

***Віра Просалова***

***ТЕКСТ У СВІТІ ТЕКСТІВ  
ПРАЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ШКОЛИ***

**Донецьк  
Східний видавничий дім  
2005**

ББК 83.3 (4УКР)6-022  
П 82П 82  
УДК 82.02 "1920/1930"(437.1/.2)

**Просалова Віра.**

Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. –344 с.  
ISBN 966-7804-91-7

У книзі простежується взаємодія текстів, виявляються інтертекстуальні зв'язки між творами письменників Празької літературної школи, їх попередників і сучасників, з'ясовуються форми і типи інтертекстуальності. Діалогічні зв'язки між текстами розглядаються як результат опосередкованих чи безпосередніх контактів: Є.Маланюка і Ю.Дарагана, О.Теліги і Н.Лівицької-Холодної, Л.Мосендза і Юрія Клена, О.Ольжича й І.Ірлявського. Показано, що Празька літературна школа формувалася у контексті національної та світової традицій.

Призначена для літературознавців, вчителів-словесників, студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться проблемами літературознавства.

**ББК 83.3 (4УКР)6-022**  
**УДК 82.02 "1920/1930"(437.1/.2)**

*Науковий редактор: доктор філологічних наук,  
професор М.К.Наєнко*

**Рецензенти:**

академік НАН України **І.М.Дзюба** (м. Київ);  
доктор філологічних наук, професор Дніпропетровського національного університету **Н.І.Заверталюк**;  
доктор філологічних наук, професор Одеського національного університету ім. І. Мечникова **Є.М.Прісовський**

*Друкується за рішенням Вченої ради Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка від 25.06.05 (протокол №12)*

*Видання здійснене за сприяння Канадського інституту українських студій Альбертського університету  
(Вічного фонду ім. родини Ремезів)*

**“Читач-брат – то значить читач живий духом, що паралельно живе з письменником і котрого життя письменник завершує в пророчості, в красі, в повноті мрії, а він, у свою чергу, завершує мрію повнотою чину.**

**І ніде, як у слов’ян, і ніде у слов’ян, як в українців, так міцно не було братання творців мрії і чину, бо остаточно про творчого читача говоримо”.**

**Ю.Липа**

## ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I	
<b>Позатекстова реальність і рецепція текстів:</b>	15
1.1. Взаєморецепція і літературно-критична рецепція	15
1.2. „Вісниківський” канон і західноукраїнський текст	28
1.3. Міжлітературна рецепція: форми вияву	44
РОЗДІЛ II	
<b>У вирі інтертекстуальності:</b>	68
2.1. Міжтекстова взаємодія і контекст	68
2.2. Інtrateкстуальні зв'язки у тексті	85
2.3. Структури “тексту в тексті”	97
2.4. Структури “тексту про текст”	108
2.5. Інтертекстуальність як співтворчість	128
РОЗДІЛ III	
<b>Поетика свого/чужого й ефект новизни:</b>	144
3.1. Форми презентації “чужого”	144
3.2. Дихотомія <i>своє/ чуже</i> і самототожність письменника	159
3.3. Архетипи: загальне й індивідуально-авторське	168
3.4. Ритуальні праформи і їх функція в тексті	182
РОЗДІЛ IV	
<b>Профетичні інтенції і резонансний простір</b>	194
РОЗДІЛ V	
<b>Інтертекстуальні виміри прози:</b>	236
5.1. Текст і контекст: поетика полілогу	236
5.2. Текст і його інтертекстуальне поле	251
5.3. Текст як вияв інтертексту	274
ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ	302
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	306

## ВСТУП

Творчість письменників Празької літературної школи поступово повертається в Україну, хоч і не в повному обсязі, проте назавжди. Позначена вольовою напругою, життєтворчою енергією, вона засвідчила ідейно-художні пошуки молодшої генерації, яка відчула гіркоту поразки й озонний подих волі, безперспективність емігрантських буднів і можливості для творчої самореалізації.

Як колишні учасники національно-визвольних змагань українського народу (1917-1920 рр.) і свідки його трагічної поразки, Є.Маланюк, Ю.Дараган, Л.Мосендз, Ю.Липа, Г.Мазуренко настроювали свою музику на потреби часу, шукаючи, проте, свого слова. Підхоплені визвольним поривом, вони прагнули надолужити втрачене, стати авангардом нескореного українства. В унісон їм, досвідченішим, загартованішим, озивалися голоси молодших: О.Ольжича, О.Теліги, О.Лятуринської, Н.Лівицької-Холодної, І.Ірлявського та інших поетів. Таким чином склалися „діалогічні взаємини” між авторами і текстами, останні, у свою чергу, вступали у взаємозв'язки один з одним.

Художній твір існує, як правило, не відокремлено від інших, а в силовому полі собі подібних, співвідноситься з ними, вступає у „діалогічні взаємини”. „Діалогічні взаємини – це взаємини (смыслові) між будь-якими висловлюваннями в мовленнєвому спілкуванні, – пише М.Бахтін. – Будь-які два висловлювання, якщо ми зіставимо їх у смисловій площині (не як речі і не як лінгвістичні приклади), виявляться в діалогічних взаєминах” [1, 488]. Діалогічними виявляються твори, що виникають у відповідь на інші або що стосуються однієї теми, проте осмислюють її інакше.

Текст, на думку Ю.Лотмана, „потребує співрозмовника”, розрахований на когось, на сприйняття іншим, інакшим від свого автора. „Як незалежне від нас явище, – розвиває цю думку І.Фізер, – поетичний твір безсилий, позбавлений *energeia*. Аби він міг функціонувати, він повинен вступити в творчий зв'язок з аперцептивною свідомістю. Взятий ізольовано, він не виявляється самовистачальним” [2, 84]. Отже, текст включається у процес комунікації, взаємодіє „з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають” [3, 408]. Оскільки твір знаходить відгук в іншому, то в окремому тексті завжди відчувається відгомін інших – більшою чи меншою мірою віддалених або ж, навпаки, наближених до нього. Ідея діалогізму М.Бахтіна дає можливість розглядати текст як невід'ємну ланку безперервного процесу спілкування, а всю світову культуру – як полілог, у якому беруть участь голоси і минулого, і сучасного.

Ці міркування про взаємодію текстів мали б переконувати у продуктивності ідеї інтертекстуального аналізу, яки не одне суттєве „але”, що змушує звернутися до історії питання. Ідея „діалогу” М.Бахтіна засвоюється Ю.Крістєвою частково і зводиться лише до діалогу між текстами. Запроваджений нею термін „інтертекстуальність” (англ. *intertextuality*, франц. *intertextualité*) означає здатність тексту вступати у взаємодію з іншими, викликати асоціації з ними. З'явившись наприкінці 60-х років минулого століття (хоч назване ним явище досить давнє), термін здобув популярність завдяки семантиці, що виражала взаємозв'язок текстів і явищ у світовому культурному просторі.

Водночас подвійне авторство інтертекстуальності зумовлює необхідність співвіднесення згаданих підходів: за М.Бахтіним, котрий мав на увазі діалогізм, – це взаємодія суб'єктів, за Ю.Крістєвою – об'єктів. „...Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – продукт вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту, – підкреслює дослідниця. – Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню” [4, 429]. Мова, таким чином, іде про різні явища: у першому випадку – інтерсуб'єкту взаємодію, у другому – міжоб'єкту. Якщо М.Бахтін репрезентував філософсько-естетичний підхід, то Ю.Крістєва – структурно-семіотичний, що постулював ідею „смерті автора”. Цю ідею – загибелі автора як творчої індивідуальності – згодом підтримали М.Фуко, Р.Барт, Ж.Дерріда. Згідно з нею, свідомість суб'єкта розчиняється у тексті, який здобуває автономію й існує тепер незалежно від автора, тонучи, по суті, у морі цитат. „Кожний текст, – стверджує Р.Барт, – виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш розпізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури теперішньої. Кожний текст являє собою нову тканину, створену із старих цитат” [5, 115]. Твір сприймається як вишивання по канві взірців, як несподівана мозаїка уже бачених, відомих елементів, об'єднаних у нову єдність. На думку цього дослідника, „будь-який текст є міжтекстом щодо якогось іншого тексту, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що у тексті є якесь походження; усілякі пошуки „джерел” і „впливів” відповідають міфу про філіації творів, текст же виникає з анонімних, невловимих і разом з тим уже читаних цитат – цитат без лапок” [5, 115]. Таким чином, ідея „діалогу” М.Бахтіна набула діаметрально протилежних модифікацій, які зближувалися визнанням того, що текст реагує на інші.

Різні підходи літературознавців до міжтекстової взаємодії ми схильні розглядати не як підставу для розмежування, а як основу для можливого синтезу. Тому інтертекстуальність як одну з ознак художнього мислення з притаманним йому діалогізмом вважаємо конкретним виявом діалогу. Отже, інтертекстуальність тлумачиться нами як наслідок кореляції протилежних підходів. Подібний синтез здійснює І.Арнольд, котра під цим поняттям розуміє „включення в текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді маркованих чи немаркованих, перетворених чи незмінних цитат, алюзій і ремінісценцій” [6, 346]. Дослідниця підкреслює взаємодію світоглядів і текстів, наголошує на процесуальності інтертекстуальності.

Ідеї інтертекстуальності у російському літературознавстві знайшли реалізацію переважно у синтезованому вигляді і набули значного поширення у працях О.Жолковського, І.Смирнова, Н.Кузьміної,

М.Тростнікова, Ж.Фомічової, М.Ямпольського, Н.Фатєєвої, І.Арнольд, Г.Лушнікової, Г.Денисової [7], що дало можливість висловити ряд конструктивних міркувань. В українському літературознавстві ці ідеї мають переважно епізодичний вияв, простежуючись у прочитанні окремих творів.

Інтертекстуальність, яку можна розглядати з двох точок зору – автора і читача, відкриває перед письменниками широкі можливості для нових художніх реалізацій, нового міжтекстового синтезу, для виявлення своєї ерудиції і творчих можливостей. Новий твір народжується в результаті синтезу попередніх текстів: своїх і чужих. Поняття інтертекстуальності потребує конкретизації: з формальної точки зору – це введення елементів інших текстів у створюваний, з семантичної – це здатність тексту нарощувати свій смисловий потенціал за рахунок інших текстів.

Першорядну, гомогенізуючу роль автора-творця, який вбирає “чуже”, можна порівняти із взаєминами полководця з підлеглими, котрі виборюють перемогу, щоб саме він міг, зрештою, скористатися її лаврами. Як і кожне зіставлення, це, звичайно, дещо спрощує характер взаємодії “свого” і “чужого”, адже від особистості автора-творця залежить, що саме, як і чому підпорядковується.

Інтертекстуальність з точки зору реципієнта відкриває відоме у невідомому, простежує перегук “чужих” голосів, виявляє зв'язки між дискретними станами художньої свідомості. При цьому багато важить тезаурус (сукупність накопичених знань), інтуїція реципієнта, його уміння розпізнавати міжтекстові сходження. Осмислення міжтекстової взаємодії неминуче перетинається з виявленням впливів, хоч, безперечно, не може бути зведене до них. Тому якщо взаємодія з іншими текстами давала змогу письменникові повніше реалізувати себе, то інтертекстуальний підхід з боку літературознавців, критиків до його творів викликав побоювання, зумовлені віднайденням можливих запозичень.

Інтертекстуальний підхід може, зрештою, призводити до непрогнозованого результату: в оригінальному, свіжому раптом виявляється багато вже знаного, відомого. “Складність та багаторівневість компонентів, що беруть участь у текстовій взаємодії, – підкреслює Ю.Лотман, – призводить до відомої непередбачуваності тієї трансформації, якій піддається текст, що його уводимо. Але трансформується не тільки він – змінюється уся семіотична ситуація всередині того текстового світу, до якого його вводять” [8, 587]. Результатом міжтекстової взаємодії постають інтертекстуальні зв'язки, що виявляються на різних рівнях тексту: моделювання дійсності, системи образів, композиційних прийомів, мовної структури.

Кожний окремо взятий текст, отже, виявляється місцем перетину інших, тому що письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші тексти. При цьому попередній входить у новий текст не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді. І якщо взаємозв'язок текстів виявляється, скажімо, у цитуванні, то важливим є не сам факт цього, а те, як саме цитується джерело, з якою метою. Взаємодія з текстом-джерелом багатоманітна: від піднесено-наслідувальної – до пародіювально-викривальної.

Оскільки проблема інтертекстуальності орієнтує на виявлення взаємозв'язку і з попереднім, і з аналізованим, і з наступним етапами культури, то в інтертекстуальне поле закономірно втягуються нові й нові художні тексти, що відповідають на інші чи полемізують з ними. У такий спосіб відбувається актуалізація набутого попередниками чи, навпаки, пошуку нового – шляхом відштовхування від них.

Інтертекстуальний підхід потребує врахування суттєвих моментів:

по-перше, немає чіткої концепції, яка б давала змогу застосовувати висловлені вченими міркування, теорія інтертекстуальності розпадається на течії, що полемізують між собою;

по-друге, погляди самих прихильників інтертекстуального аналізу зазнають помітної корекції, що не повинно лишатися поза увагою дослідників;

по-третє, ступінь вияву міжтекстових зв'язків у текстах різний.

Як наголошує І.Арнольд, “масштаби інтертекстуальності можуть бути дуже різними і коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілих великих текстів у вигляді творів, що належать перу персонажів, їх листів, щоденників чи цілих написаних ними романів” [6, 361]. Якщо міжтекстові сходження виявляються у вигляді присвяти, епіграфа чи цитати, то вони легко простежуються у тексті. Проте нерідко вони мають завуальований характер, постаючи на рівні алюзії чи ремінісценції. Особливо, якщо письменник свідомо приховує міжтекстовий зв'язок.

Інтертекстуальний аналіз дозволяє простежувати багаторівневий характер взаємозв'язків, безперервний процес взаємодії суб'єктів і текстів, проте зрозуміло й інше: цей аналіз не може претендувати на універсальність, бути панацеєю. Тим більше, що в теорії інтертекстуального аналізу спостерігається термінологічна “злива”: “генотекст”, “фенотекст”, “прототекст”, “інтертекст”, “метатекст”, “гіпертекст”, “архітекст”, “інтекст”, “інтратекстуальність”, “паратекстуальність”, “гіпертекстуальність” і це ще далеко не повний перелік. Причому з кожним новим дослідженням термінологічний апарат збагачується. Так, скажімо, в одній з останніх праць Н.Фатєєва [9] пропонує відмежовувати інтертекстуальність від автоінтертекстуальності, і це видається цілком правомірним, якщо зважити, що письменник продовжує розпочате ним самим, вступає у діалог з самим собою, зі сказаним ним у попередніх творах.

Привертає увагу і звичайне дублювання запропонованих літературознавцями термінів на позначення, наприклад, джерела міжтекстового зв'язку: “прототекст”, “претекст”, “передтекст”, “текст-продуцент” тощо. Ці номінативні варіанти загалом відбивають суть явища, акцентуючи увагу на одному з аспектів: текст чи передує іншому, чи продукує інші.

Уточнення насамперед потребує поняття “інтертекст”, яке застосовується у роботі. Ю.Крістева його виникнення пов'язує з процесом читання/письма. На її думку, інтертекстова структура “виробляється

щодо іншої структури” [4, 429], тому доцільно враховувати динамічний характер інтертексту. Теорію інтертексту Г.Блум розглядає в аспекті зв'язку між окремими авторами і літературною традицією. Творчий процес тлумачиться ним як боротьба з попередниками, чий “сліди” ретельно приховуються. Г.Блум запропонував свій термінологічний апарат, що дістав назву “пропорції ревізії” [10, 18-19]. Запроваджені американським дослідником терміни (“клінамен” як поетичне перечитування, “тессера” як прочитання-доповнення, “кеносис” як крок до розриву з попередником, “даймонізація” як реакція на возвеличення попередника, “аскесис” як дія самоочищення, “апофрадес” як своєрідний спосіб “передачі” авторських прав від попередника фіктивному наступнику тощо) відбивають, по суті, стратегію читання, витіснення з нового тексту його джерела.

Заслужують на увагу ідеї П.Х.Торопа, котрий пропонує розрізняти поняття “інтекст” та “інтертекст”. Інтекст він пов'язує з тим же джерелом, а інтертекст – не лише з текстовими, а й нетекстовими елементами. На думку вченого, коли мова йде про інтертекст, список джерел не може претендувати на вичерпність чи остаточність, тому дослідник розмежовує поетику інтексту, поетику інтертексту, поетику джерел і поетику “свого – чужого”. Поетику інтертексту він розглядає як комбінацію кількох інтекстів, розрізняючи зовнішню і внутрішню інтертекстуальність. “Зовнішня інтертекстуальність характеризує можливі контакти готового тексту, його семантичний потенціал, – наголошує П.Х.Тороп, – внутрішня інтертекстуальність характеризує породження тексту, принципи поводження з “чужим словом” [11, 55].

В аспекті механізму міжтекстової взаємодії продуктивною видається ідея Б.М.Гаспарова про комунікативний фрагмент як про “первинну, безпосередньо задану у свідомості одиницю мовленнєвої діяльності” [12, 122]. Ця думка співзвучна твердженню Ю.Лотмана про те, що в текст вмонтовуються “уламки” інших текстів, які збільшують непередбачуваність подальшого розвитку.

На основі систематизації літературознавчих досліджень зазначимо, що під *інтертекстом* розуміють: внутрішньотекстовий взаємозв'язок різних дискурсів (Л.Дьолленбах, П.Ван де Хевель); будь-який текст як “нову тканину, зіткану зі старих цитат” (Р.Барт, В.Лейч, Ш.Гривель та інші); кілька творів, які виявляють схожість елементів і утворюють міжтекстовий простір (І. Смирнов, Н.Фатєєва, О.Жолковський); текст, що містить цитати (В.Руднев); підтекст як елемент семантичної структури твору (С.Золян) [13]. Дефініції цього терміна дуже розпливчасті, що змушує висловити своє розуміння, відкинувши крайнощі, зокрема, твердження типу “немає тексту, крім інтертексту” (Ш.Гривель).

Інтертекстом вважаємо єдність актуалізованих у художньому сприйнятті взаємозв'язків, що виявляються у всьому багатоманітті художнього втілення, своєрідне міжтекстове утворення, окремі компоненти якого взаємодоповнюють один одного. Онтологія інтертексту виявляється у системі його можливих реалізацій, тому окремий художній текст дає уявлення лише про одне з авторських втілень, що потребує зіставлення з іншими для з'ясування його специфіки. Інтертекст – це проміжний текст, тобто міжтекст, що постає у формі контекстуального побутування твору, його взаємодії з іншими текстами. При цьому сприйняття окремого тексту відбувається за параметрами, виробленими саме інтертекстом.

Множинність міжтекстових зв'язків виявляється – більшою чи меншою мірою – у кожному з текстів. Інтертекст постає проміжною формою і не має закріпленості у жодному окремо взятому творі. Він виявляється в інтерсуб'єктивних взаєминах, що викликають ситуацію смислотворення, оприявлюється відразу в кількох текстах. Це наслідок взаємодії авторських “Я”, що породжують нову змістову єдність. Проміжним характером інтертексту, міжтекстовим існуванням зумовлені його віртуальність, а множинністю можливих інтерпретацій – потенційна безмежність як наслідок нових і нових взаємодій.

Тріада *текст – контекст – інтертекст* вияскравлює:

- взаємозв'язок компонентів;
- динаміку взаємодії окремого тексту з іншими, які становлять щодо нього контекст;
- послідовність взаємодії тексту з контекстом, що разом утворюють віртуальний міжтекст.

Зв'язок між текстом та інтертекстом не має однолінійного характеру і не може розглядатися у площині запозичень чи впливів. Це взаємозв'язок, що призводить до трансформації змістового потенціалу обох компонентів, наслідок їх перехрещення, взаємодії: текст <—> інтертекст.

Доробок Празької літературної школи становлять тексти, написані у 20-30-х роках у Празі, Подєбрадах, Варшаві, Львові, тобто в тих осередках, де мешкали українські письменники-емігранти, що плекали вірність українському духовному світу. На основі взаємозв'язків та взаємодії з національним і світовим літературно-художнім контекстом вони творили тексти, пройняті інваріантними мотивами, образами, реагували на сказане про них, розвивали чи відкидали його, відгукувалися один про одного, тобто творили свій інтертекст, що об'єднав усі тексти в єдине віртуальне ціле. Позначені спільністю переживань та національних уболівань, взаємодіючи між собою і вступаючи у “діалогічні взаємини”, ці тексти становлять міжтекстове семантичне поле, яке дозволяє через рецепцію окремого твору сприймати всю множинність художніх виявів. Окремий текст у цьому зв'язку є неповторною, індивідуально-авторською формою прояву інтертексту, що може розкриватися безпосередньо чи опосередковано, усвідомлено чи мимовільно, фіксовано чи динамічно.

У творах “празжан” простежувалася глибина семантична схема (термін І.П.Смирнова), притаманна текстам, що взаємодіють один з одним. Зрозуміло, що в одній роботі охопити всі тексти неможливо, тому ми не ставимо своїм завданням створення завершеної картини міжтекстової взаємодії, адже безперервність цього процесу породжує нові й нові її вияви.

Запропонований підхід до творчості Празької літературної школи покликаний виявити функціональну значущість міжтекстової взаємодії. При цьому на особливу увагу заслуговує апелятивна функція

інтертексту, що виявляється в орієнтації на конкретного адресата, котрий спроможний не лише відчутти міжтекстовий зв'язок, а й адекватно оцінити приховану за ним інтенцію. Тому зважаємо на те, що адресатами "пражан" були як вони самі, так і нація загалом.

Аналіз доробку Празької літературної школи передбачає врахування того, як, по-перше, окремих текст (у даному разі першоджерело) відбився в іншому, як, по-друге, новий твір актуалізує попередника чи попередників. Обраний аспект *текст – контекст – інтертекст* дає можливість простежувати складні взаємозв'язки між окремими текстами, співвідносячи їх із найближчим контекстом як сукупністю текстів самих "пражан". "Діалогічні взаємини" між представниками школи і їх текстами служать передумовою для цілісного дослідження цього літературного явища.

Актуальність монографії зумовлена необхідністю теоретичного осмислення взаємозв'язків між письменниками Празької літературної школи, їх творами, виявлення різноманітних форм міжтекстової взаємодії, потребою глибшого аналізу цього літературного феномена. Уперше в теоретичному аспекті у монографії простежується розмаїття інтертекстуальних зв'язків Празької літературної школи, з'ясовується їх функція, виявляється вплив ідей Празького лінгвістичного гуртка на становлення теорії інтертекстуального аналізу. У роботі реалізуються конструктивні ідеї інтертекстуальності, що не зводиться до постструктуралістського тлумачення, застосовуються порівняльно-типологічний, порівняльно-історичний, компаративний, функціональний, частково міфопоетичний методи дослідження. Звернення до елементів семиотики дозволяє розглядати окрему деталь у творах "пражан" як повноцінний значущий елемент, що у своїй взаємодії з іншими утворює динамічну художню систему.

У цій книзі окремі ідеї, висловлені раніше, знайшли глибше обґрунтування, повніше висвітлення, деякі були уточнені чи переглянуті. Ідея цілісного аналізу доробку Празької літературної школи не нова, проте не може вважатися вичерпаною хоч би з урахуванням відсутності текстологічних досліджень, повного видання творів, суперечливості багатьох відомостей, суттєвих прогалин у висвітленні фактів тощо.

#### Примітки:

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
2. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: Academia, 1993. – 112 с.
3. Бахтін М.М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С. 406-415.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Под ред. Г.М.Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С.427-457.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с.
7. Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М.: Сов. писатель, 1992. – 429 с.; Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск: Омский госуниверситет, 1999. – 268 с.; Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения: Учебное пособие. – Кемерово, 1995. – 82 с.; Фомичева Ж.Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе: Автореферат дис. канд. филол. наук. – СПб., 1992. – 17 с.; Смирнов И. Роман тайн и „Доктор Живаго“. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 208 с.; Устин А.К. Текст. Интертекст. Культура. – СПб., 1995. – 112 с. та ін.
8. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С.581-595.
9. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
10. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – 352 с.
11. Тороп П. Тотальный перевод. – Тарту: Тартуский университет, 1995. – 220 с.
12. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 351 с.; Dällenbach L. Le récit spéculatif: Essai sur la mise en abîme. – P., 1977.; Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation. – P., 1986.; Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Сост. общ. ред. и вступ. сл. Г.Косикова. – М.: Прогресс, 1989; Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака. – СПб., 1995; Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М.: Сов. писатель, 1992; Золян С. О семантике поэтической цитаты // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1989; Руднев В. Интертекст // Словарь культуры ХХ века: Ключевые понятия и тексты. – М., 1997; Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. – Тверь: ТГУ, 1998.



## ПОЗАТЕКСТОВА РЕАЛЬНІСТЬ РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТУ:

### 1.1. Взаєморецепція літературно-критична рецепція

*Чи довго ще, о Господи, чи довго  
ми будемо блукати шукати  
рідного краю на своїй землі?  
Леся Українка*

Художній твір виникає в певному соціально-культурному середовищі, прямо чи опосередковано реагує на нього, відбиває притаманні йому тенденції. Відповідно і його рецепція зумовлюється багатьма чинниками, адже читач – представник свого часу, носій певних ідеологічних переконань, ідейно-естетичних смаків, уподобань. Принципова незавершеність художнього тексту, на думку Р.Інгардена, стимулює творчу активність реципієнта, здатного доповнювати, доуявляти прочитане, отже, виявляти своє розуміння.

На рецепції художнього феномена Празької літературної школи позначилися суспільно-політичні чинники: антиукраїнські дії Антанти, яка підтримала розподіл України між державами-сусідами і дала згоду на окупацію Галичини Польщею, протистояння держав з різним суспільним ладом тощо. Суспільно-політичні чинники відзначалися динамічним характером і амбівалентністю. Їх врахування, проте, необхідне для об'єктивного аналізу літературних явищ, що виникли в поліетнічному оточенні.

У рецепції художніх творів „пражан” можна виділити кілька рівнів: ідеологічний, концептуально-образний, естетичний, що взаємодоповнювали один одного. Причому навіть ті критики, які віддавали перевагу естетичним якостям тексту, нерідко схвально відгукувалися про національно заангажовані вірші. У цьому переконує, зокрема, оцінка М.Гнатишаком першої збірки Н.Лівицької-Холодної „Вогонь і попіл”, що відповідала вибагливим естетичним смакам, але не соціальним потребам часу. Тому критик віддавав належне іншим творам „пражан”.

В умовах ідеологічного протистояння творчість письменників Празької літературної школи була предметом численних інсинуацій, а для тих літераторів, котрі, щоб врятувати життя, прагнули (чи були змушені) демонструвати ідеологічну пильність, – своєрідним „алібі” (за висловом І.Дзюби) ідейної непохитності. Таким чином, упереджена рецепція мала на меті дискредитувати творчу діяльність національно свідомих „пражан”. Водночас вони самі не завжди розуміли причини, що змушували вітчизняних письменників пристосовуватися, і, засуджуючи вияви конформізму, тим самим поглиблювали ідейно-естетичне протистояння. Йдеться, отже, про „інакшість, співіснування множинності не тотожних один одному, але цілком рівноправних” феноменів, які „залишають один на одному сліди, один одного породжують, один в одному відображуються” [1, 37].

Твори „пражан”, за винятком звернених один до одного, несли відбиток комунікативного розриву, зумовленого, з одного боку, неприйняттям їх в Україні, а з іншого – нерозумінням тих метаморфоз (геніальний поет/блазень), які спостерігалися з їхніми співвітчизниками. Неадекватна рецепція виявлялася взаємною і мала у своїй основі ідеологічне підґрунтя.

Вітчизняне літературознавство висувало до художніх творів ідеологічні критерії, розглядало літературу як одну із „форм ідеологічної надбудови”, тому всі літературознавчі розвідки радянського періоду або обходили увагою творчість поетів-емігрантів, або ж відзначалися вульгаризаторським підходом, суб'єктивністю, відвертими інсинуаціями. Культивованій образ ворога набирав таких гіпертрофованих масштабів, що ярликами „фашист”, „націоналіст” увінчувалися майже всі більш-менш відомі митці. Варшавська група „Танк” кваліфікувалася виключно як „націоналістично-фашистська” [2, 449], відверто ворожа радянському суспільству. Аберації мали ідеологічне підґрунтя і відповідні наслідки. Проскрибовані в Україні, талановиті митці виявлялися вилученими з літературного процесу на цілі десятиліття.

Найяскравіші представники Празької літературної школи, зокрема Є.Маланюк, характеризувалися як символи „фашизму”, а такі, як Ю.Липа, виявилися і могли б у більшій мірі виявитися жертвами НКВС. Здійснювана радянським літературознавством послідовна, цілеспрямована фальсифікація цього художнього феномена, з одного боку, і відсутність у світі тієї країни, яку репрезентували ці митці, з другого, а також розпорошеність сил призвели до необ'єктивності у висвітленні вагомого художнього доробку письменників Празької літературної школи. Їх спадщина, проте, привертала увагу вільної критичної думки. Так, скажімо, у статті І.Коровицького „Західна Україна і еміграція”, поданій у „Енциклопедії Українознавства” (Мюнхен – Нью-Йорк, 1949) і нещодавно перевиданій в Україні, містилися цінні відомості про групу „Вісника” та інші літературні осередки.

Важливою віхою у справі видання і вивчення еміграційної поезії стали упорядковані Б.Бойчуком і Б.Рубчаком „Координати”, що відзначалися синтезом науково-критичних оцінок і найпоказовіших художніх творів, широким охопленням не відомих загалу імен. Як зазначають упорядники, цю антологію української поезії не варто розглядати „як наукову працю, а як літературний твір” [3, 7]. Самооцінка потребує, проте, суттєвої корекції, адже подані ними коментарі характеризувалися виваженістю і

обґрунтованістю, глибиною спостережень, зокрема, над поетикою творів. З огляду на відсутність необхідних для такої копіїткої праці умов ця перша спроба впорядкування ліричних творів виявилася вельми успішною.

Читацька громадськість України дістала змогу познайомитися з доробком “пражан” значно пізніше завдяки дбайливо упорядкованій словацьким літературознавцем М.Неврлим антології “Муза любові й боротьби” (К.: Укр. письменник, 1995), до якої ввійшли твори дванадцяти письменників, зокрема І.Ірлявського, І.Колоса, А.Гарасевича. Пізніше упорядкована О.Астаф’євим і А.Дністровим антологія “Празька поетична школа” (Харків, 2004) включала вірші Ю.Липи і Н. Лівницької-Холодної; хрестоматія прозових творів “Празька школа” (Донецьк, 2004) давала уявлення про освоєння поетами епічних жанрів. Проте ці видання не знімають з порядку денного необхідності повного видання творів Юрія Клена, Леоніда Мосендза, Наталі Лівницької-Холодної та інших авторів, котрі самовідданою творчою працею на ниві української літератури здобули на це право.

Поверненню в літературу письменників-емігрантів сприяли академічна “Історія української літератури початку ХХ ст.” (К., 1993-1995), “Хрестоматія з нової української літератури” (Львів, 1993), хрестоматія у чотирьох книгах “Українське слово” (К., 1994-1995; друге видання – 2001; третє – 2003) та інші публікації останніх років. У рецепції цього художнього феномена вченими діаспори домінували концептуально-образний та естетичний підходи. Спроби цілісного аналізу художньої спадщини “пражан” мали місце у працях Ю.Бойка-Блохина, М.Неврлого, Ю.Шереха, Ю.Лавріненка, Р.Олійника-Рахманного та інших.

Сучасне вітчизняне літературознавство перебуває поки що на стадії накопичення емпіричного матеріалу, осмислення тих художніх текстів, яким пощастило знайти видавця. Твори О.Стефановича, Л.Мосендза, О.Лятуринської, Н.Лівницької-Холодної та інших чільних представників Празької літературної школи ще не видані в Україні і тому не знайшли належного потракування.

Систематизація літературознавчих досліджень про творчість “пражан” потребує врахування: по-перше, авторецепції самих поетів і їхньої рецепції сучасниками, по-друге, праць визначних зарубіжних учених і, по-третє, вітчизняних літературознавців пострадянського періоду.

Щодо авторецепції самих письменників, то про це частково йде мова у посібнику Ю.Коваліва, котрий, спираючись на корективи Є.Маланюка і Н.Лівницької-Холодної, помітну неузгодженість оцінок пояснює “відсутністю в “Празькій школі” організаційно-програмових структур, притаманних “Гарту” чи “ВАПЛІТЕ”, що надавало їй ефемерного вигляду, територіальною розпорошеністю її колективу (Прага, Варшава, Львів, Мюнстер тощо), неоднорідністю стильових зацікавлень і почасти нюансованою неоднозначністю світоглядних орієнтирів, гетерогенною специфікою” [4, 4-5]. На поляризації сил у середовищі “пражан” і “танківців” позначилася суспільна і літературно-мистецька ситуація того часу, адже аналогічне розмежування відбулося у Львові: з переорієнтацією редагованого Б.Кравцівим журналу “Дажбог” на політичний орган літературно-мистецьке життя зосереджувалося тут навколо видань “Вісник” і “Назустріч”. Причому навколо “Вісника”, скажімо, об’єднувалися як емігранти, так і галичани, а окремі письменники в різний час належали то до однієї, то до іншої груп, що не мали ні чіткої програми, ні системного обліку. Строкатість літературного життя в еміграції – у значній мірі наслідок “розстріляного відродження”, спроба компенсації тих втрат, яких зазнала українська література в умовах сталінського режиму.

В умовах гострої політичної конфронтації “Вісник” - з його ідеологічною визначеністю, підпорядкованістю національно-патріотичній доктрині, виразним протистоянням більшовизму – не визнавав самодостатності мистецтва, розглядаючи його як ідеологічний чинник, покликаний “плекати культ сильної й характерної людини, одинокої відпорної сили народів”. Проти залежності мистецтва від ідеології та політичних пристрастей виступили тижневик “Назустріч” (Львів) і неперіодичний журнал “Ми” (Варшава), які відстоювали необхідність творення справжніх мистецьких цінностей, а не ідеологічних схем.

Щодо запропонованого В.Державиним визначення “Празька школа” склалися дві протилежні точки зору, контрверсійні своєю поляристістю. Ю.Бойко, скажімо, заперечує правомірність поняття “школа”, стверджуючи: “Всі ці поети не творять школи, занадто бо багато в них індивідуального, свого у стилі і в лірико-тематичному засягові. Але всі вони спаяні єдністю духу, ідейною спрямованістю шукань” [5, 364]. Іншу точку зору висловлює словацький літературознавець М.Неврлий: “Всі ці поети були зближені світоглядно, стильово й тематично. Їхня творчість викликала низку наслідувань, для їхнього й пізнішого покоління стала школою” [6, 3]. Між зазначеними полюсами – багато розбіжностей, зумовлених неоднозначним трактуванням поняття “школа”. Запропонований М.Неврлим діахронний підхід накреслює, на наш погляд, перспективний шлях аналізу: *учителі* – *учні*. Цю діаду не слід розглядати як пряме наслідування чи розвиток, “не обов’язково в безпосередній наступності, зате з неодмінними новаціями” [7, 415]. Щодо відомих українців з Чехії і Словаччини М.Мольнара, М.Мушинки, Ю.Бачі, З.Геник-Березовської, то вони, крім М.Неврлого, зверталися до доробку “пражан” здебільшого принагідно, хоч, безперечно, їхні спостереження враховуватимуться при розробці концепції.

Якщо для групи характерні вироблення певних програмових положень, що регулюють її діяльність, реалізація спільних задумів, то школа передбачає єдність іншого типу і може існувати «цілком незалежно від будь-яких контактів між її представниками» [8, 557]. Найчастіше школа виникає під впливом видатного майстра, котрий викликав низку наслідувань, впливав на наступну генерацію, тобто це поняття має розглядатися в аспекті зв’язку поколінь. Тим більше, що «пражани» мали своїх спадкоємців, хоча й віддалених часово і географічно.

Вужче поняття “вісниківська квадрига” завдячує своїм народженням Юрію Клену, котрий у статті “Ще раз про сіре, жовте, і про Вісникову квадригу” живий його на позначення того колективу однодумців, який склався у 30-і роки і до якого він і сам приєднався, приїхавши з України. Таким чином, очевидною стала вразливість самого поняття “квадрига”, що передбачає четвірку, а не будь-яку іншу кількість представників. Тим більше, що диференціація торкнулася і самих “вісниківців”, від яких відокремилися близькі світовідчуженням, готовністю віддати життя заради нації О.Ольжич та О.Теліга. На іншому полюсі лишився Л.Мосендз, котрого Л.Нигрицький (Г.Лужницький) вважав “чільним реакціонером на сучасне”, підкреслюючи підсвідомий характер вияву його національних почувань.

Взаєморецепція у колі Празької літературної школи була зумовлена етнічними чинниками, подібністю доль, безпосередніми чи опосередкованими контактами письменників. У сприйнятті текстів один одного домінував концептуально-образний рівень, що призводив до запозичення ідей, образів, які, проте, не копіювалися, а набували індивідуально-авторських варіацій.

Про сприйняття письменниками творчості своїх колег, події літературно-мистецького життя міжвоєнного періоду, складність взаємин свідчать як твори-присвяти, так і статті, відгуки (наприклад, Л.Мосендза на збірку Н.Лівицької-Холодної “Вогонь і попіл”, О.Лятуринської на єдину збірку Ю.Дарагана “Сагайдак”, Є.Маланюка на твори О.Лятуринської, О.Ольжича, Ю.Липи, Юрія Клена та ін.), численні листи, що зберігаються у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВОУ). Ці тексти відзначаються метаописовістю, адже містять елементи тлумачення, коментарі до інших текстів.

У віршах-присвятах Ю.Дарагану, Є.Маланюку, О.Лятуринській, О.Ольжичу, О.Телізі, численних згадках про побратимів по перу домінують пієтет, такт і безпосередність вислову почуттів. О.Стефанович, наприклад, характеризує О.Лятуринську як князівну, що “обходить шатра” (вірш “Портрет”). Є.Маланюк відгукується про Ю.Дарагана як про людину, яку “ніколи не змусив хам короткочолоий схилити гордого чола” [9, 147]. У віршах-портретах виявлялися індивідуальні риси характеру, відтворювалися деталі чужого художнього світу, тобто містилися елементи метаописовості, що іноді набували суб’єктивного відтінку. Так, у поезії “Лист” О.Теліги, скажімо, писала, що життя Л.Мосендза – “холодний світлий став, без темних вирів і дзвінких прибоїв”. Ці слова, очевидно, зумовлені ґендерними особливостями. Бурхливій, емоційній поетесі Л.Мосендз здавався надто розважливим, поміркованим, хоч загалом вона дуже приязно ставилася до нього, щиро переймалася його проблемами.

В осінньому числі квартальника “Ми” (Варшава) за 1933 рік містилися вірші-присвяти Є.Маланюка “Листи”. Тон поетичних відгуків зумовлювався ставленням до адресатів: Л.Мосендза, Н.Лівицької-Холодної, Ю.Липи. У цих не надісланих листах побратими не лише зображувалися, а й характеризувалися: Л.Мосендз – як невтомний трудівник і духовний побратим, Н.Лівицька-Холодна – як мати і дружина іншого. До Ю.Липи автор виявив суворо-стримане ставлення, незважаючи на суттєві розходження, до яких призвів Д.Донцов. Поет нагадує “натхненному хірургові”, що “вся Україна – єдина в’язнична лікарня. / Вся – єдиний операційний стіл” [10, 57]. Алюзії напрочуд виразні, промовисті, щоб стали зрозумілими співвітчизнику, щоб послужили підставою для згуртування.

Якщо за життя найбільше поетичних рецепцій відкликав Є.Маланюк, то після їхньої героїчної смерті – О.Теліга й О.Ольжич. Їх загибель дала потужний імпульс для духовного переосмислення, міфологізації імен. “Ти кристальний, Олеже...” – так відгукувався О.Стефанович про О.Ольжича, не приховуючи свого захоплення і вписуючи його ім’я у лави борців за державну Україну. Художній образ О.Теліги як поетеси-борця відтворювали Н.Лівицька-Холодна (“За вогнем шарлату”), Г.Мазуренко (“Пам’яті Олени Теліги”), О.Лятуринська (“Олені Телізі”), Є.Маланюк (“А ще забуду тебе, Ієрусалиме”). З цих емоційних відгуків вимальовувався внутрішній портрет мужньої і ніжної сучасниці, проте у них не знайдемо художніх знахідок, адже дехто з них, як, скажімо, О.Лятуринська, не знав її особисто.

