже високо над і далеко під собою, і сльози, великі, як кораблі, пливають по моїх щоках, освітлені зорями і світлами міста змішаного з небом» [29, с. 131]. Присутнє у тексті осмислення власного становища вигнанця, що породжує почуття самотності й ізольованості: «Коли я зрозумів, що повік зостануся чужинцем, без рук, костей і крові, повний щілин у формі болочої гвоздики» [29, с. 167]. Символічною є інтерпретація мотиву стимулу творення: «Прийди до мене, зроблена з серпанків моїх почуттів і з фасад у моїх устах, і вижени з мого рота зграї павуків чистого жовтого паперу, і випусти з моїх пальців повинь квітів, що зібралися там, разом з кров'ю!» [29, с. 153–154]. Порівняймо ці слова зі вступом із Гемінгвеєвої «Смерті пополудні»: «Але вже ніколи не вертатися нам з Толедо в темряві, промиваючи фундадором горло від куряви, ніколи не повториться той липневий тиждень у Мадриді й усе, що відбулося тієї ночі. Ми бачили, як усе минало, і бачитимемо ще багато втрат. Найважче – просто жити й робити своє, дивитися, чути, вчитися та розуміти, і писати, коли по-справжньому вивчиш щось» [31, с. 23]. Тексти перегукуються емоційно й концептуально: для обох авторів найскладнішим є просто жити в своїй країні, пізнавши чари Іспанії, яка притягує й вабить їх.

Умотивованим продовженням перекладацької творчості Ю. Тарнавського з іспанської літератури стає вихід у світ 1967 року у видавництві «Сучасність» драми Ф. Г. Лорки «Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду» [13]. Існує український переклад цієї ж драми «Любов дона Перлімпліна та краси-Беліси», виконаний М. Москаленком (1991 р.). Серед письменників-емігрантів із драмами Ф. Г. Лорки працювала також Віра Вовк (1974 р.). Хронологічно Ю. Тарнавський одним із перших почав опрацьовувати драматичні тексти іспанського письменника українською мовою. Акцентуація на метафоричності та протиріччях, складне поєднання сюрреалістичних елементів із фольклором – ті провідні риси поезики Ф. Г. Лорки, що зближують його стиль із поезикою самого Ю. Тарнавського. Багаторічне заглиблення у творчий світ іспанця, довгі роки «співпраці», добре

знання іспанського мистецтва в цілому та фольклору зокрема сприяли виробленню чіткої позиції перекладача щодо методів і прийомів перекладу текстів Ф. Г. Лорки українською мовою. В українській літературі переклади Ю. Тарнавського та інших членів Нью-Йоркської групи з Ф. Г. Лорки спричинили дискусію, яка виникла не стільки через тексти, скільки через неприйняття перекладачами-емігрантами норм, які існували на той час в українській перекладацькій традиції, і через спробу Ю. Тарнавського поставити під сумнів внесок М. Лукаша у справу перекладу з Ф. Г. Лорки, що був висловлений у статті «Під тихими оливами, або Вареники замість гітар» [28]. Різкої критики з боку Ю. Тарнавського зазнали переклади М. Лукаша, однак конструктивної дискусії не вийшло, оскільки українські перекладачі й літературознавці сприйняли закиди Ю. Тарнавського як особисту образу, яка перейшла в оборону індивідуальності, геніальності Лукаша й осуд недалекоглядності Тарнавського.

У 70-ті роки приходить період поступового заспокоєння й віддалення від іспанської культури, хоча вона й надалі залишається у колі уваги письменника. 1972 р. родина проводить близько місяця в Мексиці, ця подорож умотивовувалась зацікавленням мексиканською археологією. Глибоке враження справила на письменника культура майя. 1973 – рік розлучення з Патрицією Килиною. У період з 1 по 22 серпня 1974 р. письменник їде до Іспанії та продає своє помешкання, що називає «кроком, щоб відмежувати себе від минулого». Остання подорож до Іспанії відбулась у період з 22 липня по 11 серпня 1978 р. Натомість митця все більше приваблює латиноамериканська культура. Так, 1973 р. з'являється вірш «Коли поета Пабля Неруди вже немає між нами», який увійде до збірки «Ось, як я видужую» (1975 р.). 1975 року він розпочинає роботу над поемою «Оперене серце», тлом якої є подорож до Мексики, її епіграфом стає уривок із твору іспанського поета Сана Хуана де ля Круса, що мало підкреслювати спорідненість тексту з містичною поезією. Цикл «Ідеальна жінка» (1975–1976 рр.) містить також три поезії, які в оригіналі були написані автором іспанською мовою. Високу оцінку письменника дістає латиноамериканська сучасна проза.

Слід також відзначити, що впливи іспанської культури і на інших членів Нью-Йоркської групи не обмежились їхніми перекладацькими спробами, а відбилися у власних текстах, що дало змогу сучасним дослідникам, зокрема М. Ревакович, говорити про існування «іспанської школи» в українській літературі [39].

Поступово звільняючись від «іспанського тяжіння», Юрій Тарнавський виходить на інші обрії пошуків. До кола його уваги потрапляє творчість ірландського поета, прозаїка, драматурга Семюела Беккета (1906–

1989 рр.). Життєвий шлях цього творця є подібним до долі багатьох емігрантів, репатріантів та вигнанців ХХ століття: народившись у Дубліні, він більшу частину свого життя провів у Франції; володіючи англійською та французькою мовами, створив свої найвідоміші твори французькою. 1969 р. йому було присуджено Нобелівську премію за сукупність новаторських творів у прозі та драматургії.

Звернення Ю. Тарнавського до творчих здобутків С. Беккета окреслюється на таких рівнях: контактено-генетичному (опосередковане знайомство з С. Беккетом через його тексти, відвідування постановок за його п'єсами) та типологічному (контекстуальному – загальносвітовий інтерес і широка популярність, особливо драматичних текстів С. Беккета і їх постановок; тематичному – концентрація уваги на ірраціональності, безглузді, безцільності людського існування; генетичному – опрацювання форми драми в принципово новому розумінні як «драми абсурду», що суміщала в собі класичні елементи з екзистенційним наповненням абсурдом (А. Камю) і нудотою (Ж.-П. Сартр); психологічному – близькість долі, переживання досвіду відчуження від батьківщини й т. ін.).

1972 р. у видавництві «Сучасність» з'являється переклад драми С. Беккета «Остання стрічка Краппа» як форма рецепції його творчості Юрієм Тарнавським [5]. У тій же збірці вміщено переклад п'єси «Чекаючи на Годо» Б. Бойчука, який пізніше визнав: «Особливо сильне враження робив на мене Беккет, – його маломовні п'єси торкали найглибші струни моєї душі... Під впливом цих театральних переживань я сам почав писати драми» [6, с. 99].

Драма, обрана Ю. Тарнавським для перекладу, була написана С. Беккетом 1958 р., спочатку англійською, пізніше французькою мовою. 1961 р. вона була в репертуарі Нью-Йоркського театру «Крикет», головну роль у п'єсі виконував відомий американський актор Герберт Берггоф. Спогади про цю постановку збережено О. Анікстом та Г. Бояджієвим, які в той час перебували у США [1]. П'єса невелика за обсягом (одна дія), однак майстерне поєднання різних прийомів дало авторові можливість показати трагедійність і абсурдність цілого людського життя. У п'єсі літній чоловік сидить за робочим столом і прослуховує на магнітофоні стрічку з записом, який він зробив, коли йому виповнилось 39 років. Дія полягає в розмовах та невдоволеності героя собою попереднім. Відбувається накладання трьох часових пластів: молодості, зрілості та старості, а відповідно, перед глядачами ніби дискутують три різні герої. Багатозначність є знаковою рисою цієї п'єси. З одного боку, персонаж – особа обдарована, це відчувається з його монологів, тонкого відчуття краси природи, з іншого – нерішуча, байдужа (не наважується кохати,

свідомо уникає будь-яких стосунків), дріб'язкова (пристрасть до бананів, пияцтва), інколи жорстока та егоїстична (зневага до жінок, бажання смерті матері). Найменші деталі п'єси сповнені глибоким сенсом. Проблематичною для перекладача є умисна багатозначність висловлювань героя, а частіше навіть умовчання, натяк, наявність значного підтексту.

Цікавою видається можливість зіставлення перекладу Юрія Тарнавського з перекладом Володимира Діброва «Остання стрічка Среча» (1988 р.) як двох варіантів прочитання оригіналу, які різняться емоційно, ідейно та естетично. Принциповою є різна настанова перекладачів щодо сприйняття тексту. Це відчувається вже з перекладу назви драми. Якщо у Ю. Тарнавського – це «Остання стрічка Краппа», то у В. Діброва – «Остання стрічка Среча» [4]. Назва є одночасно і сентенцією всього змісту тексту, і одним із впливових чинників читацького сприйняття. Як бачимо, перекладачі по-різному перевтілили українською мовою ім'я персонажа п'єси: Ю. Тарнавський – відверто нейтрально, застосувавши прийом транслітерації, В. Діброва – емоційно забарвлено, скориставшись асоціативним перекладом англійського іменника *crap* (лайно, непотріб; *to do a crap* – відправляти нужду), що є омофоном до слова *krapp*. В унісон із назвами звучать і тексти перекладів. Власне, переклади Ю. Тарнавського та В. Діброва є двома варіантами прочитання п'єси С. Беккета, які представляють текст оригіналу з різних, часто полярних точок зору. Юрій Тарнавський є виваженим, тяжіє до лаконічності, він далекий від емоційних оцінок. Володимир Діброва, навпаки, пристрасний, контрастний, чітко втілює в перекладі своє бачення героя, відчувається його відкрито негативне ставлення до Среча. Образно кажучи, у перекладі Ю. Тарнавського не існує чіткого кордону між світлом і темрявою, є ще своєрідний сірий проміжок, який пасує Краппу якнайбільше, адже герой так і не зробив свій вибір на користь чогось одного в цьому житті, залишившись сірим, депресивним, чекаючи на старість, а у В. Діброва протистояння світла й темряви є чітким, рельєфним, безапеляційним.

«Зустріч» із С. Беккетом стала для обох перекладачів доленосною. Завдяки В. Діброві ще не один текст С. Беккета «прийшов» до українського читача, а також створені власні п'єси у відповідному мистецько-філософському ключі. Ю. Тарнавський, хоч і не подав більше перекладів відомого драматурга, натомість сам почав активно експериментувати з формою драми. У 1972–1973 роках було написано перший текст у цьому жанрі «Чотири проекти на український національний прапор», після 1995 р. з'являються драми «Сука (сукка)-

розпука», «Жіноча анатомія», «Не Медея», «Карлики», «Коні», «Гамлетта», що увійшли до збірки «6x0» [22].

Прикметно, що в драмах Ю. Тарнавського тлом подій часто виступає іспанський колорит. Так, дії на кону в п'єсі «Жіноча анатомія» (1996 р.) супроводжуються мелодією фламенко. Задум іншої драми – «Карлики» (1996 р.) – постав під впливом фільму німецького режисера Вернера Герцога «Карлики теж починали з малого» про іспанських карликів. За визнанням самого Ю. Тарнавського: «Немає сумніву, що еспанський колорит і гротескність п'єси походять саме з цього фільму» [22, с. 347]. А такі розділи, як «Лекція історії» (про завоювання іспанцями Америки) та «У дантиста в Мадриді», прямо відсилають нас до іспанських реалій. Зауважимо і посилання в згаданій п'єсі на представників «драми абсурду» – Е. Йонеско («На летовищі»), С. Беккета («Їдуть до Америки», «Автор»). У власних п'єсах автор також широко застосовує прийом введення в канву оповіді оніричних елементів.

Таким чином, переклади з іспанської та англійської літератури забезпечили митцю вихід за межі власного письма, стали одним із важливих шляхів освоєння дійсності через зіставлення власної ідентичності з авторською та продуктивним джерелом збагачення внутрішнього мистецького мікрокосму. Колеги Ю. Тарнавського також постійно звертались до іншомовних літератур, і хоча, як відзначає С. Павличко, «вибір авторів і творів для перекладу, як і в більшості українських перекладачів попередніх епох, був концептуальним» [17, с. 419], а саме вона виокремлює такі групи, як: «найбільш авангардні модерністи» (Е. Павнд, С. Беккет, Е. Каммінгс), «сучасні поети, які в певний спосіб революціонізували поетичну форму» (Д. Тома, Ж. Превр, П. Неруда) та «класики модернізму, взятого в широкому сенсі» (Лотреамон, М. де Унамуно, С.-Ж. Пер, Г. Тракль та ін.), – це жодною мірою не зменшує вартості самих перекладів та їх цінності для українського перекладацтва зокрема й сучасного поступу української літератури загалом.

Особливості автоперекладів

Для творчості Юрія Тарнавського, як і для цілого ряду інших письменників-емігрантів, характерний процес перекладу власних текстів мовою тієї країни, в яку вони потрапляють, тобто автопереклад. Автопереклади є невід'ємною частиною самопрезентації письменника в американській та українській літературах. Окрім того, автопереклади виявляються різновидом автотекстуальності, яке дослідниця Н. Фатєєва визначає так: «За аналогією з інтертекстуальністю можна говорити про автотекстуальність, коли непорозуміння вирішується за рахунок встановлення багатомірних зв'язків, що породжуються циркуляцією

інтертекстуальних елементів всередині одного тексту» [30, с. 17]. Шляхом перекладу власного тексту кількість подібних багатомірних зв'язків збагачується. У доробку Ю. Тарнавського переважає процес створення текстів англійською мовою і паралельний або пізніший їх переклад українською. Маємо ситуацію, коли автор, прекрасно орієнтуючись у мові нового суспільства, прагне представити себе мовою предків, мовою родини, мовою батьківщини. Тобто утворюється своєрідне коло «самообертання»: від нової культури до старої, від нового світу до втраченого. Які ж є причини для подібного руху?

Напевно, однією з очевидних причин, із тих, що лежать, так би мовити, на поверхні, є прагнення до повернення, якщо не фізичного, то принаймні метафізичного – через тексти, – до пракультури, до самопрезентації себе у ній. Отже, першу з причин можна умовно назвати екзистенційною, пов'язаною з пошуками себе та свого місця в житті й літературі. Це неодноразово підтверджував сам письменник. В одному з інтерв'ю він так охарактеризував ситуацію, що склалась навколо його творчості в цілому: «Коли я писав англійською, то відчував провину. Це тяглося протягом усього життя. Для мене це почуття – позитивне явище» [18, с. 11]. Отже, як бачимо, протягом довгих років Ю. Тарнавський відчував провину перед батьківщиною і звертання до текстів, написаних англійською, з метою їх перекладу українською стало своєрідною покутою. Однак із роками, з відбуттям цієї покути, а відповідно, зі здобуттям певного ступеня упевненості в собі, яке можна назвати своєрідним фіналом багаторічного процесу адаптації або інкорпорації в американське суспільство, автор по-іншому починає оцінювати свою роль, своє завдання. «Мої 7 книжок англійською знайшли певний резонанс в елітних видавництвах. Емоційно я був роздрібнений, якби я сконцентрувався на англійській, то досягнув би більшого. Після цієї кризи я додаю енергії, щоб проштовхнути 2 книжки англійською. І це буде на користь Україні», – відзначає Ю. Тарнавський [18, с. 11]. Останні слова можна сприймати як суб'єктивний погляд на самого себе, але в них чітко відчувається переорієнтація письменника на нову культуру й прагнення увійти в неї рівноправною часткою, а не аутсайдером. Причина цього полягає не лише у подоланні власних комплексів, а й пов'язана з загальним станом американського суспільства, яке знаходиться у ситуації переоцінки цінностей, орієнтації на множинність, різноманітність та маргіальність. Подібна ситуація стимулює письменника-емігранта розвивати власну неповторність і своєрідність, основою котрих часто виступає національне коріння.

Наступною причиною звертання до власних текстів є лінгвістична. Її суть у тому, що Ю. Тарнавський завжди свідомо намагався

модернізувати українську мову, про що свідчить, наприклад, його стаття «Література й мова» [27]. Білінгвізм письменника допомагав чітко усвідомлювати можливості кожної з мов. Різницю між ними Ю. Тарнавський у досить поетичній манері визначив так: «Для мене українська мова (...) це чарка з прозорого скла, граційної форми, наповнена кришталевою водою, крізь яку дивовижа споглядати елегантно викривлений світ. (...) Англійська мова ж в'язка, густа, як живиця. Коли пишу нею, маю враження, що рот мій повний її і я дослівно рухаю щелепами й язиком, моделюючи її, як слова кладуться на папір» [24, с. 399]. Доречно згадати і слова В. Набокова, який зазначав: «Англійська – найбагатша мова світу. Вона дуже гармонійна за духом і однаково прекрасна для передачі абстрактних понять і для позначення предметів. Але, звичайно, моя англійська – всього лиш відлуння моєї російської» [16, с. 210]. Отже, з англійською мовою Ю. Тарнавський експериментував надзвичайно сміливо і намагався досягнути подібного ефекту в українських перекладах, привносячи у них нові техніки, нові слова, нові прийоми – модернізувати українську через кореляцію з англійською.

І нарешті, ще однією причиною звертання до власних текстів є самі тексти. Поезія та проза Ю. Тарнавського надзвичайно герметичні. Читання і сприйняття подібних творів вимагає від читача певної підготовленості, так само і від автора, якщо він виступає у ролі власного читача.

Якщо подивитись на практику автоперекладів у контексті наведених поглядів, то вибудовується своєрідна парадигма, у центрі якої знаходиться автор із його власними намаганнями проникнути у глибинну суть написаного. Адже відомо, що твір живе незалежним від автора життям, і повернення до нього – це інтерпретування безлічі значень, яких текст набуває незалежно від свого творця, це пізнання себе та інших через свій вже створений світ, це також і осмислення тексту в контексті певної культури. Тобто якщо тексти, створені Ю. Тарнавським, були написані англійською, а потім перекладались українською, то це є співвіднесення себе з двома різними культурами, включення в різні контексти, що стимулювало процес самопорозуміння та самоідентифікації. Автопереклади, таким чином, сприяють цілісності твору й особистості письменника, яка набуває неподільності щодо тих культур, у яких вона функціонує.

Якщо розвинути ідею цілісності твору шляхом його перекладу, слід згадати відому інтерпретацію Поля де Мана, яку він дав роботі В. Беньяміна «Завдання перекладача». У ній він, зокрема, відзначив: «Перекладений текст виявляється канонізованим набагато більшою мірою, ніж той же текст, але в оригіналі. (...) Текст перекладу не

підлягає подальшим перекладам. Перекласти можна лише оригінал. Переклад канонізує, заморожує оригінал, чим виявляє в оригіналі рухомість, нестійкість, котра до цього була непомітною» [15, с. 170]. Отже, і оригінал, і переклад у процесі праці над ними замикаються у певне коло, в центрі якого знаходиться автор.

Однак інколи коло розривається самим письменником, коли, пройшовши шлях інтерпретування власного тексту через переклад, він знову повертається до оригіналу і змінює його відповідно до набутого знання. Прикладом таких дій Ю. Тарнавського щодо поезії та прози є робота над збірками «Photographs Are Like Flowers» («Фотографії, це квіти»), «Zeros and Ones» («Нулі й одиниці») та романом «Шляхи» («Roads»), коли їх переклад стимулював автора зводити «нестійкість» початкового тексту до мінімуму шляхом його зміни, необхідність якої з'ясовувалась через автопереклад як одну з оптимальних самоінтерпретаційних технік.

Висновки

Без сумніву, вибір мови для творчості є одним із важливих екзистенційних рішень, що їх повинен прийняти літератор-інтелектуал в умовах еміграції. Переклади з української мови англійською стали першим етапом входження Юрія Тарнавського в американське суспільство, шляхом опанування нової мови, культури, яке відбувалося через діалог із попередньою традицією, через заглиблення у культурні коди втраченої батьківщини. Приходимо до висновку про глибоку екзистенційну необхідність перекладацької діяльності для самого перекладача, в першу чергу, оскільки завдяки такій діяльності підтримувався і стверджувався зв'язок із рідною культурою, яка живила власну творчість письменника новими формами, жанрами, темами, а вона, своєю чергою, всотуючи світові джерела, повноцінним струменем поверталася до власних коренів і поруч із творчістю інших письменників еміграції ставала рушієм процесів оновлення сучасної української літератури. Кожне звернення до українського слова було глибоко вмотивованим і завжди базувалося на певному зацікавленні перекладача. Тексти, що потрапили до уваги Ю. Тарнавського, є зразками витонченої майстерності стилю і поетики. Їх переклад ставив перед перекладачем коло складних проблем, які вирішувались ним відповідно до новітніх тенденцій із долученням власного поетичного таланту.

Зв'язки Юрія Тарнавського з іспанською культурою були різноманітними й мали значний вплив на його перекладацьку та оригінальну творчість. Вони пройшли всі ступені розвитку від

побіжного знайомства до глибокого проникнення у суть своєрідного національного іспанського менталітету. Таке заглиблення в іншу культуру пояснюється перебуванням письменника в американському суспільстві, в якому інтерес до іспанської культури був стимульований низкою об'єктивних причин, а також суб'єктивними причинами, головна серед яких – період актуалізації пошуків ідентичності, яка вимагала виходу за межі власної (української) традиційної культури. Американська культура залишалась для емігранта чужою, тому вихід було знайдено у третю культуру – європейську, з глибокими історичними коренями та давніми літературними традиціями. Феномен заглиблення у третю культуру є явищем досить типовим для емігрантів. Неприйняття нової культури через ряд обставин психологічного характеру та неможливість повернутись до власних витоків часто стимулюють інтерес до позамежової культури. Пройшовши шлях зіставлення себе з Іншим та з іншими текстами, досягнувши певного ступеня самозаглиблення, а отже самопорозуміння і примирення зі своїм внутрішнім «я», Юрій Тарнавський вийшов на якісно новий етап творчості, що відзначився впровадженням нової поетики та техніки письма. Тексти, створені в «іспанський» період, стали знаковими в еволюції власного стилю, який, відштовхуючись від потужного джерела іспаномовної поезії, набув нових обертонів і звучань. Стрижневим, на наш погляд, було сприйняття принципу простоти й логічності, природно притаманних іспанській культурі та мистецтву. Простота, лаконічність, ясність і логічність висловлювання та структури – ті домінуючі характеристики, яких набув стиль Юрія Тарнавського у «післяіспанський» період творчості. Вихід письменника зі сфери тяжіння іспанської культури одночасно знаменував розширення кола мистецьких уподобань, які привели Ю. Тарнавського до латиноамериканської культури, як одного з варіантів утілення іспаномовної традиції, до пошуку нових форм, серед яких знаменними стали зацікавлення французьким «новим романом» і жанром драми, передвісником чого став також і переклад англійської драми С. Беккета «Остання стрічка Краппа».

Переклади з англійської українською, у тому числі й автопереклади, утвердили цілісність творчої ідентичності автора. Вагомим результатом таких довготривалих мистецьких «діалогів» став остаточний вибір Юрія Тарнавського на користь англійської мови як мови власної творчості, що дозволило письменнику зреалізувати себе в новому суспільстві, відкрило шлях до широкої англійської читачької аудиторії.

Література

1. Аникст А. А., Бояджиев Г. Н. 6 рассказов об американском театре. Москва : Искусство, 1963. 152 с.
2. Бгабга Г. Націєрозповідність. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 738–740.
3. Без Еспанії чи без значення? Інтерв'ю В. Бургардта з Ю. Тарнавським. *Сучасність*. 1969. Ч.12 (108). С. 13–29.
4. Беккет С. Остання стрічка Среча / пер. з англ. В. Діброви. *Всесвіт*. 1988. № 1. С. 134–138.
5. Беккет С. Чекаючи на Годо. Остання стрічка Краппа: п'єси / пер. з англ. Богдана Бойчука («Чекаючи на Годо»), Юрія Тарнавського («Остання стрічка Краппа»). Мюнхен : Видавництво «Сучасність», 1972. 102 с.
6. Бойчук Б. Спомини в біографії. Київ : Факт, 2003. 200 с.
7. Бродский И. Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро (из книги эссе «Скорбь и разум»). *Иностранная литература*. 2003. № 1: «Новые американцы». С. 169–202.
8. Вибраний Гарсія Льорка : поезія, проза, драма / за ред. І. Костецького. Новий Ульм : На горі, 1958. 132 с.
9. Вовк В. Поезії. Київ : Родовід, 2000. 422 с.
10. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового. *Критика*. 2003. Ч. 6 (68). С. 20–23.
11. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 272 с.
12. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
13. Гарсія Льорка Ф. Як кохався дон Перлімплін з Белісою в саду / пер. з есп. Ю. Тарнавського. Видавництво «Сучасність», 1967. 20 с.
14. Кристева Ю. Болгария, боль моя. *Иностранная литература*. 1997. № 10: «Другие берега». С. 161–168.
15. Ман П. де. Вместо заключения: о «Задаче переводчика» Вальтера Беньямина. *Вестник Московского университета*. 2000. № 5. Серия 9. Филология. С. 158–185.
16. Набоков В. «Знаете, что такое быть знаменитым писателем?..» Из интервью 1950–1970-х годов. *Иностранная литература*. 2003. № 7. С. 208–219.
17. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
18. Пилипенко Г.-Г. Чого не знає полілінгвіст Юрій-Орест Тарнавський. *Україна молода*. 2002. 11 липня.
19. Рубчак Б. Поезія антипоезії: загальні обриси поезії Юрія Тарнавського. *Сучасність*. 1968. Ч. 4 (88). С. 44–55.
20. Соловій Ю. Щоб продовжити дискусію. *Сучасність*. 1969. № 1. С. 71–76.
21. Сто років юності : антологія української поезії ХХ ст. в англomовних перекладах / упор. О. Лучук, М. Найдан. Львів : Літопис, 2000. 877 с.
22. Тарнавський Ю. 6x0 : драматичні твори. Київ : Родовід, 1998. 360 с.

23. Тарнавський Ю. Акварій у морі: Про минуле і сучасне Нью-Йоркської Групи. *Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської Групи*. URL: <http://users.belgacom.net/babowal/go2nyg.htm>.
24. Тарнавський Ю. Босоніж додому і назад. *Не знаю : вибрана проза*. Київ : Родовід, 2000. С. 243–413.
25. Тарнавський Ю. Знаннева семантика: Теорія семантики, базована на знанні / пер. з англ. Київ : НАУКМА, 2016. 292 с.
26. Тарнавський Ю. Їх немає : Поезії 1970–1999. Київ : Родовід, 1999. 428 с.
27. Тарнавський Ю. Література і мова. *Квіти хворому : статті, критика, розмови*. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 131–173.
28. Тарнавський Ю. Під тихими оливами, або Вареники замість гітар. *Сучасність*. 1969. Ч. 3 (99). С. 71–91.
29. Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему : Поезії 1955–1970. Нью-Йорк : Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. 384 с.
30. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.
31. Хемінгуей Е. Твори : в 4 т. Київ : Дніпро, 1980. Т. 2. 694 с.
32. Хемінгуей Е. Твори : в 4 т. Київ : Дніпро, 1981. Т.4. 718 с.
33. Хоффман Э. Искусство потерь, или Опыт жизни в новом языке. *Иностранная литература*. 2003. № 1. С. 205–237.
34. Юрій Тарнавський. *Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході* / упор. Б. Бойчук і Б. Рубчак. Мюнхен : Сучасність, 1969. Т. II. С. 380–401.
35. *Horizontes*. Vol. IV, 1960–1961. P. 42–45.
36. Khvylovy M. My being. *Modern Ukrainian Short Stories* / ed. by G. Lutskyj. The Revised Edition. Englewood, Colorado : Ukrainian Academic Press, 1995. P. 114–145.
37. Kotsyubynsky M. On the Rock. A Watercolor. *Modern Ukrainian Short Stories* / ed. by G. Lutskyj. The Revised Edition. Englewood, Colorado : Ukrainian Academic Press, 1995. P. 36–59.
38. On the current literary and cultural situation in Ukraine: discussion between Volodymyr Tsybulko and Yuriy Tarnawsky. *The Ukrainian Weekly*. 2003. April 13. URL: <http://www.ukrweekly.com/old/archive/2003/150319.shtml>.
39. Rewakowicz M. G. Literature, Exile, Alterity: The New York Group of Ukrainian Poets. Brighton, MA : Academic Studies Press, 2014. 250 p.
40. Shevchuk V. The Voice of Grass. *Agni*. 1993. № 38. P. 22–60.
41. Stefanyk V. The News. *Modern Ukrainian Short Stories* / ed. by G. Lutskyj. The Revised Edition. Englewood, Colorado : Ukrainian Academic Press, 1995. P. 14–17.
42. Tarnawsky Y. Short Tails : Prose pieces / Series: Journal of Experimental Fiction 42. Geneva, Illinois ; Niles, Michigan : JEF Books/Civil Coping Mechanisms/Depth Charge Publishing, 2011. 336 p.
43. Tarnawsky Y. Three Blondes and Death. Salt Lake City, Utah : Fiction Collective Two, Boulder and Normal, 1993. 452 p.
44. Tsybulko V. An Eye in the Belfry : Poems / translated from the Ukrainian by Yuriy Tarnawsky. Kyiv : Dmitriy Burago Publishing House, 2005. 270 p.

Літератор-інтелектуал у міграційних процесах:

45. Tsybulko V. *Angels in Pyramids : Poems* / translated by Yuriy Tarnawsky. Lviv : Kalvaria, 2001. 120 p.
46. *Ukrainian Dumy* / transl. by G. Tarnawsky and P. Kilina ; introd. by Natalie K. Moyle. Toronto-Cambridge : Canadian Institute of Ukrainian Studies and Harvard Ukrainian Research Institute, 1979. 220 p.

Тетяна Шестопалова

**КРИТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ЧИННИК
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ БІОГРАФІЇ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА**

**Інтелектуальна біографія літератора-емігранта
у світлі сучасної гуманітарної проблематики**

Репрезентація персональних історій відомих літераторів-емігрантів належить до особливо наголошених проблем української гуманітаристики в період формування постколоніальної свідомості суспільства. Це зумовлено тим, що й досі існує значний недохоп у нашому знанні про еміграційну гілку національної культури й не менший – у розумінні тих, хто опинився в еміграції й уособлював саму національну культуру. Отже, йдеться про біографії, де на перший план виходить не покажчик чи архів [1, с. 32] життя особи, а репрезентації її перебування в різних контекстах (часу, місця, оточення, діяльності)¹.

Біографічне «я», представлене в низці дискурсів і практик, перетворюється на культурний знак, що поєднує людину з її часом і стосується нової доби, яка актуалізує біографію². Відповідно, інтелектуальну біографію розглядаємо як історію формування ідейно-культурних засягів (теоретичних, критичних, творчих) мислення літератора. Головною підставою виокремлення й плекання феномену інтелектуальної біографії є питання про співвідношення події життя та події думки як чинника творчо-інтелектуальної діяльності та її результатів. У зв'язку з цим В. Менжулін кваліфікує інтелектуальну біографію як «заняття, яке за визначенням має відношення і до життя, і до текстів» [11, с. 284].

В українському літературознавстві існує не так багато праць, де на першому плані було б формування індивідуального стилю мислення, унікальна «майстерня розуму» [15, с. 9] особистості. Ще менш розробленим є поле інтелектуальних біографій українських літераторів-емігрантів³. Створення таких текстів має прямий стосунок до

¹ Про це: [11; 18]

² Біографію як форму культури розглядає Б. Дубін [5].

³ Одна з подібних спроб належить авторці цієї студії [38].

розв'язання питань як спеціального, історико-літературного, так і цілого соціогуманітарного знання, бо еміграційні процеси визначають головні дискурси й коди, за якими відбувалося й відбувається конструювання актуальних ідеологій, ідентичностей, пам'яті в Україні. Тому дефіцит уваги до інтелектуальних біографій безпосередньо впливає на рівень і характер наукової аналітики української літератури та на стан метакритичних студій, яким гостро бракує нетривіального сполучення з життям автора.

Метою цієї студії є поставити питання про гротеск як спосіб критичного мислення Юрія Шевельова для подальшого створення його інтелектуальної біографії. Внесок Ю. Шевельова у формування української постколоніальної свідомості незаперечний. Неодноразові перевидання його творів спонукають до осмислення й переосмислення написаного ним. Проте поза питанням про прикметні ознаки інтелектуалізму літератора, про способи репрезентації культури в його текстах рецепція останніх хибуватиме на описовість і коментаторство.

Інтелектуальна біографія з погляду нового історизму

Інтелектуальна біографія Ю. Шевельова звернена на осмислення подій життя як подій його думки, оприявленої в літературних текстах. Постаючи на перетині літературознавства (аналіз текстів і метакритика), історіографії (історія як текст), філософії (репрезентації особистості через знаки культури), інтелектуальна біографія є трансдисциплінарною й переважно спирається на методологічний ґрунт нового історизму. За Олександром Еткіндом, новоісторичний підхід інтегрує інтертекстуальний, дискурсивний та біографічний аналізи, проєктуючи свої ідеї на розмаїті тексти й контексти та враховуючи роль людини як носія думки у творенні і текстів, і контекстів [11, с. 281–282]. Значення еґо-літератури тут виростає в рази. Якщо в традиційній біографії вона є постачальником фактів життя особистості, то в інтелектуальній – середовищем наскрізних тем і способів їхнього осмислення. Біограф здійснює їхній відбір і концептуалізацію, через яку й репрезентується інтелектуальна особистість.

Б. Дубін одним із визначень біографії робить «непряме, іншими словами, гіпотетичне відтворення (дублювання) схеми саморозуміння й самопред'явлення індивіда тепер уже іншою діючою особою в ході її специфічної смислової дії – у ситуації й акті біографування, біографічної реконструкції, "зовнішнього" розуміння, інтерпретації апостеріорі»⁴. Якщо дотримуватися цієї точки зору, то біографія

⁴ Подаю цитату мовою оригіналу: «Биография будет пониматься здесь в том двояком смысле, который отчасти заложен в самом ее двусоставном названии и

складається з двох послідовних етапів: по-перше, віднаходження складників «схеми» мислення в поведінці, у наданні переваги тим чи тим дослідницьким темам, у моральних і ціннісних настановах, мові («саморозумінні» й «самопред'явленні») літератора; по-друге, реконструкції самої «схеми» в біографічному тексті й витворенні біографічної ідентичності в культурному ландшафті доби.

Тут ми виходимо з того, що літературний текст (як такий, що постає в певному моменті й за певних обставин життя автора) завжди є якоюсь мірою автобіографічним, зумовленим внутрішнім запитуванням автором самого себе про щось і водночас про самого себе. Зокрема, Ю. Шевельов писав, міркуючи про причини появи своїх літературних текстів: «Поезії Шереха писалися для себе, статті для читача, але справді і вони були також для себе. Микола Чирський, справедливо забутий "заангажований" письменник української еміграції, звичайно мав рацію: "Маляр ніколи не малює когось. Він малює себе. Розумієш, те, що в ньому"» [37, с. 37]. За всієї дискусійності наведеного твердження (його непевність згодом викриває й сам Ю. Шевельов), не можна не погодитися, що мовлене суб'єктом імплікує запитання щодо нього самого, оприявнює й наголошує його переконання й сумніви, передбачає осмислення ідентичності – чи не найголовнішого предмета біографа. А. Валевський підкреслював: «Фактично біограф заново конструює ідентичність іншого» [1, с. 21]. Б. Дубін бачить призначення біографії у цьому ж і наголошує, що «модель біографії нового часу, зрозуміло, визначає автобіографія»⁵.

Це схиляє розглядати тексти героя біографії в прямому зв'язку, виокремлювати в доробку «наскрізний», зумовлений відповідними запитуваннями текст, стійкі сенси, які визначають інтелектуально-ідейний портрет особистості. Або, як констатує М. Гірняк на підставі праць філософів модерного часу⁶, «приписуючи свідомості суб'єкта

в каком она фигурирует в новейшей культуре. С одной стороны, это схема упорядочения собственного опыта, авторегулятивная конструкция и в этом смысле компонент системы ориентаций самого действующего индивида. С другой – это косвенное, так или иначе гипотетическое воспроизведение (дублирование) схемы самопонимания и самопредъявления индивида теперь уже другим действующим лицом в ходе его специфического смыслового действия – в ситуации и акте биографирования, биографической реконструкции, "внешнего" понимания, интерпретации апостериори» [5].

⁵ Мовою оригіналу: «Модель биографии нового времени, понятно, задает автобиография» [6].

⁶ Дослідниця відзначає, що на такій позиції стоять М. Мамардашвілі [10, с. 15], М. Фуко [23, с. 602], А. Компаньон [9, с. 80], У. Еко [7, с. 562].

визначальну роль у творенні значень художнього тексту, філософи та літературознавці дуже добре розуміють, що "чистого" сприйняття не існує, що жодний суб'єкт не здатний відмежуватися від особистих нахилів, від власного культурного й життєвого досвіду, а отже, певної миті світ (реальний чи віртуальний) усе одно доведеться звільнити від "дужок", в які його взяли, апелюючи до чистої свідомості» [2, с. 30–31].

Б. Дубін вважає, що найбільш плідні напрями для розуміння сучасних проблем біографії дає усвідомлення того, що є «проміж» біографією-самосвідомістю в особистих записах і документах та біографією-репрезентацією, а саме соціоісторичне поле конфліктів, викликаних боротьбою інтерпретацій: конфліктів, що «десь там хтось має на увазі», замовчуваних, публічних, таких, що набули публічності лише після переінакшення (перетворення, трансформації)⁷. Оце «проміж» і відбиває унікальна фактура критичної думки, яка здатна одні речі (предмети, сторони, питання) робити тлом, а інші – висувати на перший план, наголошувати, модифікуючи, повторюючи, деформує контури тощо. Заглиблюючись у джерельні тексти, ми стикаємося з «я» автора в літературних репрезентаціях фактів, подій, людей. Вони маркують назване поле «конфліктів», свідчать про характер і сенс взаємодії образного та логічного мислення. Чи можна тоді говорити про індивідуальні особливості розгортання репрезентаційних мислеобразів літератора?

Гротеск як модус критичного мислення Юрія Шевельова

Літературний доробок Ю. Шевельова відзначається загостреним поглядом на українські літературно-мистецькі й соціокультурні теми, несподіваними фокусами бачення людей і подій, сміливим і ефективним поєднанням амбівалентних і фактурно відмінних предметів у межах одного життєвого випадку, що зумовлює бачення нових властивостей, результатів, наслідків дії тих чи тих сил у живій українській дійсності. Навіть назви багатьох текстів, не кажучи вже про авторський виклад теми, абсолютизують відкрити в різні контексти рефлексію, схильність до оксюморонів і парадоксів. «Над озером. Баварія: Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі», «Трунок і трутизна. Про "Палімпсести" Василя

⁷ Мовою оригіналу: «Соответственно, предметом рассмотрения станут уже не просто "внутренние" напряжения и апории биографии как культурной формы (модели), но и социально-историческое поле стоящих за столкновением и борьбой интерпретаций конфликтов между определенными позициями (ролями) в обществе и культуре – конфликтов подразумеваемых, умалчиваемых, допускаемых в публичную сферу, в зону обсуждения лишь в превращенном виде и т. д.» [5].

Стуса», «Без назви / sans titre / ohne Titel / untitled / sin titolo / senza titolo», «Після "Княжжі емалі". Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською», «Грюїзми (в головному) і троє людей замучених», «Я – мене – мені... (і довкруги)» – праці Ю. Шевельова різних років, які підкреслюють незмінну рису його культурологічного мислення: об'єднувати в межах предмета думки різномасштабні явища, деформуючи й ламаючи звичні уявлення про предмети та їхні зв'язки, оголюючи живу й конфліктну сутність нібито давно й цілком відомого.

Витоки цієї яскравої риси шевельовського інтелектуалізму – вдаватися до неординарного синтезу уявлень про ті чи інші стани національної культури, відкривати несподівані, але від того не менш сутнісні її грані – зумовлені певним часом і обставинами формування його особистості. Нашадок російської аристократії, у юнацькі роки він був змушений приховувати від радянської системи своє походження. Страх бути викритим вплинув на те, що упродовж життя «не хотів *бути* з людьми», лише «хотів їм *здаватися*». Ю. Шевельов називає це «комплексом», що виник «з боязкості» [27, с. 53]. Разом із «комплексом другої партії» [27, с. 42–43] і «комплексом Вичлінського» [27, с. 44], він може бути зрозумілий як «позиція людини в її самотності» (ще одна самохарактеристика інтелектуала). Набуті в дитинстві «комплекси» Ю. Шевельов вважав «невеличкими», такими, що «зрушили підсвідомість», вплинули більше, ніж лекції й наставники, визначили особливе розуміння (радіше «нерозуміння») життя й світу, яке згодом впливає на усвідомлення символізму тодішньої ситуації⁸.

Схильність залишатися в тіні («друга партія»), неприйняття брутальності й агресії в будь-яких формах («не Вичлінський»)

⁸ Наведу цитату: «Уже далеко пізніше, уже поза межами радянської системи я зрозумів, що це був не тільки вступ до цієї системи. Це був вступ до людського життя в масовому суспільстві двадцятого сторіччя, де поодинокі люди не мають ніякої вартості, де євреїв нищать тільки через те, що вони євреї, де з наказу Черчілла безглуздо нищать Дрезден з сотнями тисяч забитих..., де практикується груповий секс, будь з ким і в присутності будь-кого, де застосовується терор не проти когось конкретного, а так просто, заради самого терору. Ленін був тільки першим, хто запровадив таку настанову в життя не тільки під час воєн, а під час так званого "миру"...

Сьогодні ми кидаємо двері перед носом наступного, ми стаємо зав'язати шнурок посеред людського потоку. Інші не існують для мене. А це означає, що я не існую для інших. Це все дрібнички, але їхня суть не відрізняється від логіки масового терору. В основі всього лежить припущення неіснування інших, а значить і неіснування мене самого» [27, с. 49–50].

зумовлюють відсторонене, споглядальне ставлення до світу, що є передумовою іронічного світовідчуття. Іншим боком стояння «в самотності» супроти чужого світу є маскування (не «бути», а «здаватися»), що вимагає особливого типу комунікації з іншими, коли слово водночас про щось говорить і приховує, або коли головні речі містяться поза словами, помалу виопуклюються в самому ритмі й антуражі дійсності. Із цим особливим типом комунікації Ю. Шевельов уперше знайомиться в модерному театрі⁹, де стан «уявляння» себе кимось був природним способом говорити правду, слово було позбавлене монополії права виражати сенси, а конкурувало за це з кольором, світлом, звуком, пластикою. Також театр виявився відповідним внутрішньому відчуттю безповоротності життя, крихкості й минуцості кожної миті: «З-поміж усіх нетривких мистецтв найнетривкіше те, чийм матеріалом є людське тіло й дух», «Вистава живе, доки її грають» [30, с. 136]. Дитячі спроби грати і створити свій театр не були успішні, й Ю. Шевельов їх швидко занедбав, але пристрась до театру залишилася на все життя¹⁰.

Найбагатший досвід прийшов через Курбасів театр, головними достоїнствами якого Ю. Шевельов назвав «синтезу сценічного ритму, співгри малярства й музики», «умовність рясноти, неоголеності й аскетизму, синтезу того, що німці назвали б *Gesamtkunstwerk*», «багатство гротеску й гротескової барокковості» [30, с. 139]. Гротескний спосіб представлення світу в Л. Курбаса був зумовлений потребою виробити нову театральну мову, яка складалася зі знаків, жестів, поз, звуків, голосів, витворювала принципово незавершувані (неостаточні) сенси, до яких «підключався» глядач, виломлюючись із рамок «нормального» сприйняття, щоб піддатися впливу постановки. Смак до гротеску був вихований і виставами московського ГОССТА (Московський державний єврейський театр, який час від часу гастролював у Харкові). Виведена на сцену традиція єврейських

⁹ В архівній колекції документів Ю. Шевельова зберігається зошит, у якому він занотував 800 місцевих харківських та гастрольних вистав. Перші двісті п'ятдесят чотири записи не містять дат вистав. Перший датований запис під № 255 позначає виставу «Свята Йоанна» Харківського державного драматичного театру ім. Франка 25.X.1925 р. Навпроти деяких вистав є позначка про відвідування їх двічі або тричі [42].

¹⁰ Ю. Шевельов ставив на перше місце за значенням для себе й часів Розстріляного Відродження театр Л. Курбаса й після нього особливо виділяв театри О. Грановського й В. Меєрхольда. В есеї-спогаді «Лесь Курбас і Харків» він пише: «...глядачем я був пристрасним і запеклим. Передивився театральних вистав, напевне, з тисячу» [30, с. 136].

штетлів стверджувала єврейську колективну ідентичність і, водночас, вела до думки про те, що традиційний уклад містечкового життя гальмував та обмежував участь євреїв у динамічній і дуже мінливій дійсності перших десятиліть ХХ ст. Для вираження цього складного ідейного комплексу вербальної мови було мало. У пошукові дієвих виражальних засобів головний режисер О. Грановський звернувся до низової видовищної культури. Так театральний стиль ГОССТА й О. Грановського став упізнаваним завдяки «трагічному гротеску» (В. Іванов), що увібрив у себе екзистенційні риси єврейського світу [8, с. 8].

Ю. Шевельов окремо відзначав «гротеск і глузування з традиційного побуту» як те унікальне, чого він навчився від Меєрхольда¹¹ і Грановського¹² [27, с. 104]. Набута в той час культура гротескної візуалізації глибоко сутнісних рис людини й світу, як і концентрованої образності, була органічно засвоєна гуманітарієм і назавжди залишилася прийомом його критичного мислення. Це показують створені ним у мемуарах «Я – мене – мені... (і довкруги)» портрети. Наприклад, антрополог Ростислав Єндик постає носієм «негроїдно-ляпоноїдно-квазімодного обличчя» [27, с. 410]. Портрет політика й інтелектуала-енциклопедиста Володимира Кубійовича теж є гротескно сконструйованим із великою мірою експресії й сарказму: «...квадрат з далеко висуненою вперед долішньою щелепою булдога, здатною вчепитися мертвою хваткою в ворога, зі склепінням високого й чотирикутного лоба і провалом між ними центральної частини обличчя» [27, с. 412]. Ще більше вражає створений образ Романа Якобсона. Це вже навіть не портрет реальної особи, а карикатура, зроблена з мистецьким куражем за принципами гротескного театального дійства: «нерівність плечей, одне вище другого», «неправдоподібна кубічність грудної клітки», «короткість шиї і втисненість голови в груди», «не малість» і «якось слимакова м'якість його ручки, що не стискала вашу, а втискала, вкладалася в неї»; «і подібні риси квазімодності в обличчі: під коротко обстриженим рудим волоссям сторчака неймовірно й непропорційно високий лоб, – втиснений посередині, він випинався агресивно вперед над бровами, які не були горизонтальні, а якось бігли вгору і не простягалися від краю ока до другого краю, а йшли від перенісся і обривалися

¹¹ Всеволод Меєрхольд – керівник Державного театру імені Всеволода Меєрхольда.

¹² Наведу ілюстративну цитату: «Наш "Березіль" ішов у ногу з жидівським театром у Москві, і грузинським імені Руставелі в Тбілісі, і імена Курбаса, Грановського, Ахметелі мають стояти поруч. І так їх оцінила Москва, усіх знищивши або вигнавши» [26, с. 131].

посередині свого бігу. Ніс гачком, схилений до підборіддя, незвичайно короткого – так малюють ніс у дитячих книжках про бабу-ягу. Несподівано блакитні очіці і презирливо стиснені вуста» [24, с. 263].

З другого боку, Ю. Шевельов формувався як особистість і філолог у 1920-х роках, котрі увійшли в історію як доба мистецького плюралізму, експериментів, пошуку багатьох шляхів для розвитку українського художнього слова. Від цієї доби та її яскравого представника М. Хвильового він узяв інтерес до амбівалентного, «непрозорого», асоціативного розгортання думки, засвоїв грайливе ставлення до слова, виробив смак до рельєфного, незастояного в повсякденні міркування. Наскільки ці аспекти літературного «я» були важливими для самого Ю. Шевельова, свідчать його дослідження різних років, присвячені М. Хвильовому як непересічному митцеві й памфлетисту¹³. Показуючи його знакову роль в еволюції естетичного мислення українських пореволюційних письменників, Ю. Шевельов звертав увагу на принесений М. Хвильовим в українську літературу «запах слова», парадоксальне поєднання «стрімкої, простолінійної логіки» і «непрозорости», «орнаментальности», «несподіваних перестрибів», «суб'єктивної сваволі, навіть хаотичности» [31, с. 171–173]. Письмо М. Хвильового було розраховане на ерудованого читача, інтелектуала й поціновувача світової культури, який би сприйняв «техніку напливів-перекручень» у літературних текстах як вимогу життя, що ламає старі рамки й не прагне тіснитися в жодних нових. Ю. Шевельов органічно засвоїв принципи дошкульно-гострого, багатого, амбівалентного й, водночас, дуже точного гротескно-«арабескного» письма М. Хвильового, перетворивши його на один із чинників свого інтелектуалізму, спрямованого на творення модерного дискурсу української національної культури.

Перш ніж розглянути це питання детальніше, перерахую найзагальніші ознаки гротеску¹⁴ з перспективи теми цієї студії: 1) гротеск постає на ґрунті об'єднання в ціле елементів різної природи й передбачає нелінійну модель художнього світобачення; 2) він створює картину амбівалентного світу, такого, що перебуває в становленні, рухові, перетіканні однієї форми в іншу; 3) гротеск

¹³ «Хвильовий без політики» (1953 р.) і «Літ Ікара (памфлети Миколи Хвильового)» (1977–1982 рр.).

¹⁴ Усіх зацікавлених в історіографії гротеску відсилаю до літературознавчої дилогії Н. Невярович «Гротеск у структурі наукової й художньої свідомості: докси й парадокси» [13; 14], у якій узагальнено діахронію й сучасні результати гротескознавства, а також до автореферату дисертації Т. Дормідонової «Гротеск як тип художньої образності» [4].

виявляється в різних функціональних царинах літератури: як художній прийом, форма художнього мислення, принцип осягнення і втілення художнього матеріалу; 4) гротеск генерує жанрову й наративну специфіку есею й роману; 5) національні уявлення про дивно-хімерне впливають на змістове наповнення поняття «гротеск» в окремій національній культурі; 6) потреба в гротесковій загострюється, коли складні явища репрезентовані складним переплетінням шляхів їхнього осмислення; 7) гротеск генетично поєднаний зі сміхом (ренесансний гротеск) і страхом (модерністський гротеск).

Починаючи з романтичної доби, гротеск стає «формою вираження для "ВОНО"» – «чужої, нелюдської сили, що керує світом, людьми, їхнім життям і їхніми вчинками» [цит. за: 14, с. 4]. Сміх тут є радше умовним: він покликаний долати страх життя, відтак, трансформується у скепсис, підозру щодо життєвої реальності, підваження закріплених традицією знань та уявлень про неї. Як функціонує гротеск в інтелектуалізмі Ю. Шевельова?

Гротеск як форма авторської репрезентації

Ю. Шевельов передбачав читацький інтерес до його життєпису: «передні слова» до видань і перевидань творів мають виразну автобіографічну спрямованість. Його культурологічні праці постійно витворюють репрезентаційний горизонт звершень і поразок української культури, у яких він ясно визначає свою роль як свідка й учасника або носія результатів і наслідків того, що відбулося в минулому. Його мемуари «Я – мене – мені... (і довкруги)» немислимі поза інтригою «адсорбції» *себе минулого* з подій довгого життя й «збирання» *себе теперішнього*: так, ніби він співвідносить «суху масу» того, чим і ким він був і став у світі. Ю. Шевельов приносить в український контекст вислів «біографія поглядів» [36, с. 14], яким окреслює характер дослідницького інтересу наступників до його життєпису. У межах теми цієї студії «біографію поглядів» будемо розуміти як авторський синонім «інтелектуальної біографії».

У передмові до тритомника «Пороги і запоріжжя» «Читачеві, який хоче знати, що він читає» Ю. Шевельов звертає увагу на важливість показати в «позбавленому виразної композиційної суцільності» зібранні текстів не остаточний вигляд ідей, а шлях їхнього постання й розвитку: «якщо автор справді чогось навчився в своєму житті, у чому-небудь порозумнішав, нехай буде видно не тільки мету, а і шлях до неї» [35, с. 15]. Виглядає, що «шлях» особистого становлення займає Ю. Шевельова не менше, ніж хащі національної культури, у яких він усе професійне життя прорубував «європейську» дорогу і які їдко критикував за «провінціалізм» і «кочубейщину». Критикові цей шлях

може здаватися лабіринтом із багатьма різкими й оманливими поворотами, відгалуженнями, глухими кутами.

Метафора дороги («шляху»), як і долучені тут до неї ознаки дороги-лабіринту, потребує розкладання мовою конструктів на позначення сенсогенеруючих практик в обігові інтелектуала. І. Смирнов пропонував розглядати такі практики в сукупності схоженесхожих творчих фактів: «врахування подібності-в-розмаїтті дозволяє вибудувати багатозначну логіку креативної роботи»¹⁵. У ряді схоженесхожих фактів життя Ю. Шевельова, які він сам характеризує як визначальні для його професійної ідентичності, виділимо лінгвістику й літературознавство.

«Літературний факультет» (колишній «історико-філологічний») Харківського інституту народної освіти (колишнього Харківського університету), куди Ю. Шевельов вступив 1927 р., передбачав навчання як української літератури, так і мови та мовознавчих дисциплін. Упродовж студентських років і після, аж до 1935 р., Ю. Шевельов викладав, як сам пише, українознавство і літературу¹⁶. Мовознавство стало оформлюватись у професійний інтерес, коли 1936 р. він став аспірантом Л. Булаховського, дистанціюючись від літератури й літературознавства, які радянською владою перетворювалися на ідеологічну функцію. Повернувся до літератури 1943 р. у відносно вільному й відкритому Львові й брав активну участь у літературному житті «переміщених» українців упродовж перебування в ДіПі-таборах до 1949 р.

У той самий час Ю. Шевельов був прийнятий до Українського вільного університету на посаду «надзвичайного професора слов'янської філології» й захистив докторат за працею харківських часів «До генези називного речення» [28, с. 52]. Від 1950-го р. академічні позиції Ю. Шевельова в Люндському (Швеція), потім у Гарвардському й Колумбійському (США) університетах остаточно закріпили за ним респектабельний статус академічного лінгвіста як цілком відповідний специфіці його філологічного обдарування. Водночас листи та есеїстика задають дещо відмінну драматургію позірно взаємодоповнювальної мовно-літературної діяльності.

¹⁵ Мовою оригіналу: «Чтобы проникнуть в многообразие генеративных практик, которыми человек владеет как синхронно, так и диахронно, какое-то из их явлений должно быть помещено в семейство сходно-несходных творческих фактов, предполагающее, что они будут многомерно оппозиционированы относительно иных, подающихся, как и они, обобщению. Учет подобия-в-различии позволяет выстроить многозначную логику креативной работы» [19, с. 205].

¹⁶ Ю. Шевельов зазначає, що література була «надто ідеологізована, мовознавства тоді ще не було» [36, с. 13].

В основі відомої передмови до збірки «Не для дітей» (1964 р.) – некрологу-містифікації «Юрій Шерех (1941–1956) (матеріали до біографії)» – розколота на Гр. Шевчука і Юрія Шереха ідентичність того, хто пише псевдонекролог, і показ гіпосуб'єктності тих, про кого в ньому йдеться. Гр. Шевчук «народився мовознавцем і літературознавцем. Він був журналістом» [37, с. 21]. Він – «кричущий пункт у довгому рахунку Юрія Шереха до політичного ладу, в якому він виріс», звукова й графічна оболонка добровільно прийнятої спокути винного без вини Юрія Шереха перед репресованим автором шкільного підручника з української мови, «моральна категорія», яка «була автором і писала газетні й журнальні статті» «порядком виклику (ви мене вбили, а я живу), помсти (живу і говорю правду) і покути (мушу говорити, хоч би й не хотів)» [37, с. 21]. Відхід від імперативу «Гр. Шевчук» у 1943 р. Ю. Шевельов пояснює «новими обставинами» Львова, у яких «стояння в смерті» героя втратило сенс через перебування поза системою, якій герой робив виклик. Відтак *Юрієві Шерехові* від Гр. Шевчука залишився тільки «допоміжний псевдонім» [37, с. 25].

«Юрій Шерех», у свою чергу, теж виступає псевдосуб'єктом, сполучає ознаки суб'єкта (Шерех «народився поетом» і «був людиною, він жив» [37, с. 22]) і псевдоніма, «істоти-категорії» ідеологічного гатунку – Гр. Шевчука [37, с. 21]. Моральні атрибути «істоти-категорії» репрезентують знеособлену жертву знеособлених убивць, до яких належать «всі байдужі, всі нечесні, всі невірні, всі інтригани, всі примітиви, всі засліплені, всі глухі, всі себелюби» [37, с. 35]. Поет Юрій Шерех своєю *ніби* смертю виставляє рахунок антипоетичній і антигероїчній добі, у якій творчу й діяльну особу потіснило знеособлений, але об'єднаний названими хибами загал.

Маніфестована смерть двох аспектів інтелектуальної істоти Юрія Шевельова зумовлює дефіцит суб'єктності самого Ю. Шевельова, оскільки частка її перенесена в симулякр «Гр. Шевчук» та копію «Юрій Шерех»¹⁷. Будучи предметом мислення і відбитком стану

¹⁷ Ж. Дельоз тлумачить симулякр як образ, позбавлений схожості, на противагу копії, що є образом, наділений схожістю. Подаю тезу в перекладі російською Я. Свирського: «Назвать симулякр копией копии, бесконечно деградировавшим иконическим образом или бесконечно отдаленным сходством, значило бы упустить главное – то, что симулякр и копия различны по природе; то, благодаря чему они составляют две части одного деления. Копия – это образ, наделенный сходством, тогда как симулякр – образ, лишенный сходства. Катехизис, во многом питаемый платонизмом, уже познакомил нас с понятием симулякра. Бог создал человека по своему образу и подобию. Согрешив, человек утратил подобие, но сохранил образ. Мы превратились в симулякр. Мы отказались от нравственного

сумління, симулякр становить *ніби* істоту й *ніби* властивість. Гр. Шевчук – найпростіша й найбільш схематична репрезентація *ніби* істоти. Обмеженість застосування цього псевдоніма Ю. Шевельовим пояснюється ідеологічною функцією привласненого імені, яке показувало особисту конфронтацію людини з державою без глибшої особисто значущої мети. Складніша репрезентація – Юрій Шерех, бо є і *ніби* властивістю («другим аспектом») Гр. Шевчука, і незалежним від нього лірико-критичним універсумом, відбрунькованим від інтелектуальної істоти Ю. Шевельова, що, фактично, призводить до усічення життя останнього на п'ятнадцять років: «Уся біографія Юрія Шереха в певному сенсі є історія поступової втрати ілюзій. З кінцем останньої з них скінчилася сама біографія, і існування Шереха припинилося» [37, с. 24]. В обох іменах Ю. Шевельов очужує значний відрізок свого життєвого шляху, розчиняє себе в них, переносить суб'єктність у тексти збірки: «найкращі з них, відбиваючи мимоволі обличчя критика, віддзеркалюють і обличчя письменника...», а «патос статтів Шереха, особливо написаних перед його кінцем, це патос цілої людини в літературному творі» [37, с. 38]. Відтак, традиційний об'єкт («рiч») аналізу – текст – набуває ознак суб'єкта. Традиційний суб'єкт (людська істота) очужується й оречевлюється; його відсувають як недоречний інструмент, коли змінюються обставини (Гр. Шевчук), його вбивають, він «вичерпується», покінчує життя самогубством (Юрій Шерех) – і то все одразу.

І. Смирнов, розмірковуючи про гротеск, виділяє «суб'єктів, що об'єктивуються, й об'єкти, які суб'єктивуються» як «ще одне породження світу, явище буття, комплементарного вже наявному й такого, що вимагає нової точки зору від того, хто роз'єднує "я" і "не-я"»¹⁸. Некролог фіксує *ніби* життя *ніби* істот, висуває на перший план

существования в пользу существования эстетического. Вспомнить о катехизисе полезно и потому, что в нем подчеркивается демонический характер симулякра. Несомненно, последний все еще создает *эффект* подобия. Но это эффект целого, полностью внешний и производимый средствами, совершенно отличными от тех, что действуют внутри модели. Симулякр строится на несоответствии и на различии. Он несет несходство внутри себя. Вот почему мы не можем больше определять его, исходя из отношения к модели – модели, налагаемой на копии, модели Того же Самого, задающей подобие копий. Если у симулякра и есть какая-то модель, то совсем иного типа – модель Иного, которая обуславливает внутреннее несходство» [3, с. 334].

¹⁸ Мовою оригіналу: «Объективируемые субъекты и субъективируемые объекты суть еще одно рождение мира, явление бытия, комплементарного уже явленному и требующего нового зрения от того, кто расчлняет "я" и "не-я"» [19, с. 212].

ретроспективу *ніби* померлих і водночас залишає цих останніх серед живих як частку сутності реальної людини. Наратор як утілення реального автора присутній тільки голосом – його тілесні, поведінкові, інтелектуальні риси передаються симулякру й копії. Усе це надає некрологу гротескного характеру за експліцитною ознакою «експресивної "дивакуватості"» [13, с. 3], покликаної збентежити, виштовхнути за рамки звичного світу, випнути небезпеки, які для творчої одиниці криє, з одного боку, тоталітарна система, а з другого – еміграція. Ю. Шевельов створює виразно гротескний образ взаємодії інтелектуальної одиниці й загалу (зокрема, Гр. Шевчука з радянською системою та Юрія Шереха з українською еміграцією).

Загалом *ніби* історії Гр. Шевчука і Юрія Шереха фіксують гостру кризу ідентичності особи, зумовлену глибоким розчаруванням у результатах (представлених як їхня відсутність) публіцистичної й літературної самореалізації в обставинах ДіПі. Це, зокрема, розчарування в МУРі, ідейним натхненником і практичним організатором якого був Ю. Шевельов. Згуртувати українських вигнанців у модерну «Платонову республіку» не вдалося з об'єктивних і суб'єктивних причин. Гучні «виходи» деяких письменників з і «повернення» до МУРу знеохочували працювати далі. Збентежений тим, що «мурівці» навіть не прощалися, назавжди виїжджаючи до нових країн, він переймався риторичним питанням: «Все смертельно набридло. Хіба вийти для оригінальності з МУРу?» [40, с. 159]. У 1948 р. Ю. Шевельов повертається до лінгвістики, але у приватному листуванні тлумачить це як прагматичний інтерес і навіть як особистий регрес: «З мовознавства я маю надію видати три книжки, критика обіцяє тільки газетні можливості. Хіба ж можна вагатись між книжкою і газетою? Дайте мені змогу видати книжку з критики, – буду займатися критикою. Річ проста» [40, с. 143–144]. За півроку знову коментує свій вибір на користь лінгвістики: «В кінці Ви можете запитати, чим же я займаюсь. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво. І не лайтесь, бо нічого не допоможе. Набридло» [40, с. 165].

Скептичні й саркастичні самохарактеристики Ю. Шевельова говорять про переродження на лінгвіста, яке відбувається всупереч «внутрішній людині». Ця остання ідентифікує себе з поетом і критиком. Констатуючи «смерть» Шереха в 1964 р., наратор відзначає, що в 1950 р. у Швеції, далеко від українських літераторів, «можливим стало ближче прийти до літератури», розглядаючи її з «заморського самотнього віддалення» [37, с. 32], проте це ж саме віддалення принесло розуміння, що бути в літературі означає бути в певному літературному середовищі, а не спостерігати за ним на відстані.

Квазіромантичні образи «моря», «хвиль», «човна», «маяка», якими наратор окреслює дефіцит присутності Шереха в українській літературі упродовж перебування на позиції професора Люндського університету, гротескно випинають невідповідність бажаних для багатьох і досягнутих Ю. Шевельовим обставин життя (переїзд до ситої, благополучної Швеції на респектабельну академічну позицію) істинним потребам особи *бути* у вирі національного життя (його репрезентантом є література) та створюють відчуття перебування *між* світами – «трагікомічно-недоречне» – амбівалентне за суттю¹⁹.

Гротескна текстура названої передмови увиразнюється в передмові до книжки «Третя сторожа» [35] «Про збірку, про автора», де Юрія Шереха проголошено «воскреслим». Автор ідентифікує себе тодішнього (1941–1956 рр.) з Дон Кіхотом і Народним Малахієм, теперішнього (1991 р.) – з мислителем, «недостреленим розстріляним» і... «шибеником». Сам акт воскресіння являє собою гротескну за своїм характером репрезентацію особи автора статей.

Гротеск як спосіб текстотворення

Культурологічна й літературно-критична спадщина Ю. Шевельова набула визнання як «складна поліфонія розмаїтих засобів пізнання» [29, с. 5]. Підставою постійного інтересу Ю. Шевельова до «проблем самоусвідомлення, національних змагань і національного самоствердження» В. Шевчук називає «діяльну любов до України» і саме нею пояснює об'єктивність, аналітизм, оригінальність, провокативність його роздумів, тверджень, висновків [29, с. 6–7]. Е. Соловей особливо наголошує на «дивовижній, абсолютно не підвладній рокам здатності і потребі додумувати до кінця свої думки, а все передумане висловлювати доказово, одверто і прямо, без евфемізмів». На думку дослідниці, критичність і скепсис «незмінно і якимось зворушливо» поєднуються з «високим ідеалізмом донкіхотства», а рушієм «розвідок, роздумів, пошуків Ю. Шереха» виступають «нез'ясовані питання літератури та її історії» [39, с. 34]. Вважаю, що погляди обох дослідників на творчо-інтелектуальну діяльність Ю. Шевельова вельми проникливі й взаємодоповнювальні: «діяльнісна любов до України» не виключає, а

¹⁹ «Письменник розкривається як людина, але людина, що творить, а не людина, що метушиться навколо своєї й чужої творчості. Море краще спостерігати з вершини маяка, ніж з човна, киданого хвилями. І вказівки мореплавцям найкраще даються з вершин маяка.

Але з вершини маяка не можна втручатися в змагання з стихією. І потопельника не врятуєш, лишаючися в маяку. Після років втручання позиція спостерігання сприймалася трагікомічно-недоречною. Минуле посягло зерна неспокою й незгоди. Ізоляція була образою, дарма що самонакладена» [37, с. 32].

якраз передбачає постановку (проблематизацію) й вивчення широкого кола питань національної культури (прецедент такої «діяльнісної» або відповідальної любові створив І. Франко²⁰).

Водночас «ефектність», «виваженість», «струнка логіка думки», «відданість правді», «конструктивні думки», «творчоносні ідеї», осягнення «незмірних глибин людської екзистенції й фундаментальних основ буття» – ці й багато інших по суті описових і метафоричних характеристик у кожному окремому випадку потребують вирізнення конструктів, що лежать в їхній основі. Так, логіка викладу в його текстах переважно нелінійна: якщо й вести мову про її «стрункість», то з огляду на витонченість переходів у ті чи інші асоціативні площини. Виваженість роздумів і висновків є радше зрівноваженістю парадоксів і алогізмів як репрезентантів смислів модерної доби. Конструктивні думки стосуються фрагментів досвіду, які наратор концептуалізує за своїми правилами, долаючи інерцію сприйняття звичних понять. Відданість правді ґрунтується на колажах амбівалентних інтертекстів, передбачає зміщений погляд на речі, подвосні відображення предметів думки в несподіваних образах. Зрештою, «незмірні глибини людської екзистенції й фундаментальні основи буття» представлені символічно в сукупності й єдності неізоморфних величин та набувають вигляду епіфаній²¹.

Усі ці прикмети есеїстичного викладу Ю. Шевельова корелюють з ознаками модерністського гротеску, який, за спостереженням Т. Глостанової, у ХХ ст. «остаточно сформувався не лише як набір прийомів або "структурний принцип", але певною мірою і як світовідчуття, ставши однією з основних категорій ХХ ст., що посідають проміжне становище між естетикою та онтологією»²². Наведені спостереження доречно використати для характеристики низки текстів Ю. Шевельова різних років, де гротеск виступає одним із базових конструктів жанру есею²³.

²⁰ Пояснення такої любові І. Франко дав в есеї «Дещо про самого себе» [22].

²¹ Ч. Тейлор веде мову про епіфанії модернізму, пояснюючи їх як мистецтво ХХ ст., спрямоване на осягнення внутрішнього світу людини, яке парадоксально виводить за межі самості, «трощить» досвід «на уламки», «ставить під сумнів наші звичайні уявлення про самотождність» [21, с. 584–591].

²² Мовою оригіналу: «Гротеск окончательно сформировался не просто как набор приемов или "структурный принцип", но в определенной мере и мироощущение, оказавшись одной из основных категорий ХХ века, занимающих промежуточное положение между эстетикой и онтологией» [13, с. 2].

²³ Н. Невярович пише про інтерес літературознавців (М. Бахтіна, М. Епштейна, І. Смирнова, Н. Тамарченка) до ролі гротеску в творенні есеїстичного жанру [13, с. 3].

Покажемо це на прикладі есеїстичного «тетраптиху», що об'єднав тексти 1947 та 1996 рр.: есей «Трюїзми (в головному) і троє людей замучених» (1996 р.) Ю. Шевельов представив як *четверту ланку давнього «триптиха про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі "Над озером. Баварія"»* (1947 р.). Таким чином, історіографія покладених у триптих питань має півстолітню перспективу, у якій гротескний дискурс есеїстики Ю. Шевельова може бути вірогідно репрезентований.

Наративний гротеск есеїв неоднорідний: інтертекстуальність, фігуральні дзеркала та задзеркалля ключових питань, мовна гра, міфологічні алюзії, псевдокарнавальність – формальні прийоми досягнення гротескного ефекту – по-різному і в різному співвідношенні виявляються в частинах тексту 1947 р. Водночас, визначити їх у системі гротеску можна лише включивши у фокус спостереження людину – і ту, яка створює текст, і ту, яка його сприймає, – як ментальну й концептуальну єдність. Як зауважує Є. Меншикова, «"гротеск"... будучи видом умовної образності, поза царинною свідомості, вважає яви, не існує. Сама ж якість сприйняття залежить від спроможності реципієнта уявляти, від виняткової техніки його уяви й здатності свідомості провадити операційні ігри з перенесення з однієї образної системи в іншій»²⁴. Іншими словами, гротескна функція засобів літератури реалізується у взаємодії ментальних і когнітивних структур автора і читача, коли перший порушує (деформує) звичні уявлення про предмет думки, а другий підпадає під вплив цього порушення й витворює нове сприйняття предмета, неможливе за будь-яких інших умов, крім тих, які пропонує автор.

«Над озером. Баварія» – одночасно назва всього триптиху і його першого есею, яка маркує чужий простір, перебування за межами звичного порядку, поза адаптованою культурною моделлю. Тут *не-місце не-людей*²⁵: «Ця назва не оригінальна. Я скопіював її з позначення місця видання на якійсь книжці. Там стояло: На чужині. Німеччина... Позначка на виданні "На чужині. Німеччина" означає в перекладі: ніхто

²⁴ Оригінал цитати: «"Гротеск" вводиться сферою восприяття, поскільки, являясь видом условной образности, вне области сознания, читай воображения, не существует. Само же качество восприяття зависит от возможности представления у реципиента, исключительной техники его воображения и способности сознания производить операционные игры по переводу из одной образной системы в другую» [12, с. 51].

²⁵ Я. Поліщук веде мову про «місця проблематичні» або «не-місця» (за Марком Оже): «позбавлені властивостей, вони й людину прирікають на аналогічне зречення власної тотожності» [16, с. 9].

не відповідає. Нема людини... Видав ніхто. Видав ніде» [25, с. 72]. Лункий ритм цього синтаксичного періоду відбиває порожнечу, заповнити й опанувати яку «свій світ» не спроможний з огляду на його розпороченість, еkleктичність, застряглість у межичассі²⁶.

Життєвий матеріал есею – участь у пластовому таборі для українських юнаків ДіПі-таборів – стає поштовхом для представлення мозаїки з гарячих питань української екзистенції. Сприйняття табору ґрунтується на контрасті: його ідея йде абсолютно врозріз із викликами часу після Другої світової війни й водночас цілком відповідає добі безособового «сліпого і невблаганного функціонерства». Прийменник *«над»* у назві триптиху й есею подвійно маркує «позачасову», «ритуальну», а не актуальну функцію табору. Алюзію ритуальної й неспівмірної з духом часу акції витворює картина псевдоритуального спалення непотребу, який зібрався на острові упродовж існування табору:

«Коли стемніло й зійшов місяць, величезною вогняною колоною спалахнуло велетенське (а Самчук пише: великанське), сторчма уставлене багаття, а навколо затанцювали метелики іскор. Зраділі, як діти, постаті бігали навколо багаття і підкидали в полум'я ті галузки, які силою вогню повилітали з пекельного кола, не догорівши. На ранок серед купи попелу, поміж зів'яло звислими від спеоти гілками навколишніх дерев стирчала обпалена, але не згоріла колода-стовбур щоглоу корабля пожежі. І після того ми покинули острів» [25, с. 113].

²⁶ Гротеск постає в результаті нагромадження питань, що формують сприйняття дій (проектів) української еміґрації в Німеччині як алогічних, невідповідних питальності й складності часу: «...для чого ставити поруч "На чужині" і "Німеччина"? Хіба не досить було б другого? Хіба може бути "Німеччина" – "Дома"? Що ховається за цим підкреслюванням, що ми не на батьківщині: роз'ятрювання туги за Україною, Heimweh? Намагання розжалостити долею отих безталанних "скитальців"...? гордість з того, що от, і в умовах чужини якісь імпрези маємо, щось видаємо (хори, танцювальні ансамблі – одне слово, те, що понад сто років тому хтось, чи не князь Шаліков, назвав "Малороссія пляшущая, играющая и поющая")? брак логіки в мисленні й говоренні? Все це разом комплекс малоросіяинства, яке не хоче зрозуміти історичної закономірності свого теперішнього становища, яке винить у всьому збіг обставин і думає, що завтра, за допомогою чергового визволителя, воно повернеться в свою малоросійську Аркадію і їстиме під дзюркотання струмочків вареники, що тонуть у салі? Яке не виходить за межі якби, коли б і аби знаття? Яке нічого не навчилося і нічого не зрозуміло? Яке сердиться на все, тільки не на самого себе? Яке поводитьься так, як той, хто, наступивши на граблі, дістає по лобі і кричить спересердя: "Ах, прокляті граблі!" Яке уболює само з себе і умиляється само собі? Так, не виключено, що всі ці речі ховаються в короткій і нелогічній формулі "На чужині. Німеччина»» [25, с. 73].

Колективне збудження і його спад, вогонь, навколо якого кружляють люди, незнищений «ідол» – усе це вказує на занурення в позачасовість, перебування поза реаліями світу, несвідомий стан і репрезентує провінціалізм як невизначеність і некритичність дій:

«Чи справді в кожному є кусочок Нерона? І якщо спалити Рим – велично, жорстоко і страшно, а спалити відхідки на острові над озером у Баварії – смішно і по-хлоп'ячому наївно, то як оцінити нищення мюнхенського двірця?

І взагалі, чи не виходить, що провінційність – це маломасштабність? [...]

Ми зайшли в зачароване коло: жити в Пацикові – не можна, руйнувати Пациків – смішно й наївно» [25, с. 113–114].

Кількість віддзеркалень еміграційного провінціалізму постійно зростає. Комар «сурму сурмить» над вухом. Його надокучлива з'ява може надихнути еміграційну поезію («а Карпенко-Криниця пише "суремить"» [25, с. 73]), дати привід для мовної гри: «Повернімось до комаря (убитого. Не того, що мертвим народжується в друкарні мюнхенській)»²⁷ [25, с. 73]. «Комарова» тема небавом переходить у роздуми про жанр того, що пишеться «над озером»:

«Отже, комар позірно злетів до моєї правої щоки, де і був знищений. Але функційно він злетів у це моє... тут я мушу спинитися і замислитися. Ідеться про визначення жанру того, що я оце пишу. Як його визначити? Нарис, репортаж? Бррр, боронь Боже. Наш вік не визнає описовості. Нечуй-Левицький і Чапленко (знову позірно алогічне поєднання імен реаліста XIX ст. і еміграційного письменника XX ст. – *Т.Ш.*) можуть предокладно описувати... Але читач акуратно пропускає все це, а одним заходом радий пропустити і весь твір... Тепер модніший інший жанр: афоризми. Особливо неоціненний для редакторів циклостильних журналів, які не знають, чим заповнити сторінку, коли недотепний автор розплянував статтю так, що вона кінчається десь нагорі» [25, с. 73–74].

²⁷ «Комар» – назва гумористичного журналу, що виходив у Німеччині для «переміщених» українців. Гротескна характеристика цього видання Ю. Шевельовим може пояснюватися як його низьким рівнем, так і особистою причиною. У. Самчук у «Планеті ДіПи» згадує, що в «Комарі» було вміщено байку, яку Ю. Шевельов розцінив як пасквіль на нього: «І до цього заява з приводу наклепницької байки Державина на Шереха з вимовною назвою "Господар і Свиня" підписана "Солітер", у якій інсинується Шерехові ("Шелест"), ніби той пише рецензії з матеріальних інтересів. "Одно з двох: або це обвинувачення відповідає дійсності, і тоді мені не місце в МУРі і в літературній критиці взагалі, або – це нахабний наклеп і в МУРі не місце його авторові"» [19].

Переживання порожнечі існування емігрантів мімікрує в позірно ніяк не зв'язаних між собою міркуваннях на різні теми й «нетемі», що умовно позначені як жанр «афористично-неафористичного гороху з капустою» [25, с. 74]. Тут сусідить комар і... «груба дійсність» в «довершеному, високомистецькому, до перфектності домодульованому вульгарному плєбсові неінтелігібельному опусі (і яка шкода, що закінчень нема чужих, а доводиться українські давати!)); друг-неокласик, що творить «нову редакцію свого старого оповідання» верхи на консервній банці, і малий хрещеник, що любить малювати, вмоцнюючись у фізіологічній потребі на такій самій; набігання хвиль на острів, рамки озера і рамки людини; випалена дерев'яна хата на острові й стиль повоєнної архітектури; закон сполучених судин і злучених політичних систем; А. Моруа і Дж. Бернгем; кашкет пластового курінного і стиль доби; національне й функціональне виховання; пісня «Пласту» і пісня одеських «вуркаганів»; Пациків і Париж: «функційна людина» і приреченість індивідуальності. Усе це маркери різних тем, які віддзеркалюють одна одну, дають перекинуті зображення, розфокусовують сприйняття і все одно обертають сенси й асоціації на українську злободенність. Есеїстичний наратив Ю. Шевельова характеризується вільним перетіканням однієї теми в іншу при збереженні єдності композиції й балансу літературних форм. Це дає автору змогу діагностувати всюдипроникний провінціалізм української еміграції, який заважає їй позбутися суспільно-політичної *невчасності* й *недоречності* та опанувати ритм і способи повоєнного життя – вписатися в сучасну «функційну добу».

Маркери інтертекстуальності увиразнюють гротескний характер есеїстичного наративу. І. Смирнов перераховує гротескні за суттю типи персонажів. Дон Кіхот стоїть першим у цьому ряду як «реформатор, що мріє виправити людство» [20, с. 211]. Ю. Шевельов концептуалізує цей образ в есеїстиці 1940-х років²⁸. У тексті, який розглядаємо, Дон Кіхот є то маскою Санчо Панси, то самостійним концептом з усталеним ядром значення: безумний ідеаліст-«смішний лицар сумної постаті» [25, с. 92]. В умовах Другої світової війни *санчо панси* – злодії і спекулянти – «продиралися героїчно повз застави, поміж патрулів, ризикуючи набутком і шкурою» й «по донкіхотськи» рятували «мешканців Львова від голодної смерті, героїчно долаючи всілякі перешкоди» [25, с. 87]. Знявши маску дон кіхотів, санчо панси перетворюються на короткозорих обивателів, мрійників «пасивного гатунку», що вірять у «відновлення минулого».

²⁸ Про це вперше пише О. Пронкевич [17, с. 214–215].

Дон Кіхот гротескно виражає українську затьятість «діяти, не зважаючи на епоху, діяти так, ніби епохи немає, ніби людина не існує в рамках часу». Цю властивість українців І. Багрянний опоетизував як «безумство добра» (Ю. Шевельов інверсував цей вислів як «добро безумне» [26, с. 104]). Однак буття «поза епохою» має наслідки: «на практиці Дон Кіхоти занадто часто обертаються Акакіями Акакійовичами»²⁹ [25, с. 109]. І. Смирнов називає Акакія Акакійовича серед фігур живих мерців, які втілюють характерну для гротеску зрощеність суб'єкта й об'єкта [20, с. 210]. В есеїстичному наративі Акакій Акакійович – це приреченість відірваних від своєї доби українських ідей на слабкість, непомітність, забуття, смерть і, зрештою, інfernальне існування³⁰. Не зламавши національних рамок, вони (ідеї) не зможуть світ (Європу) рахуватися з українцями, і ці останні залишаться тільки «функцією» минулого часу.

У цьому є подвійна небезпека: та, що «функція» розчиняє в собі суб'єкта (суб'єкт стає об'єктом), і та, що світ (Європа), будучи «функційним» середовищем, не рахується з «функцією» їй не зрозумілою, а потребує доречних (відповідних запитам доби) і вчасних дій суб'єкта. Чарлі Чаплін – автор відомої німеї сатири на функціоналізм і автоматизм своєї доби – виступає ще одним маркером гротеску, віддзеркаленням і одночасно одним із дзеркал, у якому український провінціалізм ще більше шокує читача кричущою ізольованістю від стилю й ритму життя сучасного світу: «Йому (Чарлі Чапліну. – *Т.Ш.*) належить честь знайти сучасного Дон Кіхота в сучасному Санчо Пансі. Але те саме зробив Ярослав Гашек у своєму Швейкові. Що наш Народній Малахій – тільки Дон Кіхот і зовсім ще не Санчо Панса – це ознака того, що ми все-таки ще в Пацикові, а не в Парижі» [25, с. 87].

Ю. Шевельов підсумовує: «Трагедія нашої еміграції (далі додає: «І цілого українства XIX–XX сторіччя» – *Т.Ш.*) в тому, що вона має в

²⁹ Гротескне сприйняття шевельовських концептів Дон Кіхота й Акакія Акакійовича додатково забезпечене відповідним застосуванням цих образів у памфлетах М. Хвильового, добре відомих Ю. Шевельову, як уже було відзначено. Втім, питання впливу ідей і естетики М. Хвильового на Ю. Шевельова потребує окремого дослідження.

³⁰ Наведемо цитату: «Українство весь час – прекраснодушне і замріяне, воно весь час стоїть поза своєю добою. Іноді воно пишається цим, частіше – не здає собі з того справи. А то робиться страшно вольовим, страшно активним, мало не звірячим, але це виглядає дуже мило і трохи смішно. Тому наш європеїзм завжди відстає від Європи найменше на яких 30 років і наздогнати її не зможе, як прудконогий Ахілл в уяві Зенона Елеата не може наздогнати черепахи» [25, с. 96].

собі певну кількість Дон Кіхотів, має гнітючу кількість Санчо Панс і майже не має людей розуму. Що вона не розуміє через це природи свого часу і навіть здебільшого не старається зрозуміти» [25, с. 93].

Уведені в наратив топоніми Парижа й Пацикова підсилюють контраст сучасного стану української свідомості (провінція) й культури та повоєнної реальності Європи (світ).

Гротескну роль відіграють топоніми Аркадії й Карфагену. У першому випадку це маркер міфічного рогу достатку, яким марить український обиватель-емігрант: перелік смакоти *по-українськи* асоціюється з описаними в «Енеїді» І. Котляревського бенкетами богів і героїв і творить уявлення про несвідоме, обмежене потребами тіла існування емігрантів: «...українська картопля солодка, а цю німецьку хоч цукром посипай! А який борщ ми їли! Сало в ньому так і плавало. А вареники! А качка з яблуками! І всім вистачало, і не було ніяких криз. Та це нічого. Це все повернеться. І борщ, і вареники, і качка з яблуками. І все це принесе нам...Україна» [25, с. 92].

Вислів «Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована» звучить рефреном цілого есею й імплікує елемент антиповедінки³¹ автора-«шибеника», який під'юджує читача на неймовірне – зламати провінцію, рідну колиску всього українства. Знищення римлянами Карфагену в змаганні за військове й торгове домінування – відомий епізод давньої історії. Український провінціалізм не може бути зруйнований ззовні. Він мусить впасти зі своєї волі, розпастися всередині, щоб Україна відкрилася світові («заборольна теорія – самопотішна» [25, с. 130]). Альтернативою провінціалізму Ю. Шевельов називає традиціоналізм. На руїнах «Картатели» мають зустрітися сили, які від початку визначали українську специфіку, – схід і захід. Зустріч «вітрів історії» «на битій дорозі» означає нову Україну: «Не провінція, а світ: Україна і світ» [25, с. 133]; «Суть не в запереченні імперіяльної концепції заради ствердження провінційної, а в виробленні вищої імперіяльної» [25, с. 131]. Концепт руйнації Карфагену набирає семантичної відкритості: тут одночасно закладена ідея знищення й самознищення (хаос), активний рух у світ, щоб чуже стало своїм, відродження в новій якості (порядок). Вислів «Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована» зустрічається один раз у першому есеї «Над озером. Баварія», один – у другому «Наша сучасність – наше мистецтво» й тричі в третьому «При битій дорозі». Він і рефрен, і алогічне (квазіритуально-шаманське) заклинання, покликане змінити дійсність.

³¹ Термін уведений у літературознавство Б. Успенським і розвинений С. Юрковим [41, с. 19].

С. Юрков зазначає, що антиповедінка відсторонює того, хто є її героєм, від загалу (*шибеник*, «маг» / «гіпнотизер»), хоча й залишає йому місце в межах прийнятих опозицій «порядок / хаос», «своє / чуже». А передбачені нею цілі – внести хаос у звичайний порядок суспільного життя, стимулювати внутрішньокультурні процеси постійного оновлення, створити опозицію заборонам, приписам, правилам – типологічно схожі з цілями модерністського гротеску³². Есею «Над озером. Баварія» властива пливка фактура оповіді, де парадоксальне перетікання уваги з одних предметів на інші, інтертекстуальні колажі, оксюморон тем забезпечують гротескний образ провінціалізму як усепрймаючого деструктивного комплексу українства.

Четверта ланка давнього триптиха «Трюїзми (в головному) і трое людей замучених» актуалізує проблему українського провінціалізму в нових умовах – кінця ХХ ст., коли Україна повернула собі державну незалежність. Новою рисою гротескної репрезентації старої проблеми стає формальна театралізація через перелік *дійових осіб* есею. Він включає в себе імена людей не тільки різних доль, світоглядів, етносів, а й неспівмірної історичної ваги й часів³³. Ще один аспект гротескності цього переліку зумовлений сусідством імен, нерівноправних за статусом у тексті: тих, *про кого* цей есей, і тих, *хто спливає в думках* оповідача як відсилка до певної події «трагічно-гротескової» історії [26, с. 405]. Силою авторської волі (щось на зразок «сваволі» мислення М. Хвильового, яку відзначав Ю. Шевельов) запаковані в один текст, вони створюють відчуття проникнення старих проблем у новий час,

³² Мовою оригіналу: «Антиповедение есть гротеск, перенесенный в область социальных отношений, межсубъектных коммуникаций. Границы, определяющие диапазон реализации данного феномена, остаются теми же: "порядок – хаос", "свое – чужое" (носитель антиповедения обязательно дистанцирован от прочей массы общества). Сходными оказываются и культурно-социальные функции, выполняемые антиповедением, в первую очередь, внесение в порядок сложившихся общественных отношений элемента хаотизации, стимулирование внутрикультурных процессов постоянного обновления, оппозиционность необходимости (в лице предписаний, запретов, норм и традиций), в чем проявляется его сущностная близость гротеску. Вместе с тем элемент театральности, непрременный расчет на общественный эффект, свойственный данной форме поведения, дает возможность включения его в поле рассмотрения не только с культурологических, но и с эстетических позиций и, в частности, распространения на него типологических гротескных характеристик» [41, с. 26].

³³ «Дійові особи: Лев Догадько, Наум Каганович, Микола Куліш, Пантелеймон Куліш, Леонид Новиченко, Олександр Оглоблин, Леонид Первомайський, Симон Петлюра, Григорій Сковорода, Павло Скоропадський, Мусій Тетієвський, Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко» [26, с. 397].

нагадують про неможливість залишити минуле позаду, якщо його уроки не були засвоєні. Тема подолання Україною провінціалізму через прийняття себе у розмаїтті втілень розгортається технікою «напливів-переключень», яка була добре відома Ю. Шевельову завдяки її детальному розбору в памфлетах М. Хвильового. Гротеск як спосіб обробки життєвого матеріалу водночас репрезентує ідею викладу: знищення аристократії й культури, відмова України від «своїх» євреїв, поляків, росіян віддзеркалює незмінну «Картагену нашої провінційності». Вона не впаде, доки не навчимося бачити своє віддзеркалення в усіх, хто відрізняється від нас, але є часткою України так само, як і ми.

Гротеск як об'єкт естетичного аналізу

Здатність Ю. Шевельова змінювати фокуси бачення предметів, репрезентувати їх через низку проєкцій не лише гротескно переінакшує предмети думки, а й спрямовує саму думку на ізоморфні його критичному темпераменту культурно-мистецькі явища. Прозоро ілюструє це есеїстична діалогія «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті» (1989 р.) і «Слідами Миколи Ге: Париж і Київ» (1990 р.). Назверх маємо блискучий зразок постколоніальної критики, в основі якої лежить деконструкція російської монополії на присвоєння всіх мистецьких творів, народжених в імперії. Ю. Шевельов заперечує приналежність художника до російської школи й традиції мистецтва. На протипагу цьому він вибудовує гіпотезу про генетичну спорідненість живопису Миколи Ге й поезії Тараса Шевченка й, отже, відкриває цілковито нову перспективу й контексти вивчення картин Ге – Україну. Тут не місце для аналізу всього дослідницького сюжету (культурологічної інтриги, що водночас є й націоналістичною) української історії Миколи Ге – увагу привертає неординарне зіставлення образів Ісуса Христа на релігійних полотнах Ге і в поезіях Шевченка на підставі низки свідчень про симпатію художника до Шевченкової поезії. Ю. Шевельов пише: «Схожість – щоб не сказати однаковість – поетичних світів Шевченка й Ге не обмежується спільним для обох поглядом на світ. Вона сягає далі: обидва мистці перебувають у полоні тих самих образів і тем. [...] Третя важлива подібність розкривається в творчій методі мистців. Те, що ми вище називали перед-експресіонізмом Ге, має досить точний відповідник у Шевченковій поезії: енергійний мазок, спрощення, напрямленість, вихоплювання окремих частин цілого і яскрава їх подача; маємо те саме розуміння художнього твору – не як точної копії реальних речей, а як узагальнення певних понять – і те саме розуміння

завдань мистецтва взагалі: воно для них обох не імітація природи, а спосіб заражати людей почуттям й ідеями» [32, с. 72–73].

Ця теза сперта на парадоксальне спостереження: Ісус на вершинних полотнах Ге подібний до «візантійського страховиська» – образу Бога, який зустрівся Шевченкові в одній із церков Нижнього Новгорода і який поет перемалював до «Журналу», занотувавши прикрість і відразу до такого Образу [32, с. 77]. Дозволю собі промовисту цитату: «Обличчя розіп'ятого Ісуса на картині Ге має цілковито відмінні риси, але воно подібне до обличчя на малюнку Шевченка виразом муки, доведеної до крайньої межі. Шевченко-художник не міг сприйняти таке трактування. Назвавши образ "візантійським страховиськом", він висловив найвищу міру осуду. Йому й на думку не спало, що Ісус у його поезії теж у певному сенсі "візантійське страховисько"» [32, с. 78].