Поет і літературознавець Б.Кравців, не приховуючи хвилювання, оцінював загибель О.Теліги в контексті національно-визвольної боротьби: “Воістину: різна і небезпечна та нація, що її поеток розстрілюють окупанти” [11, 20]. Метаописовий характер мають, звичайно, літературно-критичні статті, рецензії, в яких об’єктивно поцінуються твори колег. Ю.Липа, розмежовуючи сіру, жовту і червону літератури, творчість своїх однодумців, котрі писали “не для снобізму і не зі страху”, вважав червоною, тобто написаною кров’ю. Кольорова гама набувала символічного змісту, зумовленого позалітературними чинниками. Для “червоних” письменників головним було “бажання оповісти, запалити і придатися” [12, 266], отже, впливати на загальне і суспільно-політичне життя.

Є.Маланюк вважав своїх ровесників “спізненим поколінням”, котре, зазнавши “психічної травми”, спричиненої поразкою у національно-визвольній боротьбі, пішло в літературу тому, що це був єдиний вихід. Поезія розцінювалася молодією генерацією як зброя, як засіб омріяного реваншу. На його думку, лише Ю.Дараган та О.Стефанович були поетами від народження, інші – покликаними в літературу прагненням накопичувати енергію, формувати національно свідоме покоління, бути корисними Україні.

У полі зору Є.Маланюка виявилось широке коло проблем: національної ідентичності, самототожності, наслідків колоніального існування літератури, ролі підсвідомого, ірраціонального в процесі творчості. При цьому виразно окреслювалася його особистість, його симпатії і антипатії, відчувалося авторське захоплення красою вислову, а то й суб’єктивність окремих оцінок. У парадигмі *автор – текст – читач* найбільше уваги приділялося особистості митця, “причинам глибшим, внутрішнім, ірраціональним, що коріняться в самій людині, в її психіці” (Т.1, С.315), а тому – і в самому художньому тексті. Не претендуючи на об’єктивно-наукове осмислення, Є.Маланюк виявляв насамперед

своє сприйняття того чи іншого поета або твору, як, скажімо, О.Ольжича, про котрого писав: “Не треба бути занадто чулим, щоб відчути під твердим “княжим” панцирем Ольжичевого слова ліричний жар справжнього почуття” [13, 428]. Пристрасність ставлення, що імпонувала йому в літературознавчих працях чеського критика Ф.К.Шальди, розглядалася ним як невід’ємний критерій оцінювання митця.

Цінні елементи авто- та метаописовості містило листування представників Празької літературної школи. З листів можна довідатися про самооцінку написаного, труднощі з виданням творів, творчі задуми. У листі до М.Донцової Ю.Липа, наприклад, зізнавався, що “тепер для того, щоб видати книжку, треба більше творчого хисту, як для того, щоб її написати” [14, 90]. У листах характеризувалася тогочасна літературна атмосфера, висловлювалися коментарі до чужих творів, здійснювався обмін новинами. Листування як багатюще джерело інформації про еміграційне літературне життя того часу належним чином ще не використовувалося: воно потребує опрацювання і видання. Більшою мірою доступні висловлювання про Празьку літературну школу, які належали їх сучасникам. У сприйнятті ідеолога українського націоналізму Д.Донцова, поети “вісниківської квадриги” – це “трагічні оптимісти”, котрі жорсткої дійсності, самовихваляння слабкодушких протиставляли “тремтіння сили”, свою енергію і чин. “Трагічний оптимізм, – підкреслював він, – особлива філософія життя. Тільки вона дає відвагу жити і вмирати. Тільки в ній дійсна краса” [15, 279]. Знайдена ним формула, виведена за принципом поєднання непокінченого, влучно передавала квінтесенцію нового світогляду, який з “філософії серця” виробив “філософію чину” (Ю.Ковалів), вивільнивши особистість з-під влади соціально-історичного детермінізму, перетворивши її в активного суб’єкта історії. В.Державин, щоправда, не сприйняв цей оксиморон, принаймні, щодо О.Ольжича, котрий, на його думку, “стоїть понад оптимізмом і песимізмом – понад позитивною чи негативною оцінкою земної дійсності; бо піднесений у ньому саможертвний героїзм не залежить ні від тієї дійсності, ані від її оцінки – тільки від емоційно-вольового напруження самої людини” [16, 535]. Найвищих похвал удостоював Д.Донцов О.Телігу, котру ставив в один ряд з Лесею Українкою, проте у книзі “Поетка вогняних меж. Олена Теліга” (Торонто, 1953) домінувало суб’єктивно-містичне сприйняття над науковим.

Більшою виваженістю відзначалися оцінки літературознавця М.Мухина, котрий у книзі “Сучасні українські поети” (Чернівці, 1936) наголошував, що творчість О.Теліги “нервова, напружена”, а теми віршів “завжди несподівані й гостро й яскраво трактовані”. За життя поезія представників “Празької школи” викликала в діаспорній критиці переважно об’єктивні відгуки, негативні рецензії зумовлювалися здебільшого зведенням рахунків, як, скажімо, у випадку зі збіркою Є.Маланюка “Земна Мадонна” (1934). Надрукована у кварталнику “Ми” рецензія Святослава Доленги (псевдонім А.Крижанівського) мала не тільки провокативний характер, а й брутальний тон, зумовлений принциповими розходженнями між видавцями і автором збірки. “Загнаним вовком приплентався він [тобто Є.Маланюк. – В.П.] в наші яскраві часи з часів тривоги й буревіїв, – стверджував рецензент. – В нього осмалена шерсть, тіло ціле в ранах...” [17, 123]. На підставі поетових візій України узагальнювалося, що Є.Маланюк – “не українець”. Таким чином можна стверджувати, що і в діаспорній критиці мали місце рецидиви вульгаризаторського підходу, інспіровані радянською орієнтацією, але виявлені меншою мірою, ніж у радянському літературознавстві.

Сучасник “пражан” Б.-І.Антонич помітив у еміграційній поезії “зрозумілу тугу за втраченою батьківською землею” та “розлитий широкою рікою історизм” [18, 115]. У.Самчук, котрий, навчаючись в Українському вільному університеті у Празі, увійшов у празьке коло, характеризував колег по перу у цілому: “Засадничо у нас не було приватних інтересів, нейтральних розваг, побутових проблем, навіть справжніх мешкань, ми перебували мовби на двірці і чекали.” [19, 19]. Прозаїк залишив цікаві враження, зокрема, про О.Телігу, з якою довелося йому мандрувати в окуповану фашистами Україну. Ці письменницькі спостереження допомагають збагнути індивідуальність поетеси, її багатий внутрішній світ, неповторну удачу.

Щодо Л.Мосендза, то в ньому, на думку У.Самчука, органічно поєдналися вчений і поет, котрий всупереч пригнобленому становищу нації свято вірив у її космічне призначення. “...Він був поет високого віддиху, вимогливого і наснажливого хотіння. Коли шукати порівнянь, хочеться згадати Рільке, Гумільова, Ольжича. Розуміється – естет і космополіт Рільке в деяких пунктах не сходиться з націоналістом Мосендзом, але їх основне, життєве, творче – дуже подібне” [20, 25].

Літературознавцями діаспори висловлені слушні міркування про доробок «пражан». Характеризуючи літературний процес в Україні і за її межами, Ю.Шерех відзначав несхожість цих ланок і можливу перспективу їх співіснування. “Позаукраїнські-бо українці мали більший відсоток інтелігенції й вільного таланту і створили більшу на одиницю людності суму культурних вартостей. Так, отже, маємо два ми і одне *МИ* в ідеалі, не створене ще, не осягнене і, може, недосяжне” [21, 10]. Безперечно, відмінності, зумовлені умовами виникнення, були і залишаться, позначаючись як на творчому процесі, так і на сприйнятті художніх явищ.

Слушним видається ще одне спостереження Ю.Шереха щодо так званого “празького світогляду”, який, на думку дослідника, “вів до самоспалення, як у випадку Ольжича, Теліги, а може найяскравіше – Липи, або до аскетичного самовичерпання, як у випадку Стефановича” [22, 76]. З відстані часу все відчутнішою стає одержимість приречених на вигнання, неоднорідність світоглядно-мистецьких інтенцій, яка призвела до розмежування: не тільки до “самоспалення” чи “самовичерпання”, а й до нового щабля розвитку (Є.Маланюк, Юрій Клен, Н.Лівицька-Холодна, Г.Мазуренко) чи самоповторення, як це сталося, скажімо, з О.Лятуринською, що, власне, й означало самовичерпання.

І.Фізер, хоч і звертався до поезії «пражан» лише принагідно, спростовував упередженість окремих оцінок, зокрема щодо пражанського «волонтаризму». «Вісниківці (або бодай більшість з них), – стверджував він, – не поділяли головної тези волонтаризму про те, що остаточною дійсністю є воля. Коли б це так було, в їхній поезії не було б нічого більше, тільки те, що психологи називають “дефінітивною аксіомою супроти зовнішнього стимулу”, а в їхньому випадку супроти політичного статусу України» [23, XXI]. Усвідомлення авторами свого обов'язку, на його думку, не стало «поетизованою програмою бундючного патріотизму».

Г.Грабович на основі зіставлення чи, точніше, протиставлення Празької і Нью-Йоркської груп (хоч «пражанам» і відмовляє у статусі емігрантів) відзначає такі зміни в поезії діаспори: “від гучності до внутрішньої сконцентрованості”, “від груповості до індивіда”, “від культу чину до спогадів” [24, 416]. Підмічена ним “хорова” тенденція була зумовлена, без сумніву, потребами часу. Поети мусили говорити від імені багатолікого “ми”, ім'я якому нація, щоб утвердити це “ми” спочатку в свідомості, а потім і в суворій реальності. Індивідуальний голос в умовах “неприсутності” в світі навряд чи був би почутий. Звідси оте колективне “ми”, натужність інтонацій, програмовість. Власне, у висловлюваннях Г.Грабовича прочитується відгомін дискусій про самодостатність чи заангажованість мистецтва.

Вітчизняні вчені звернулися до творчості «пражан» лише у пострадянський період. Ю.Ковалів, зокрема, вдається не до протиставлення, як його закордонний колега, а до зіставлення художніх явищ, наголошує на синтезі як одній із передумов появи нових естетичних цінностей: “Виповнена енергією вольових імперативів, ця поезія [тобто поезія “пражан”. – В.П.] фокусувала в собі силові поля класики і модернізму, не виключаючи і певні здобутки авангардизму” [25, 23]. У творчості “пражан” В.Моренець вбачає трансформацію модерністських концепцій “Молодої Музи” та “Української хати”. Правомірною видається і його спроба окреслити стале ядро Празької літературної школи, що дозволяє уникнути різнобою в окресленні її персонального складу. Щоправда, він обмежується лише констатацією того, що “з бігом часу пражке поетичне коло розростається” [26, 294], не вдаючись до аналізу конкретних змін.

Вагомий внесок М.Ільницького у дослідження художньої спадщини українських поетів діаспори. Автор численних публікацій про поезію О.Стефановича, Н.Лівицької-Холодної та інших авторів, він простежує взаємозв'язок західноукраїнської та емігрантської поезії. “Поезія Західної України та тодішньої еміграції, що зосереджувалася головним чином у Празі та Варшаві, – наголошує він, – не могла замінити “розстріляного відродження” на Україні, але вона в міру сил і можливостей розвивала течії, які були там припинені під тиском унітарного, репресивного режиму” [27, 6]. Цей дослідник помітив і генетичну спорідненість абсолютно несхожих Празької та Нью-Йоркської груп. Ідея зіставлення виявляється перспективною у тому плані, що дає можливість простежити, як нова доба потребує свіжого слова, не сліпого наслідування, а трансформації, навіть відштовхування від попередників.

Праці Т.Салиги про “пражан” відзначаються ґрунтовною фактологічною основою, проте не позбавлені деяких крайностей. Так, скажімо, аналізуючи творчий шлях майже невідомої в Україні поетеси Г.Мазуренко, дослідник відзначає її близькість до Празької літературної школи, проте на цій підставі приходять до несподіваного висновку: “Правда, до пражської групи вона [тобто Г.Мазуренко. – В.П.] не належала. Чому? Відповісти важко, хоч у перших її публікаціях – у збірках “Акварелі” та “Вогні” – багато такого (в тематиці, віршових формах, стилістиці), що споріднюється з творчою школою українських пражан” [28, 61]. Невизначеність прикмет цієї школи, з одного боку, а з іншого – відсутність літературознавчих праць про творчість поетеси та неврахування світоглядної орієнтації призвели до нечіткості у визначенні дослідником персонального складу Празької літературної школи. До неї Т.Салига зараховує В.Хмелюка та А.Павлюка, котрі входили до групи “Жовтневе коло”, яка, хоч і виникла у Празі, проте мала іншу, радянськору орієнтацію. Якщо “пражани” відзначалися виразною націоналістичною спрямованістю, опозиційністю до бравадного інтернаціоналізму, то представники “Жовтневого кола” орієнтувалися на співробітництво з Радянською Україною, плекали віру в здійснювані там перетворення. Тому зараховувати їх до Празької літературної школи неправомірно, адже поняття «школа» передбачає не так географічну, як художньо-естетичну близькість.

Нові методологічні підходи до аналізу поезії української діаспори застосовує О.Астаф'єв. На основі структурно-семіотичної, рецептивної та феноменологічної естетики і психоаналізу він простежує еволюцію стильових систем в українській еміграційній ліриці, виділяючи референтну, тобто адресно-комунікативну, немімізисну (з обмеженою референтністю) і нереперентну, тобто безадресно-некомунікативну, лірику. Запропонована класифікація стильових систем відзначається більшою універсальністю, ніж стильових течій, адже, скажімо, лише референтна лірика поєднує і неокласицизм, і символізм, і необароко. Що ж до безадресно-некомунікативної лірики, то її, як наголошує автор, “складають стилізації (О.Стефанович, О.Лятуринська, З.Бережан, І.Багрянний) та сюрреалізм (Е.Андієвська, Б.Бойчук, Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, В.Вовк, І.Шуварська, П.Кирина)” [29, 35]. Неспівмірність названих груп (стилізації і сюрреалізм) очевидна, тому і ця класифікація не може претендувати на остаточність.

Огляд досліджень про Празьку літературну школу стосувався переважно тих праць, у яких вироблялися підходи до цього явища або ж здійснювалася спроба його аналізу в цілому. Цей огляд, звичайно, не може претендувати на вичерпність. Його мета – простежити етапи рецепції художньої спадщини “пражан”, виявити ті позитивні зрушення, що спостерігаються в останні десятиліття.

Зазначене вище дозволяє зробити висновок про те, що творчість представників Празької літературної школи ще потребує системного аналізу, який мав би ґрунтуватися на авторитетних виданнях їх творів. Над дослідженням різних аспектів творчої діяльності “пражан”, крім згаданих авторів,

продовжують працювати Л.Куценко, Н.Миронець, З.Гузар, Г.Сивокінь, Г.Клочек, Н.Заверталюк, О.Легка, О.Климентова, І.Набитович, Г.Сварник, В.Сарапин, Б.Червак та багато інших вчених. Якщо у справі дослідження спадщини Є.Маланюка, Юрія Клена, О.Теліги, О.Ольжича помітні зрушення, то щодо інших "пражан" справа посувається надто повільно або ще й не розпочиналася. Перед багатьма авторами (Г.Мазуренко, І.Ірлявський, М.Чирський, М.Грива та ін.) українське літературознавство лишається у великому боргу. Воно і сьогодні перебуває ще на стадії накопичення емпіричного матеріалу, осмислення окремих художніх явищ чи постатей. Тому гострою лишається проблема «персоналізації» Празької літературної школи, окреслення її часових і просторових меж, виявлення впливу на літературний процес у діаспорі і в Західній Україні. Всебічне осмислення феномена Празької літературної школи сприятиме створенню цілісної концепції українського літературного процесу ХХ ст.

## 1.2. „Вісниківський” канон і західноукраїнський текст

Канон як «сукупність твердо встановлених норм, правил і принципів художньої творчості» [30, 38] не має раз і назавжди визначеного характеру. Він може модифікуватися в ідеологічному й естетичному планах, впливати на літературно-художній процес, прискорюючи чи, навпаки, гальмуючи його, якщо йдеться про застарілі для певного часу норми. Як історико-літературне явище канон, без сумніву, потребує теоретичного осмислення, тим більше, що в 20-30-і роки відбувалося становлення не лише соцреалістичного, а й «вісниківського» канонів. Панівним став, звичайно, соцреалістичний, проте в Західній Україні (при всіх радянських інспіраціях) «вісниківський» канон мав значний вплив.

У цьому підрозділі простежимо, як вплинув на становлення «вісниківців» Д.Донцов, як їх ключові концепти позначилися на творчості західноукраїнських письменників. Простежуючи генезу Празької літературної школи, дослідники одноставно твердили про вплив на неї Д.Донцова – «форматора світогляду цілого покоління» (М.Сосновський). Проте всебічного висвітлення складної проблеми його взаємин з «вісниківською квадригою» не здійснено: по-перше, через контроверсійність самої постаті Д.Донцова, його виразний суб'єктивізм в оцінці окремих осіб; по-друге, через недоступність архівних матеріалів про нього, які знаходяться у Польщі і Канаді; по-третє, у зв'язку з нерозробленістю дискурсу «вісниківської квадриги».

Контроверсійність Д.Донцова глибоко відчув Є.Маланюк: «Дмитро Донцов досі не створив ані «системи», ані «синтези»... І на це склалося багато причин, більшість яких кореняться, безумовно, в самій характері Донцова-автора, що є повною протилежністю до характеру його сучасника В.Липинського. Де у Липинського скептично-іронічний, часом не без цинізму, розум, розум історика й політика, холодна ерудиція вченого і «академічна» дистанція до теми <...>, там у Д.Донцова гарячий таврійський темперамент, гаряча пристрасть бійця...» [14, 370]. Запальна вдача мислителя призводила до численних непорозумінь і конфронтації.

Д.Донцов завзято воював проти м'якотілості та інертності української нації, готував ґрунт для утвердження нових національних ідеалів, розробляв принципи, які сприяли б її виживанню. Утверджуваний ним у «Націоналізмі» (1926) ідеал сильної людини близький до «надлюдини» Ф.Ніцше, проте має і суттєві відмінності, зумовлені урівнюванням різних понять: «волі до життя» А.Шопенгауера та «волі до влади» Ф.Ніцше. «Таке поєднання було потрібне Донцову, – стверджує особисто з ним знайомий М.Сосновський, – щоб звільнити свою волюнтаристичну ідеологію, оперту на шопенгауєрівському розумінні волі, від шопенгауєрівського песимізму та детермінізму <...>, і дати цій ідеології активістичний та оптимістичний характер...» [31, 269]. У поглядах Д.Донцова виявилися, проте, й інші крайності: перебільшення ролі вольового і емоційного чинників, апологія насильства та аморальності. По-своєму розуміючи поняття «аморальність», він називав її мораллю, яка вважає добрим те, що «життя робить потужнішим, а неетичним все, що ослаблює його розмах і силу» [32, 195]. Його сильна людина виявлялася, таким чином, аморальною, бо була наділена зневагою до слабких, усіх, хто не може стати сильним.

Покладаючи великі надії на сформоване і змужніле у боротьбі за незалежність покоління, Д.Донцов обґрунтовував концепцію «політичної нації», викладав завдання, які стоять перед нею. На його думку, існування чи загибель нації залежить не від мас, а від провідної верстви, без якої «організм суспільний з усіма своїми позірно незмінними формами, членами і частинами стає трупом». Ця верства здатна піднятися над особистими потребами, повинна мати державотворчий характер. Підкреслюючи необхідність повного розриву з Росією, Д.Донцов намагався відродити волю нації до життя, утверджував право сильного, владу меншості («касти ліпших людей»). «Під правлячою кастою, під «аристократією», – пояснював він, – розумію щось подібне до Ордену, окрему положенням у суспільстві й духом верству «луччих людей»...» [33, 7]. Донцовська ідея «правлячої касты», суголосна концепції німецького соціолога Макса Вебера про правлячу меншість, виправдовувала тоталітаризм.

Як політик, Д.Донцов, без сумніву, мав значний вплив на різні політичні угруповання. Він був, як твердить Б.Кравців, «ідеологом українського націоналістичного руху на Західній Україні й еміграції 20-х і 30-х років та чимало заважив на формуванні програми й ідеології Організації Українських Націоналістів, не вклю чаючись, однак, особисто в її діяльність, але стоячи завжди близько і до цієї організації і водночас до УНР і до їхніх провідників» [34, 11-12]. Активна діяльність Д.Донцова була об'єктом численних нападів, різнотлумачень. Його опоненти схрещували списи навколо таких ключових положень, як ірраціоналізм, «аморальність», заперечення ролі народу і звеличення «ініціативної меншості». Як опоненти, так і сам ідеолог не гребували засобами у полеміці, що мала завжди непримиренний характер і нерідко відштовхувала від нього потенційних однодумців.

Д.Донцов був послідовним у прагненні виховати національно свідомих українців, здатних відстояти волю нації до життя. Його намагання перевиховати пасивного українця знайшло підтримку у поетів “вісниківської квадриги”, котрі підтримували запального редактора у боротьбі з численними опонентами. “Мабуть, за задумом *квадрига* мала бути контрметафорою до гоголівської *тройки*, що неслася на повній швидкості; вісниківська квадрига згодом уособлювала, – вважає Р.Олійник-Рахманний, – український націоналізм, що відроджувався й організовувався згідно із західними зразками (тобто римськими)...” [35, 62-63].

Ідеї Д.Донцова про роль «творчої одиниці» у житті нації, про сепарацію від Росії, окциденталізацію національного життя знайшли свого палкого прихильника в особі Ю.Липи. У книзі «Бій за українську літературу» (1935) він, як і його львівський колега, формулював проблеми і завдання, які стоять перед расою, тобто нацією, визначав програму її розвитку. «Завдяки вищим одиницям, – стверджував він, – зростають нації. Велика людина (leader) є конструктором раси, її спонтанічної відмінності і одночасно національної єдності» [36, 38]. Як один із способів порятунку він висував «примат видатної одиниці над суспільством, громадою» [36, 38]. Суголосність цих висловлювань донцовському концепту нової української людини відчутна. Постановка ж самої проблеми викликана реакцією на трагедію поразки національно-визвольних змагань, на потребу виживання нації.

Пізніше до «вісниківського» кола приєднався Освальд Бурггардт, котрому пощастило вирватися з-під залізної завіси, що відокремлювала Україну від цивілізованого світу, скориставшись своїм походженням. “Вісниківці” потребували припливу нових сил, особливо з числа тих, хто знав реальний стан справ на сході. Тому поява Освальда Бурггардта, котрий уже в еміграції визначився як український поет Юрій Клен, була конче необхідною. Він сприяв зміцненню позицій “Вісника”, підтримував його у період цькувань.

Проте у вирі подій, розбурханості, строкатості суспільно-політичного життя зв'язки “вісниківців” з Д.Донцовим не могли лишатися стабільними. Уже на рубежі 30-40-х років посилюється критичне ставлення, а то й відхід декого з них від “донцовізму”, від його ідей, що виправдовували фанатизм, “творче насильство”. У 1936 році від Д.Донцова відійшов Юрій Липа, що викликало занепокоєння у Євгена Маланюка та Юрія Клена, котрому Д.Донцов мусив пояснювати це розходження (“Лише на Ю.Л. я інакше дивлюся, ніж Ви і Маланюк. Його статті я містив, але не уважав їх за цікаві”). Нетерпимість редактора Донцова до інакшомисливців, його полемічний запал, у пориві якого він бачив тільки “чорне” чи “біле”, нерідко відштовхували авторів від співробітництва з ним. Більш розважливий О.Бурггардт радив йому погамувати емоції, у скрутний час подав йому руку допомоги, публічно заявивши про своє співробітництво з часописом.

Проте розмежування серед «вісниківців», інспіроване, з одного боку радянофілами, а з іншого – непримиренністю та нетолерантністю редактора, поглиблювалося: від нього відходять колишні однопумці (Леонід Мосендз, Юрій Клен, Євген Маланюк). На шлях О.Ольжича, котрий пов'язав своє життя з ОУН, стали О.Теліга, І.Ірлявський (І.Рошко), розстріляні у роки війни у Бабиному Яру. Це розмежування літературних сил віддзеркалювало складну суспільно-політичну ситуацію того часу і засвідчувало різnorodність мистецьких інтенцій.

Націоналізм “пражан” розглядається сучасними дослідниками, як правило, у зв'язку з поразкою національно-визвольних змагань і діяльністю Д.Донцова. Проте його витоки, на нашу думку, варто шукати у націоналізмі “хатян”, котрі мали значний вплив на молоде покоління в Наддніпрянській Україні, де формувалися ті, хто згодом становитиме ядро Празької літературної школи. Саме представники “Української хати” – всупереч пролетарському інтернаціоналізму – відверто проголосили націоналізм. Націоналістична орієнтація “хатян”, як підкреслювала С.Павличко, означала “розбудову нації з метою її майбутньої автономізації, а також розбудову того, що тепер називається національною ідентичністю” [37, 130].

Інтересам усієї нації, а не її окремих одиниць підпорядковувалася діяльність журналу “Українська хата”, навколо якого упродовж 1909-1914 років гуртувалися політолог, соціолог і філософ Андрій Товкачевський, соціолог, літературознавець і поет Микита Шаповал, критик Микола Євшан, прозаїк Павло Богацький та інші. На думку цих теоретиків, націю можуть врятувати сильні особистості, здатні консолідувати і спрямувати її енергію. На противагу аморфній юрбі, підвладній лише сліпим інстинктам, “хатяни” висували культ вищої одиниці, сильної особистості. “Ніякої гармонії між творцем і юрбою, – доводив М.Шаповал, – не буває і не може бути” [38, 201]. У подібних категоричних твердженнях відчутний, без сумніву, вплив Ф.Ніцше. Ніцшеанська ненависть до юрби, котра не здатна зрозуміти генія, породжує комунікативний розрив, що зображується, скажімо, у його поезії “Великий Пан своє добро...”: “Для всіх було, багато всім – / А кожен став усе хапати, / І думав, що йому, не їм, / Призначив Пан запанувати” [39, 241]. Митець і юрба лишаються, отже, вічними антагоністами, між якими лежить прірва нерозуміння. І чим більших успіхів досягає творча особистість, тим менше розуміє її загал.

Представники “Української хати” як попередники “пражан” виконували санаційну функцію, розчищаючи ґрунт для наступників. На етапі переборення консервативності і задухи, подолання народницького дискурсу, модернізації української літератури хатянські негації збурювали читацьку громадськість, привертали увагу до проблем культури. Поети-емігранти заповнювали звільнені ніші, підносили культ сильної особистості, щоб протиставити її уже не натовпу, як “хатяни”, а трагічній дійсності. Ніцшеанський дискурс набував у них своєрідної інтерпретації, зокрема, щодо тлумачення взаємин окремої особи і загалу. “Пражані” прагнули підняти загал до рівня обраних, свідомих особистостей, проте не виявляли такої відвертої зневаги до юрби, як їхні попередники, котрі дивилися

на неї як на “купу гною”. Траплялися, звичайно, і окремі переседи, зокрема у Є.Маланюка, зумовлені прагненням витравити рабську душу, але вони не перетворилися у загальну тенденцію.

Аналіз контексту, в якому виникла Празька літературна школа, дає можливість зрозуміти те середовище, в якому формувалися поети, виявити ті чинники, які впливали на появу художніх творів, викликали ту чи іншу емоційну реакцію авторів, відгук на певні літературні події. В умовах гострого ідеологічного протистояння і розмаїтій естетичній орієнтації «вісниківці» відстоювали націоналістичні ідеї, стягуючи на себе вогонь інших ідейно-естетичних течій. Вироблений ними канон помітно позначався на західноукраїнському тексті 30-х років, зумовлював його концептуально-образний рівень. Однак «вісниківський» канон у Західній Україні не набув тих масштабів, як соцреалістичний на Сході. Водночас між зіставлюваними канонами простежувалася подібність, зумовлена тим, що саме вони визначали ідеологічний рівень тексту: соцреалістичний, однак, насаджував комуністичну ідеологію, вісниківський – націоналістичну.

Щоб простежити вплив виробленого «вісниківцями» канону на західноукраїнський текст 30-х років, конкретизуємо розуміння проблеми. Існує багато визначень тексту, але універсального немає. М.Бахтін запропонував філософський підхід до тексту як до «суб'єктивного відображення об'єктивного світу»; Р.Барт – структуралістський. За Р.Бартом, це «поле методологічних операцій» [40, 415], твір «зрозумілий, сприйнятий і прийнятий у повноті своєї символічної природи» [40, 417]. Вчений підкреслює смислову множинність, безмежність його інтерпретації. Як складна ієрархічно організована структура, на думку Ю.Лотмана, текст володіє рисами творчої особистості, здатний «трансформувати отримувані повідомлення і породжувати нові» [41, 7]. У цьому зв'язку заслуговують на увагу міркування Ю.Липи про те, що твір «організовує і провадить почуття читача» [36, 55], тобто формує його думки, викликає почуття. Обізнаний з німецькомовними і англійськомовними джерелами, він розвивав нові ідеї, підкреслював відособлення автора від тексту.

Постструктуралістські концепції тексту позбавляють його права на самостійне існування, акцентують увагу на розмитості його меж, проголошують «смерть автора» (Р.Барт). Текст трактується як «мозаїка цитат» (Ю.Крістева), як «міжтекст» (Р.Барт), як інтертекст (Ш.Гривель) і т.п. Автор роботи своє розуміння тексту не отожднює з постструктуралістським, а, навпаки, там, де постструктуралісти віднаходять «анонімні, невловимі і разом з тим уже читані цитати», бачить народження нового тексту.

За своєю природою текст (лат. *textus* – тканина, зв'язок) поліфункціональний, тому спроби його визначення здійснюються шляхом виявлення певних функцій (В.Белянін, Н.Болотнова та інші) чи притаманних йому рис (Ю.Сорокін, М.Откупщикова). Імпонує визначення З.Тураєвої, котра тлумачить його як «складне ціле, що функціонує як структурно-семантична єдність» [42, 11]. Відзначаючись змістовою і структурною завершеністю, текст характеризує ставлення автора до зображуваного, вступає у взаємозв'язки з іншими елементами і текстами. Це багатшарова динамічна структура, сегменти якої співвідносяться один з одним, перебувають у стані постійного перегрупування взаємозв'язків.

Текст містить елементи соціально-етнічного, національно-культурного, морально-етичного та інших дискурсів. Він реагує на форми соціальної поведінки людей, розвиває культурні традиції, прищеплює етичні норми. Західноукраїнський текст відбивав строкатість ідейно-естетичної орієнтації письменників.

Із західноукраїнськими літераторами “пражани” зв'язували прями й опосередковані контакти, які призводили до впливів, що сприяли творчому становленню, зокрема, закарпатських письменників. Між літераторами відбувався жвавий обмін думками: закарпатські поети відчували значний вплив вольових інтенцій “пражан”, друкувалися у празькому журналі “Пробоем”, листувалися зі своїми колегами з Праги і Подебрад. У свою чергу, “пражани” не лишалися байдужими до проблем краю. На підставі аналізу двох збірок І.Колоса та Ю.Боршоша-Кум'ятського Є.Маланюк у 1938 році прийшов до висновку, що у них виявилися «перші ознаки власного стилю нашої Срібної Землі» [43, 829], тобто відзначив вивільнення з-під чужих впливів. Лірику І.Колоса він характеризував як «задивлену в формальних здобутках, ретельну і навіть елегантну в виразі» [43, 827]. Відзначаючи її тематичну співзвучність, означену такими словами, як «борці», «сурми», «чин», Є.Маланюк підкреслював несподіваність поєднання «медитаційно неокласичної манери з бойово-патріотичною тематикою» [43, 827]. Ця літературознавча розвідка мала метатекстуальний характер, адже тлумачила вірші закарпатських поетів, тобто була “текстом про тексти”.

Пильну увагу до літературного процесу в Закарпатті виявляв і Л.Мосендз, котрий у 1937-1938 роках викладав у Державній академії у Сваляві. У цей час він відгукувався про літературні події краю, зокрема про нові поетичні збірки. Так, скажімо, поезію Ф.Потушняка він оцінював досить критично (“Є й кілька справжніх поезій, які однак губляться серед халтури”). Вимогливе, об'єктивне поцінування творів сприяло подоланню впливів, виробленню власного стилю.

Безпосередні літературні зв'язки з “пражанами” склалися в закарпатських поетів І.Ірлявського та І.Колоса, котрі мешкали у Празі, що дало підстави М.Неврлому зарахувати їх до Празької літературної школи. Крім цієї формальної ознаки, помітні також інші, більш суттєві риси схожості з представниками школи, передусім ідейно-естетичні. Поезію І.Ірлявського, котрий упродовж 1938-1941 років працював у друкарні видавництва “Пробоем” (Прага), варто розглядати у контексті Празької літературної школи тому, що вона розвивалася у її комунікативному полі, в атмосфері спілкування з М.Мухиним, О.Ольжичем, О.Телігою, А.Гарасевичем.

Усі чотири збірки І.Ірлявського вийшли у Празі: “Голос Срібної Землі” (1938), “Моя весна” (1940), “Вересень” (1941) і “Брости” (1942). Уже перша збірка засвідчувала високий рівень самосвідомості початківця, що прагнув виповісти заповітне, стати голосом рідної землі. У поезії “Присвята” поет,



зокрема, передбачав, що вийдуть “лицарі-титани назустріч бурям перепон” [44, 20]. Як і “пражани”, він плекав силу духу, утверджував віру у велику соборну Україну “від Кавказу до срібної Тиси”, поривався на Схід: “Одна лиш надія, проміння ясне, / що з Сходу донесе нам вітер / тепло так гаряче, таке чарівне, / яке буде вічно нас гріти...” [45, 135]. Національна заангажованість породжувала декларативність, що мала місце у віршах “Карпатська Січ”, “Хочу”, “Великий Чин” та інших. Культ дії, чину знаходив вияв у традиційних гаслах і образах: “завдання наше: праця муравлина, а клич: із рук не випускати меча!” [45, 127].

Входження в контекст Празької літературної школи, однак, не означало нівелювання авторського стилю, а лише характеризувало напрям пошуків. Поезія І.Ірлявського – на відміну від творів наддніпрянських літераторів – позначена закарпатським колоритом: дзюрчанням потоків, шумом лісів, гомоном гірських осель. Топос гір у віршах амбівалентний: вони увібрали енергію предків, могутній дух Лаборця і разом з тим постійно спливали кров’ю, тому й червоніють верхів’я, нагадуючи про боротьбу. Безвідрадному сучасному поет протиставляв віру в сили, що “манить, чарує, веде і вказує завжди дороги за гори, на Київ, у степ” [45, 130]. Опозиція *гори – степ* викликала асоціації із здобуттям волі, з поривом у далечінь, з відчуттям перспективи.

За світосприйняттям І.Ірлявський – неоромантик. У його поезії відчувалися туга за високими ідеалами, віра у здійснення омріяного. Самоусвідомлення, що “неспокійних я буднів поет”, викликало стійке протистояння життєвим негараздам, подвоювало дух змагання, боротьби. Властивий українцям кордоцентризм, що виявився, зокрема у “Пісні днів», корегувався *гасіо*, розумінням того, що “нас пекла й випікала доба”. Тому й “дні йдуть неждано таємні, дні поривів звитяжних, палких” [45, 128]. Передчуття боротьби не гнітило, а підносило поета, ріднило з О.Ольжичем, О.Телігою, котрі відчували її наближення і натхненно вітали.

Інтонації “пражан” у віршах І.Ірлявського простежувалися у прямому чи прихованому цитуванні Є.Маланюка, О.Ольжича, ремінісценціях, суголосності образів соборної України, конкістадорів тощо. Поет нерідко вдавався до безпосереднього вираження почуттів, прагнучи йти в ногу з національно свідомими літераторами: “Сьогодні відчуваю в слові я, / цім, що моя істота воедино / зціляється, живе ним: Україна – / грядучих днів і слави, і життя” [46, 13]. Проголошувані принципи поет підтвердив героїчною загибеллю від рук фашистських катів у Бабиному Яру (1942).

К.Вагилевич (нащадок І.Вагилевича) також видав у Празі збірку “Україна непоборна” (1941), до якої ввійшли поезії, написані у 20-30-і роки. Провідний у збірці образ соборної України, що постає в історичних вимірах, у боротьбі з численними завойовниками. Поет нагадує про Жовті Води, героїчні сторінки історії, щоб витравити покірність, рабський дух, ті недуги, з якими боровся Є.Маланюк. Ідейно-тематичним звучанням збірка суголосна з поезією “пражан” і може розглядатися в їх контексті.

У празькому журналі «Пробоєм» також друкувався І.Кошан, котрий навчався у Карловому та в Українському вільному університеті. Його перша збірка «Молоді мої дні» (1938), що вийшла під псевдонімом Іван Колос, засвідчила появу цікавого поета, котрий, на жаль, не зміг реалізувати себе, незабаром відійшовши від літературного життя. Ця єдина збірка вписувалася своїм ідейно-тематичним спрямуванням у контекст Празької літературної школи, хоч і мала виразний закарпатський колорит. Автору вдалося у ній відтворити формування національної свідомості у молодого покоління закарпатців, усвідомлення цим поколінням національних пріоритетів. Ліричний герой поета відчував свою нерозривну єдність з Наддніпрянською Україною: звідти виводив своє коріння, палко мріяв про Січ і степ. Топоси гір і степу символізували омріяну єдність усієї української землі. Притаманний українцям кордоцентризм підпорядковувався поетом, як і «пражанами», досягненню мети: “Коли думи, і серце, і руки, / Узброївшись в залізні щити, / Самохить, без чиеїсь принуки / Свіжим штурмом біжать до мети» [45, 139].

Ліричний суб’єкт молодий, сповнений сили, жаги життя і боротьби, яка не лякала, а вабила, поривала до нових звершень: “Бо вірю: дням моїм бурхливо-молодим / Шоломом слави суджено затерпти” [45, 140]. Це не бравада і не прозрівання гіркого кінця, як у О.Ольжича і О.Теліги, це вияв віри у себе. Мотив віри, заперечення «рабських сумнівів та рабських несмілих жалів», порив до волі, до омріяної мети, невичерпний оптимізм ріднили поета з неоромантиками. Неоромантичні настанови («йти вперед без упину», «простелити у завтрашнє шлях») мали погамувати кордоцентричну стихію, подолати сердечні жалі. І.Колоса з повним правом можна назвати поетом безжурної юності, «молодих та розсміяних днів», поетом надій і сподівань.

Показова у цьому плані поезія «Серце, серце», пронизана передчуттям борні – нестримної, завзятої. Побудована у формі звертання до серця, яке вважалося осердям духовності, вона зображувала одвічне змагання зими і весни, добра і зла, власне, не стільки змагання, скільки внутрішню реакцію на боротьбу, яка поставала неодмінно молодою і тому обнадійливою, адже дні все рівно «прийдуть зо щитом на ґруні». Оспівуючи боротьбу як невід’ємну умову виживання, поет виявляв суголосність вольовим імперативам «пражан». Щоправда, на відміну від них він все-таки поетизував прикмети Срібної Землі: Карпати, Тису, ґруні.

Природні зміни асоціювалися в І.Колоса з людським життям, з етапами боротьби за волю. У його творах зустрічалися зуживані образи, усі оті властиві О.Олесю орли та соколи, звертання до природних явищ у народнопоетичному дусі. Відкритість переживань, випрозореність стилю, відшліфованість форми були притаманні його поезії. І.Колос продовжував міметичні традиції творення художніх образів, виявляв схильність до класичних форм, тяжів до стилю ясного і прозорого. Зв’язки “пражан” із закарпатськими письменниками варто розглядати у площині: *учителі – учні*, зважаючи на виразні сліди навчання у письменників Празької літературної школи, повторення їх ідейних акцентів колегами по перу.