В основі «перед-експресіонізму» Ге лежить переживання жаху. Ю. Шевельов не називає саме поняття гротеску, але параметри рецепції картини «Розп'яття» («Голгота», «Le Calvaire»³⁴), безумовно, відсилають до нього. Жах, пов'язаний із полотном, має кілька призм осягнення. Це жах перед «страшним харцизою», яким зображено Ісуса Христа, – «суміш муки, крові і бруду» [32, с. 66]. Це жах «натовпу» перед радикальним втручанням в іконописний канон. Зрештою, жах самотнього глядача й самого художника перед Божим Чином, до розуміння вселенського значення якого людина може тільки символічно наблизитися через колосальне духовне й творче напруження. Христос полишений не на горі, як це сказано в Біблії, а в безлюдному амфітеатрі «із голого синавотого каміння, на якому нема життя», «тільки апотеоза порожнечі й мертвоти» – це «*theatrum mundi, theatrum orbis terrarum*». У цьому позасвітньому просторі Він – «згусток людської муки, страждання, але в своїй вирваності з обставин щоденного життя і людських зв'язків [...] стає понадлюдським, а отже – божественним» [33, с. 81]. Вважаю, в есеїстичній діалогії Ю. Шевельов апелює до базової тріади рис гротеску, виявленої В. Кайзером і констатованої І. Смирновим. Перша «викликає зі світу демонічні сили, які контрастують з Божими й людськими справами», друга «виражає психічну роботу, здійснювану в нас імперсональним, тобто гротеск опозиційний продуктам, які витворює як "Ich", так і "Uber-Ich"», остання «витворює образ відчуженої реальності, відстороненої від тієї, що є інтимно знайомою суб'єктові та / або нормативною» [20, с. 204]. Безперечно, теза по Миколу Ге була й залишається проривною в постколоніальній критиці, а гротеск, який кодифікує інтелектуалізм Ю. Шевельова, визначає критичний дискурс, у якому ця студія постала.

³⁴ Ю. Шевельов подає всі три назви, під якими відоме полотно [33, с. 79].

Висновок

Таким чином, гротеск становить одну з головних особливостей творчо-критичного мислення Ю. Шевельова. Страх за своє дворянське походження в чужому за духом суспільному устрої, необхідність приховувати свою культурну ідентичність (бути «як усі») і, водночас, триматися в індивідуальній і незалежній позиції щодо бруталного стирання людської одиниці з карти доби політичного терору й глобального функціоналізму підготували ґрунт для пошуку ним засобів інтелектуального опору ідеології масовізму й примітивізму. Певні з них були засвоєні через пореволюційне мистецтво й літературу. Мешкаючи в Харкові, Ю. Шевельов, фактично, опинився в осерді модернізаційних процесів, які відзначалися ідеями багатовимірності життя, розмаїтими експериментами, викликом та епагажем. Гротеск у цих процесах був і засобом сатири, і ефективним способом наголошення проблемних площин і нерозв'язних питань сучасного світу. Ю. Шевельов свідомо сприйняв його як спосіб прокреслення актуальних смислів доби. У його творчо-інтелектуальній діяльності гротеск виявляється в кількох статусах. 1) Як художній прийом гротеск визначає портретування осіб у ретроспективі спогадів літератора. Гео- і стереометричні елементи представлення зовнішності доповнюються елементами літературної ерудиції й практичного досвіду. У результаті портрет стає настільки ж виразним та індивідуалізованим, наскільки умовним і непевним, як знак того, що з бігом часу пам'ять про особу утримується в певних ментальних регістрах літератора, що визначаються його світовідчуттям, культурно-мистецькими уподобаннями й багатьма контекстами взаємодії з об'єктом портретування. 2) Як спосіб публічної репрезентації травмованої ідентичності гротеск зосереджується на показі діалектики смерті й народження сутнісних образів своєї екзистенції. Іншими словами, у гротеску «суб'єкт відкриває в собі об'єктність, дивлячись на своє дзеркальне відображення» [20, с. 154]. 3) Як чинник структури жанру й окремого тексту есею Ю. Шевельова гротеск імітує «хаос», рознесеність думки в цілковито відмінних за семантикою і прагматикою площинах. Його формальними рисами є гротескні за суттю інтертексти, міфологічні алюзії, обернена семантика (задзеркалля) авторських афоризмів, мовна гра, техніка «напливів-переключень», поза якою виклад виглядає алогічним. Зрештою, віртуозним перенесенням в есеїстику життєвого досвіду творення й сприйняття гротеску є студії, наприклад, про Миколу Ге, про памфлети М. Хвильового.

Таким чином, гротеск актуалізується в інтелектуальному естві Ю. Шевельова через літературно-мистецькі прецеденти як відповідь на загрозу розщеплення ідентичності, спричинену перебуванням у

тоталітарному суспільстві³⁵. В еміграції він є способом інтелектуальної реакції на пасивність і анахронізм переміщених українців, несвідомих суті й характеру післявоєнної Європи, чинником репрезентації національної проблематики в нових умовах.

Література

1. Валевский А. Л. Основания биографики. Київ : Наукова думка, 1993. 109 с.
2. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *TeKa Kom. Pol.-Ukr. Zwiqz. Kult.* OL PAN, 2011. С. 22–31.
3. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Свирского. Москва : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. 480 с.
4. Дормидонова Т. Гротеск как тип художественной образности: от Ренессанса к эпохе авангарда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Тверь, 2008. URL: <http://cheloveknauka.com/grotesk-kak-tip-hudozhestvennoy-obraznosti>.
5. Дубин Б. Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре). *Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры*. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. С. 98–119. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1019687/17/Dubin_-_Slovo_-_pismo_-_literatura.html.
6. Дубин Б. Мифология биографии и стратегия биографического дознания. *Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры*. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. С. 98–119. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1019687/22/Dubin_-_Slovo_-_pismo_-_literatura.html#n_168.
7. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 549–563.
8. Иванов В. В. «ГОСЕТ: политика и искусство. 1919–1928». Москва: ПАТИ/ГИТИС, 2007. 464 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Ivanov_vladislav/Goset/.
9. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
10. Мамардашвили М. К. Сознание как философская проблема. *Вопросы философии*, 1990. № 10. С. 3–18.
11. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. Київ : Аграр Медіа Груп ; НаУКМА, 2010. 455 с.
12. Меньшикова Е. Апология гротеска: не так страшен черт, как его трактует дискурс. *Вопросы философии*. 2009. № 2. С. 50–67.
13. Невярович Н. Гротеск в структуре научного и художественного сознания: доксы и парадоксы. Статья первая. *Південний архів. Філологічні науки* : зб. наук. праць. Херсон, 2014. Вип. 61. С. 17–23. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/2285>.

³⁵ Ю. Шевельов самоіронічно згадував властиве йому від дитинства підсвідоме бажання переносити в життя те, що «западало» йому в душу з «культурної сфери» [30 с. 143].

14. Невярович Н. Гротеск в структуре научного и художественного сознания: доксы и парадоксы. Статья вторая. *Південний архів. Філологічні науки* : зб. наук. праць. Херсон, 2014. Вип. 62. С. 15–22. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/2284>.
15. Осорина М. В. Ментальные пространства как психическая реальность. *Вестник Санкт-Петербургского университета: Психология и педагогика*. 2017. Т. 7. Вып. 1. С. 6–24. DOI: 10.21638/11701/spbu16.2017.101.
16. Поліщук Я. Гібридна топографія: місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги – XXI, 2018. 272 с.
17. Пронкевич О. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму : монографія. Київ : Педагогічна преса, 2007. 256 с.
18. Репина Л. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. Москва : Кругъ, 2011. 560 с. URL: https://www.academia.edu/4347439/Историческая_наука_на_рубеже_XX_-_XXI_вв._History_at_the_Border_of_the_XX_-_XXI_cc._Social_Theories_and_Historiographical_Practices.
19. Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи. Вінніпег : Накладом Товариства «Волинь», 1979. 355 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3651&page=42>.
20. Смирнов И. О гротеске и родственных ему категориях. *Семиотика страха* : сб. статей / сост. Нора Букс и Франсис Конт. Москва : Русский институт «Европа», 2005. С. 204–221.
21. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності. Київ : Дух і літера, 2005. 696 с.
22. Франко І. Я. Дещо про себе самого. *Зібрання творів* : у 50-ти т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 28–32.
23. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 598–616.
24. Шевельов Ю. Мої зустрічі з Романом Якобсоном. *З історії незакінченої війни*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 255–320.
25. Шевельов Ю. Над озером. Баварія. *З історії незакінченої війни*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 71–134.
26. Шевельов Ю. Трюїзми (в головному) і трое людей замучених. *З історії незакінченої війни*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 397–410.
27. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги). Харків – Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль» ; Видавництво М. П. Коць, 2001. Т. 1. В Україні. 428 с.
28. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги). Харків – Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль» ; Видавництво М. П. Коць, 2001. Т. 2. В Європі. 304 с.
29. Шевчук В. Така тривала відсутність, таке непросте повернення. *Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. I. С. 5–12.
30. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. III. С. 136–148.
31. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлеги Миколи Хвильового). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. II. С. 136–184.

32. Шерех Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. II. С. 51–78.
33. Шерех Ю. Слідами Миколи Ге: Париж і Київ. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. II. С. 79–83.
34. Шерех Ю. Третя сторожа: література, мистецтво, ідеології. Балтимор – Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. 455 с.
35. Шерех Ю. Читачеві, який хоче знати, що він читає (принаймні в бібліографічному сенсі). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. I. С. 15–16.
36. Шерех Ю. Юрій Шевельов в автобіографічному конспекті. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. I. С. 13–14.
37. Шерех Ю. Юрій Шерех (1941–1956) (Матеріяли для біографії). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. I. С. 19–41.
38. Шестопалова Т. П. На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка). Луганськ : Видавництво ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2010. 319 с.
39. Юрій Володимирович Шевельов (Юрій Шерех) : матеріали до бібліографії. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, Національна Академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1998. 200 с.
40. Юрій Лавріненко та Юрій Шерех : листування 1945–1949 / вступне слово А. Кіпи ; передмова, упорядкування листів, підготовка до друку, примітки Т. Шестопалової. Київ : Український культурологічний альманах «Хроніка 2000», 2015. 304 с.
41. Юрков С. Е. Антиповедение – гротеск – антимир. *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – нач. XX вв.)*. Санкт-Петербург : Летний сад, 2003. С. 15–35.
42. George Y. Shevelov Papers, 1922–2001. Series II: Writings. Subseries II.6: Draft, Notes and Research Materials, 1930s – 1990s. Theatre. Box 27, folder 15. Rare Book & Manuscript Library Collections. Columbia University Libraries.

Ольга Полюхович

**УКРАЇНСЬКИЙ ГОЛОС У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ:
ПОВОЄННІ РЕФЛЕКСІЇ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ОБРІЇ»**

Через декілька років після Другої світової війни тисячі біженців, переважно зі Східної Європи, виїжджають із розформованих західноєвропейських Ді-Пі таборів (*displaced persons camps*) до Північної Америки. Таких утікачів із підрадянської України у повоєнних таборах було близько 200 тисяч. Більшість із них виїхали за океан. Найпотужніша хвиля припадає на кінець 1940-х та початок 1950-х років, коли Міжнародна організація у справах біженців (International Refugee Organization; IRO) сприяє виїзду емігрантів до Нового світу.

22 серпня 1949 року у «Варнер-казерне», одному з таких таборів у Мюнхені, відбувся прощальний творчий вечір Юрія Косача (1908–1990 рр.), талановитого письменника, а також племінника Лесі Українки (1871–1913 рр.) й онука Олени Пчілки (1849–1930 рр.). Перед від'їздом до США його прихильники та приятелі серед інших гараздів бажають митцеві «дальших успіхів у житті і в літературі у новій тимчасовій Батьківщині та якнайскорішого вороття на вільну Україну» [9, с. 77]. Саме бажання повернутися на батьківщину стало тим колективним прагненням, яке фактично визначило систему цінностей та орієнтирів українців у повоєнній Канаді та США. Повоєнні новоприбулі, котрих також називали «політичною» еміграцією (третя хвиля), справді вірили, що вони повернуться на батьківщину, а їхнє перебування за океаном є тимчасовим¹.

14 вересня 1949 року Ю. Косач разом зі своєю дружиною Мар'яною (нар. 1919 р., дівоче прізвище Кричевська), дочкою художника Федора Кричевського (1879–1947 рр.), та малим сином Юрієм (1947–2001 рр.)

¹ Наприклад, у романі-спогаді «Незаземлені» («Displaced», 2016 р.) Ірена Коваль (нар. 1947 р.) розповідає історію молоді родини із Львівщини, котра втікає до таборів та залишає свого однорічного сина з бабусею, переконуючи себе, що вони їдуть ненадовго і, коли радянська влада покине їхні землі, вони повернуться додому.

сядуть на корабель, котрий прямуватиме до США. Ю. Косач із родиною прибуває до Нью-Йорка 24 вересня 1949 року. Проте ця дата зовсім не є початком емігрантської одиссеї Косача. Вона почалась у 1933 році, коли Ю. Косач вимушено нелегально перетнув кордон Чехословаччини й відтоді жив у різних містах Європи – Празі, Берліні, Парижі. У повоєнний час Ю. Косач стає одним із членів Мистецького Українського Руху (1945–1948 рр.), організації українських митців (заснована у м. Фюрт), котрі працювали в таборах для переміщених осіб у повоєнній Європі. Вони писали книжки, проводили з'їзди і конференції, видавали журнали. Саме у цей період Ю. Косач, як і його товариші-інтелектуали, гостро усвідомлює потребу пошуку культурних орієнтирів і осмислення власного емігрантського становища.

Дискусії про шляхи літератури в МУРі

У мурівський період актуалізувалося обговорення питань шляхів розвитку української культури та літератури. Відомо, що перший альманах МУРу (1946 р.) відкриває повість Юрія Косача «Еней і життя інших» (1946–1947 рр.). І зовсім не випадково, адже цей твір поцілів у найболючішу тему тогочасної повоєнної української еміграції – досвід поразки визвольних змагань і питання майбутніх історичних горизонтів. У цьому творі Ю. Косач осмислює досвід поразки, котрий був травматичною темою для українських повоєнних емігрантів, багато з яких опинилося на стороні переможених. Еней, головний герой повісті «Еней і життя інших», – це віддзеркалення античного Вергілієвого Енея, котрий після зруйнування Трої вирушає на пошуки нової батьківщини. Схожа проблема постала й перед українською спільнотою у Північній Америці – перевинайдення нової батьківщини як у політичному, так і в культурному аспектах. Тамтешні українці вірили, що продовжують українську справу за кордоном, і вважали себе активними учасниками українських суспільно-історичних процесів.

Через активне політичне життя та героїзацію підпільної боротьби, а також не меншою мірою через травми вимушеної еміграції², а перед тим – переслідувань, голоду, поневірянь, таборів, злиднів тощо, – українська спільнота доволі критично відреагувала на повість Ю. Косача «Еней і життя інших». Образ Ірина як провідника

² Григорій Грабович визначає цей психологічний стан як «комплекс уцілілого» (survivor complex): «Страхиття й травми недавнього минулого, неминуче почуття вини за те, що тобі вдалося вижити й утекти на свободу, коли так багато людей згинувало або залишилося позаду – й у висліді, глибинна, не інтелектуальна чи моральна, але попросту органічна потреба бути свідком, сказати світові що сталося – все це панівний, безупинний рефрен» [4, с. 13].

націоналістичного підпілля, людини покоління «Вістника», відданого ідеям Дмитра Донцова, який є об'єктом авторського критичного осмислення, і споглядальна (культуротворча) позиція Енея аж ніяк не імпонували українській громаді в Америці. Ця повість отримала критичні відгуки серед україно-американської спільноти. Проблема полягала в рецепції політичних фігур, котрі стали літературними образами і яких Косач у своїй повісті зображує двозначно (по-філософськи), тим самим підважуючи їхню героїзацію. Дослідник із Канади Марко Роберт Стех, пишучи про реакцію еміграційної спільноти на твір «Еней і життя інших», зазначає, що «це спокуслива і водночас небезпечна штука – ототожнювати літературу зі злободенною публіцистикою, а фіктивний сюжет із реальним життям» [31, с. 394–395].

Історія з Косачевою п'єсою «Ордер», котра успішно ставилась у повоєнних таборах у 1948 році у виконанні Володимира Блавацького (1900–1953 рр.), у цьому контексті більше ніж загадкова. Сам текст п'єси не зберігся, а точніше – просто зник, і до цього часу його не знайдено³. 12 квітня 1948 року в таборі «Стер-казерне» (Міттенвальд) відбулося читання реферату Доктора Івана Німчука про п'єсу «Ордер» Юрія Косача. Після читання в дискусії взяли участь 14 осіб – «і ніхто з них не виступив в обороні п'єси, навпаки, всі вони менше чи більше осуджували і п'єсу, і її виставу» [24, с. 7]. Отже, з цих відгуків бачимо, що Ю. Косач порушив травматичні теми, які нагадували повоєнним емігрантам про їхню історичну поразку після Другої світової війни та причину, чому вони опинилися поза межами своєї батьківщини.

Юрій Косач, котрий відвідує лекції з історії в Сорбонні у 1930-х роках та спілкується з видатними істориками свого часу (О. Прицаком, І. Лисяк-Рудницьким, М. Антоновичем), розуміє, що повернення в Україну відбудеться нескоро. Ця проблема осмислюється в його «Еней...», та тепер вона трансформується в поняття безgruntяства, яку розвиває Юрій Шерех-Шевельов (1908–2002 рр.) – пишучи розлогу рецензію на повість Ю. Косача «Прощання з учора ("Коли ж прийде справжній день?")» – у своїх есеях: «Проблема безgruntяства – це може найхарактеристичніша проблема ХХ століття, а проблеми техніки і атомової бомби – це тільки зовнішні прояви все тієї ж проблеми безgruntяства. Всі історичні процеси нашого часу ніби спеціально спрямовані на те, щоб позбавити людину ґрунту. ... Еміграція – один з виявів цього, але до кількості емігрантів треба

³ Про інші драматичні твори Ю. Косача, котрі зникли, ідеться у статті Лариси Залеської Онишкевич «Слідами пропалих рукописів Юрія Косача» [10].

додати ще мільйони втікачів усередині країн, втікачів від воєнних дій, від голоду і холоду, від бездомности й непривітности» [34, с. 62].

Саме про цих повоєнних утікачів пише Ю. Косач і мріє про модерну українську націю з повноцінною культурою, котра була би рівною серед інших європейських культур. У своїх тогочасних статтях Ю. Косач постає естетом, для якого мистецькі вартості цінуються понад усе. З іншого боку, прозорливо осмислюючи тогочасні політичні та історичні реалії, він розуміє, що скорого повернення не відбудеться. Відтак, погляди на Україну та українську справу різко контрастують із тамтешньою українською громадою, яка після поразки визвольних змагань під час і після Другої світової війни й далі живилася ідеями Дмитра Донцова та ідеалами визвольного руху⁴. Тим часом Ю. Косач, із тонким мистецьким та політичним чуттям, стверджує своєю повістю «Еней і життя інших», що повоєнний історичний шанс на встановлення незалежної України втрачено.

У повоєнний період Ю. Косач активно займається критикою, він пише на літературно-філософські теми й долучається до мурівських дискусій. Зокрема, у статті 1947 р. «На літературні теми» письменник вказує на потребу справжніх письменників і необхідність орієнтуватися на найкращі зразки тогочасної світової літератури в її історичній тяглоті (традиції). Особливо наголошує Ю. Косач на потребі саме кваліфікованої критики, сміливої, «яка не боїться вдаряти по авторитетах і "признаних величах"» [16], а також діалогу [15].

Українці в США вели активне політичне життя, що було зумовлено потребами та запитамі дня. За спогадами Григорія Костюка (1902–2002 рр.), Ю. Косач після приїзду за океан хотів знайти роботу в одній з таких організацій. На думку Г. Костюка, українська спільнота не допомогла Ю. Косачу влаштуватися в Америці, хоч і мала цю можливість: «Там закорінена вже добре українська громада не зустріла його належно, не посприяла йому бодай в елементарному життєвлаштуванні. А можливості до цього в неї були, бо ж таких емігрантів, як Косач, приїхало тоді не надто й багато. Однак ні тодішнє керівництво українських організацій (як от ЗУАДК, УККА, чи УНС), ні редакція газети "Свобода", ні Український робітничий союз (УРС) та його орган "Народна воля", – жадна з цих інституцій не знайшла бодай найпростішої роботи для Косача» [19, с. 465].

⁴ Про цю тему, а також про причини та обставини редагування так званого «прорадянського» журналу «За синім океаном» див. мою статтю «Хто боїться Юрія Косача?» [27].

Причина, чому Ю. Косач не дістав роботи у жодній із цих організацій, очевидно, має політично-ідеологічне підґрунтя. По-перше, українська громада США через політичні погляди не сприймала Косачевих амбівалентних думок щодо визвольного руху, зображених у його повоєнній художній творчості. Політично активна повоєнна українська еміграція не толерувала всього, що випадає з їхньої ідеології. Проти Ю. Косача, здається, велася послідовна кампанія, особливо після постановок його п'єси «Ордер» та виходу повісті «Еней і життя інших». До цього додавалися його нестабільні так звані «політичні» погляди, як-от публікації його творів у прорадянських «Нових шляхах» (Львів, 1929–1932 рр.) і гетьманському часописі «Нація в поході» (Берлін, 1939–1941 рр.).

До світоглядно-ідеологічного конфлікту Ю. Косача з тамтешньою українською спільнотою додавався складний побут і тяжкі умови життя. Більшість тогочасних митців, науковців і письменників не мали змоги працювати за фахом, коли приїхали до США. Як правило, вони мали посади на низькооплачуваних фізичних роботах. Любов Дражевська, свідок тих років, згадує: «Чого тільки не робили новоприбулі. Чимало жінок працювало на швейних фабриках. Скульптор С. Литвиненко, автор надгробного пам'ятника Франкові у Львові, фарбував помешкання; художник П. Холодний варив їжу для мух-дрозофіл у лабораторії генетики в Колумбійському університеті; учена-ботанік Наталя Осадча-Яната прибирала офіс разом із письменником Ю. Косачем» [8, с. 8].

«Обрії»

Сформовані ще у мурівський період ідеї щодо українського письменства, рівного серед інших європейських літератур, Ю. Косач розвиває і після переїзду до США. Через рік після прибуття до Америки він починає редагувати (працює головним редактором) літературно-мистецьке видання «Обрії» (1951 р.). Воно виходило неповний рік у Нью-Йорку, видавалось і спонсорувалось Володимиром Возняком, лікарем і також повоєнним утікачем, котрий був близьким другом Ю. Косача. Часопис здобув позитивні відгуки від інтелектуальної громади США: «безумовно цікаве літературне видання», – зазначають Богдан Рубчак і Богдан Бойчук [35, с. 88]; «досить пристойно редаговані й справляють позитивне враження», – згадує Григорій Костюк [19, с. 466].

Видання засвідчує широкі культурні обрії. На сторінках журналу публікуються поезії Вадима Лесича, Леоніда Лимана, Яра Славутича, Олега Зуєвського, Олекси Веретенченка, Олекси Стефановича, Оксани

Лятуринської, Емми Андієвської, Володимира Сосюри, Олександра Смотрича, Василя Чапленка, Елізабет Котмаєр, Марини Приходько, Петра Карпенко-Криниці та інших. Знаходимо матеріали про Лесю Українку, Михайла Драгоманова, Ілька Борщака, Олександра Оглоблина, Юзефа Лободовського, Олександра Грищенка, Ірину Вільде, Юрія Липу, Аркадія Любченка, Володимира Блавацького, Володимира Короленка, Ігоря Костецького. Часопис розповідає про мистецтво Олександра Грищенка, Бориса Музина, Володимира Винниченка-маляра, Пабло Пікассо, Мирослава Радиша, Івана Труша, Тулуз-Лотрека, Марка Шагала. Видання містить огляди літературних творів Бертольда Брехта, Емми Андієвської, Вільяма Фолкнера, Юджина О'Ніла, Жана-Поля Сартра, Франца Кафки, Андре Жіда, Пера Лягерквіста, Грехема Гріна, Сінклера Луїса, Рекса Уорнера тощо. Публікуються українські переклади поезій Райне-Марії Рільке, Федеріко Гарсії Лорки, Стефана Георге, Пера Лягерквіста, Волта Вітмена. Перекладаються есеї Вітольда Гомбровича, Андре Мальро, Ханни Арендт та інших.

У програмовій статті видання формується його політика – українська культура як повноцінне та повноправне явище у світовому контексті. «Мета цього видання: посилити інтерес української спільноти поза батьківщиною до справ культури як української, так і світової. Література, театр, фільм, музика, танок, образотворче мистецтво – цінності, що в своїй сукупності становлять духовне обличчя нації і дозволяють боротися за почесне місце в світовому процесі духовних вартостей. Відзначене ростом і боротьбою в політичній площині, українське 20-те століття прийняло виклик історії і на творчість духа. Наше завдання: нотувати помітні появи на цьому етапі нашого культурного прогресу і порівнювати їх з тими, що, на основі загально визнаних критеріїв, становлять собою і помітні осяги світової культури» [23, с. 1]. Як бачимо, мета журналу є доволі амбітною, адже йдеться про високі стандарти української культури у повоєнний час, коли такої країни, як Україна, формально не існувало на політичній карті світу. У програмі задекларовано оприлюднення та поширення мистецьких вартостей бездержавної нації емігрантами, котрі у такий спосіб продовжують творити мистецькі цінності та можуть вважатися своєрідними українськими культуртрегерами. Окрім того, своїм обов'язком редколегія видання вважає «пізнання американської культури».

Багато роздумів у часописі приділено питанню української культури в еміграції, що до певної міри є продовженням мурівських дебатів і полемік про шляхи розвитку української літератури. Проте в

«Обріях» найважливіше питання – це не можливість існування літератури (у чому не виникає сумнівів), а питання її подальшого розвитку. У числі 3–4 «Обріїв» Ю. Косач із надією стверджує, що «...культура на чужині – проблема незвичайно складна. Проте – не безвиглядна. Атже ж багато високовартісних творів світової ваги постало на еміграції й на чужині» [22, с. 1]. Та навіть амбітніше завдання ставить собі часопис, наводячи слова В. Петрова-Домонтовича: «Справа йде не про те, щоб збагнути й засвоїти літературні течії сьгоднішньої Європи, але відкрити п р и н ц и п и завтрашнього дня. Лише в такий спосіб ми зможемо відстояти своє місце в сучасному мистецтві всесвіту» [22, с. 1]. Отже, орієнтація українського мистецтва на найвищі світові зразки, органічне місце українського мистецтва серед світового, питання еміграційного літературного життя та, щонайважливіше, – подолання кризи й віднаходження шляхів у майбутнє – такими є програмні засади новостворених «Обріїв» 1951 року.

Видання з першого числа засвідчує високий рівень і розглядає *українське мистецтво в контексті світового*, орієнтує читача на найкращі його зразки. Наведу деякі з промовистих назв статей: «Америка в драматургії Лесі Українки» (М. Звягельський), «Коцюбинський в Америці» (М. Звягельський), «Артур Кестлер і Микола Хвильовий» (Н. Корибут), «Ми і література США» (КЮ) та інші. Для Ю. Косача еміграція означає передовсім культурний обмін, її позитивний вплив на українську культуру: «Наша зустріч з літературою США, при умові нашого тверезо-критичного становища, може діяти, як один із чинників корисного духового обміну» [20, с. 7]. Ю. Косач розуміє еміграцію як передовсім потенційні культурні можливості: українська література теж може повчитися в інших культур, наприклад, професійної майстерності у письменників США. Також у цій статті наголошується, що у повоєнний час культура Америки великою мірою впливатиме на світову, і українська белетристика може від цього мати користь.

У цьому часописі автори наголошують відсутність *перекладів українських авторів іншими мовами*⁵. У статті Надії Корибут «Чому відстаємо?» порушено проблему відсутності перекладів творів українських авторів. «Туга за виходом української літератури в широкий світ така ж питоменна всім видатним її представникам як і змаг до "перетворення української літератури 'з регіональної у світову'" (В. Домонтович)», – спостерігає авторка [13, с. 3]. Ці процеси

⁵ На сторінках журналу з'являються переклади зарубіжних авторів, у тому числі й виконані самим Юрієм Косачем.

відбуваються, на її думку, дуже мляво. Для відгуку в зарубіжній критиці, вважає Н. Корибут, є всі підстави, та серйозних перекладів за останній час немає, на відміну від літератур інших – російської, польської, балтійських країн, які мають переклади своїх авторів у авторитетних міжнародних видавництвах. Авторка констатує «недостатній художній і культурний рівень» творів української літератури еміграційного періоду. Отже, вину за недостачу перекладів покладено на самих письменників: «Справа перекладу – не наша справа. Якщо твір вартісний, його знайдуть і без нашої допомоги». «Художній рівень це все ж головний ключ до дверей у світ. Нашим письменникам, "жаждивим перекладу", треба це нарешті освідомити» [13, с. 3].

Окрім питань тогочасного стану літератури та перекладів, на сторінках журналу обговорюються історико-філософські проблеми доби. У другому номері, в редакторській колонці «Доба неяскових кольорів», автор заявляє про повоєнний час міждіб'я і, водночас, має свій спосіб подолання цього стану: «Псевдобаракове міждіб'я борсань, бляшаного патосу й емоційної порожнечі за нами. Тільки "наступ творчого числа" (культури інтегрованого народу) дає в цьому жорсткому світі місце тим, які хочуть його мати, щоб виявити свою правду. Тільки ясне становище до центральних проблем, тільки контакт з усіма рухами сучасності – філософськими, соціальними й мистецькими, якщо твердо спираючись на наш власний ґрунт, хочемо бути творцями доби» [6, с. 1]⁶. У цій статті йдеться про необхідність подолання післявоєнної кризи та «емоційної спустошеності» й настанову стати повноцінними учасниками світових процесів, а не залишатися на маргінесах суспільно-мистецького життя. Самокритика та розум протиставляються післявоєнному часові: «Україна й світ – це формула незмінного пляну нашої культури, яку пробували перекреслювати спрощувачі. Творення світових вартостей або принаймні підготовка ґрунту до цього – найпекучіше завдання. Все, що гальмує осягненню нашого права на голос у світі – зайве. Але це означає: не розпливатись у сірому космополітизмі безґрунтя та й не засклеплюватись в соліпсизмі. Не відсвічувати чужі сонця, але й не вважати, що місія української культури кінчається на наших етнографічних кордонах» [6, с. 1].

Водночас із тогочасними актуальними проблемами порушується і питання українця у світі, а також віддзеркалення цього типу в белетристиці. У статті «Нотатки читача» Всеволод Голуб пише про літературу в еміграції та шукає причини, чому українська література

⁶ Курсив мій. – О.П.

занепадає і, як результат, не представлена на світовому рівні. Автор констатує: «Нема в нас справжнього типу сьогоднішнього українця», «Немає в нас творів про українську людину сучасної України» [3, с. 9]. Чому немає художнього тексту про сучасну Україну? – цікавиться Всеволод Голуб. «Тому, що відірвалися від неї, не слідкують за нею, заперечують її сучасне існування. Чому не створили "великої літератури"? Тому, що відірвалися від ґрунту, втратили почуття міри, зазнались. Чому не "переживали Європу"? Тому, що й досі як слід не пізнали її: мов європейських не вивчають, літературу європейську знають з цитат» [3, с. 9]. Наприкінці статті автор нотує «застій» та «перманентне чекання "чогось"» серед інтелектуалів. Він порушив актуальну тему повоєнного сприйняття України в середовищі українських емігрантів. Справді, Всеволод Голуб має рацію в тому, що еміграція заперечує існування України у складі Радянського Союзу. Реально на карті світу не існувало такої країни, як Україна, – та, за яку вони боролися і про яку вони мріяли, і через яку їм довелося покинути батьківщину. Натомість велика частина з них не визнавала УРСР. Більшість асоціювала це географічне утворення з війною, поневіряннями, таборами. І щонайважливіше, воно нагадувало їм про їхню поразку. Тому й не дивно, що твір про тогочасну Україну та українців – травматичне питання у колі повоєнної еміграції⁷.

Цікавим є інклюзивний підхід видання: українська література мислиться як цілісність власне українського (материкового) та еміграційного письменства. Вони виступають одним фронтом під спільним знаменником – українська література. У статті «Українська поезія середини сторіччя» автор(ка) намагається зрозуміти теми як еміграційної, так і підрадянсько-української поезії. Повоєнні вірші емігрантів поставлено в один ряд із поезіями Володимира Сосюри, Андрія Малишка, у яких «повз підкреслену публіцистичність, прориваються інколи з осягами справжньої, не манірної лірики, глибоко-людної сердешности» [32, с. 2]. Отже, як бачимо, це видання не розділяє українську поезію по обидва боки океану, а аналізує її як певне історичне явище у його цілісності, незважаючи на те, що частина громади не визнавала існування Української РСР.

Журнал *не омине контрверсійних, неоднозначних, «незручних» тем*. У короткій замітці «Спір за щоденник А. Любченка» зауважується неоднозначність публікації цього документа-свідчення, адже цей щоденник вважається «компрометацією української спільноти й самого автора». «Краще гірка правда, ніж промовчування», – зазначає

⁷ Такою спробою була Косачева повість «Еней і життя інших», яка викликала здебільшого негативні відгуки серед української спільноти.

автор статті й пропонує розглядати ці записи як «документ людської ніщоти й розгубленості мистця в його граничній ситуації життя» [30, с. 2].

У тогочасному контексті цікавою є відкрита та актуальна полеміка Г. Рославця (Ю. Косача) та Петра Карпенка-Криниці. Що цікавить українську еміграцію більше, – питає Г. Рославець, – новий телевізор чи книжка В. Домонтовича. У статті «Репліка» як відповідь своєму співрозмовнику Г. Рославець констатує «апатію, байдужість і презирство панівної більшості до справ духовності. Невідрадний, а навіть трагічний стан нашої літератури на чужині явище нормальне» [28, с. 9]. Проте автор статті вважає, що це колективна відповідальність. Окрім байдужих до питань культури високопосадовців, Г. Рославець цікавиться, що зробили самі письменники, щоб змінити цю ситуацію. На поселеннях у Північній Америці «ніхто з нас (письменників. – *О.П.*) вже не живе для літератури» [28, с. 9]. Уся література, вважає автор, зводиться до «авторських вечорів» для розваги публіки. Він констатує відірваність українського еміграційного літературного життя від світового: «Ми не маємо можливості стежити за літературним життям всесвіту, за новинками книжкового ринку, за літературними журналами, течіями й дискусіями, що є невідлучним заняттям кожного літератора, за нормальних умов» [28, с. 9]. Цікаво, що Ю. Косач не ставить емігрантів до США в унікальне становище та не зображує їх як жертв. Він також вказує на нелегкий шлях у літературу письменників США, які доходять до мистецтва «через конфлікт із суспільством, яке, в засаді, нічого не винне письменникові». «Й тут істотне питання: чи потрібні ми Україні? В загальному – ні. Еміграційна література за винятками, звичайно, має лиш історичне значення. Вона – без ґрунту». «Україні й українському народу потрібні не письменники, а **твори**, які й в відстані часу були б тривкими», а не «дешевизна емігрантщини» [28, с. 9]. Водночас, деякі статті «Обріїв» пронизані песимістичними нотками щодо письменства на еміграції, у них передбачена до певної міри доля Ю. Косача: «Не-конформістський письменник, автор шукання, сумніву, скепсису, письменник-сатирик, критик суспільства, творець комедійного не можуть існувати на еміграційному ґрунті. В сенсі своєї соціальної паталогічності, цей ґрунт не дозволяє на щось інше крім афірмативного сприйняття зобов'язуючої світоглядової і філософської концепції панівних груп. Звідси логічний наслідок – не лише криза, а повне зачав'ядіння літературного процесу» [1, с. 3].

Одним із найбільш уживаних слів у журналі «Обрії» є «криза». Так, кризу в еміграційному письмі констатує А. Г-ко у статті «Дещо про еміграційну прозу», у якій наголошує «штучність, риторичну інфантильність і технічну безпорадність» української еміграційної прози [2, с. 3]. Під критику автора статті попадають усі письменники,

крім В. Домонтовича, Л. Мосендза, О. Лятуринської. Розвідка має полемічний характер, адже редакція одразу попереджає, що не погоджується з думкою автора і прагне дискусії та діалогу. Отже, спостерігаємо продовження мурівського дискурсу про повоєнну кризу. Та все ж цей часопис пропонує способи подолання цієї кризи. Номер 4–5 починається статтею «Насамперед людина», у якій Ю. Косач продовжує розвивати *післявоєнну ідею активного гуманізму*, котрий автор розглядає у світоглядних категоріях, «що лягає в основу задуму й твору кожного серйозного митця, що наказує йому відкинути все, що сприяє знеосібленню людини, а підкреслити те, що в запеклому бою відстоє людину – вільну й творчу. Це визначення заступило б іноді визначення культури, але ж бо всяка національна культура, це, врешті-решт, – гуманізм» [17, с. 1]. Ю. Косач бере на озброєння поняття гуманізму й пояснює його в новій епосі як ствердження вищої волі людини, її найкращих прагнень та устремлінь перед загрозою знеосіблення мистецтва. Для «Обріїв» тема мистецтва та має була однією з визначальних, що інспірувала відомі праці іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета «Дегуманізація мистецтва» і «Бунт мас»⁸. Таким чином журнал «Обрії» долучається до світових обговорень ролі мистецтва у тогочасному світі, а головним і незмінним орієнтиром є передовсім *мистецька вартість твору*⁹.

Художні твори Юрія Косача в «Обріях»

У першому числі «Обріїв» опубліковано невелике оповідання Юрія Косача «Високий замок» (уривок з роману)¹⁰. Під час бомбардування Львова, яке меланхолійно споглядає Тур, у сусідній кімнаті помирає Майстер, котрий все життя прожив у Франції. Він не був щасливий там, натомість «все магійне, все наймогутніше народжувалось тут, у цій тісній квартирці на Чарнецького» [14, с. 3]. Для обох персонажів Львів стає магічним місцем, у якому вони приречені на загибель. Воно дає потужну силу, і людині складно протистояти цій магії місця – хоча воно і є смертоносним. Тур, окрім любові до життя, має ще й любов до загибелі, що йшло, очевидно, від його юнацької революційної молодості. Для нього загинути – це «те саме, що іншому викурити цигарку». І зараз позиція Тура не змінилася, до цього додався ще й

⁸ «Митці мусять творити, не думаючи про абстракції, а про людину» [12, с. 1].

⁹ Наприклад, у міні-рецензії на поезію В. Г. Одена «Доба жаху» читаємо: «Тема: самота кожного з нас. Стиль Одена багатий і пишно-колірний, проте завжди бездоганно-поетичний» [5, с. 2].

¹⁰ Пізніше Ю. Косач опублікує роман «Чортківська скеля» (Нью-Йорк, 1983 р.) на основі цих напрацювань.

«безглуздий фаталізм», на думку його товариша Кретчета. Він вважає, що безсмертя існує, проте Тур має іншу думку: «Безсмертні тільки речі ... ці мури, це місто, ця земля, але не люди. Проте я не настільки невдоволений життям, щоб підтримувати в собі оману. *Бути реалістом це далеко більший глузд життя*» [14, с. 3]. Якщо Кретчет дивиться на людей згори, плакає ненависть, щоб тримати їх у страху й покорі, то Тур виховує любов до людей і вважає, що завжди має бути вибір. Його філософській позиції протиставляється дія, вища за людське – совість, мораль, характер, психологічні якості, – іншими словами, йдеться про знеособлення людини. «Істотне тільки – дія і ступінь беззастережної відданості, ступінь видержливості й відпорності на всі спокуси» [14, с. 3].

У цьому короткому оповіданні протиставляються не лише дві світоглядні настанови часів кризи і воєн, активна діяльна (Кретчет) і споглядальна філософська (Тур), а також дві різні ідентичності людини, котра намагається відповідати своєму часові. Таку гнучку ідентичність має Тур, котрий у часи молодості беззастережно віддається ідеологічним впливам і відкидає людське задля дії, ідеї. «Дія для дії. Це була його, Турова молодість, з якої він давно визволився. Цей же закляк у ній, навіть не силкуючись себе перевірити. Навіть обґрунтував це як ідеологію» [14, с. 3]. Два останні речення стосуються Кретчета, який не змінюється з часом, а навпаки, ревно плакає свою ідентичність як щось незмінне. І якщо Кретчетова позиція відповідає духові воєнного періоду, то Турова випереджає свій час, вона великою мірою є філософською, і подібна програма стане надбанням повоєнного часу й буде багато в чому суголосною з філософією екзистенціалізму. Отже, дихотомія «дія-споглядання», представлена у повісті «Еней і життя інших», залишається актуальною для Ю. Косача і в 1950-ті роки. Якщо у першому творі йшлося про можливість вибору, то в оповіданні «Високий замок» автор виводить гнучку особистість, котра має вибір і має можливість змінювати свою точку зору.

Друга важлива ідея цього короткого оповідання – значення місця народження та його магічна сила. Адже саме заради боротьби за неї персонажі складають програми свого життя. Любов до людей, котру проголошує Тур, можлива у Львові, його рідному місті, куди приїхав, зрештою, помирати Майстер. Бо тут він Тур, тобто сильний, у народній поезії ця тварина є уособленням сили й мужності, і ці характеристики можливі у Львові, котрий і є таким місцем сили.

Також у цьому короткому оповіданні говориться про смерть. У боротьбі Тур і Кретчет як справжні революціонери не бояться смерті. Проте простежуємо також динаміку характеру – потребу зміни та

вибору, той молодий Тур, яким його пам'ятає Кречет, – це зовсім інший Тур під час війни. І звісно, Ю. Косач залишає простір діалогу між двома голосами – минулого та майбутнього.

У другому числі журналу знаходимо невеличке оповідання Ю. Косача, котрий заховався за псевдонімом Ю. Рославець, – «Голярня біля скверу». Голяр, головний персонаж, відчуває нудьгу і тугу, він вже 35 років живе у США, оскільки не хотів іти до царської армії. В Америці йому складно передовсім психологічно через втрату батьківщини: «Бо хоч добре мені тут було й всяко, але хто свою сторону забудеть?...» [29, с. 6]. Голяр, виходець із Уманщини, розказує про свої мандри Америкою та Канадою, як він рятував людей. Але сам почуває себе нещасним, повсякчас згадує українські пісні, він «мов тая билина у світі»: «Життя, сказати, не легке. А Америка, чоловіче мій, край не наський...» [29, с. 6]. У цій голярні відбуваються драми – люди хочуть покінчити життя самогубством, хоча, здавалося, Америка – країна можливостей. На Уманщині він стриг овець, а тут – людей. Хоча праця та сама, та автору твору йдеться про те, щоб підкреслити значення місця. Голяр самотній та сумний у Нью-Йорку, тож втеча теж має свою ціну. Чи не той самий сюжет був важливим для Ю. Косача, адже він у цьому короткому оповіданні запрограмовує власне життя. Він був письменником і на батьківщині, і в еміграції, та значення цієї діяльності змінюється для нього поза домом. З іншого боку, незважаючи на сум, інколи голяр зустрічає своїх співвітчизників, розказує свої історії, правдиві та вигадані, і знаходить у цьому своєрідну втіху.

Інше оповідання Юрія Косача, «Пророк з Бронзвіллу», порушує тему пошуку філософських і світоглядних орієнтирів людини поза батьківщиною. Усі радять молодому письменникові піти до Вчителя (Пророка), який переїхав з України до Нью-Йорка. Перед цим оповідач зустрів Волтера (раніше його звали Володимиром), безтурботного хлопця, з яким вони пішли спочатку в салон, погуляли Бродвеем, а потім завітали у дім гри. Друзі ведуть богемний спосіб життя: вони нікуди не поспішають і їх ніхто не чекає. Одного разу вони зустріли ірландця, котрий вигравав у азартних іграх, він стверджує: «... всяка філософія – омана. За час мого доволі довгого перебування на світі я виніс тільки одну засаду: що більше ви живете на світі, тим більше переконаєтесь про його безглуздість як і про те, що людина назагал приречена бути каналією. Тимто всякі пробліски думки там, звичайно, потрібні виключно для оволодіння цією безглуздою метушнею» [18, с. 5]. На його думку, життя – це «звичайна метушня», і в першу чергу потрібно подбати про всі вигоди для себе, найперше – зручний побут. Далі все ж оповідач навідує Пророка, щоб переконатися, що «огрядна добротна людина з деревляним обличчям» і є той самий пророк,

котрий постає в уяві оповідача. Його здивуванню не було меж, коли він побачив учорашнього ірландця! Іконічні образи «пророків» у повоєнний період поступаються звичайним, людським. Тоді слово пророк вже не пишеться з великої літери.

У цих трьох оповіданнях Ю. Косача, опублікованих в «Обрях» у 1951 році, вибудовано своєрідний інтелектуальний сюжет життя людини еміграції, і ці теми були властивими й життю Ю. Косача після війни у США.

«Справи культури для нас важливіші, ніж пропаганда»

Коли Ю. Косач приїжджає до США, він одразу долучається до культурно-суспільного життя. У 1950 р. письменник активно бере участь у культурному житті, зокрема існує згадка про його успішний виступ в Українському літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку, де Ю. Косач читав свою п'єсу «Змова Каталіни». З приводу цієї п'єси Йосип Гірняк висловився, що цей твір є «найкращою п'єсою Косача і найкращою з усіх п'єс, що з'явилися на еміграції» [21, с. 111]. Наприкінці 1950 р. він виступає перед українською громадою у Філадельфії в літературно-мистецькому клубі з доповіддю «Українська література і її ролі в світі». Ю. Косач вважає, що розвиток літератури відбувається у трьох напрямках: гуманістичному (раціоналістичному), християнському й тоталітарному, він ілюструє свої тези творчістю тогочасних визначних письменників Е. Хемінгвея, Т. Манна, Б. Шоу, А. Жіда та ін. Не оминув Ю. Косач увагою і українських авторів. Дискусія, у якій взяли участь Б. Кравців, Б. Романенчук, Яр Славутич, О. Гарнавський, була палкою. «Крайньо-націоналістично настроєні промовці» вороже зустріли виступ Ю. Косача, вони стверджували, що названі ним українські письменники (серед яких Винниченко, Костецький, Шерех, Барка), разом і з «нігістом» Хемінгвеєм «не можуть вважатися передовиками світового письменства» [25]. Попри активні виступи, українська громада не сприймала ідей Ю. Косача. Уже через кілька років починаються публічні напади на нього в українсько-американській пресі, особливо після початку редагування ним так званого «прорадянського» часопису «За синім океаном» (Нью-Йорк, 1959–1963). Через 9 років після приїзду Ю. Косача до США детройтська «Українська газета» згадує його співпрацю в «советофільській» газеті «Громадський голос» у Нью-Йорку, його претендентство на «провід проімперських україножерів-"федералістів"», які видавали газету «Східняк» – додаток до «Нового русского слова», та співпрацю з «комуністичними» «Українськими (Щоденними) вістями». Автор статті, Ярослав Довженко, питає, чому він шукає порозуміння з

українською еміграцією, і якщо би він виїхав з Америки, «українське суспільство навіть раде буде, що позбудеться такого вичерпаного перекинчика» [7, с. 2]. Історія з іменем Ю. Косача актуалізується, коли письменник починає їздити до підрадянської України у 1960-х роках. Тоді вже він остаточно стане «ворогом», і фактично те, що цей митець зробив для української культури, буде перекреслено, а його ім'я майже зникне з культурних горизонтів США.

Літературно-мистецький часопис «Обрії» з'явився рівно за 10 років до появи журналу «Сучасність» (1961–2013 рр.; виходив із перервами), та про нього дуже рідко згадують. Питання європейськості української літератури, вписування її у світовий контекст визначається просто: «Європейськість осягається не переспівами чужих майстрів, а вмінням говорити власним, українським голосом» [34, с. 71]. Писав це Ю. Шевельов 1950 року. «Обрії» й були такою спробою віднайти український культурний голос у світовому культурно-мистецькому ареалі. На жаль, це видання було зовсім не поміченим у тогочасному житті української громади в Америці: про нього не згадували у пресі. Автори цього часопису засвідчують «неявний бойкот "Обріїв"», хоча видання здобуло багато прихильних відгуків серед своїх читачів. Проіснували «Обрії» усього один рік, та проблеми, котрі порушувалися в публікаціях, де в чому актуальні й сьогодні.

Література

1. Бійський О. Соціологія і письменство. *Обрії*. 1951. № 5–6. С. 3.
2. Г-ко А. Дещо про еміграційну прозу. *Обрії*. 1951. № 5–6. С. 3.
3. Голуб В. Нотатки читача. *Обрії*. 1951. № 3–4. С. 9.
4. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ : Інститут української археографії, 1993. 56 с.
5. «Доба жаху». *Обрії*. 1951. № 3–4. С. 2.
6. «Доба неяскравих кольорів». *Обрії*. 1951. № 2. С. 1.
7. Довженко В. «Бідна жертва» – Юрій Косач. *Українська газета*. 26 червня 1959. С. 2.
8. Дражевська Л. Перші кроки «недостріляних» українців у повоєнній Америці (очима свідка). *Новини з Академії (Українська Вільна Академія Наук у США)*. 2015. № 39. С. 8–11.
9. Женецький С. Прощальний вечір Юрія Косача. *Українська література у вигнанні: Сторінками газети «Українські вісті»* / упор. С. Козак. Київ : Літературна Україна, 2014. С. 77.
10. Залеська Онишкевич Л. Слідами пропалих рукописів Юрія Косача. *Кіно-Театр*. 2018. № 4 (138). С. 29–31.
11. Коваль І. Незаземлені : роман-спогад / пер. П. Таращук. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2016. 203 с.
12. Корибут Н. «Повстання мас» і мистецтво. *Обрії*. 1951. № 5–6. С. 1.

13. Корибут Н. Чому відстаємо? *Обрії*. 1951. № 3. С. 3.
14. Косач Ю. Високий замок (уривок з роману). *Обрії*. 1951. № 1. С. 3.
15. Косач Ю. Вільна українська література. *МУР*. 1946. Збірник II. С. 47–65.
16. Косач Ю. На літературні теми. *Українська трибуна*. Ч. 1. 9 березня 1947.
17. Косач Ю. Насамперед людина. *Обрії*. 1951. № 4–5. С. 1.
18. Косач Ю. Пророк з Бронзвіллу. *Обрії*. 1951. № 5–6. С. 5.
19. Костюк Г. «Юрій Косач (талант і химери)». *Зустрічі і прощання. Спогади у двох книгах*. Київ : Смолоскип, 2008. Кн. 2. С. 377–403.
20. КЮ. Ми і література США. *Обрії*. 1951. № 1. С. 7.
21. (ЛД). З Літературно-Мистецького Клубу в Нью-Йорку. *Українська література у вигнанні: Сторінками газети «Українські вісті»* / упор. С. Козак. Київ : Літературна Україна, 2014. С. 110–111.
22. «На чужині». *Обрії*. 1951. № 3–4. С. 1.
23. «Наша мета». *Обрії*. 1951. № 1. С. 1.
24. Німчук І. «Ордер» Ю. Косача. *Час*. Ч. 18 (135). 2 травня 1948. С. 7.
25. Н-к. Ір. «Доповідь Юрія Косача в Філадельфії». *Наш вік*. 30 грудня 1950.
26. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. *Теорія літератури*. Київ : Основи, 2002. С. 21–423.
27. Полохович О. Хто боїться Юрія Косача? *Критика*. 2018. № 7–8. С. 30–37.
28. Рославець Г. Репліка. *Обрії*. 1951. № 4–5. С. 9.
29. Рославець Ю. Голярня біля скверу. *Обрії*. 1951. № 2. С. 6.
30. «Спір за щоденник А. Любченка». *Обрії*. 1951. № 4–5. С. 3.
31. Стех М. Р. Марення «чарівною Україною». *Косач Ю. Сузір'я Лебедя*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. С. 388–399.
32. «Українська поезія середини сторіччя». *Обрії*. 1951. № 4–5. С. 2.
33. Шевельов Ю. Прощання з учора («Коли ж прийде справжній день?»). *Вибрані праці* : у 2 кн. / упоряд. І. Дзюба. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. II. Літературознавство. С. 679–726.
34. Шерех Ю. Зустрічі з Заходом. *Друга черга. Література. Театр. Ідеології*. Нью-Йорк : Сучасність, 1978. С. 62–101.
35. Юрій Косач. *Координати : антологія сучасної української поезії на Заході* / упор. Б. Бойчук, Б. Рубчак. Нью-Йорк : Сучасність, 1969. Том 2. С. 87–101.

II. МІГРАЦІЯ, ІДЕНТИЧНІСТЬ І ПАМ'ЯТЬ У ЗАРУБІЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX – початку XXI ст.

Зоя Копельман

**...Я РОДИЛСЯ В ОДНОМ ИЗ ГОРОДОВ ИЗГНАНИЯ...
(ГАЛИЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
ШМУЭЛЯ ЙОСЕФА АГНОНА)**

*Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekant!*¹
G. P. S. von Lübeck, 1816

В речи при получении Нобелевской премии по литературе в 1966 году израильский писатель Шмуэль Йосеф Агнон, среди прочего, сказал: «...расскажу вам о себе... Вследствие исторической катастрофы, из-за того, что Тит, император римский, разрушил Иерусалим и народ Израиля был изгнан из своей Страны, – я родился в одном из городов Изгнания. Но повседневно и постоянно я воспринимал себя как родившегося в Иерусалиме. Во сне, в ночных видениях, я видел себя стоящим с братьями моими левитами в Святом Храме, поющим вместе с ними псалмы Давида, царя Израиля. <...> От колена Леви я веду свой род. И я, и отцы мои – из певцов, из тех, что пели во Храме святом. По семейному преданию родословная наша восходит к пророку Шмуэлю, и именем его я наречен» [4, с. 4–5].

¹ «Где ты, моя любимая страна? / Желанная, предчувствуемая и так и не познанная».

Нельзя не отметить парадоксальное утверждение: «я родился в одном из городов изгнания», – относящееся в случае Агнона к городу Бучачу, родине писателя. Еврейская идентичность Агнона и память о знатном происхождении семьи требуют относиться к Восточной Галиции как к чужбине, что порождает внутренний конфликт при ее изображении. Еврейская традиция называет Изгнанием любое место обитания еврея вне Страны Израиля и даже в текстах на нееврейских языках пользуется его ивритским эквивалентом *Галут*, или *Голус*. Как бы благополучно ни сложилась жизнь еврея в диаспоре, он обязан ощущать себя пребывающим на чужбине, а в девятый день месяца *ав*, день разрушения Первого и Второго Храмов в Иерусалиме, должен поститься и скорбеть по утраченной *отчизне* (где, возможно, даже никогда не был). Однако с Галицией связаны счастливое детство и юность писателя, и его творчество весьма своеобразно пытается разрешить конфликт между коллективным национальным неприятием Изгнания и личной привязанностью автора к земле, на которой он родился и где жили любимые и почитаемые им родители, деды, земляки.

Каноническое прижизненное собрание сочинений Агнона² укладывается в восемь небольших томов, хотя большинство произведений претерпело глубокую авторскую правку со времени первой публикации. Три тома занимают романы: «Дочь на выданье»³ (1931 г.), «Путник, зашедший переночевать»⁴ (1939 г.) и «Вчера-позавчера»⁵ (1945 г.), причем ареной действия первых двух является Восточная Галиция, а герой третьего – уроженец этого региона. Помимо романов, Агноном написано множество повестей и рассказов, и большинство из них тоже посвящено еврейству Восточной Галиции. Это повести «И стала кривизна прямизною» («*Ve-haya ha-‘akov le-mishor*», 1911 г.),

² Семь томов из 8-томного собрания сочинений Агнона впервые вышли в 1953 г., а в 1962 г. к ним добавился восьмой том. С тех пор это издание стало стереотипным, пока, уже после смерти писателя, усилиями его дочери Эмуны и зятя Хаима Ярон не вышли дополнительные тома, собранные из неизданного и из оставшегося лишь в старой периодике. Все права на издание Агнона принадлежат издательству «Шокен» в Израиле. Многие произведения Агнона переведены на русский язык и ряд переводов можно найти в интернете. Я буду пользоваться названиями, данными переводчиками, с указанием транслитерации иврита.

³ Роман «Дочь на выданье» не переведен на русский, на иврите – «*Hakhnasat Kallah*», по-английски – «*The Bridal Canopy*» [21].

⁴ Так назван роман в русском переводе Р. Нудельмана и А. Фурман [6]; на иврите – «*Oreah nata lalun*», по-английски – «*A Guest for the Night*» [22].

⁵ Так назван роман в русском переводе Т. Белицки [3]; на иврите – «*Tmol-Shilshom*», по-английски – «*Only Yesterday*» [24].

«Во цвете лет» («Bidmi yemeiha», 1923 г.), «Простая история» [5] («Sippur pashut», 1935 г.), «Два мудреца из нашего города» («Shnei talmidei khachamim shehayu be'irenu», 1946 г.). Из более коротких произведений надо назвать рассказ «Отверженный» («Ha-nidakh», 1919 г.), а также рассказы, объединенные автором в циклы: «История нашего дома» («Korot beitenu», 1947–1959 г.), «Польша: предания старины» («Polin, sippurei agadot», 1925 г.), «В шатре моего дома» («Be-ohel beiti», 1953 г.), «Узелок с рассказами» («Tachrich shel sippirim», 1953 г.). Эти циклы составлялись Агноном в течение десятилетий, между публикацией первых рассказов каждого цикла и последующими публикациями тексты перерабатывались, к прежним рассказам добавлялись новые, и так по нескольку раз, пока эти циклы не обрели окончательный вид во втором и восьмом томах собрания сочинений.

Напомню несколько обстоятельств биографии Агнона. Писатель родился в Бучаче в 1888 году, в границах Австро-Венгерской империи под правлением терпимого к евреям Франца-Иосифа (правил до 1916 г.). В 1919 году, когда Агнон жил в Германии, его родная Восточная Галиция стала частью независимой Польши, а в 1939-м была присоединена к СССР. Агнон жил в Бучаче с рождения по 1908 год, когда уехал в Палестину, откуда в 1913 г. Направился в Германию и после многих драматических событий в его судьбе вернулся в 1924 г. в Палестину и поселился в Иерусалиме, который стал его домом вплоть до кончины в 1970 году. На протяжении всей жизни Агнон обращался в творчестве к Бучачу своей юности, а также посвятил этому городу, каким увидел его в августе 1930 года, роман «Путник, зашедший переночевать». Агнон приехал тогда на родину попрощаться с тяжело больным отцом, но опоздал даже на похороны.

Агнон был сугубо книжным человеком, и потому его проза реконструирует еврейское бытие в Восточной Галиции задолго до рождения писателя, начиная с 20-х годов XIX века, но советский период в ней никак не отражен. Следует сразу отметить, что у Агнона почти нет историй о нееврейских обитателях галицийских городов, деревень и местечек, даже если речь идет о таком крупном городе, как Броды. При всей достоверности картин природы и быта, топографических и архитектурных описаний Агнон видит и запечатлевает в прозе исключительно еврейскую цивилизацию, словно не воспринимает присутствия других этносов с их особым бытием и культурой. Его зрение избирательно, как и у героя его романа:

«Итак, приехал Ицхак в Лемберг, столицу Галиции. Огромные дома возвышаются, и повозки без лошадей движутся, и взвиваются

бронзовые кони, и вельможи из бронзы скачут на них. Сады разбиты внутри города, и каменные статуи льют воду изо рта, огромные синагоги стоят на каменных столбах, и старинное кладбище, полное могил праведников и святых, охраняет город. Этот город – венец красоты, отрада всей земли. Здесь жили князя Торы, комментаторы Талмуда; отсюда вышли многие из первых просветителей, которые хотели влить свежую струю в наше наследие; здесь жили пастыри народа Израилева, великие в святости своей, умевшие отвести беду, и подобно им – их праведные жены, чья праведность и добродетель останавливали погромы. Если как море огромны наши беды и как песок неисчислимы наши страдания, так ведь в море есть жемчужины и в песке – драгоценные камни, это главы народа Израилева, руководители поколения, и их достойные жены, которых дал им Всевышний на счастье и радость, пусть и в краю врагов наших. <...> Со дня прихода евреев в Лемберг шесть столетий тому назад и до настоящего времени не погас свет его славы. Куда ни пойдешь, всюду видишь его величие. Идет себе Ицхак улицами и переулками Лемберга. Вокруг него мужчины и женщины в нарядных одеждах, как если бы они были приглашены на свадьбу; и роскошные кареты разезжают по улицам. <...> И магазины полны всякого добра, двери их распахнуты настежь, и приказчики в форменной одежде снуют туда-сюда. И еще много всего есть на площадях и улицах Лемберга, что в новинку Ицхаку. Ицхак не глядит ни туда, ни сюда. Как тот самый хасид реб Юделе, прапрадед его, который перед своим восхождением в Святую Землю несколько лет ходил с завязанными платком глазами, не желая ни на что смотреть в Изгнании, так и Ицхак шел по улицам города с закрытыми на все глазами»⁶ [3, с. 14–15].

Ицхак, как и создавший его Агнон, отправился из галицийского городка в Палестину, и писатель наделяет героя собственным восприятием Львова как города исключительно еврейской истории – бытийной и духовной. Знакомый с нею читатель распознает за словами: «главы народа Израилева, руководители поколения, и их достойные жены» – указание на семью Исаака Нахмановича и его невестку Розу, прозванную Золотой Розой после конфликта Нахмановичей с иезуитами на рубеже XVI–XVII веков⁷.

Однако фраза: «Этот город – венец красы, отрада всей земли» – в приведенном отрывке требует более глубокого осмысления. Читающий на иврите увидит, что Агнон вставил в описание *столицы*

⁶ *Хасид реб Юделе* – герой романа Nakhnasat Kallah (см. прим. 3).

⁷ См., напр.: В. Меламед «Евреи во Львове» [19, с. 62–85].

Галиции зачин известного стихотворения важнейшего поэта еврейского «золотого века» в Испании Иегуды Галеви (1075?–1145 гг.), подобно тому, как тот – слова псалма:

*Исполненный прелести, краса земель, град Царя,
Его я взалкал душой, от запада, чрез моря!
И жалости полон я о славе минувших дней,
Грущу об изгнании, о гибели алтаря.
Я прах напоил бы твой горькой слезой, когда
Умел бы достичь тебя, на крыльях орлов паря!
Радею о граде я, что днесь в запустении,
Дом царский, где змеи лишь кишат, в нем пути торя.
Развалины, сладостью меду подобные,
Ах, как бы припал я к вам, любовью в душе горя!⁸*

И у библейского псалмопевца, и у средневекового поэта речь идет об Иерусалиме, «граде Великого Царя», то есть Бога, а Агнон теми же словами описал город Лемберг. Это – яркий пример того, как, не смея вычеркнуть из еврейского определения Галиции имеющее негативные коннотации понятие Изгнание («я родился в одном из городов изгнания»), Агнон создает ее словесный образ из языкового и текстового материала, устойчиво соотносимого лишь со Страной Израиля. Такой прием позволяет ему иносказательно выразить любовь к тому месту, которое ему, жителю Обетованной Земли, любить, как будто, не пристало.

Приведу еще пример этого уникального агноновского приема:

«То, что собираюсь рассказать, – предание, полученное нами от прежних поколений, которые взошли в Польшу. Увидел Израиль, что гонения не прекращаются, что к старым бедам добавляются все новые, что порабощение делается все невыносимее, и злодейское царство издает один жестокий указ за другим, так что ни дышать, ни жить не стало никакой возможности, вышел на дорогу и задумался, куда ведут все эти пути, проложенные в мире. По какой дороге следует им идти, решали евреи, чтобы найти, где бы сердцу успокоиться. Упала тут с неба записка "ступайте в Польшу".

И они пошли, и явились в край, называемый Польшей, и поднесли королю гору золота. И король принял их с великим почетом. И Всевышний смилостивился над ними и дал им благоволение в очах

⁸ Перевод с иврита Шломо Крола [12, с. 22]. Акростихом вписано имя поэта: Иегуда. Галеви цитирует слова 3 стиха 48-го (в христианском каноне – 47-го) псалма: «Высока она и исполнена прелести, отрада всей земли – гора Сион... град Великого Царя».

короля и его высоких помощников. И король дозволил им селиться во всех землях его королевства и торговать в нем от края до края и служить Богу по законам их веры. И король защищал их от всех врагов и обидчиков. И жил Израиль без опаски в Польше долгие годы. И занялись евреи торговлей и всяческими ремеслами. И Всевышний благословил их, а с ними и весь тот край. И сделали они себе громкое имя среди других народов, и торговали с соседними странами, и чеканили собственные монеты. Те самые монеты, на которых значится по-еврейски "Мешке мелех польски" или "Меше круль польски", потому что евреи называют короля *мелех*, а поляки называют его *круль*.

И было, когда они пребывали в той стране, обнаружили некий лес, и на каждом дереве в том лесу вырублена та или иная глава из Талмуда. А лес тот в Кобцине, что неподалеку от Люблина. И сказали евреи друг другу: "Гляньте, мы пришли в край, где в далеком прошлом жили наши предки. И не зря он зовется Польшей, или по-еврейски Полин, потому что сказала Община Израиля Творцу: Владыка Мира, коль скоро не вышел мне срок получить Избавление, *здесь ночуй*, во мраке Изгнания, вместе с нами, пока не возведешь нас в Страну Израиля". А слова *здесь ночуй* по-еврейски звучат *по лин*, то есть Польша⁹.

Эта пространная цитата взята из рассказа «Далекое прошлое», которым открывался цикл «Польша: предания старины», составленный из старинных полулегендарных сюжетов о евреях Галиции. Об источнике своей осведомленности Агнон сообщает нам завуалированно в другом произведении.

Здесь придется сделать общее замечание: в прозе Агнона нередко присутствует автобиографический персонаж, либо как рассказчик от первого лица, либо как одно из лиц, о котором автор пишет в третьем лице. Например, в романе «Вчера-позавчера» выведен молодой человек по имени Хемдат¹⁰, которого автор «поселил» в ту самую комнату в еврейском квартале Яффы Неве-Цедек, которую нанимал в 1909–1911 годах, и время действия в романе соответствует тому же

⁹ «Далекое прошлое» (*Kedumot*). Впервые опубликовано в кн. «Polin: sippurei mini kedem» («Польша: истории давних времен») в 1919 г., затем вошло в книгу «Polin: sippurei 'agadot» («Польша: предания старины») 1925 г., и наконец, в «Собрании сочинений» Агнона в 8 т. [23, т. 2, с. 353]. (Выделено в оригинале, перевод мой. – З.К.)

¹⁰ Приблизительно это слово можно перевести как «милый и желанный» – так Агнон называл своего сына, который был назван им при рождении Шалом Мордахай (р. 1922 г.). Позже сын сделал это прозвище своим официальным именем – Хемдат Агнон.

періоду. Комнате Хемдата посвящена в романе одноименная глава, где подробно описано внутреннее убранство, совпадающее с воспоминаниями навещавших Агнона в ту пору людей. Поэтому позволительно приписать автору и другие черты, которыми он наделил Хемдата, например, отношение к преданиям о галицийских евреях: «Хемдат был родом из маленького городка, в прошлом полного мудрости и Торы, и хотя от былой мудрости там теперь ничего не осталось, обсевки прежней тоски по высокому порой еще прорастали там, и старцы в нынешнем поколении, те, что сподобились чести знать мудрецов минувшего, любили о них рассказывать, а Хемдат, бывало, сидел, и слушал, и нанизывал историю на историю. Когда ж находились желающие послушать, он садился и пересказывал им эти истории»¹¹.

Рассказы стариков о виденном и слышанном в Галиции, предания устные и запечатленные в книгах, питали творческое воображение писателя и рождали в нем ностальгическую тоску по Стране Изгнания, а ностальгия диктовала особый метод письма.

Вышеприведенный рассказ о прибытии евреев в Польшу, вступительная главка к циклу преданий, связанных с жизнью евреев в Восточной Галиции, обрамлен сходными словесными конструкциями: «от прежних поколений, которые *взошли в Польшу*» и «пока *не возведешь нас в Страну Израиля*». Глагол *восходить* (на иврите – *la'alot*) употребляется для приезда в единственную на свете страну – Страну Израиля, отъезд из которой, соответственно, обозначается глаголом *спускаться* (на иврите – *laredet*), однако Агнон, против всяких правил, обозначил словом *восходить* прибытие евреев в Польшу, уравнивая тем самым статус Польши (читай – Восточной Галиции) со статусом Страны Израиля. Как прием этот случай аналогичен предыдущему, только здесь Агнон воспользовался не текстом, а словоупотреблением. Да и самый призыв евреев к Богу: «Здесь ночуй!» – свидетельствует о временном замещении Страны Израиля и Иерусалима на Галицию.

В рассказе «В пучине»¹² Агнон также играет с глаголами *восходить* и *спускаться*. Говоря о сельских евреях, жителях окружающих Бучач гор,

¹¹ Даю тут свой перевод с иврита по изданию S. Y. Agnon. Tmol-Shilshom [23, т. 5, с. 417], поскольку в целом перевод Т. Белицки изобилует ошибками и стилистически не соответствует подлиннику. В ее переводе см. «Вчера-позавчера» [3, с. 578].

¹² Рассказ «В пучине» («Vi-metsulot»), седьмой в цикле «Польша – предания старины», был впервые опубликован в двух номерах газеты «Ха-Цефира», 31.5.1917 и 7.6.1917, выходившей в Варшаве.

он пишет: «Ибо таково правило и таков старинный обычай, что в Новолетие и в Судный день жители сел спускаются в город (Бучач. – З.К.) помолиться в Божьем доме три дня в году»¹³ [23, т. 2, с. 364]. Здесь глагол *спускаются* соответствует рельефу города и окрестностей: «в Бучаче возвышались развалины старинного замка, откуда открывалась чарующая панорама на весь *город, лежащий в обрамленной горами округлой низине*»¹⁴. Однако далее в том же рассказе Агнон пишет: «Таково подношение, которое привозит сельчанин в день *восхождения* его в город (Бучач – З.К.) к братьям, сынам его народа, отмеченного Господней близостью». Таким образом, приход с гор в Бучач с целью провести там осенние Дни Трепета характеризуется как *восхождение*, как один из трех праздников паломничества в Иерусалимский Храм, заповеданных еврею Богом через Моисея и связанных с жизнью народа в Стране Израила¹⁵.

Рассмотренные примеры позволяют предположить, что при описании Галиции Агнон заимствовал и другие особенности, характерные для изображения Страны Израила в слове. Приведу примеры, подтверждающие это предположение.

Рассказ о детстве «Платок»¹⁶, включенный автором в цикл «В шатре моего дома», начинается так: «Из года в год мой благословенной памяти отец уезжал на ярмарку в Лесковец по торговым делам. Лесковец – город маленький и ничем не примечателен среди прочих местечек края, но раз в году все торговцы мира непременно собираются там и выставляют свой товар на городских улицах, и всякий, кто в чем нуждается, приходит и покупает. Прежде, во времена наших дедов и прадедов, там собиралось более ста тысяч человек, и даже теперь, когда слава Лесковца закатилась, съезжаются туда купцы

¹³ Еврейский праздник Новолетия (Рош ха-шана, длится два дня) и Судный день (Йом Кипур), отмечаемый в 10-й день нового еврейского года, обрамляют так называемые Дни Трепета, которые проходят в особенно продолжительных коллективных молитвах.

¹⁴ М. Канфер. Бучач и Иерусалим. Газета «Давар», 25.07.1958 (на иврите; курсив мой).

¹⁵ См., напр., Исход, 23:14-17: «Три раза праздной Мне в году. Праздник пресных хлебов соблюдай (Песах)... И праздник жатвы первых плодов (Шавуот)... и праздник сбора [плодов] на исходе года (Суккот)... Три раза в году должны предстать все твои мужчины пред Господом Богом».

¹⁶ Рассказ «Платок» («На-mitrakhat») был впервые опубликован в газете «Давар» 22.7.1932. Русский перевод Натана Файнгольда [7, с. 27–42].

со всей страны. И нет такого торговца в Галиции, который во дни ярмарки не держал бы в Лесковце лавку» [7, с. 27].

Этот фрагмент реконструирует детское восприятие автобиографического повествователя и потому гипербола в нем более чем уместна. Понять масштабы художественного преувеличения помогает современное исследование экономической истории Украины, показывающее, что ярмарки в Восточной Галиции на рубеже XIX–XX веков – время, о котором пишет Агнон, – были заурядным явлением: «Основной формой торговли были ярмарки, которых в начале XX века в Восточной Галиции, Северной Буковине и Закарпатье происходило ежегодно до тысячи. <...> Значительную роль в экономической жизни Западной Украины, в частности Галиции, играли контрактные ярмарки, зародившиеся еще в конце XVIII в.» [18, с. 370]. Очевидно, что обилие ярмарок попросту исключало возможность приезда *купцов со всей страны* в маленький Лесковец, что Агнон намеренно мифологизирует картину галицийской ярмарки, которую ежегодно посещал его отец.

В классических еврейских текстах подобные гиперболы, как правило, относятся к описаниям Страны Израиля, Иерусалима и Храма. Так, об Иерусалиме сказано: «Двадцать четыре улицы были в Иерусалиме, а от каждой улицы отходили двадцать четыре переулка, а у каждого переулка – по двадцать четыре рыночных площади, и на каждой рыночной площади по двадцать четыре малых базарчика, а вокруг каждого малого базарчика по двадцать четыре двора, а вокруг каждого двора по двадцать четыре дома»¹⁷. О Храме сказано: «Десять чудес были явлены нашим предкам в Храме: не было выкидыша у женщин из-за запаха жертвенного мяса; никогда не гнило жертвенное мясо; не было мух в месте забоя животных; <...> *стоять было тесно, а падать ниц – просто.*»¹⁸.

Как видим, Агнон заимствует у еврейской традиции метод описания самых значимых и святых в иудаизме мест и переносит его на описание рядового галицийского городка. Тем самым писатель выражает свою любовь к земле, сформировавшей его внутренний мир

¹⁷ Мидраш Эйха раба, гл. 1. Источник является антологией преданий, обсуждающих Храм в Иерусалиме и постигшие евреев бедствия; представляет собой один из видов еврейской экзегезы – *мидраш* – на библейскую книгу Плач Иеремии (на иврите – Эйха). Датируется V или VII веком, мнения расходятся.

¹⁸ Мишна, Авот, 5:7 (курсив мой. – З.К.). Трактат Авот (Поучения мудрецов) был записан в начале II в. н. э. и является одним из начальных текстов еврейского традиционного образования.

и наложившей на него особый отпечаток бучачского еврея, о котором поведал нам друг его юности: «Житель Бучача – особый тип человека, подобного которому мне не доводилось встречать где-либо еще. Прирожденный скептик, от скуки и по привычке ставший циником, мечтатель поневоле, охотно предающийся грезам, он высмеивает всех и вся, а в душе лелеет тайную тоску по высокому и святому. Такова была молодежь Бучача, и в этой среде вырос Агнон. Более солидные евреи почти все были *маскилами* и не верили в цадииков, несмотря на то, что в городке были группы хасидов, почитающих цадика из Чорткова, из Гусятина, Копычинцев и даже из Садигоры, что в Бессарабии. Однако в подавляющем большинстве жители добродушно над ними посмеивались и ни за что не желали верить, что эти чудотворцы способны изгнать *дибука*»¹⁹.

В рассказе «Мой молитвенник»²⁰ из того же автобиографического цикла о детстве Агнон пишет о молитвеннике, подаренном ему в детстве отцом. Начинается рассказ так: «Отец привез мне с ярмарки новый молитвенник. Страницы белые, красивые буквы радуют глаз, переплет восхитительный. Братья и друзья мои, семя святое, любимые мои, это – мой молитвенник! Целый день я не расставался с ним, все листал его и листал. Сколько же молитв в небольшой книжке! <...> Владыка Вселенной, да будет благословен Он во веки веков, уместил в моем молитвеннике чуть не все дни года. Взволнованный, сидел я со своим молитвенником в руках. Любая страница осеняла меня благодатью. Субботы и дни праздников дарили мне свой благоуханный аромат, и каждое мгновение озарялось новым светом. Я чувствовал себя, как человек, вступивший в сад, где полным-полно

¹⁹ М. Канфер. Бучач и Иерусалим (см. прим. 14). Уроженец Бучача Моше Канфер, впоследствии журналист, был другом Агнона в юности, а его отец – первым учителем Агнона (в ту пору носившего фамилию Чачкес). Статья написана по следам встречи друзей в августе 1930 г. в Кракове, откуда Агнон направлялся в Бучач.

Маскилы – евреи, имеющие запас не только специфически еврейских, но и общих знаний, и склонные к рациональному видению мира. *Дибук* – паранормальное явление вселения души умершего в тело живущего человека, которому душа-паразит начинает диктовать правила поведения. Изгнание *дибука* – каббалистическая практика, осуществляемая еврейскими мистиками и чудотворцами.

²⁰ «Молитвенник моего детства» («Sippur na'e shel siddur tefilati»). Впервые: журнал «Мознаим», 24.9.31. Включен автором в цикл «В шатре моего дома» [23, т. 2, с. 237–247]. Русский пер. Н. Файнгольда [7, с. 43–58].

сладостных плодов. Он срывает плод и ест его, берет в руки и ест, – так и я, взяв свой молитвенник, читаю его»²¹ [7, с. 43].

Затем нам рассказывают, как в синагоге по завершении службы мальчик показал свой молитвенник товарищам и как они восторгались им, пока не выяснилось, что книжка издана в еврейской типографии галицийского города: «Отпечатано в святой общине Пётрокова». Интерес друзей к новому молитвеннику тут же пропал из-за сравнения с молитвенником, сделанным в Иерусалиме, который видел и описал один из мальчиков: «Перепплет – из коры оливкового дерева, на коре вырезаны очертания Святого Храма, а на первой странице написано: *Отпечатано в Иерусалиме, святом городе, да отстроится и утвердится он вскорости. Омейн!*» Мальчики начинают обижать своего товарища, высказываясь на счет города Пётрокова: «Не слышал я что-то, будто есть такой город на свете», «Определенно Пётроков твой находится в Греческом царстве злодейском»²², «А я вам говорю, что этот город назван по имени необрезанного! Петр ведь не еврейское имя, правда?»

Так Агнон переносит в детство острый конфликт между привязанностью к своему бучачскому дому и семье, с одной стороны, и национальным отношением к Иерусалиму и Стране Израиля, привитым ему в той же семье, с другой. Рассказ от лица мальчика позволил писателю обрисовать этот конфликт почти как мистерию: «Я остался один и, прижавшись лицом к молитвеннику, сказал: "Владыка мира! Сотри в милосердии Твоем великом то слово, что причинило мне горе и навлекло на меня позор, и начертай в моем молитвеннике слово *Иерусалим!* И все дни своей жизни я буду молиться Тебе, как молятся Тебе в Иерусалиме, городе святом!" Я снова заглянул в молитвенник. Увы! По-прежнему слово *Пётроков* – на своем месте. И буквы его, огромные, пугающие, ужасные, выпирают все сильнее, прямо-таки вонзаясь мне в глаза...» [7, с. 55].

И подобно тому, как ребенок, чьи родители живут врозь, мечтает о соединении их в одну семью, юный автобиографический герой Агнона на миг утешается национальным пророчеством, согласно которому Галиция и Страна Израиля окажутся единым целым: «Как только я вспомнил о Иерусалиме, сердце мое радостно забилося, как бьются сердца всех сыновей Израиля при воспоминании о Иерусалиме. <...> сердце говорит мне: разве ты не слышал, что в грядущем Страна

²¹ Семя святое (на иврите – *zer'a kodesh*) – принятое в еврейском религиозном дискурсе название евреев.

²² Имеется в виду война древних иудеев с эллинистическим засильем во II в. до н. э., описанная в четырех Книгах Маккавеев; в память о победе в этой войне евреи отмечают праздник Ханукка.

Израиля раскинется на весь мир?²³ И у меня сразу же возникает опасение, что когда Страна Израиля, расширившись, включит в себя и мой город, я так и останусь там и уже не тронусь с места во веки веков» [7, с. 55].

Название цикла о детстве «В шатре моего дома» Агнон заимствовал из псалма²⁴. В псалме *шатер* эквивалентен *дому*, и словосочетание «шатер дома моего» служит эмоциональному усилению, противопоставляя обитель Бога жилищу псалмопевца, что, согласно традиции, выражает горячее желание царя Давида построить Храм. В контексте агноновской прозы, однако, это словосочетание воспринимается как новое понятие, составленное из разновременных реалий: библейского *шатер*, жилища евреев на пути и по приходе в Страну Израиля («Как хороши шатры твои, Иаков, обители твои, Израиль!» – Числа, 24:5), и современного *дом*, жилища писателя в Бучаче. Тем самым название цикла словно устраняет болезненную дихотомию *Страна Израиля – Галиция*, создавая в творчестве единое гармоничное пространство.

Агнон так или иначе сопоставляет Галицию и Святую Землю в большинстве своих произведений, и даже авторитет традиции, требующей видеть в Стране Израиля самое лучшее место на земле, не способен нейтрализовать его иронию и критический взгляд. Примечателен в этом плане короткий рассказ «Союз любви»²⁵, который начинается так: «На берегу моря сидели три старика и грелись на солнышке. Их иссохшие кости дремали в белых одеждах, и тело наслаждалось покоем. Солнечные лучи сияли на их приоткрытых губах, как золотые ключи. Довольны были они и нежились, и наслаждались в молчании. Все трое взошли на Землю Израиля из стран Изгнания. Во все дни свои трудились в торговом деле, но память о

²³ Опираясь на сказанное в Талмуде (Бава батра, 75б) о том, как невероятно расширятся пределы Иерусалима и Страны Израиля, хасидские цадики любили повторять, что в мессианские времена Страна Израиля раскинется на весь мир. А Цемах Цедек (1789–1866 гг.), один из лидеров движения Хабад, остужал пыл своих хасидов, мечтавших переселиться в Страну Израиля, таким наставлением: «Тебе нужна Эрец-Израэль, сделай себе тут Эрец-Израэль» (Igrot Kodesh la-‘admor Rayats, т.1, с. 475).

²⁴ Псалтирь, 131:3 / Tehilim, 132:3: Не войду я в *шатер дома моего*, не поднимусь на постель ложа моего... [5. Доколе не найду места Господу, обители Сильному Иакова].

²⁵ «Союз любви» («Brit ahava»). Впервые напечатан в газете «Давар», 1.06.1925. Включен автором в цикл «Рассказы о Стране Израиля» [23, т. 2, с. 429–432]. Русский перевод З. Копельман [10].

святости Земли Израиля не покидала их сердца, и когда состарились, оставили мнимые сокровища, собрались с силами и взошли на Землю Израиля. И уже сподобились помолиться у Западной Стены и распластаться на могилах праведников, и удостоились совершить благодеяния и раздать пожертвования, и жаждали теперь хоть какого-нибудь озарения от святости места сего»²⁶ [10].

Этот абзац выдержан в духе апологетической литературы о Святой Земле, но завершается откровенно иронически: «И коль скоро устали от зноя, и коль скоро моря омывают Землю Израилеву, *спустились* в Яффу омыться в море». Сидя на яффском пляже, три богобоязненных старца позволили себе высказать вслух мучительное сомнение в том, что реальное место, где они оказались, действительно является тем самым местом, о встрече с которым тысячелетиями мечтали евреи во всех уголках земли. Теперь Святую Землю можно попробовать на ощупь, и один из них «зачерпнул своей старческой рукой песок, вздохнул и сказал: *Земля Израиля*, как человек, который называет нечто по имени, а сам сомневается, верно ли назвал, – хоть и сказал *Земля Израиля*, заметно было, что сомневается он, в самом ли деле Земля Израиля это» [10]. А ведь это было написано Агноном вскоре после переезда в Палестину из Германии в октябре 1924 года. Очевидно, «вернувшись на родину», писатель столкнулся с реальностью, не вызвавшей предписанного окрыляющего восторга.

Наиболее сложным и многогранным произведением Агнона, отражающим его противоречивое отношение к Галиции, стал роман «Путник, зашедший переночевать» (1939 г.), где автобиографический герой приезжает в 1930 году в Бучач и проводит там около года²⁷. В отличие от Нобелевской речи, Агрон в романе постоянно называет Бучач (в этом, как и в ряде других произведений, писатель пользуется анаграммой топонима, превращающего Бучач в Шибуш) «родным городом». В первой главе «Я вернулся на родину» читаем: «В канун Судного дня, после полудня, я пересел из скорого поезда в обычный, который шел через мой *родной город*. <...> Часа через два по обе стороны пути начали появляться первые приметы *моего Шибуша*. Я прижал руку к сердцу. Дрожала рука моя на сердце, и сердце мое

²⁶ При указании на переезд в Страну Израиля, как отмечалось, употребляют глагол *восходить*, а внутри страны *спускаются* из Иерусалима в Яффу – не столько из-за рельефа местности, сколько из-за градации святости: Иерусалим более свят, чем Яффа.

²⁷ Реально Агрон провел в Бучаче месяц (часть августа и сентября 1930 г.). См. об этом романе мои статьи [16; 17].

дрожало под рукой» [6, с. 7]. И так же в последнем предложении книги: «закончим на этом историю путника, зашедшего переночевать, и завершим на этом рассказ о его деяниях в *родном городе*» [6, с. 645], что не помешало герою заявить: «Я – человек Страны Израиля. И мне тяжело слушать дурное о ней» [6, с. 617].

Если эпитет *родной* по отношению к городу является сугубо субъективным, отвечающим сентиментальному настрою «путника», то многие картины Шibuша предстают в романе в мистическом ореоле, подобно картинам Святой Земли: «Чудный свет струился на гору из окон старого Дома учения и с горы – в старый Дом, свет, подобного которому вам наверняка никогда не доводилось видеть, – как бы единый, но состоящий из многих сияний сразу. Такого места не найти во всем мире. Я стоял и думал: "Нет, не сдвинусь отсюда, пока Господь не захочет забрать Себе мою душу"» [6, с. 21].

Этот неземной свет, эта Божественная эманация, изливающаяся на еврейский мир Бучача, была воспринята Агноном и вплетена им в словесную ткань многих произведений о Галиции. Согласно мистической еврейской книге «Зо́фар» («Сияние»), которая была постоянной спутницей писателя и которую он в молодости мечтал перевести с арамейского языка на иврит, свет озаряет праведных. Это значит, что *чудный свет*, которым пропитаны воздух, дома и природа Галиции, свидетельствует о праведности живущих там еврейских персонажей. Даже когда Агنون указывает на материальный источник света, читатель не может не распознать в нем Сияния Вышних сфер. Вот как рассказывает о себе после свидания с возлюбленным героиня повести «Во цвете лет» Тирца: «Вернулась я домой, и сердце мое полно до краев. <...> Луна воссияла надо мной и мой путь светом озарила» [2, с. 188].

А вот пример из рассказа «Платок»: «...из-под потолка изливали свой свет десять свечей большой люстры – по свече на каждую из Десяти заповедей. И как бы в ответ им сияли все остальные свечи: свеча отца, свеча матери, свеча каждого из детей. И хотя мы были меньше отца и матери, несмотря на это, наши свечи были такими же большими, как и их свечи» [7, с. 35].

И в «Сказании о переписчике Торы», где Агنون рассказал о судьбе благочестивого переписчика Торы Рефоэла и его жены: «Заповедный *талес* разложен на чистом столе, нити его кистей стекают вниз, переплетаясь с кистями *арбаканфеса* Рефоэла, а на *талесе* его, что на столе, разложен расчерченный лист пергамента, и сияет он белизной, как сияние чистого небосвода» [9, с. 61].

И снова в романе «Путник, зашедший переночевать»: «Бледный зеленоватый свет наполнял помещение (Дома учения. – З.К.) – почти неприметный глазу, но волнующий сердце свет» [6, с. 420].

Примеров не счесть, и об этом свойстве агноновской прозы изображать светящимся отвергнутое сионистами и обычно ассоциирующееся с мраком Изгнание (*Галут*), прекрасно написал другой уроженец Галиции Моше Унгерфельд: «Агнон прозревает мир обитателей еврейского местечка сквозь многие сияния света и звуков, сквозь завесу святости и безгрешности, смотрит как человек, в простоте своей убежденный в Божественной справедливости и в людской порядочности. <...> Ибо не только Галицию воспел Агнон, но всех на свете евреев, верящих в благость Создателя, евреев, для которых Тора и молитва, опора на Него, любовь к Нему и надежда на Него составляют редоточие жизни»²⁸.

Правда, традиция приписывает свет праведности именно жителям Страны Израиля, о чем Агнон напоминает нам в диалоге героя с городским раввином, не одобряющим отход сионистов от веры и религиозного образа жизни:

«На выходе, возле мезузы, он вынул из кармана один золотый и произнес: "Я назначаю эту монету посланником доброй воли. Отдайте ее первому же бедняку, которого вы встретите в Стране Израиля".

Я сказал: "Как бы это не оказался один из тех, кого ваша честь обычно ругает".

Он ответил: "В нашем народе Страна Израиля навсегда завещана только праведникам. Если кто удостоился жить там, значит, он праведник".

Я заметил: "Нет, ваша честь, далеко не всякий, кто живет там, праведник. Среди нас есть и люди, которые претендуют на праведность и всю поносят истинных праведников".

Он посмотрел на меня: "К чему нам совать нос в секреты Всевышнего?"»²⁹ [6, с. 619].

Ясно, что этот диалог продиктован горечью и тем же ироническим восприятием жизни в Стране Израиля, которым отмечены упомянутый выше рассказ «Союз любви» и многие главы романа «Вчера-позавчера». Пусть априори известно, где хорошо и должно жить, а где – плохо, действительность не укладывается в догму, и «путник», alter

²⁸ М. Унгерфельд. Дивный музыкант («Ha-menagen ha-nifla»), газета «Давар», 20.08.1958 (на иврите). Моше Унгерфельд (1898 г., м. Рудык, Вост. Галиция – 1983 г., Тель-Авив) – израильский публицист, педагог, литературовед, был директором дома-музея Х. Н. Бялика и исследователем творческого наследия поэта.

²⁹ *Мезуза* – коробочка с вложенным в нее пергаментом, на котором написаны определенные стихи Торы; крепится на косяке дома и комнат, где живет еврей.

его автора, в разговоре с девочкой из Шибуша Ципорой обнажает перед читателем болезненный душевный разлад:

«"А там у вас хорошо, в Стране Израиля?»

"Разве можно сомневаться, хорошо ли в Стране Израиля?»

"Но если так, почему господин здесь, ведь здесь плохо?"

"Ты еще маленькая, Ципора, – сказал я. – Ты думаешь, что каждый человек хочет только хорошего".

Она удивилась: "Если человек знает, что для него хорошо, почему же ему не хотеть этого?"» [6, с. 545–546].

Понять этот конфликт, а вместе с ним и эмоциональную канву романа «Путник, зашедший переночевать», помогает работа психоаналитика, ученицы Фрейда Мелани Кляйн «Любовь, вина и репарация» [26]³⁰. В главе «Более широкие аспекты любви» М. Кляйн пишет: «С самого раннего детства процесс, которым мы смещаем любовь с первых нежно любимых людей на других людей, распространяется и на вещи. Таким образом, мы развиваем интересы и виды деятельности, в которые вкладываем часть любви, первоначально принадлежащей людям. <...> Так о Родине мы говорим как о "матери-земле", поскольку в бессознательном Родина может означать мать, и в таком случае ее можно любить со всеми переживаниями, природа которых заимствована из отношения к матери» [15, с. 243].