Ідея О.Веселовського про “зустрічні течії”, помічені у тих літературних феноменів, які виявляються у функції сприймання, на наш погляд, потребує врахування. Наявність передумов для “зустрічі” художніх текстів і авторів стає важливим чинником взаємодії. “Зустрічні течії” сприяли зближенню письменників Празької літературної школи і “митусівців”, цих колишніх січових стрільців. “Митусівці” (Р.Купчинський, В.Бобинський, Ю.Шкрумеляк, О.Бабій, М.Матіїв-Мельник та інші), як і їхні побратими з Чехословаччини, мріяли про незалежну Україну, воювали за неї зі зброєю в руках, утверджували віру у визволення краю: “Ідуть стрільці січовії, / Линуть орли степовії, / Громом пісня їх гуде – / Гей, бій буде!” (О.Бабій “На Київ”). Бадьорий ритм, емоційні вигуки передавали енергію наступу. Поразка національно-визвольних змагань змусила поезію колишніх січових стрільців звучати, проте, на іншій, трагічній, ноті. Мотиву оплакування могил, як точно помітив Святослав Гординський, відповідав символізм з його узагальненістю, недомовленістю, таємничістю. Для поетів-січовиків, як і для “пражан”, творчість в умовах недосягнутої волі стала продовженням боротьби. Уже самою назвою “Митуса” підкреслювалася “нездоланність слова, пісні: літописний Митуса загинув за вироком князя Данила Галицького, але переконань своїх не зрікся” [47, 7].

“Митусівці” активно шукали шляхів літературного поступу, при цьому прагнули уникнути бездумного повторення, за висловом В.Бобинського, “форм і образів, вироблених іншими культурами”, лишаючись у силовому полі народнопоетичної стихії, пісенної образності. Вони відчували потужний вплив П.Тичини, котрий зріс на хвилі національного піднесення і натхненно оспівав його. Його поезія вражала їх передчуттям очікуваних змін, красою вислову, оркестровістю. У поета вчилися секретам художньої майстерності, його художні знахідки осмислювали і розвивали. І все-таки це було здебільшого творче навчання, а не сліпе наслідування. Так, скажімо, у поезії О.Бабія “Він” утверджувалися “не Зевс, не Пан, не Голуб Дух”, не “сонячні кларнети”, як у П.Тичини, а воля до життя, вітальні сили народу: “А тільки порив, тільки рух, / Що йде безмежними світами / Гонить космоси, мов слуг, / Із волі кутими бичами” [48, 128]. Слова П.Тичини були лише поштовхом до роздумів, до розкриття власного бачення потенційних шляхів порятунку. Отже, “митусівці” перебували у силовому полі автора “Сонячних кларнетів”, віднаходили в нього суголосне своїм інтенціям.

У поезії емігрантів і галичан простежувалися певні закономірності: державницький пафос, національно-патріотична риторика, які мали протистояти негативним тенденціям у літературі підрадянської України. Галичани, як підкреслює С.Андрусів, “розпросторювали національну самосвідомість на всю Західну Україну, залучаючи всіх західних українців – буковинців, закарпатців, волинян, поліщуків, лемків тощо – у процес виховання і збереження національно-культурної тожсамості” [49, 10].

Зв'язковим між розрізненими гілками українського літературного процесу – діаспорною і західноукраїнською – став А.Гарасевич, котрий народився у Львові, а зростав на Закарпатті, навчався у Карловому та Українському вільному університетах, хоч студій у зв'язку з початком війни не закінчив. Зовнішні контакти з “пражанами” переросли, по суті, у внутрішні, але виявилися нетривалими, бо в 1945 році поет виїхав на Захід. Його перша і, на жаль, єдина прижиттєва збірка «Сонети» (1941), видана тут, за своїми ідейно-естетичними ознаками була суголосною поезії Празької літературної школи. “До сонетної досконалості ці ранні Гарасевичеві сонети, – стверджує Б.Кравців, – ще досить далекі, все ж вражає в них наполегливе зусилля молодого поета <...> добитися ясності й чіткості свого поетичного вислову” [50, 348]. Досвід освоєння цього жанру, з одного боку, сприяє виробленню чіткого автологічного стилю, а з іншого – засвідчує взаємодію з жанровою традицією, за межі якої поет не намагався вийти. Наелектризоване повітря доби породжувало у нього зловісні передчуття: “Тремтить в гарячій просторі тривога, / І тіні йдуть по зляканих степах, / Степах забутих і проклятих Богом” [45, 147]. У вірші відчутні ремінісценції з Є.Маланюком, з його прокляттями на адресу степових просторів, що служили коридором для завойовників. Передчуття бурі в природі для А.Гарасевича – це лише імпульс до емоційної реакції на проблеми людського життя, на разучі дисонанси доби: «Когось скатовано. Когось убито. / Хтось підійма п'ястук в німу блакить. / Над степом вечір мертвенно лежить, / а Схід горить у хмарах оповитий» [45, 147]. Виділений рядок служить замком сонета, підсумовує сказане, і все це набирає особливої значущості у зв'язку з тим, що під Сходом розуміється не лише Україна, а й майбутнє.

А.Гарасевичу притаманні історіософізм художнього мислення, пошуки в минулому відповіді на трагічне сучасне, яке поставало у крайніх виявах: загибелі героїв Карпатської Січі, появи новітніх концентраційних таборів. Поет живе передчуттям грізної доби, очікуванням незнаного, невідомого, яке прозрівали і його сучасники: О.Ольжич, О.Теліга. І хоч поет ґенетично пов'язаний із західноукраїнською землею, проте пильно приглядався до Сходу, вірив, що «встане сонце дуже й молоде над вежами Софійського собору» [45, 151]. У візіях Східної України – далекої, омріяної – поставали «дніпрові пороги», степ, «золоті жита». Ми не схильні розглядати це як результат впливу наддніпрянських поетів, це, мабуть, вияв колективного підсвідомого, відчуття своїх пракоренів.

Як і «пражани», А.Гарасевич бачив усю Україну, зближував часові площини, щоб у минулому віднайти прикмети сучасного (руїна Запорожжя – це, на його думку, примара Соловків). До Києва у поета було особливе ставлення: місто поставало у його сприйнятті втіленням онтологічно справжньої України, а не відразливої Малоросії, містом-переможцем, що має велике майбутнє. Протиставлення цього міста підкореній Полтаві – свідчення його нескореності, життєдайної місії у світі: “А Ти стоїш, щоб з смертю воювати, – / Наперекір нескореній Полтаві» [45, 150]. Сонце символізувало у диптиху “Київ” сподіване щастя, розквіт, а мікрообрази далечини та собору – перспективу. Життєствердна символіка Києва типова загалом для “пражан”: Ю.Дарагана, Є.Маланюка, Ю.Липи, Н.Лівицької-Холодної. Оскільки твори

згаданих авторів передували збірці А.Гарасевича, можна говорити про повторення уже розробленої ними моделі їх молодшим побратимом, котрий скористався прокладеним попередниками шляхом. А.Гарасевич умів дисциплінувати емоції, підпорядковувати їх залізній логіці сонета – того жанру, який активно розроблявся «пражанами». Щодо формальних новацій, то він виявляв поміркованість, не намагаючись вразити читача.

На думку Б.Кравців, цикл А.Гарасевича “Стара Прага” – це крок уперед у порівнянні з сонетами. Навіяний бароковою Прагою, що справляла таємничо-містичне враження, він відзначався глибиною підтексту, багатством асоціацій. У ньому відчутні ремінісценції з О.Ольжичем, Р.М.Рільке. У вірші “Як згусне дим” передаються сподівання на заступництво пречистої діви Марії, атмосфера очікування чуда. Віра у винагороду, у вищу справедливість ріднила поета з Ю.Липою, з його поетичним “вірую”. Цикл, за винятком окремих віршів, вирізнявся витонченою передачею настроїв, поліфонією мікрообразів.

Проблематичність складу Празької літературної школи змушує відмежовувати її від празького оточення, яке було строкатим, мінливим. У процесі аналізу, крім того, доцільно диференціювати контактні зв'язки і типологічні сходження, що важко здійснити через їх взаємоперехрещення. Проте і поза увагою залишати не слід. Тому ми свідомі відносності отриманих результатів.

Близьким до “пражан” був Максим Грива (псевдонім Загривного) – колишній учасник визвольних змагань, інтернований у польські табори. Він навчався в Українському вільному університеті, спілкувався з багатьма представниками Празької літературної школи. Особливий пієтет виявляв до О.Теліги, котрій присвятив диптих “О. Т.”: “Бо ж для себе вмирати не варто, / а для Вас – мені й вмерти не можна...” [51, 244]. Ліричний твір вербально відтворює життєву ситуацію, містить відгук про вірші поетеси (“упився Вашим милим віршем, як незіпсованим вином”), тобто стає “текстом про текст”. У віршах-присвятах міжтекстовий зв'язок особливо виразний, якщо функцію відсилання до попереднього тексту виконує заголовок, як у згаданому випадку, коли поетична рецепція була наслідком безпосередніх контактів.

Спроби М.Гриви відгукуватися на життєві реалії, реагувати на літературні події призводили до надмірної прямолінійності, зужитості образів. Віршем “Відповідь”, що, цілком ймовірно, був реакцією на однойменну поему В.Сосюра, в якій звучали погрози на адресу Є.Маланюка, М.Грива дав відсіч цим інсинуаціям, проте сам не втримався від аналогічних випадів: “більшовицький підпасок Сосюра”, “бундючний гетьманський чабан” тощо. Тогочасних радянських одописців поет характеризував як “співробітників ката Петра” [52, 31]. Таким чином, вірш-відповідь мало чим різнився від тексту-джерела: прямолінійністю, нищівністю оцінок, бажанням викликати відразу до опонента. Орієнтація на адресата з підрадянської України негативно позначилася на художніх якостях твору. М.Грива залишив по собі скромну спадщину, в якій помітне місце належить патріотичній ліриці, позначеній волонтаристичними поривами «пражан», проте спорадичні публікації не давали повного уявлення про цю творчу особистість, що, у свою чергу, ускладнює персоналізацію Празької поетичної школи.

Заслугує на увагу і літературна діяльність М.Чирського – письменника, котрий через туберкульоз не довів навіть до свого сорокаліття. Учасник визвольних змагань 1917-1920 років, він починав свій творчий шлях разом з Ю.Дараганом, Є.Маланюком, М.Селегієм з публікацій у табірному журналі “Веселка” (Каліш). Як твердять упорядники антології «Координати», «свого безперечно високого обдарування він не культивував, гребував ним, занехаював його, воліючи позу «людини дії» або щогірше – «людини салону» [53, 125]. Цим пояснюється поєднання у його віршах відшліфованих поетичних висловів з римованою публіцистикою, з технічно недосконалими рядками. Поетичні знахідки помітні, зокрема, у вірші «Прелюдія ранкова», що зображує персоніфіковану картину ранку – поліфонічну, асоціативно багату (“З підрізаного карку ночі / вибіг струмок світанку... / Полум'яний келих підносить / час недрімливого ранку”). Це ранок конкретного дня, і ранок «воскреслого з Голгофи» Києва, і передчуття «сонячної радості» від очікуваного пробудження Сходу.

Причетність поета до Празької літературної школи зумовлюється не лише формальними чинниками: перебуванням у Празі, виданням тут невеличкої збірки «Емаль» (1941), відповідними знайомствами, а й властивими «пражанам» волонтаристськими поривами, рисами (чи, точніше, одним з амплуа) борця за визволення рідного краю, суголосністю окремих мотивів з поезією Є.Маланюка, О.Ольжича, Н.Лівицької-Холодної.

Проте кризь «пражанські» атрибути виразно виявляється еkleктизм, трактований М.Чирським як “універсальний ключик” до кожного серця. Цей еkleктизм свідомо афішується автором у передмові до п'єси “П'яний рейд”: “Я хотів таким способом підогріти, розжеврити уяву громадянства, розігнати імлу, якою вже вкривається ця Героїчна Епопея...” [54, 1]. Письменник мав на увазі національно-визвольну боротьбу українського народу, епізоди якої поєднувалися з доволі екзотичними сценами, введеними хіба що для того, щоб підкреслити несумісність високої героїки з низькою прозою буднів. Автор нагадував про розстріл 359 українців під Базаром, наголошуючи, що приречені на страту натхненно співали “Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля...”. Глибоко символічним був цей несподіваний спів у спалюваній церкві – з понівеченим образом архистратига Михаїла. Його меч – знак виборення життя ціною смерті, перемоги над зловорожими силами. За авторським визначенням, “П'яний рейд” – це монтаж, яким поєднується п'ять сцен. Кожній сцені передує епіграф з Біблії, з творів Ю.Дарагана, Ю.Липи, М.Гриви. Отже, “П'яний рейд” відзначається інтертекстуальною насиченістю, що виявляється у формі безпосереднього цитування.

У поезіях М.Чирського проступають лірично-епікурейські ноти, спостерігається поетизація тілесних утіх, гріховних пристрастей і насолод: “Насолоджуватимусь тим, / що прекрасне в мені і зовні, / як лягає довгаста тінь / на вечора настроїв гріховний...” [55, 9]. Ліричний герой поета почувається «ченцем

слухняним пристрасті» («Дон Хуан»), людиною, котра віддає коханій усього себе без останку («О. П.»). Поет, як і Н.Лівицька-Холодна, розвивав інтимно-особисту лінію творчості, що була погамована у «пражан» у силу історичних обставин. Він тонко передавав почуття закоханості, цілу гаму емоцій, неусвідомлених передчуттів, недосяжності щастя: «Скрізь зо мною, де лиш не стану, / пломеніє Твоє обличчя / і у безвісті знову тале / і у безвісті невпинно кличе» [53, 128].

Складність персоналізації Празької літературної школи зумовлена також динамікою соціокультурних процесів у Чехословаччині і в світі, нестабільністю становища українських емігрантів, неоднорідністю їх орієнтації, творчих інтенцій, неповнотою вияву окремих творчих особистостей (М.Грива, М.Чирський), розрізненістю ланок українського літературного процесу, нерозробленістю критеріїв розмежування літературних угруповань. У.Самчук, котрий, за власним зізнанням, не належав до „пристрасних політиків”, не виявив тієї послідовності і наступальності у відстоюванні ідеологічних принципів, як письменники „вісниківського” крила Празької літературної школи. Він співробітничав то з „Вісником”, то з „Дзвонами”, то з іншими виданнями, але недовго, тому навряд чи доцільно зараховувати його до певної групи чи школи. Його творчість варто розглядати з урахуванням світоглядних коливань та особливостей авторської індивідуальності.

Розмежування представників Празької літературної школи від тих, хто виявлявся близьким до них у певний період життя, від ширшого поняття “празьке оточення”, яке творили, зокрема, ті, хто спорадично звертався до художньої творчості, не залишивши, проте, помітного сліду в літературі, як, скажімо, Максим Грива, дозволяє чіткіше окреслити коло імен.

У складі Празької літературної школи виділяється відносно стаке ядро, яке становили переважно «вісниківці» (Є.Маланюк, Л.Мосендз, О.Ольжич, О.Теліга, пізніше Юрій Клен) та близькі до них Ю.Дараган, О.Лятурина, О.Стефанович. Цьому ядру належить консолідуюча роль у становленні феномена, охрещеного В.Державиним «Празькою школою». Умовність цієї назви очевидна, адже ця школа мала свої осередки не лише в Празі, а й у Подєбрадах, Варшаві, Львові. Навколо “вісниківського” ядра, наче в атомі, гуртувалися митці, то притягуючись, то відштовхуючись. Дія різноспрямованих тенденцій (зближення/ роз’єднання) позначалася на сфері внутрішньоконтактних зв’язків і призводила до того, що твори західноукраїнських письменників відтворювали “вісниківські” моделі, образи, ідеї. „Вісниківський” канон, що насамперед виявлявся на проблемно-тематичному й образному рівнях, формував західноукраїнський текст 30-40-х років, створював сприятливий ґрунт для поширення націоналістичних ідей. Для західноукраїнських літераторів творчість чільних представників Празької літературної школи була джерелом ідейно-тематичного збагачення, школою майстерності.

### 1.3. Міжлітературна рецепція: форми вияву

Проблема міжетнічної рецепції зумовлена статусом добровільних вигнанців, що змушував „пражан” освоюватися в новому середовищі, засвоювати культурні надбання нової батьківщини. Проте про паритетність міжлітературних контактів не доводиться говорити, адже новонароджуваний феномен Празької літературної школи для пересічного реципієнта не мав власного коріння, а без нього не могла йти мова про адекватність сприйняття. Міжетнічній рецепції сприяв високий інтелектуальний рівень українських письменників, котрі входили у світ чужої культури. На ній позначалися також суспільно-політична ситуація в країні і всьому світі, етнічні особливості, національні традиції.

У Празі перетиналися різні етнічні культури: чеська (найбільш численна), німецька, австрійська, єврейська, українська та інші. Помітний вплив на українських літераторів, котрі визначилися у поліетнічному культурному просторі Чехословаччини, мали німецькомовні автори (Г.Майрінк, Ф.Кафка, М.Брод, Р.Фукс, Ф.Верфель, Е.Кіш та ін.), насамперед Р.М.Рільке з його зацікавленістю праслов’янською культурою. Спільні інтенції Є.Маланюка, Юрія Клена, Л.Мосендза з Р.М.Рільке заслуговують на спеціальну розмову, але у цьому підрозділі мають характер попередніх зауваг. Особливий статус Р.М.Рільке, котрий народився у Празі, пояснюється схожістю долі і творчих індивідуальностей: незахищеністю емігрантів перед світом зла, відчуттям своєї інакшості в чужомовному оточенні, інтенсивними духовними пошуками, які призводили до того, що Прага для Є.Маланюка озивалася рядками Р.М.Рільке (“строфами Рільке тут шумлять сади...”).

Національно-етнічна поліфонія як свого роду “європейськість” простежувалася у спробах українських поетів прилучити національну культуру до здобутків світової. Тому Є.Маланюк, Л.Мосендз, Юрій Клен прагнули познайомити українського читача з творами Р.М.Рільке, перекладали їх (“Осінній день”, “Орфей, Еврідіка, Гермес”) українською мовою, трансформували їх мотиви й образи, віднаходили в його поезії суголосне власним пошукам: опертя на європейські традиції, прагнення зберегти духовний досвід людства, “видобування” потрібного слова. Зустріч інонаціональних письменників простежувалася у віднайденні “свого” в “чужому”, що свідчило про взаємні зацікавлення емігрантів, котрі відчували свою інакшість у чужомовному світі.

З середини 20-х років тут почав формуватися Празький лінгвістичний гурток, що активно включився в культурну політику незалежної держави, став одним із провідних центрів структуралізму. У Празі, отже, одночасно з українською літературною школою відбувалося становлення лінгвістичного гуртка, а також структуралізму як принципово нової методології. Цим зумовлена потреба їх співвіднесення і виявлення можливих шляхів перетину. Зіставлення художньої з суміжними позалітературними системами викликане тим, що члени Празького гуртка розробляли водночас і літературознавчі проблеми, закладали передумови семіотичного підходу до аналізу художнього твору. Так, Я.Мукаржовський у праці “Мистецтво як семіологічний факт” (“Umeni jako sĕmiologickĕ fakt”) одним із перших, наприклад,

запропонував розглядати художній твір як знак, що стає посередником між письменником і читачем, а літературу – як процес комунікації, як діалог між автором і реципієнтом. Чеський дослідник змодельював структуру художнього знака, виділивши у ньому три компоненти: артефакт, естетичний об'єкт і те ставлення, яке виникає до означуваного, що входить у контекст.

Структуру вчений розглядав у динаміці, а її елементи – у “перегрупуванні взаємних зв'язків і відносній значущості” [56, 259]. Причому ті елементи, які суперечили попередньому стану художнього канону, згодом, на його думку, актуалізувалися, а нещодавно актуалізовані – перетворювалися у тло, на якому виділялися попередні. І цей процес відбувався безперервно. Для структуралізму, на думку Г.Косикова, фундаментальною була дихотомія *структура/твір*. Саме твір як “продукт інновацій, які загрожують “змінами” і “пошкодженнями” [1, 24], прагнув вирватися з-під влади структури. Структурний підхід дозволяв виділяти у літературному творі два рівні: поверхневий, що виявляється при безпосередньому сприйнятті, і глибинний, власне структурний.

Я.Мукаржовський застосував структурний підхід до проблеми спадкоємності поколінь. Розуміння мистецької генерації як структури не суперечило думці про динамічний характер взаємодії: “ці структури взаємно впливають одна на одну; так, наприклад, не тільки попередники впливають на тих, хто тільки починає творити, але й, навпаки, нерідкі випадки, коли творчість молодших своєю структурою впливає на їх попередників, які ще продовжують творити” [56, 278]. Йдеться, отже, про взаємовпливи поколінь: як старшого на молодше, так і навпаки – молодшого на старше.

Я.Мукаржовський прийшов до висновку, що певний стан художньої структури може пережити епоху, яка його створила, і служити вираженню нової. Він вважав, що у мистецтві загальне, закономірне й індивідуальне не відірвані, а взаємодоповнюють одне одного. Особливу увагу він приділяв особливостям поетичної мови: “У цій мові актуалізація набуває максимальної інтенсивності, тобто такої, яка відсуває на задній план повідомлення як мету висловлювання і є самоціллю; вона здійснюється не для того, щоб служити меті повідомлення, а для того, щоб висунути на передній план сам акт вираження, говоріння (мовлення)” [57, 427]. Художній текст вчений розглядав як самодостатню одиницю, а його кожний елемент – “з погляду на його відношення до структури твору”, оцінюючи його функцію у цій структурі. Функції твору позначалися на сприйнятті тексту різними реципієнтами. Вчений, по суті, висловив ідеї, які знайшли подальший розвиток у теорії рецептивної естетики.

Я.Мукаржовський активно розробляв проблеми порівняльного літературознавства, вважав доцільним врахування не тільки подібних, але й відмінних ознак. Системний характер теорії дозволяв йому стверджувати, що немає різниці між порівняльним вивченням однієї літератури і кількох. Це твердження, однак, видається не зовсім обґрунтованим у зв'язку з нерівномірністю розвитку і національними особливостями літератур. Порівняльне вивчення літератури, її зв'язків з іншими видами мистецтва вчений розглядав як необхідну умову літературознавчих досліджень. Не втратила свого значення і його думка про зміну ціннісних характеристик літературного твору впродовж історичного розвитку, що корелюється з диференціацією історичних і загальноестетичних функцій тексту.

Незабаром Я.Мукаржовський став одним із найавторитетніших представників чеської школи структуралізму. Цьому сприяв широкий діапазон його наукових досліджень: від розробки структурних принципів словесного мистецтва – до осмислення норм, від аналізу поетичної мови – до порівняльних студій. На основі аналізу його наукової спадщини Ю.Лотман дійшов висновку, що вчений піднімав такі питання, на які і сучасна наука не може дати відповіді.

Важливо, що основу Празького гуртка склали вчені, причетні не до однієї, а до кількох культурних традицій: чеські В.Матезіус, Б.Трнка, Я.Рінка, Б.Гавранек, вже згаданий Я.Мукаржовський, Й.Коржинек та інші, емігранти з Росії Р.Якобсон, М.Трубецької, котрий жив, щоправда, у Відні, С.Карцевський. Близькими до них були Д.Чижевський, Р.Веллек, котрі виявляли жвавий інтерес до нових ідей, обговорювали їх з гуртківцями. Гурток працював у різномовній атмосфері, позбавленій будь-яких національних обмежень. Контакти з кількома мовами і культурами, безпосередньо з чеською і словацькою, були сприятливими для наукових пошуків.

Р.Якобсон, котрому судилося стати зв'язковим між російським формалізмом і французьким структуралізмом, досліджував проблеми поетики, мовленнєвої комунікації. Так, у праці “Лінгвістика і поетика” він виділив шість факторів комунікації, у числі яких – адресант, адресат, повідомлення, код, контакт, контекст. “Кожному з цих шести факторів, – стверджував автор, – відповідає особлива функція мови” [58, 198]. Ним запропонована така схема функцій мовленнєвої комунікації: комунікативна (референтивна), апелювальна, поетична, експресивна, фатична (встановлення контакту), метамовна. Ця схема відбиває і особливості словесного мистецтва як одного з видів комунікації, й інтертексту як віртуального міжтекстового утворення. Експресивна функція інтертексту служить, наприклад, самовираженню автора, яке простежується, скажімо, у доборі цитат, що свідчать про його смаки й уподобання. Апелювальна тісно зв'язана з фатичною (встановлення контакту) і виявляється в зорієнтованості міжтекстових сходжень на певну читацьку аудиторію, на адресанта, котрий відчує і зрозуміє їх. Конативна розрахована на адресата, фатична – на встановлення контакту, поетична – на саме повідомлення. При цьому вчений застерігав, що поетична функція не може обмежуватися лише поезією, підкреслював багатозначність останньої (“Не тільки повідомлення, але і його адресант і адресат стають неоднозначними” [58, 224]), отже, прогнозував множинність інтерпретації.

У колективному органі “Праці Празького лінгвістичного гуртка” (“Travaux du Cercle linguistique de Prague”) розроблялися проблеми комунікації і поетики, принципи фонології, що згодом знайшли розвиток у французькому структуралізмі, закладалися основи теорії сприйняття. Систематизуючи ідеї

гуртківців, наголосимо на найважливіших з обраного нами аспекту: розумінні художнього твору як структури, усвідомленні єдності структури і процесу, сприйнятті поетичної мови як функції, що орієнтована на певну мету.

Вплив чеських структуралістів, звичайно, не зводився до насаджування певної моделі контактів між автором і реципієнтом, а призводив до генерування і пошуку нових ідей, які привернули увагу як учасників I з'їзду славістів (Прага, 1929), так і французьких структуралістів. Так, Р.Барт функції тексту аналізував у світлі апробованої попередниками дихотомії: *метонімія / метафора*, диференціюючи у розповідному дискурсі ядерні, каталізаторні функції.

Проблема концептуальної подібності чеських та французьких структуралістів потребує, без сумніву, детальнішого висвітлення, але не стосується зазначеної теми. Обмежуватися констатацією того, що вони досліджували проблеми структури, недостатньо, однак, звернемо увагу лише на ті аспекти, які знайшли реалізацію у постструктуралістів, адже представниця авангардної групи «Тель Кель» Ю.Крістева ввела поняття «інтертекстуальності».

Ідея інтертекстуальності виникла, звичайно, не на голому ґрунті. Її витoki, як уже відзначалося, слід шукати в теорії анаграм Фердинанда де Соссюра, у працях М.Бахтіна, зокрема в його ранній «Проблеми змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924). Саме йому належить думка про те, що письменник має справу не просто з реальністю, а з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим корпусом текстів попередньої і сучасної літератури, з якими він перебуває у діалогічних контактах.

Відгомін діалогізму М.Бахтіна відчутний, крім того, в аналізі подвійних структур, який здійснив Р.Якобсон. Одна структура, на думку вченого, відсилає до іншої: код вказує на код, повідомлення – на повідомлення, повідомлення – на код, а код – на повідомлення. Поетична мова неминуче вбирає в себе «чуже», імплікує його. Отже, визначні ідеї викликають резонанс, генерують інші, корелюються з уже висловленими.

Попередній досвід Ю.Крістева сприйняла не як щось наперед дане, а як імпульс. На основі безпідставного ототожнення тексту з суб'єктом вона зводить суб'єктно-об'єктні відносини до об'єктних («Постільки співбесідником суб'єкта є текст, сам суб'єкт також виявляється текстом.» [59, 491]). Ідея М.Бахтіна суттєво переінакшується, редукується до невпізнання. Діалог тлумачиться Ю.Крістеву не як взаємодія свідомостей, а як взаємодія текстів, тобто інтертекстуальність осмислюється без участі суб'єктів. Таким чином, її розуміння інтертекстуальності ближче до ідей Р.Якобсона про взаємодію подвійних структур, ніж М.Бахтіна.

Теорія інтертекстуальності з початку свого виникнення відзначалася неоднорідністю і продовжувала розвиватися у двох напрямках: М.Бахтіна – і Ю.Крістеві, Р.Барта. Спроби узгодити, поєднати протилежні підходи призводили до численних відгалужень, термінологічних розходжень, а з боку Ю.Крістеві – введення нових понять (*транспозиція, транстекст*), що, проте, не мали такого резонансу, як інтертекстуальність. У російському літературознавстві (завдяки кореляції протилежних підходів) ідеї інтертекстуальності набули значного поширення і розвивалися у визначеному М.Бахтіним напрямку.

Простежимо тепер, як на концептах інтертекстуального аналізу позначилися ідеї Празького лінгвістичного гуртка, зокрема запроваджений ними структурно-функціональний підхід. Я.Мукаржовський підкреслював, що у мистецтві «кожний елемент оцінюється стосовно структури: для оцінки ставлять питання, як і якою мірою цей елемент виконує функцію, що випадає йому у даному структурному цілому» [57, 436]. Отже, один і той самий елемент, уведений в інші контексти, виконує інше функціональне навантаження. Це положення враховується у практиці інтертекстуального аналізу. Не втратило свого значення і твердження Я.Мукаржовського про ступінчатий взаємозв'язок компонентів і їх взаємозалежний характер, що змушує прихильників інтертекстуальності визнавати безперервність взаємодії і враховувати весь спектр міжтекстових зв'язків.

Значним був резонанс наукових ідей Р.Якобсона, однак це не означає беззастережного їх засвоєння. Спостерігалось не лише врахування, а й трансформація, неприйняття, заперечення. М.Ріффатерр, наприклад, піддав сумніву його думку про необхідність лінгвістичних знань для аналізу літературного твору, а розмежування глибинного і поверхневого рівнів структур послужило поштовхом до введення Ю.Крістеву дихотомії *фенотекст/ генотекст*, що розглядалася еквівалентною таким рівням, як поверхня і глибина. Ці терміни, введені у праці «Семіотика» (1969), знайшли подальше обґрунтування в докторській дисертації «Революція поетичної мови» (1974). Увага акцентувалася на генотексті, для виявлення якого пропонувалося простежити як «імпульсаційні переноси енергії, що залишають сліди в фонематичному диспозитиві (скупчення і повтор фонем, рими і т. д.) і мелодичному (інтонація, ритм і т. д.)», так і зосередження семантичних і категоріальних полів, тощо. І хоч фенотекст розглядався як надбудова, проте розрізнення дихотомії виявлялося надто складним. Згідно з її тлумаченням, генотекст характеризує абстрактний рівень лінгвістичного функціонування, що передує вербальному оформленню. Фенотекст – на відміну від неструктурованого генотексту – являє собою вже не процес означування, а результат, той стійкий семіотичний продукт, у якому реалізуються соціальні коди, ідеологічні формули. Ці поняття (*генотекст/ фенотекст*) не закріпилися у практиці інтертекстуального аналізу, проте справили помітний вплив на теорію тексту і письма, тексту і твору.

Р.Якобсон багато уваги приділяв з'ясуванню специфічних особливостей кожної функції, зокрема поетичної. «Лише у поезії, де систематично повторюються еквівалентні одиниці, час потоку мовлення відчувається аналогічно до музичного часу» [60, 473]. Заслуговує на увагу тлумачення ним метамовної функції, співвідносної з метатекстуальною, яку характеризував Ж.Женетт. Співвідносність, у цьому разі,

генетично зумовлена: грецьке “мета” використовується для позначення тих понять, які застосовуються для опису інших: метамова, метатекст, метатекстуальність тощо.

Інтертекстуальність завдяки своїй текстотвірній функції призводить до повторюваності фрагментів, тобто до того явища, яке досліджував Р.Якобсон. “Повторюваність, зумовлена застосуванням принципів еквівалентності до послідовності, настільки характерна для поезії, що можуть повторюватися не тільки компоненти поетичного повідомлення, але й саме повідомлення” [60, 481]. Ця думка співзвучна з висловлюваннями М.Бахтіна про те, що навіть повторення відомого – це щоразу нове висловлювання, Ю.Лотмана і знайшла широке застосування в інтертекстуальному аналізі.

Член Празького лінгвістичного гуртка Ф.Водічка активно розробляв проблеми рецепції, наголошував, що людям притаманна потреба “конкретизувати” художній твір у процесі читання і соціального присвоєння” [61, 54-55]. Інтертекстуальний підхід також зорієнтований на реципієнта, його компетенцію, уміння виявляти нашарування смислів. Вплив ідей Празького лінгвістичного гуртка на формування концептів інтертекстуального аналізу слід розглядати не у площині запозичень, а як імпульс, що призвів до генерування нових ідей, трансформації попередніх, появи нових понять.

У Празі викристалізувалася й українська літературознавча думка, творцями якої були як професіонали, так і письменники. Л.Білецький, зокрема, доводив, що українська література, хоч і зазнавала впливу російської чи польської, проте не втрачала національної самобутності. Вагомість цього висновку зумовлювалася тим, що, як стверджує М.Наєнко, було “немало “мудрих” спроб трактувати українську літературу то як відгомін російської чи польської, то як наслідування “мандрівних” світових мотивів, то як стилізацію книжних зразків поезії та інших жанрів, творених іншими (латинською чи польською зокрема) мовами тощо” [62, 157]. З рецензіями на твори українських, чеських і словацьких авторів виступали Л.Мосендз, Є.Маланюк, С.Масляк та інші літератори, здійснювалися огляди новин літературного життя (Животко А. „Сучасне українське письменство поза СРСР”. – Прага, 1937) тощо.

З культурним життям Праги тісно пов'язана діяльність багатьох українських письменників: представників старшого покоління (О.Олесь, С.Черкасенко, В.Королів-Старий, Наталена Королева), що сформувалося в Україні чи за її межами, та молодшої генерації, підхопленої виром національно-визвольної боротьби. Свій родовід молодше покоління розпочало від героїчної боротьби студентської і учнівської молоді під Крутами, головною метою вважало подолання статусу трагічної “неприсутності” України у світі, утвердження українства як творця історії. Як безпосередні учасники національно-визвольних змагань українського народу і свідки його трагічної поразки, Ю.Дараган, Є.Маланюк, М.Грива, Г.Мазуренко, Л.Мосендз, Ю.Липа прагнули засобами художнього слова надолужити втрачене, здобути сатисфакцію за віки неволі.

На противагу надіндивідуальному “ми” старших колег по перу молодша генерація поетів утверджувала нездоланну силу духу, культ сильної особистості, здатної переборювати обставини. Принцип генераційності в розвитку української літератури діаспори не слід розглядати спрощено, на рівні прямих запозичень. Молодше покоління, не приймаючи сентиментально-розчулених “зітхань” визнаних майстрів, заперечуючи їх позірну бездіяльність чи розгубленість, бунтуючи і шукаючи свого слова, виходило з визнання суспільної заангажованості мистецтва, тобто того, що змушувало і І.Франка, і Лесю Українку, і багатьох митців бездержавної нації настроювати музу на “потреби” часу, гартувати “слово-зброю”. Таким чином, відштовхуючись від своїх найближчих попередників, молоді поети тим самим продовжили генеральну лінію розвитку української літератури, зумовлену її колоніальним становищем.

Навчальні заклади Чехословаччини дали можливість початківцям здобути вищу освіту: в Українському вільному університеті, наприклад, слухали лекції О.Стефанович, О.Ольжич, І.Кошан (Іван Колос), А.Гарасевич; в Українському високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова навчалися Ю.Дараган, Г.Мазуренко, О.Теліга, М.Грива; в Українській студії пластичного мистецтва – О.Лятуринська, Г.Мазуренко; в Українській господарській академії (Подебради) – Є.Маланюк, Л.Мосендз. Отже, ті, кого прийнято називати “Празькою школою”, самовизначилися вже у Чехословаччині – завдяки, за їх зізнанням, доволі сприятливому мікроклімату. “Подебрадська Академія, – як згадував Є.Маланюк, – була перш за все лабораторією, де культивувався тип новітнього українця, українця, що систематичною творчою працею, з одного боку, – ліквідував у собі психоісторичні щербини, а з другого, – культивував свій національний розвиток” [63, 220]. Не менш прихильні відгуки про Українську студію пластичного мистецтва та своїх наставників залишила Г.Мазуренко. Отже, завдяки прихильності уряду та наполегливій праці самих емігрантів у Чехословаччині склалися доволі сприятливі умови для навчання і розвитку талантів.

При цьому літературно-мистецьке середовище відзначалося неоднорідністю, насамперед світоглядною та, як стверджує М.Марунчак, територіально-етнічною. За межами України об'єднавчими чинниками були національність, територія походження та ідейно-естетична орієнтація. На противагу “пражанам” група “Жовтневе коло” (А.Павлюк, В.Хмельюк, С.Масляк та ін.) з надією спостерігала за процесами в Радянській Україні, тобто мала радянськоміську орієнтацію, зумовлену відчутними успіхами в національно-культурному будівництві. Ця група, отже, дотримувалася інших світоглядних настанов, ніж письменники Празької літературної школи, була художньо слабка і незабаром (через крах своїх сподівань) розпалася.

Підневільне буття української нації позначилося на сприйнятті українськими письменниками інших слов'янських літератур, які оцінювалися крізь призму національного ідеалу. “Друге і це найважливіше для нас, – наголошував Є.Маланюк, – чеська література є класичним прикладом літератури національного

відродження, літератури, що майже вся її артистична енергія виразно пішла на політичне (хай не жахаються філістри!) визволення, на збудження національної і державної емоції народу” [64, 220]. Висока оцінка чеської літератури зумовлена тією роллю, яку вона відігравала в формуванні і розвитку нації, тим, що вона поповнювала “масток національних вартостей”. У цьому аспекті Є.Маланюк помітив різницю між польською і чеською літературами, віддаючи перевагу останній як “тверезішій”, “реалістичнішій”.

Є.Маланюк підтримував тісні зв'язки з чеськими письменниками, зокрема з Й.Махаром, Ф.Галасом, В.Фіалою, О.Земеком, виступав з рецензіями на їх твори, друкувався у чеських і словацьких журналах („Středisko”, „Slovanské Přehled”, „Slovenský pohľad”), перекладав з чеської: “Пісні Раба” С.Чеха, “Шорстка псалма”, “Голгофа”, “Під Єрусалимом” Й.Махара, котрого вважав “хірургом чеської душі”. Вибір творів свідчив про суспільно-політичні та естетичні уподобання перекладача. Концепцію чеського поета і критика Францішека Шальди він, наприклад, співвідносив з власною: “...Добрий твір є той, в якому втілено мистецький чин, с.т. нову органічну й невідступну візію світу й буття; недобрий – в якому, замість чину є лише праця, що зужитковує чини наших здобувців” [65, 637]. Є.Маланюк, котрий на рівних міг вести діалог з інтелектуалами світу, зосереджував увагу на суголосних його духовним запитам явищах, переважно на національно заангажованих, у числі яких (як не дивно) були твори лідера чеської модерної Й.Махара, котрому він присвятив поезію “Над Балтиком”, поему “Схід Європи”. За зізнанням Є.Маланюка, його з Й.Махаром єднали “історіософічний ерос, чесність, органічний зв'язок з прилабською землею”, суголосні його власним ідеї. Український поет виступав із вступним словом про чеських авторів (Й.Махар, Й.Дурих, Ї.Волькер), декламував їх вірші на вечорі в Інституті Пропаганди Мистецтва (Варшава). Різні форми його зв'язків з чеськими письменниками сприяли збагаченню літератур, налагодженню міжлітературних контактів.

Міцні літературні зв'язки склалися в Є.Маланюка і з польськими письменниками, з якими йому вдалося зав'язати знайомства ще під час перебування в таборах. У 1929 році у Варшаві українські емігранти заснували літературну групу “Танк”, що об'єднала Ю.Липу, Є.Маланюка, Н.Лівицьку-Холодну. До неї ввійшли, крім того, О.Теліга, П.Холодний, Б.Ольхівський, П.Зайцев, до співробітництва були залучені Л.Мосендз, М.Чирський. Отже, представники Празької літературної школи (Є.Маланюк, О.Теліга, Л.Мосендз, М.Чирський, Н.Лівицька-Холодна) посіли помітне місце у складі заснованої групи, виявивши схильність до структурного об'єднання. Г.Газда вважає “Танк” групою “радше ситуативною, ніж програмовою” [66, 265], маючи на увазі, мабуть, випадковий збіг обставин, що призвів до тимчасового згуртування літературних сил.

Завдання групи “Танк” визначив Є.Маланюк, підкреслюючи у програмовій статті, що вона має стати “ідеологічною кузнею, де куватиметься і гартуватиметься духовна зброя національного активізму”, “духовним штабом” національного руху, тобто важливим чинником у боротьбі за державну Україну. Представники групи “Танк” прагнули відстояти творчу автономію митця, його право на самовизначення і самореалізацію. Орієнтуючись на духовний досвід Європи, вони намагалися включитися у європейський культурний процес, тому виявляли потенційну відкритість для безпосередніх зв'язків. Проте національна заангажованість, колоніальний статус бездержавної нації унеможливлювали паритетний характер взаємин.