Далее М. Кляйн выбирает в качестве примера исследователя новых земель: «В бессознательном исследователя новая территория обозначает новую мать, которая заместит потерю настоящей матери. Он ищет "землю обетованную" – "землю, изобилующую молоком и медом"» [15, с. 244].

Казалось бы, в случае Агнона новой территорией, да еще и характеризваемой через известные библейские формулы, должна быть Страна Израиля, однако в романе «Путник, зашедший переночевать» житель Палестины Аггон предстает *исследователем* Бучача, и именно Бучач, увиденный им после 22-летней разлуки, оказывается его *новой территорией*. Не удивительно, что пристально всматривающийся в Родину-мать писатель ищет в ней черты *Земли Обетованной, текущей молоком и медом*.

Увы, ход истории – Первая мировая война и последующие политические и экономические перемены – превратил еврейство Бучача в обескровленное, лишённое жизненной энергии этническое сообщество. Родной город Агнона – если таковой и впрямь существовал где-то,

³⁰ Мелани Кляйн (1882 г., Вена – 1960 г., Лондон) предложила новые методы лечения детских психических и поведенческих расстройств на основе введенного ею понятия *репарации* (что можно перевести как восстановление нарушенного состояния; коррекция, исправление). Русский перевод цитируется по данному в интернете тексту с указанием страниц [15].

кроме его воображения, – необратимо преобразился, и писатель обрисовал эти перемены на традиционный лад, притчей: «А тот человек (герой романа, «путник». – З.К.) вернулся в свой Шибуш. Увы, он похож на жениха, который приехал к своей суженой, а обнаружил, что она больна и угрюма. Он вернулся в красивом наряде, но его не радует этот наряд, потому что уныние иссушило его тело и одежды стали ему велики. Хотел он здесь переодеться в старую свою одежду, но не нашел, потому что давно уже снял ее и выбросил из дома» [6, с. 423].

И о том же напрямик, без экивоков: «Где были когда-то большие дома, в два, три и четыре этажа, теперь остались одни лишь нижние комнаты, да и те по большей части разрушенные. А от иных домов и вообще не осталось ничего, кроме того места, где они стояли. Даже наш Королевский источник, из которого когда-то пил сам король Ян Собеский, когда возвращался победителем из военных походов, и тот был разрушен. Каменные ступени расколоты, памятная доска в королевскую честь разбита, золотые буквы из нее вырваны, а обломки валяются на земле, и бурая, точно кровь, трава проросла сквозь них, словно сам Ангел Смерти оттачивал здесь свой нож. Ни тебе парней с девушками, ни былых песен и веселого смеха – только струйка воды журчит и льется на улицу, как вокруг жилого дома, когда в нем кто-нибудь умер» [6, с. 8–9].

Как реагирует человек на свидание с тем, что некогда любил, от чего зависел и чем гордился, когда обнаруживается, что оно находится на грани исчезновения? М. Кляйн предлагает свою модель поведения в этой травмирующей ситуации: «...страх смерти самой любимой личности в некоторой степени ведет к отворачиванию ребенка от нее; но в то же самое время этот страх влечет его к тому, чтобы воссоздать ее и вновь искать во всем, что бы он ни предпринимал. Здесь находят полное выражение и бегство от нее, и первоначальная привязанность к ней ... и влечение к восстановлению и возмещению утраты ... и эти желания возмещения переходят в более позднее влечение к исследованию, поскольку, находя новую землю, исследователь дает что-то миру в целом и ряду людей в частности. Своей профессией исследователь выражает и агрессию, и влечение к репарации» [15, с. 243–244].

Эти слова как нельзя лучше описывают отношение Агнона к Галиции, и в его романе мы находим сходные мысли. Аггон, как обычно, обнажает самые важные для него проблемы в беседах персонажей, а не в словах «от автора». Вот разговор героя романа со встреченным в Шибуше другом юности, уехавшим в Америку примерно тогда же, когда герой – читай, Аггон – уехал в Палестину:

«И вот идут два сына Шибуша по родному городу – идут, как ходили двадцать и больше лет назад, до того, как один из них уехал в

Америку, а другой – в Страну Израїля. Сколько лет было нам тогда и чем мы занимались? Лет нам было семнадцать или восемнадцать, а занимались мы тем, что я проводил дни в Доме учения, изучая Мишну и Поским, а он работал в пекарне своего отца и изготовлял там хлеба.

<...>

"А ты – ты любишь Шибуш?"

"Я? Я еще не думал об этом".

Друг стиснул мою руку: "Тогда я скажу тебе. Вся твоя любовь к Стране Израїля пришла к тебе из Шибуша. Ты любишь Страну Израїля, потому что ты любишь свой город".

"Откуда ты взял, что я его люблю?"

"Ты хочешь доказательств? Если бы ты не любил Шибуш, разве ты занимался бы им всю жизнь, разве копался бы в документах и источниках, чтобы раскрыть его секреты?" [6, с. 422, 424]³¹.

Как я уже писала в другом месте, весь роман «Путник, зашедший переночевать», посвященный Галиции 30-х годов XX века, продиктован стремлением к *репарации*, которая в системе Мелани Клайн есть путь к разрешению конфликтов в бессознательном. С другой стороны, еврейская религия издревле пользовалась понятием *тикун*, ключевым в еврейской мистике для понимания устройства мира и предназначения человека на земле. *Тикун* (исправление, репарация) – это то, что следует привнести в наш далекий от совершенства мир. Человек живет, чтобы исправить, «починить» в мире хотя бы часть того, что было извращено в результате вселенской катастрофы, модели которой разрабатывали еврейские мистики. В хасидизме *тикун* приобрел особую значимость, и тут главными действующими лицами становятся цадики, могущие исправлять души («делать правку») живых и мертвых. В романе Агнона многократно повторенное слово *тикун* призвано, как я полагаю, придать хоть какой-то смысл пережитым и переживаемым евреями испытаниям. И снова взгляд писателя на смысл страданий проясняется нам из диалога героя с персонажем, стоящем на других жизненных позициях, в данном случае с Даниэлем Бахом:

³¹ Агنون всю жизнь собирал и публиковал документы и предания, касающиеся польских и, в частности, галицийских евреев. После смерти писателя его дочь Эмуна Ярон обнаружила папку с неопубликованными рассказами и очерками о еврейском Бучаче, добавила к ним кое-что из напечатанного и составила из этого материала толстый том «Город и все, что в нем» («*Ir u-melo' av*», 1999, 741 с.).

Поским – здесь название произведений знатоков еврейского религиозного права (Галахи), выводящих новые законы.

«Он улыбнулся: "...я не верю, будто Судный день может что-нибудь в нашей жизни улучшить или ухудшить". <...>

Я напомнил ему: "Сказано, что покаяние и Судный день искупают половину, а страдания наши во все остальные дни года искупают другую половину".

А он мне ответил: "Я ведь уже признался господину, что я человек легкомысленный и не верю, будто Святой и Благословенный хочет добра Своим творениям. Зачем же мне в таком случае нагло соваться к Нему в канун Судного дня со своим раскаянием?"» [6, с. 12].

Неверие Даниэля Баха искушает героя и автора, но Агнон сознательно держится принципов еврейской религии: в страданиях евреев есть смысл, поскольку они способствуют исправлению мира, производят *тикун*. Возможно, этим объясняется настойчивое возвращение писателя к трагическим эпизодам еврейской истории Галиции. Кажется, что Агнон повторяет вслед за хасидским цадиком рабби Леви-Ицхоком из Бердичева: «Я не спрашиваю, почему нас преследуют и уничтожают везде и всюду, под любым предлогом, но я, по меньшей мере, хотел бы знать, для Тебя ли все наши страдания?» [11, с. 105].

Занимаясь исследованиями прошлого евреев Галиции, Агнон «выражает и агрессию, и влечение к репарации»: так возникают страшные рассказы о бессмысленной жестокости и кровавых злодеяниях нееврейских жителей, причем за каждым сюжетом стоит реальный прецедент.

Рассмотрим вначале рассказ «Клинок Довбуша»³². Его герой, историческое лицо Олекса Довбуш (1700–1745 гг.), был атаманом опрышков. «Гуцулы называли опрышками тех, кто бросал крестьянский и пастуший хлеб и уходил в леса разбойничать. Этимология слова *опрышок* точно не известна; возможно, оно происходит от старорусского слова *опричь* – особо, отдельно, в стороне. Опрышки не трогали земляков, а большими ватагами спускались в долины и совершали разбойные нападения на еврейские местечки и помещичьи хозяйства. Для гуцулов опрышек – пример героя-разбойника. <...> Похождения

³² «Herev Dobush». Впервые напечатан в газете «Г'а-Арец», 17.07.1925, затем 12-м рассказом в цикле «Польша: предания старины» и в «Собрании сочинений» [23, т. 2, с. 379–381]. Русский перевод «Клинок Добуша» [2, с. 15–16]. Переводчик ошибочно называет разбойника Добушем, что я исправила.

опрышков – излюбленная тема в фольклоре гуцулов. И эта тема нашла свое место в биографии Бешта и в рассказах о нем» [14]³³.

В бытность свою в Германии Агнон вместе с Мартином Бубером собирал и обрабатывал хасидские притчи и истории, которые не были опубликованы, поскольку рукопись сгорела в доме Агнона. Позднее, в 1960 году, писатель опубликовал свою подборку историй об основателе хасидизма Беште³⁴, однако разбойника Довбуша в ней не упомянул.

Письменным источником сведений о Беште является, прежде всего, книга «Шивхей Бешт» («Восхваления Бешта») [20]³⁵, о генезисе сюжетов которой исследователи высказывают разные мнения. Так, израильский ученый Йосеф Дан утверждает, что сюжеты о Беште десятками заимствовались из «Шивхей Ари» – рассказах о деяниях и чудесах знаменитого каббалиста Ицхака Лурии Ашкенази, который жил в Цфате в XVI веке [25]. В рассказе «Клинок Довбуша» Агнон описал встречу разбойника не с Бештом, а с хасидом по имени рабби Арье. Легко видеть, что имя Арье (Лев) созвучно акрониму Ари (Лев) великого каббалиста из Цфата, и чудеса, сотворенные им в Стране Израиля, спустя двести лет повторились, если верить Агнону, в Коломые³⁶, на земле Галиции.

Знал ли Агнон о бродячих сюжетах еврейских книг? Невероятная начитанность не могла не привести писателя к выводу о повторяемости

³³ О встречах Бешта и его современника Довбуша ходило несколько преданий, например: «Бааль Шем Тов, т. е. Владующий Добрым Именем, повстречал орудовавшего в Карпатах атамана разбойников Довбуша и открыл ему тайны Божественной Воли» [27, с. 56]; «По дороге на Тулуков завернул Довбуш с товарищами в Тростинец к арендатору Бааль-Шему перекусить, а тот торговлю свернул, говорит, что ему нечего им дать. "Значит, все здесь будем разбивать", – говорят опрышки, но как только Довбуш топор поднял, рука его так онемела, что он не мог ни Жида ударить, ни чего другого сделать. Тогда начал Довбуш просить, чтобы освободили его, а он за это заплатит. Жид освободил руку, а Довбуш ему денег дал» [13, с. 57].

³⁴ «Славные истории о рабби Израиле Бааль-Шем-Тове» [28]. Публикация посвящена М. Буберу. С годами антология разрослась и превратилась в книгу. См. русский перевод С. Гойзмана [8].

³⁵ Впервые агиографический сборник «Шивхей Бешт», посвященный основателю хасидизма рабби Исраэлю бен Элизеру Бааль-Шем-Тову (Бешту; 1698–1760 гг.) был издан на иврите в типографии Исраэля Яффе в 1814–1815 годах в г. Копысь Могилевской губернии, впоследствии многократно переиздавался на иврите и на идише и стал важнейшим сочинением в книжной сокровищнице хасидов.

³⁶ Хасидизм пустил в Коломые глубокие корни, местные евреи сохранили предание о том, что в Коломые некоторое время жил Бешт.

историй, рассказываемых о разных евреях, живших в разное время и в разных местах, о чем он и поведал нам в романе «Путник, зашедший переночевать»: «А кстати, в чем различие между историями о знаменитых хасидах и рассказами о других знаменитых людях народа Израиля? Если угодно, я бы сказал так: никакой особой разницы между ними нет, что есть в одних, то же есть и в других, но все другие знаменитые люди Израиля – это великие знатоки закона, и их помнят за их толкования и постановления. Хасидские же учителя – это люди действия, и их помнят за их деяния. И порой даже приписывают им то, что в народе уже известно о первых наших мудрецах. Иногда это вызвано просто совпадением имен: например, историю, произошедшую с рабби Меиром из Тиктина, приписывают цадику рабби Меиру из Перемышлян и так далее. Но с другой стороны, можно сказать и так, что между этими рассказами все-таки есть различие, потому что большинство рассказов о мудрецах Израиля призвано учить Торе и заповедям, морали и честному поведению, которым может научиться любой человек, тогда как хасидские истории призваны умножить славу самих цадииков, которые удостоены Небесами совершать такие невероятные чудеса, какие не под силу обычному человеку» [6, с. 346–347].

В рассказе «Клинок Довбуша» происходит нападение понуждаемых голодом разбойников на евреев Коломыйи:

«...И сначала налетел Довбуш на дом р. Арье, потому что его дом на околице. И все домочадцы р. Арье, что были в дому у р. Арье, разбежались <...> а р. Арье стоит себе у стола и освящает субботнее вино. И сказал Довбуш р. Арье: что стоишь? И не ответил р. Арье Довбушу ни слова, потому что освящал вино р. Арье, а нельзя евреям слова молвить во время освящения субботы. И опустил Довбуш руку на клинок, и выхватил клинок из ножен, и ударил Довбуш р. Арье по руке. И плеснуло вином из бокала на меч Довбуша. И не мог Довбуш пошевелить клинком. И вновь и вновь пробовал Довбуш, не зная, что в этот день ушла сила клинка.

И покоился клинок весь вечер субботы и весь день субботы, пока не вышли звезды и не ушла суббота³⁷. А р. Арье сидел в кресле, и руки омыл, и отпил, и над хлебом благословил Дающего хлеб, и дал Довбушу, и ел сам» [2, с. 16].

Перестал ли Довбуш разбойничать? Нет, не перестал, и кровь его жертв лилась в любой из будних дней недели. Но свет еврейского Учения пробил зимний мрак над Коломыйей и оставил на клинке

³⁷ Опираясь на библейский стих (Бытие, 1:5): «И назвал Бог свет днем, а тьму назвал ночью. И был вечер, и было утро, день один» – евреи отмечают наступление нового дня, в том числе святой субботы (на иврите – *шабат*), вечером, после захода солнца.

Довбуша неистребимый магический след: «...из субботы в субботу, в день седьмой, когда почил Господь, как освятится субботний вечер, покоится клинок в руке Довбуша, потому что пролилось на него освященное вино, когда пришел Довбуш в субботний вечер к рабби Арье, и не шелохнется клинок до исхода субботы» [2, с. 16].

Святость рабби Арье и его готовность погибнуть, лишь бы не нарушить заповедь о Субботе, внесли исправление в мир³⁸. Агнон не предлагает читателю сказочного хэппи-энда, но показывает, как присутствие еврейского праведника в Изгнании немного изменило мир к лучшему.

Другой пример *репарации* можно найти в написанном от первого лица рассказе «В лесу и в городе»³⁹. В рассказчике легко узнать автора. На этот раз Агнон пишет о разбойнике Франтишке, который терроризировал Бучач и окрестные села, но был пойман и повешен. В роли «делающего правку» (*тикун*) выступает юный автобиографический герой, который, проводя дни в лесу, встречает там незнакомца и объясняет ему смысл еврейского благословения над глотком водки: «Благословен Ты, Господь, Бог наш, Царь вселенной, по слову Которого совершается всё». Услышав разъяснения еврея, незнакомец «постоял молча в размышлении, почесал в затылке и сказал: "Возможно, возможно так и есть. Как-как ты сказал?" – Я повторил перевод: "Что все совершается по слову Его". – Он же спросил: "А как по-вашему это будет?" – И я произнес благословение на иврите» [1, с. 381].

Незнакомец, словно пробуя на вкус слова благословения, просил юношу несколько раз повторить его на иврите и пытался воспроизвести их, как уловил на слух: *чакл-чакл*. А много позже, после поимки разбойника, оказалось, что встреченный героем в лесу был не кто иной, как Франтишек. «Прежде чем накинуть ему веревку на шею, позвали священника для исповеди. Он на священника даже не взглянул и исповедоваться не стал», – пишет Агнон. Сюжет

³⁸ Переводчик рассказа Израэль Шамир в своем комментарии пишет: «В книге "Врата хасидов" рассказывается, что Довбуш поразил праведника, и хлынула его кровь, и сказал р. Арье: пусть будет моя кровь *искуплением и выкупом* за кровь прочих горожан, и тогда Довбуш внезапно покаялся в своем грехе... и с тех пор никогда не вредил евреям» [2, с. 273–274]. Слова р. Арье здесь выражают ту же веру, что и слова героя в цитированном диалоге с Даниэлем Бахом («Путник, зашедший переночевать»).

³⁹ «Ва-уа'ar u-va-'ir». Впервые напечатан в газете «Г'а-Арец», 15.04.1938, позднее включен автором в цикл «В шатре моего дома» [23, т. 2, с. 267–278]. Мой перевод см. в кн.: «Параллели: русско-еврейский альманах» [1, с. 374–383].

завершается смертью разбойника на виселице, но Агнону важна духовная составляющая происходящего:

«Когда отлетала душа, будто звуки какие-то сорвались с уст Франтишека. Приклонил палач ухо и услышал, что он сказал: *чакл*.

Много судили о том слове, и все оставалось оно загадкой. И я тоже составил о нем свое суждение и растолковал его так: *чакл* этот означает *ше ха-коль нихъя би-дваро*. Значит, тот убийца счел свой приговор справедливым, ведь все бывает по слову Всевышнего, да будет Он благословен. Когда Франтишек в первый раз услышал те слова, усомнился: возможно, возможно. А теперь, в свой смертный час, окончательно признал их истинность» [1, с. 383].

Согласно хасидской вере – а отец Агнона был хасидом цадика из Чорткова – Франтишек перед смертью исправил свою душу, и заслуга в том исправлении принадлежит, безусловно, рассказчику. Агнон строит свое повествование по той же схеме, что и «Клинок Довбуша»: как там рабби Арье не дрогнул при появлении разбойника, так и тут:

«Пока я так гулял, не заметил, как возник передо мной коренастый плотный человек с косматой головою. Увидел меня и закричал: "Что ты тут делаешь?" Я ответил: "Гуляю в лесу".

Поглядел на меня злобно и повторил: "Гуляешь в лесу? Так, так, гуляешь в лесу, значит". Я кивнул в знак согласия и добавил: "Я тут гуляю". Склонил он голову набок и спросил: "А не боишься?"

Я спросил: "Кого мне бояться? Львов и тигров тут не водится, медведей и всяких хищников тоже нет, так кого ж нам тут бояться?"».

И если рабби Арье священнодействовал над бокалом субботнего вина, юноша в лесу читал Библию:

«Указал на мою книгу и закричал: "Что это у тебя в руке?"

Я сказал: "Это вы про книгу спрашиваете? Святое Писание это".

Заорал на меня: "Зачем тебе это?" – Я ответил: "Читать". Посмотрел на меня внимательно и спросил: "Святое Писание ты читаешь?"

Я объяснил: "Я, когда иду в лес, беру с собой Святое Писание". Топнул он в сердцах и сказал: "Иди отсюда"» [1].

Эта встреча еврейского паренька с поляком подчеркивает не общую их принадлежность к роду человеческому, а различие двух цивилизаций. При этом автор убежден, что верность еврея своему еврейству способна направить даже закоренелого злодея на путь истины. Агнон не разменивается на дешевое морализаторство, его Франтишек не кается, но все-таки что-то в нем меняется, и он принимает главнейшее убеждение еврейской религии: мир имеет Хозяина и Судью, и все, что совершается в мире, – творится по Его воле.

Рассказы «Клинок Довбуша» и «В лесу и в городе» свидетельствуют, что Агнон, наряду со своими сионистскими убеждениями, видел глубокий смысл в том, что евреи жили в Галиции, в краю Изгнания, и полагал, что их присутствие способствовало воплощению пророческих слов библейского Исая: «И сказал Он: ...сделаю тебя светом для народов, чтобы простерлось спасение Мое до конца земли» (Исайя, 49:6), «И будут ходить народы при свете твоём, и цари – при блеске сияния твоего» (Исайя, 60:3). И его юный герой уходил в лес именно для того, чтобы приобщиться к тем еврейским источникам, что оставались вне традиционной практики иудаизма: он читал там «Пророков и Писания», разделы Библии, бывшие не в почете у религиозных евреев, изучавших главным образом Пятикнижие (Тору) с комментариями и Талмуд.

Проза Агнона может быть проникновенной до слез, не боится пафоса и умело пользуется иронией, благодаря которой самые возвышенные понятия и идеалы еврейства предстают читателю в непредсказуемой перспективе. Яркий пример такой мягкой, шутливой иронии мы находим в рассказике «Свет Торы»⁴⁰, которому предпослан эпитафия на арамейском языке Талмуда с указанием места (трактат Эрувин, лист 64), как положено в серьезной литературе. Эпитафия этот в переводе гласит: «Ночь создана лишь ради учения», где под учением однозначно понимается постижение религиозных книг еврейской традиции.

Речь в рассказе идет о крошечном местечке Королевка, где живет в единственном двухэтажном доме благочестивый еврей Ашер Барух, который ночи напролет просиживает в верхнем этаже над фолиантом Талмуда, исполняя наставление мудрецов древности. Ясно, что для учения ему нужен свет, и потому над лесами и крышами светит по ночам свеча набожного еврея и служит маяком для местных контрабандистов, шайка которых переправляет товар из России в Австро-Венгрию и обратно, благо Королевка та находилась вблизи границы. Казалось бы, Агнон предложил нам прямую реализацию сказанного пророком Исаяей: вот, еврей служит светом для представителей других народов. И эта неожиданная травестия высокого предназначения евреев «в конце дней» не может не вызвать

⁴⁰ Рассказ «Свет Торы» («Ог ha-Tora») впервые увидел свет в переводе на немецкий Макса Майера в еврейском сборнике «Das Buch von den Polnischen Juden» («Книга польских евреев»; Берлин, 1916 г.), составленном Агноном совместно с Аароном Элиасбергом. На иврите был включен автором 13-м рассказом в цикле «Польша: предания старины» и в «Собрание сочинений» [23, т. 2, с. 381–383]. Русский перевод (И. Шамира) [2, с. 89–91].

улыбки читателя и обезоруживает его в попытке праведного возмущения. Увы, наступает день, когда рабби Ашер Барух завершает отмеренный ему срок, некому проводить ночь в учении, погас «свет Торы» в мансарде еврейского дома. Бедные контрабандисты сбились с пути и лишь под утро вернулись к своему атаману. Вот как Агнон передает их оправдание: «Блуждали мы всю ночь в безвидной пустоте, не имея дороги. Блуждали всю ночь и родного города не нашли. Поведали ему, как ходили, и как назад возвращались, и как светил им огонек, и как путь на этот огонек держали. Один огонек в городе, и его свет им путь освещал, а этой ночью не видали света, и померк пред ними город. И сказали: погас свет Королевки. Вещее говорили, но что вешали – не ведали: вскорости прошел слух, что скончался рабби Ашер Барух и погас свет Торы в Королевке» [2, с. 91].

Так, изящно прикрываясь шуткой, Агнон снова утверждает не только право, но необходимость присутствия евреев и их иудаизма на земле Галиции. При этом он не забывает ни об антисемитизме, ни о трагических главах в летописи галицийского еврейства. В упомянутом выше рассказе «В пучине»⁴¹ в манере литературной готики Агнон пишет о массовой гибели сельских евреев, которых по слову шляхтича утопили, скинув с моста в реку, но которые и много лет спустя приходили в Большую синагогу Бучача на молитву Судного дня. Подобных рассказов об «освятивших Имя» Всевышнего, о мучениках за веру, у Агнона немало. И все же...

Закончу статью словами Агнона из последней главы романа «Путник, зашедший переночевать», где писатель говорит о себе в третьем лице: «Он сидит, как уже сказано, в своем доме и занимается своим делом. То и дело приходят люди навестить его и расспрашивают обо всем, что ему довелось увидеть в *галуте*, а он расспрашивает их обо всем, что за это время произошло здесь, в Стране Израиля. И пока мы так разговариваем, Святой и Благословенный вызывает в моей памяти те или иные картины Шibuша, и я ненадолго закрываю глаза и снова брожу среди его развалин, а порой даже протягиваю руку, чтобы поздороваться с каким-нибудь человеком оттуда» [6, с. 638].

Привязанность к родному городу писатель пронес через всю жизнь, так же как иррациональное чувство вины за то, что покинул его. Творчество Агнона – объяснение в любви евреям Бучача, любование их привычками и обычаями, причем любит он даже тех, с которыми не соглашался. И этой любовью он совершает *тикун*.

⁴¹ См. прим. 12.

Література

1. Агнон Ш. Й. В лесу и в городе / перевод З. Копельман. *Параллели: русско-еврейский альманах* / гл. ред. К. Ю. Бурмистров. Москва : Дом еврейской книги, 2015. С. 374–383.
2. Агнон Ш. Й. Во цвете лет : повести и рассказы / пер. с иврита, предисл., послесл. и коммент. И. Шамира. Москва : Панорама, 1996. 352 с.
3. Агнон Ш. Й. Вчера-позавчера : роман / пер. с иврита Т. Белицки. Москва : Текст, 2010. 864 с.
4. Агнон Ш. Й. Нобелевская речь. *Рассказы* / пер., коммент. и ил. Н. Файнгольда. Иерусалим : Отдел алии и абсорбции Еврейского агентства, 1985. С. 4–5.
5. Агнон Ш. Й. Простая история / пер. с иврита ; под ред. Б. Горина. Москва : Лехаим, 2004. 400 с.
6. Агнон Ш. Й. Путник, зашедший переночевать : роман / пер. с иврита Р. Нудельмана, А. Фурман. Москва : Текст, 2016. 736 с.
7. Агнон Ш. Й. Рассказы / пер., коммент. и ил. Н. Файнгольда. Иерусалим : Отдел алии и абсорбции Еврейского агентства, 1985. 142 с.
8. Агнон Ш. Й. Рассказы о Бааль-Шем-Тове / пер. с иврита С. Гойзмана. Москва : Текст ; Книжники, 2011. 608 с.
9. Агнон Ш. Й. Сказание о переписчике Торы / пер. С. Гойзмана. *Новеллы*. Москва – Иерусалим : Мосты культуры – Гешарим, 2004. С. 61.
10. Агнон Ш. Й. Союз любви / пер. З. Копельман. URL: <http://www.zoaya-kopelman.rjews.com/articles/souz-lubvi.html>.
11. Визель Э. Рассыпанные искры / пер. В. Глинер, А. Окунь. Иерусалим : Гешарим ; Москва : Мосты культуры, 1999. 240 с.
12. Галеви Иегуда. Песни Сиона / издание подготовили З. Копельман, Ш. Крол. Москва : Ладомир, 2011. 359 с.
13. Гнатюк В. Народні оповідання про опришків. *Етнографічний збірник*. Т. 26. Львів : Наукове товариство імени Шевченка, 1910. 354 с.
14. Журавель П. Сказ о том, как Бешт с разбойниками встречался. (К вопросу о гуцульских корнях хасидских рассказов). *Лехаим*. 2010. № 1 (январь). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/213/zhuravel.htm>.
15. Кляйн М. Любовь, вина и репарация. URL: <https://www.a-nechaev.com/lib/любовь-вина-и-репарация-мелани-кляйн/>.
16. Копельман З. История создания романа Ш.-Й. Агнона «Путник, зашедший переночевать» и его герой. *Лехаим*. 2016. № 7 (11 июля). URL: <https://lechaim.ru/academy/istoriya-sozdaniya-romana-sh-y-agnona-putnik-zashedshiy-perenochevat-i-ego-geroy/>.
17. Копельман З. Литературное творчество как тикун: о возможном прочтении романа Ш. Й. Агнона «Путник, зашедший переночевать». *Лехаим*. 2016. № 7 (28 июля). URL: <https://lechaim.ru/academy/literaturnoe-tvorchestvo-kak-tikun/>.
18. Лановик Б. Д., Матисякевич З. М., Матейко Р. М. Економічна історія України і світу : підруч. для вузів / за ред. Б. Д. Лановика. 4-те вид., випр. і доп. Київ : Вікар, 2001. 477 с.

19. Меламед В. Евреи во Львове. XIII – первая половина XX века. Львов : Совместное украинско-американское предприятие ТЕКОП, 1994. 268 с.
20. Шивхей Бешт : [хвалы Исраэлю Бааль-Шем-Тову] / пер. с иврита М. Кравцова. Москва : Книжники – Лехаим, 2010. 623 с.
21. Agnon S. Y. *The Bridal Canopy* / translated from the Hebrew by I. M. Lask. New York : The Literary Guild of America, 1937. 373 p.
22. Agnon S. Y. *A Guest for the Night* / translated from the Hebrew by Misha Louvish. New York : Herzl Press, 1968. 485 p.
23. Agnon S. Y. *Collected Works*. 8 vols. Tel Aviv : Schocken, 1953–1962.
24. Agnon S. Y. *Only Yesterday* / translated from the Hebrew by Barbara Harshav. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2002. 652 p.
25. Dan Y. *Ha-sippur ha-hasidi*. Jerusalem : Mossad Bialik, 1966. 188 p. (in Hebrew).
26. Klein M. *Love, Guilt and Reparation. Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945*. New York : The Free Press. 1937. P. 306–343.
27. Rawicz P. *Blood from the Sky* / transl. from the French by P. Wiles. New Haven & London : Yale University Press, 2003. 336 p.
28. Sippurim na'im shel rabbi Israel Ba'al Shem Tov. *Molad*. 1960. № 18. P. 357–364. (in Hebrew).

Олександр Пронкевич

**МІГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО У ВИГНАННІ:
ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ХУДОЖНІЙ ВИМІР
ОПРАЦЮВАННЯ ЕМІГРАЦІЙНОЇ ТРАВМИ**

Вигнання Мігеля де Унамуно з погляду теорії травми

Життя і творчість Мігеля де Унамуно є показовими для культури й літератури ХХ і ХХІ століть у плані вироблення підходів до розв'язання екзистенційних проблем людського існування. Однією з таких проблем стало вигнання, яке мислителю і письменнику довелося пережити з 1924 по 1930 рр. Цей гіркий досвід відбився у незавершеному творі «Підручник з донкіхотства», збірках поезій «З Фуертевентури до Парижа» (1925 р.) і «Баладник вигнання» (1927 р.), у листуванні, у книзі «Агонія християнства» (1925 р.), яка вважається, поряд із «Життям Дон Кіхота і Санчо» та «Про трагічне відчуття життя», одним із головних філософських есеїв мислителя і письменника, у новелі «Як твориться роман» (1926 р.). Метою цієї розвідки є вивчити, яким чином травма вигнання позначилася на інтелектуальній біографії Унамуно, а також на ідейно-тематичних і жанрово-поетикальних особливостях його прозових і поетичних текстів, написаних у цей період. У такий спосіб я маю намір зробити внесок в осмислення чинників, що формують ідентичність та художню свідомість інтелектуала-літератора, втягнутого у міграційні процеси.

Життя і творчість Унамуно років еміграції вивчені достатньо глибоко. Серед літературознавців, які досліджували цю тему, варто згадати такі імена, як Карлос Рісо Еспла [5], Віктор Вімет [15], Хеновева Кейпо де Льяно [17], Жан-Клод Рабате і Колет Рабате [4], Стівен Робертс [18; 19] та ін. (детальну бібліографію див.: 25, с. 330–335). Вони глибоко осмислили доробок письменника зазначеного періоду з різних методологічних засад, хоча, на мій погляд, приділили недостатню увагу теорії травми, яка в цій розвідці виконує засадничу роль. Під «травмою» я розумію такий вплив болю на свідомість людини, який спричиняє зміну її особистості й виражається в певних психічних проблемах: затримках спілкування, розривах комунікації, розладах пам'яті та сну тощо. Джеффри Гартман у статті «Травма в межах

літературної теорії» стверджує, що «дослідження травми в мистецтвах сконцентроване на взаємодії між психічними ранами та процесом сигніфікації» [9, с. 257]. Травма – це істотне пошкодження емоційного та інтелектуального світу особистості, яке спричиняє, за висловом Клер Стокс, «відчуття роздвоєння», що, своєю чергою, заважає конструюванню ідентичності [22, с. 71]. Хочу підкреслити, що в наведених визначеннях травма трактується не тільки як подія, а й як процес, що змінює людське «я».

Д. Гартман також наголошує, що розуміння того, чи є той або інший тип больового впливу на особистість травмою, обумовлене індивідуальними особливостями психіки людини та культурними чинниками її формування. До того ж, травма може бути як причиною, так і наслідком. Таке зміщення акцентів означає, що події, які не є травматичними для одних індивідів, можуть бути травмами для інших, адже кожен по-різному реагує на різкі висловлювання, образи, втрату близьких, драматичні життєві та історичні катаклізми. Процитовані твердження Д. Гартмана мають вирішальне значення для обґрунтування таких явищ, як «культурна травма», «колективна травма», «історична травма», оскільки «те, що ми називаємо травматичним, значною мірою залежить від чутливості й норм кожного окремого суспільства» [9, с. 257]. Не варто також забувати і про такий чинник, як сила уяви індивідів, яка може вигадувати травми там, де їх немає, внаслідок чого біль, спричинений «фантазіями», може бути таким самим гострим і руйнівним, як і біль від реальних ран.

Відштовхуючись від викладених вище ідей, я пропоную поглянути на вигнання Мігеля де Унамуно як на травму, або принаймні як на травматичний досвід, що відображається у трансформації його філософської думки, а також тематиці, проблематиці та жанрово-поетикальних аспектах творів. Для початку нагадаю деякі важливі дати біографії письменника. 13 вересня 1923 р. в Іспанії була встановлена військова диктатура, яку очолив генерал Мігель Прімо де Рівера. Одразу оголосивши себе рішучим ворогом нового політичного режиму, Унамуно гостро і в багатьох випадках образливо критикує іспанського короля Альфонса XIII, який підтримав диктатора, самого Прімо де Ріверу та його урядовців. За це інтелектуала-бунтівника 20 лютого 1924 року висилають на острів Фуертевентура. Сідаючи на поїзд у своїй рідній Саламанці, аби виїхати на місце відбування покарання, Унамуно промовив: «Я повернуся, але не з моєю свободою, а з вашою» [10, с. 360]. Так розпочинається вигнання письменника, яке триває майже шість років.

Перші чотири місяці (починаючи від 28 лютого) він живе на острові Фуертевентура, звідки 6 липня 1924 року, знехтувавши

Королівським наказом від 4 липня 1924 року, який дарував йому свободу і право повернутися до Іспанії, Унамуно відбуває на маленькому кораблі до Лас Пальмаса й далі до Португалії та, врешті-решт, до Парижа, куди його запросив пан Дюме, директор газети «Le Quotidien», який і профінансував цю втечу. Поведінка Унамуно має свою логіку. Оскільки письменника було амністовано, він без жодних перешкод міг би повернутися до Іспанії, проте це означало б визнати чинність влади Прімо де Рівери. Такий варіант розвитку подій Унамуно відкидав, маючи намір перетворити себе на символ боротьби з диктатурою. За непокору письменник знову був покараний: тепер його позбавили кафедри класичних мов в Університеті Саламанки. У французькій столиці Унамуно перебуває один рік, до 22 серпня 1925 року, звідти переїздить до баскомовної провінції Андаїя на півдні Франції, де залишається до 9 лютого 1930 року, до моменту, коли диктатура Прімо де Рівери впала.

Вигнання стає для Унамуно тяжким емоційним досвідом, який у багатьох випадках набуває травматичних рис. У віці 60 років він уперше опиняється за межами звичного побуту так надовго. Читаючи його листи, написані з 1924 по 1930 рр., можна відчути роздратованість і відчай, які спричиняють йому події в Іспанії, а також проживання в еміграції. Особливо болісним для нього виявляється Париж, який йому ніколи не подобався. Колетт і Жан-Клод Рабате зазначають, що «як колись у Мадриді, вигнанець почувався незручно на бульварах, його охоплював стан загубленості в натовпі, який циркулював між авто і трамваями, його нудило від людських потоків» [4, с. 19]. Перекладач Унамуно Жан Кассу зауважує, що письменник у своєму маленькому помешканні на вулиці Лаперуз 2, розташованому поблизу Триумфальної арки, «страждав так, як мав би страждати Дон Кіхот, коли побачив себе зачаклованим зловісним магом та ув'язненим у тісній клітці, яку повільно тягнуть воли широким полем» [25, с. 11].

Стівен Робертс у своїй дисертації наближається до інтерпретації життя і творчості Унамуно періоду вигнання в термінах теорії травми [19] і згадує низку проявів у поведінці Унамуно, які вказують на те, що паризький період був для письменника надзвичайно драматичним. По-перше, в житті Унамуно то була друга за значенням і гостротою криза після першого нападу відчаю, який спричинила смерть сина Раймундіна. Біль вигнання впливає на всі його твори, написані після 1924 року. В цей період Унамуно піддає сумніву своє призначення і як політичного діяча, і як літератора та мислителя. По-друге, Унамуно переживає напади відрази до писання художніх текстів і не може примусити себе працювати так, як він це робив раніше. То була криза Унамуно-письменника. Як зауважує С. Робертс, він «провів жовтень і

листопад 1924 року, працюючи над "Агонією християнства", новою версією "Про трагічне відчуття" для французьких читачів. Протягом грудня він намагається писати автобіографічний роман, який розповів би про його життя у вигнанні, але не може взятися до роботи до 15 липня 1925 року, коли розпочинає рукопис, що пізніше стає його головним текстом, який з'явився у вигнанні й отримав назву "Як твориться роман". Між цими датами Унамуно майже нічого не пише, за винятком публіцистичних есе для журналу "Іспанія з честю" і перших чотирьох поем для "Романсеро вигнання"» [19, с. 123]. Так травматично на Унамуно впливає Париж.

С. Роберте описує психічний стан, у якому перебував Унамуно в Парижі, в термінах травматичної симптоматики. Науковець зауважує, що «самотність в оточенні чужої культури і відірваність від тих, кого він так любив, спричинили розгубленість і відсутність бажання працювати, які супроводжували безкінечне і безплідне очікування, що катувало його вже під час останніх днів перебування на острові Фуертевентура. Він втратив бажання діяти» [19, с. 124]. На думку дослідника, саме для того, щоб якось вийти з ментального паралічу, Унамуно вирішує переїхати до Андайї, ближче до кордону з Іспанією. Повернення до баскської культури, яку він знав із дитинства, дає йому змогу нейтралізувати психічний біль, що переслідує його у французькій столиці. Листування Унамуно з близькими людьми, зокрема з його дружиною Кончею і Жаном Кассу, засвідчує, що він не може остаточно подолати наслідки паризької травми до середини 1927 року.

«Риторика гніву»: «Підручник з донкіхотства» («Manual de quijotismo»)

Очевидно, що ці травматичні переживання не могли не позначитися на світогляді Мігеля де Унамуно і на жанрово-поетикальних особливостях його творів. Розпочати вивчення цього аспекту інтелектуальної та письменницької біографії іспанського класика я пропоную зі стислого розгляду «Підручника з донкіхотства», ненаписаного тексту, який Бенедікт Вотье схарактеризував як «ключовий елемент усієї складної архітектоніки творів Унамуно, зокрема, періоду вигнання» [23, с. 13]. За своєю формою це нотатки, які робив Унамуно протягом 1924–1927 рр., працюючи над новелою «Як твориться роман» і філософським есе «Агонія християнства». Як зазначає Армандо Субісаррета [28, с. 243], в інтелектуальній біографії автора «Підручник» відіграє таку саму роль, що й «Інтимний щоденник» періоду першої духовної кризи. Це також щоденник, але він не містить дат або іншої інформації про особисте життя людини,

яка його веде, а містить лише ідеї та образи, якими вона живе. Це лабораторія думки та інтелектуальних емоцій Унамуно доби вигнання. Підсумовуючи характерні жанрово-поетикальні ознаки ненаписаної книги, Б. Вотье називає «Підручник з донкіхотства» «бортовим журналом» (*cuaderno de bitácora*) [23, с. 45] розумового процесу Унамуно періоду еміграції, що робить його надзвичайно важливим документом для вивчення форм і способів переживання письменником травматичного досвіду, спричиненого розлукою з Іспанією та глибоким зануренням у політичну боротьбу зі своїми опонентами.

Цей травматичний досвід у «Підручнику» виражається в тому, що деякі теми, які цікавили Унамуно протягом усього життя, набувають надзвичайно полемічного, емоційного, трагічного забарвлення. Сказане стосується, зокрема, донкіхотського міфу. На думку Луїса Іглесіаса Ортеги, незавершений твір символізує третю його фазу. Перша фаза донкіхотства Унамуно припадає на 1895–1902 рр. Її Луїс Іглесіас Ортега називає «донкіханістським донкіхотством» (*quijotismo quijánico*), оскільки центральною думкою цього періоду є заклик відмовитись від Дон Кіхота, вбити його і відродити Дона Алонсо Кіхано Мудрого, що символізує розумний порядок. Друга фаза – «донкіхотістське донкіхотство» (*quijotismo quijotista*) – триває з 1902 по 1924 р. Сутність цього специфічного світогляду викладено в есе «Життя Дон Кіхота і Санчо» і «Про трагічне відчуття життя». Її головні риси – відмова від здорового глузду Дона Алонсо Кіхано і культивування донкіхотістської героїчної релігії, основу якої становить віра, що тримається на сумніві, волонтаризмі й піднесеному ідеалізмі. «Підручник з донкіхотства» відкриває третю фазу донкіхотського, або метагонічного донкіхотства (*quijotismo quijótico o metagónico*) (1924–1936), що впливає зі специфічного агонічного світосприйняття мислителя, яке остаточно формується внаслідок вигнання (про це див. нижче) [цит. за: 23, с. 15].

На думку Педро Сересо Галана [3], «Підручник з донкіхотства» також безпосередньо стосується написання ще одного важливого тексту – філософської п'єси «Брат Хуан, або Світ є театром. Стара нова комедія» (1931 р.). В ній Унамуно переносить інтерпретацію міфу про Дон Хуана зовсім в іншу філософську площину. Він більше не бачить у цьому персонажі символ іспанської легковажності, уособленої його опонентом генералом Прімо де Ріверою, якого він не називав інакше, як обмеженим і самозакоханим донхуаном, а сприймає його як ще одну велику вигадану постать, що окреслює невичерпну глибину філософської проблематики. Значну увагу у «Підручнику» Унамуно приділяє співставленню Дон Кіхота і Дон Хуана і вперше реалізує свій намір звести двох персонажів в одному художньому

просторі, аби вони подискутували про найважливіші екзистенційні питання. Тільки їхнє «спілкування» нагадує не діалог, а справжній двобій (за термінологією Унамуно – агонію, про яку йтиметься нижче), в якому Дон Кіхот втілює волю існувати, метафізичний голод, а Дон Хуан є уособленням хтивості й бажання жити назовні, коли театральність (*representación*) стає головним засобом досягнення безсмертя в пам'яті оточення й нащадків. Протистояння цих двох іспанських літературних міфів подекуди нагадує битву на винищення, вирізняється надзвичайно високим ступенем напруження і відбувається на тлі співставлення-протиставлення Дон Кіхота із Сехісмундо, Гамлетом і Робінзоном, кожен із яких є своєрідним архетипом європейської культури. У тому, як Унамуно тлумачить літературну міфологію, спостерігається подальше загострення антитетичного способу мислення, який завжди був характерним для митця. Літературні міфи стають антагоністами, тобто борцями одне з одним до повної перемоги, до повного знищення опонента.

Ще одним проявом переживання вигнання як травматичного досвіду є остаточне формування нового філософствування і стилю письменника, який Бенедікт Вотье називає «риторикою гніву» [23, с. 38–45]. Її характерною ознакою є зникнення іронії, яка поступається місцем роздратованому тону. Тепер Унамуно більше не вважає за потрібне стримувати своє обурення з приводу того, що відбувається в Іспанії. Цю тенденцію можна простежити у публіцистиці письменника і раніше, але за умов вигнання вона набуває дещо обсесивних форм: автор постійно включає в писання різного типу (навіть у приватне листування з родиною) гнівні інвективи проти Прімо де Рівери, короля, інших політичних діячів, для означення яких використовує образливі, навіть лайливі вирази. Водночас, надзвичайно відчутною стає полемічна та сатирична спрямованість текстів письменника. За приклад може правити тлумачення Унамуно протиставлення Дона Кіхота Дону Хуану. Перший персонаж – то сам Унамуно, а другий – генерал Прімо де Рівера. Дон Кіхот – представник іспанського справжнього ідеалізму, а Дон Хуан – «самець, що має стати найкращим вираженням нації» («Macho la cualidad de la raza, dice Primo de Rivera») [27, с. 86]. Нагадаю, що ці різкі вислови адресовані голові іспанського уряду, диктатору, і з'являються в тексті для, сказати б, внутрішнього використання, але подібні вирази містять і листи до дружини, і новела «Як твориться роман», і публіцистичні есе Унамуно, які друкувалися в іспаномовній пресі всього світу.

Піднесення ролі антитетичного способу мислення, подекуди істерично-наступальна агресивна стратегія побудови полеміки, «риторика гніву», на мій погляд, є симптоматикою травматичного

досвіду, яким було для письменника вигнання й особливо перебування в Парижі. Таке враження, що Унамуно переслідує біль, який він виражає в такий спосіб. Нагнітання емоції за допомогою бінарних опозицій, тавтологічність мовлення і навантаження його гнівними сентенціями тут є ознакою похмурої меланхолії, викликаной розлукою з домом, незвичним ритмом життя, потребою пристосовуватися до нових культурних та лінгвістичних умов, спричинених конфліктом із владою, з Прімо де Ріверою, з королем, непорозуміння з якими письменник сприймає як особисту образу.

Травматична симптоматика у збірках поезій Унамуно доби вигнання

Однією з провідних форм самовираження Унамуно під час вигнання було створення поезій, які він об'єднав у збірках «З Фуертевентури до Парижа» і «Баладник вигнання». Вірші виконують функцію ще одного «інтимного щоденника» (повна назва першого збірника містить саме таке жанрове визначення), в якому митець «відображає свою агонію як іспанець і віруючий християнин» – зауважує Марія А. Сайс [21, с. 65]. Дослідниця, характеризуючи тексти з першої збірки, зазначає: «Деякі поезії народжуються в контексті конкретних історичних подій, а інші є плодами релігійного досвіду або відкриттям автором нових явищ, наприклад, моря під час перебування на острові Фуертевентура» [21, с. 65]. «У збірці "Баладник вигнання", – підкреслює М. Сайс, – більшість поезій було створено, коли Дон Мігель перебував у Андайї» [21, с. 65]. Дослідниця більше зосереджується на медитативно-філософському змісті творів Унамуно і не звертає увагу на травматичну симптоматику, яка супроводжує вигнання письменника. Саме про цей аспект поетичної образності Унамуно йтиметься у подальшому викладі.

Зокрема, «риторика гніву» пронизує поезію «В той час, коли ганьба падає на тебе, Іспаніє» («Mientras cae el baldón sobre tí, España»)¹. Унамуно створює принизливий образ своєї країни як спільноти проклятих і нещасливих людей. Ліричний герой у відчаї запитує: «Чому ти, Боже, з такою люттю / женеш цю жалюгідну грішну сім'ю...?» («¿Por qué, Señor, persigues con tal saña / a esta pobre familia pecadora...?» [24, с. 110]). Суворий африканський клімат острова Фуертевентура (буквально з іспанської – «острів сильних вітрів») заспокоює біль і роздратування («Oh, Fuerteventurosa isla africana»), так само як і спогади дитинства про народження справжнього

¹ Тут і далі, за винятком окремо обумовлених випадків, переклад цитат із творів Унамуно зроблено автором розвідки.

національного світогляду в іспанців під час святкування Дня повстання проти Наполеона (поезія «2 травня 1874 року, Більбао» («2 de mayo de 1874, Bilbao»)). Ще одне джерело, яке надає сили Унамуно опиратися відчаю, – велика іспанська традиція: це віра в Дон Кіхота («Твоє Євангеліє, мій сеньйоре Дон Кіхоте» («Tu evangelio, mi Señor Don Quijote»)) або відчуття спорідненості з бароковим концептизмом і парадоксалізмом Кеведо, чиї гіркі слова і гротеск є засобами, що допомагають опрацювати травматичну симптоматику: «... станьте для мене тим, чим були раніше / і допоможіть мені проковтнути цей гіркий шматок» («sed para mí lo que ya fuisteis antes, / y ayudadme a tragar este mal trago») («Слова Кеведо» («Palabras del idioma de Quevedo»)) [24, с. 115]. У поезії «Я походжу з жорстокої Біскайської затоки» («Del golfo fiero de Vizcaya llego») своєю суперечливою міццю вражає ще один «заспокійливий образ»: «морська хвиля мені співає і біля моїх ніг гине / і своїм співом заколисує агонію» («me canta una ola y a mis pies perece / y con su canto de agonía mece») [24, с. 115]. У поезії «Там, де людина саджає свою рослину» («Allí donde su planta pone el hombre») превалюють мотиви приреченості роду людського, який намагається творити історію, але всі спроби облаштувати світ обов'язково закінчуються війною. Над іспанським краєвидом вкотре виникає тінь Каїна. Ліричний герой повторює, як заклинання, що провина першої людини полягає лише в тому, що вона народилася. У поезії «L y Ll» Унамуно знову пише про море, яке він сприймає як метафізичне відображення містичних переживань, що підіймаються з глибин екзистенційної тривоги.

Надзвичайно цікавою з погляду дослідження травматичної симптоматики є поезія «Перетнувши межу шістдесяті років, моя інша доля» («Al frisar los sesenta, mi otro sino»), присвячена аналізу ситуації, коли, опинившись у вигнанні, Унамуно переживає розрив із попереднім життям і вимушений шукати новий шлях. Тон поезії, на мій погляд, вирізняється гіркою іронією. Вихід для автора полягає у тому, щоб здійснити свою давню мрію – стати поетом, і в творчості, артистичних мріях і роздумах «розчинити страх перед смертю» («derretir el espanto de la muerte») [24, с. 117].

Загалом травматична симптоматика, яка виражається в образах болю, у збірці «З Фуертевентури до Парижа» виглядає цілком контрольованою. Загальний настрій текстів похмурий, трагічний, тривожний, але немає відчаю і надриву. «Приглушеність» травматичних переживань пояснюється вибором поетичної форми. Всі вірші, включені до збірки, написані сонетами, які налаштовують поета на медитативний настрій, на стримане вираження своїх емоцій. Ілюстрацією сказаного можуть

бути такі поезії, як «Ти вже стало звичкою, моє дороге море» («Te has hecho ya, querida mar, costumbre»), «Поглянь назад, перехожий» («Vuelve hacia atrás la vista, caminante»), «Де ти знайдеш собі відпочинок, моє серце?» («¿Dónde reposarás, corazón mío?») або «"Мігелю! Мігелю!" Я тут, оголений Боже» («¡Miguel! ¡Miguel! Aquí, Señor desnudo») та в інших сонетах.

Проте чим далі Батьківщина і чим ближче Париж, тим виразнішими стають симптоми травми. В цьому плані покажемо сонет «Сумна Іспанія Каїна, червона!» («Ay, triste España de Caín, la roja!»). Перед читачем образ трагічної Іспанії-мачухи, яка описується в термінах меланхолії, що породжується неопрацьованою травмою: «Сумна Іспанія Каїна, червона / від братньої крові, сповнена чорної жовчі / кусаєш, але не з'їдаєш, і на спині / несеш вікову вагу тривоги!» («Ay, España de Caín, la roja / de sangre hermana y por bilis gualda, / muerdes porque no comes, y en la espalda / llevas carga de siglos de congoja!») [24, с. 121]. Нагадаю, що одна з історичних назв меланхолії – «чорна жовч». Вона супроводжує переживання непоправних і невимовних втрат, які й є травмами. Текст вражає похмурою жахливою образністю, яка примушує пригадати картину Гойї «Сатурн, який пожирає своїх дітей», тільки в Унамуно Іспанія не з'їдає своїх синів і дочок, а лише боляче їх кусає. Подальші рядки є заримованим взірцем «риторики гніву»: в останніх двох терцетах Унамуно критикує ту пародію на демократію, яку породив уряд Прімо де Рівери, а також у гротескному світлі виставляє і самий уряд, примітивний, вульгарний, спроможний тільки на те, щоб закидати камінням божевільного Дон Кіхота.

У сонеті «Я – шлях, істина, життя» («Yo soy la senda, la verdad, la vida») знову спостерігаємо нагромадження образів болю і відкритих ран, що не загоюються: «Жовч і чорнила на відкритій / рані, яка забруднюється чорним пилом дороги /...» («Bilis y tinta encima de la herida / abierta al polvo negro del camino...») – і без рятівної крові Христа, розп'ятого за людей [24, с. 122].

Збірка «Баладник вигнання» складається з текстів, написаних у формі романсу, що надає Унамуно можливість урізноманітнити форми розкриття травматичного досвіду еміграції. Так, у поезії «Прощавай, Іспаніє!» («¡Adios, España!») травматична симптоматика, спричинена розривом із Батьківщиною, відчувається фізично. Цей ефект досягається завдяки нагромадженню повторів тих самих концептів, таких як «біль», «віра», «сон», «мрія», «гнів». У результаті, твір нагадує волення, вигуки, плач, і водночас – звинувачувальний монолог, сповнений гніву й роздратування.

Чималу роль у збірці відводиться образу заспокійливого сну, як бажаного й недосяжного засобу, який міг би дати перепочинок від

болю, що переживають травмовані тіло і душа. Цей мотив представлений у поезії «Цвинтар в Андайї» («El cementerio de Hendaya»), де місце поховання змальоване як дзеркало людських доль, що губляться у забутті. У романсі «Місяць і троянда» («La luna y la rosa») сон як засіб лікування від травми вигнання осмислений ще виразніше: місяць і троянда у сні прагнуть абсолютного злиття одне з одним, незважаючи на тривогу, що уособлюють гострі колочки. Через містичну єдність непосредуваного ліричний герой прагне, але не може досягти спокою та відпочинку. Ще в одній поезії ліричний герой хоче повернутися до стану дитини, якій мати співає колискову («Спи, маленький хлопчику» («Duérme, niño chiquito»)). Цього разу сон приносить полегшення болю, адже Бог рятує людину спокійним сном без тяжких сновидінь: «Спи, тому що сон проходить / і разом зі сном – біль; / все спить у домі; / все спить в любові» («Duerme, que el sueño se pasa / y con el sueño el dolor; / todo duerme en la casa; / todo duerme en el amor»)[24, с. 127].

У поезії «Що є твоє життя, душе моя? Яка твоя платня?» («¿Qué es tu vida, alma mía?, ¿cuál tu pago?») домінують тривожні образи природи, що передають стан сирітства ліричного героя, який переживає пригніченість і загнаність у глухий кут. «Сльози – це дощ з неба / і вітер, що рюмсає безперестанно, / нависає тінь без надії на втіху, / і дощ, і вітер, і тінь становлять життя» («Lágrimas es la lluvia desde el cielo, / y es el viento sollozo sin partida, / pesa la sombra sin ningún consuelo, / y Lluvia y viento y sombra hacen la vida») [24, с. 127–128]. Проте поступово автор-ліричний герой знаходить рівновагу, оскільки досвід вигнання містить також і позитивний урок. Показовим у цьому плані є романс «Рахую секунди» («Voy contando los segundos»), в якому нічні страхи поєднуються з риторикою гніву, спрямованою проти диктатури, проте в той момент, коли сонце з гір посилає світові ранішні промені, герой відкриває «Божественну комедію» і бачить образ Данте, брата у вигнанні, чия розлука з батьківщиною стала пеклом, пройшовши яке, поет відкриває для себе, що таке рай. Таким чином, поетичні збірки Унамуно, створені протягом періоду вигнання, точно відображають ті болісні, а подекуди травматичні стани, які автор вимушений був переживати і з якими він знаходив спосіб впоратися через творчість.

Опрацювання травми як інтелектуальна провокація:

«Агонія християнства»

«Агонія християнства» – третій великий філософський трактат Мігеля де Унамуно. В ньому мислитель розвиває ідеї, викладені в «Житті Дон Кіхота і Санчо», у творі «Про трагічне відчуття життя», в інших численних есе з релігійної тематики, у романах, новелах,

поезіях і драмах. Проте читач одразу помічає деякі важливі зміни у підходах до постановки екзистенційних проблем, а також в емоційному тоні, риториці й стилі. Я схильний пояснювати ці зміни травмою вигнання: відрив від звичного ґрунту спричиняє додаткове підвищення і без того завжди високого градусу полемічної заостреності й наступальної агресивності всіх текстів, написаних автором протягом цього періоду, і «Агонії» зокрема.

Провокативність відчувається вже у самому способі постановки проблеми, якій присвячене есе. Унамуно намагається прояснити, в чому полягає сутність християнства, яке він називає релігією агонії. Автор одразу проголошує у вступі: «Я несуч агонію, боротьбу, релігійну і громадянську боротьбу, щоб мати можливість жити за рахунок монологу. Йов був людиною протиріч, такими ж людьми були Павло, Августин, Паскаль і, думаю, такою людиною є я»² [26, с. 75]. Проте трактування терміна «агонія», запропоноване філософом, є оригінальним: це не стан, що передує смерті, а «відновлення правдивого, первинного або етимологічного значення слова "агонія", що походить від слова "агон" – "боротьба"» [26, с. 75]. Філософ зауважує, що агонізує той, хто живе кидаючи виклик самому життю і смерті. Фразою, яка найкраще ілюструє цей стан, є рядки з відомої поезії Святої Тереси де Хесус: «Вмираю, щоб не вмерти». Унамуно також визначає агонію як *duellum*, двобій. Це не діалектика, а агонізм, тому що останній не передбачає діалогу, а є лише безкінечною суперечкою.

Аби посилити наступальність своєї риторики, Унамуно доводить, що стан агонії є набагато ширшим за релігійну свідомість і поширюється на всі явища, видимі й невидимі. Підтвердженням цієї думки є визначення життя як чогось агонічного, яке Унамуно знаходить у одного французького матеріаліста, чий слова прихильно цитує: «життя – це сукупність функцій, які протистоять смерті» [26, с. 81]. Будь-який феномен, позначений внутрішнім конфліктом, є проявом світової агонії. І тут читач натрапляє на цілу низку знайомих із попередніх книг мислителя категорій, але переосмислених агоністично. Так, сумнів не тільки є засобом укріплення віри, а й зрядям, інструментом агонії, способом боротьби за життя, хоча Унамуно підкреслює, що він веде мову про сумнів дуалістичний, паскалівський, а не картезіанський – методичний.

У цьому ж контексті виникає формула «мир у війні», яка є нічим іншим, як іще одним перевтіленням агонії, що має тотальний характер. Вона супроводжує народження на світ немовлят, які вже у череві

² Уривки есе «Агонія християнства» подаються у перекладі Ольги Маєвської. Рукопис надано перекладачем.

матері втягнуті в боротьбу: їм треба подолати стільки перешкод, щоб народитися живими. Агонія пронизує материнство і батьківство, фемінність і маскуліність, бо кожен вияв людського буття страждає через нерозв'язні конфлікти, і тому агонізує, тобто бореться за повноту власного прояву через протиставлення опоненту: раб творить себе через протиставлення господарю, а господар – через протиставлення себе рабу. Свобода досягається шляхом боротьби з тиранією, тиранія виникає як реакція на надмірну свободу. «Перемога агонії – це смерть, а смерть – це, ймовірно, вічне життя. Нехай буде воля Твоя як на небі, так і на землі, і нехай, відповідно до Твого слова, буде воля у мені. Акт зачаття – це також агонія» [26, с. 132].

Принцип розуміння світу як агонічного явища Унамуно застосовує до християнства. Його природу він визначає як агонічну: «І Христос прийшов, аби принести нам агонію, боротьбу, а не мир» [26, с. 83], – тобто Христос, як і християнство, завжди агонізує. Така постановка питання, очевидно, заводить у глухий кут тих прибічників християнської релігії, які сприймають віру як заспокоєння, але, на думку Унамуно, цей спокій досягається за рахунок ігнорування містичних смислів віри. Саме їх Унамуно й намагається повернути християнській догматиці. Він говорить про «християнство» і «християнськість» (або навіть «христовість» – такий спосіб буття, який був би максимально наближеним до життя Ісуса Христа). У цьому контексті «християнство» – це школа думки, так само як кантіанство або гегельянство, це вчення, догма. Натомість «християнськість» є живим поклонінням Боголюдині, яка народжується, страждає, агонізує, вмирає і воскресає з мертвих, аби передати свою агонію віруючим. Основою такої життєвої моделі є Страсті Христа, а їхнім символом є «Євхаристія, Тіло Христове, який вмирає й заховується в кожному з нас, у кожному, хто приймає причастя» [26, с. 93]. Це безпосереднє пізнання Бога, що відкривається через містичну агонію і створює, граючись, Слово і Мову, бореться (агонізує) з християнством як вченням, що загрожує перетворити віру на ідеологію.

Словосполучення «агонія християнства», безумовно, викликало і викликає у читачів шок, проте воно означає не помирання християнства, а навпаки його відродження через переживання стану внутрішньої боротьби індивіда-християнина із самим собою і світом. Аби розтлумачити парадокс, закладений у словосполученні «агонія християнства», мислитель застосовує не менш парадоксальну й суперечливу екзегетику Святого Письма і пропонує увазі читачів дещо ризиковані (практично еретичні) інтерпретації Священної історії. Так, він наполягає на тому, що виключна роль в оформленні агонії християнства належить Святому Павлу: той знайшов для християнства, яке

було містичним знанням і очікуванням близького кінця світу, форму вираження і втілив його у вигляді Вчення, догми, що мало трагічні наслідки для всієї релігії. Християнство після смерті й воскресіння Христа народжується з агонії – боротьби юдейства й еллінізму: тілесне воскресіння проти безсмертя душі. Ось проблема Павла і сутність агонії християнства: «Воскресіння плоті – юдейська, фарисейська, душевна, майже тілесна надія, зіткнулося з безсмертям душі – елліністською, платонівською, духовною, пневматичною або духовною надією. У цьому й полягає трагедія, агонія Святого Павла» [26, с. 95].

Життя і справи цього учня Христа Унамуно трактує як агонію Слова і букви. Під «Словом» Унамуно розуміє усну первісну форму вираження віри Ісуса: саме Слово вірило у своє воскресіння. Христос – Слово – говорив, але не писав. Унамуно вказує, що лише в одному місці Святого Письма, на початку восьмої глави четвертого Євангелія, розповідається про те, як фарисеї привели до Ісуса жінку, що вчинила розелюб, а він, нахилившись додолу, по землі писав пальцем (Євангеліє від Іоанна 8, 6). Писав він самим пальцем, без пера і чорнила, на земній пилюці, писав букви, які розвіяв вітер. На прикладі цього епізоду, стверджує Унамуно, можна побачити, як передавалося священне знання за часів Ісуса, – то було усне спілкування з усіма його недомовками і вільною будовою речення, що спроможне було передати невимовні містичні смисли безпосередньо від Бога до людини, від однієї людини до інших.

Мова – це організований за окремими законами записаний текст, який передається в історії від одного покоління до іншого аж до сьогодні, але сама потреба слідувати певним нормам і правилам під час писання вбиває зрозумілий втаємниченим невербалізований зміст. Святий Павло, цей, як висловлюється Унамуно, еллінізований юдей і платонізуєчий фарисей, писав чи, краще сказати, диктував свої послання. У Святого Павла Слово стає буквою, Євангеліє – Книгою, Біблією. «Буква – мертва; у букві намарне шукати життя» [26, с. 103]. «Безсмертя душі, душі, яка описує себе, дух букви – це догма філософського поганства» [26, с. 103]. Так розпочинається протестантизм, тираниа букви, агонія християнства.

Всю історію ідей на Заході Унамуно розглядає як продовження агонії, започаткованої двобоєм між Словом і буквою, який визначає екзистенційну ситуацію християнства, адже воно є однією з основ європейської культури. Так, Реформація була спробою воскресити Слово, але і в середовищі реформаторів воно з часом перетворилося на букву, на догму. «Протестанти, які заклали таїнство слова – таїнство, що вбило Євхаристію, – ув'язнили його в букві. Вони взяли за навчання народів не так слухати, як читати» [26, с. 105]. Далі зі

змертвілого духу букви активно розквітнули різні форми ідеологічного догматизму, який найяскравіше проявляється у так звану еру національностей, коли народи починають обожнювати кожен свою націю-державу: Францію, Німеччину, Англію, Італію тощо. «Громадяни, так звані християни, змогли об'єднуватися заради патріотичних, національних або соціально-економічних цілей, але в жодному випадку не для виключно релігійної мети» [26, с. 107].

Другий приклад «еретичної» герменевтики Унамуно – агоністичне тлумачення ним біблійної історії про царя Давида і шунамійку Авішаг, яку ми знаходимо в главі I Першої книги Царств Старого Завіту. Коли цей знаменитий цар постарів, його раби (так сказано в Біблії) знайшли йому молоду дівчину, аби вона доглядала його, ділила з ним ложе й зігрівала його своїм тілом. Звали ту дівчину Авішаг, і була вона родом із містечка Шунам (Сунам). Хоча вона була дуже вродливою і любила царя Давида, той так і не пізнав її, тобто вона залишилася незайманою. Далі Перша книга царств розповідає, що Адонай, син Хагіт, однієї з дружин Давида, заявив, що він успадкує трон після смерті батька, але проти цього виступив пророк Натан, який зробив так, щоб Вірсавія, ще одна дружина Давида, переконала чоловіка, який був ще живий, віддати трон її сину Соломону. «Пророк Натан підтримував Вірсавію в її турботах, – переказує текст Унамуно, – а тим часом бідна Авішаг, єдина дружина, незаймана дружина великого царя, лише зігрівала його в агонії, далека від будь-яких політичних змов» [26, с. 110]. Після смерті Давида Адонай хотів одружитися з Авішаг, але Соломон не дав йому на це дозвіл, і пізніше послав людину, яка його вбила.

Унамуно вписує біблійну притчу в свою трагічну картину світу й надає кожному образу відверто полемічного (агоністичного) тлумачення. Для нього Давид – провісник Бога-Людини, Христа, символ тієї самої віри, яку не можна виразити мовою і яка становила сутність Слова, принесеного в світ Ісусом. Авішаг – це жінка-матір, яка зігриває агонію Давида. Вона – любляча душа, яка віддає йому тепло, але, не знайшовши відповіді, розчаровується в коханні. Давид і Авішаг – агоністи. Вона була для нього матір'ю, а він любив її, але не міг пізнати у біблійному смислі слова. Взагалі вся історія, на думку Унамуно, слугує для того, щоб проілюструвати смисл поняття «пізнання» в Біблії: пізнати означає проникнути в іншого, породити (адже містика – це метаеротика). Таке пізнання не має нічого спільного з раціональним пізнанням. Стосунки Давида і Соломона також агоністичні. Якщо Давид уособлює містичний бік християнства, то Соломон – цар ученості, політики й цивілізації, який живе в історії. Авішаг, віддана агонії любові й пізнання, не розуміє Соломона. Таке оригінальне трактування відомої біблійної притчі Унамуно проектує

на сучасність. Зокрема, співпраця католицизму з позитивізмом нагадує йому поведження Соломона з Адонаєм.

Пояснивши читачеві за допомогою біблійних притч сутність агонії християнства, Унамуно зосереджується на розгляді цілої низки принципово важливих тем, трактування яких несе на собі відбиток інтелектуальної провокації, яка є своєрідною формою опрацювання травми вигнання. Перша з них – сутність релігійної віри. Вона постає агоністичною, тому що живиться сумнівом. Межа, яка відділяє віру від зневіри, настільки тонка і хистка, що нагадує Унамуно нитки павутинки, що літають, підхоплені вітром. Люди їх називають «волосками Діви». На погляд мислителя, ця насичена надзвичайно болісною образністю метафора відображає спонтанне розуміння агонії віри: «...відлітають на цій павутинці у вільний світ, навіть під час урагану. Є також крилате насіння, пух кульбаби; але ці павучки тчуть свої ниточки, свою невагому пряжу, на якій відлітають у незнаний простір, із власних нутроців. Моторошний символ віри! Бо віра висить на волоску непорочності Діви» [26, с. 131].

Ще одна тема, обрана Унамуно для роздумів, – соціальне християнство. Під цим феноменом автор розуміє участь християнства в суспільному, політичному, громадському житті, а також у розробці різних державницьких або економічних моделей. На його думку, ніде так очевидно не проявляється агонія християнства, як у цій царині. Християнську демократію Унамуно оголошує нісенітницею, тому що не може бути демократичного християнства, ані інших подібних явищ, які намагаються пристосувати позачасові істини Христа до потреб історії. Демократія і громадянська свобода, диктатура і тиранія мають так само мало спільного з християнством, як і наука. «Завдання християнства не полягає у вирішенні соціально-економічних проблем бідності та багатства» [26, с. 137], «християнськість, євангельська християнськість не має нічого спільного ані з цивілізацією, ані з культурою» [26, с. 138]. Унамуно відкидає юридичне, мирське, соціальне християнство, адже право й обов'язок – поняття нехристиянські. Християнство оперує іншим словником: воно говорить про благодать і самопожертву. Християнство не має нічого спільного ні з політикою, ні з пацифізмом, ні з мілітаризмом: «якщо католицька церква хоче залишитися християнською, то вона не може проповідувати ні війни, ні миру» [26, с. 141].

Такі вислови, безумовно, викликають інтелектуальний спротив і є ще однією провокацією, але Унамуно вибирає таку риторику для того, щоб підкреслити стан внутрішньої боротьби, в якому перебуває справжній християнин, що живе в суспільстві. Він є частиною соціуму й несе свою відповідальність за те, що в ньому відбувається, що, своєю

чергою, робить його агоністом. Християнство антиісторичне, але реалізує себе в історії, і це також породжує агонію.

Завершують есе портрети двох агоністів – Блеза Паскаля й отця Жесанта, кожен з яких по-своєму розкриває непримиримі конфлікти, закладені в християнстві. Перший з них – інтелектуал, один із духовних братів Унамуно, який шукав віри, хотів вірити, і не міг повірити до кінця: «Паскаль не вірив розумом і навіть тоді, коли хотів, так і не зумів повірити в розум, і ніколи не був переконаний в тому, в чому намагався переконати самого себе. У цьому й полягала його внутрішня трагедія, тож він шукав спасіння у своєму скептицизмі, до якого прагнув всупереч своєму внутрішньому догматизму, від якого страждав» [26, с. 156].

Другий приклад свідчить про агонію християнства дещо в іншому вимірі. Під час перебування у вигнанні в Парижі Унамуно прочитав тритомну біографію отця Жесанта Луазона, який пройшов складний шлях духовних шукань. З глибоким співчуттям дон Мігель переказує факти біографії отця Жесанта. Ще замолоду той відкрив для себе містичний бік християнства, але водночас його буквально переслідувало бажання стати батьком. Агонія отця Жесанта відрізняється від агонії Паскаля: його випадок – агонія незайманості, а витоки його трагедії – в батьківстві, в бажанні мати сина, який мав би забезпечити йому воскресіння плоті, який став би плодом не тільки любові, але й віри, але залишив цей світ передчасно. Ніхто інший гостріше, ніж Унамуно, не міг відчувати цю трагедію, адже він також втратив сина. Як можна побачити, отець Жесант пройшов крізь усі агони, які вирізняють буття християнина: творення нових вчень, захоплення політикою тощо, – проте, робить підсумок письменник, поруч із агонією батьківства, агонія ідей отця Жесанта видається незначною.

Таким чином, книга «Агонія християнства» просякнута духом провокації, наступальною риторикою неспокою, що має на меті вивести читача зі стану рівноваги і налаштувати на пошук ним власних відповідей на найважливіші питання буття. Водночас, такий поворот філософської думки мислителя був результатом того внутрішнього стану глибинної кризи, в якому він опинився внаслідок вигнання. Провокація стала формою опрацювання травми. Про це виразно свідчать фінальні сторінки, позначені глибоким переживанням болю й біблійною міццю. Це новий плач Єремії.

Унамуно бачить наслідки, а точніше, продовження агонії християнства в різних явищах – глобальних і локальних: у більшовизмі, фашизмі, в ритуалах, у яких перед Тріумфальною аркою з вогнем Невідомому солдату беруть участь президент Франції та його генерали, і в образі самотньої матері, що молиться за невідомого сина. З нею молиться вся

християнська Франція, яка агонізує. Унамуно переслідує видіння загибелі Європи як початку нової християнської цивілізації, що вірить у близький кінець світу. Світ, охоплений прогресивним паралічем, потопає в гріхах, кожен з яких може претендувати на місце гріха смертного: це пиха, корисливість, заздрість. Вихід із темряви він бачить через агонію, як не парадоксально це звучить. Розповідаючи про останні хвилини Ісуса на хресті, іспанський мислитель зауважує, що Христос пролив не тільки кров, яка «охрестила Лонгіна, сліпого солдата, змусивши його повірити; під час агонії на Оливній горі він також обливався потом, "немов каплями крові" – *ωσει θρόμβοι αίματος* (Євангеліє від Луки 22, 44). І той піт, подібний до капель крові, був сім'ям агонії, сім'ям агонії християнства. А Христос тим часом молився: "Та проте не Моя, а Твоя нехай станеться воля" (Євангеліє від Луки 22, 42). Христе наш, Христе наш! Чому ти нас покинув?» [26, с. 188].

Я трактую цей фінальний абзац книги і саму книгу загалом як засіб опрацювання травми, причому не тільки вигнання у буквальному значенні цього слова, а й вигнання глобального, спричиненого метафізичною самотністю, що, своєю чергою, є наслідком втрати віри і смислів. Унамуно закликає індивідів і народи до спротиву, до агону, до двобою з власним догматизмом, вузькістю мислення і примітивізмом намірів. Це боротьба не на знищення, а за створення, надскладна внутрішня битва за вдосконалення насамперед себе. Вона коштує не тільки багато крові, а й поту, як і будь-яка тяжка робота.

Травма вигнання і криза ідентичності:

«Як твориться роман»

Новела «Як твориться роман» виражає ще один бік травми вигнання – кризу ідентичності, яка внаслідок перебування у незвичному середовищі й через заангажованість в ідеологічну боротьбу набуває в Унамуно гострих форм. Складність і суперечливість пошуків себе визначає оригінальність жанру твору. Стівен Робертс називає його «незвичайною сумішшю автобіографії, політичного коментаря, художньої літератури, літературної критики і філософських пошуків. Цей текст не підлягає класифікації. Він є абсолютно модерним» [27, с. 329].

Немає нічого дивного в тому, що його вивченню присвятили увагу знані іспаністи. У розвідках К. Есплá [5], Г. Кейпо де Льяно [17], В. Віметта [15; 16] та інших науковців детально висвітлено обставини життя письменника в той момент, коли він працював над текстом. Водночас, такі дослідники, як Інес Асар [1], Ф. Кейт-Еріес [2], А. Фернандес [6], Л. Фернандес-Сіфуентес [7], К. Х. Гарсія [8], Х. Лопес де Абіада [11], Т. Мермалл [12], П. Олсон [13], Н. Опрінгер [14], Е. Рудат [20], осмислювали поетику новели, яка є яскравим

взірцем метафікціональності, інтертекстуальності, наративного плюралізму, гри автора з читачем тощо. Проте, на мій погляд, нове світло на зв'язок оригінальної форми твору і біографії письменника може пролити теорія травми, герменевтичний потенціал якої допомагає глибше розкрити роль вигнання як чинника інтелектуальної біографії та письменницької долі не тільки Унамуно, а й багатьох мислителів і митців.

Новела «Як твориться роман» найповніше розкриває травматичний досвід вигнання М. де Унамуно. Гострий біль буквально переповнює твір. Читач може відчувати його вже у «Пролозі», який переосмислює процес писання в термінах автоканібалізму. Унамуно пише про те, «як поглинав самого себе, з'їдаючи себе, під час написання оповідання, що отримало назву "Як твориться роман"» [27, с. 157]. Процес писання твору Унамуно називає «солодким катуванням». Оксюморон наслідує вислів Святої Терези Авільської, яка свої душевні терзання називала «солодким болем» (*sabrosa tortura – sabroso dolor*). Творчість для Унамуно є суцільною мукою, яка народжує «продукти розчарування», а письмо не може стати засобом подолання травми, адже кожен рядок, кожне речення даються автору надзвичайно тяжко і тільки поглиблюють біль. Автор-натор зізнається, що відчуває себе розчавленим вагою, яка лягла на його плечі: це і трагічний досвід тих шістдесятих років, які він прожив, і результат сумних роздумів над власною долею та долею країни, і тягар традиції.

Париж із його суетою та галасом стає каталізатором травматичних переживань: самотність Унамуно помножується на роздратування, спричинене тим, що відбувається в Іспанії. В результаті його письмо стає агресивним, навіть істеричним, переповненим нав'язливими інвективами, спрямованими проти режиму. Він безкінечно повторює ті самі мотиви, які тільки ще більше посилюють біль. Усі риси трагічного Унамунового світогляду загострюються: самотність, відчуження, відчай через неможливість віднайти безсмертя визначають стан ментального паралічу, з якого автор не бачить виходу протягом певного часу. Звідси вищезгадана метафора читання і писання як (само)поїдання (пожирання) книги та ества тієї людини, яка книгу написала (прочитала). Унамуно порівнює писання з тяжкими пологами, що загрожують смертю.

Митця переповнюють страхи, насамперед перед білими сторінками – «білими як чорне майбутнє» [27, с. 181]. Він у муках намагається виразити себе й зафіксувати час, який вислизає. «Намагаюсь ... віднайти спокій від мого вигнання, від вигнання з моєї вічності, від цього вигнання, яке я хочу назвати вигнанням із неба (*des-cielo*)» [27, с. 181]. Унамуно також охоплюють фобії, зокрема, відроза до клітки-кімнати, де доводиться існувати. «Як жахливо жити очікуваннями,

увяляючи собі щодня те, що може статися завтра! І те, що не може статися! Я проводжу цілі години на самоті, затиснений у моє самотнє ліжко мого маленького готельчика – *family house*, споглядаючи стелю моєї кімнати, а не небо, і перебуваючи у маренні відносно майбутнього Іспанії й мого власного. А точніше, розкладаючи їх на першоелементи. І я не наважуюсь розпочати будь-яку працю, тому що не впевнений, чи зможу завершити її у спокої. Тому що я не знаю, чи протриває це вигнання три дні, три тижні, три місяці або три роки – або, я хотів додати, три століття, – не можу розпочати нічого, що б мало довговічність» [27, с. 182].

Якщо подивитися на цей уривок очима психолога, то можна дійти висновку, що перед нами опис депресії, спричиненої травмою вигнання. Книги інших митців не можуть утамувати біль, оскільки ще більше підсилюють його. Саме таке враження справляє на письменника «Шагренева шкіра» О. де Бальзака, адже в ній він бачить відображення свого травматичного стану. Він жириє цей роман, і під його впливом робить над собою надлюдське зусилля спробувати написати власний твір.

Крім автобіографічного наратора, в новелі присутній його двійник, протагоніст. Його звати У. Хуго де ла Раса. У. – ініціал від прізвища Унамуно, Хуго – перше прізвище його діда з боку матері, Ларраса – баскське ім'я: гра слів *Iarraz* – баскською мовою «трава», «сіно» – та *la gaza*, що іспанською мовою означає «певна порода тварин» або «раса людей». Персонаж живе в тому самому емоційному стані, що й Унамуно-наратор, і розв'язує ті ж проблеми. Йому подобається читати, шукаючи своє відображення в Інших – у літературних творах. Персонаж купує на книжковому ярмарку книгу, в якій знаходить пророчий рядок: «Коли читач дійде до кінця цієї історії, сповненої болю, помре разом зі мною» [27, с. 188].

Варто звернути увагу на хворобливі симптоми, яких У. Хуго де ла Раса зазнає, гортаючи сторінки жахливої книги. Він «відчув жар у потилиці й холод у всьому тілі, у нього дрижали ноги, і він побачив привид стенокардії (*angina de pecho*), який переслідував його раніше протягом років» [27, с. 188]. Його чола торкається подих Янгола смерті. Заховавшись удома, протагоніст новели переживає гостру душевну кризу. Його охоплюють суїцидальні настрої, і він хоче втопитись у Сені. Він намагається не читати книгу, але не може боротися зі спокусою читати її далі. Унамуно-автор застосовує медичний словник, аби виписати симптоми, які супроводжують психічну травму: «Він знову відчув те, що кількома роками раніше називали затримкою дихання, яка спричиняється розладом у роботі головного мозку (*la disnea cerebral*), можливо, то була хвороба

X МакКензі (enfermedad X de Mac Kenzie), і навіть йому здавалося, що гострі голки впиваються в його ліву руку та між пальцями руки (у hasta creía sentir un cosquilleo fatídico a lo largo del brazo izquierdo y entre los dedos de la mano)» [27, с. 191]. Він передчуває близьку смерть і боїться, що дух залишить тіло під час сну.

Проте, незважаючи на ці страхи, У. Хуго де ла Раса роздягається, молиться, лягає в ліжку, але замість того, щоб заснути, знову починає читати книгу і, врешті-решт, заплющує очі, втомлений внутрішньою боротьбою. Уві сні він відчуває, що помер, і бачить іншу особу, яка бачить його уві сні. У. Хуго де ла Раса «прокидається із пекучим болем у серці» [27, с. 191]. Персонаж книги, яку він читає, нагадує йому, що У. Хуго де ла Раса помре, коли історію протагоніста твору буде вичерпано. «Трагічний читач (У. Хуго де ла Раса – *О.П.*) втрачає свідомість на своєму ліжку духовної агонії; він більше не може бачити уві сні іншого і припиняє снити про себе» [27, с. 191]. Сон залишає його, він встає, п'є воду, починає думати, що божеволіє, і спалює книгу, після чого засинає. Вранці, прокинувшись, У. Хуго де ла Раса бачить попіл спаленої книги, і його муки розпочинаються знову. Він шукає другий примірник фатального твору, намагається забути, споглядаючи в Луврі Венеру Мілоську, але статуя нагадує йому ще одне дзеркало – немов книга, немов Сена – вона відображає його жахливий фінал, який відтепер стає відкритим. Йому болить запитання: «А чим закінчиться ця історія?».

Очевидно, опис душевних страждань У. Хуго де ла Раса нагадує тяжкі переживання самого Унамуно. Принципово важливим є той факт, що в новелі з'являється згадка про першу глобальну травму письменника, яка змінила його «я», його життя, його інтелектуальну біографію, – смерть сина Раймундіна. Це мить, коли письменник «бачить себе у кігтях Янгола Ніщо, залитим сльозами надлюдського плачу» [27, с. 200], а з грудей його виринається крик відчаю. У цей момент його дружина Конча тримає його в обіймах, промовляючи: «Сине мій!» [27, с. 200].

У процитованих фрагментах Унамуно згадує різноманітні прояви болю, гострого, різкого, який, поза сумнівом, травмує його психіку, змінює його «я». Проте настає момент, коли автор робить зупинку у викладі історії свого персонажа, аби повернутися до неї вже під час перебування в Андайї. І тут трагічний тон твору дещо змінюється. Біль стає вже не таким нестерпним. Унамуно вагається, роздумуючи, чи слід йому зробити так, щоб його протагоніст утік із Парижа до Швейцарії, а потім знайшов другий примірник книги і знову повернувся до Парижа, де дочитав би книгу до кінця. Альтернативний сюжет – подорож персонажа до Андайї, де баскський пейзаж та

ідилічне провінційне життя подіяли б на нього як заспокійливі ліки. Проте письменник заперечує такий перебіг подій і повертає У. Хуго де ла Раса до Парижа, де той постає перед дилемою: дочитати жажливу книгу до кінця і, закінчивши її, померти або відмовитись від читання і жити, жити, жити, щоби врешті-решт однаково померти. Зайшовши у глухий кут, він знаходить точку опертя для того, щоб відновити душевну рівновагу і, як сказали б сьогодні психологи, опрацювати травму. Персонаж обирає компромісний варіант: він читає книгу, але надзвичайно повільно – склад за складом, повертаючись раз за разом до прочитаного: «ніби зробивши сто черепаших кроків, одразу відступає на дев'яносто дев'ять, зупиняючись від страху перед останнім кроком» [27, с. 203].

Така стратегія приносить свої плоди. У. Хуго де ла Раса (і, очевидно, його автор) навчається жити з травмою, досягає якісно нового відкритого стану свідомості, знаходить спосіб існувати за умов повної невизначеності. Людина традиційна стає людиною сучасною: «І як же закінчив роман Хуго? Цей роман, як і решта інших, які творяться і які не задовольняються тим, щоб їх хтось розповідав, відверто кажучи, не закінчується. Закінчене, довершене – це смерть, а життя не може померти. Той читач, який шукає романи із завершенням, не заслуговує на те, щоби бути моїм читачем; він вже закінчена особа ще до того, як почне мене читати» [27, с. 208].

Таким чином, вигнання спричиняє загострення «трагічного відчуття життя» Унамуно, завдаючи йому часом такого болю, що його психіка зазнає травматичного впливу. Проте французький досвід вигнання мав для Унамуно ще один важливий вимір. Це був перший випадок у його житті, коли він писав не для своєї іспанської, а для «чужої» французької аудиторії. Про це автор розповідає у передмові до іспанського видання «Агонії християнства». Книга спочатку побачила світ 1925 року французькою мовою в перекладі Жана Кассу, і лише шістьма роками пізніше вийшла в авторській версії іспанською мовою в Мадриді. Коментуючи історію твору, письменник інформує про те, що писав есе частинами, які Ж. Кассу перекладав французькою й одразу відправляв у друк.

Випадок новели «Як твориться роман» ще радикальніший. Першу версію тексту Унамуно писав у Парижі в грудні 1924 року і в липні 1925 року. Твір був надрукований у журналі «Меркюр де Франс» 15 травня 1926 року з передмовою Жана Кассу, яка називалася «Портрет де Унамуно». Між травнем і липнем 1927 року письменник підготував до друку іспанську версію новели, переклавши іспанською мовою французький переклад Кассу і додавши «Пролог», а також

коментар до «Портрета де Унамуно», який теж відтворив іспанською мовою. Завершує книгу частина «Продовження», яка розвиває текст, виданий у Парижі. До неї Унамуно включив деякі короткі коментарі, позначені дужками, аби показати, що їх було додано до тексту, перекладеного з французької мови.

Перед читачем – переклад перекладу, а також коментар коментаря. Французький першодрук і перекладений текст утворюють систему дзеркал, які розпорюють «я» автора. Можна стверджувати без перебільшення, що ситуація вигнанця перетворювала текст Унамуно та його самого на Іншого, або на кількох Інших: завдяки ефекту відчуження автор дивиться на власний образ, на своє відображення у французькій мові, а потім знову дивиться на себе і на новелу крізь перекладений ним самим іспанський текст. Цей процес Унамуно описує як надзвичайно болісний, по-справжньому травматичний: «Це досвід тяжчий, ніж воскресіння з померлих, його навіть можна назвати повторним помиранням (re-mortificación) або, точніше, повторним убивством (re-matanza)» [27, с. 159]. Творчий процес він називає переперекладом, і це також є стражданням, оскільки «трагедія полягає в тому, що ти прагнеш переробити те, що було створене, а це означає, що треба ціле розкласти на першоелементи...» [27, с. 159].

Отже, текст новели «Як твориться роман» буквально волає від болю. Це надає підстави зробити висновок, що вигнання для Унамуно якщо не було реальною травмою, то виявилось досвідом, який можна схарактеризувати як травматичний. Які ж наслідки він мав для інтелектуальної біографії письменника? Стан вигнанця, спочатку справжнього, а потім добровільного, призвів до радикалізації світогляду Унамуно й дедалі більшого підсилення і без того могутнього полемічного струменя риторики. «Трагічне відчуття життя» перетворюється на агонію – боротьбу взаємовиключних начал без жодної надії на примирення. Як я намагався продемонструвати вище, надзвичайно різкими стають способи постановки питань і стиль писань Унамуно. Це стосується не тільки текстів, адресованих широкому загалу, а й приватного листування. Помітна ця риса і в новелі «Як твориться роман», яка найбільше зазнала втручання цензури в текст через те, що письменник перетворив свою автобіографію на бойовище з режимом Прімо де Рівери, королем і консервативною Іспанією.

Другим наслідком цього травматичного досвіду стала нова метафікційна поетика прози. Розщеплення особистості через травму вигнання, про яке йшлося вище, потребувала зовсім нової форми. Унамуно, який завжди був схильний дивитися на себе збоку і коментувати власну творчість (див. роман «Туман»), у новелі «Як твориться роман» робить авто-коментування визначальною рисою

художньої свідомості. Він пише его-текст-амальгаму, в якому, наче імпровізуючи, порушує цілу низку різноманітних, але пов'язаних між собою тем, що зводять до єдиного цілого мотиви його багаторічних роздумів над сенсом життя. Унамуно слідує за змінами настроїв, спричинених вигнанням, і вплітає деталі свого життя в Парижі й Андаїї в історію свого вигаданого двійника У. Хуго де ла Раса. Особисто-сповідальні уривки переходять у гнівні пасажі. Трагедію індивіда, який шукає безсмертя й не може його віднайти, письменник перекладає у творі в термінах теорії літератури, адже саме писання новели є засобом і конструювання, і ре/деконструювання ідентичностей і того, хто творить, і того, хто читає (поглинає, пожирає) написане.

Висновки

Проведений аналіз художніх і філософських текстів, створених Унамуно протягом доби вигнання, надає підстави для висновку, що цей етап біографії письменника (особливо паризький період) був надзвичайно болісним і трагічним, що, своєю чергою, дозволяє схарактеризувати його якщо не як травму, то принаймні як травматичний досвід. Його причиною була ситуація вимушеної еміграції, що стала наслідком непримиренного конфлікту між Унамуно й урядом Іспанії, зокрема, диктатором Мігелем Прімо де Ріверою і королем Альфонсом XIII. «Риторика гніву» накладається на больову симптоматику, що є наслідком розриву з рідним домом і своєю країною та загальним поглибленням і без того гострої душевної й світоглядної кризи мислителя, яка бере початок у 1897 р. і яку він не зміг подолати протягом усього життя.

Багато в чому форми переживання й опрацювання травми вигнання доном Мігелем є показовими для осмислення явища еміграції як чинника формування ідентичності будь-якого митця доби модерності. По-перше, випадок Унамуно доводить, що вигнання саме по собі є травматичним досвідом. Так відбувається тому, що воно завжди є покаранням і «нав'язаною долею», яка радикально ламає звичний життєвий устрій людини, що зазнає утисків з боку влади. Реакцією митця, мислителя, науковця, будь-якої людини, що вимушено залишає свій дім, є роздратування, меланхолія, тривога. Вони оформлюються у вигляді «риторики гніву», що виражає себе як нав'язливий полемічний дискурс, як безкінечне повернення до фігури кривдника і складається з повторення тих самих різких слів, критичних випадів і вибухів емоцій. Подібна стратегія переживання вигнання є травматичною і свідчить про глибину завданих ран, які, поза сумнівом, трансформують ідентичність інтелектуала-вигнанця.