Для поетів групи “Танк” характерний мотив самотності, породжений пережитою поразкою, незахищеністю перед світом, потребою самопізнання. Самотність, яку Ф.Ніцше називав “шляхом до самого себе” [67, 62], у поезії Н.Лівицької-Холодної постає у всьому розмаїтті соціально-психологічних моментів, оптимістично сприймається Є.Маланюком, котрий вважав, що самота “є завжди висота”. Доля представників групи “Танк” несла відбиток неповної реалізованості, передчасного кінця, внутрішньо відчуженого і передбачуваного самими поетами. Важливо, що генерована ними традиція як вироблений віками код виявлялася в індивідуальних варіаціях, незважаючи на близькість світоглядно-естетичних засад, життєвих доль, географічних та геополітичних чинників.

Зіставлення творчих об'єднань, у даному разі варшавських (“Skamander” і “Танк”), насамперед зумовлене безпосередніми контактами польських і українських літераторів, котрі цікавилися творчістю один одного, обмінювалися рецензіями, віршами-присвятами. Про варшавських колег Є.Маланюк писав: “...Якщо не дуже високо, то принаймні впевнено тримають руки А.Слоніського стяг “Skamandra” – стяг поезії й майстерності. Йому допомагає, по-перше, Я.Івашкевич – літератор par excellence. Іноді, як дужий порив вітру, крізь журнал проходить могутня й дика поема Ю.Тувіма...” [68, 68]. У свою чергу, Я.Івашкевич, рецензуючи на прохання Є.Маланюка альманах “Озимина”, відзначав у поезії українського колеги врівноважену задумливість, сконцентрованість думки. Взаємооцінки були не лише даниною ввічливості, а й наслідком об'єктивного поцінування творів, спробою їхньої популяризації. Різні форми літературної рецепції здебільшого у своїй основі мали прямі контакти.

У зв'язку з відсутністю літературознавчих праць про групу українських літераторів “Танк”, що виникла у Варшаві і швидко (не без допомоги Д.Донцова) розпалася, а також багатогранність творчих взаємин, які передбачають притягання і відштовхування, взаємовпливи і неоднозначні безпосередні зв'язки, обмежимося лише аналізом зовнішніх виявів цих контактів. При цьому цілком слушним вважаємо застереження Ю.Коваліва про те, що “уважніше прочитання семантичного поля таких феноменів призводить до розходження “горизонту очікування” та конкретно-історичних реалій, засвідчуючи самотність художніх артефактів при певному збігові схожих характеристик” [69, 296-297]. І все-таки зіставлення доцільне, якщо дозволяє виявити суттєві риси схожості та відмінності аналізованих явищ. Правомірність порівняльного аналізу, що ґрунтується на принципах географічної, мовно-культурної,



часової та історико-ситуативної спорідненості, обстоє, наприклад, Христина Поморська у книзі “Skamandryci a poezja rosyjska pocztku XX wieku” (Прага, 1968), зіставляючи “скамандритів”, щоправда, з російськими поетами.

Група “Skamander”, що сформувалася раніше, ніж група “Танк”, може бути співвіднесена з нею не лише за географічним принципом, а й на підставі того, що обидві, по-перше, об’єднували письменників однієї генерації – сучасників першої світової війни і подальших суспільно-політичних катаклізмів, по-друге, зазнавали значного впливу російської культури, по-третє, відіграли помітну роль у національних літературах. Зближувала групи проєвропейська орієнтація, яка у “скамандритів” поєднувалася з беззастережним захопленням російською літературою, про що свідчать численні переклади Ю.Тувімом творів О.Пушкіна, М.Лермонтова, О.Грибоєдова, М.Некрасова, О.Блока; А.Слоніміським – творів В.Маяковського та ін. “Танківці” ж виявляли більш помірковане ставлення до російської культури, прагнули сепарації від неї, усвідомлюючи, що вона виконувала роль посередника між західноєвропейським та українським літературними процесами і таким чином прирікала останній на другорядність, вторинність. У книзі есе “Бій за українську літературу”, що вийшла у Варшаві, Ю.Липа, зокрема, підкреслював “нівеляційні впливи Москви” [70, 112]. До Польщі він виявляв більш прихильне ставлення: “То є наш справедливий дім, наше гніздо. Двох батьківщин мати не можемо...” [71, 280]. Цей теплий відгук зумовлений тим, що саме Польща дала притулок голодним, обірваним, хворим бійцям УНР, котрі перетнули Збруч після поразки у національно-визвольній боротьбі.

Крім рис схожості, помітні суттєві відмінності, важливі для виявлення специфічних особливостей аналізованих феноменів. Група “Танк” (1929) була заснована пізніше, ніж “Skamander”. На відміну від своїх польських попередників, чії гасла відзначалися строкатістю, українські письменники виробили чітку програму, викладену у “Статтях про ТАНК” (Варшава, 1929). Мабуть, цьому сприяло те, що засновниками групи стали національно свідомі літератори, котрі, переживши “психічну” травму, добре розуміли необхідність консолідації сил. “Танківці” планували видання свого журналу, визначили його платформу: “окциденталізм як засіб, радикальна сепарація від російської культури, ідея великодержавності, культ героїзму і шляхетності, боротьба з масовізмом у культурі, конструктивізм і культ енергії” [72, 12]. Проте вироблені ними програмові положення не послужили основою для об’єднання, лишилися, зрештою, нереалізованими.

“Скамандрити” – на відміну від «танківців» – не виробили чіткої програми. “Скамандр” був типовим для двадцятих років літературним об’єднанням, – підкреслював Д.Самойлов. – Не маючи ясної програми, він, у всякому випадку, успішно воював з усіма видами літературних штамів” [73, 12]. Всупереч одному з них Ю.Тувім висунув гасло: “Поезію на вулицю!”, наблизивши художню творчість до реальних потреб того часу, спустивши її на грішну землю. На відміну від своїх попередників з “Молодої Польщі”, котрі вважали митця обранцем Музи, недосяжним для загалу, лідер групи свідомо обрав роль поета натовпу, увів його у саму гущу життя, тим самим розширивши наратологічний простір творів за рахунок численних голосів з вулиці. Оця орієнтованість на найширше коло читачів стала передумовою популярності поетів, сприяла розширенню рецепієнтного поля.

Характерною рисою аналізованих груп є опозиційність до панівних тенденцій у літературі: “скамандрити” переборювали молодопольську задуху, “танківці” – насаджувани в українській літературі стереотипи, ставши в опозицію до тоталітарного режиму в Україні. Обидві групи мали наступальну орієнтацію, прагнули підкорити комунікативний простір.

Зі “скамандритів” українську тематику розробляв Я.Івашкевич, котрий більше двадцяти років провів в Україні і, на думку Є.Маланюка, лишився “типовим киянином”, увібравши дух “Київської Олександрії”. Україна здавалася йому країною зі славним героїчним минулим, краєм юнацьких захоплень і мрій. З віршів поета поставали атрибути української дійсності: старий млин, вітряки над горбами, “спустілі трухляві церкви і каплиці”. Авторів вони нагадували пережите, тому відчутне нагнітання епітета “старий”, що свідчив про давність вражень та замишування старовиною. Розпізнаванням і вирізненням себе вчорашнього з-поміж багатьох інших позначена поезія Я.Івашкевича “Блакитний палац”: “Недавно парком зеленим / Біля палацу Растреллі / Йшов він подібний до мене, – / Зник десь в чортівській крутелі...” [Перекл. М.Бажана, 74, 100]. Ретроспективний характер твору сприяв зображенню бажаного випукло, багатогранно, виявленню свого бачення пережитого. Є.Маланюк, чия візія України суттєво різнилася від зображених Я.Івашкевичем краєвидів, вступав з ним у полеміку, бо за ідилічними картинками бачив зовсім інше: розслабленість, м’якотілість земляків і їхні трагічні наслідки для України. Отже, висловлювання “скамандритів” нерідко збуджували творчу уяву українських авторів, служили поштовхом для діалогу. Йдеться, власне, про такі форми літературної взаємодії, як творчі імпульси, збіги, відмінності, які Д.Дюришин називає сходженнями. Контактні зв’язки і типологічні сходження у цьому разі перехреснюються.

Для розуміння діяльності варшавських літературних груп необхідно враховувати умови, які склалися для творчості: “Skamander” виник у незалежній Польщі, про яку лише мріяли їх попередники і куди тільки долітали бурі з Росії, “Танк” – в іонаціональних обставинах. Тому в останніх виявився еміграційний синдром, адже вони марили Україною, а пережите там ставало своєрідною матрицею, крізь яку оцінювалося чуже для них оточення. “Танківці” вступали у діалог з Україною, ведучи його на відстані – географічній, політичній, психологічній. Розпізнавання її атрибутів і невпізнання їх, творення візій дозволяло їм зберігати пасіонарну енергію.

Обидві групи “Skamander” і “Танк” виконували функцію аванґарду, тобто розчищували, готували ґрунт для інших. Як вважає С.Павличко, зміст поняття “аванґард” мав “свої конкретні особливості не

тільки в кожній національній літературі, але й на кожному етапі розвитку цієї літератури” [37, 130]. Тому йшлося про суттєву відмінність, яка полягала в тому, що українські літератори фактично не бачили результатів своєї праці тоді, як польські – впливали на тогочасний літературний процес. І все-таки, виконавши чи спробувавши виконати призначене, обидві групи втратили свою життєздатність: давалася ознаки неоднорідності творчих інтенцій, роз’єднаність митців, котрі усвідомлювали, що літературу творять не колективи, а творчі індивідуальності. “Скамандрити” – Івашкевич, Слоніський, Лехонь, – як підкреслював Д.Самойлов, – незабаром по-своєму почали розраховуватися зі “Скамандром” [73, 12]. Ю.Тувім, Я.Івашкевич, А.Слоніський, Я.Лехонь та інші письменники, зазнавши тиску як з боку соціально заангажованої, так і авангардистської течій, розійшлися у різні політичні боки.

Несхожість інтересів була очевидною і в колективі групи “Танк”. Ставши на шлях боротьби, засновники групи чітко визначили її завдання як “організацію сил бойового національного мистецтва”. У “Листі до літераторів” Ю.Липа прямо закликав: “Виховуймо і творім Державність” [72, 11]. При цьому танківці усвідомлювали, що боротьба триватиме “не на життя, а на смерть”. У листі Ю.Липи до М.Мухина від 30 березня 1929 року підкреслювалося, що “осідком першої групи “Танку” є Варшава”. На підставі цього твердження можна припустити, що передбачалася організація інших осередків, тобто готувався ґрунт для широкомасштабної акції, для наступу на всіх “фронтах”, тому й мали бути залучені до співпраці А.Крижанівський (Краків), М.Мухин (Подоєбради), В.Дядинюк (Париж), М.Середа (Каліш), М.Ковальський (Париж) та інші літератори.

У висунуту українськими письменниками доктрину “державницької літератури” не вписувалася еротична поезія Н.Лівицької-Холодної. Поетеса наче “вела приховану полеміку з іншими представниками емігрантської поезії – Є.Маланюком, Ю.Липою, Л.Мосендзом” [75, 4], викликаючи у них нерозуміння і подив. У період гострої боротьби вона доводила повноправність інтимних переживань. Значний пасіонарний потенціал групи не був реалізований не стільки через різноспрямованість митців, скільки через обставини: кварталник „Ми”, який було використано в боротьбі проти Д.Донцова, розплачувався за фінансову підтримку паплюженням редактора націоналістичного органу, на захист якого виступив Є.Маланюк. В особі Ю.Липи відчувши свого опонента, Д.Донцов поспішив оголосити його чужим “вісниківцям”, організував кампанію цькування на всіх “фронтах” і тим самим сприяв розмежуванню між лідерами “Танку”. Інспіроване розходження між Є.Маланюком і Ю.Липою призвело до розпорошення українських літераторів у Варшаві.

Окремої уваги заслуговують зв’язки лідерів груп Ю.Тувіма і Є.Маланюка. У ранніх віршах польського побратима по перу вражала радість життя, екстатичне захоплення його дарами, енергія шукань. На думку Є.Маланюка, ім’ям Тувіма вичерпувалася уся сучасна “чиста” поезія Польщі. Йому він присвятив цикл “Ars poetica” (1930), що мав виразно програмовий характер. Художня творчість в інтерпретації Є.Маланюка – це “хрест”, який мужньо несе поет, зазнаючи “тортур літератури”. Усі дефініції художньої діяльності як “пороку”, “наркозу”, самоспалення не можуть вичерпно передати її зміст, адекватно розкрити суть. Тому самопроекція поета така ж трагічна і неоднозначна: “Завше скупчений, завше похмурий, / Бо хвилева усмішка – грім, / Морітурі літератури, / Гладіатор нещадних рим” [76, 172]. Ліричне самовираження у віршах циклу поєднувалося із звертанням до співрозмовника, котрий поставав поетовим одноступенем, що дозволяло йому згодом говорити вже від імені колективного “ми”: “Ми знаєм більше, ніж вони –/ Ті, що руками роблять слово” [76, 173]. Протиставляючи справжню творчість ремісництву, Є.Маланюк стверджував обраність митця.

Українського і польського поетів зближувало прагнення зосередитися виключно на літературних завданнях, розуміння самоцінності мистецтва. Вони формувалися не лише під впливом національної культури, а і європейської, синтезуючи національний історичний досвід і культурні набути людства. Ю.Тувім переплавив різноманітні впливи, в тому числі авангардистських течій, які, проте, не стали визначальними у його поезії. Він, як і Є.Маланюк, поетизував муки творчості, необхідні для того, щоб втручатися “словами в серце, серцем в слово”, тобто підкреслював значення психофізичної енергії, яку здатне випромінювати художнє слово.

Ю.Тувім і Є.Маланюк стали каталізаторами поетичного процесу, виконуючи у ньому авангардну роль: польський поет готував ґрунт для скамандритів, український – для ведення перерваної національно-визвольної боротьби новою зброєю, тобто словом. Вони свідомо збурювали емоції, щоб вибити читачів з рівноваги і таким чином досягти бажаного ефекту. Ця функція, проте, виявлялася частковою у їх діяльності, не переходячи у принцип.

У колі польських вчених і письменників Є.Маланюк знайшов таке потрібне йому енергетичне підживлення, тому працював досить продуктивно – всупереч житейським негараздам і суперечностям у емігрантських колах. Достатньо сказати, що його твори перекладалися польською мовою, друкувалися на сторінках “Катену”, а в 1936 році вийшла окрема збірка поезій “Hellada Stepowa” у перекладі Ч.Ястшембця-Козловського. І сам поет не хетував перекладами, знайомлячи українських читачів з найцікавішими, на його думку, творами Ю.Тувіма, К.Вежинського та інших авторів.

Найпопулярнішим у польсько-українських взаєминах був зв’язок творчості і національності. Культурні новації виникали на ґрунті національних традицій кожної з культур. Представники групи “Танк” орієнтувалися на виховання “національного активізму”, самовідданих борців за виживання нації, віднаходили у давній героїці сили для боротьби. Митець для них був насамперед представником нації, “духовим штабом національного руху” (Є.Маланюк). Проте при всій національній заангажованості вони визнавали його творчу автономію, вважали національне світовідчуття одним із чинників естетичної вартості художнього твору.

У “скамандритів” національні проблеми не мали такого визначального значення, як в українських, бо Польща вже здобула самостійність. Хіба що Я.Івашкевич, відчуваючи себе “synem matki Ukrainy”, підкреслював близькість двох народів, крізь призму своєї українськості сприймав новий для нього світ. На основі зіставлення творчої діяльності Я.Івашкевича і Є.Маланюка дослідниця Н.Лисенко приходиться до висновку, що “кожному автору зосібно шлях до України відкривався по-своєму” [77, 327], а, отже, – і до її проблем.

Загалом вплив літературних груп на поетичний процес визначався силою таланту кожного її представника. Ю.Тувім, Я.Івашкевич, К.Везинський, без сумніву, посіли помітне місце в польській літературі, маючи значний вплив на молодшу генерацію митців. Щодо впливу групи “Танк” на літературний процес, то через фрагментарність, розрізненість його ланок (у Наддніпрянській та Західній Україні і в діаспорі) він майже не простежувався, хоч мали місце численні аберації в офіційних джерелах, які доводили необхідність пильності на ідеологічному фронті. Українські письменники з комплексом невирішених національних проблем лишалися на маргінесах літературного життя.

Польсько-українські культурні зв'язки міжвоєнного періоду мали здебільшого локальний характер, зводячись до контактів між певними літературними колами, до міжособистісних взаємин: Є.Маланюка, скажімо, з Ю.Тувімом і Я.Івашкевичем. Під впливом чужомовного оточення дехто з “танківців”, як, наприклад, А.Коломиєць, почав писати польською мовою. І все-таки їх інтегрованість у польський світ лишалася незначною. Національна заангажованість перешкождала паритетним взаєминам з культурними колами, тому творчість українських поетів-емігрантів лишалася явищем переважно української культури.

При виразній національній заангажованості поети-емігранти, безумовно, акцентували увагу на ідеологічних завданнях, на проблемах виживання української нації, не відкидаючи естетичних критеріїв. Вони прагнули компенсувати болючий розрив з Україною, подолати ту психічну травму, якої зазнали, залишивши Україну. Це були насамперед люди чину, дії.

Творчу діяльність „пражан” не можна розглядати як явище статичне, адже все піддається змінам, навіть персональний склад літературних угруповань. Тому підхід до Празької літературної школи має бути конкретно-історичним, повинен враховувати етапи як розвитку, так і занепаду. Адже якщо група втрачає контакт з духовним життям, не відчуває його потреб, то перетворюється в анахронізм і відмирає. Якщо ж вона має вплив на інші групи, на інших митців, якщо її ідеали знаходять відгук у наступних поколіннях, можна говорити не лише про її успіхи, а й про появу школи, яка на відміну від групи не зумовлена особистими контактами членів, а передбачає певну спадкоємність, наступність. У цьому плані доцільно говорити про Празьку літературну школу, а не групу тому, що вона не мала ні організаційних структур, ні чіткої програми, прийнятої усіма членами, відзначалася розпорошеністю сил. Проте вироблені нею ідейно-естетичні засади з виразною пріоритетністю національних цінностей підтвердили свою життєздатність.

Поняття “школа” передбачає діахронний підхід, аналіз проблеми «учителі – учні». Проте говорити про безпосередню спадкоємність в умовах неприсутності у світі, розмежованості різних ланок літературного процесу навряд чи правомірно. Поодинокі контакти, які має на увазі М.Ільницький, говорячи про взаємини Є.Маланюка з Б.Бойчуком, не дають належних підстав для ствердження, що Празька літературна школа – “безпосередня попередниця Нью-йоркської групи” [78, 81]. Спільною прикметою згаданих феноменів є «покривність стану еміграційності», що накладала на них особливий відбиток. Б.Рубчак, висловом якого ми щойно скористалися, розмежовує громаду еміграційну і діаспорну, опосередковано характеризуючи і першу, і другу. «Вона [тобто еміграційна група. – В.П.], отже, заподадливо консервує історичні й культурні вартості, розпачливо намагаючися заморозити рух. Вона вперто закриває очі на віяння, які непомітно, але й невблаганно, її змінюють, перетворюючи її – на гірше чи на краще – з громади еміграційної на громаду діаспорну» [79, 90]. Саме ступенем «вживання» в інонаціональні обставини різняться «пражани» від представників Нью-йоркської групи, більшою мірою інтегрованих у західний світ. На користь цієї думки свідчить, зокрема, те, що окремі представники останньої уже не втрималися від спокуси іншого мовного континууму, як, скажімо, Ю.Тарнавський, котрий почав писати романи англійською.

Світогляд «пражан» формувався в Україні, під впливом національно-визвольного піднесення і його трагічного зриву. «Нью-йоркці» визначилися уже на Заході, в атмосфері іншого світу, і не виявляли тієї заглибленості у минуле, як їх попередники. У порівнянні з Нью-йоркською групою творчість «пражан» відзначалася виразною національною заангажованістю, більшою утилітарністю і традиційністю. Національна традиція виявлялася у художній канві твору або свідомо модифікувалася представниками Празької літературної школи. Поети Нью-йоркської групи відмежовувалися від традицій, свідомо декларували свою антитрадиційність, вдаючись до експериментів в образній системі, синтаксисі, ритміці. Їх творчість – спроба якнайповнішого самовияву творчої індивідуальності, адаптованої до модерних віянь, налаштованої на пошук.

Доречно зіставити самовизначення «нью-йоркців», котрі погоджувалися, що це не група, і швидко розходилися, намагаючись з'ясувати своє бачення проблеми. На думку Ю.Тарнавського, «це не школа, а коло друзів» [80, 5], на думку Б.Бойчука – це «принагідно зібране товариство» [80, 90]. Марія Ревакович наголошує на проблематичності складу, пропонуючи розглядати це питання у горизонтальному і вертикальному зрізах. Можна навести багато амбівалентних тлумачень, які, проте, не вичерпують суті проблеми. Досить влучно характеризував Нью-йоркську групу Б.Бойчук, розглядаючи її, по-перше, як групу приятелів «з нечастими перехрестями поглядів» на літературний процес, по-друге, як

видавничу спілку, по-третє, як своєрідний стан свідомості, що склався в інших, відмінних від міжвоєнних десятиліть, умовах.

Нью-Йоркська група всупереч усім волюнтаристичним поривам “пражан” відкрила химерний світ людської душі. Проте у цьому відвертому відштовхуванні від попередників є певні закономірності: як неприйняття того надриву, з яким “пражани” проривалися з мороку бездержавності, так і спроби шляхом заперечення інших утвердити своє “Я”. Це заперечення – симптом як конфлікту поколінь, так і загалом руху, який може призвести до нового наближення, до ще одного повернення до джерел. Елементи “пражанського” стилю частково виявляються у шістдесятників і в їх наступників – з урахуванням, звичайно, всієї обрубаності, усіченості взаємодії.

У Празькій літературній школі виділялося вісниківське крило і її менш агресивна частина, яка відстоювала повноправність інтимних почуттів (Н.Лівицька-Холодна, Г.Мазуренко, М.Чирський, з «вісниківців» – О.Теліга). Згодом, правда, й інші «вісниківці» усвідомили, що людина не може жити лише боротьбою, що вона має право на життєві радощі. Тому в творчості тих, хто в повоєнний час продовжив творчу діяльність (Є.Маланюк, О.Лятурина, О.Стефанович, Н.Лівицька-Холодна, Г.Мазуренко), виділяємо празький період.

Поняття “Празька школа”, введене у повоєнний час В.Державиним, на нашу думку, доцільно розглядати як своєрідний історизм, а назване ним явище – як колектив творчих індивідуальностей, динамічну творчу співдружність ідейно близьких авторів у іонаціональних умовах, що мали своїх послідовників. Як і всі творчі індивідуальності, ці поети йшли своїми шляхами, відчуваючи магічну силу гостинної Праги, зберігаючи вірність національному духовному світу. Це була духовна єдність творчих особистостей, що стійко чинили опір асиміляції, стверджуючи невичерпність духовних сил розтерзаній нації. Це була творча співдружність митців, опозиційно настроєних до насаджуваної в Україні літератури – засобу урядової пропаганди. Це була, без сумніву, елітарна школа, обізнана з досягненнями світового письменства, проте орієнтована на розвій рідного, українського.

Літературно-критична рецепція «пражан» в Україні мала драматичну долю, а міжлітературна, що у міжвоєнний період відзначалася локальним характером, не могла забезпечити їм адекватне сприйняття, адже зводилася до окремих виявів уваги з боку інших літераторів: польських, чеських, словацьких.

#### Примітки

1. Косиков Г.К. “Структура” и/или “текст” // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 3-48.
2. Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.6. – 514 с.
3. Координати. Антологія сучасної поезії на Заході. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т.1. – 365 с.
4. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». – К.: Бібліотека українця, 2001. – 120 с.
5. Бойко Ю. Вибране. – Мюнхен, 1971. – Т.1. – 312 с.
6. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові й боротьби: Українська поезія празької школи. – К.: Укр. письм., 1995. – С. 3-19.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославиць, 1998. – 447 с.
8. Głowiński M. Kostkiewiczowa T. Okopien-Sławińska A. Sławiński Ja. Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998. – 706 s.
9. Маланюк Є. Невичерпальність. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
10. Маланюк Є. Листи // Ми. – 1933. – Осінь. – С.57.
11. Кравців Б. Обірвані струни: Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих. – Нью-Йорк: Наукове товариство ім.Шевченка в Америці, 1955. – 430 с.
12. Липа Ю.Сіра, жовта і червона // Вісник. – 1935. – Т.ІІ. – Кн.4. – С.262-267.
13. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – Т.2. – 480 с.
14. Миронець Н. Листи Юрія Липи до Марії Донцової // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. – Одеса: Астропринт, 2000. – 152 с.
15. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – С.279-284.
16. Державин В. О.Ольжич – поет національного героїзму // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К.: Рось, 1994. – Кн.2. – С.534-542.
17. Долєнга Святослав. Поет тьми й хаосу // Ми. – 1935. – Кн. IV. – С. 113-134.
18. Антонич Б.І. Поезія по цей бік барикад // Дзвін. – 1990. – Ч.5. – С.115.
19. Самчук У. На білому коні // Дзвін. – 1993. – №1. – С.19-57.
20. Самчук У. Леонід Мосендз // Слово і час. – 1997. – Ч.10. – С.25.
21. Шерех Ю. МИ і ми // Третя сторожа. – К.: Дніпро, 1993. – 590 с.
22. Шевельов Ю. Після «Княжої емалі» // Сучасність. – 1982. – Ч.4-5 (256-257). – С.51-81.
23. Фізер І. Вступна стаття // Координати: Антологія сучасної поезії на Заході. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т.1. – С.13-32.
24. Грабович Г. Голоси української еміграційної поезії // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – С.386-416.
25. Ковалів Ю.І. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ століття (генеза, контекст, перспективи): Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня доктора філол. наук. – К., 1995. – 31 с.
26. Моренєць В. Празька поетична школа // Хроніка 2000. – 1999. – Ч.ІІ. – С.291-305.
27. Ільницький М. На перехрестях віку // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років. – Харків: Фоліо, 1999. – С.5-23.
28. Салига Т. Високе світло: Літ.-критич. студії. – Львів: Каменяр, Мюнхен: УВУ, 1994. – 270 с.
29. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стилевих систем. Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук. – К., 1999. – 40 с.
30. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ „Обереги”, 1996. – С.38-43.
31. Сосновський М. Дмитро Донцов: політичний портрет. – Нью-Йорк – Торонто, 1974. – 419 с.
32. Донцов Д. Націоналізм. – Лондон – Торонто, 1966. – 363 с.
33. Донцов Д. Дух нашої давнини. – Дрогобич: Відродження, 1991. – 341 с.
34. Кравців Б. Передмова // Сосновський М. Дмитро Донцов: Політичний портрет. – Нью-Йорк – Торонто, 1974. – С.11-13.
35. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки) / Р.Харчук (перекл. з англ.); Ф.Погребенник (передм.). – К.: Четверта хвиля, 1999. – 230 с.

36. Липа Ю. Бій за українську літературу. – Варшава: Народний стяг, 1935. – 151 с.
37. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
38. Сріблянський М. Поет і юрба (До характеристики «культу» Шевченка) // Українська хата. – 1910. – Кн.3. – С.201-205.
39. Шаповал М.Поезії // Українська хата: Поезії. – К.: Молодь, 1990. – С.240-248.
40. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С.413-423.
41. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – С.3-7.
42. Тураева З.Я. Семантико-стилистические исследования текста и предложения: Межвуз. сб. науч. тр.–Л.: ЛППИ, 1980. – 126 с.
43. Маланюк Є. Молоді українські поети Закарпаття (Замість рецензії) // Вісник. – 1938. – Т.1V. – Кн. 11. – С. 827-829.
44. Ірлявський І. Брості: Твори / Упорядк., вст. ст. та прим. Д.М.Федаки. – Ужгород: Закарпаття, 2002. – 268 с.
45. Муза любові й боротьби: Українська поезія пражської школи. – К.: Укр. письменник, 1995. – 159 с.
46. Ірлявський І. Україна // Голос Срібної Землі. – Прага: Пробоєм, 1938. – С.13.
47. Льницький М. На перехрестях віку // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років. – Харків: Фоліо, 1999. – С. 5-23.
48. Бабій О. Він // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років. – Харків: Фоліо, 1999. – С. 128.
49. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
50. Кравців Б. Андрій Гарасевич і його поезія // Зібрані твори. – Нью-Йорк: в-во Нью-Йоркської групи, 1980. – Т.2. – 494 с.
51. Грива М. О.Т. // Вісник. – 1938. – Т.П. – Кн. 4. – С.244.
52. Грива М. Відповідь // Державна нація (Прага). – 1927. – Ч.2. – С.31.
53. Координати: Антологія сучасної поезії на Заході. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т.1. – 365 с.
54. Чирський М. П'яний рейд. – Львів, 1938. – 33 с.
55. Чирський М. Емаль: Вірші. – Прага: Колос, 1941. – 40 с.
56. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
57. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична. Перекл. М.Приходи // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С.425-445.
58. Якобсон Р. Лінгвістика и поэтика. Перев. с англ. И.Мельчука // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С.193-230.
59. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С.427-457.
60. Якобсон Р.Лінгвістика і поетика // Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С.465-487.
61. Doležel L. Structuralism of the Prague Circle // The Cambridge History of Literary Criticism. - Cambridge, 1995. - Vol. 8. – P. 54-55.
62. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: Академія, 1997. – 320 с.
63. Маланюк Є. Чвертьстоліття: З ювілейної промови 16 травня 1947 року // Хроніка 2000. – 1999. – Вип. 29-30. – С.219- 222.
64. Маланюк Є. // Літературно-науковий вісник. – 1930. – Кн. 2. – С.220.
65. Маланюк Є. Ф.К.Шальда // Вісник. – 1937. – Кн. 9. – С.634-641.
66. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. – Warszawa, 2000. – S. 265.
67. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – К.: Основа, Дніпро, 1993. – 415 с.
68. Маланюк Є. Рецензія на журнал “Skamander” // Веселка. – 1923. – № 9-10. – С.67-69.
69. Ковалів Ю. Семантика київської Олександрії в ранній творчості Ярослава Івашкевича: «скамандрити» – «неокласики» // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. – К.: Бібліотека українця, 2001. – С.296-301.
70. Липа Ю. Бій за українську літературу. – Варшава: Народний стяг, 1935. – 151 с.
71. Липа Ю. Україна в сучасній польській літературі. Замітка // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн. VII – VIII. – С. 280-297.
72. Маланюк Є., Липа Ю. Статті про ТАНК. – Варшава: МСХХІХ, 1929. – 12 с.
73. Самойлов Д. Юлиан Тувим // Тувим Ю. Стихи. – М.: Худож. лит., 1985. – 415 с.
74. Антологія польської поезії / Упоряд. Ю.Булаховської. – К.: Дніпро, 1979. – Т.2. – 503 с.
75. Легка О. Червоне і чорне: Новаторство поетики еротичного Н.Лівицької-Холодної. – Львів, 1999. – 42 с.
76. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
77. Лисенко Н. Ярослав Івашкевич, Євген Маланюк та їхнє оточення // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. – К.: Бібліотека українця, 2001. – С.326-341.
78. Льницький М. Українська повеснна еміграційна поезія. – Львів, 1995. – 116 с.
79. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид? // Світо-Вид. – 1996. – Ч.2. – С.89-100.
- Т. Ю. Нью-Йоркська група // Світо-Вид. – 1996. – Ч.2. – С.5.

## У ВИРІВНЕННІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ:

## 2.1. Міжтекстова взаємодія в контексті

*“Це – зустріч двох текстів: готового і створюваного, реагуючого тексту, – отже, зустріч двох суб’єктів, двох авторів”.*

*М.Бахтін*

*«Навіть смерть автора грою,  
яку виконує сам автор».*

*Поль Рікер*

Текст стає місцем перетину інших: він реагує на попередні, відповідає їм, синтезує їх елементи. Пізніше за часом виникнення тексти теж, у свою чергу, реагують на нього. Він, отже, перебуває у стані перманентної взаємодії, яка породжує безліч варіацій, що, без сумніву, потребують опису й узагальнення.

Позиція тих літературознавців, котрі поняття інтертекстуальності пов’язують лише з творами постмодернізму, викликає принципову незгоду, адже інтертекстуальність – невід’ємна умова творчої діяльності. Міжтекстова взаємодія виникла давно, тому вона має бути предметом дослідження, інша справа, що інструментарій для цього накопичувався поступово і сформувався пізніше, ніж саме літературне явище. Поняття інтертекстуальності, яке використовується у монографії, не зводиться, як у постструктуралістів, до гри знаків, не пов’язується з тезою про “смерть автора”. Воно тлумачиться як спосіб “перечитування” протексту, загалом усього культурного фонду, при цьому враховується, що ступінь “перечитування”, реінтерпретації досить різниться.

Інтертекстуальність дозволяє письменнику нарощувати смисловий потенціал твору: шляхом залучення фрагментів інших, їх перекомпонування, різного роду відсилань. Міжтекстова взаємодія, ця складова частина художньої творчості, передбачає орієнтацію на адресата як носія спільної з адресантом пам’яті. Автор, з одного боку, орієнтується на цього ідеального читача, а з іншого – сам постає в його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми і чужими текстами. Читач (уже у процесі сприймання твору) наближається до нього обсягом увібраної інформації, рівнем мовної культури і, таким чином, здійснюються обоюдопільні зв’язки адресанта з адресатом.

Сприйняття тексту, звичайно, залежить від емоційного й інтелектуального рівня читача, його інтертекстуальної компетенції. Інтертекстуальність змушує його заглиблюватися в текст, віднаходити в ньому аналогії, запозичення тощо. Реципієнт стає тепер тим центром, який зводить усі міжтекстові зв’язки в єдине ціле. Цей потенційний читач характеризується як “архічитач” (М.Ріффатерр), “зразковий читач” (У.Еко), “аристократичний читач” (Р.Барт) тощо. Від нього залежить виявлення об’єктивних, тобто притаманних тексту, і суб’єктивних, тобто присвоєваних у процесі сприйняття, значень. Внаслідок їх розмежування виникає “поле адекватності” (В.Тюпа), у межах якого мають місце суб’єктивні елементи. Проте навіть ідеальний реципієнт не спроможний відчувати всі відтінки значень, охопити безкінечні нашарування смислів.

Ж.Женетт у книзі “Палімпсести. Література у другому ступені” (“Palimpsestes: La littérature au second degré” [1982]) розробив п’ятичленну класифікацію типів інтертекстуальності, в основу якої покладено різні критерії. Інтертекстуальність (лат. inter – префікс, що означає перебування поміж; лат. textus – тканина, зв’язок), на його думку, характеризує взаємодію текстів, архітекстуальність (гр. ἀρχή – префікс, що означає зверхність, старшинство) – їх жанровий зв’язок, метатекстуальність (μετά – префікс, що використовується на позначення систем, за допомогою яких описують інші) привносить елемент коментування. Гіпертекстуальність (гр. ὑπερ – префікс, що означає надмірність, перебільшення) орієнтує на досягнення імітаційно-пародійного ефекту, а паратекстуальність (гр. ἵερα – префікс, що означає суміжність) характеризує взаємодію заголовка, епіграфа, передмови та інших елементів з текстом. У межах цих типів виділяються численні підтипи, що надають класифікації розгалуженого вигляду. Так, скажімо, гіпертекстуальність може реалізуватися у формі імітації чи трансформації, що співвідносяться зі стилізацією і пародією.

Схематичний характер цієї класифікації відзначила Н.Фатеева («Контрапункт інтертекстуальності, или Интертекст в мире текстов», 2000), вносячи свої корективи щодо тлумачення паратекстуальності, метатексту тощо. Вона ввела поняття метатропа як маркера інтертекстуальної взаємодії, звернула увагу на слушні ідеї попередників і запропонувала свою, ще більш розгалужену систематизацію, яка враховується у роботі.

Привертає увагу ідея І.Смирнова («Порождение интертекста», 1995), котрий пропонує застосовувати категорію часу як культурну, а не фізичну величину для класифікації типів інтертекстуальності: реконструктивної, конструктивної, реконструктивно-конструктивної. Реконструктивна, згідно з його тлумаченням, відзначається діахронічним підходом, при цьому текст виникає як відсилання до іншого відсилання. Конструктивна інтертекстуальність стає результатом паралельного існування споріднених текстів, що породжують новий. Синхронічний зріз у поєднанні з діахронічним дають змішаний тип – реконструктивно-конструктивну інтертекстуальність, яка виникає, якщо письменник, орієнтуючись на

одне джерело, простежує „філіації претексту” у пізнішій літературі. Ця класифікація має свої позитивні моменти, проте враховує лише компоненти та послідовність взаємодії.

З проблемою інтертекстуальності тісно зв'язана типологія міжтекстових зв'язків. Їх класифікацію здійснює Дж.Б.Конте („Memoria dei poeti e sistema letterario”. Torino, 1974), виділяючи п'ять груп. У їх числі – парафраза як синонімічне висловлювання, співвідношення текстів, об'єднаних за принципом загадки та відповіді, діалогічні зв'язки з літературною системою і культурною традицією, іронічна ремінісценція, метафорична реактивація знака з уподібненням алюзії метафорі. У вище зазначеній класифікації, як і в попередніх, немає єдиного підходу, спостерігається контамінація форм і типів інтертекстуальних зв'язків.

У роботі враховуються ці класифікації, але у процесі аналізу творів не завжди чітко розмежовуються різні типи інтертекстуальних зв'язків, оскільки їх функціонування призводить частково до нівеляції відмінностей. Типологія інтертекстуальних зв'язків – це типологія взаємозалежностей автора і читача, що зумовлює розмежування *авторських / читацьких, експліцитних / імпліцитних, усвідомлених / неусвідомлених* зв'язків. Інтертекстуальні зв'язки виявляються формою прояву інтертексту, що фіксується у конкретних творах. Закономірним у цьому разі стає питання про “маркери інтертекстуальності”, які містять авторські коментарі, передмови, післямови тощо. Нерідко показники міжтекстової взаємодії входять до складу тропів, стилістичних фігур і тому їх розрізнення потребує пильної уваги. Наявність чи відсутність атрибуції, місце інкорпорованого елемента в тексті визначають риси авторської стратегії, орієнтованої на маскування чи, навпаки, афішування міжтекстового зв'язку.

За своєю природою форми літературної інтертекстуальності надзвичайно різноманітні. Вони посилюють експресивність тексту, привертають увагу читача, виконують оцінювальну, характерологічну, пародійну, сатиричну та інші функції. У їх числі – запозичення мотивів, образів, художніх засобів, переробки сюжетів, варіації на теми прототексту, переспіви, наслідування, переклади, стилізації, пародії та багато інших. Творча співпраця двох, а то й більше авторів – це теж форма інтертекстуальності, що має взаємодоповнювальний характер, породжуючи спільний текст чи тексти. Систематизація форм ускладнюється тим, що вони перехрещуються між собою, тому своє завдання бачимо не у створенні універсальної класифікації, а у виявленні найпоказовіших форм і типів інтертекстуальності. У чистому вигляді ні типи, ні форми міжтекстової взаємодії не існують, тому в роботі віддається перевага текстуальному аналізу, у процесі якого здійснюється їх диференціація. При цьому не порушується цілісне уявлення про твір.

Виділені Ю.Лотманом структури (“текст у тексті” і “текст про текст”) відзначаються високим ступенем узагальнення. “Текст у тексті” – наслідок художнього синтезу, проте вмонтований в інший твір чужий фрагмент – це не лише “текст у тексті”, а й “текст про текст”, бо введена чужа частина – своєю співвіднесеністю з новим контекстом – характеризує прототекст. Спосіб уведення чужого фрагмента у новий твір – це діалог двох текстів: вихідного і вхідного. У свою чергу, структура “тексту про текст” – не просто висловлювання про твір, а й спосіб його презентації. Йдеться, у кінцевому рахунку, про надструктуру “тексту в тексті про текст”, що реалізується в обох названих типах.

У процесі аналізу враховуємо взаємодію з текстом-джерелом, що породжує різні відтінки: схвалення чи заперечення, пієтету чи іронії і т.п. Сприйняття цих нюансів залежить від їх розуміння реципієнтом. Його завдання полягає не лише у виявленні інтертекстуальних зв'язків, а й в ідентифікації джерела і врахуванні вихідного та вхідного контекстів, щоб на їх основі визначити ступінь авторської трансформації прототексту, характер осмислення.