По-друге, надзвичайно цінними для дослідників ідентичнісної проблематики в літературі є спостереження щодо травматичної симптоматики вигнання Унамуно як наслідку його перебування в іншомовному середовищі, що спонукало його перекладати себе самого. Очевидно, ми маємо справу з унікальним випадком, що водночас ілюструє загальну рису буття інтелектуала-емігранта, який не може не переживати болісний розрив із материнською культурою і мовою, опинившись в еміграції в іншій країні. Йому не залишається нічого іншого, як вчитися розмовляти, писати, творити мовою чужої культури, що розширює розумові та естетичні горизонти творця й універсалізує його, але не слід забувати, що ці практики є надзвичайно болісними й глибоко травматичними.

По-третє, способи виходу Унамуно з ідентичнісної кризи також відображають закономірності опрацювання травми творчою особистістю. Подолати наслідки посттравматичного синдрому митець може через наративізацію болю, через перетворення його на інтелектуальну провокацію, що ставить екзистенційні проблеми, на які треба подивитися збоку, але для цього інтелектуалу-вигнанцю доводиться знайти в собі сили вийти з того ментального паралічу, в який його вводить травма еміграції. У художній прозі Унамуно окремим шляхом опрацювання кризи вигнання стає розробка унікальної метафікціональної поетики, основою якої є доведена до крайньої межі дифузія жанрів і принцип дзеркальності (*espejismo*), які дають змогу побачити і, водночас, зібрати в єдине ціле розпорошені проекції «я» індивіда, розірваного ситуацією вигнання.

Література

1. Azar Inés. La estructura novelesca de «Cómo de hace una novela». *Modern Language Notes*. 1970. 85 (2). P. 184–206.
2. Cate-Arries F. «Cómo se hace una novela»: Reading, Writing and Being (Fed) by Miguel de Unamuno. *Romance Notes*. 1987. Vol. 27 (3). P. 199–204.
3. Cerezo Galán P. Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno. Madrid : Trotta, 1996. 861 p.
4. Colette J.-C. R. Introducción. *Miguel de Unamuno. Cartas del destierro. Entre el odio y amor (1924–1930)*. Salamanca : Universidad de Salamanca, 2012. P. 13–40.
5. Esplá C. Vida y nostalgia de Unamuno en el destierro. *La Torre*. 1961. Núm. 35–36. P. 117–146.
6. Fernández Á. R. El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y en «Cómo se hace una novela». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 1987. Vol. 12 (3). P. 327–336.
7. Fernández Cifuentes L. Unamuno y Ortega: Leer una novela, hacer una novela. *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King* / eds. S. Molloy, L. Fernández Cifuentes. London : Tamesis, 1983. P. 45–59.

8. García C. J. Vida y novela: Postulados metanovelescos, en «Cómo se hace una novela» de Unamuno. *Revista Hispánica Moderna*. 1991. Vol. 44 (2). P. 226–237.
9. Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*. 2003. Vol. 7, no. 3. P. 257–274.
10. Juaristi J. Miguel de Unamuno. Madrid : Taurus, 2012. 520 p.
11. López de Abiada J. M. Autobiografía, ficción y ontogenia novelística en «Cómo se hace una novela». *Revista de Literatura*. 1988. 50 (99). P. 149–155.
12. Mermall T. Género, retórica y representación en «Cómo se hace una novela». *El 98 a la luz de literatura y la filosofía* (Coloquio Internacional: Szeged, 16–17 de Octubre de 1998) / eds. D. Csejtei, S. Laczko, L. Scholz. Szeged : Fundación Pro Philosophia Szegediensi, 1999. P. 162–169.
13. Olson P. Unamuno's Lacquered Boxes: «Cómo se hace una novela» and Ontology of Writing. *Revista Hispánica Moderna*. 1970–1971. No. 36. P. 186–199.
14. Orringer N. El choque de fuentes en «Cómo se hace una novela» de Unamuno. *Epos*. 1988. Núm. 4. P. 213–223.
15. Ouimette V. El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia. *Cuadernos de Cátedra Miguel de Unamuno*. 1983. Vol. XXVII–XXVIII. P. 25–41.
16. Ouimette V. Introducción. *Miguel de Unamuno. La agonía del cristianismo*. Madrid : Espasa Calpe, 1996. P. 9–70.
17. Quiepo de Llano G. G. Unamuno y la Dictadura de Primo de Rivera. *Cuenta y Razón*. 1986. Núm. 25. P. 41–59.
18. Roberts S. El exilio como una experiencia temporal: Miguel de Unamuno y «Cómo se hace una novela». *Hispánica XX*. 1999. Núm 17. P. 329–338.
19. Roberts S. Unamuno in exile, 1924–30. A writer's crisis of personal identity and public role : PhD thesis. Oxford : St. Peter's College, 1990. 295 p.
20. Rudat E. Escritura y existencia: «Cómo se hace una novela» de Unamuno. *The Journal of Basque Studies*. 1982. Vol. 3 (1). P. 47–62.
21. Sáiz M. París: la experiencia del exilio en los escritos de viaje de Miguel de Unamuno (1924). *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*. 2007. Nº 3. P. 64–87.
22. Stocks C. Trauma Theory and the Singular Self: Rethinking Extreme Experiences in the Light of Cross Cultural Identity. *Textual Practice*. 2007. Vol. 21, no. 1. P. 71.
23. Vauthier B. Censura y retórica de la cólera en el diario extimo del exilio. *Manual de Quijotismo. Cómo de hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno* / Jean Cassou / Miguel de Unamuno. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. P. 13–61.
24. Unamuno M. De. Antología poética. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1983. 161 p.
25. Unamuno M. De. Cartas del destierro. Entre odio y amor (1924–1930) / Edición de Collete y Jean Claude Rabaté. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. 349 p.
26. Unamuno M. De. La agonía del cristianismo. Madrid : Espasa Calpe, 1996. 188 p.
27. Unamuno M. De. Manual de Quijotismo. Cómo de hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno y Jean Cassou. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. 284 p.
28. Zubizarreta A. F. Unamuno en su nivola. Madrid : Taurus, 1960. 420 p.

Христина Павлюк

ВНУТРІШНЯ ЕМІГРАЦІЯ ЯК РЕСУРС ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ САРИ КІРШ

Визнаний майстер провокації та літературної містифікації Готфрід Бенн у поезії «Подорожі» переконує, що «їздити – марна справа, колись це дійде й до Вас» [5, с. 306]. Г. Бенн – надзвичайно талановитий і як поет, і як лікар, експресіоніст зі своєю особистою долею, зі своїм місцем у літературі. У згаданому тексті він пропонує «лишатись і тишу править. Себе зберегти і час» [5, с. 306]. Водночас поет від медицини запевняє, що кров гарячіша в подорожнього, аніж у того, хто сидить край дороги, і в очах мандрівника відбиваються і дерева, і кущі, і хмарини.

Мотиви подорожі та споглядання мінливих ландшафтів уявляються невід'ємними складовими Naturgedicht, що порушує глобальні проблеми суспільства й, водночас, залишається соціально ангажованим згідно з традиціями німецької пейзажної поезії, з якою зазвичай пов'язують поетичну творчість Сари Кірш (1935–2013 рр.). Інтернет-опитування називають її авторкою, найбільш читаною німцями, можливо тому, що її Дон Жуан вирушає у подорож велосипедом? [1]. Про Сару Кірш навряд чи доцільно говорити як про *deplatzierte Person*, позаяк їй вдалося вписати себе у доволі розлогий контекст німецької дійсності по обидва боки від Муру.

Сара Кірш (Інгрід Бернштайн) народилася в маленькому гірському містечку Лімлінгероді в родині інженера, хоча більшість родичів із батьківської лінії були священниками. Дитячі та шкільні роки майбутньої поетеси проминули у Гальберштадті. Прикметно, що свого часу в університеті міста Галле Сара Кірш студіювала біологію, тому її зацікавлення проблемами довкілля видається цілком очевидним. Саме в роки студентства з'явилися її перші поетичні спроби, відтак після університету С. Кірш продовжує навчання в Інституті літератури імені Йоганнеса Бехера.

Уже від самого початку поетичної творчості у Сари Кірш виникають проблеми з соціалістичною цензурою НДР. Та попри це

молода авторка багато працює, публікуючи не лише власні поезії та переклади, а й оповідання, статті, казки для дітей. Після 1977 року, тобто після переїзду С. Кірш на Захід, переклади текстів німецької поетеси раптово зникають з усіх радянських літературних видань.

Поезію Сари Кірш вирізняє тонке й напрочуд дбайливе ставлення до поетичного слова, поетеса довершено володіє такими лаконічними формами, як хайку і танка. Її поезія зазвичай неримована, найчастіше це верлібр, подекуди білий вірш, що іноді нагадує прозовий потік свідомості. У цьому сенсі Сара Кірш продовжує традицію вільного віршування в німецькій поезії, одним із найяскравіших представників якої вважають Йоганнеса Бобровскі [6, с. 18]. Вочевидь, у літературній традиції пейзажної лірики наразі відсутній напрям, до якого б не долучилася і який би не збагатила своєю поетичною творчістю Сара Кірш.

Слід наголосити, що у критично-рефлексивній пейзажній ліриці ХХ ст. домінантним стає мотив невиліковного розриву між природою та технічною цивілізацією. Сучасна Я-особа мислиться роздвоєною істотою, яка не чувається затишно в жодному з двох просторів своєї екзистенції.

Наступним висновком щодо відносин між природою та людиною є усвідомлення того, що абсолютно незалежна від нас природа не має жодної потреби у нашій присутності. Навпаки, природні процеси та події відбуваються суціль безвідносно й опосередковано щодо сприйнятливої суб'єкта, власне, його участь у цих процесах для природи видається неважливою й незначною. Означений мотив несподівано виникає у сенсі романтичного залишку, поява якого видається доволі суперечливою, позаяк сучасний соціум зі своїми науково-технічними зазіханнями на природу вже давно зруйнував ідею гармонійного зв'язку з нею. Тож у процесі аналізу пейзажної лірики другої половини ХХ ст. у контексті аспекту відносин між людиною та природою виникає низка суперечностей. Однаково вагомими поряд зі змістовими концепціями видаються також новітні формальні елементи й образність сучасної пейзажної лірики, в якій віднаходить своє оприявлення досвід, витіснений у царину підсвідомого.

Взагалі для ліриків ХХ ст. стосунки фікції та реальності, як і питання наявності чітко впорядкованої, збагненої дійсності, що її мислимо відтворити засобами мови, залишаються надзвичайно проблематичними. Так, розмірковуючи над руйнуванням довкілля, Сара Кірш пише про ті душевні рани, що їх завдає розвиток суспільства окремому індивіду. Природа в її поезіях через порушення комунікації, технічний прогрес та соціальну ерозію перебуває в стані

хаосу, який, своєю чергою, впливає й на поетичну мову. Письменниця розглядає цю руйнацію на метафізичному рівні, вбачаючи завдання поезії у гармонізації «позбавленого чарів» світу. На думку Фолькера Вайдермана, Сара Кірш – ідилік зі схильністю до апокаліпсису. Оспівуючи природу й удавану ідилію, насправді вона фіксує у своїх текстах жахіття, приховані за рідними й знайомими картинами, констатує відчуження індивіда в соціумі, що оприявнюється зіткненням різних пластів у поетичній мові: діалектизмів і поетизмів, сленгу й мови міфів та ідеології. Царина символів, казкових відзвуків і барв, а також щільність коротких ліричних форм витворюють закритий поетичний світ Сари Кірш, при цьому її поезія не герметична, як у С. Гермліна, Г. Кунерта чи інших поетів НДР. Навпаки, деякі тексти видаються відверто ідилічними, проте за удаваною наївністю приховуються інтенсивні роздуми й напружений творчий процес [26, с. 141–144]. Поетеса уникає рівного, гармонійного вірша, позаяк він має зберігати всі ознаки суперечностей та напруження думки. П. Хакс називає цю прикметну особливість її поезії «Сара-саунд»: «Барвисто, але повільно на півночі обертається калейдоскоп нашого життя, й раптом несподівано зупиняється на мить, щоб споглядач міг чітко запам'ятати цю картину: нічого особливого, проте забути неможливо» [11, с. 154].

З-посеред усіх письменників, що емігрували до ФРН, Сару Кірш зустріли найбільш охоче, оскільки неспокою та фальші вистачало й на Сході, й на Заході, а вона жила в природі, начебто далекій від соціальних катаклізмів, змальовуючи її у своїх поезіях.

Уже в ранніх текстах поетеси, почасти наївних та сентиментальних, оприявнюється бунтівний дух і захоплення екологічною лірикою («Маленька адреса», «Подорож човном»). В одній з ранніх програмових поезій «Я знайомлюсь із собою» С. Кірш формулює власне кредо, якому залишиться вірною до кінця життя: «Я люблю свій селянський одяг, чоботи / й своє сумне обличчя» [14, с. 58]. У своїх текстах авторка прагне до поєднання особистого й суспільного, природи й людини, минулого й майбутнього, суму й скептичної меланхолії. Природа в уявленні Сари Кірш, презентована здебільшого сільськими пейзажами чи віддаленими куточками саду, сповнена у її віршах неабиякої чуттєвої виразності, а також пильної уваги до численних деталей. При цьому закриті природні або ландшафтні замальовки з'являються лише зрідка, натомість у текстах переважають фрагментарні й асоціативно пов'язані враження, почасти сповнені міфологічних і казкових елементів і геть-чисто позбавлені поверхового образотворчого реалізму. До того ж неодноразово спостерігається невловне перетікання сприйняття й відвертих уявлень ліричної Я-особи: зовнішнє і

внутрішнє розмивається, межі суб'єктивного та об'єктивного стають прозорими, а дійсність і фантазія дивним чином переплітаються.

Перша самостійна поетична збірка Сари Кірш «Landaufenthalt» («Життя за містом», 1967 р.) засвідчує не лише переважання кола тем і мотивів, пов'язаних із природою, а й різноманіття їх зовнішніх проявів, також тексти означеного циклу вирізняються еліптичністю оповіді, ускладненим синтаксисом і пунктуацією, енгамбеманами й різкими тематичними переходами. Водночас, природа у текстах Сари Кірш здатна формувати легко прочитувані знаки й транслювати ліричній Я-особі соціальні акценти. Так, у поезії «Dann werden wir kein Feuer brauchen» («Потім нам не треба буде світла») авторка змальовує утопію райського стану гармонійного єднання людини і природи, натомість у тексті «Süß langt der Sommer ins Fenster» («Солодко прозирає літо у вікно») на природу покладаються надії як на мирну й спокійну царину на противагу жорстокому світові людської історії. Програмовий вірш «Landaufenthalt», який дав назву всій збірці, так само проєкує на природу антигетичний принцип світосприймання, цього разу відмежовуючи її від бездушного «міста з бетону» [16, с. 35]; у поезії «Breughel-Bild» («Картина Брейгеля») зимовий ландшафт, заповнений воронячими зграями, справляє враження радше загрозливе й тривожне. Подібні настрої спостерігаємо й у поезії «Bäume lesen» («Дерева читають») – щоправда, напрочуд своєрідна функціоналізація природи видається доволі ізольованою. В інших текстах з означеної збірки, зокрема, «Der Himmel schuppt sich» («Небо лущиться») чи «Wenn er in den Krieg muß» («Коли йому треба на війну»), природа оприявнюється в тісному зв'язку з любовними стражданнями та пристрасно, зрештою вона набуває статусу метафори внутрішньої сутності Я-особи та ідентифікаційного вибору для індивіда.

Усі повищі аспекти наявні в тексті «Schöner See Wasseraug» («Гарне озеро Вассерауг»), який німецькі дослідники вважають яскравим прикладом пейзажної лірики у творчому доробку Сари Кірш [20, с. 287]:

Schöner See Wasseraug ich lieg dir am Rand
Spähe durch Gras und Wimpfern, du
Läßt mir Fische springen ihr Bauchsilber
Sprüht in der schrägen Sonne die Krähe
Mit sehr gewölbten Schwungfedern
Geht über dich hin, deine Ufer
Wähltest du inmitten heimischer Bäume
Kiefern und Laubwald Weiden und Birken
Rahmen dich, kunstvolle Fassung
Deines geschuppten Glases... [16, с. 38].

Гарне озеро Вассерауг я лежу на твоєму березі
Споглядаю крізь траву і вії, ти
Показуєш мені стрибаючих рибок срібло їхніх
Животів виблискує в нависіх променях ворона
Із дуже опуклим маховим пір'ям
Проходить повз тебе, твої береги
Простягаються поміж рідних дерев
Сосни й листяний ліс верби й берези
Обрамлюють тебе, майстерна оправа
Твоєї лускуватої поверхні...¹

¹ Тут і далі переклад мій. – Х.П.

Наведений фрагмент засвідчує, що у формальному відношенні означеному тексту притаманні ті елементи, які загалом властиві письму поетеси. Сара Кірш у поетичній творчості надає перевагу неримованим віршам із довільним ритмом, у яких, зазвичай, відсутній чіткий поділ на строфи або ж, як у повищому тексті, поділ цей суто умовний. До того ж, прикметною особливістю стилю С. Кірш є численні перенесення (енжамбеман), зосібна, *contre-rejet*, коли ритмічна пауза не збігається зі смисловою, а фраза, розпочата в кінці одного рядка, повністю заповнює наступний рядок. Активне застосування такого віршового прийому в поєднанні з аж надто ощадливим використанням пунктуації призводить до певної невизначеності, а також до розмивання синтаксичних структур і контекстів. На думку Ульріха Кіттштайна, ці формальні особливості в поезії «Schöner See Wasseraug», як і в деяких інших творах поетеси, оприявнюються на змістовому рівні у феноменах відпускання й трансгресії [20, с. 289–290].

Уже від початку в тексті С. Кірш чітко встановлюється констеляція: Я-особа і природа, при цьому сухий, буденний опис озера, винесеного в заголовок, спричиняється до його неоднозначної рецепції через випробування природного простору людським фактором. Водойма мислиться тут не як об'єкт для споглядання, а виступає у ролі антропоморфного, олюдненого співрозмовника. Так, фраза зі вступу «*ich lieg dir am Rand*» створює ефект фізичної близькості коханої людини, а коли лірична Я-особа споглядає водну поверхню «*durch Gras und Wimpern*», видається, що таке очевидне співвіднесення природного елемента (трава) з частиною власного тіла (вії) навіть спроможне нівелювати розокремлення природи й індивіда. Антропоморфізм озера почасти суголосний намаганню ліричної Я-особи розчинитись у довкіллі, до певної міри цей процес у поезії «Schöner See Wasseraug» стає дзеркальним.

Так, вже з перших рядків конструюється ситуація душевної близькості між ліричною героїнею та її природним оточенням, у всякому разі, суб'єктивний характер цього початкового враження не приховується. Лірична Я-особа підносить озеро у власній уяві до рівня партнера чи навіть коханого, а природні процеси, які вона споглядає, інтерпретує як знаки прихильності до індивіда («*Läßt mir Fische springen*»). Авторка натякає, що самостійно обране місцезнаходження озера «поміж рідних дерев» обумовлене тим, що водойма наділена свідомістю та цілеспрямованою силою волі. Текст Сари Кірш руйнує попередньо визначені культурні стереотипи стосовно споглядання природи, позаяк «сосни й листяний ліс верби й берези» з'являються тут як «майстерна оправа» для водойми та її «лукуватої поверхні»,

відтак в уяві ліричної Я-особи природа трансформується у пейзаж, що його підносять глядачеві у мистецькому обрамленні, а формалізоване ідеальне демонтоване авторкою у сенсі реверсивного діалогу.

Мотиви подорожі, втечі та панорамного опанування природного простору є домінуючими для збірки «Landaufenthalt». Почасти авторка опрацьовує загальновідомі враження з рідних для неї околиць Гарца, ландшафтів Бранденбургу, а пізніше, після переїзду на Захід у 1977 році, похмурого Шлезвіг-Гольштайну. З іншого боку, враження від закордонних поїздок відіграють значну роль у поетичному доробку С. Кірш і як конкретний зовнішній імпульс для продукування ліричних текстів, і як тема та матеріал для віршів. При цьому таке відкрите переміщення світом, що набуває головним чином позитивної конотації, може мислитися реалістично як подорож залізницею чи літаком (значна кількість текстів є натяком на перебування авторки в Румунії), а також у сенсі фантастичної, уявної подорожі імагінованої Я-особи. Аналізуючи вірш С. Кірш «Fahrt II» («Поїздка II»), дізнаємося про витоки та значення мандрівної тематики й розмивання кордонів:

Aber am liebsten fahre ich Eisenbahn
Durch mein kleines wärmendes Land
In allen Jahreszeiten

... ich wieß und seh
Keinen Weg der meinen schnaufenden Zug
Durch den Draht führt
Ganz vorn die blaue Diesellok [16, с. 10].

Та найбільше люблю подорожувати залізницею
Моєю маленькою країною, що зігріває
За будь-якої пори року

... я не знаю й не бачу
Жодного шляху що мій пихкаючий потяг
Спрямує через дріт
Далеко ген локомотив.

У вступних рядках та подальших строфах лірична Я-особа споглядає різноманітні пейзажі й переживає цілу гамму яскравих вражень, аж поки в заключній частині тексту подорож залізницею раптово не закінчується перед німецько-німецьким кордоном. НДР, «маленька країна, що зігріває», справляє враження рідної домівки, асоціюється з комфортом і безпекою, водночас її обмежувальна функція авторкою не надто й заперечується, так само як і сумні міркування щодо неподоланої різниці між двома частинами Німеччини.

Природа в текстах С. Кірш конденсує в собі спогади про історію та суспільно значущі події. На особливу увагу заслуговують зимові мотиви, а також гра контрастних колоративів, зокрема, чорного й білого; так, образ снігу в поезії «Der Schnee liegt schwarz in meiner Stadt» («Чорний сніг лежить у моєму місті») стає символом смутку й нагадуванням трагічних подій минулого:

Der Schnee liegt schwarz in meiner Stadt
Die Hunde gehn voll Schlamm und Rauch
Die Menschen sind um diese Zeit
Auf ihrem breiten Chaiselongue
Und essen warmes Brot

Чорний сніг лежить у моєму місті
Пси бродять геть брудні від кіптяви і диму
Люди сидять о цій порі
У своїх просторах шезлонгах
І ласують теплим хлібом.

Nur Tauben brüllen auf dem Dach
Die suchen in den Schuppen Schutz
Sie denken schon ans nächste Nest
Und rupfen eine Feder los
Und legen sie ins Ziegelfach

Лише голуби туркочуть на даху
Шукаючи у щілинах притулку
Вони вже планують наступне гніздо
Висмикують пір'їну
Й ховають її поміж цеглин

Ich gehe aus im schwarzen Pelz
Ich red den Hunden freundlich zu
Da heulen sie und wedeln matt
Und zeigen mir den weißen Schnee
Der auf dem Judenfriedhof ist [17, с. 18].

Я в чорнім хутрі виходжу
Звертаюсь приязно до псів
Що глухо виють і ведуть
Мене до цвинтаря єврейського
Показують мені там білий сніг.

Пургаментарні мотиви, власне, бруд міста індустріальної доби на тлі підкреслено натуралістичного зображення повсякдення пересічних містян, без сумніву, викликають відразу й неприйняття ліричної Я-особи, яка, перебуваючи на позиціях сторонньої спостерігачки, змушена услід за брудними вуличними псами дистанціюватися щодо безпосереднього оточення. Попри власну приналежність до ситої і загалом вдоволеної міської спільноти, вона, хоча й одягнена в ошатне хутро того ж таки прикметного чорного кольору, прагне відмежуватися від брудного снігу вулиць. На думку англійської дослідниці Мері Дуглас, наші уявлення про те, що таке бруд, ґрунтуються на двох речах: турботі про гігієну й дотриманні узвичаєних норм. При цьому правила гігієни, зрозуміло, змінюються разом зі зміною рівня знань, а щодо конвенційної сторони уникання бруду, то ці правила можна деколи й відсунути на задній план особистими почуттями [2, с. 10]. Вочевидь, сніг чорний від бруду й кіптяви так само, як і вуличні пси, проте першого лірична Я-особа навмисне уникає, а з другими люб'язно спілкується. Семантична багатшаровість чорно-білого контрасту, що сигналізує колір снігу на тлі травматичного цвинтарного ландшафту, оприявнюється найбільш яскраво, транслюючи почуття емоційного холоду, гіркоти та порожнечі й, водночас, розмежовуючи фізичний комфорт і духовні страждання. Чорний сніг Сари Кірш, як і чорне молоко з «Todesfuge» Пауля Целана, оприявнює процес трансформації оксиморонного формулювання в ліричний сюжет та стилетвірний чинник поетичного тексту.

Контраст між чорним і білим стає домінантним і в текстах, що оповідають трагічні історії голокосту («Молочник Шеффеле», «Легенда про Лілю»), при цьому білий, наприклад, виконує функцію байдужо-холодного тла, на якому колізії жіночої долі ліричної героїні з «Легенди про Лілю» видаються ще болючішими: «Влітку ходила вона боса і взимку написала / сім листів» [17, с. 121–124]. Активно використовуваний тут білий ефектно контрастує з образом антагоніста в чорній уніформі СС. Обидва колоративи акцентують загалом негативну

конотацію, втілюючи, окрім ідеї початку, ідею кінця, витворюючи семантичний ланцюг «білий-чорний-холодний-байдужий», а також ототожнюючись із характером поховального обряду.

Ключовим для шістдесятих років ХХ ст. було слово «дійсність»; ті, хто говорив про «оприявлення дійсності» [23, с. 68], мав на увазі не лише суспільно-політичні реалії суспільства експлуатації, а й заляклого в бюрократизмі та утопічно деформованого соціалізму. Писати поезію тепер означало поставити себе в центр ліричного тексту дійсності й критикувати наявний стан речей – це стало програмою нового покоління поетів НДР, до якого приналежна Сара Кірш: «Як би сніг не прикрашав / Її – моя батьківщина / Виглядає жалюгідно» [17, с. 118]. Віртуозно використовуючи багатозначність поетичного слова, граючи можливостями культурного апарату, вона почасти досягає такого впливу, що навіть партійне керівництво змушене «розбиратися» з її творчістю, наприклад, із текстом «Schwarze Bohnen» («Чорні зерна»), у якому, на думку критиків, С. Кірш верлібром змальовує банальність і безглуздя життя її покоління в застійній державі:

Nachmittags nehme ich ein Buch in die Hand
nachmittags lege ich ein Buch aus der Hand
nachmittags fällt mir ein es gibt Krieg
nachmittags vergesse ich jedweden Krieg
nachmittags mahle ich Kaffee
nachmittags setze ich den zermahlenden Kaffee
rückwärts zusammen schöne
schwarze Bohnen
nachmittags zieh ich mich aus mich an
erst schminke dann wasche ich mich
singe bin stumm [17, с. 74].

Опівдні беру я книгу до рук
опівдні я випускаю книгу з рук
опівдні мені спадає на думку, що йде війна
опівдні я забуваю про всяку війну
опівдні я мелю каву
опівдні збираю я змелену каву
назад у гарні
чорні зерна
опівдні я роздягаюсь одягаюсь
спочатку роблю макіяж потім вмиваюсь
співаю мовчу.

Цей текст було надруковано в НДР 1968 року в популярній антології «Сезон для лірики», проте вже через рік вірш гостро розкритикували за надміру похмурі барви та песимізм. Натомість авторитетний критик і мистецтвознавець Марсель Райх-Раніцкі вбачає тут зовсім інші мотиви та настрої: «Я читаю ці одинадцять рядків, немов любовну поезію, правда, про кохання тут не йдеться – й однак мовиться саме про нього. Самотня жінка... Вона збентежена й нетерпляча: бере до рук книгу, проте не може сконцентруватися і відкладає її, готує каву для нього й для себе самої, він не прийшов, а наодинці цей напій втрачає сенс» [24, с. 271]. Надалі нетерпіння ліричної героїні лише посилюється, оприявнюючи безглуздість її бажань (перетворює мелену каву на зерна) та непослідовність вчинків (роздягається/одягається, наносить / змиває макіяж, прагне співати / залишається мовчазною). Меланхолійний тон поезії та експерименти з формою не могли сподобатися функціонерам від культури. Ексцентричні модерністські

вірші Сари Кірш за відсутності самої авторки було засуджено на VI з'їзді письменників НДР у 1969 році, зокрема, «Чорні зерна» визнано текстом декадентським і недостойним соціалістичного поета.

У відповідь Сара Кірш пише провокативний текст «Я хотіла вбити свого короля», що відображує настрій поетеси, сповнений печалі й протесту: «Я хотіла вбити свого короля / І знову бути вільною. Браслет, / що він мені дав, красиве ім'я / Я залишила й викинула слова / які я складала: порівняння / Для його очей голосу мови / Я згрєбла порожні пляшки / наповнила вибухівкою – це мало би / вигнати його назавжди» [13, с. 35]. Амбівалентний образ короля спричинив чимало спекуляцій довкола особи, яку мала на увазі поетеса: король серця, якась ідея чи щось третє. Вочевидь, тут наявний соціально-політичний відгомін, однак у контексті віршів-посвят повищий текст вписується в жіночу поезію з її головною темою – протест проти несвободи й внутрішньої самотності.

Надалі виходять друком збірки «Замовляння» (1973 р.) та «Вітер у спину» (1976 р.), які образно й тематично близькі до попередніх текстів і відображують суперечливість бажань поетеси, змушеної обирати з-поміж свободи та вірності. Від особи Саффо Сара Кірш говорить про те, що не може коритися законам, затвердженням у державі, і не збирається змінювати вільний спосіб життя й думки. У більшості поезій означених циклів ідеться про відчай і втрату, розлуку й бажання надійних стосунків, відтак, тут відчитується прощання ліричної Я-особи з коханим, і водночас передрікається прощання з батьківщиною.

На окрему увагу заслуговують поезії, присвячені Беттіні Бретано (цикл «Віперсдорф» отримав свою назву від садиби, в якій Беттіна мешкала з 1814 по 1816 рр. і де була похована; за часів існування НДР там розташовувався Будинок письменників). У цих віршах С. Кірш ідентифікує особисту ситуацію з тим станом самотності, в якому перебували німецькі поетеси в XIX ст.: «Цього вечора, Беттіно, все / по-старому. Ми / завжди самотні, коли пишемо королям / серця чи / держави і все ще / сахається серце / якщо на тім боці вулиці / чутно як під'їхало авто» [13, с. 28].

1973 року на черговому письменницькому конгресі вірші С. Кірш було реабілітовано як приклад багатоманітності форм і змісту літератури в НДР, цього ж року поетеса отримує премію Гайне, а згодом, 1976 року, – премію Петрарки. Однак така удавана прихильність керівництва й критиків триває лише кілька місяців. Незабаром Сара Кірш підписує лист протесту проти позбавлення громадянства опального Вольфа Бірмана, її виключають із лав СЄПН і

вже через рік дають дозвіл на виїзд із країни. В останньому тексті, написаному в НДР, із символічною назвою «Розлука» авторка констатує ситуацію безвиході та ізоляції: «Коли я знаходжусь у домі, в якому немає дверей / Я виходжу крізь вікно. / Стіни, стіни, нічого окрім фіранок / Де ж я знаходжуся, що» [17, с. 341]. Недомовленість засвідчує крайній ступінь внутрішньої та зовнішньої несвободи. Темі еміграції та переживанням останніх місяців у НДР і перших років на Заході присвячено збірку «Запуск повітряного змія» (1979 р.). Перехід до нових форм життя і творчості, а також внутрішня трансформація видаються складним і неоднозначним процесом, на що вказує відкритий фінал титульної поезії: «Запуск повітряного змія. Гра / Для великих рівнин без дерев та води. / У відкрите небо / підіймається / Зірка з паперу, нестримно / Виринається в світ, усе вище, губиться з виду, / І все далі і далі // У нас залишається кінець нитки і те, що ми тебе знали» [17, с. 368].

Життя на Заході тимчасово приносить поетесі задоволення, адже за два десятиліття виходить друком 5 поетичних і 9 прозових збірок. Це вчувається й у епічній інтонації її «гомерівського вірша» «Літній вечір» зі збірки «Царство земне» (1982 р.): «На чорних лугах череда / шукає кошару й завжди / у встановлений час. Задоволений селянин / сидить на лавці обабіч шляху / курить Мальборо у той час як молоко / бурхливо струмує скляними трубками доїльного апарату» [17, с. 370]. Однак захоплення технічним прогресом швидко змінюється не лише на розчарування, а й на розмежування із «земним царством», яке насправді виявилось «мебльованими квартирами смерті»: «Новий світ радісний, напудрений, недбалий, / Чесний. Ніхто справедливості не вимагає. / Кожна чеснота чітко визначена. / Платить той, хто в змозі платити. / Бідність, ображена співчуттям, / Ніким не переслідувана, спить на Бовері / До обіду. Вибльовую / Своє почуття гідності, / Воно валяється в стічній канаві» [17, с. 383]. Вочевидь, С. Кірш провокує відразу, викликає огиду, напад нудоти й у такий спосіб відмежовується від споживацького способу життя. Видається чимось соромним піти на компроміс, на будь-яку угоду, що скидається на зраду. Від неї лірична Я-особу відділяє непереможна рефлекторна шлункова функція, що викликає блювоту. Огидне водночас створює і руйнує об'єкт. Очевидно, що огидне набуває потужності тоді, коли втомлена через невдалі спроби віднайти себе назовні, виявити себе, лірична Я-особа знаходить огидне у самій собі. Ніщо інше, крім огиди до себе, не демонструє якнайкраще, що вона є визнанням нестачі смислу, мови, бажання. У цитованій поезії «Відчуження» чи не вперше оприявнюється ностальгійний настрій поетеси, Сара Кірш визнає, що «пташина

свобода» її не захоплює, адже «Раніше, в моїй країні, де / Все диктувалося й вказувалося, / Вартувало неабияких зусиль / Повірити приписам» [17, с. 383–384]. Однак тут, на Заході, С. Кірш почувається таким же аутсайдером, як і раніше на Сході: «Гойдання у натовпі, серед людей і машин, / У юрмі галасливих цінників» [17, с. 383–384]. Вочевидь, мандрівки С. Кірш – прозвівана дійсність, у якій вона, без сумніву, спочатку ностальгує за НДР, проте надалі спостерігаємо, як традиційні моральні цінності пронизуються скепсисом зрілої жінки.

1983 року поетеса переїздить із західного Берліна до Шлезвіг-Гольштайну, і вже звідти пише про свої мандрівки і загалом про те, що її хвилює. Текст «Мілан» зі збірки «Сто поезій» (1985 р.) видає самотність ліричної Я-особи: навіть італійське сонце «в тисячі дзеркал бачить своє жажливо самотнє відображення» [17, с. 113]. Вірш, написаний у 1976 р., не втрачає своєї актуальності й згодом, позаяк авторка саме переживає розлучення з чоловіком. Суголосні мотиви безнадії лунають також і в поезії «Alte Wörter» («Старі слова»):

Ich reich dir vom Fuß bis an den Scheitel	Я тягнуся до тебе від ніг й аж до тім'я
Langgestreckt meine Taille; was ich sage	Моя талія виструнчена; що я кажу
Vermessen: ›immer‹ und ›nie‹ und ›niemals‹.	Зухвало: «завжди» і «ніколи» й «ні разу».
Die abgedroschenen süßen Sätze!	Банально-нудотні фрази!
Von denen ich nach Nimmermehr schau [17, с. 38].	З-поза них я в ніколи дивлюсь.

У цитованому тексті, що містить лише п'ять рядків, можна віднайти все, що складає меланхолійно-крихку чарівність поезії Сари Кірш. За М. Андреотті, основою сучасного тексту виступає співвідношення у ньому знеособленого та суб'єктивного начал [3, с. 46]. На відміну від пейзажних поезій, у яких лірична Я-особа виконує радше роль стороннього спостерігача й присутня у тексті лише імпліцитно, в «Alte Wörter» не спостерігається звичного для С. Кірш відчуження, що мислиться не просто як дистанціювання, а як критичне ставлення до традиційної картини світу. В результаті співставлення зумисне викривленого й реального образів дійсності виникає новий – очужений – образ. Змінюється й парадигма персонажа, його характеристики визначаються не особистісними параметрами, а виокремлюються з певної колективної діяльності, тобто виявляються інтегрованими в «жестову» парадигму поведінкових мотивів, що витісняє на маргінеси традиційний центр твору, асоційований з особою персонажа [3, с. 46]. Повищий текст Сари Кірш являє собою зразок оновленої Erlebnislyrik, яка зазнала еволюційних змін на тлі популяризації деперсоналізованої жестової поезії. Лірична Я-особа у С. Кірш не поспішає відкривати реципієнтові душу, натомість вона прагне відчути власну реальність і утвердити особисту, фізичну присутність «тут і зараз», рухаючись від почуттів до їх симуляції й надалі – до медитації, на що вказує

заклучний пасаж про розмежування з тривіальністю життя й споглядання «ніколи». При цьому гра слів, монтажний принцип побудови ліричних образів і зумисне жонглювання метафорами набуває тут відтінку самоіронії та виявляє дихотомію позаособистісних стосунків. Водночас, Сара Кірш уникає смислової стерилізації поетичного тесту, відповідно до якої мова втрачає свою референтну, а вірш – комунікативну функцію, хоча у колі тем і проблем сучасної поезії традиційній поетичці відводиться почасти лише місце «цитати в тотальному світі пародії» [3, с. 46].

У збірках «Katzenleben» («Котяче життя», 1984 р.) і «Schneewärme» («Тепло снігу», 1989 р.) Сара Кірш не просто змальовує північно-німецькі пейзажі у кращих традиціях Naturgedicht, а й нагадує про «льодовиковий період» низкою картин, що загрожують екологічними катастрофами: від туману й тіні до всепоглинаючого холоду і криги. Поетеса називає себе хронікером «кінця часів»: «Я вважаю себе тим, хто намагається хоч щось урятувати»; вихід для себе вона вбачає у природному житті ближче до землі: «Треба жити не в різних країнах, а постійно на землі» [19, с. 24]. Однак таке наближене до природи життя означає добровільну ізоляцію, неминучість якої С. Кірш чітко усвідомлює: «Колись я була рудою лисицею / Стрибаючи високо / Я приносила собі що завгодно // Тепер я сіра сірій дощ. / У своєму серці можу стрибнути до Гренландії. / Чотири сторони світу сповнені страждань. Кохання / наче тріщина у хребті» («Зимова музика») [18, с. 15]. Відчуття кохання як фізичного болю залишилося не лише в минулому, а й у сьогодні, тому навіть пережити зиму і вистояти стає вчинком: «І цієї зими / Я не збожеволіла» [18, с. 15].

У поезіях пізнього періоду оприявнюються критично відрефлексовані ескапістські й регресивні тенденції. Зокрема, поетеса рішуче відмежовується від них у тексті «Ferne» («Далечинь») зі збірки «Erlkönigs Tochter» («Дочка вільшаного короля», 1992 р.), сповненої переважно меланхолійних, похмурих сценаріїв. Із часом подібні настрої все частіше прозирають у творчості Сари Кірш, відтак домінантним постає мотивне поле холоду (зима – сніг – крига тощо). Пильна увага до означених мотивів спричинена яскравими враженнями, що їх справила на поетесу мандрівка північною Європою. Поза сумнівом, зима – знакова для авторки пора року; тексти С. Кірш почасти пронизують настрої зловісного заціпеніння життя, однак, попри холод та залякність, воно вже містить у собі паростки оновлення. Засніженість відчигується в поезіях скандинавського циклу цієї збірки, а також у прозових текстах із книги «Islandhoch». Холод та зимові ландшафти уявляються безпосереднім відображенням похмурого

душевного стану ліричної Я-особи, у формальному відношенні оприявленого в застиглій структурі поетичного тексту:

Niemals wird auf den
Armen Gefilden Herrlichkeit
Liegen wie in der Kindheit als noch die
Fichten grün und licht lebten.
Schwarzes
Wissen beugt mir den Hals [13, с. 49].

Ніколи не буде
На бідних місцинах велич
Лежати як у дитинстві коли ще
Жили ялини зелено й світло.
Чорне
Знання гне мені шию.

Прикметною особливістю цих ліричних рядків є їхня виняткова ошадливість, що загалом притаманна пізнім поезіям Сари Кірш, а у подальших збірках тенденція до лаконізму набуває подекуди рис містифікації та знесенсвлення поетичного тексту. Трансформація спорідненості ліричної Я-особи з довіллям в дитинстві та в дорослому віці, що її постулює авторка у «Ferne», не нова й покликається на тривале літературно-історичне підґрунтя. Зокрема, текст С. Кірш засвідчує спадкоємність проблематики в межах жанру пейзажної лірики упродовж кількох епох, позаяк його ідейно-тематична структура напрочуд суголосна написаній майже двома століттями раніше Гельдерліновій поезії «An die Natur» [12]. Певний досвід, що регулювався наприкінці XVIII ст. неухильним вивільненням окремого індивіда й, зокрема, спричинив історично нові інтерпретаційні моделі стосунків між людиною та природою, видається в останні десятиліття XX ст. незмінно актуальним і запитаним. Однак загальна ідея у Гельдерліна розростається вшир у дванадцяти строфах експансивного поетичного тексту, натомість у С. Кірш вона сконцентрована у стислій ліричній формі з мінімальним обсягом слів. У дитячому світі, за С. Кірш, панує нерозривна гармонія з чарівною природою, проте дорослий індивід почувається відірваним від цієї природи через неподолану дистанцію, акцентовану вже у заголовку. Відтак категоричне «Niemals», із якого переконливо розпочинається вірш, постулює невідворотне вигнання ліричної Я-особи з раю дитинства.

Перед очима постають лише «бідні місцини» – поетеса не випадково обирає тут абстрактне, позбавлене чуттєвості формулювання, залишаючи найпотужнішу виразність для змалювання дитячих вражень, «коли ще / Жили ялини зелено й світло». Тоді у свідомості ліричної Я-особи велич природи втілювала світло, життя й зелені барви надії; алітерація licht – leben, прихована внутрішня рима Fichten – licht, а також різноманіття звучних голосних у третьому та четвертому рядках унаочнюють інтенсивність означених спогадів на тональному рівні. Так само ефектно авторка виокремлює у наступному рядку колоратив «чорний»: знання, що частково відкрилося ліричній Я-особі в підлітковому віці, асоціюється з кольором печалі та смерті й у буквальному сенсі перетворюється на гнітюче ярмо на її шиї, на що

вказує заключний рядок, – відповідно, і тональність поезії стає помітно похмурішою. Проте С. Кірш не має жодних сумнівів щодо принципів переваг зрілої, дорослої точки зору. Власне, авторці йдеться про знання, недосяжне для дитячої свідомості, завдяки якому світ уявляється більш упорядкованим, аніж раніше, коли він видавався експансивним, як колись у Гельдерліна. До того ж, ретроспективний погляд наповнює його чарівним, наразі елегійно оплакуваним сяйвом, що його, одного разу загубивши, вже неможливо відновити. І тільки фінальний зворот засвідчує, що тематизована в тексті метаморфоза відбувається не у природі, вона стосується, перш за все, ліричної Я-особи, майбутнє якої зазнає кардинальних змін під впливом набутого знання. «Велич», яка раніше панувала у цих місцинах, і яка за відблиском життя і світла насправді приховує убогість, є лише витвором суб'єктивної дитячої уяви, що назавжди зникає із закінченням дитинства. Проте нове, похмуре знання, що його набуває лірична Я-особа у процесі дорослішання, залишається в тексті невизначеним.

У гелдерлінівській поезії «An die Natur» «юнацтва мрії золоті» розтанули, хоча замолоду «життя тугу і сльози» завуальовували втіха та насолода «плодами любові прекрасної» [12, с. 35]. У тексті С. Кірш так само спостерігаємо еволюцію усвідомлення індивіда, який із плином часу невідворотно втрачає нерозривну, по-дитячому наївну, мрійливу єдність із навколишнім світом. Авторці також йдеться про «чорне знання» в сенсі натяку на конкретні події, що глибоко вразили й схвилювали свідомість ліричної Я-особи. Хибний шлях, що його було обрано німцями у ХХ ст., призвів до катастрофи світового рівня, яка найогиднішим чином втрутилася також і у стосунки індивіда з природою (означений мотив відчитується в поезіях Б. Брехта та Е. Фріда). Навряд чи вдасться у тексті С. Кірш відшукати відповіді на складні суспільно-історичні питання, тут радше оприявнюються лакуни, а також надається можливість їх самостійного заповнення. У будь-якому випадку, вірш Сари Кірш «Ferne» варто розглядати в контексті поетичної відмови від регресивних тенденцій та фантазувань; водночас, у цих рядках відчитується скептичний авторський коментар щодо власного доробку раннього періоду, позаяк означені тенденції спричинили на нього неабиякий вплив.

У своїх пізніх, найбільш похмурих пейзажних поезіях Сара Кірш не приховує скепсису щодо світу, який так чи інакше кращим не стає. Авторка перебуває у добровільному «зеленому ув'язненні», в якомусь окремому біопоетичному вимірі, усамітнено спостерігаючи занепад вицвілої планети, а хаос і відсутність стабільності в природі переймає й лірична Я-особа: «Власне я вже давно / без берегів гойдаюсь / гойдаюсь» [17, с. 449]. Тексти С. Кірш стають щоразу коротшими та

лаконічнішими, усього 4–5 рядків, та, відповідно до естетики застиглої миті, вибагливо поєднують дійсність і сюрреальність: «Ось супроводжує мене / моя тінь. / Коли повернемось додому / Місячне світло / Стирчить у замковій щілині» [17, с. 452]. З кожним новим текстом голос поетеси звучить усе тихіше, не позбавляючи однак реципієнта надії, що він лунатиме й надалі.