У цьому розділі проблема інтертекстуальності розглядається на внутрішньотекстовому і міжтекстовому рівнях, що передбачає врахування багатьох чинників: жанрової специфіки твору, підтексту висловленого, системи інваріантних мотивів, тексту всього (авто) біографічного життя і творчості письменника, взаємодії текстів у межах макротексту, зв'язку з прототекстами, тобто з тими текстами, які передували появі нового тексту. Основну увагу зосередимо на виявленні:

- співвіднесеності тексту до заголовка та епіграфа, тобто (за класифікацією Ж.Женетта) окремих видів паратекстуальності;

- інваріантних мотивів, їх перегуку та взаємодії;
- характері інтерпретації джерела;
- своєрідності структур “тексту в тексті” і “тексту про текст”;
- взаємозв'язку між текстами у межах циклу, збірки;
- результатів творчої співпраці письменників як свідомих міжтекстових сходжень.

У зв'язку з тим, що назва відіграє важливу роль у сприйнятті тексту, формує його модель, спочатку простежимо функції заголовка (на прикладі поетичних збірок письменників Празької літературної школи) у творенні літературного контексту. При цьому контекст розглядаємо як динамічну структуру, яка відзначається “перегрупуванням взаємних зв'язків і відносною значущістю окремих елементів” [1, 259].

Першими ластівками на поетичній ниві – своєрідному полі битви – були збірки “Сагайдак” (1925) Ю.Дарагана, “Стилет і стилос” (1925), “Гербарій” (1926) Є.Маланюка, “Світлість” (1925) Ю.Липи, “Акварелі” (1926) Г.Мазуренко. Дебюти мали, звичайно, різний резонанс. Актуалізація Ю.Дараганом і Є.Маланюком художніх знаків боротьби виявилася суголосною настроям колишніх учасників національно-визвольних змагань. Згадувані меч, шаблі, стріли, сагайдак, стилет асоціювалися з силою і волею, відбивали героїку боротьби.

Збірка Ю.Дарагана “Сагайдак” була дебютом і водночас підсумком, синтезом громадянськи значущого та особистого. “Заголовок і психологічне значення його полягає в тому, що він є частиною

початкового стимулу для ймовірного прогнозування смислу всього тексту, – підкреслює І.Арнольд, – оскільки читач знає, що він виділяє у тексті щось особливо важливе” [2, 364]. Назвою автор наголошував на бойовому характері своїх творів, свідомому заглибленні в минуле. Суспільно-політичні катаклізми викликали у поета не песимізм і розчарування, а дух спротиву, романтичний порив: „І тільки спрага, спрага волі / Так стисне горло, здавить так, /Що знов би, знов у дике поле! / Знов коні, стріли, бранці голі, / Шаблі та повний сагайдак!” [3, 158]. Деталлю „повний сагайдак” підкреслювалася готовність виборювати волю дорогою ціною. Культ волі, козацької слави звучав у збірці на різних регістрах: то ніжним сопрано, то молодецьким завзяттям.

“Назва “Сагайдак” особливо влучно підібрана для єдиної збірки..., – вважають упорядники антології «Координати». – Багато віршів у ній справді – тугі і стрункі, як стріли. Крім того, ця назва пов’язана з головним тематичним колом збірки, яке стало своєрідною печаттю Дараганової творчості” [4, 23-24]. Мова йде про пильне вчитування автора у ходу історії, історіософізм його художнього мислення. Єдиною збіркою Ю.Дараган визначив тематичне коло поезії Празької літературної школи, виділив у ній вузлові моменти: екзотику княжої доби, велич козаччини, героїку визвольної боротьби українського народу.

Саме Ю.Дарагану вдалося наголосити на інтертекстуальному характері творів: “Звучать, звучать в душі акорди горді, / Як із Вільгельма Телля” [3, 9]. Поет викликає у пам’яті читача згадки про шиллерівського героя, у свій вносить атмосферу чужого твору, співзвучного його власним почуванням. Згадка про вершинну драму Ф.Шиллера “Вільгельм Телль”, яку автор писав, долаючи недугу, – це можливість сказати про все відразу: про захоплення народним месником, про мрію згуртуватися так проти чужинців, як у свій час швейцарці, про свою турботу лишити після себе щось на зразок шиллерівського твору, про передчуття близького кінця. Отже, згадка про Телля відзначалася конотативними нашаруваннями, відчитування яких може здійснити лише наділений інтертекстуальною компетенцією читач, знайомий з історією написання та джерелами драми “Вільгельм Телль”. Ім’я Вільгельма сприймалося як знак, що потребував образного розуміння.

Епіграфом до збірки “Сагайдак” стали рядки зі “Слова о полку Ігоревім”, що тематично перегукувалися з її текстом, у якому чільне місце відводилося княжій добі. Вірші збірки відзначалися багатим інтертекстуальним спектром: у них відчувалися ремінісценції з Й.В.Гете (“Гай молодіє, ніби Фауст...”), П.Тичиною (“Знов безжурний я, молодий!”), М.Рильським (“І хай за обрієм похмурим / Зникає синя далечінь!”) та іншими. Входи́ни в літературу, отже, супроводжувалися визнанням класиків і пошануванням сучасників. У пейзажній ліриці Ю. Дарагана відчувалося, зокрема, те ж замилювання красою світу, що і в О.Олеса. Рецепт Олесєвого “чаруйсь, хмілій, впивайся” простежувалася на настроєвому, мовно-образному і звуковому рівнях, що поставали у взаємозв’язку, творячи мажорні поетичні картини: “Розплющить ранок сині очі, / Погляне з неба на струмок, / Що плюскотить, як сміх дівочий, / Хмільний од поцілунків ночі. / Безжурно-світлий, як божок” [3, 58]. Сердечні відчуття передавалися через ясне й блаженне сприйняття природи, враження від якої посилювалися за допомогою алітерації на *з-с*. Проте якщо у поезії О.Олеса домінував топос степу, то у збірці “Сагайдак”, крім нього, вимальовувалися картини гір, моря, що пояснювалося, мабуть, материнськими генами (мати поета – за національністю грузинка).

Якщо Ю.Дараган визначив коло інваріантних мотивів, то Є.Маланюк – ідеологічне підґрунтя творчого процесу. Настроївши свою музу на хвилю служіння нації, поет уже назвою своєї першої збірки (за часом впорядкування – другої) “Стилет і стилос” окреслював функції поетичного слова: стилоса, що за силою свого впливу, акумульованої в ньому енергії був би стилетом. Поет використав схожі за звучанням, але різні за значенням слова, досягаючи звукового ефекту подвоєння. “Стилет – це символ одвічної борні, навіть якщо для неї потрібні офіри, це свідомий вибір боротьби за ідеали народу, – підкреслює Т. Салига. – Це те, чим живуть герої, “месники дужі”, котрі вміють несхитно стояти на рідній землі, почувати себе часткою загальнолюдської світобудови. Стилос – це світ мистецтва у його витонченій гармонії, це музика тонів і півтонів, людських чуттів, це магія краси і добра” [5, 5-6]. Опозиція *стилет/ стилос*, якою починалася збірка, хоч і відкривала завісу запеклої душевної боротьби, але не виносилася в заголовок, бо знімалася в наступних текстах. Таким чином, внаслідок примирення полюсів цієї опозиційної пари (“розуму– уважний стилос та серця – вогняний стилет”) викристалізовувався заголовок, що стосувався уже не одного конкретного вірша, а усієї збірки загалом, і це підкреслювалося перегуком її початку та кінця, які утворювали своєрідне кільце. Роздвоєння між стилетом і стилосом, між громадянським покликанням і життєвими спокусами відгукувалося у багатьох ранніх віршах, розкриваючи етапи душевної боротьби та авторського самовизначення. Осмислювані Є.Маланюком образи стилета і стилоса згодом міцно ввійшли у свідомість сучасників, знайшли відгук у літературних колах: “Хто ж тепер підніме той стилос, / що стилетом серця проймав?” (Н.Лівицька-Холодна “Ліричний спогад”). У свідомості “пражан” це образне поєднання стало знаковим.

Започаткована Є.Маланюком єдність протилежностей озвалася також у збірці “Земля й залізо” (1930), але вже з точки зору потенційної рецепції нащадками, чим пояснювалися дієслівні форми минулого часу: “І ти, нащадче мій, збгнеш, <...> Чому стилетом був мій стилос / І стилосом був стилет” [6, 60]. Актуалізація номінативного акту відбувалася завдяки рідко вживаним лексемам (*стилет і стилос*), що надавали свіжості зужитому поєднанню слів: зброя і перо.

Першою, як уже відзначалося, Є.Маланюк упорядкував збірку “Гербарій”, підкреслюючи назвою строкатість уміщених у ній текстів. У збірці ще не було притаманного наступним виданням зовнішнього членування на розділи, цикли, проте в її побудові уже прочитувалася певна логіка, що виявлялася у нагадуванні про “ісход”. “Це своєрідне нагадування цілком умисне, – вважає Л.Куценко, – бо ж як



попереду фатальне залишення "олтарів" породило настрої першої частини, так само пам'ять про "ісход" дає зовсім інший погляд поета на світ" [7, 138]. Повернення до найбільш трагічного – відходу з України – породжувало не лише нові поетичні імпульси, а й закладалося в основу композиції збірки.

Заголовки Є.Маланюка відзначалися звуковим співзвуччям: "Стилет і стилос", "Земля й залізо", "Перстені і посох" та ін., що виконували функцію музичного супроводу. Дуже важливими з точки зору інтертекстуальності є авторські коментарі, які містять вказівки на джерела мікробразів: "1) Щодо "Варязької балади", то вираз "варязька сталь і візантійська мідь" можна знайти і в творах М.Гумільова, видатного майстра вірша й людини консеквентного чину, що писав мовою б. Російської імперії і був розстріляний р. 1921.

2) Щодо "закінчуючи", то подібний образ ("долоня вічності") є й у Максима Рильського.

Цим не хочу сказати, що відомості ці я мав при написанні своїх речей: кількість поетичних образів, взагалі, – обмежена, тим більше для певної епохи" [6, 274]. Якщо міжтекстовий зв'язок здійснювався свідомо, то авторські підказки набували першорядного значення для з'ясування джерела.

Передмови до збірок (за висловом Є.Маланюка) – це своєрідні "перепросини" чи запевнення читача у достовірності зображеного. Авторські коментарі про виникнення твору, його задуму не лише суттєво прояснюють певні аспекти, а й відкривають зовні не виявлені чи недостатньо виявлені міжтекстові зв'язки. З урахуванням того, що інтертекстуальність може мати підсвідомий характер, покладатися тільки на зізнання письменника не можна, тим більше, якщо мова йде про амбітного автора, котрому, як, скажімо, О.Стефановичу, увесь час здавалося, що у нього запозичують теми й образи.

При цьому могли траплятися збіги, зумовлені певними однотипними обставинами, хоч не виключені і запозичення окремих образів, у чому зізнавався, наприклад, Є.Маланюк щодо О.Стефановича ("P.S. При останнім перегляді манускрипту зауважив, що образ "із доріг – хрест"... , можливо, підказаний О.Стефановичем..."). Страх можливих запозичень, без сумніву, набирав у декотрих поетів хворобливого характеру, адже розвиток літератури – це складний процес засвоєння і відштовхування, навчання і пошуку. Засвоєння і пристосування до іншого контексту якогось чужого елемента – свідчення, з одного боку, його життєздатності, визнання, а з іншого – загрожувало, звичайно, втратою свіжості, перетворенням у штамп.

З трьох виданих у 1925 році збірок менш виразним був дебют Ю.Липи. Ключ до розуміння його "Світлості" закономірно слід шукати в однойменному циклі, який має ще й додаток. У зв'язку з тим, що автор рідко відзначав дату написання віршів, можна припускати, що до циклу ввійшли твори, написані до 1920 року. Ці вірші позначені відчуттям всюдиприсутності Бога, юнацькими сподіваннями покорити нові дні. Автор плекає світлість помислів, ясність думок, перемогу духовного над спокусами плоті. Світлість Всевишнього, світлість помислів, світло людської душі, що звільняється від житейських спокус і намулу гріховності, – такий вузол її лейтмотивів, що знаходять вияв у ключових словах: світ, світло, світлість, які нерідко виділяються графічними засобами. Перша збірка, хоч і відбивала риси авторської індивідуальності, проте не визначала творчого обличчя поета, а лише контурно окреслювала його.

Свій чіткий відбиток суворіа доба залишила на наступній збірці Ю.Липи "Суворість" (1931), що засвідчувала появу поета-воїна, кристалізацію домінуючих ознак його стилю. "В "Суворості", в цій суворім виборі і влучнім доборі окремих поезій, – відзначав Є.Маланюк, – відбилася постать автора найповніше і найяскравіше, без жадної зайвої риси, без жадної найменшої помилки: цю книгу створила впевнена рука майстра, свідомого своєї творчої відповідальності перед Словом і перед Добою" [8, 226-227]. Суворіа доба не лишала часу для сентиментальних звірянь, романтичних мрій, потребує дії, слова-зброї.

Остання поетична збірка "Ю.Липи Вірую!" (1938) підтвердила сформованість поетичного кредо автора, чіткість його "вірую", окресленого, як "Бог і непримиримість". Віра у провидіння, аскетизм, самозреченість вирізняли цього поета і були виявлені у текстах тепер максимально.

Заголовки згаданих вище збірок формулювалися поетами за принципом ключових слів (сагайдак, стилет) і вводили в атмосферу боротьби, яка у свій час була для авторів школою змужніння. Тон наступних публікацій, отже, визначили поети-земляки Ю.Дараган і Є.Маланюк, меншою мірою – Ю.Липа.

Наступна дебютантка Г.Мазуренко збіркою "Акварелі", присвяченою матері, з котрою її рано розлучила доля, освідчувалася не лише у захопленні малярством, а й у виявленні свого Я: у пошуках адекватного вираження душевних станів, вербального відтворення вражень від навколишнього світу. Сама поетеса зізнавалася, що, захопившись графікою, намагалася уникнути "контур", проте виявилось, що це неможливо, тому вона й змушена була зайнятися аквареллю. У зв'язку з тим, що термін "акварель" утвердився в літературознавстві на позначення творів, у яких настрої передавалися за допомогою пластично-зорових образів, доцільно виявити ознаки пристосування до канонів цього жанру у віршах поетеси. Г.Мазуренко справді фіксувала хвилинні настрої, їх перебіг, боротьбу. Діапазон переданих нею відчуттів значний: від ідилічних – до драматично-трагічних, зумовлених емігрантськими буднями, втратою рідної землі. Як художник вона передавала своє бачення світу, його неповторну красу: "Водограю біле тіло / По камінню б'є в долини" [9, 46]. Підзаголовком "настрої" акцентувалася увага на тому, що головними у збірці були емоційні стани, почуття, вираженню яких підпорядковувалися деталі навколишнього світу, тому у поетеси "вітер регоче, сунеться сум" [9, 44], тобто через сприйняття природних явищ розкривається душевний стан. Заголовком "Акварелі", отже, підкреслюється пристосування до жанрового канону. Оскільки "поетичне повідомлення "являє собою передачу великої кількості інформації по каналу малої пропускнуї здатності" [10, 270], то усі елементи – і система

образності, і звукова інструментовка, і ритмомелодика – виявляються задіяними, працюють на розширення цієї здатності.

Наступні збірки Г.Мазуренко “Стежка” (1939) і “Вогні” (1939), видані у Празі, свідчили про продовження пошуків, визначення своєї стежки, про тяжіння рідної землі та незнищенну віру і в тепле слово, і в людей, і в Україну. “Серед Дніпрових вод не згине характерник, / Бо характерник – наш народ” [9,65], – стверджувала поетеса, шукаючи опертя в духовних основах буття.

Збірки дебютантів, що виборили першість у боротьбі текстів, почали впливати на інші, втягувати у свою орбіту подібні, тобто формувати контекст. Тому, скажімо, “Суворість” Ю.Липи, яка відповідала літературній атмосфері, виявилася ближчою до канону, що склався. Сам контекст не сприймався як щось застигле, раз і назавжди сформоване: навіть ті тексти, які вже завоювали ключові позиції, згодом поступалися перед іншими. Згадаймо, наприклад, як була сприйнята “спізніла”, за авторським зізнанням, збірка Є.Маланюка “Земна мадонна” (1934). “Ось чому Маланюк, що ще певно дасть не один майстерний вірш, ніколи вже не дасть нічого несподіваного й нового, – підкреслював С.Гординський. – Ми вже знаємо його всього наскрізь, круг його емоцій та замилювань <...>, але водночас починаємо спостерігати, як він відстає від сучасності” [11, 3]. У цих словах виявився симптом, що попереджав про зміну канону, динаміку контексту, на який впливали інші тексти, такі, як, наприклад, збірка Н.Лівицької-Холодної “Вогонь і попіл” (1934). Алюзійність її назви поширюється на весь текст. Структурно ця назва нагадує “Стилет і стилос” Є.Маланюка, проте компоненти заголовка першої збірки поетеси мають супровідний, а не опозиційний, як у Є.Маланюка, характер. І хоч заголовок асоціюється з боротьбою, проте це фіктивне відсилання, бо мова у Н.Лівицької-Холодної іде не про збройну боротьбу, а про любовну. Збірка “Вогонь і попіл” розкриває цілу шкалу почуттів: від закоханості – до ненависті. Ці почуття знайшли вияв у символіці (“Чорний колір – колір зради, / А червоний – то любов...”), що набуває амбівалентного тлумачення. “З одного боку, він [тобто червоний колір. – В.П.] символізує красу, радість та любов до життя, з іншого – мстивість та розруху” [12, 474]. Промовистим є не лише поєднання двох кольорів, а і семантика червоного, що утримує як полюси “любов” і “розруху”. Поєднання двох кольорів постає тим магічним чинником, який притягує до себе інші тексти. Принцип опозиції червоного і чорного може набувати то соціологічного забарвлення, як у Стендаля, то інтимного, як згодом у Д.Павличка (“Два кольори”). Лірична героїня Н.Лівицької-Холодної постає в різних іпостасях, що є наслідком своєрідної гри з читачем. Слова “... femme, soeur tragique de l'enfant”, що мають у тексті сильну позицію, служачи епіграфом до збірки, натякають на зв'язок жінки з дитиною, але не той очікуваний і самозрозумілий, що жінка – продовжувачка роду, а несподіваний, ігровий. Жінка в іпостасі дитини здатна до гри, маскування своїх почуттів, дивовижних перевтілень. Таким чином, епіграф імплікує химерність тексту, в якому панівним стає концепт гри. Перевтілення ліричної героїні, розщеплення її “я”, численні відгомони уже знайомого створюють враження стереофонії.

Скориставшись елементами уже виробленого дискурсу, Н.Лівицька-Холодна вступає – свідомо чи несвідомо – у змагання з тогочасним станом художнього канону. Тому декого з її сучасників це просто шокувало, тим більше, що опубліковані у “Літературно-науковому віснику” поезії (“Остання жертва”, “Під рідним небом”) відбивали настрої політичної еміграції, а не інтимно-особисті. Щоправда, С.Гординський помітив ширість і багатогранність жіночих відчуттів у збірці, уміння передати “вічно жіноче” жінки й показати, скільки для жінки значить кохання” [11, 2], але подібні відгуки були поодинокими. Тому зв'язок цього тексту з контекстом набирив характеру відштовхування, а не притягання.

Проте спроба Н.Лівицької-Холодної вирватися з полону літературного канону завершилася примиренням з ним, що засвідчила наступна збірка “Сім літер” (1937), яка мала алюзійний характер і прочитувалася у вірші “Проходить час, відходять в вічність друзі”, набуваючи подвійного тлумачення:

*Сім літер, що палають в слові “Україна”,  
Сім літер, що вогнем лягли на Монпарнас,  
І сім зрадливих куль на вулиці Расіна –  
Призначення, мemento і святій наказ  
[13, 6].*

Однакова кількість літер у словах Україна і Петлюра була лише формальним приводом для їх поєднання, важливіше інше – те, що ім'я Петлюри асоціювалося з боротьбою за Україну. Привертає увагу ще один збіг: сім літер у слові Петлюра і сім куль, якими його було вбито у Парижі.

У віршах Н.Лівицької-Холодної розкрилися настрої політичної еміграції, що шукала духовного опертя і тому співвідносила свої думки з аналогічними (цим мотивувалася ремінісцентність, рецептивність поетичного слова). Міфологема втраченої батьківщини визначала тональність та емоційно-почуттєвий спектр творів, що ввійшли до циклів “Гнів”, “Мир-зілля”, “Mal du pays”, “Захід”. І хоч у збірці домінували вірші-монологи, проте орієнтація на адресата – Україну, Бога – у них відчутна. Поезії Н.Лівицької-Холодної нагадували невідправлені листи, своєрідний діалог з Україною. Інтенсивність висловлених переживань виявлялася у пафосності звертань, в адресованих Україні спонукуваннях (“Прийми відважно, Україно, / Навалу громів і вітрів”; “Збуди вогнем своїх синів / І викуй їм з заліза й криці / Серця відважні і міцні”).

Якщо поетичний дебют Н.Лівицької-Холодної виводив з рівноваги багатьох “пражан”, то О.Ольжича – органічно вписувався у літературний контекст. Притаманні “пражанам” заглиблення в минуле, віднайдення там мілітаристських основ буття знаходили вияв у “Ріні” (1935). Для номінації О.Ольжич

обрав незвичне слово, чим актуалізував читацьке сприйняття тексту. “Рінь” Ольжича, – зазначає Б.Червак, – тільки на перший погляд аполітична збірка. Історіософські алюзії, заглиблення у сиву давнину – не самоціль і не наслідування неокласиків. Поет шукає філософського обґрунтування нового націоналістичного світогляду...” [14, 78]. Рінь – це камінці, вигладжені, обточені водою; вони нагадують про “силу вод рвучку та різкість вітру, що над ними віяв”. Цією назвою підкреслюється вплив часу на нові покоління, що діалектично розвивалися. Камінь осмислюється як символ сили і застигlosti водночас. Перша збірка О.Ольжича була схвально прийнята сучасниками. “Найвідмітнішою рисою цих поезій, – наголошував І.Дубицький, – є те, що вони вносять в українську поезію щось, що стрічаємо в ній доволі рідко: перевагу холодного інтелекту над екстатичним піднесенням, прикмету, яка єдина дає можливість творцеві осягнути повну гармонію між формою і змістом і таким чином наблизитися до класичного ідеалу краси і досконалості” [15, 129]. Рецензент відзначив як характерні прикмети, так і сформованість поетичного стилю О.Ольжича.

Заголовок передує тексту, спрямовує його сприйняття, служить його розумінню. Нерідко він сам стає результатом опосередкованого називання. “Така мова опосередкованих значень, що доносять до слухача не висловлені прямо смисли, – підкреслює Ж.Женетт, – і є мовою конотації ...” [16, 194]. Наслідком конотації стала, скажімо, назва “Вежі” (1940), що утверджувала вершини духовності, незламність духу, “віри грані”. Множинність смислових значень таких заголовків, як “Вежі”, “Підзамча”, служить важливим чинником збудження читацької уваги, спрямованої у даному разі на віднайдення і прочитання цих значень.

Більшість поетичних збірок мають заголовки, що в імпліцитній формі розкривають авторський задум. Його важливість виявляється уже в тому, що він може характеризувати тональність тексту, як, скажімо, “Гусла” (1938) О.Лятуринської. Ця назва, з одного боку, відсилала читача до традицій гусярів, а з другого – зумовлювала звукову інструментовку творів. Таким чином, алюзією на культовий інструмент, що використовувався ще під час язичницьких ритуалів, підкреслювалося їх значення в житті пращурів. Характеризуючи перші збірки О.Лятуринської, Ю.Лавріненко підкреслював, що вони “становлять собою суцільну сувору єдність, щось ніби на взір одної пісні, поділеної на строфи” [17, 718]. Уподобнюючись до автора “Слова о полку Ігоревім”, котрий розмірковував над тим, як писати, поетеса вступала в діалог з попередниками, актуалізувала їх художній досвід. Тому “Слово о полку Ігоревім” проявляється у неї на різних рівнях тексту: системи образів, тропіки, ритміки.

І “Сагайдак”, і “Гусла” – це назви-алюзії, які імпліцитно розкривають задум автора. Назву можна метафорично зобразити, – вважає І.Гальперін, – у вигляді закрученої пружини, що розкриває свої можливості у процесі розгортання” [18, 133]. Сама О.Лятуринська зізнавалася у тому, який вплив мав на неї Ю.Дараган. “У мене був скарб... – “Сагайдак”, – згадувала вона. – Його 1945 року забрали у мене грабіжники... [З приходом у Прагу радянських військ вона була заарештована. – В.П.]. З подарованим життям, рвучись до сонця, до людей, я все длялась біля дверей в’язниці, оглядаючись назад: якби попросити тих звірюк, може б віддали? Нічого більше, тільки “Сагайдак”, але я не попросила” [19, 538]. Травма від пережитого лишилася назавжди і сприяла творенню героїчного образу поета.

Вплив Ю.Дарагана не варто зводити до наслідування, хоч воно таке ж безсумнівне, як і безпосередні присвяти йому. Світлий пам’яті передчасно згаслого поета присвячені, зокрема, вірш “На варті”, друга збірка “Княжа емаль”, стаття «Юрій Дараган». Назвою “Княжа емаль” О.Лятуринська підкреслювала своєрідність уміщених у цій збірці творів, їх близькість до образотворчої пластики. Образ “емалі” з ряду подібних у Ю.Дарагана (“І очі – сірою емаллю, / І гроном – бронзовий п’ястук!...”) став у неї наскрізним, передаючи особливості її образного мислення.

Поезії О.Лятуринської давали можливість віднаходити «сліди» навчання в улюбленого поета. Імітацією його стилю вона популяризувала вірші Ю.Дарагана, творила своєрідний художній канон. “Я попів бороню батьків, / героїв славу, честь борців” [19, 79], – зізнавалася поетеса. Перегук текстів виявлявся в особливій увазі до язичницького пантеону богів (Дажбог, Сварог, Перун та ін.), у переживанні напружених моментів бою, в поетизації стрілі як невід’ємного атрибуту боротьби. Порівняймо: “То я та вітер в дикім полі, / Отруйні стріли, сагайдак...” (Ю.Дараган); “Устами славлена / стріла стужавлена. / Хвалена, хвалена, / в отруті калена!” (О.Лятуринська).

На прикладі двох текстів – “Чорне” Ю.Дарагана та “Уранці будять осокори!” О.Лятуринської – спробуємо простежити інтертекстуальний діалог з участю традиційних “він” і “вона”. Обом творам притаманна нечіткість, загадковість зображеної ситуації, що передається зі збереженням усіх деталей, серед яких визначальні холод, сніг і кров на снігу.

## “Чорне”

*І знов, і знов пройду наемисне,  
І вітер слід мій замече...  
Хай кров на сніг із серця присне,  
Не відігнати ясний образ.  
Я вітром сніжним іздіймусь...  
О, невимовно гордий обрис  
Чола, і брів, і тужних уст!  
І я з останнім горним гимном*

*Схилюся на холодний сніг,  
І вип'ю синє-синє зимно  
В килимах чистих і пухких  
[3, 14].*

### **“Уранці будять осокори”**

*Уранці будять осокори!  
Сьогодні біло так на дворі!  
Так біло-біло, наче ново,  
На білому вінок миртовий.  
Ламають тони осокори:  
Хтось кригою застигне в горі.  
На полі хтось упав поранно.  
Сніг ліг і, може, не розтане.  
Зо скрипом нижчим на октаву:  
На полі хтось упав криваво  
[19, 99].*

Холод відчуження викликає у Ю.Дарагана оте спонукальне “хай”, за яким криється безодня смерті. О.Лятуринська зберігає ефект білизни (“Так біло-біло, наче ново. / На білому вінок миртовий”), доводячи його до максимуму, проте вносить у зображену ситуацію одне суттєве уточнення: “На полі хтось упав поранно”, тобто це не самогубство, як передбачалося, а загибель у бою, що наголошується анафорою “на полі”.

Якщо у Ю.Дарагана ліричний суб'єкт саморозкривається, то в О.Лятуринської відчутна позиція спостерігача, котрий не лише стежить за тим, що відбувається, а й передбачає, що “хтось кригою застигне в горі”. Отже, в уявний діалог поетеса вводить третього, надаючи зображуваній ситуації поліфонії. Відчутні також формальні перегуки текстів, що виявляються в обігруванні поетесою улюблених Ю.Дараганом прислівникових конструкцій (“поранно”, “зимно”, “криваво” і т.п.), ритмічному перегуку 4-стопного ямба, у звуковій інструментовці. Мотив загибелі, хоч і підхоплюється О.Лятуринською, проте модифікується. Ставши на шлях, вказаний Ю.Дараганом, поетеса йде далі: вносить свої зміни, своє бачення, виявляє, отже, своє авторське Я.

“Сліди” Ю.Дарагана, хоч і відчутні у віршах О.Лятуринської, проте не набули характеру суцільних запозичень. Поетеса вступала у діалог, щоб висловити своє бачення подій, продовжити почате іншими. Більше того, її поезія акумулювала не лише “сліди” Ю.Дарагана, а й деякі інші: “Слова о полку Ігоревім”, поезії О.Ольжича, Ю.Липи. Емблематичний образ “княжої емалі”, введений О.Лятуринською, втратив свою часову конкретність у М.Чирського, перетворившись просто в “емаль” як прикмету його ідіостилю, винесену в заголовок першої збірки віршів, що вийшла в Празі у 1941 році, тобто в тому ж році, що й збірка поетеси. Еволюція ідіостилю М.Чирського здійснювалася за рахунок взаємодії з індивідуальними стилями інших авторів, що, зрештою, і відбила назва – “Емаль”.

Заголовок нерідко визначав долю тексту: яскравий – привертав увагу читачів, сірий, прохідний – прирікав на сумну перспективу розчинення у літературному контексті. О.Стефанович, хоч і дебютував порівняно рано, у 1927 році, але безпретензійна назва його збірки “Поезії” не відбивала авторської стратегії. Це, мабуть, врахував амбітний поет, назвавши наступну – “Stefanos I”, що в перекладі з грецької мови означає “вінок”. Ця назва-самопрезентація орієнтувала вже на появу собі подібних (“Stefanos II” і т.д.) і свідчила про спроби поета утвердити своє ім'я у свідомості читачів, тобто його участь у боротьбі текстів. До речі, збірка “Stefanos II” була підготовлена поетом, але за життя не друкувалася.

Щодо пізніх поетичних дебютів – Л.Мосендза (“Зодіак”, 1941), Юрія Клена (“Каравели”, 1943) – слід сказати, що вони відбулися тоді, коли літературне середовище зазнало значних втрат з від'їздом Є.Маланюка, О.Теліги, Н.Лівицької-Холодної, коли сама Прага виявилася окупованою. І “Зодіак”, і “Каравели” були результатом наполегливої праці, відзначалися поліджерельністю, культурологічним характером. Назвою “Каравели” Юрій Клен актуалізував не так уявлення про старовинні вітрильні кораблі, як про шляхи тематичного збагачення творів. Заголовок збірки, наділений експресивністю завдяки акцентуації мало вживаного слова, створював підтекст, виконував функцію камертона, породжував сподівання на екзотику, яке підтвердилося текстом усієї збірки, що давала щедру поживу для душі численними мандрівками у світ культури.

Заголовки поетичних збірок, отже, відбивали риси авторської індивідуальності, у першу чергу – сферу інтересів. Стислістю номінації зумовлювалася алюзійність заголовка. При цьому у “пражан” домінували назви-алюзії (“Гусла” О.Лятуринської, “Сагайдак” Ю.Дарагана), меншою мірою були представлені назви концептуального характеру, як, скажімо, “Стилет і стилос” Є.Маланюка.

Заглиблення в минуле і пошуки там відповіді на трагічне сучасне призвели до актуалізації поетами архаїчної лексики (“стилос”, “сагайдак”, “гусла” та ін.), що виносилася в заголовки і була показником міжтекстового зв'язку. Активізація авторами рідко вживаної лексики створювала передумови для герметизації літератури, на що звернув увагу І.Качуровський.

Заголовок, який відбивав модель тексту, мав особливе значення у міжтекстовій взаємодії. Він виконував функції то своєрідного камертона (“Гусла” О.Лятуринської), то відсилання до тексту-попередника (“Вогонь і попіл” Н.Лівицької-Холодної – “Стилет і стилос” Є.Маланюка), то самопрезентації (“Stefanos I” О.Стефановича), то маркера індивідуальної манери автора (“Земля й залізо”, “Перстень і посох” Є.Маланюка) та деякі інші. Він відзначався при цьому антропоцентричністю, адже містив суб’єктивно-оцінювальні конотації, пов’язані з духовним життям героїв.

## 2.2. Інтратекстуальні зв’язки у тексті

Ліричний твір, як вважає М. Дарвін, розраховує на художню комунікацію, наділений здатністю легко вступати у взаємодію з іншими творами. Цим пояснюються переваги, які має лірика у порівнянні з іншими родами літератури у сфері циклотворення. Проте ці переваги, що призводять до злиття ліричних віршів у єдиний текст, мають і зворотний бік, пов’язаний зі складністю розмежування циклу і поеми. Ні епічний, ні драматичний цикли не викликають аналогічних труднощів.

Циклізація зумовлена бажанням поетів глибше, багатогранніше розкрити певний мотив. Окремий вірш у циклі ставав частиною цілого, входив, як зазначає М.Дарвін, у «контекст, який складався з окремих, відносно самостійних творів» [20, 19]. Проти твердження, що окремих віршів з ліричного циклу можна розглядати як текст, навряд чи виникнуть суттєві заперечення. При цьому і сам цикл – це теж свого роду текст. Щоб зняти цю нечіткість трактування, доцільно, очевидно, розмежувати мікротекст (у першому випадку) і макротекст (у другому).

Цикл, з одного боку, зберігає характерні для лірики дискретність, перервність емоційних станів суб’єкта переживання, з іншого – розширює її зображально-виражальні можливості, дає змогу авторові багатогранніше, глибше розкрити задум, зміну акцентів у сприйнятті життєвих явищ. Водночас це якісно відмінне від окремих розрізнених віршів ціле, що свідчить про додаткову роботу автора над групуванням і розташуванням творів у цій єдності. Цикл дозволяє поетові творчо осмислювати ті теми і мотиви, які вже звучали в окремих віршах, тобто виявляється унікальною формою повернення до емоційно пережитого. Як вважає Ю.Лотман, цикл – це наслідок інтеграції, «перетворення контексту у текст» [21, 5], тобто злиття окремого тексту з найближчим контекстом. У цьому разі мова йде про внутрішній контекст окремого мікротексту.

Цілісність циклу вторинна за походженням, оскільки виникає в результаті зближення окремих віршів, що тягнуть один до одного. Досі розрізнені, різні за тональністю, жанровими ознаками, вірші, згруповані автором у ціле, розкривають багатшу гаму почуттів, ніж окремих твір, передають послідовність переживань ліричного героя, його бачення світу. «Визначаючи цикл, нерідко говорять про збагачення вірша контекстом, – зауважує Є.Хаєв. – На наш погляд, це непорозуміння. Завершений твір не можна збагатити: в ньому поставлені всі крапки над І, досягнуто рівноваги всіх елементів. Зате його можна переосмислити, можна ввести в нього нові точки зору, можна переакцентувати його...» [22, 57]. Цикл, отже, дозволяє виявляти зміну точок зору.

Тісний зв’язок між окремими віршами у циклі, особливо в авторському (укладеному самим поетом), зближував цю єдність, зокрема, з поемою. Тому в цьому підрозділі намагатимемося розмежувати цикл від поеми, простежуватимемо внутрішньотекстові зв’язки між фрагментами цілого та способи їх вираження. Праці М.Дарвіна, Л.Ляпіної, В.Сапогова, Є.Хаєва переконують у перспективності започаткованого І.Мюллером вузького підходу до визначення циклу, який розглядається як художня система, утворена з самостійних художніх творів, що характеризуються специфічною художньою цілісністю.

З метою розмежування ліричного циклу від поеми врахуємо запропоновані Л.Ляпіною критерії, у числі яких – авторська заданість композиції, відносна самостійність творів, “одноцентровість”, ліричний характер зчеплення віршів та ліричний принцип зображення [23]. Останній критерій здається недостатньо переконливим, оскільки в поемі, особливо, якщо врахувати динамічну взаємодію у ній ліричного та епічного первнів, він також виявляється. У зв’язку з цим необхідно брати до уваги перші чотири критерії, які, проте, не охоплюють усього розмаїття конструктивних прийомів.

Складність розмежування циклу і поеми зумовлюється одночасною дією в структурі різноспрямованих сил: доцентрової, об’єднувальної і відцентрової, відокремлювальної. Якщо переважає перша, доцільно говорити про поему, якщо друга – про цикл, у межах якого дія різноспрямованих сил породжує певні варіанти.

Слушною є думка В.Сапогова про наскрізні символи, ключові слова, повтори як характерні риси циклу, проте навряд чи варто їх розглядати як визначальні для цієї інтратекстуальної, тобто внутрішньотекстової, єдності, що відтворює послідовність переживань чи градацію почуттів ліричного суб’єкта. Цикл – це свідомо організований контекст, завдяки якому переосмислюються раніше заявлені точки зору або вводяться нові. Те, на чому акцентувалася увага в окремому вірші, в інших текстах циклічної структури може виявитися маргінальним. При цьому варто мати на увазі співвіднесеність окремих частин у циклі, розрізнити ключові та периферійні тексти. Ключові становлять семантичний центр циклічної структури і взаємодіють з периферійними. Оскільки взаємодія відзначається динамічним характером, то може відбуватися перегрупування центру і периферії.

У поетів Празької літературної школи, зокрема в Є.Маланюка, О.Ольжича, Л.Мосендза, Юрія Клена та інших, помітне тяжіння до циклічної організації віршів, що сприяло глибшому осмисленню певного мотиву. В О.Ольжича, наприклад, мотив сили, звитяги як провідний набував різних варіацій, збагачувався щоразу новими нюансами. Скупі емпіричні деталі з життя далеких пращурів виникали у

його віршах не у своїй природній послідовності, а по мірі їх пригадування. У заголовки циклів поет виносив ключові слова, що фіксували зміну епох у житті людства: “Кремій” (1931), “Камінь” (1932), “Бронза” (1932), “Залізо” (1932). Ці цикли передували появі збірки “Рінь” (1935) і згодом частково увійшли до неї. Кожний з них у зазначеній послідовності знаменував вищий щабель розвитку, відтворював етапи освоєння первісною людиною природи, її повсякчасну боротьбу за виживання. Тому мотиви напруженого змагання та глибоких душевних переживань пронизували вірші, то переплітаючись, то повторюючись, то розвиваючись паралельно. Ключові слова у текстах виявлялися опосередковано, через складне плетиво асоціацій.

Кам'яна доба, її періоди зображені у перших двох циклах (“Кремій”, “Камінь”), проте деталі ери неоліту відтворювалися не безпосередньо, а через осягнення ліричним героєм, через переживання ним минулого, тобто через суб'єктивне сприйняття. Поезія, як вважає І.Фізер, “ідеальна в тому, що її образність здійснюється з комплексу сприймань, у тому, що вона висвічує низку зображень” [24, 74]. Цикл “Кремій” починався поезією “Чорно-синяву рінь гризучи...”, що визначала основну емоційну тональність уміщених тут віршів. Тужливо-тривожний настрій на фонічному рівні посилювався алітерацією на “с”, “р”: “Чорно-синяву рінь гризучи, / Нарікає і стогне ріка. / Поруч мене – гнучка і струнка, / Як скельниця оця на плечі” [25, 49]. У циклі домінував монтажний принцип поєднання віршів: розкриття особистих переживань, скажімо, у вірші “Мабуть, судилось мені...” поєднувалося з виявленням бойових настроїв у поезії “Полінезійці”: “І на березі ревом військових пісень / Бородаті зустрінуть вас люди” [25, 50]. Поезія “Полінезійці” розкривала спрагле очікування бою, передчуття того бажаного моменту, коли “солов'ями заб'ються тятиви тонкі...” [25, 50]. Не страх смерті, а можливість виявити свою відвагу були вирішальними для полінезійців. У боротьбі зі стихійними силами природи, хижим звіром, ворожими племенами гартувалися воля і дух первісної людини. Перемагає сильніший – мусила вона усвідомити, щоб гідно вистояти у “бенкеті відваги і сили” [25, 50].

Поет, вчитуючись у скупі аннали історії, знаходить у житті далеких пращурів основи мілітаристського світогляду. Ліричний суб'єкт вживається в ті епохи, які досліджував автор як вчений-археолог. І тому його знання про наступ Льодовика вкладалися, скажімо, в уста ворожбита: “Перше люди не бачили сніг, / І нагими ходили на лви!...” [25, 49]. Відтворювані враження давали мінімальне уявлення про зображуваний період, зате розкривали стан ліричного героя, який жив духом боротьби. Цілісність циклу “Кремій” вторинна за походженням, адже він виник на основі зближення відносно самостійних віршів, які у новій структурі збагачувалися конотативними значеннями.

Плекання сили, звитяги відчутне і в циклі “Камінь”, що, на відміну від попереднього – “Кремій”, зображує більш розвинуту людину епохи неоліту. Силою вона відвойовувала собі кращі землі для проживання, тому війни, походи стають однією з форм її існування. У циклі відтворюється калейдоскоп подій: наступ синів Півдня на північні простори, пошуки “вибраним людом” землі обітваної, перемога завойовників над “юнаками з дівочим станом”. “Діти сонця” завойовують північні території, змушують слабших поступатись їм: “І рятується Півночі Син / У країні великих озер” (вірш “Напинайте рогожі вітрил”). Зупинити завойовників зможуть лише сильні захисники, отже, щоб вижити, треба бути сильним. Ця думка об'єднується, власне, у всіх згаданих циклах.

Незважаючи на мілітаристські пориви, у віршах циклу знаходять вияв звичайні турботи пересічних людей, вічний любовний трикутник: дівчина віддає перевагу чужинцю – і тому серце воїна здригається, проте він долає хвилинні імпульси, переборює спокусу помсти, що було, можливо, нетиповим для доби, коли торжествували сліпі інстинкти. Завойовникам, що стають як мур, не можуть протистояти “юнаки з дівочим станом”: силу може подолати тільки більша сила, тому й, “мов листки, листки кленові, / Юнаки майдан заслали” [25, 55]. Здобиччю воїнів цього разу виявилися жінки (вірш “Злотний порох над майданом”), які скорилися силі. Отже, хочеш перемогти – будь сильним.

У циклі “Бронза” поет продовжує розробку теми воїнської звитяги. Вік металів призвів до вдосконалення зброї, відкрив ширші простори для вияву відваги. Герой циклу не вдовольняється спокійним існуванням, прагне пізнати незвідане, співає хвалу своєму ворогові, з яким йому почесно зустрітись в бою, сміливо дивиться смерті у вічі. Смерть не лякає його, бо той, хто вміє жити, прийме її без стогону і нарікань – як належне. “Легко і ясно лежати з пробитими грудьми...,” – несподівано підкреслює поет.

Образ ворога виразно окреслився у циклі – не примітивно-спрощеного, тенденційно очорненого, а гідного поваги. Це достойний суперник, фізично дужий, сповнений “п'янкої відваги”. Вступити з ним у бій наважувався тільки сильний духом сміливець. “Слава ворогові, що твоєї ненависті вартий...”, – підкреслює автор у “Пісні про ворога”. Не зневаги, не жалю, а саме ненависті як протиотрути м'якотілості, розслабленості. Світ поет сприймає у його противенствах, у динаміці і русі.

Цикл “Залізо”, представлений у збірці “Рінь” п'ятьма віршами, зображує новий щабель поступу людства, зумовлений застосуванням дешевшого у порівнянні з бронзою металу. Реалії мирного життя уживаються тут з брязкотом зброї, романтикою битв і походів. Буденні клопоти, господарські турботи, хоч і приємні, проте надто одноманітні, надокучливі для відвагою словненого серця. Герой циклу постає більш конкретизованим: це грек, вікінг, гот, кельт, тобто представник тих народів, які впливали на формування української нації, найзавзятіший сміливець, що нудився від бездіяльності. Ольбїєць – герой однойменного вірша – мав би втішатися багатством, розкішшю, проте нудьгує у благословенному місті. Свій рятунок він бачить у завтрашньому поході, боротьбі зі скитами, що (і він це добре розуміє) може скінчитися загибеллю.

*А стріли, як злива.  
Десь кочовник невідомий мою наклада,  
В день такий смерть – як цілюща холодна вода  
[25, 58].*

Гідно прийме її звичний до ризику ольбієць, адже і саме місто, де він мешкає, виникло тільки завдяки відвазі еллінів, які колись закладали на чорноморському побережжі торгівельні факторії.

О.Ольжич поетизує неспокійні, сповнені завзяття народи, які сповідували культ сили, виборювали собі місце в історії.

Безстрашні вікінги, що сміливо долали морські простори, не раз змагалися з океаном, воліли краще загинути, ніж зазнати поразки. Сім розбитих човнів, багато загиблих – такий результат їхнього нерозважного походу (вірш “Вікінг”). Чи буря потопила ці човни, чи сильніший супротивник – загалом важить не це, а те, що воїнові почесніше загинути, ніж відчутти себе переможеним. Молодий вікінг, повертаючись з невдалого походу, знав, як “блиснуть презирством сині-сині очі” тієї, що була його. Суворі нормани, що ввібрали сам дух непривітної Скандинавії, не мали жалю і співчуття ні до подоланих народів, ні до своїх співвітчизників, тому були суб’єктами, а не об’єктами історії.

Звернення О.Ольжича до історії народів-завойовників було зумовлено пошуками духовних основ для героїчних звершень, для пробудження войовничого духу у поневоленої нації. Осмислення героїчних діянь мало знаково-компенсаційний характер, асоціюючись із потребами бездержавної нації. При цьому поет віднаходив ті епізоди, які непокоїли, вражали. Так, цикл “Люкреція” об’єднує п’ять віршів про дружину римського патриція, збезчещену сином царя Тарквінія Гордого. Римський історик Тит Лівій підкреслював, що Люкреція перемогла інших жінок своєю добродетеллю. Розпалений пристрастю до неї Тарквіній зрозумів, що не може зламати її страхом, тому погрожував ганьбою. Наведений мовою оригіналу епіграф “...quantum ceteris praestet Lucretia sua” служить відтворенню колориту давньоримської епохи, стає цитатою-імпульсом, що у тексті реалізується через образний ряд: Люкреція – красуня, дбайлива дружина Коллятина, людина дії. Злочин розпусного Тарквінія і викликана ним кров благородної Люкреції розбудили приспаний дух народу-завойовника, призвели до вибуху протесту і навіть зміни влади в Римі. Лейтмотивом циклу стали слова “Крізь сірий мармур часу проступає / Твоєї цери ніжна рожевінь” [25, 62]. Ліричний герой циклу переживає давноминулі події як теперішні, тим самим максимально скорочує дистанцію між ним і героїнею: “Вір, до твоєї чистої краси / Мій чин життєвий буде відповідний” [25, 61]. Для нього згадка про Люкрецію – це спосіб самовираження, віднайдіння суголосного своїм почуттям. Вчинок добродетельної жінки, на його думку, породжує героїчні діяння: «І тисяч серць лунає хвалоспів / Тих, що пили ясні, піністі вина, / Що, обірвавшись, падали, як звір, / І, зранені, криштално-синіх гір / Черкали гордо крижані вершини» [25, 62].

Циклу притаманна система взаємних змістових перегуків: замилювання зовнішньою красою героїні, схилення перед її чарами, визнання, що рівної їй немає (“Нема рівні ні в Тарзісі, ні в Сардах!”; “На всьому світі не знайти рівні”), відчуття своєї співпричетності до того, що сталося, неодноразові звертання до тієї, котра упродовж віків хвилювала людські серця, і навіть сподівання на взаємність. Очевидно, натякається на ставлення Брута, котрий, вражений самогубством Люкреції, поклявся помститися за неї. Своєю рішучістю, як підкреслював Тит Лівій, він здивував присутніх при цьому батька і чоловіка. В основі смислової динаміки циклу лежить, отже, варіювання зазначених аспектів, зміна точок зору: то Коллятина, то батька Люкреції, то того, хто “другом бути все хотів”, то ліричного героя. Різні точки зору не відмінюють одна одну, а співвідносяться між собою. Завдяки зміні точок зору досягається множинність висвітлення образу благородної Люкреції, перетин і кореляція різних поглядів. Цикл, в основі якого наскрізний образ, дає можливість поглянути на героїню з позиції інших осіб, синтезувати різні точки зору.

Цикли «Городок 1932», «Незнаному Воякові» ввійшли до другої збірки О.Ольжича «Вежі» (1940), що була, за зізнанням автора, вже не передчуттям нового героїчного віку, а прямим його ствердженням. Ці цикли в оцінці сучасних літературознавців – Ю.Коваліва, М.Ільницького, О.Астаф’єва, П.Іванишина – знайшли належну оцінку. Проте щодо жанрових дефініцій, то вони потребують ще уточнення. Л.Череватенко вважає, наприклад, згадані твори поемами; М.Неврлий “Городок 1932” називає поемою, а “Незнаному воякові” – циклом. Проте «Городок 1932» не має цільного сюжету: подійна основа твору виявилася лише поштовхом до ліричної реакції на погано підготовлену операцію з експропріації коштів, яка проводилася у Городку Ягайлонським на Львівщині. Напад на пошту, здійснений бойовиками ОУН, закінчився провалом: один учасник був убитий, другий – сам застрелився, а Василя і Дмитра Данилишина видали ворогові свої ж. Поета найбільше вразило те, що брат у братові бачив свого ворога. Через увесь цикл рефреном проходить звертання до побратимів по боротьбі, набуваючи нових відтінків. Пристрасне ствердження, що випробувані у боротьбі товариші – його єдина опора, змінювалося застереженням:

*Товаришу любий мій, брате,  
Дивися у вічі рабам, –  
Як будете так воювати,  
Вкраїни не бачити вам!  
[25, 84].*

Ці рядки перегукуються зі словами Данилишина, враженого тим, що саме *свої* ж зв'язали і віддали його до суду. Орієнтація на уявного співрозмовника, виразний діалогізм художнього мислення зумовили численні звертання («Товаришу любий мій, брате...»), що поєднують публіцистично наснажені рядки. Частковий збіг висловлювань («Товаришу мій, брате, / Горіння одних бажань!»; «Товаришу любий, брате, / Нас вдруге єднає кров!»; «Товаришу любий мій, брате, / Опоро моя одна!»; «Товаришу любий мій, брате, / Дивися у вічі рабам...») надає додаткової смислової напруги завдяки акцентуації певної схожості і водночас відмінності фрагментів. Інваріантна модель передтекстової ситуації, тобто тієї ситуації, яка передувала тексту, трансформувалася в циклі у ряд ситуацій-варіантів, що збільшили розрив між зображуваною реальною ситуацією та її баченням. Згадане й уявлюване взаємонакладалися і породжували нові варіації. Ситуативні метатропи, на думку Н.Фатєєвої, виникли під впливом «небувалих комбінацій бувалих вражень» [26, 56]. Повторення окремих сегментів тексту служило виявленню тотожного в несхожому, появи нових змістових можливостей завдяки несподіваним зіткненням. Ліричний герой розраховував на розуміння читача-побратима, на адресата, котрий є носієм спільних з адресантом принципів, варіюючи ідею самопосягати національній ідеї та долаючи можливу неоднозначність імперативністю висловлювань. Комунікативно-художнє завдання, яке він ставив перед собою, зумовлювалося потребою висловитися з приводу погано підготовленої операції, сугестивувати енергію чину, обґрунтувати свою позицію і переконати інших у її правомірності.

Антитетичність поетичного мислення підпорядковується у циклі виявленню полярностей: *горіння – існування, життя – смерть, дух – плоть*. Пафосність висловлювань скорочує відстань між ліричним героєм і читачем, передбачає чіткість акцентів, що унеможливають різночитання. О.Ольжич виявляє «свій відкритий намір позбавити мистецтво поезії елементів поетичного мистецтва, зробити свої рядки якнайскелетнішими, як найбезпосереднішими, своєрідно прозаїчними і простими» [27, 165]. Між віршами циклу простежуються ідейно-тематичний та асоціативний зв'язки. Наскрізними постають образи слів «простих і суворих», «віри граніт», що увиразнюють смислові акценти. Жертовність і самопосягати, які підносяться поетом, виключають сумніви і вагання, породжують особливу напругу тексту.

Цикл нагадує сфери, що пересікаються, накладаються, існують паралельно. Він виникає як монотажна структура, побудована на асоціативних зв'язках. Висловлені О.Ольжичем думки уточнюються, розвиваються, знаходять все нове підтвердження. Так, думка про те, що справу увінчують не слова, а діла згодом конкретизується: «Там втрат не буває, де жертва – / Здобутий в огні бастион!» [25, 81]. Неспівмірність мети і можливих втрат при її досягненні зумовлюють пафосність викладу. Відчуття причетності до колективного «ми», до «війська незримого» нації становить внутрішній стрижень циклу, на який нанизуються ліричні фрагменти, породжені напруженими колізіями боротьби. Наскрізним у циклі є образ товариша, до котрого апелює ліричний герой і котрого наполегливо переконує. Окрилений відчуттям нездоланої сили духу, ліричний суб'єкт сам не визнає компромісів і в інших вселяє віру у перемогу.

«Городок 1932» – це вільний цикл, який виник внаслідок взаємного притягання тематично близьких віршів. На відміну від зв'язаного – вільний цикл не відзначається заданою послідовністю компонентів. Тут превалюють радіальні, а не лінійні зв'язки. Ключовими постають, зокрема, ті фрагменти, в яких висловлена реакція на перипетії боротьби. Периферійні тексти зображують сіре місто, варіюють деталі ключових фрагментів, як, наприклад, згадку про «палючо-огненний» наказ, точніше реакцію на нього. Поет вдається до автологічного стилю, висловлюється афористично, переконливо: «Встає цитаделя духа – / Десятки літ боротьби» [25, 85]. Виразною орієнтацією на адресата відзначається цикл «Незнайомому Воякові», що звернений до читача-побратима по боротьбі, котрий зрозуміє, відчує спорідненість душ. Твір звучить як звірвання і водночас спроба переконати, тобто відзначається діалогічною установкою. Отже, суб'єкт висловлювання і адресат – однодумці, тому між ними встановлюється естафетний зв'язок. У процесі спілкування з читачем текст виступає посередником, заохочуючи його до героїчних діянь і поєднуючи метатекстові компоненти, що описують дії інших персонажів. образи ліричного героя і товариша-адресата визначаються як контекстом усієї творчості О.Ольжича-борця, так, у свою чергу, і характеризують цей контекст. Між текстом і культурним контекстом встановлюються обопільні зв'язки. «Відношення тексту до культурного контексту, – наголошує Ю.Лотман, – можуть мати метафоричний характер, коли текст сприймається як замінювач усього контексту, якому він у певному відношенні еквівалентний, чи ж метонімічний, коли текст представляє контекст як якусь частину – ціле» [21, 6]. Цикл О.Ольжича репрезентував контекст, проте його рецепція сучасниками мала частковий характер – через розрізненість, ізольованість вітчизняної і діаспорної ланок українського літературного процесу. Водночас окремі фрагменти тексту описували культурний контекст, тобто виступали у метатекстовій функції. Текст як гетерогенне ціле поєднував, як бачимо, різні компоненти, в тому числі – попередніх текстів. Так, у циклі «Незнайомому Воякові» відбулася реакція на цикл, що передував його появі: «Коли заблищав на ріллі Городок / Безжалісним холодом лева» [25, 92]. Точніше, це реакція на ту ж подію, яка лягла в основу «Городка 1932». Отже, спостерігається перегук двох текстів одного автора, свідоме нагадування про те, що його вразило.

У циклі знайшли художнє відображення атмосфера життя на західноукраїнських землях, поступове наростання протесту проти пацифікації (втихомирення за допомогою каральних акцій) українського населення. Влучними деталями-характеристиками поет досягає тут належної виразності: «школа – леговище зради», бо виховує польських патріотів; «кубельце своєї посади» породжує облуду і фарисейство. Для державного будівництва потрібні, проте, титани, лицарі духу: «люди – на сталь



перекуті в огні”, “люди – як брили камінні”. О.Ольжич свідомо висловлюється “якнайскелетніше, якнайбезпосередніше” [4, 165], бо ушляхетнює бойові якості, почуття вищого обов’язку і честі.

Кожний з 32 фрагментів певною мірою повторює попередній, увиразнюючи і вносячи певний штрих у портрет борця. «Текстуальний збіг оголює позиційну різницю, – стверджує Ю.Лотман. – Різні розташування текстуально однакових елементів у структурі веде до різних форм співвіднесеності їх з цілим. А це визначає різницю трактування. І саме збіг усього, крім структурної позиції, активізує позиційність як структурну смислорозрізнавальну ознаку» [28, 166]. Тому повторення виявляється неповним уже хоча б тому, що інакше співвідноситься з усім текстом і з іншими його компонентами.

У низці згаданих О.Ольжичем деталей помітні метатекстові фрагменти: самоцитування, тлумачення героїчних вчинків, сугестювання енергії чину: «Ми йдемо неухильно, ми йдемо до кінця, / І вибух голосить наш прихід» [25, 88]; «Ні кроку зі шляху, ні думки назад, / Ні хвилі даремне на місці!» [25, 89]. Ці метатекстові компоненти, як вважає А.Вежбицька, “прояснюють семантичний візерунок основного тексту, поєднують його різні елементи, посилюють, скріплюють” [29, 421]. Самоперегуки, самоцитування, комбінації ключових слів дають підстави говорити про внутрішню інтратекстуальність поезії О.Ольжича, названу Н.Фатєєвою “автоінтратекстуальністю”.

Терміни “автоінтратекстуальність” та “інтратекстуальність” використовуються на позначення взаємодії текстів одного автора і потребують кореляції: якщо взаємодія відбувається, скажімо, у межах циклу чи поеми, доцільно говорити про інтратекстуальність, якщо між окремими творами одного й того ж автора – про автоінтратекстуальність. Одним із виявів інтратекстуальності є повторюваність образів, побудованих на опорних словах, що утворюють семантичні гнізда: “сталь воронена, блискуча сталь нової доби” [25, 78]; “це люди – на сталь перекуті в огні...” [25, 92]. Поет наче варіює опорні слова (“камін”, “залізо”, “сталь”, “криця”, “дух”, “воля” тощо), особливо інтенсивно – у циклічних структурах. Автоінтратекстуальність виявляється в автологічному характері висловлювання, пафосності викладу, зумовленому комунікативними завданнями, у самоцитуванні, що дає змогу авторові наголосити на тому, що могло лишитися непоміченим у попередньому творі. Самоцитування стає з точки зору автора засобом актуалізації важливих думок. Проте воно може мати підсвідомий характер: “І світло, що на голову сплива, / Кризь білий мрамур церкви проступає” (“Алябастер”); “Твоєї церкви ніжна рожевінь / Кризь сивий мрамур часу проступає” (“Люкреція”).

При виникненні нової єдності спостерігається перерозподіл, перекомпонування вихідних компонентів тексту, частково виявлених знову. Лейтмотиви скріплюють фрагменти циклу: “Він [вітер. – В.П.] віє, шалений, над стернями днів...”; “Він [вітер. – В.П.] віє диханням солоним, як кров / П’янких океанових надрів...” [25, 97]. Послідовність цитованих фрагментів чи їм подібних багато разів варіюється, щоразу заново монтується у читацькому сприйнятті і в такий спосіб нарощується система конотативних значень. Найбільш важливими, як стверджує І.Арнольд, є “повторювані в даному тексті значення, що виступають у незвичайних поєднаннях” [2, 130]. Повтори на внутрішньотекстовому рівні конкретизують, увиразнюють, доповнюють висловлене, скріплюють фрагменти тексту. Вони не вимагають обов’язкового нагнітання слів, якщо мова йде про повтори думки, ідеї.

На думку Я.Мукашжовського, “усвідомлення смислової єдності, що відбувається при сприйнятті <...>, у більшій чи меншій мірі визначено внутрішньою організацією твору, але воно не зводиться до враження, а має характер зусилля, в результаті якого встановлюються взаємини між окремими елементами сприйнятого твору” [1, 209]. Цикли О.Ольжича різняться ступенем внутрішньої організації. Поезії у циклах “Кремін”, “Камін”, наприклад, зв’язані незначною мірою, цикл “Люкреція” більш цільний у порівнянні з ними завдяки наскрізному образу. Високим ступенем єдності відзначається “Незнаному Воякові”, що складається з окремих “брил”-фрагментів, які зцементовують метатекстові компоненти, ключові слова. Згруповані у цикли поезії часто не мають окремої назви: вони входять у структуру цілого, виділяючись лише графічними засобами. Функцію заголовка у таких випадках виконують перші рядки віршів, що водночас пов’язують названий твір з попереднім.

Аналіз інтратекстуальних структур у творчості О.Ольжича дає підстави співвіднести їх з іншими творами поета і висловити ряд міркувань. По-перше, поезія О.Ольжича живилася мотивами і образами національної та світової культури, виростала із засвоєння культурних надбань людства, чому сприяли його блискуча пам’ять, прекрасна ерудиція. По-друге, його твори відбивали загалом пошуки Празької літературної школи, її чільних представників, діалог з попередниками і сучасниками. О.Ольжич, наприклад, у вірші “Археологія” повторював слова Л.Мосендза, створюючи ілюзію діалогу, продовження цитованої думки: “Мене забито в чесному бою, / Поховано дбайливою сім’єю”. / Як не стояти так, як я стою / В просторій залі мудрого музею?” [25, 63]. Виразний діалогізм художнього мислення був органічним для поета.

По-третє, інтратекстуальність О.Ольжича виявилася в інтерпретації образів з біблійної, античної міфології, з християнської агіографії, в осмисленні символічно забарвлених топонімів (Голгофа, Троя, Каяла), історичних осіб (Цезар, Ганнібал, Люкреція, Жанна д’Арк, Данило Галицький), літературних персонажів (Дон Кіхот, Санчо Панса). По-четверте, культурологічний універсалізм О.Ольжича виявився у рецепції художніх надбань людства, у числі яких помітне місце відводилося мистецьким творам давніх епох. По-п’яте, відчутні у його віршах і ремінісценції з поезією М.Рильського, Є.Маланюка, Л.Мосендза, Ю.Липи, О.Стефановича. Проте у поета вони настільки природні, органічно вплетені у канву вірша, що мимоволі сприймаються не як щось чуже, привнесене, а як притаманне саме йому.

### 2.3. Структури “тексту в текст□”

У попередніх підрозділах мова йшла про функції назв у інтертекстуальній взаємодії, систему міжтекстових перегуків у циклі. У збірці також спостерігається взаємодія окремих віршів як на рівні мотиву, образів, так і на рівні форми. У цьому підрозділі проаналізуємо індивідуально-авторські варіації Л.Мосендза на властиві Празькій літературній школі теми, виявимо зв'язок його віршів з прототекстами, які частково входили у новий текст і утворювали структуру "тексту в текст". Виявлення цих структур потребує впізнання введеної частини і співвіднесення її з прототекстом, що дозволяє простежити, як ця частина подавала й описувала попередній текст. Текст, частково представлений в іншому, характеризував вихідний, тобто виявлявся метатекстом, адже сама форма його презентації містила елементи коментування.

Аналіз інтертекстуальності, хоч і передбачає виявлення різного роду взаємозв'язків, проте, не зводимо лише до пошуків джерел, адже, на думку Р.Барта, "усіяні пошуки "джерел" і "впливів" відповідають міфу про філіації творів" [30, 115]. Пошуки джерел, принаймні, концентрація зусиль на їх віднайденні призводять до ігнорування функціональності і специфіки сходжень. Текст нерідко виникає на основі відомих взірців, як несподіване поєднання у новій структурі вже бачених, знаних елементів. Складність інтерпретації окремого тексту в аспекті інтертекстуальності зумовлена прихованим характером цієї взаємодії, нерідко підсвідомим звертанням автора до того чи іншого джерела, а то й ретельним приховуванням запозичень.

Враховання інтертекстуальності поетичних творів Л.Мосендза – письменника "культурних переживань, літературно-мистецьких емоцій" [31, 42] – досить перспективне, бо, по-перше, дозволяє вводити його твори у літературний контекст Празької літературної школи; по-друге, виявляти ознаки творчої еволюції автора; по-третє, простежувати сліди навчання і відштовхування, захоплення і неприйняття; по-четверте, відкривати очевидне у ледь помітному; по-п'яте, визначати основне і конотативні значення і, таким чином, виявляти поліфонію тексту.

Доробок Л.Мосендза належним чином ще не осмислений і не виданий в Україні. Окремі спроби В.Шелеста, Ю.Коваліва, З.Гузара, О.Багана зводилися переважно до того, щоб привернути увагу до нього. Часткова рецепція його творів породжувала неадекватні оцінки, зокрема з боку І.Качуровського, котрий зарахував автора до посередніх письменників. Цю думку завдяки залученню усього корпусу творів переконливо спростовує І.Набитович у монографії "Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури" (Дрогобич, 2001), що є, по суті, першою спробою цілісного підходу до спадщини письменника.

Концептуальна назва першої збірки Л.Мосендза "Зодіак" (1941), що підсумовувала поетичну творчість 1921–1936 років, визначала тональність її віршів – оптимістичних, пророчих. Цитуванням Біблії (як авторитетного джерела) візійний характер ліричних творів посилювався: "І буде нове небо й нова земля" [32, 3]. Передчуття глобальних космічних змін пронизувало однойменний тетраптих "Зодіак": "могутній Лев знесилено дотліє", "розіб'ється кухоль Водоля", "забракне стріл в Стрільцевім сагайдаці", "загубляться Близнята десь у мряці" [32, 83]. І лише Діва, що асоціювалася з Україною, споглядає ці катаклізми "ясними очима", отже, спокійно, бо вони сприяють її піднесенню.

Зіставлення тетраптиха Л.Мосендза "Зодіак" з однойменним астральним циклом М.Зерова, написаним у 20-30-і роки, дає змогу відчутти особливе ставлення поетів до Діви. У М.Зерова вона "пречиста і свята, як в оні дні Сатурнові днедавні" [33, 47]; у Л.Мосендза – типowo "вісниківська": "А Діва знов таємні схилить зори ... І знов почнеться Чин і буде Слово..." [34, 84]. Навіть визначальні ознаки "вісниківського" світогляду поет зберігає дослівно. В обох поетів замість очікуваних дванадцяти віршів "Зодіак" складався з чотирьох. "Не треба думати, що цей цикл, – підкреслював М.Зеров, – матиме коли-небудь 12 поезій: назва умовна ..." [33, 808]. На жаль, задум Л.Мосендза виявився ним не прокоментованим, тому доводиться розглядати тетраптих як завершене ціле. На користь цієї думки і відсутність прогнозованої послідовності у зображенні сузір'їв: поет, навпаки, передбачає зміни, що стосуватимуться усіх, у тому числі "нащадків Леонідів", тобто його співвітчизників. М.Зеров передавав особистісне сприйняття сузір'їв, для Л.Мосендза вони були знаками суспільно-політичних катаклізмів. Передбачаючи прихід нової доби – пори для Діви, поет висловлює побоювання, чи не залишаться його співвітчизники у цей час глиною для Творця. Підтекст висловленого настільки глибокий, що навряд чи можна передати його одним лише ствердженням. Неминуче виникне альтернатива: буде чи не буде глиною?

В аспекті міжтекстової взаємодії правомірно зіставити тетраптих "Зодіак" з поезією "Се року Божого 30-го якогось...", фінальною в збірці. Високий тон, підкреслений епіграфом з Біблії, витримується у заключному творі, стилізованому під давні пророцтва. Прийом композиційного обрамлення виконує у вірші сугестивну функцію, покликану переконувати, що пророцтва здійснюються: Слово зустрілося з Чином, тобто матеріалізувалося. На думку О.Астаф'єва, сугестія – це "органічний елемент лірики українського зарубіжжя, не менш важливий, ніж символ" [34, 34]. Пророк у Л.Мосендза на відміну від стійкої традиції, представленої у творах Лесі Українки ("На руїнах", "Вавилонський полон", "Кассандра"), виявився почутим, комунікативний розрив між ним і глухою юрбою подоланим. Отже, окремий вірш вступив у розгалужену систему міжтекстової взаємодії.

Збірка "Зодіак", мов магніт, втягувала у своє інтертекстуальне поле Книгу Книг, фольклор, тексти Середньовіччя, Відродження, Нового Часу. Широкий спектр міжтекстових зв'язків – свідомих чи підсвідомих, імпліцитних чи експліцитних – класифікувати важко у зв'язку з багатоступінчатим і багаторазовим характером взаємодії. Введені у вірш, скажімо, слова Є.Маланюка відсилають як до прототексту, так і корелюють з заголовком або іншими фрагментами цього та інших текстів Л.Мосендза.

Деякі афористичні чи полемічні висловлювання, що викликали бурхливу реакцію, можна порівнювати з лінзою, крізь яку добре проглядаються більшою чи меншою мірою виявлені зв'язки. Відгук на чужий текст легко простежується при безпосередньому цитуванні, але розмаїття цитат, у тому числі прихованих, і квазіцитат ускладнює сприйняття. Вінок сонетів "Юнацька весна" з його суворого регламентованістю – своєрідний приклад свідомої інтратекстуальності, виявленої у межах цілісного тексту. Єдність вінка досягається синтезом змістових і формальних критеріїв. Зовнішнім маркером інтратекстуальності служать повтори останнього рядка у кожному наступному сонеті, який продовжує розвивати тему, вносячи нові акценти, повороти думки. Магістральним постає виділений курсивом перший сонет, що складається з перших рядків наступних чотирнадцяти віршів. Інтратекстуальність, отже, зумовлена обраною формою вінка, що вимагала суворого дотримання жанрових канонів, версифікаційної дисципліни. Образ Праматері роду, якій присвячено вінок, збагачується у тексті новими конотаціями: "Праматір юнаків, / Праматір всього чину, жертви, віри..." [32, 50].

Планетарність мислення, космічні масштаби, романтичний пафос пронизують усі сонети, витримані в одному піднесеному ключі. Можна погодитися з думкою М.Гаспарова про те, що сонети у вінку "лише багатослівно поширюють те, що концентровано містилося у магістралі" [35, 217]. Така вже природа цієї регламентованої структури. Рефреном через увесь вінок Л.Мосендза проходить присяга: "дійти чи впасти", що є цитатою з О.Ольжича. Юнацький максималізм, віра в обраний шлях звучать у тексті на високих регістрах, які посилюються графічними стилістичними засобами: курсивом, великою літерою. Велика літера, якою надрукований останній рядок цього вінка сонетів, виконує функцію акцентуації (виділення) і привернення уваги до комунікативно важливих елементів тексту. Трикратне повторення, а потім виділення слів "ЯК ЗАЦВІТЕ ЮНАЦЬКАЯ ВЕСНА" продиктоване не лише вимогами жанру, а й свідомим авторським задумом: оспівати майбутню весну нації.

Інтратекстуальність "Юнацької весни" наочно виявляється у варіюванні "вісниківських" мотивів відваги і чину, концептуальних образів, що, мов стрижні, скріплюють текст, у формальному дотриманні жанрових ознак, які не давали "розлитися" емоціям. Міжтекстові зв'язки циклу простежуються у ремінісценціях з О.Олесем, у прихованому цитуванні М.Вороного, О.Ольжича, тобто у реакції на тексти інших авторів, ремінісцентності художнього слова, в улюблених параномастичних конструкціях ("мудрість Роду мудрі цілі творить", "засвічені свічі"), свідомій недоволеності. Апосіопеза – одна з улюблених стилістичних фігур Л.Мосендза. Вона покликана активізувати увагу читача, який має закінчити думку: "Ізгоєм прозивають люди..." [32,100]. Іноді поет вдавався до апосіопези, щоб не повторювати загальновідоме: "Вільні пісні вільного ладу / повторить Хортицька луна, / знов скличе на майдан громаду..." [32, 100]; іноді, щоб передати крайню схвильованість, напругу переживань: "Ставали в посполитій Кисілями..." [32,101]. Алюзія "Кисілями" стає знаком ситуації (у даному разі зради), з якою завдяки асоціативним зв'язкам співвідноситься текст, щоб у такий спосіб збагатити свій виражальний план. При цьому ім'я зрадника нагадувало лише про його ганебний вчинок, а не про всю його долю. Окремі освоювані Л.Мосендзом жанрові форми, як, наприклад, вінок сонетів, інтратекстуальні за своєю природою, проте цей внутрішньотекстовий зв'язок може поєднуватися з міжтекстовим і породжувати несподівані варіації.

Інтертекстуальний зв'язок очевидний в освоєнні тих жанрів, які стійко утримують свої ознаки та літературну історію. Жанр є носієм історико-культурної пам'яті, незважаючи на певні модифікації, яких він зазнає у процесі побутування, на численні індивідуально-авторські варіації. На думку М.Бахтіна, жанр «живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок» [36, 122]. Отже, мова йде про «пам'ять жанру», тобто про жанрову сутність, що постає передумовою єдності його різноманітних форм, які щоразу відроджуються в кожному новому творі. У поезії «Уста неціловані» знайшла відображення, скажімо, казкова ситуація: над колицкою дитини схилилися три феї. Одна обіцяє славу, друга – «любові коругов», а третя – серце, стиснуте в боротьбі. Остання обіцянка виявилася найвагомішою завдяки сильній позиції у тексті, проте вважати твір казкою немає належних підстав, адже казкова ситуація не знайшла розвитку, а послужила лише основою для осмислення актуальних проблем.

Жанровий зв'язок текстів Ж.Женетт кваліфікує як "архітекстуальність" ("Palimpsestes: La Litterature au second degre", 1982), що виразно простежується у жанрі сонета. "Обчислений і точний, як брегет", за визначенням Л.Мосендза, він відбиває багатовікову історію жанру, імена його найвизначніших творців, серед яких – А.Данте, Ф.Петрарка, Т.Тассо. Вірш Л.Мосендза "Сонетність" (у першому друку "Сонет сонету") виявляє зв'язок з сонетною віршобудовою, демонструє жанрову природу тексту, його антитетичність. Відзначивши у першому катрені "вузький стилет" сонета, поет у другому вже заперечував цю тезу, підкреслюючи, що він "покірний зовсім кожного нюансу". Квінтесенцією твору стало ствердження життєздатності цієї жанрової форми: "Щоб світ, утрачений очам поета, знов ожив у дзеркалі сонета" [32, 37]. Ці слова і стали заключним акордом – замком сонета. Л.Мосендз не руйнував його кристалоподібну форму, дбаючи про чіткість структури і усталену композицію. Він варіював лише у художньому відтворенні обов'язкового для жанру зіткнення суперечливих начал та в системі римування, таким чином досягаючи настроєвого та інтонаційного розмаїття.

Якщо архітекстуальність поезії "Сонетність" яскраво виражена, то легенди "Касьян і Микола" – меншою мірою. Л.Мосендз, проте, дотримується жанрових ознак легенди, зображуючи мандрівку святих шляхами сплюндрованої України: "Дрижать Миколі руки, / нависли сиві брови..."; "Касьян же йде й не тужить, / і не скривились губи, / й у погляді байдужість" [32, 11]. Авторською версією агіографічної легенди пояснюється, чому українці так свято шанують Миколая, а не Касьяна, адже саме він, святий

Миколай, охороняє їх на землі, замість раю своїм місцем перебування обирає землю (“не хочу раювання, / коли на долі в хатах / безмежнеє страждання!”).

Своєрідним виявом інтертекстуальності у збірці Л.Мосендза є перевтілення героя. Ліричний герой поета уявляв себе то “берладником”, то “мандрівним скальдом”, тобто співцем битв і походів, то “трувером”, отже, вживався в інші епохи і ставав виразником їх духу, завзяття, пориву, діонісійського оп’яніння життям. Так, ліричний герой поезії “Довга ніч, як довгий спомин”, переживаючи стан бойового оп’яніння, відчуває себе трувером. Він сповнений бажання “за твоє ім’я, єдина, пий бойовий хміль, щоб здобуть тебе, дівчино українських піль!” [32, 62]. Успадкувавши героїчний дух мандрівних співців, він прагне дістатися до своєї вежі, тобто тієї частини світової осі, яка сягає неба. Накреслюючи міфологічну модель світу, в основі якої лежить вісь, що поєднує протилежності, поет утверджує силу духу: “хоч би з пекла, хоч би з неба, а в свою вежу я примчу тебе, князівно!” [32, 62]. Вежа у вірші постає і як проміжна ланка між опозиціями *верх – низ*, *небо – пекло*, і як певний щабель у досягнутому. Поет вводить у вірш атрибути Середньовіччя, підкреслюючи готичну велич колон та склепінь, висотність веж, щоб на цьому тлі показати гетівського Фауста – з його борсаннями, шуканнями і компромісами. Культурологічний спектр поезії настільки багатий, що можна говорити про накреслену в ній спадкоємність героїв, невдоволених суспільством і неприйнятими ним. Запропонований автором ряд *Гарольд – Фауст* лишається відкритим, що змушує читача продовжити його.

Л.Мосендз, як і інші поети-вигнанці, вступав у полілог із сучасниками, характеризував їх і себе водночас. Як “вісниківець” він, безперечно, реагував на вплив “метальних слів” Є.Маланюка. У вірші-присвяті “Є.Маланюкові” відтворювалися атрибути поетичного світу побратима, оте постійне “стилет чи стилос”, інтерпретоване як “віск м’який, чи синя сталь?”. Називаючи колегу по перу “вождем”, “імператором”, Л.Мосендз підкреслював його провідне місце у літературному процесі, підвладність художньої форми поетовим роздумам і почуттям. У сприйнятті однодумця, Є.Маланюк – насамперед “кантор учений”, котрий “потужну мову інтегралу” умів у пісню перелить. Феномен вченого-поета розкривався термінологічно вишуканим різцем: підкреслювалася “вчена впевненість крил”, “принади силаб”. Сам автор поставав поетовим однодумцем, осмислюючи і розвиваючи висловлені ним думки, зокрема, про первні української нації. Таким чином, вірш-присвята характеризував їх обох, набуваючи авто- і метатекстуального значення.

Роль міжтекстового посередника нерідко відігравали у збірці епіграфи, поліджерельність їх очевидна: це рядки з віршів І.Франка, Лесі Українки, Є.Маланюка, О.Теліги, О.Ольжича, що відсилають до попереднього тексту, вступають у “діалогічні взаємини” (за М.Бахтінім) з новим і таким чином розширюють його семантичне поле. Як джерела, так і функції епіграфів у Л.Мосендза надзвичайно розмаїті. Духовна єдність з О.Ольжичем позначилася, наприклад, на ключовій, визначальній ролі епіграфа. Слова з його вірша “Мене убито в чесному бою” – і відправний момент роздумів ліричного героя вірша “У сні, під киреєю віку...”, і спосіб прилучення до героїчних справ предків. Сила емпатії у Л.Мосендза настільки велика, що віднаходила все нові знаки, які породжували, проте, не розпач, а певність: “ми встанем, ми встанем без ліку,/ щоб в чеснім ще вмерти бою!...” [32, 99]. Штрихи прототексту збагачувалися новими подробицями, а деталь “у чеснім бою”, повторена у сильних позиціях, якими є початок і кінець, підкреслювала справедливість боротьби. Одиначне “я”, відчуваючи органічний зв’язок з колективним “ми”, відтворює драматичні епізоди української історії, згадує могилу в Суботові, “коднянські палі”, сибірську тайгу. Алюзії розширюють асоціативний спектр поезії, зв’язують фрагменти історії в одне нерозривне ціле, іменоване трагедією поневоленого народу.

Епіграфом до вірша “Ми були...” знову стали слова О.Ольжича, що засвідчували як його інтерес до мілітаристського способу життя, так і усвідомлення важливості боротьби. “Ми завжди воювали,” – стверджував молодший О.Кандиба, поетизуючи силу, міць як основу виживання. О.Ольжич віршем, присвяченим Л.Мосендзу, імітував записи анналів, що нібито зберігаються в музеї. Присвята – це спосіб привернути увагу, залучити до уявної розмови, що виливається у “діалог” текстів. Основою генерування смислів стає переключення з одного тексту на інший. Поезіями “Ми були...”, “У сні, під киреєю віку...” Л.Мосендз реагував на вірші О.Ольжича, підкресливши це епіграфами з його творів. Якщо Ольжичу “мова врочистих вітрин” здавалася поважною, то Л.Мосендз акцентував увагу на іншому: на “жменьці попелу в німім музеї”. Спостерігалось, зрештою, не повторення, а заперечення висловленого попередником, відштовхування від прототексту. Як вчений-археолог Ольжич наголошував на мілітарних основах буття, за експонатами прочитував історію; Л.Мосендз – протиставляв їм бурхливий вир життя, утверджував віру в майбутнє: “Ми будем, хоч би й ніколи не були...” [32, 65]. У тріаді – *минуле, теперішнє, майбутнє* – він знаходив свої акценти, наголошуючи на торжестві вітальних сил народу. Його переконаність ґрунтувалася на вірі в духовні сили нації, у психологічний окциденталізм України. Орієнтація на західний світ здавалася поетові рятівною.