1994 року виходить друком книга Сари Кірш «Просте життя» – своєрідний щоденник часу викриття «штазі», що складається з прозових мініатюр і поезій. Два роки по тому з'являється збірка «Bodenlos» («Без дна») [15]. Поетичний простір цієї книги – немов дивовижна оселя, в якій птахи живуть без кліток, літають, де заманеться, там ніщо не заважає квітам рости, оплітаючи вікна й сходи, а замість підлоги виблискує каміння. До такого відлюдного місця ліричній Я-особі вдається потрапити лише зрідка, тож самотність – один із домінантних мотивів поезії Сари Кірш – набуває тут свого первинного сенсу: прокляття і щастя одночасно. Крім письменництва, Сара Кірш захоплюється живописом, її графіка та акварелі представлені в альбомі «Коли малюю, відходжу осторонь» (2000).

2005 року з'являється зібрання поезій Сари Кірш, що перетворює її на класика ще за життя. «Ной жіночого роду», за Д. фон Терне, презентує на «кораблі» свого повного зібрання віршів як ідилічні картини й образи природи, сприйняті її внутрішнім поглядом, так і апокаліптичні образи дійсності [26]. Зокрема, поетеса переймається долею родючої колись рідної землі, яка з плином часу невідворотно втрачає свої властивості годувальниці: «Линива, неродюча. / Чим люди образили землю? / Мені здається, слід врятувати / Двадцять сім трояндових кущів» [17, с. 487].

Отже, у пейзажній ліриці Сари Кірш спостерігаємо, як поетеса переймається бездумним і безвідповідальним руйнуванням довкілля, змальовуючи світ напередодні апокаліпсису, а також переживає саме такий стан замкненості, на який вона почасти реагує картинами подорожі чи виїзду, – байдуже, чи відбуваються подібні переміщення у географічній реальності, чи, зрештою, лише у внутрішньому просторі поетичної уяви: «Рік минає / А я все не знімаю / Дорожньої сукні» [16, с. 152].

Література

1. «Виглибити всі глибини»: розмова з Олександрою Ковальновою про німецькі переклади. *Сайт Харківської обласної організації Національної спілки письменників України*. 2012. URL: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5544>.
2. Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представленный об осквернении и табу. Москва : КАНОН-пресс-ц., 2000. 90 с.

3. Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Göttingen : Haupt Verlag, 1983. 490 S.
4. Bender H. Was sind das für Zeiten: deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. München : Wilhelm Fink Verlag, 1988. 282 S.
5. Benn G. Sämtliche Werke. Bd. 1. Stuttgart : Hg. V. G. Schuster, 2001. 410 S.
6. Binneberg K. Deutsche Lyrik 1945–1989. Interpretationshilfen. Leipzig : Ernst Klett Schulbuchverlag, 2011. 190 S.
7. Das verlorene Alphabet: deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre / M. Braun, H. Thill. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 1998. 256 S.
8. Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / K. O. Conrady. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Düsseldorf : Verlag J.B.Metzler, 2000. 1037 S.
9. Deutsche Lyrik: von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 10 Bdn. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. Bd. 10 / W. Killy. 211 S.
10. Gedichte berühmter Frauen / E. Borchers. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1996. 312 S.
11. Hacks P. Neues von Biermann. *Die Weltbühne*. 1976. Ausgabe 49 vom 1. Dezember. S. 154.
12. Hölderlin. An die Natur. *Sämtliche Werke* : In 6 Bände. Stuttgart : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1953. Bd. 2. S. 37–39.
13. Kirsch S. Erlkönigstochter. Gedichte. Stuttgart : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1992. 72 S.
14. Kirsch S. Gespräch mit dem Saurier : Gedichte von Sarah und Rainer Kirsch. Berlin : Verlag Neues Leben, 1965. 94 S.
15. Kirsch S. Ich Freiwild. *Bodenlos: Gedichte*. Stuttgart : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1996. S. 124.
16. Kirsch S. Landaufenthalt: Gedichte. Berlin : Hueber-Verlag, 1967. 210 S.
17. Kirsch S. Sämtliche Gedichte. München : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 2005. 620 S.
18. Kirsch S. Schneewärme. Gedichte. Stuttgart : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1989. 74 S.
19. Kirsch S. Schwanenliebe : Zeilen und Wunder ; lyrische Miniaturen. Stuttgart ; München : DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 2001. 252 S.
20. Kittstein U. Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen. Darmstadt : WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2009. 318 S.
21. Knörich O. Die deutsche Lyrik seit 1945. 2. Aufl. Stuttgart : Kröners Taschenausgabe, 1978. 410 S.
22. Korte H. Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. Aufl. Stuttgart : Springer-Verlag, 2004. 342 S.
23. Korte H. Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart : Sammlung Metzler, 1989. 250 S.
24. Reich-Ranicki M. Sarah Kirsch. *Frankfurter Anthologie*. Bnd. 26. Frankfurt/Main : Insel Verlag, 2003. S. 268–274.
25. Törne D. von. Weiblicher Noah und Meeresbraut. Wasser- und Flutbilder bei Sarah Kirsch. *Neue Deutsche Literatur*. 1997. H. 1. S. 66–76.
26. Weidemann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. München : Kiepenheuer&Witsch Verlag, 2007. 564 S.

ІІІ. ЖАНРОВИЙ ВИМІР ПАМ'ЯТІ Й ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Юрій Ганошенко

АЛЬТЕРНАТИВНА БІОГРАФІЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЯК ГРА З ПАМ'ЯТТЮ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ

Глобальна трансформація світоглядно-ідеологічних орієнтирів сучасності, оновлення поведінково-психологічних патернів у ставленні до себе, інших та матеріальної повсякденності, переформатування моральних засад соціальної взаємодії, універсалізація й інтердисциплінарне взаємопроникнення різних напрямів наукового знання, розпорошеність і фрагментація інформаційної картини дійсності, реконструкція регіональних і формування раніше маргінальних і тригерних форм ідентичності як нормативних – не могли не позначитись на практиках художнього освоєння дійсності, спричинивши масштабне оновлення на різних рівнях мистецького дискурсу, зокрема й літератури.

Сучасна українська література як на рівні письма, так і активізації читацької рецепції подає загальнонаціональний віртуальний проект не лише мистецького відображення проблем становлення нової особистості як носія сучасної фрагментованої (гібридної, фронтірної) ідентичності, але й відновлення, реактуалізації історичної пам'яті та реконструювання форм тожсамості.

Подолання існуючих лакун, з різних причин обійдених увагою й виключених з інтелектуального поля сучасності, у відображенні тягlosti вітчизняної історії та культурософії, спроби відтворення (де це можливо) або конструювання наново національної чи регіональної ідентичності з виразним намаганням при цьому оминати ідеологічні кліше призводять до актуальності текстуалізації персоніфікованих

світоглядних моделей, до портретно-біографічного письма, популярність якого в сучасному українському літературному процесі дедалі зростає.

Окрім широкого асортименту досить популярних із погляду читацького попиту та маркетингових стратегій на українському книжковому ринку сьогодні як перекладних, так і українських зразків власне біографії знакових постатей політики, науки, мистецтва як жанру нон-фікшн (публіцистичний виклад, історичний підхід до оцінки рішень і вчинків, елементи інтерв'ю, статей, аналіз виступів, листів і творів, найчастіше хронологічний принцип організації тексту), дедалі відчутнішою є тенденція до зростання читацької та видавничої цікавості до белетризованих і художніх біографій. Основними ознаками таких творів є передусім їхня приналежність до художнього дискурсу, велика роль авторського відбору й організації фактажу, власного домислу й вимислу, можливість вводити додаткових персонажів, експериментувати з хронотопом і міняти точки фокалізації оповіді, осмислення історико-біографічного матеріалу як сюжету, відносна свобода в реконструкції психологічного буття (мотивація вчинків, емоційно-почуттєва сфера, стиль мислення та відчуття).

У сучасному літературно-мистецькому просторі ці метажанрові утворення посідають дедалі більш вагоме місце, починаючи з перевидання вже класичних художньо-біографічних творів ХХ ст. (В. Домонтович, Ю. Косач), які багато в чому стали парадигмальними для подібної літератури сучасності в її намаганні подолати усталеність жанрових зразків шістдесятництва й постшістдесятництва (традиція художньої біографістики П. Загребельного, О. Іваненко, Р. Іваничука, Ю. Мушкетика, В. Шевчука та ін.), близькими до яких є сучасні твори Р. Горака про Ірину Вільде («Кинути каменем», 2016 р.), Квітку Цісик («Журавлі відлетіли», 2018 р.), їхнє спільне з Я. Гнатівим десяти томне видання, присвячене Іванові Франку. Також вирізняються такі художні та белетризовані біографічні твори останніх років, що створюють відчутну тенденцію: психобіографічна трилогія С. Процюка «Троянда ритуального болю» (2010 р.), «Маски опадають повільно» (2011 р.), «Чорне яблуко» (2013 р.) і видані в тій самій серії «Автографи часу» твори В. Врублевської «Шарітка з рунгу» (2007 р.), Р. Горака «Твого ім'я не вимовлю ніколи» (2008 р.), Б. Редінг «Безумці» (2013 р.). Здобули схвальну критичну оцінку твори В. Даниленка «Капелью Сікорського» (2010 р.), Н. Мориквас «Корнелія» (2015 р.), Т. Малярчук «Забуття» (2016 р.), Ю. Винничука «Лютетія» (2017 р.), М. Гримич «Падре Балтазар на прізвисько Тойво» (2017 р.), Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» (2018 р.) та інші.

Також популярною стає художньо-біографічна література для дітей: у 2007–2012 рр. активно виходила серія «Життя видатних дітей» (35 книг по п'ять художніх біографій у формі оповідань, написаних відомими сучасними українськими письменниками), а в 2018 р. виходить одразу декілька подібних книг: «Сила дівчат: маленькі історії великих вчинків» К. Бабкіної та М. Левіна, починається серія «Видатні українці», ілюстрована антологія «Це зробила вона».

Як зазначає В. Марінеско, «під літературною біографією розуміється життєпис відомої історичної особи, зроблений іншою особою з опорою на документи, свідчення і соціокультурні та історичні факти того часу. Таким творам притаманне глибоке занурення в духовний світ зображуваної особи, а також поєднання вимислу і домісли, але здебільшого в тій мірі, в якій вони не спотворюють конкретно-історичний фактаж» [10, с. 61], однак у сучасній українській літературі намічається тенденція, яка значною мірою трансформує традиційні жанрові ознаки белетризованої біографії. Зокрема, досить відчутним є порушення історико-фактичної основи біографії – автор задля художнього ефекту свідомо використовує лакуни історичної біографії та невластиво для історіографії інтерпретує факти життя героя свого художньо-біографічного твору, насичуючи його поетикою альтернативності, ймовірності, фікційності та містифікації, що в теорії О. Галича набуло термінологічного означення «квазібіографія» [1]. На думку О. Поліщук, альтернативна біографія є жанровим різновидом метажанру альтернативної історії [15, с. 122], проте скоріше варто розглядати такі твори як результат взаємонакладання двох метажанрів – біографічного та альтернативної історії, оскільки поетика альтернативної біографії тяжіє одночасно до історизму, характерного для художньої біографії, та ремодельовання реальності, як в альтернативній фантастиці.

До таких творів із різною мірою реалізованим альтернативним біографічним кодом належать повісті П. Кралюка «Диоптра» (2007 р.), «Сильні та самотні» (2011 р.), а також роман В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» (2012 р.) і видані у 2017 р. твори Й. Козленка «Танжер» (перша редакція – 2010 р.), Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма», О. Українця «Малхут» та П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач». У них життєписи відомих громадських діячів і письменників, а разом з ними їхнє інтелектуальне середовище й загальний світоглядно-естетичний та ідейний контекст доби, переосмислюються відповідно до ідеологічних настанов чи жанрових уподобань авторів, стаючи ще більш відкритими структурами для наукової інтерпретації.

Посилення мистецької уваги до проблем реконструкції історичної пам'яті, до проговорювання національних травм минулого, до оприявлення персоніфікованого екзистенційного досвіду розгубленості перед історією та створення ностальгійної тональності оповіді, до проблеми конструювання власної ідентичності, до наповнення додатковими змістами й міфологізації «свого» простору й предметного оточення, до пошуку альтернативних пояснень рушіїв індивідуального життя, до розкриття сексуальності без гендерних стереотипів, до ідеї множинності істини, до поетики ймовірного складається в сучасній українській літературі не лише під впливом суто вітчизняної ідеологічної ситуації, але й в умовах зміни загальносвітової культурної парадигми, її поступової переорієнтації з позицій постмодерну як панівної світоглядно-ідеологічної, філософської та мистецької системи другої половини ХХ ст. до метамодернізму (пост-постмодерну, альтермодернізму) в ХХІ ст. як нової системи світовідчування, яка своїми глобальними перетвореннями у світобаченні та світорозумінні неминуче зачіпає й українську культуру, що все більше інтегрується в загальноєвропейські культурні процеси.

Вичерпаність культурних схем творення й інтерпретації явищ політичного, економічного, наукового й мистецького рівнів глобальної соціокультурної дійсності спровокували масштабний перегляд філософських систем і естетичних практик, адже, за словами Т. Гребенюк, «поступово стає очевидним відхід у минуле постмодерну як епохи й певного типу чуттєвості й, відповідно, постмодернізму як сукупності культурно-естетичних тенденцій» [3, с. 61]. Основні концепти постмодерну – втома людства й відмова від метанаративів (наприклад, комунізм, прогрес чи нація) на користь плюралізму, глобалізація й постколоніальність, недовіра до соціальних практик і наскрізна іронія, апологія ліберальної демократії (зокрема, відома концепція Ф. Фукуями щодо «кінця історії» [26]), деконструкція і пародія як основа культурного виробництва через певний час вичерпали себе й переродились у принципово інші культурні практики: повернення до метанаративів (наприклад, «Ісламська держава», екотероризм), неоднорідність фінансових ринків, розквіт регіональних ідентичностей і антиглобалізм із його протистоянням «чужому» (криза міграцій), розвиток соцмереж як віртуальних майданчиків ідеологічного виробництва (блогерство, фішинг, репостинг), сліпа довіра режимам і становлення постправди як масової комунікаційної технології, розквіт неоконсервативних та ультраправих політичних рухів і систем, повернення до реконструкції та нової ідеологічності (етосу) мистецтва. Тому, коли виходить друком есе Т. Вермюллена й Р. ван дер Акена

«Нотатки щодо метамодернізму» (2010 р.), де послідовно аналізується криза постмодерну в різних сферах життя й попри довгу історію терміна вперше обґрунтовується специфіка метамодерну як системи, що складається передусім як засіб фіксації та ідентифікації (відчуження) змін актуальної культурної реальності, ця концепція (попри те, що створена вона двома маловідомими магістрантами й багато в чому сповнена публіцистичної риторики) стає значним проривом у теоретичному становленні нових поглядів на дійсність. Зокрема, автори есе вказують на те, що зміни є як більш явні (кліматичні зміни, фінансові кризи, цифрові революції), так і менш помітні (інтеграція всього різноманіття культури в масову, різноманітність моделей ідентичності) [28, с. 2–3].

Принципові положення цього есе: метамодернізм не жорстка гностична філософська система, а спосіб відчуження реальності; осциляція (вільне неритмічне розгойдування, коливання) між сферами модерну й постмодерну як спосіб обсервації реальності, що дає можливість одночасного безконфліктного переживання і засвоєння смислів обох світоглядних систем; одночасне переживання минулого, теперішнього і недосяжного майбутнього; суміщення звичайного, побутового, зручного зі значущим і вартісним, надперсональним; вільний відбір і поєднання етичного, принципового та іронічного, симуляційного [28, с. 6–13], – сколихнули інтелектуальний простір, давши вихід назрілим очікуванням і спричинивши появу низки публікацій та навіть мистецького (цілком у дусі модерністських практик) «Маніфесту метамодернізму» Л. Тернера й (імовірно) Ш. Лябафа, перекладеного багатьма мовами, де, зокрема, вказується: «Метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невловимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коливатись!» [19]. Тобто концепт осциляції визначає динаміку мистецьких практик і певного роду естетичну оптику оцінки культурних надбань з одночасною ревізією модернізму й постмодернізму, без можливості (та й бажання) зупинки на одній із позицій.

Таке розуміння (відчуження) глобальної й локальної культурної дійсності як розхитування між полюсами модерну й постмодерну особливо продуктивне для тлумачення специфіки українського інтелектуально-мистецького поля, де практики модерну й постмодерну існували нерозчленовано внаслідок пізнього засвоєння здобутків національного варіанту модернізму й несформованості (часткової функціональності) національної моделі українського постмодернізму (постсоцреалізм у Р. Харчук, постколоніалізм у Т. Гундорової,

чужорідність для української культури в С. Квіта, повна відсутність у В. Мірошниченка та ін. концепції). Такий стан речей завжди змушував дослідників робити специфічні уточнення щодо природи його оприявлення в національних літературних межах: «Постмодерністська свідомість, яка домінує в сучасній українській культурі нині, – результат своєрідної романтично-рефлексивної дифузії у національній ментальності (свідомість сучасності накладається на генетично закладену національну свідомість)» [7, с. 22]. Українська література останнього десятиліття частково знімає цю проблему, вільно поєднуючи художні й ідеологічні матриці обох систем.

Концепція метамодернізму стала підґрунтям і для поглядів С. Абрамсона, який виділив десять ознак метамодернізму, серед яких у контексті цього дослідження особливої ваги набувають такі риси, як множинність суб'єктивностей, руйнування відстаней, а також одночасність і генеративна невизначеність, інтердисциплінарність, що призводить до об'єднання окремих реальностей у метареальність [детальніше див.: 3, с. 162]. Тобто культурний продукт метамодернізму (наприклад, літературний текст) являє собою фрагментоване (множинне) ідеологічне утворення (співбуття наративів) без синтезу й із принциповою неможливістю (відсутністю відповідних дескрипторів) відрізнити реальне (правдиве) від нереального (неширого), а для інтерпретації таких явищ потрібно застосовувати декілька різнорідних аналітичних систем, межі яких свідомо (чи ні) розмиваються.

В. Мірошниченко, розглядаючи понятійний інструментарій метамодернізму й переорієнтовуючи його здебільшого, як і Л. Тернер, у сферу естетики, пропонує розширити його концептом інтерпеляції (перегукування) з його дискурсивним потенціалом, тобто в основі культуровиробництва лежить не лише принцип колювання, але й явище перформатизації, звертання до споживача, перетворення його на суб'єкта естетичної дії [12, с. 114]. Цікавою є також думка дослідника, що «метамодернізм більше асоціюється з візуальним мистецтвом, оскільки з великою долею ймовірності можна стверджувати: починаючи з 2000-х рр., завершується у своїх найрозлогіших імплікаціях ера слова, яку змінює ера візуального» [12, с. 115], що багато в чому також проявляє такі наративні особливості сучасного літературного твору, як тяжіння до візуалізації (від деталізованої конкретно-чуттєвої описовості до набуття новітніх форм графічного роману, коміксу), кінематографічності, інтермедіальності (популярність відеопоезії, буктрейлерів тощо).

Одним із засадничих принципів естетики (а ширше й загалом ідеології) метамодернізму є складні зв'язки між фактом (дійсністю) та текстуальністю, що склалися під впливом нового комунікативного

простору (передусім, розгалуження інтернет-практик і принципової неконтрольованості інформаційних потоків), у якому твориться культура. Як зазначає Д. Дроздовський, «однією з основних характеристик пост-постмодернізму (або мета-модернізму) вважають таку: стирання кордонів між текстом і реальністю. По суті, це переплетіння реальності й текстуальності – продовження постмодерністської гри з текстами. Але пост-постмодернізм пропонує іншу гру – таку, яку читач сприймає серйозно, й ані читач, ані герой не знають достеменно, що відбувається. Та й сам автор (зокрема, й удаваний, який знову оживає в пост-постмодернізмі) охоче вірить у реальність, створену грою уяви. Можливо, центральна відмінність між постмодернізмом і пост-постмодернізмом полягає в тому, що перший грає з читачем, і ми розуміємо, що це гра. Другий грає "всерйоз", гра стає реальністю і заміщує правила реальності» [5]. Прикметно, що ігрова природа сучасного культурного коду не заперечується, проте сама сутність і феноменологія цієї гри має принципово іншу природу, до якої нас наводить й альтернативна художня біографія в сучасній українській літературі, – в ній віртуальна проекція знакової особистості (а також і всього інтелектуального поля, з нею пов'язаного) постає в таких художніх координатах, коли межа між реальною фактологічністю й художнім домислом не те щоб стає невідчутною, а, скоріше, неважливою, вторинною проблемою, поступаючись поетиці ймовірного (правдоподібного).

Ситуація відсутності (неважливості) межі між правдою та правдоподібністю по-новому характеризує сучасне ідейно-знакове середовище, в якому перебуває людина і в якому проходить культурне виробництво, породжуючи явище «постправди», яка завжди апелює до емоційного, а не раціонального, створюючи ілюзію об'єктивності. Набувши завдяки визнанню Оксфордським словником як слова 2016 р. значного дискурсивного потенціалу, проблема викликала активне зацікавлення, адже стало зрозумілим, що «права вже не така й потрібна, якщо є набір переконань. Людина втомилася від правди. Вона більше не хоче жити в складній реальності, а частіше знаходить затишок у віртуально-фейковому світі» [8]. Звичайно, це поняття здебільшого використовується для обсервації політичних технологій та масової комунікації сьогодення, проте його евристичний потенціал досить високий і може принаймні частково проілюструвати ситуацію світоглядної нерозчленованості вигадки й дійсності, віри (переконання) й правди в художньому текстотворенні, яку прямо зартикульовано в Пролозі «Малхуту» О. Українця: «Я вірю в це. І у своїй вірі я послідовний» [21, с. 8] – чи яку можна виразити словами одного з

героїв цього роману: «Файна історія, акурат до такого стояння, як зараз маємо. А що в ній правда, то вже не моя парафія» [21, с. 110]. Поетика альтернативності своєрідно заломлює загальнокультурну проблематику в художній площині, проектуючи осциляцію між історією й фікцією й увиразнюючи думку дослідниці літератури пост-постмодернізму Н. Тіммер, яка серед ознак сучасного художнього тексту виділяє й те, що «спосіб мислення "що якби" і "готовність вірити" вихлюпують з пост-постмодерністського роману (наприклад, у формі стратегічної наївності, віри в неймовірне, стрибка віри)» [27, с. 359]. Тобто сучасна альтернативна біографія, користуючись лакунарністю або невідрефлексованістю історичних параметрів життєпису, в межах художнього висловлювання апелює до рівнозначності документалістики й белетристики, реконструкції правди й конструювання її за логікою художньою. Реальна особистість митця чи громадсько-політичного діяча з її фактичним, зафіксованим історіографією індивідуальним і соціальним буттям не заперечується, однак додавання альтернативного компонента згідно з письменницькою стратегією семантично й ідеологічно переакцентує біографію, у якій фікційний факт камуфлюється реальними, створюючи ефект об'єктивності й правдивості.

Ідеологія метамодернізму з його засадничим принципом осциляції дає змогу пояснити увагу сучасного літературного процесу до проблем, які постмодерн із його зневагою до глобальних ідей і метанаративів, а також втомою від них, лише деконструював, – ідеться передусім про націю та інші форми колективної ідентичності. Н. Тіммер теж звернула увагу на це явище в сучасному літературному тексті: «Прагнення до набуття певної форми спільності чи суспільного характеру виділяється у пост-постмодерністському романі» [27, с. 359]. Тому на поверхню міждисциплінарної рефлексії культури з новою актуальністю піднімаються проблеми ідентичності та її співвідношення з історією та пам'яттю. Сучасна фрагментована (дифузна, плинна) ідентичність із її множинними партиципаціями та ситуативними формами самоідентифікації як продукт постмодерної епохи досить відчутно відповідає словам П. Рікера: «все те, що зумовлює неміцність ідентичності, дає, таким чином, привід для маніпуляції пам'яттю» [17, с. 359]. Тобто саме нестійкість і множинність ідентичності сучасника стає передумовою для глобальної поширеності явищ постправди та постпам'яті як способу інформаційної трансляції між поколіннями, коли чужий досвід привласнюється і сприймається як власний [24], що дає величезні можливості в художніх практиках альтернативної історії та біографістики, адже вміщення фікційного, але ймовірного елемента в розхитану лакунарну систему реальних фактів

життєпису й історії (фіксованого колективного досвіду) переносить акцент на індивідуальну пам'ять (із її емоційністю та вибірковістю) як єдине джерело достовірності, й тому легше засвоюється як справжній досвід. Відтак, в українській літературі нашого часу (і не лише біографічного метажанру) відчутною є тенденція до ремоделювання тожсамості. Це в цілому відповідає думці А. Мегілла, що «найбільш характерною особливістю сучасного життя є нестача стабільності на рівні ідентичності, що призводить до проекту конструювання пам'яті з метою конструювання самої ідентичності» [11, с. 146]. Тому пам'ять (як індивідуальна, так і колективна) є досить відчутною постійною складовою аналізованих творів, персонажі змушені згадувати чи забувати: роман Н. Сняданко побудований за принципом перечитування щоденникових записів діда Вільгельма (Василя Вишиваного); сучасний сюжет «Танжера» набуває значення лише як репліка (копія) сюжету 20-х рр. ХХ ст. і вимагає згадування авантексту – роману Ю. Яновського «Майстер корабля»; «Малхут» реактуалізує проблему пам'яті через неможливість зібрати докупи розрізнені знання про таємничий орден, щоб знайти скарб. Також проблема пам'яті як мірила обізнаності постає проблемою в рецепційній площині – текст розкривається не лише через повідомлення нового, але й через «впізнавання» його деталей, співвідношення з власним досвідом. А проблема творення нової геоідентичності стає однією зі стратегій як Й. Козленка в роботі над романом, що виразно проартикульовано в авторській післямові до «Тажера» [6], так і О. Українця [18]. Загалом тема свідомого вибору власної ідентичності піднімається в переважній більшості альтбіографічних творів сучасної української літератури.

Ще однією досить важливою рисою в контексті розуміння естетичної природи альтернативної біографії в сучасній українській літературі є вже згадувана у словах Д. Дроздовського «серйозність» гри в метамодернізмі, що теж апелює до ідей відродження метанаративів. Реабілітація етосу як принципу світорозуміння та ставлення до особистості й суспільства, а також письменницької технології їх омовлення, текстуалізації стають у сучасній літературі все відчутнішими: «На початку нового століття й тисячоліття відбуваються знакові процеси переорієнтації: з формальних означників на змістові, з іронічно-викривальної стилістики на щирий пафос» [16, с. 4]. Такий пафос є зазвичай у літературному тексті непрямо висловленим, прихованим, однак відчутним, що пов'язується з широким використанням арсеналу засобів і прийомів постмодерністського письма, проте з іншою художньою метою: «[Прийоми постмодерну все ще використовуються в пост-постмодерністській літературі, але мають

іншу функцію, функцію "практичних" способів письма для цього покоління авторів. В іншому випадку постмодерністські метапрозаїчні прийоми критично спрямовані на те, щоб перешкодити оповідачу дістатися до "більш реальних, сентиментальних ідей", які він чи вона хоче донести» [27, с. 360]. Тому сучасна українська література, послуговуючись широким спектром текстотвірних поетикальних засобів постмодернізму, досить часто може розглядатися саме в його естетичній системі координат, хоча відчутною є тенденція до того, щоб «віднайти сенс культури і мистецтва, надати творам глибини» [25], що властиво метамодернізму.

Окрім ігрових стратегій творення тексту, широко застосовуються такі «практичні способи письма», як ризоматичність, що стає провідним принципом побудови тексту сучасного українського твору, – оповідь не може фокусуватися надовго на одному персонажі (сюжетній лінії, часовому пласті тощо), тому виникає враження нелінійної цілісності, текст фрагментується, з'являється відчуття калейдоскопічності, уривковості як своєрідної метафори життя. Всі аналізовані романи тією чи іншою мірою втілюють це у своїй структурі, адже організують текстуальний простір як окремі фрагменти з різних часових проміжків, зумисне порушуючи цілісність розгортання сюжету, що імітує реальні спогади, які не мають чіткої зв'язаності й послідовності, тому слова Ю. Джугастрянської щодо «Охайних прописів ерцгерцога Вільгельма» однаково підходять і іншим зразкам альтернативної біографії: «У найкращих традиціях неокумулятивного сюжету історії переплітаються між собою, перемішуються в часі – читач ніби гортає альбом старих фотографій» [4].

Також на текстуальній організації аналізованих творів позначилася загальна тенденція сучасної української літератури до переорієнтації наративу з автокомунікативних практик на оповідність відсторонену (розказування історій), що позначилося передусім на ефекті «об'єктивності», вдаваної достовірності, яка більше відповідає письменницьким стратегіям. Таким чином долається проблема, окреслена Я. Поліщуком: «Письменники доби Незалежності виявляються обмеженими в пошуку та присвоєнні чужого життєвого досвіду. Натомість вони багато уваги концентрують на власному досвіді, проектуючи його на письмо» [16, с. 3]. Автори альтернативних біографій досить вправно «присвоюють» біографічний досвід і пов'язують його з досвідом сучасним, що дає змогу створити власний віртуальний проект тягlostі пам'яті.

Особливої уваги заслуговує також мультижанровість як прикметна ознака літератури постмодернізму, що не втрачає своєї актуальності й

на сьогодні, проте жанрова дифузність позбувається здебільшого своєї явної ігрової природи й дійсно являє собою «практичний спосіб» організації тексту, щоб через розширення його метажанрової приналежності, з одного боку, зніщувати цікавість більшої кількості реципієнтів і, з іншого, – динамізувати розгортання смислів, наситити оповідь подієвістю та додатковими рівнями семіотизації (використання різних кодів і знаків, із ними пов'язаних), знаходячи для себе зручні форми структурування оповіді. Так, у творі П. Кральнока «Діоптра» поєднано альтбіографічний текст про Мелетія Смотрицького з інтелектуальним детективом, а в «Сильних та одиноких» – неісторіографічну біографію Степана Бандери з метажанром містики; оповідь про малодосліджені часи в біографії Григорія Сковороди в романі В. Єшкілева – з езотеричним і пригодницьким метажанрами; постать Василя Вишиваного (Вільгельма Габсбурга) у Н. Сняданко – із сімейною хронікою; Олександра Довженка, Юрія Яновського та Іти Пензо в «Танжері» Й. Козленка – з романом про дорослішання й гомоеротичним романом; біографію Івана Нечуя-Левицького – з пригодницько-містичним стімпанком і кінороманом у П. Яценка; життєпис Ігнація Камінського та (дотично) Івана Франка – із конспірологічним детективом і пригодницьким метажанром.

Окрім ускладнення метажанрової природи, аналізовані твори несуть на собі відбиток інших естетичних тенденцій, характерних для сучасної української прози, зокрема широке використання елементів ретростилістики, яка перебуває в полі посиленої уваги сучасного культурного виробництва й теж своєрідно трансформує історичний час [2], насичуючи його емоційною тональністю ностальгії та особливої притягальності. Саме тому твори Н. Сняданко, П. Яценка, О. Українця містять уже традиційні для української літератури останніх років образні ряди, пов'язані з Австро-Угорською імперією, а роман Й. Козленка, хоча й намагається переакцентувати міфологію Одеси, теж апелює до розтиражованих масовою культурою 20-х рр. та вже цілком оповитих ностальгійним флером 90-х рр. ХХ ст. Це дає змогу краще вписати біографію письменника чи громадського діяча в дотичний читачеві контекст (ретростилістика завжди суміщає історичне з можливим для чуттєвого осягнення й апелює до індивідуальної пам'яті), і водночас містифікувати реальність, адже романтика ретро досить часто являє собою лише стилізацію історії.

Зосередженість оповіді на чуттєвому сприйманні дійсності теж створює особливість, характерну для метамодерністської літератури, – підкреслення цінності простого, побутового й профанного досвіду, який розкриває й визначає людину не менше, ніж світ ідей:

«Метамодерн – це той стан, коли ви можете відчувати чесне задоволення від усього (...) У метамодерні немає високого й низького, а є єдиний потік, де важливий кожен елемент» [25]. Тому сучасна література активно відроджує побутовизм у зображенні людини. Видатна особистість минулого постає перед нами в оречевленому бутті, персоналія щільно вписується у світ предметів побуту й процесів повсякденності, що, зрозуміло, змінює традиційну, здебільшого абстрактну персоніфіковану модель біографічного тексту, яка зосереджувалась передусім на реконструкції свідомості. Альтернативна біографія, як і сучасна проза загалом, активно (навіть дещо нав'язливо) апелює до чуттів реципієнта – смакові, нюхові, дотикові, слухові й зорові образи працюють на «ефект присутності», побутове життя історичної персоналії протікає просто перед читачем у всіх деталях, що дає змогу не лише містифікувати біографію, насичуючи її реалістичними вірогідними деталями, але й паралельно апелювати до міфологічної символіки міст, що теж є містком до ідентичності в її регіональних формах: «Це не тільки місце, де стрічаються жінки і чоловіки; саме місто іде назустріч: формує в нашій уяві образ-себе» [23]. Місто стає в сучасній літературі не просто історично вмотивованим тлом розгортання подій, його насичена семіотична природа виходить на перший план. Часто місто набуває значення персонажа, визначального фокусу подієвості, як у «Танжері» (починаючи з назви), «Охайних прописах ерцгерцога Вільгельма» чи «Малхуті», де, на думку О. Петренко, «головним героєм твору є Станіслав із його топографією і хронологією, рутинним плином історії й непересічними подіями» [14], що теж сприяє створенню альтернативної біографії через чуттєво-візуальну правдивість екфразису, тому, за словами Г. Улюри, «архітектурі тут можна вірити, історії – уже ні» [22]. Візуалізація, як уже вказувалося, теж стає невід'ємною поетикальною віссю сучасного літературного твору, тому й виникає в альтбіографії зауважена багатьма критиками кінематографічність таких текстів. Зорова образність, принцип монтажності й суміщення планів для сучасної літератури настільки важливі, що інтермедіальність постає майже як обов'язковий семантичний конструктор, який у випадку роману «Нечуй. Немов. Небач» П. Яценка впливає й на визначення жанру.

Звичайно, ступінь і принципи насичення біографічного дискурсу поетикою альтернативності в різних авторів досить відмінні. Так, у повісті П. Кралюка «Діоптра» оповідь базується на непрояснених фактах біографії та втраченому творі, що дає можливість відобразити інтелектуальне середовище доби Відродження в Україні, наситити

текст дискусійністю, авторською інтерпретацією фактів. У повісті «Сильні та одинокі» перебіг подій визначає містична складова (пролепис, оніризм, уявні розмови з Я. Вишневецьким); Степан Бандера, як і у випадку з Мелетієм Смотрицьким із попереднього твору, розкривається діалогічно, через інтелектуальне середовище (містифіковані автором розмови головного героя з А. Мельником, О. Ольжичем та Я. Джугашвілі під час перебування в концтаборі).

У романі В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» ідея апокрифічності (неканонічності) є досить відчутною, оскільки автор свідомо розкитує канон усталеного православно-народницького сприймання постаті Григорія Сковороди. Альтернативність тут виявлена чи не найбільше серед аналізованих творів, оскільки за основу береться майже не відображений в офіційній історіографії період життя українського філософа й письменника, основні погляди якого в той час іще не викристалізувалися, тобто авторська свобода інтерпретації В. Єшкілевым стає домінантною в реконструкції свідомості історичної особистості. Григорій Сковорода потрапляє у складний світ таємних організацій, стає шпигуном, масоном, розкриває свою бісексуальну гендерну ідентичність і гностичний конфлікт із церквою. Така альтернативна біографія однієї з центральних постатей української культури викликала значне зацікавлення й суперечливі відгуки критики, проте можна погодитися з Т. Трофименко, що твір більшою мірою являє собою «інший погляд на канонізовану постать, авторську версію Сковороди, який у романі постає палким, захопленим, дещо наївним... пройдисвітом» [20]. Біографічний ігровий експеримент В. Єшкілева спрямований передусім на перевірку нашої впевненості в культурній пам'яті й на пошук способів і кодів її розширення.

Гендерна ідентичність стає базисом і для розгортання альтернативної біографії (точніше, взаємостосунків) митців Юрія Яновського та Олександра Довженка в романі Й. Козленка «Ганжер», що балансує на рівні ймовірного і є передусім авторською інтерпретацією загального еротичного напруження в «Майстрі корабля», яке й призвело до перегляду гетеронормативності героїв. Загальна стихійна сила вітаїстичних 20-х рр. знайшла своєрідне віддзеркалення в 90-х рр., редуплікація і ремоделювання любовних трикутників у реальному житті митецького середовища початку століття в текстуальній площині роману Ю. Яновського та в напівбогемному середовищі 90-х рр. створює ефект тяглості пам'яті й культурної циклічності. Пам'ять тут концентрується не лише приморським містом, але й увиразнюється через залучення (повернення) не відчитаних раніше й маргіналізованих

форм ідентичності [13], тому через багатоголосся героїв і через інтертекстуальність (роман сповнений прихованих і явних цитат і алюзій) автор реалізує власний проєкт тожсамості.

Гендерна квір-проблематика частково супроводжує й роман Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма», однак вісь історичної містифікації розгортається дещо в іншій площині – навколо альтернативного продовження всупереч офіційним джерелам біографії українського політика, військового діяча й поета Василя Вишиваного за принципом, влучно окресленим у романі Т. Малячук «Забуття», що хоча й не містить явних ознак альтбіографії, проте відповідає характеристикам метамодерністського письма і через постать В'ячеслава Липинського теж концентрується навколо проблеми свідомого вибору власної ідентичності: «Треба було всього лиш зробити вигляд, ніби серце ніхто нікому не проколював і воно б'ється дотепер» [9, с. 13]. Тобто твір Н. Сняданко через історичну постать та її біографічний код, а також демонстрацію міжпоколінневої взаємодії торкається проблем співвідношення індивідуальної пам'яті й історії, середовища та ідентичності. Альтернативний біографізм тут відіграє кумулятивну роль невтраченого зв'язку пам'яті, створює враження послідовної спадкоємності, намагається своїм нарративом заповнити лакуни історичного розвитку.

Альтбіографія в романі О. Українця «Малхут» близька до твору В. Єшкілева, оскільки теж тяжіє до інтерпретації маловідомих сторінок життєпису Ігнація Камінського з залученням таємних товариств, конспірологічних теорій, містичного підґрунтя, езотеричної символіки й пошуків скарбу, якому й присвячується життя найвідомішого бургомистра Станіслава. Проте організуючою віссю стає вже згадувана геоідентичність, міський текст настільки важливий, що формує і композицію роману (в бою гине Станіслав Потоцький, на честь якого й назвуть місто, через три століття бургомістр цього міста втратить спокій через пошуки розгадок його таємниць, а в кінці правда розкриється, коли на ритуал посвячення в члени масонської ложі приїде Іван Франко, на честь якого місто назвуть пізніше), і визначає використання поетики альтернативності в біографіях культурних діячів.

Напевно, найбільш експериментальним серед аналізованих творів є використання комплексу художніх прийомів альтернативності трактовки біографічного матеріалу в романі П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», у якому життєпис відомого українського письменника подано без особливої зміни фактів реальної біографії, однак пояснених кризь призму альтернативної деталі – в юності серце Івана Нечуя-Левицького було замінене на механічне, а українська дійсність розгортається в умовах розвиненої парової технології. Поетика стімпанку та залучення

містики для пояснення подій екзотизує постать письменника, робить його дивні для стороннього глядача звички ще більш ексцентричними, по-новому розкриває європейськість і національність як складові його ідентичності. Особливої уваги заслуговує також інтелектуальне оточення І. Нечуя-Левицького, адже київська Громада постає як щось середнє між таємною законспірованою організацією зі складною карнавальною ритуальністю й випробуваннями та «Бійцівським клубом». Проблеми національної ідентичності та індивідуальної біографії в романі показані одночасно й іронічно, і з глибиною емоційних переживань – у дусі метамодернізму.

Таким чином, можна узагальнити, що однією з тенденцій сучасної української літератури є втрата художньою біографією своєї чіткої історичності, проте набуття нею рис варіативності. Вона стає метамодерністським продуктом індивідуальної постпам'яті, сповненої викривлень, альтернативних варіантів розгортання життєвих сюжетів. Реальна історична особистість із її свідомістю, життєвими перипетіями, людським і речовим оточенням стає лише інтелектуальним приводом для розгортання тексту, певного роду маркером для конструювання моделей ідентичності, ігровим елементом між лакунарністю історичних магістралей і авторською концепцією реальності.

Література

1. Галич О. А. Глобалізація і квазидокументальна література : монографія. Рівне : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. 200 с.
2. Ганошенко Ю. Археологія психічного: онтологія часу в сучасній українській прозі. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 24–28.
3. Гребенюк Т. В. Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. Вип. 78. С. 160–164.
4. Джугастрянська Ю. Мистецтво паралельних прямих : рецензія на книжку Наталки Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма». *ЛітАкцент*. 27.02.2018. URL: <http://litakcent.com/2018/02/27/mistetstvo-paralelnih-pryamih-retsenziya-na-knizhku-natalki-snyadanko-ohayni-propisi-ertsgertsoga-vilgelma/>.
5. Дроздовський Д. Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодернізм! *ЛітАкцент*. 17.05.2013. URL: <http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/>.
6. Козленко Й. Нерв Танжера. *Танжер*. Київ : Видавничий дім «Комора», 2017. С. 185–197.

7. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Луцьк, 2002. 175 с.
8. Лютий Т. Кінець прекрасної епохи. В кожного своя «пост-права». *Деловая столица*. 19.11.2016. URL: <http://www.dsnews.ua/society/kinets-prekrasnoyi-epochi-v-kozhnogo-svoya-post-pravda--19112016180000>.
9. Мальярчук Т. Забуття : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 256 с.
10. Марінеско В. Ю. Літературна біографія як жанрова модель: особливості еволюції, атрибутивні та модусні ознаки. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 193. Вип. 181. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 59–63.
11. Мегилл А. Историческая эпистемология : научная монография. Москва : Канон+, РООИ Реабилитация, 2007. 480 с.
12. Мірошниченко В. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. 2017. Випуск 55. С. 109–117.
13. Нора П. Історія як захист від політики. *Historians*. 02.02.2012. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/117-pier-nora-istoriia-iak-zakhyst-vid-polityky?tmpl=component&print=1&layout=default&page>.
14. Петренко О. Книга Царства Остапа Українця : рецензія. *ЛітАкцент*. – 23.11.2017. URL: <http://litakcent.com/2017/11/23/kniga-tsarstva-ostapa-ukrayintsya-retsenziya/>.
15. Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Старобільськ, 2016. 209 с.
16. Поліщук Я. Реорієнтація в сучасній українській літературі. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2015. № 3 (11). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2015_3_11.
17. Рикер П. Память, история, забвение : научная монография. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
18. Саманчук С. Остап Українець: Я люблю розповсюджувати чутки про Франківськ : інтерв'ю. *Вежа*. 25.10.2017. URL: <http://www.vezha.org/ostap-ukrayinets/>.
19. Тернер Л. Маніфест Метамодернізму. *The Syncretic Times*. 22.02.2016. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>.
20. Трофименко Т. Чи погано бути пройдисвітом? Апокриф мандрів Григорія Сковороди за Володимиром Єшкілевим. *Zaxid.net*. 21.05.2012. URL: https://zaxid.net/chi_pogano_buti_proydisvitom_apokrif_mandriv_grigoriya_skovorodi_zh_volodimirov_yeshkilyevim_n1255572.
21. Українець О. Малхут. Харків : Ранок : Фабула, 2017. 256 с.
22. Ульора Г. Недобудоване царство : рецензія. *Збруч*. 18.12.2017. URL: <https://zbruc.eu/node/74450>.
23. Ульора Г. «Танжер»: Половання у заповіднику. *LB.ua*. 12.08.2017. URL: https://ukr.lb.ua/culture/2017/08/12/373787_tanzher_polyuvannya_zapovidniku.html.

24. Хирш М. Что такое постпамять. *Уроки истории*. 17.06.2016. URL: <http://urokiistorii.ru/article/53287>.
25. Чертыков В. Метамодерн – новый способ смотреть на мир. *Newtonew*. 29.03.2017. URL: <https://newtonew.com/culture/wow-metamodern>.
26. Fukuyama F. *The End of History and the Last Man*. New York : Free Press, 1992. 418 p.
27. Timmer N. Do You Feel it Too? The Post-postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium. New York – Amsterdam : Rodopi, 2010. 388 p.
28. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–13.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ганошенко Юрій Анатолійович, кандидат філологічних наук, доцент, Запорізький державний медичний університет, м. Запоріжжя, Україна.

Копельман Зоя Леонтіївна, доктор філологічних наук, викладач Єврейського університету в Єрусалимі, Ізраїль.

Остапчук Тетяна Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Павлюк Христина Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Полюхович Ольга Павлівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства, Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ, Україна.

Пронкевич Олександр Вікторович, доктор філологічних наук, професор, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Ревакович Марія, доктор філософії (Ph.D), викладач української літератури, Ратгерський університет – Нью-Брансвік, асоційований викладач факультету слов'янських мов та літератури Вашингтонського університету, США.

Шестопалова Тетяна Павлівна, доктор філологічних наук, професор, Чорноморський національний університет імені Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

**ЛІТЕРАТОР-ІНТЕЛЕКТУАЛ
У МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ:
ВИКЛИКИ ДЛЯ ПАМ'ЯТІ
ТА ІДЕНТИЧНОСТІ**

Монографія

Гол. ред. О. В. Пронкевич

Редактор *Я. Котенко*.

Технічний редактор, комп'ютерна верстка,
дизайн обкладинки *Н. Хасянова*.

Друк *С. Волинець*. Фальцювальню-палітурні роботи *О. Кутова*

Підп. до друку 21.12.2018

Формат 60×84¹/₁₆. Папір офсет.

Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 10,46. Обл.-вид. арк. 10,94.

Тираж 300 пр. Зам. № 5660.

Видавець і виготовлювач: ЧНУ ім. Петра Могили.

54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.

Тел. : 8(0512)50–03–32, 8(0512)76–55–81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6124 від 05.04.2018