Інтертекстуальність поезії “Берладницька секстина” виразна, запрограмована уже самою назвою твору, яка актуалізує пам’ять про предка-лицаря, з одного боку, і форму шестирядкової строфи, що виникла ще в середньовічній італійській поезії, – з іншого. Та й сам ліричний герой перевтілюється у такого собі відчайдушного берладника, котрий зберігає риси вільнолюбних предків і очікує героїчних часів. Співвіднесеність героїчного минулого, що асоціюється з “чесною, боротьбою і славою”, і трагічного сучасного породжує передчуття майбутнього: “...Бо прийдуть дні Великої Заграви, /край проклятий, знесилений до краю, / стріпне чужим зненавидженим богом / і піднесеться з небуття до слави” [32,58]. Поет передає полярність на строїв, зумовлених трагедією поразки і передчуттям нової заграви, яка оновить край, підніме його з небуття.

Натяк автора на віщого Бояна, котрий, оспівуючи подвиги, ширяв “орлом под облаки”, потребує, на наш погляд, пильнішої уваги, адже у такий спосіб зіставляються не лише минуле і сучасне, а й манери письма, літературні традиції. Згадаймо автора “Слова о полку Ігоревім”, котрий теж обмірковував, як має писати. У цьому плані Л.Мосендз окреслював свій “родовід”, починаючи від давнини і закінчуючи Є.Маланюком, тобто “вісниківцями”. Читач твору, таким чином, втягувався у відчитування нашаровувань змісту, віднайдення усіх отих відсилань, перегуків з іншими текстами.

Вірш-присвята “Любий друже” будувалася як інтертекстуальний полілог, викликаний дефіцитом безпосереднього спілкування і розрахований на читацьку поінформованість, адже слова Б.Лепкого (“Кру-кру!”, “В чужині умру, умру...”) вводилися у твір без згадок про їх автора і цитувалися, мабуть, з пам’яті. Тужливі слова з пісні, що стала народною, не відповідали прагненню поета підняти бойовий дух побратимів і тому породжували пошуки відповідних почуттям слів. Героєві імпонувала інша пісня (“Гей нум, хлопці, до зброї...”), ця своєрідна спроба реваншу: „І, втішаючись із вами, / на майбутні перемоги / дух мій радісно полине / на останній, з Богом, герць ...” [32, 96]. Отже, у твір не просто вводилися рядки з інших текстів, а й оцінювалися, описувалися, тобто “текст у тексті” виявлявся метатекстом. Ірреальною сценою похорону висловлювалося заповітне: мрія про перемогу. Неадаптоване використання чужого тексту, на відміну від задокументованих цитат, І.Качуровський називає аплікацією, розрізняючи таким чином характер цитації. У Л.Мосендза аплікації нерідко наводилися мовою оригіналу, що, очевидно, було зумовлене перебуванням у поліетнічному оточенні, студюванням іноземних мов та перекладацькою діяльністю.

Нерідко назви віршів виконують функції алюзії, як, наприклад, заголовок сонета “Що серед океану каравела?”, який асоціюється з поезією Юрія Клена. Романтичне світобачення поетів-“вісниківців” породжувало контрастні образи, зокрема образ каравели в безмежних просторах океану. Ця каравела у Л.Мосендза тримала курс на захід, на “Mia Stella”, адже тут, на заході, “загине східна смута” [32, 65]. Розкриваючи “діалектику почуттів”, породжених роздумами про місце одиничного в океані колективного, множинного, поет заперечує, що каравела – це “безсила тріска”. Якщо вона тримає курс і цей курс правильний, то не варто впадати у відчай. При відсутності ознак перемоги навіть хвиля “віщує близьку волю”. Утверджуючи рух, порив, поет вірить у поступ і зміцнює тим самим почуття сили, додає читачам енергії.

У сонеті “Ми кажемо...” осмислюється біблійна ситуація: натовп, охоплений “байдужістю буденного щодня”, блукає у пошуках землі обітованої. Причому ліричний герой не відокремлює себе від цього натовпу, він разом з ним у пошуках. Виразальний план у першому катрені змінюється зображальним у другому: “у глупу ніч ми по шляху старому йдемо без смолоскипів, навмання...” [32, 69]. Оце виразне колективістське “ми” – характерна риса “пражан”, котрі розуміли під ним націю. У творі піднімається традиційна проблема провідника, яким, на думку автора, може бути співець, тобто митець, котрий відкриє глухим слух, а сліпим – очі, котрий спроможний вивести з пекла, не менш жахливого, ніж описане у “Божественній комедії”. Натяк на пекло Аліг’єрі не лише розширює часові межі твору, а й вносить додатковий відтінок, адже Данте, як і герої сонета, теж був вигнанцем. Митець, у сприйнятті поета, – це зв’язковий між вищими силами і людьми, той, хто добре усвідомив “всемудре і одвічне панта рей!” [32, 66], тобто все тече.

У межах поетичної збірки “Зодіак” спостерігається взаємодія віршів “Стоять жита зеленою стіною” та “Антимарія”. Якщо у першому з названих творів антитеза *Марія – Антимарія* відчутна лише імпліцитно, на рівні підсвідомості (“І бачу я, що ти... ти не Марія!”), то у другому вона чітко окреслена: “Твоя любов глядить стежок спокою / й лякає віра в воскресення Тої, / яка в прийдешнім ще, Антимаріє!” [32, 77]. У віршах образ жінки малюється у вузько особистому плані, проте завдяки взаємодії з інтерпретацією України як Антимарії Є.Маланюком його зміст збагачується гірким підтекстом і вводиться у контекст національних проблем. Отже, відбувається нашарування планів, завдяки чому образ виявляється багатозначним.

Поезія Л.Мосендза відзначалася високою напругою міжтекстової взаємодії. Це призводило до того, що “чуже” не завжди ставало у поета своїм, не завжди належним чином синтезувалося. У художній канві тексту засвоєні елементи нерідко лишалися буйками, що привертали увагу своєю незвичністю. Так, давньо римська богиня плодів Помона зображувалася поетом в умовах української дійсності, тому зі зброєю в руках. Невідповідність її мирного статусу і відтвореної ситуації була джерелом конотативних значень (цикл “*Pomona militans*”). Помона асоціювалася з підступно захопленою Україною, що бореться, а коли її захисники відходять, кидає їм “погорду матері, сестри і жінки” [32, 107].

Інтертекстуальність Л.Мосендза пронизувала усі рівні твору: моделювання дійсності, системи образів, композиційних прийомів, мовностилістичних засобів. У поезії вона виявлялася в інтерпретації відомих сюжетів, у формі своєрідних перевтілень ліричного героя, в осмисленні біблійних чи літературних ситуацій, у численних епіграфах до творів, у трансформації чужих висловлювань і т.п. І це далеко не повний перелік багатих інтертекстуальних зв’язків, що розширюють семантичне поле поезії Л.Мосендза.

Структура “тексту в тексті” виникає внаслідок синтезу елементів попередніх творів. На думку Ю.Лотмана, це “специфічна риторична побудова, при якій різниця в закодованості різних частин тексту стає виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту” [37, 13]. Ідеться, отже, про взаємодію у межах твору кількох підструктур, що служить основою для генерування нових значень, які виникають внаслідок переключення з однієї на іншу.

Ступінь виявлення прототекстів у віршах збірки “Зодіак” коливається: окремі тексти, як, наприклад, “Любий друже”, будуються як інтертекстуальні полілози, в інших – джерело прочитується лише на рівні ремінісценцій. Безсумнівним є накопичення у ліричних творах усіх можливих форм міжтекстової взаємодії: цитат, алюзій, ремінісценцій. Причому літературні ремінісценції у віршах поліфункціональні, очевидно, породжені “підсвідомою дією творчої пам’яті” [38, 339]. Іноді їх важко відрізнити від алюзій, адже вони, як, скажімо, “піднести до осінніх зір”, можуть натякати на авторство. Багатство інтертекстуальних зв’язків переконує у виразному полілогізмі художнього мислення поета, його освоєнні культурних надбань людства, свідомій чи підсвідомій рефлексії чужих текстів. Проте поєднання кількох джерел призводило до синтезу “чужого” з “чужим”, внаслідок чого розсіювалося, губилося “своє”. Звичайно, для глибших узагальнень має бути залучений увесь корпус творів, тому висловлені міркування у процесі аналізу поглиблюватимуться.

#### 2.4. Структури “тексту про текст”

Літературне ім’я письменника – Юрій Клен – показове: ним засвідчувався безпосередній зв’язок з українською національною традицією. „По-справжньому власне ім’я індивіда, – вважає І.Смирнов, – те, під яким він приховується, його так званий псевдонім – той єдиний особистий знак, який суб’єкт присвоює собі сам, а не отримує ззовні” [39, 19]. Самоозначення письменника в цьому плані найпосутніше.

Як поет, прозаїк, перекладач і критик Юрій Клен виявив дивовижну цільність: він вказував на джерела мотивів і образів, майбутнім дослідникам своєї творчості лишив цінні примітки про навіяні йому деталі, сюжети і відповідно як критик пильно дошукувався впливів чи запозичень. У рецензії на збірку Є.Маланюка „Земна мадонна” він, зокрема, підкреслював: „Так само колись для Блока його «Незнайомка» приймала риси мадонни, повії, жони, Русі; та сама многоликість, яка в іпостасях своїх стверджує цілковитий паралелізм образів у обох поетів; ті самі татарсько-скитські мотиви, та сама есхатологічна тема у «Візії», що своїми образами <...> через Блока сягає аж до Володимира Соловйова” [40, 231]. На основі численних зіставлень Юрій Клен зі скрупульозністю вченого віднаходив першоджерела творів, простежував ґенезу образів.

Перекладацька діяльність була для поета не лише формою вияву особистих зацікавлень, а й одним із шляхів засвоєння художніх надбань людства, образно-тематичного збагачення. Переклади з німецької (С.Георге, Е.Толлер, Й.Вінклер), англійської (В.Шекспір, Дж.-Г.Байрон, П.Б.Шеллі), французької (С.Малларме, П.Верлен, Ж.Мореас, П.Валері), російської мов (О.Пушкін, М.Лермонтов, С.Єсенін, О.Блок) вводили в українську культуру і прищеплювали їй чужорідні за образною системою і стилем тексти. „Будь-який переклад, – наголошує М.В.Тростніков, – являє собою трансплантацію якогось естетичного явища на не властивий йому, чужорідний ґрунт” [41, 564]. Рецепція перекладеного тексту іншою національною культурою створювала „інтертекст інтеркультури”, надавала оригіналу своєрідного підтексту значущості. Взаємодія культур при цьому нагадувала гру на музичному інструменті з застосуванням не двох, а чотирьох рук, що призводили як до збігів, так і різною. Переклад, як переконує Ю.Лотман, дає „замість точної відповідності – одну з можливих інтерпретацій, замість симетричного перетворення – асиметричне, замість тотожності елементів, які складають  $T^1$  і  $T^{11}$  – їх умовну еквівалентність” [42, 252]. Отже, він частково відтворює дух оригіналу, має певні відхилення від нього, адже завжди пов’язаний з елементами інтерпретації.

Збірка “Каравели” (1943) була навіяна Юрію Клену не стільки життєвими враженнями, скільки художніми творами різних епох і народів, над перекладами яких він невтомно працював. На джерела окремих творів, образів вказував сам автор у примітках, що дають можливість суттєво прояснити характер збігів, розмежувати запозичення від творчої переконливості образів. Епіграфом до збірки стали слова Ж.Ередіа з вірша “Завойовники”: “Із білих каравел дивилися вони, / Як від незнаних вод незнані сходять зорі” (перекл. М.Зерова). М.Зеров, таким чином, став посередником між джерелом і новим текстом, що втягував у своє поле інші.

У “Каравелах” озивався світ античної культури, Біблія, Середньовіччя, французькі поети-“парнасці”, українська культурна традиція. Юрій Клен, пильно освоюючи культурні цінності різних епох і народів, вільно почувався у часі і просторі, вводив у свої твори вже відомих літературних героїв. Тому простежимо, як перекладацька діяльність поета позначилася на його віршах, виявимо зв’язок з прототекстами, проаналізуємо інтерпретацію автором інших текстів, які призвели до появи структур “тексту про текст”.

У віршах, що ввійшли до першого розділу (“У слід конкістадорам”), освячувалися “дзвін заліза і шлях, накреслений мечем”. Домінували тут „далекі поклики зваби і жаги”, прагнення віддатися „вітрам пригод”. Твори, написані упродовж 1929-1943 років, групувалися за тематичним принципом, відбиваючи мозаїку мандрівок і пригод.

Уже своїм заголовком вірш „Конкістадори” переґукувався з назвою усього розділу, крім того, відсилав наділеного інтертекстуальною компетенцією читача до творів Ж.Ередіа. Заголовок, отже, служив сигналом інтертекстуальності, що пронизувала усі рівні тексту. Не зводячи її до впливів, які мають глибинний характер, спробуємо простежити, як сонет Ж.Ередіа „Завойовники” (перекл.М.Зерова) позначився на „Конкістадорах”. Жанрова форма сонета виявилася непридатною для нового „тексту про текст”, тим більше, що прототекст (текст-джерело) був близьким автору, котрий нічого не збирався заперечувати в ньому, а лише прагнув розвинути навіяний йому мотив.

Тому починалися „Конкістадори” варіацією на тему „відомий світ давно обрид”, що набувала експресивно-виражального характеру. Спроби обґрунтувати цю тезу породжували пошуки аналогій: „Так кактус іноді сто літ / В корінні потай копить сили, / Щоб раптом викинути квіт / На диво всім – єдиним стрілом” [43, 29]. Захоплення енергією конкістадорів, як вважає поет, наснажувало наступні покоління.

У вірші, отже, мотив освоєння нових просторів набував дальшого розвитку: увага акумулювалася на спадкоємності, на тих, хто йтиме „за вами вслід, конкістадори”. Графічним виділенням слів „не знані зорі”, що є, по суті, прихованою цитатою з вірша Ж.Ередія „Завойовники”, наголошувалося на взаємозв'язку текстів. Маркери інтертекстуальності знаходилися у сильній позиції: перед текстом і наприкінці вірша, виділяючись графічними стилістичними засобами. Це дає підстави робити висновок про свідому (з точки зору автора) інтертекстуальність, виражену експліцитно. Зберігаючи в основному характерні риси героїв („неситі, сміливі і хижі моряки” – у прототексті, „відважні хижакі” – у „Конкістадорах”), поет зосереджується на самовираженні, при цьому він ідентифікує себе з новітніми конкістадорами: „...Над нами теж Молочний шлях. / Нам теж Персей і Андромеда, / як символ світять у віках” [43, 30]. В образах конкістадорів простежувалися риси сильної особистості, оспіваної О.Ольжичем („Ольбієць”), Л.Мосендзом („Довга ніч, як довгий спомин”), Ю.Дараганом („Ти”) та іншими представниками Празької літературної школи.

Окремі „вічні” образи мали своїх посередників. Так, образ мандрівника Одиссея у поезію Юрія Клена потрапив завдяки посередництву М.Зерова, котрий ще в 1931 році бажав вигнання „безпечно плинути під теплий небосхил” („*Carpos tes patridos*”). Натяк на „Ітаки синій дим” автор адресував Освальду Бурггардту напередодні його виїзду з України. Безперечно, М.Зерова хвилювало, чи пам'ятатиме його побратим про рідну Ітаку-Україну. Більше, ніж через десять років, Юрій Клен дав відповідь йому поезією „Шляхами Одиссея” (1943), проте не прямо, а опосередковано. „Отже, підсвідомо я знав те, чого не знав ще свідомо, і підсвідомо відповів на вірш друга, що лежав десь у Києві під його паперами, – згадував Юрій Клен. – Як у нього, так і в мене антична Ітака спливла, як символ покинутої України” [44, 40-41]. Як і М.Зеров, він інтерпретує мотиви „Одиссея”, вводить у текст образ Гомера, якого заохочує відвідати край, де „живуть лотофаги”. У цьому контексті образ „лотофагів” набуває конотативного значення українців. Особливо важливим у новому тексті є акцент на потребі зберегти „у душі все минуле, як скарб” [43, 51]. Одиссей, котрому адресовані ці рядки, виявляється посередником між адресантом і адресатом, у даному разі – М.Зеровим. Отже, він має переповісти це адресату. У новому тексті інтерпретуються мотиви попереднього й у такий спосіб виникає багатоплановість, нарощування смислового потенціалу поезії-відповіді, що набуває статусу продовження прецедентної „Одиссея” Гомера.

Міжтекстова взаємодія виявляється, крім того, у формі переказу текстів. Тетраптих „Прованс” будується за метатекстуальним принципом. Зв'язок з першоджерелом виявляється у ньому як у безпосередніх включеннях провансальських текстів, що спостерігається, наприклад, у першому вірші „Бернар де Вентадур”, так і у переказі їх змісту чи легенд про трубадурів (Бернар де Вентадур, Бертран де Борн, Жоффруа Рюдель). Третя поезія тетраптиху відзначається прихованою інтертекстуальністю, адже в жодному її рядку прямо не називаються її герої: ні Жоффруа, ні Мелісанда, в яку герой закохався на основі витореного труверами образу: „Не раз із краю дальнього трувер / Заходив, і в піснях його бриніла / Її краса” [43, 36]. Закохавшись, по суті, в образ, юнак вирушив побачити принцесу, але в дорозі захворів і помер уже на руках Мелісанди, котра належно оцінила його юнацький порив. Так закінчується легенда, що виявляється у тексті на рівні ремінісценцій. Лише згадкою про „Триполійські береги”, де жила Мелісанда, дається підказка читачеві. Звичайно, що ця прихована інтертекстуальність могла б лишитися не поміченою, якби не четверта поезія „Жоффруа Рюдель – Мелісанді”, що чітко називала героїв щойно відтвореної легенди та імітувала стиль провансальського трубадура. Таким чином, доводиться враховувати внутрішній контекст тетраптиху, щоб зрозуміти його окремі вірші, які постають як „текст у тексті” завдяки поєднанню з іншими.

У другому розділі – „Серед озер ясных” – поліфонічно розгорталася дві теми: природи і кохання, яке не лише підносить, а й розчаровує, не лише приносить радість, а й біль. Вхідження у світ інших текстів супроводжувалося привнесенням свого бачення художніх образів, новий текст при цьому поставав у метатекстуальній функції. У циклі „Лесбія”, присвяченому героїні римського поета Гая Валерія Катулла, особистісні акценти простежувалися досить виразно: «Ніколи, як Катулл, у ніжний спів / Я не злучу ненависті з любов'ю» [43, 68]. У цих словах відчутна реакція на заяву Г.В.Катулла: „В серці – кохання й ненависть” (перекл. М.Зерова), що дала поштовх авторським рефлексіям, зрештою, реакції на чужу реакцію. Лесбію Катулл підносив як богорівну. Дізнавшись про її зраду, римський поет вибухнув почуттям ненависті. Таким чином, у творі Юрія Клена попередній текст озивається відлунням цитат, на основі яких вибудовується опозиція *Лесбія – Беатріче*, що має літературний ґрунт. Ця „літературність” вражень породжувала відчуженість і холод („Без задрості дивлюсь, як пестить другий / Тебе, не відлюдок і не поет”). Оспівана А.Данте Беатріче поставала втіленням ідеалу, мрій і сподівань – як антипод Лесбії.

Інтертекстуальність Юрія Клена виявлялася у тому, що він дав нове життя відомим літературним героям (Беатріче, Лесбія, Лот), демонстрував чужі тексти у своїх, відверто вступав у діалог з попередниками і сучасниками. Для нього, як і для більшості поетів-емігрантів, мав неабияку притягальну силу образ Одиссея, особливо такі його іпостасі, як вигнанець, мандрівник, страдник. Тому звертання до образів Одиссея та його рідної Ітаки сприймалося як засіб саморозкриття, вираження особистих настроїв.

Якщо на віршах другого розділу “Каравел” мало позначилася конкретика буднів, то в наступному – “У Первозванного на горах” – поет надолужує згаяне, загострюючи увагу на кричущих дисонансах “доби нечистої”. Назвою розділу підкреслювався зв’язок з Книгою Книг: первозванний апостол Андрій благословив київські гори і тому тут запанує благодать. Історичні ремінісценції, аналогії проєктуються тепер на землю, звідси нарікання, докори за втрачене, розгублене на шляхах велелюдних. Винятково важливе значення для з’ясування джерельної основи цього розділу мають авторські примітки. Юрій Клен виявив надзвичайну скрупульозність, фіксуючи, що саме навіяло йому той чи інший твір або образ. Так, „Мандрівка до сонця”, за авторським зізнанням, навіяна віршем бельгійського поета Е.Верхарна „Похід” (над перекладами творів цього автора він працював). Більше того, Юрій Клен навів уривки з прототексту для зіставлення. Не часто поети, побоюючись звинувачень у наслідуванні, дають таку можливість читачеві. Довіра до читача-друга і певність у собі дозволили поетові підняти завісу над процесом зародження образів: „Опис натовпу, що кидає рідні села й мандрує геть до міст, пригадав мені картини совітського побуту: селяни в голодні роки подавались геть із сел, у мандри, йшли до далеких міст, шукаючи там кращої долі” [45, 139]. У прототексті та вірші Юрія Клена помітні ситуаційний збіг та ритмічна подібність: “Юрми обдертого люду, / Гори нещастя і бруду... / В латаних торбах, мішках, / В сірих клунках / Злидні й недолю несуть ...” [45, 98]. Зображена поетом жажлива українська дійсність втрачала конкретно-хронікальну прикріпленість, збагачувалася низкою конотацій і набувала ознак надчасовості та універсальності.

Проте на вірші Юрія Клена позначився не лише Е.Верхарн, а й Р.М.Рільке, Є.Маланюк. У зображенні теперішнього озивалося минуле („мріється: знов печеніг, половці, обри, татари”), а „майбутнє переживається у теперішньому” [34, 15], точніше відсутність майбутнього, бо „покинута труп велетня-бронтозавра” догнивав. Запозичений у Є.Маланюка образ бронтозавра на позначення радянської системи свідчив про однотипність акцентів, характерну для „пражан” систему образності, в якій поєдналися збіги й індивідуально-авторські образи. Алюзія „косолобий Вій”, що стала однією з ідеологем твору, лишилася, наприклад, лише в арсеналі схильного до містики Юрія Клена. Стилістична невідповідність у його поезії зображального та виражального планів, високого і низького („Авраамове лоно” – „смердючі вагони”) творила підтекст, що ставав зрозумілим у контексті всього твору:

*Цитуйте, бо правиться  
Чорна меса.*

[43, 82].

Юрій Клен вступав у діалог зі своїми сучасниками, включався у розмову про Схід і Захід, у якій брав участь і його улюблений О.Блок. У зв’язку з тим, що сам О.Блок продовжив, по суті, полілог, назвемо його учасників. „Пушкін, Тютчев, Соловйов, Блок – ось найхарактерніший шлях поетичної свідомості за останні сто років у вічному питанні про Росію і Європу, – підкреслював Р.Іванов-Розумник, – чи – ще ширше – про Схід і Захід” [46, 567]. Якщо О.Пушкін розглядав проблему *Захід – Схід* у великодержавницькому дусі, то Ф.Тютчев привносив у її осмислення релігійний аспект, вбачаючи завдання у боротьбі з „антихристовою” революцією, а В.Соловйов наголошував на апокаліптичній ролі Росії. Юрій Клен, очевидно, був обізнаний з цією дискусією, адже епіграфом до „Скіфів” стали слова В.Соловйова про панмонголізм, що служили тією останньою реплікою, яка змусила О.Блока висловити своє бачення проблеми. Тим більше, що суспільно-політична ситуація у час написання змінилася, адже починався неспокійний 1918 рік. Це був час, коли точилася громадянська війна, коли ще не був підписаний Брестський мир. Тому заклик О.Блока „прийти у мирні обійми”, стати братами сприймався як реакція гуманіста, котрий попереджав, що Росія не буде більше щитом для Європи. Крім того, поет підкреслював загрозу від азіатського Дракона. Уведений ще В.Соловйовим образ Дракона, отже, оживав у „Скіфах”, набираючи, проте, не апокаліптичного, як у попередника, а цілком конкретного вияву.

Юрій Клен акцентував на іншому, на тому, що українці ніколи не були завойовниками: „Ми не ходили за моря/ Земель незнаних добувати./ Нам шлях у греки із варяг / Синів у піні бронзуватій” [45, 122]. Згадка про “шлях у греки із варяг” – це прихована цитата з вірша Є.Маланюка. Якщо інші народи спокійно творили свою історію, не знаючи ні “половецької негоди”, ні “монгольської навали”, то “ми завжди жертвами лягали”, щоб захистити їх від дикого Сходу. Поезія “Ми” навряд чи була б зрозумілою поза зв’язками з текстами попередників: завдяки їм вона збагачувалася додатковими значеннями, елементами полеміки. Юрій Клен відповідав О.Блоку і не лише йому, а й усім представникам великої імперії:

*Не ми – в диму – з потужних мрій  
Вирощували сні імперій*

[43, 103].

На противагу “Скіфам” з їх чітко вираженим гуманізмом поет стверджував незнищенність народного духу: “Ми йдем... Ми ростемо... Ми будем” [43, 104]. У Юрія Клена з’явилися додаткові нюанси, як, наприклад, протиставлення державних націй недержавним, утвердження поневоленої нації як суб’єкта історії. Ці акценти не були властиві російським поетам. Для підкреслення захисної функції своїх народів автори вдавалися до типологічно співвідносних образів: “щит”, “меч” – у О.Блока; “мур”, “вихор” – у Юрія Клена. Перегукуючись зі “Скіфами”, поезія “Ми” втягувала у своє інтертекстуальне поле і тексти



українських поетів-емігрантів: Є.Маланюка з його варязтвом, Н.Лівицької-Холодної з її відчуттям татарської крові та інших.

Образне запозичення помітне у вірші “Божа мати”, що, як зізнавався автор, був нав'язаний ранніми поезіями П.Тичини. Цю думку варто конкретизувати, обмеживши коло спостережень зіставленням із циклом П.Тичини “Скорбна мати”. У творах помітна як тематична, так і ситуаційна подібність: зображені пошуки розп'ятого Сина. У вірші рецепція “Скорбної матері” П.Тичини простежується на рівні ремінісценцій. Образ Божої матері, яка йде полями у незмірній скорботі, поліфонічний: вона вболіває і про долю розп'ятого Сина, і про залиту кров'ю країну. Проте у Юрія Клена немає тієї сили експресії, що у П.Тичини (“Не будь ніколи раю у цім кривавім краю”). Його інтонації погамовані, більш розважливі. Поет підкреслює всюдиприсутність Бога і турбується насамперед про те, що до Нього “бур'яном заростає дорога” [43, 86]. У П.Тичини ж чітко простежувалися національні акценти, виливався крик зболеної душі. Відмінності зумовлювалися не лише індивідуальними рисами авторів, рівнем емпатії, а й часом написання творів: П.Тичина безпосередньо реагував на перипетії братовбивчої боротьби, писав, так би мовити, по живих слідах подій; Юрій Клен – з відстані часу, коли буря емоцій уже уляглася. З урахуванням того, що зображена поетами ситуація викликала асоціації з апокрифом “Ходіння Богородиці по муках”, доводиться визнати, що мова йде про цілу естафету переуків. Образ матері Божої – один з найпоетичніших у літературі – постає у різних модифікаціях: страдниць, святої, спасительки людства. Юрій Клен наголошує на її вселюдськості і водночас українськості, вводячи у вірш атрибути українського пейзажу: “вітряки”, “синю плахту лісів”.

Притаманна Юрію Клену інтенція відгукуватися на інші твори мистецтва, в тому числі невербальні, реалізувалася у віршах “Володимир”, “Софія”. Переуком епіграфів (“Проектується знести храм св. Софії в Києві”, “Тайни тисячоліття – в Софії стрункій, / Що поблідла, але ще ясніше, ще вище / Вироста, як молитва, в блакить”) – з газетної хроніки та з вірша Є.Маланюка – у поезії “Софія” досягається багатоголосся: підкреслюється реальна загроза винищення архітектурних пам'яток. Висловлювання Є.Маланюка озивається у самому тексті, проступає крізь його канву: „В красі, яку ніщо не сокрушить,/ Свята Софія, ясна й незрушима,/ Росте легендю в блакить” [43, 78]. Артикульована поетами одна і та ж думка про те, що Софія як Премудрість Божа, не може загинути, знаходила подібне втілення. Ситуація, коли “всі слова уже були чиймись” (Л.Костенко), не нова, адже творчий акт приводить у дію глибини пам'яті, здійснюється уже прокладеним шляхом, видобуваючи уже звідкись знане.

Про діалог з попередниками свідчить нерідко заголовок. “Терцини” Юрія Клена вказують не лише на те, як написаний твір, а й на зв'язок з прецедентним текстом. Звертання до Данте зумовлене схожістю доль, суголосністю зображуваного, пошуками духовних основ буття, що змушують знаходити відповіді у культурній спадщині людства. Діалог з Данте пронизує усі рівні тексту, відгукується в оцінках побаченого, що зіставляється з описаним у “Божественній комедії”. У Юрія Клена прочитуються ті ж настанови – політичні, етичні, що і в Данте як героя “Божественної комедії”. Вони стосуються не лише особистого (рятувати свою душу), а й загальнолюдського вимірів – потреби рятувати людство.

Попередній текст не просто входить у структуру “Терцин”, а вибірково проявляється у ньому, озивається відлунням цитат, надаючи новому тексту багатовимірності. Взаємодія з “Божественною комедією” виявляється у системі образів, оцінок, у засвоєнні високої культури, у навчанні на “божественних” зразках. Персонажі “Божественної комедії” – Данте і Вергілій – входять у структуру “терцин”. Вергілій, котрий супроводжував у подорожі Данте, веде тепер в Україну – це дев'яте коло пекла. Саме Вергілій близький автору комедії розсудливістю, громадянським пафосом, він для нього учитель, чіс слово – закон. Деталі “Божественної комедії”, отже, проступають у новому тексті, співіснуючи з породженими радянською дійсністю реаліями.

У Данте пекло розділене на дев'ять кіл, у кожному з них караються грішники за принципом: чим тяжчий гріх, тим нижче коло. Тому в дев'яте коло потрапляють найбільші грішники, якими, на думку Данте, були зрадники; у Юрія Клена цим дев'ятим колом стала Україна – зраджена, розтерзана, розп'ята: “Скляні, напівзакрижанілі очі / Тих матерів, що власних немовлят / Жеруть із голоду! О бенкет ночі, / Що над землею стеле чумний чад!” [43, 79]. В описі новітнього пекла, отже, зберігаються деталі, згадані Данте. У “Божественній комедії” пекло описане з відтворенням ієрархії грішників і належних їм покарань. Ліричний твір немає таких можливостей, тому в ньому спостерігалось вибіркоче пристосування окремих деталей, що збагачували новий контекст за рахунок підключення численних асоціацій.

Великі попередники у “Терцинах” не так цитувалися, як характеризувалися завдяки цитуванню. О.Жолковський вважає, що “цитація може бути цілком відвертою чи завуальованою, вірною духу джерела чи виклично полемічною” [47, 24]. Згадкою, наприклад, про “край Шевченкових ідилій” у вірші натякається на Україну, на її садки вишневі, “пишні зела”. Більше того, сам Юрій Клен зізнавався у тому, хто впливав на нього під час написання твору. Так, В.Сосюра, наприклад, нав'яз рядки “Все втиснуто в трикутники і ромби” [43, 79]. Спільною була спроба передати за допомогою чітких геометричних фігур напередвизначеність, детермінованість сущого, висловити своє бачення подій через підказану В.Сосюрою символіку. Як і попередник, Юрій Клен замислювався над магією чисел, розкривав їх зміст.

Імплицитний характер інтертекстуальності “Терцин” Юрія Клена конкретизує у примітках, наголошуючи, що звертання до терцин, якими написана “Божественна комедія”, – це спосіб ще раз підкреслити, що підрадянська дійсність – справжнє Дантове пекло, панування Сатани. Тому для читача вводилася підказка (“Слова над пеклом Дантовим згадай...”), яка відсиланням до Данте збагачувала

твір. Причому ця підказка містилася на початку твору, щоб навіть при поверховому перегляді читач не зміг би її пропустити.

Інтертекстуальність “Терцин” виявляється на різних рівнях тексту: по-перше, мотиву – зображення пекла; по-друге, безпосереднього запозичення образів (Данте, Вергілій); по-третє, цитування прецедентного твору; по-четверте, елементів форми. “Терцини” взаємодіють не лише з прототекстом, а й з творами самого Юрія Клена, зокрема з його поемою “Попіл імперій”, що увібрала уже вироблені письменником засоби і прийоми: у ній з’являється все той же Данте, проте замість Вергілія тепер постає Еней, але цей персонаж поводить себе не в дусі римського кодексу, а відповідно до версії І.Котляревського, що підкреслюється у поемі: “Мене послав шановний панус / Негг Котляревський, що водив / мене колись по пеклі за ніс, / і Вашій ласці доручив” [43, 257]. “Терцини” можна вважати підготовчим етапом у роботі над “Попелом імперій”, адже вже в першій частині цього твору поет обіцяє: “Тебе у прірву пекла поведу / і виведу на верховини, / і в тім поході грізно загудуть / від Данта пещені терцини” [43, 190]. Форма терцини засвідчувала не лише зв’язок з прототекстом, а й версифікаційну майстерність автора.

В аспекті інтертекстуальних сходжень – як з творами самого автора, так і його сучасників – цікавою стане епопея “Попіл імперій”, над якою Юрій Клен працював упродовж п’яти років і яка, незважаючи на це, лишилася незакінченою. Сам автор зізнавався: “Я напочатку ставив собі скромне завдання – дати поему на кілька сот рядків, але вона, mimo моєї волі, росла, захоплюючи все ширші обрії, і мені довелося її розмір рахувати вже не сотнями, а тисячами рядків” [48, 333]. Є.Маланюк (його сучасник) “Попіл імперій” вважав “центральною твором цілого життя” [49, 10]; М.Неврлий – пророчим твором; Ю.Лаврінченко стверджував, що в ньому українська драма постає “як світова і світова – як українська” [50, 5]. На думку Ю. Коваліва, “Попіл імперій” – це “широкомасштабний художній літопис історичних подій ХХ ст., що вели до краху деспотичних наддержав – “імперій” [51, 19]. В.Сарапин виявляє у поемі принцип “неокласичної” відповідності змісту і форми, наголошує на “формальній вивершеності тексту” [52, 12]. Поема “Попіл імперій”, отже, продовжує лишатися в полі зору сучасних літературознавців, проте глибокого її прочитання, з урахуванням багатого змістового потенціалу міжтекстових зв’язків, ще не здійснено.

Твір, що підсумовував крах імперій і духовні основи буття, вирізнявся різноманітністю, строкатістю частин, поліджерельністю. Його “авторитетність” досягалася міжтекстовою взаємодією, тобто за рахунок інших текстів, що стали прецедентними чи мають, на думку автора, стати такими. У наше завдання не входить виявлення усіх джерел поеми, а лише встановлення багатства інтертекстуальних зв’язків, які відмежовуємо від інтратекстуальних, тобто внутрішньотекстових.

Юрій Клен оцінював свій час крізь тло віків і текстів культури, таким чином долав однобічність оцінок, досягав об’єктивності і багатоаспектності зображення. Навіть суспільно-політичні катаклізми початку ХХ століття характеризував крізь призму літературних ремінісценцій (“Ні, не орел є нашої доби / птах символічний, а папуга”).

За авторським визначенням, “Попіл імперій” – це “поема-епопея”, що синтезувала ознаки двох жанрів: властиві епопеї значущість, масштабність відтворених подій і виразно виявлені авторські первні, які поєднували розрізнені фрагменти твору, що, з одного боку, прогнозував загибель імперій, а з іншого – підсумовував творчу діяльність письменника. Двоїсте трактування жанрової специфіки твору потребує прояснення. Поема справді відзначалася просторовою розімкнутістю, охоплювала майже півстоліття: від перших десятиліть ХХ віку – до двобою, у якому зіткнулися гітлерівська Німеччина і Радянський Союз, тобто за масштабом охоплення суспільно-політичних процесів претендувала на монументальність. Проте властиві епопеї ознаки, згідно з авторським визначенням, поступаються перед притаманними поемі рисами, у числі яких – віршова форма, яскраво виявлене авторське “я”.

В інтертекстуальному полі “Попелу імперій” багато текстів: Біблія, і “Слово о полку Ігоревім”, і “Пісня про Роланда”, і роман Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, і твори “неокласиків”, і близьких автору “пражан”. Цей перелік не претендує на повноту чи вичерпність, оскільки в підтексті прочитуються імена М.Вороного, О.Олеса, М.Хвильового, багатьох зарубіжних письменників. Причому в міжтекстовому просторі співіснують як безпосередньо названі автори: “Пили ніжну музику строк ми, / і чарував не тільки Блок, / Бальмонт, а навіть Віктор Гюґо...” [43, 139], “І нам були однаково близькі / Фет і Бодлер, і Леся, і Петрарка” [43, 141], так і ті, чиї імена прочитуються на рівні ремінісценцій: “Сюди співця загірної комуни, / що досі хоче нам світити!” [43, 343]. Юрій Клен як творець нового тексту синтезував елементи інших, вводив авто- і метатекстуальні фрагменти, протиставляючи тотальній руйнації, девальвації цінностей світ культури.

Перший розділ поеми “Попіл імперій” напрощуд мозаїчний: у ньому поєдналися спогади про далекий Архангельський край, де поет відбував заслання, дорогу серцю Лукрозу, незабутнього М.Зерова і поетичні роздуми про долю України, її добровільних вигнанців, і змалювання навальної динаміки подій, і публіцистично наснажені відгуки про суспільно-політичні катаклізми доби. Епіцентром твору стала історична доля України, що спробувала здобути “державну бронзу”. Поет не стільки фіксував перипетії, вузлові моменти української історії, скільки аналізував, оцінював їх. Кінець епохи, початок нової доби асоціювався у нього з “переддвір’ям” пекла, провісником якого стала Перша світова війна, коли рясно “земля угноїлася трупом”, коли гинули не лише люди, а й цілі імперії. Гуманістична позиція автора виразно виявилася в оцінці диктатури пролетаріату – цього багатоликого Ніхто: “Палахкотять, мов жар, полотнища червоні, / Республіка в крові все топиться й не тоне” [43, 152].

У творі домінують самовираження і рефлексії доби. Метатекстуальний характер має, наприклад, уявна розмова з читачем – однодумцем і опонентом водночас, що будується за принципом обманутого

очікування. Автор коментує, що чекав читач і що знайшов у творі, а також мотивує плановані зміни: „Та я, читачу, втишити ладен / тепер твою жадобу норми / і (як співці співали за давен) / ввіллю свій вірш у строги форми” [43, 190]. Проте обіцяне не вдалося реалізувати: надто “пошматованою”, за авторським визначенням, виявилася доба, що ніяк не вкладалася у “вирізьблену єдність”.

Поет умовтовує у текст поеми численні гасла: “Повстаньте, гнані і голодні” [43, 151]; “Тоталітарне гасло кинув час: “Той, хто не з нами, той є проти нас” [43, 176]; “Всі народи до згоди...” [43, 150] тощо. Використання цього готового матеріалу, продукowanego масовою свідомістю, полегшує, з одного боку, процес творення, служачи своєрідним опорним матеріалом, а з другого – створює простір для індивідуального сприйняття, адже від характеру його введення і контексту залежить рецепція. Ван ден Хевель запропонував на позначення цих готових текстів, тобто поштових листівок, тиражованих гасел, написів на стінах, вислів “вкрадений об’єкт”, яким підкреслювалися можливості освоєння усім відомого, зужитого, трафаретного, але й прикметного для доби. “Плакат, плакат, божественний плакат / мистецтво подає єдине. / Людина тільки мертвий автомат, / якого рухає пружина” [43, 179], – писав Юрій Клен. Плакат він вважав ключовим концептом радянської ідеології, підкреслюючи цим показний характер насаджуваних у суспільстві принципів і заохочуване зведення мистецтва до функції агітки.

“Попіл імперій” відзначається нашаруванням різних планів: казкового і реального, літературного і життєвого. Казкові деталі накладаються, наприклад, на художньо відтворені реалії, становлячи наче верхній поверх тексту. Мотив жар-птиці, не спійманої малим Юрком і не збереженої згодом Петлюрою, набуває щоразу інших відтінків: бажаного, втраченого, недосягнутого. Поетика лейтмотивів, тобто неточних повторів, підпорядковується виявленню життєвих закономірностей, аналогій.

У поемі мають місце неодноразові автопроєкції, щоразу в новій іпостасі: то малого Юрка, то Клена, то вигаданого разом з Л. Мосендзом Порфирія Горотака – містифікованого автора «Дияболічних парабол». Ці авторські посередники позначаються на тональності фрагментів, що мають то характер замилювання, то обурення, то іронії. Як варіюються авторські іпостасі, так і провідники, якими стають Данте, Еней, Фауст. У кожного з них своя місія: Данте супроводжує по радянських концентраційних таборах, Еней – по фашистських, Фауст – у демонічний світ. Зміна провідника супроводжується імітацією стилю прототексту, що має експліцитний характер.

Введення літературних персонажів у новий текст постає своєрідним виявом міжтекстової взаємодії, при якому герої не втрачають зв’язку з попереднім твором, набуваючи у новому дещо іншого статусу. Звертання до Данте-вигнанця не нове, ще в “Терцинах” Юрій Клен згадував свого великого попередника, котрий став тепер його провідником по колах новітнього пекла, яке перевершило всі передбачення. Зображені картини – не витвір фантазії, а страшна реальність сталінської доби. Географія новітнього пекла настільки розширилася, що охопила всю Україну і досягла Соловків, Колими, Лени. Жахливі картини голодомору, “Дантові кола” тортур, перевірок, знущань, провокацій, через які проходили в’язні радянських концтаборів, описані з документальною точністю.

Поет не називає поіменно своїх репресованих друзів-неокласиків, але вдається до таких промовистих алюзій, що дорогі йому імена – М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича – легко прочитуються поміж рядків. Цитатність, ремінісцентність стають засобом їх презентації. Висловлювання однодумців органічно входять у художню канву тексту: “Леконт де Ліль, Ередія стежки / протоптували нам до верхогір’я, / де Україні світить кризь віки / “Парнаських зір незахідне сузір’я” [43, 220]. Відтворення художнього світу неокласиків здійснюється на ейдологічному рівні, введенням властивих їм образів, що своєю високою духовністю протистоять жахам концентраційних таборів: “Хотів я стать над чорною ріплею, / як небо гордий, сильний, як земля, / і скарано мене, як Прометея: / цей ґрунт копає вже чимало літ / лопата в ямба такт і такт хорей” [43, 222]. Трагедія репресованих, зокрема П. Филиповича, співвідноситься з покаранням Прометеем і вводиться у контекст знакових для часу подій. Абсорбція “чужих” текстів супроводжується конкретизацією топосу (Таймирський край, соловецький кремль) і набуває глибокого підтексту, за яким розпізнаються конкретні творчі особистості, що відбували покарання за нездійснені злочини.

У поемі “Попіл імперій” зустрічаються персонажі різних текстів: Еней, Данте, Люцифер, Голем та інші. Еней, наприклад, діє в інший, ніж у Вергілія чи І. Котляревського, час, в інших умовах і виконує лише йому притаманну функцію. Свій родовід він веде, звичайно, від Вергілія, проте в поемі Юрія Клена зберігає риси, надані йому українським письменником. Тепер Еней коментує жахи німецького пекла: Бухенвальду, Освенціму. Персоніфікація цього персонажа, отже, супроводжується його осучасненням. Елемент новизни, відчутний у інтерпретації образу, стимулює процес зіставлення з вихідним зразком, що дає змогу виявити напругу *притягання / відштовхування* між Енеєм І. Котляревського й Енеєм Юрія Клена. Еней у поемі “Попіл імперій” постає в інший час, він з’являється біля станції Лозової, щоб супроводити по фашистських концтаборах. Рух він ототожнює з процесом творення і в такий спосіб нагадує формальні ознаки прототексту: “Строфа – мій віз, рядки – колеса, / І тих коліс у воза десять. / Їх ритмом-ободом стягнуть, / Мастить їх дьогтем – серця кров’ю / І рими-шпиці яворові / Мені крутити допоможть” [43, 258]. Юрій Клен зберігає бурлескний тон, дециму і 4-стопний ямб І. Котляревського, проте імітований стиль висловлювання, на нашу думку, дисонує з описуванним: “Робітників із України / везли в вантажних поїздах, / де, позамикані, мов свині, / вони товклись, як у хлівах” [43, 265]. “Літературність” автора призводила, отже, і до стилістичних невідповідностей.

Експліцитний характер міжтекстових сходжень з “Фаустом” Й. Гете виявився у безпосередніх згадках про попередника, збереженні хронотопу (вальпургієва ніч у Гарці), введенні головних героїв прототексту, використанні аналогічних художніх прийомів. Протиставлення реального ідеальному, земного пекла

світу видінь також стало одним із структурних принципів розвитку дії. Це *зіставлення/ протиставлення* суголосне роздвоєній фаустівській душі, що прагнула пізнання і відчувала обмеженість людської екзистенції. Юрій Клен, як і Й.Гете, зіштовхує два світогляди, два діаметрально протилежні погляди на людину як творіння Бога і Люцифера водночас:

*ЛЮЦИФЕР*

*...Я їх навчу лукавити, вбивати,  
вкладу неспокій, прокляту жагу.*

*ГОСПОДЬ*

*А Я вкладу чуття самопосвяти,  
збуджу за подвигом тугу*

*[43, 330].*

Найбільш узгодженою з новим текстом і статусом героя була в Юрія Клена функція Фауста, котрий став зв'язковим між інфернальними силами і людьми. Образ Фауста має багату історію, започатковану в 1587 році Йоганном Шпісом, котрий видав народну книгу про чародія і чорнокнижника, якому вдалося підкорити потойбічні сили. Як вважає А.Нямцу, “у процесі багатовікового літературного функціонування вона [тобто легенда про доктора Фауста. – В.П.] сконцентрувала в собі складні комплекси ситуацій і колізій, що мають підкреслено універсальне звучання і значення” [53, 49]. До образу Фауста зверталися Крістофер Марло, Г.-Е.Лессінг, Й.Гете, фаустівські колізії знайшли вияв у багатьох творах Празької літературної школи: “Прага”, “Фавстівська ніч” Є.Маланюка, “Франкфурт-на-Майні” Юрія Клена, “Довга ніч, як довгий спомин” Л.Мосендза та інших.

З Фаустом у поемі Юрія Клена з'являється і його двійник, цього разу Квазі-Мефістофель. Інваріантною основою цього двійництва стала заміна відомого персонажа його антиподом, що створювало додаткові можливості для його художньої інтерпретації. У текст поеми ввійшли ті літературні герої, які набули вже певної репутації і тепер то підтверджували, то спростовували її. Проте зображене у “Попелі імперій” дійство позначене виразною суб'єктивністю, яка досягається введенням свого “я”, появою численних протагоністів, у зображенні зла у світовому масштабі, в осмисленні літературно-мистецьких проблем свого часу.

Елементи окремих текстів, як, скажімо, “Божественної комедії” А.Данте, “Енеїди” І.Котляревського, виявляють значну активність, позначаючись на строфічній будові, стилістиці твору. Ступінь експліцитності цих текстів у структурі поеми досить високий.

Відомий сюжет у Юрія Клена наповнюється новим змістом: погане каченя виявляється не прекрасним лебедем, як звичайно, а Україною (“О Україно, Лебедю мій ясний!”). Точніше кажучи, і тим, і іншим водночас, адже цей образ утримує і своє попереднє значення, і своє нове, набуте в іншому контексті. Крім того, лебідь асоціюється з Фінляндією, яка за умовами радянсько-німецької угоди потрапила в сферу радянського впливу (“Лебідь Суомі”). Конотативні значення цього слова досить розмаїті: воно вживається не лише для виокремлення одиничного (у даному разі йдеться про М.Драй-Хмару), а й для позначення множинного, тобто неокласиків: “Я був один із лебедів, які / належали до грона п'ятірного / нездоланих співців. О, дні гіркі!” [43, 227]. У поемі простежуються численні перегуки з іншими творами, завдяки яким наголошується визначальне, досягається поліфонія тексту.

Основою генерування смислів стає переключення з одного тексту на інший, що змушує читача знаходити зв'язки між ними, заглиблюватися в авторський задум. Юрій Клен нерідко полегшує сприйняття поеми, вводячи у твір “метатекстові оператори”, що коментують, прояснюють, підказують, про кого йде мова. “Я пошматованості навесній / різьблену єдність протиставлю” [43, 190], “ввіллю в ті ямби грім і жаж” [43, 191] – ці коментарі допомагають адекватному сприйняттю тексту і мають автометаописовий характер.

Щоб виокремити чийсь портрет із загалу, Юрій Клен свідомо вдається до цитування, за допомогою нього нагадує про автора і пов'язані з його життям події. Постать О.Ольжича вимальовується завдяки введенню його слів (“Ні кроку зі шляху, ні думки назад”), образів, опосередкованих характеристик (“Він воїн був, лицар він був і поет”), конкретизації топосу, що увійшов у свідомість людства як фатальне місце.

Останні хвилини життя О.Теліги відтворюються за допомогою парафрази, із залученням властивих їй образів. За авторською художньою версією, вибудованою, очевидно, на твердження Л.Форостівського (“Київ під ворожими окупаціями”. Буенос-Айрес, 1952) – тогочасного міського голови Києва, поетеса вдалася до самогубства, щоб гідно піти з життя. Мабуть, ця версія побутувала серед емігрантів і тому знайшла вияв у творі. Безсумнівним є те, що у широкому колі згаданих письменником імен перевага віддавалася неокласикам і пражанам, що свідчило про симпатії й уподобання самого автора.

У поемі знайшла відгомін легенда про Голема, джерелом якої став однойменний роман Г.Майрінка, що підкреслював сам Юрій Клен згадкою про той кут, де “з Майрінком стикався Голем” [43, 284]. Виданий у 1915 році роман Г.Майрінка “Голем” відзначався “своєрідним сплавом впізнаваного, конкретно топографічно окресленого празького колориту з космічним масштабом художнього узагальнення, коли столиця Богемії, місто із змішаним чесько-німецько-єврейським населенням, стає як би моделлю передкризового капіталістичного світу” [54, 6]. Поетизацією жахів письменник відтворював фантазмагорію людського буття, антигуманність суспільного ладу. На думку А.Волкова [55], передісторією літературної теми створення штучної людини були антропологічні міфи, що зазнали

численних трансформацій, побутуючи у холмській і празькій версіях. Празька версія розроблялася у чеській, німецькій, австрійській, польській та українській літературах.

Голема (за празькою версією) створив Юда Льове бен Бецалель за часів Рудольфа II (1576-1612), проте створена людина вийшла з-під контролю, тому інтерпретація образу Голема супроводжувалася мотивом непередбачуваних наслідків. Чеські письменники Йозеф Іржі Колар, Йозеф Сватек, Алоїз Ірасек зображували цього персонажа в функції захисника; австрійські письменники празького кола, переважно єврейського походження (М.Брод, Е.Кіш, А.Голітшер, Р.Цвілінгер та інші), наголошували на ментальних аспектах теми. Голем у романі Г.Майрінка діє у Празі і водночас постає страховиськом, якого жахаються навіть мешканці гетто, і втіленням єврейськості. Юрій Клен зображує уподібнення цадика до Голема ("з обличчя вже не цадик він, а Голем"), проте в поемі немає тієї деталізації празького колориту, що спостерігалася в романі Г.Майрінка.

Четверта частина "Попелу імперій" стала синтезом намічених у ньому мотивів, сагою про нескореність українців, про єдність національних і загальнолюдських прагнень. Пройнята вірою в те, що "замкне народи на землі любов в єдине видноколо", вона зображувала духовне життя покоління, утверджувала безсмертя народного духу, що черпав свою силу у вірі.

*Я кличу: Господи, пошли нам повінь,  
Щоб залила суху Сахару душ...  
[43, 349].*

Бажання зміцнювати віру, гартувати дух, філософія трагічного оптимізму ріднила поета з представниками Празької літературної школи. Як і вони, письменник прагнув осмислювати проблеми вселюдського значення. Якщо біблійний Єремія оплакував спустошення Єрусалима, то в Клена – руйнацію землі, звиродніння людини. Чим є людське буття? Чи не одвічним змаганням Бога і Люцифера, сил добра і зла? У вмонтованій у четверту частину "Вальпургієвій ночі", в основу якої покладено однойменний фрагмент з "Фауста" Й.Гете, змальовано боротьбу, яка, за визнанням І.Качуровського, пронизує всю світобудову. У Й.Гете вона обмежувалася лише рамками людської душі. Юрій Клен, як бачимо, не наслідує сліпо прототекст, а наповнює його новим змістом, розширює коло ремінісценцій.

Масштабність осмислюваних письменником подій не затьмарила їх різнобарв'я, хоч превалюють, безперечно, темні кольори. У палітрі поета виразно відчуються іронічно-сатиричні ноти, шаржі на різного роду агітки, подекуди романтично-піднесений тон, породжений бажанням протистояти трагічній дійсності, суворо-стоїчні інтонації.

П'ята частина епопеї – це уявний діалог людини з землею, стисло викладена концепція діяльного життя, життєтворення:

*Предків не маєш? – Тож будь тепер сам собі предок.  
Люди забули легенди? – Нову їм створи.  
Втратили віру? – Кресли на скрижальях їм Кредо.  
Щезли герої? – Меча тоді в руки бери  
[43, 356].*

Ця оптимістична нота стала квінтесенцією твору, заповітом автора, котрий твердо вірив у загибель тоталітарних режимів, пророкував, що залишиться від них лише попіл. Напутнє слово Матері-Землі, подане наприкінці твору, накреслює перспективу: "Згинув варяг, але сам будь варягом, будь Рюрик, / що відкриває ніким ще не ходжений шлях" [43, 356]. У її словах звучить відгомін "варязьких" захоплень Є.Маланюка, відчувається відповідь і йому, і всім сучасникам.

Поема відзначається палімпсестичністю письма: на зображені реалії суспільно-політичного і літературно-мистецького життя накладаються біографічні подробиці і крізь призму особистого висвітлюють очевидне. Поєднання різних смислових планів – загальнолюдського, світотворчого, метафізичного, культурологічного, біографічного – стає прикметною рисою цього твору.

У художню канву поеми вплетені відносно самостійні фрагменти, як наприклад: "Плачі Єремії", "Соняшник", вже згадувана "Вальпургієва ніч" та інші. Вони, хоч і порушують композиційну стрункість твору, проте не виявляються чужими у ньому, підпорядковуючись реалізації авторського задуму, увиразнюючи його. Уподібнення автора до пророка Єремії, котрий оплакував руїни Єрусалима, породжене підневільним становищем української нації, що потребувала свого Єремії: і не лише для оплакування, а й для провіщення майбутньої слави. У першій з названих функцій Єремія поставав не лише в Юрія Клена, а й у Є.Маланюка ("Друге посланіє"), А.Гарасевича ("Плачі Єремії"); у другій – здебільшого в Ю.Липи.

Більшим оптимізмом у порівнянні з попереднім відзначається фрагмент, що дістав назву "Соняшник". На здатності соняшника тягтися вгору вибудована аналогія: *Україна – це соняшник*, що, мов той пишний квіт, завжди "до сонця обертає чоло смагле", з усіх сил тягнеться до горнього світила. Автор і заохочує її, і наказує водночас: "Нехай тебе пожарами спалили / й драконів засів сіють на полях, / а ти – тягнись до горнього світила, / зори, зори вогнистий в небі шлях" [43, 321].

Культурологічний спектр поеми надзвичайно багатий: ремінісценції з творами поетів-"неокласиків", представників Празької літературної школи, звернення до біблійних, фольклорних українських, польських, німецьких джерел, уведення у сюжет відомих літературних героїв, імітація стилю

“Божественної комедії” А.Данте, “Енеїди” І.Котляревського, “Фауста” Й.Гете. Юрій Клен характеризував свій складний час крізь призму літературних текстів і відповідно з їх інтенсивним залученням, він писав так, наче мав репрезентувати не лише точку зору свого покоління, а багатьох поколінь митців. Тому “Попіл імперій” – це синтетична структура, що увібрала ознаки “тексту в тексті” і “тексту про тексти”.

Поема не має смислової завершеності, єдиного стрижня, що скріплював би її лейтмотиви, автоперегуки. Вона відповідає багатьом творам попередників: Панаса Мирного (“Воли ж ревуть, бо ще порожні ясла”), М.Хвильового (“Хай лиш махне нам рукавом Аглая – / ураз ми впадемо в чарівний транс...”) і потребує від інших такої ж відповіді, тобто входить у літературний контекст. Це монументальне полотно, що підводить підсумок багаторічній праці письменника.

Поема “Попіл імперій” утворює потужне інтертекстуальне поле, що єднає тексти різних часів і народів. Автор розраховував на такий ступінь міжтекстової компетенції, який передбачав розуміння іншомовних вкраплень (з німецької, польської мов) без будь-яких коментарів, тобто вдавався до кодової інтертекстуальності. Очевидно, розвинуте мовне чуття та досвід перекладача підказували йому цей шлях як засіб збудження читацької уваги.

Високий ступінь інтертекстуальної насиченості змушує розглядати поему “Попіл імперій” крізь призму інших текстів, що стали надбанням різних народів, і дає підстави для таких узагальнень. Юрій Клен активно використовував духовну спадщину минулого для осмислення проблем своєї доби, акцентував на численних багатоаспектних зв'язках зі світовим літературним контекстом, виявляв особливий пієтет до своїх колег по перу, демонстрував експліцитну інтертекстуальність, вдавався до різних форм міжтекстової взаємодії, досягаючи поліфонії художнього слова. Завдяки інтертекстуальності художнє мислення поета переборювало одноплановість, лінійний характер. Зіставлення індивідуально-авторської інтерпретації Юрієм Кленом численних прототекстів дозволяє простежувати діалектику традиційного і новаторського в доробку письменника, відзначити такі риси міжтекстової взаємодії: по-перше, скерованість цього процесу самим автором, про що свідчать підготовлені ним примітки; по-друге, свідому інтертекстуальність, що виявлялася на усіх рівнях і у найрізноманітніших формах; по-третє, включеність його текстів у літературний контекст, безперервність взаємодії.

## 2.5. Інтертекстуальність як співтворчість

“Дияболічні параболи” (1947) – збірка стилізацій та пародій, складених Порфірієм Горотаком і видана в Австрії, у Зальцбурзі. За задумом, вона мала бути результатом творчої співпраці Леоніда Мосендза, Юрія Клена і Мирона Левицького, котрий мав підготувати ілюстрації. Триєдність задуму підкреслювалася віршем “Я”: один, очевидно, Л.Мосендз “бере усе на кпини”, другий, тобто Юрій Клен, “пестує ліризм”, третій (Мирон Левицький) “олівцем і тушем страшний малює катаклізм” [56, 60]. Задумане, звичайно, довелося корегувати, бо видання збірки з ілюстраціями потребувало великих фінансових витрат, тому відмова від них давала змогу зробити це видання значно дешевшим.

На появу збірки помітний вплив мали позатекстові чинники: соціокультурний і літературний контексти, побутові реалії, які б могли суттєво прояснити ті чи інші художні деталі, образи. “Позатекстова реальність як текст” увійшла у вірші “Дияболічних парабол” і виявилася в них – опосередковано чи безпосередньо. У листі до Арсена Шумовського Л.Мосендз так пояснював появу збірки: “Так, це ми з покійником (Кленом) написали за два дні. Деякі речі вдвох писані. Дещо не ввійшло. Навмисне дали туди й чепуху останню, щоб ніхто не пізнав” [57, XXI]. Звичайно, твердження про те, що збірка підготовлена за два дні, не слід сприймати поважно. Л.Таманський (Ю.Герич), скажімо, називає більш вірогідний термін, стверджуючи, що на підготовку довелося витратити два місяці. З урахуванням того, що деякі пародії, написані Юрієм Кленом раніше, були включені до цієї збірки, а деякі так і лишилися в рукописах (“Тірольська космогонія”, “Весна” та інші), згадується, очевидно, час упорядкування самої збірки.

Леонід Мосендз і Юрій Клен, щоб приховати свою співпрацю над віршованими пародіями, шаржами, вдалися до прийому літературної містифікації, ввівши посередника, такого собі простакуватого Порфірія Горотака, який характеризувався як мешканець Горотакивки, мандрівник по Кореї, Японії, Індії, Туреччині та інших країнах, український поет, чий стиль «вироблявся під впливом Рембо і Малларме» [59, 4]. Біографічна довідка, якою забезпечувався фіктивний автор, мала надавати збірці більшої достовірності. У текст збірки, отже, вводилася інтерпретанта, тобто така частина, яка описувала весь текст як ціле. Проте ця інтерпретанта мала швидше фіктивний, ігровий, ніж прояснювальний, характер, бо підпорядковувалася все тій же містифікації. «Талант містифікатора, – підкреслює М.Наєнко, – за своєю структурою бінарний: з одного боку – це власне талант, талант «для себе», а з іншого – розвиток у собі рис таланту, який імітується, містифікується» [58, 237]. У даному разі маємо справу з подвійною, навіть потрійною містифікацією: *автор – співавтор – митець*, чий стиль імітується. Тому авторство багатьох поданих у збірці текстів, за винятком творів-присвят та позначених технологічною лексикою віршів, встановити важко, тим більше, що і Юрію Клену, і Леоніду Мосендзу властиві звертання до літературних джерел, інтерпретація міфологічних сюжетів, книжність ремінісценцій.

С.Гординський наводить цінні свідчення про співавторство: “Левицький певний лиш у тому, що Кленові належить найменше 75% віршів, він був теж творцем самої ідеї поета-містифікатора Горотака, був редактором видання цілої збірки і оформив її згідно зі своїм стилем і смаком” [59, 372]. Л.Мосендз підготував передмову до збірки, у якій результат творчої співпраці характеризувався як “цікава поява, що їй досі немає прикладу у нашій літературі” [56, 4]. Загалом з цією оцінкою можна погодитися, якщо врахувати, що, крім пародій Едварда Стріхи та епізодичних спроб окремих авторів, українська література не мала значних успіхів у цій сфері. Безпосереднє звертання до читача, подане на початку

збірки, важливе з точки зору прояснення усього її змісту: “Тому на того я й не подивлюся, / Хто Маєра не знає і Ляруса” [56,6]. Звертання до читачів свідчить, що автори пародій орієнтувалися на ерудита, котрий за гримом розпізнає суть, зрозуміє авторську гру. Та й сам епіграф до збірки (“Лякати буржуа, назвавшись людодом, / що хтів би скуштувати малесеньких дітей, / впиватися гірким, самотнім, тонким мідом / нездійснених бажань і неживих ідей, / і бачити в вині безстидної таверни / вино причастія, єдину кров Христа, – / хіба таке життя, потворне і химерне, / не зветься красою?”) формулювався за принципом пародіювання М.Рильського. При пародіюванні в імітацію стилю пародійованого попередника включалися протилежні йому елементи, що служили маркерами пародії, покликаної висміювати, викривати, а не творити канон. Щоправда, приписувані М.Рильському слова викликають незгоду, бо точка прицілу обрана, м'яко кажучи, невдало. Захоплення поета красою, здобутками культури відоме, проте ніяк не в'яжеться з натяком на красу новітнього “людодівства”, у зв'язку з чим мозаїка наведених висловлювань видається гіпертрофованою.

Інтертекстуальність “Дияболічних парабол” виявляється у взаємодії як з прототекстами, які пародіюються, так і з текстами-сусідами і, крім того, у співпраці двох авторів. Сприйняття авторської гри можливе лише при високому рівні міжтекстової компетенції, яка дозволить читачу розпізнати у різноманітних моделях авторських переосмислень сліди раніше прочитаних творів. При цьому рецепієнт має врахувати, що характер включень чи ремінісценцій іноді прояснюється у контексті всієї збірки, а не одного твору.

Вірші “Дияболічних парабол” нагадують вишивання, при якому візерунок накладається на канву попередніх зразків, що все рівно проступають крізь неї. Численні відгомони інших художніх текстів виявляються способом вживання у світ культури, емоційного реагування і утворюють широке інтертекстуальне поле, в яке потрапляють як тексти сучасників, так і багатьох попередників, що озиваються характерними образами, ситуаціями, ледь відчутними ремінісценціями. За ступенем інтертекстуальної насиченості “Дияболічні параболі”, без сумніву, можуть претендувати на одне з чільних місць у доробку Празької літературної школи.

Причому структурні елементи попередніх текстів, втягнуті в інтертекстуальне поле “Дияболічних парабол”, піддаються семантичному переломленню, трансформації (наприклад, “син зодіака”, “Бодлерів сум”) і створюють підтекст, який має відчуті і зрозуміті читач. Функцію інтертекстуальних відсилань виконують заголовки та підзаголовки віршів (“Туга за романтикою (На мотив Г.Гайне)”, “Туга за робінзонщиною (Пам'яті Дейнієля Дефо)” і т.п.), а також епіграфи з творів Кальдерона, Й.Гете, Ю.Лермонтова. Проте заголовок не завжди підказував, проти кого спрямований твір. Для пародиста важливо схопити стилістичні прикмети пародійованого твору і відтворити їх, щоб за ними читач розпізнав прямо чи опосередковано названий об'єкт. За рахунок переписування чужих текстів творилися нові, зовсім протилежні за значенням або полемічні щодо попередніх. Вивертанням чужих слів досягався зворотний ефект: прототекст суттєво переінакшувався, високе трансформувалося у низьке.

У пародії “Леоніду Мосендзові”, яка належить, очевидно, перу Юрія Клена, вдало передані притаманні поетові лексичні засоби, наукова термінологія: “зодіак”, “етер”. За допомогою парафрази відтворюється, крім того, зміст його поеми “Канітферштан”: “Суворіший ніж Робесп'єр, / духовного прокляв ти ланця, / що сів на корабель поєландця, / який чужі простори жер” [56, 68]. Для розуміння цього фрагмента важливим є введення знижувального “жер”, поєднання несумісних дискурсів, бурлескний стиль висловлювання. Стилістично забарвлена лексика, що контрастує з контекстом, надає твору додаткових відтінків.

Виразною інтертекстуальністю відзначається вірш “Симпозіон”, що своїм заголовком, очевидно, натякає на те, як розуміли давні греки та римляни невимушену і фамільярну розмову під час бенкету. Принаймні, на таке прочитання твору настроює зображене в ньому вільне поводження з героями. В інтертекстуальному полі твору не лише поети (А.Рембо, С.Малларме), а й художники (ван Гог, Е.Мане). Причому ступінь активізації текстів-попередників, під якими розуміємо як вербальні, так і невербальні, зводиться здебільшого до нагадування про їх існування. Самі ж автори – і А.Рембо, і Е.Мане, і С.Малларме – стають учасниками дійства: “то креслить Гоя “морт натюр”, “бере постель старий Мане”, “глядить, замислює Малларме” [56, 37]. У цьому колі вільно почувається фіктивний автор – Порфірій Горотак, що успадкував творчу наснагу попередників. Самоозначень у збірці загалом не бракує: “я, дон Порфірій, ідал'го Горотак”, “порфірородний Горотак”, “голодний, невзутий, безродний, забутий вигнанець Горотак”. Ці самохарактеристики розкривають певну грань героя, його стан на певний період. Таким чином, упродовж усього тексту підтримується гра з читачем у вигаданого автора, який виявляється, по суті, фікцією, результатом співпраці двох поетів.

Добродушно гумористичний, рідше іронічний тон свідчив про мету “парабол” – цих лаконічних проявів диявола. Тональність творів залежала насамперед від ставлення до зображуваного. Жартівливий характер мав, зокрема, вірш-присвята “Миронові Левицькому”:

*З великим казаном коштовних фарб  
(від індиго до кольору морелі)  
мандруєш ти, як давні міністрелі,  
по всіх світах тягаючи свій скарб  
[56, 69].*

Вірш свідчить про вміння пристосовуватися до зображуваного: мова йде про художника, тому й згадуються різні фарби. За допомогою ономастичних алюзій (“Нарбут”, “Растреллі”) накреслюється шлях творчого зростання митця.

У багатьох “дияволічних” текстах відчувається пристосування до жанрових канонів. “Давид”, наприклад, за формальними ознаками названий сонетом, проте цей текст має виразні прикмети байки: складається з власне байки, тобто розповіді про пізні захоплення героя, і моралі (“Коли зварився на червоно рак, / тоді йому на думці не гопак”), що підсумовує історію Давидових розваг. Характер уміщених у збірці текстів зумовив вибір тих аспектів, які, на думку авторів, заслуговували подібного підходу. Тому, коли мова йде, скажімо, про біблійного царя Давида, то згадуються не його подвиги, а вади, зокрема надмірне захоплення жінками.

Імітація жанрових канонів нерідко підкреслюється заголовками творів: “Елегія собі”, “Архисонет Юрію Кленові”, “Наслідування Горація”, “Лотовим донькам (сонет з зайвим рядком)” та ін., що натякають, крім цього, на джерело. Присвята, подана у заголовку чи перед текстом, зовсім не означає, що твір належить до дедикаційного жанру. У ньому можуть бути алюзійні прив’язки до того, кому присвячений вірш, можуть обігруватися ситуації з іншого твору. Чимало текстів уже самою назвою вказують на архітекстуальний, тобто жанровий, зв’язок; іноді жанровизначальний характер мають підзаголовки творів (“Лейтенантська містерія” – балада). Формальне дотримання ознак жанру, як, наприклад, у вірші “Лотовим донькам”, супроводжується зміщенням смислових параметрів. Вістря сатири тепер спрямовується не стільки проти доньок-розпусниць, які згвалтували старого батька, скільки проти їх нащадків: «Нащадки їхні, люті і нечисті / тепер, мабуть, пішли у ґештапісти, / і зброя їхня – мавзер і наґан»[56, 73]. Найважливішим у сонеті виявляється тепер не його замок, а рядки, які йому передують.

Нерідко авторські дефініції потребують корекції, вони постають насамперед маркерами міжтекстової взаємодії, як, скажімо, “Наслідування Горація” засвідчує зв’язок з одою Квінта Горація Флакка (65-8 до н.е.) “До Левконої”. Це “наслідування”, очевидно, написане добре обізнаним з перекладацьким доробком М.Зерова Юрієм Кленом. Проте у перекладі М.Зерова відтворено піднесений стиль оди, урочистість інтонацій; у “наслідуванні”, навпаки, помітне введення слів “низького” стилю (“кодло крикливих дітей”), що зводять образ Левконої до рівня звичайної ворожки. Порівняймо уривки: “Негоже нам, о Левконое, знати, / Яку нам суджено в житті наземнім путь. / Халдейських віщунів не будемо питати: / халдейських чисел нам ніколи не збагнуть” (“До Левконої”); “Тож не питай, Левконое, і не вивідуй / тайн, що безсмертні боги мороком криють. / О, не випитуй долю-недолю із карт...” (“Наслідування Горація”). Як вважає Ю.Крістева, “при пародіюванні автор уводить в чуже слово смислову спрямованість, прямо протилежну чужій спрямованості” [60, 437], таким чином досягаючи пародіювального ефекту. Характер взаємодії з прототекстом дозволяє уточнити, що “Наслідування Горація” – це пародія на оду, а не її наслідування.

В “Архисонеті Юрію Кленові”, який написав, очевидно, Л.Мосендз, пародіюється сонет “Лот”, в основу якого поет поклав старозаповітну історію про Содом і Гоморру. У взаємозв’язок, отже, вступили різні тексти: Книга Книг і “Лот” Юрія Клена, на який у свою чергу відреагував Л.Мосендз. Окремий текст, отже, існує в оточенні інших, на які він реагує і які реагують на нього. Щоб простежити взаємодію компонентів згаданої тріади (Біблія – “Лот” – “Архисонет Юрію Кленові”), спершу необхідно виявити, як біблійна історія двох міст, що пов’язли в гріхах, інтерпретується Кленом. Для поета покарання за гріхи – це пересторога і попередження іншим, тому й називає він свій сонет ім’ям врятованого ангелами Лота, щоб підказати шлях до порятунку в разі аналогічної ситуації (“Тікай, покинь скарби свої в містах”). Згадка про соляний стовп у сонеті – це натяк на порушення заборони бачити сакральне, адже, за Старим Заповітом, дружина Лота за те, що озирнулася, тобто порушила угоду, була перетворена у соляний стовп. Порівняймо тепер два сонети, фрагменти яких наводяться нижче:

*Не озирайтесь, а то кільцями гада*

*Жахне тобі у вічі чумний дим,*

*І скам’янієш миттю соляним*

с

т

о

в

п

о

м

*Зависочієш пам’ятником зради,*

*Довічним факелом своїй ганьбі,*

*На сміх нащадкові, на жах юрбі.*

*(“Лот”)*

*Але в козацьку Січ – клич, чи не клич –*

*віддавна не пускають Беатрич,*

*Стирчати їм на грані периферій*

с

т

о

в

п

о

м



*Як ти спрагнів, залізний скинь шолом,  
кенгурячим налий 'го молоком  
і відпочинь на попелі імперій.  
("Архисонет Юрію Кленові")*

Назва "Архисонет Юрію Кленові" відсилає читача до творів згаданого поета. Формальним показником взаємодії двох текстів є, крім того, вивернення слова "стовп", що має, проте, різне призначення. Якщо у сонеті Юрія Клена це слово виконує функцію попередження, відсилаючи до долі Лотової дружини, то в "архисонеті" – натякає на невдячну роль жінки, що стає путами для чоловіка. Ономастичною алюзією (у Січ "віддавна не пускають *Беатрич*") передається зневажливе ставлення до "другої" статі. Тому й закінчувався "архисонет" висловленою у гумористичному дусі порадою не покладатися на таку ненадійну опору, як жінки. Запозичені у Юрія Клена образи ("конкістадори", "кортес", "попіл імперій" тощо) вводилися у новий контекст, який суперечив стилю прототексту, завдяки чому досягалося пародіювання.

Зіставлення з творами Юрія Клена і Леоніда Мосендза дозволяє висувати гіпотези про авторство окремих віршів на підставі схожості з їх попередніми, простежувати взаємодію ранніх і більш пізніх текстів, перегук елементів, що відзначаються розмаїттям. Пародії, включені до збірки, характеризуються гетерогенністю компонентів. Ті елементи, які порушують у тексті закони семантичної узгодженості, змушують читача шукати пояснення, дошукуватися відповіді шляхом зіставлення. Порівняння з вихідним контекстом допомагає відчутти чужі цьому новому тексту елементи і зрозуміти підтекст висловленого. Таке сприйняття можливе, звичайно, завдяки тому, що у пам'яті реципієнта зберігаються сліди раніше прочитаних творів, моделі можливих переосмислень, зокрема іронічних. Лише завдяки знанню творів Й.Гете стає зрозумілим, наприклад, вірш "Пам'яті Геца фон Берліхінгена", що виявляється реакцією на одну із його історичних драм. В інтертекстуальну гру включається читач, котрий стає очевидцем появи нової колекції, до якої увійдуть висловлювання про Геца фон Берліхінгена. Колекція висловлювань про літературного героя Й.Гете має, звичайно, метатекстуальний характер, а вірш "Пам'яті Геца фон Берліхінгена" стає "текстом про текст", тобто про історичну драму німецького гуманіста "Гец фон Берліхінген", що відзначається дещо суб'єктивним трактуванням посередньої історичної особи, котру Й.Гете підніс до рівня визначних осіб.

Об'єктами пародіювання у збірці стали честолюбні наміри митців, прагнення бути оригінальними, що змушувало вдаватися до різних засобів тільки для того, щоб вразити, здивувати. У пародії "Хочу бути оригінальним" вдало підкреслено мету цих спроб – щоб "жити пірамідально!" [56, 81]. Завдання пародії, на думку Ю.Тинянова, полягає у тому, щоб здійснити "1) механізацію певного прийому, 2) організацію нового матеріалу, причому цим новим матеріалом і буде механізований старий прийом" [64, 317]. Таким "старим прийомом" у вірші виявляється жонглювання іншомовними словами, що призводить до нісенітниць. Проте хоч об'єкт пародіювання і початок твору вдалі, надмірне вживання таких слів, як "сикомори", "копроліти", ускладнює сприйняття цієї пародії, робить її дещо сухуватою. У тексті пародії поєднуються три мовні плани: по-перше, прототексту, по-друге, тексту, який викладає попередній іншим способом, і, по-третє, власне пародії, що спрощує прототекст, замінюючи його оцінку протилежною.

Нерідко вістря сатири спрямовується проти поетичних вивертів загалом, а не проти конкретних творів чи авторів. Прикладом пародії широкого типу (за класифікацією Г.Нудьги) є "Поеземахія", побудована всього лише на одній римі, обіграній, очевидно, для того, щоб підкреслити, як убогість думки призводить до убогості рим.

Проте є у "Дияболічних параболах" і адресні пародії, як, наприклад, "Острівна балада". Це пародія на Островського, котрий зображував фанатично відданих ідеї героїв, які нехтували особистим заради справи. Тому герой пародії, навпаки, зображувався зальотником, що кинув чергову коханку, котра просить його нібито про зовсім незначне:

*А на знак, що в останнім екстазі  
ти не зрадив перлисті мій сміх, –  
привези у нефритовій вазі  
мені очі коханок твоїх*

[56, 18].

Вірш цікавий логікою перетину і взаємодії різних текстових площин – тенденційно-патетичного дискурсу, властивого радянській літературі, та іронічно-фривольного. "Чужий" дискурс входив у текст не у своїй авторській заданості, а у процесі зчитування чужого тексту і його трансформації.

Наслідком взаємодії текстів може бути стилізація чи пародія: у першому випадку – письменник обмежується лише імітацією стилю першоджерела, у другому – ця імітація здійснюється, щоб "дискредитувати, висміяти його, заперечити змістові чи формальні його риси, отже, заперечити канон" [62, 14]. "Не хочу" – це різкий відгук на різного роду пристосуванство, мімікрію, що має багато виявів. Перерахуванням усього того, від чого різко відмежовується суб'єкт мовлення, і досягається викривальний ефект, експресивність висловлювання: "Не хочу знати скоморохів, /плясців, гудців і мавок-дам; граються самі потрохи, / не пхаючись у мій вігвам" [56, 81]. Вживанням слова "вігвам" замість, скажімо, нейтрального будинок чи оселя досягається своєрідний колорит. Динамічному характеру твору сприяє анафора "не хочу" та не відповідний змісту грайливий тон.

Якщо мета стилізації – підтримка і популяризація тексту, то пародії – висміювання, виявлення позірних цінностей. Відмінність між стилізацією і пародією М.Бахтін пояснював так: “Чужий стиль можна пародіювати в різних напрямках і вносити в нього нові акценти, між тим як стилізувати його можна, по суті, лише в одному напрямку – в напрямку його власного завдання” [36, 331]. Багато “дияболічних” текстів не вкладається у межі пародії, нагадуючи стилізації. У них відчутні різні голоси: то П.Тичини, то колеґ-“пражан”. У присвяченому Є.Маланюку вірші “Архистратиг” імітується, наприклад, стиль поета. Маркерами його віршів були як мікробрази (“Капітолій”, “безголова Ніке”), так і цілі вислови (“строф залізний імператор”), що не спотворюються, не вводяться у протилежний контекст з метою пародіювання. Ефект присутності “тексту в тексті” досягається збереженням формальних прикмет, які стають маркерами джерела. Імітації поетового стилю служать і парафрази: “земної зрікся ти Мадонни і в похід вирушив святий”, “прокляв Петрову Пріську свійську” та ін. Проте “Архистратиг” – це не лише “текст у тексті”, а й “текст про текст”, який засвідчує шанобливе ставлення авторів до лідера поетичного процесу у діаспорі. Твір відзначається гумористичним характером, має ознаки дружнього шаржу і являє собою нове висловлювання про твори Є.Маланюка, тобто постає щодо них у метатекстовій функції. Інтертекстуальні вкраплення надають цьому тексту жартівливо-піднесеного характеру: “Тебе, безсмертного на віки, / тебе, зневажувача стад, / провадить безголова Ніке / степами скитськими Гелад” [56, 67].

Окремі поети, зокрема Є.Маланюк, Н.Лівицька-Холодна, Л.Мосендз, у збірці названі прямо, але більшість озивається відлунням цитат чи парафраз. Можна сказати, що авторам удалося відтворити цілий оркестр голосів, у числі їх – П.Тичини (“О, розрий мені груди, стожаро! / Опромінь, опромінь сонцяєро!”). Уміння цього поета “співати чужим голосом” трактувалося як свідчення його мімікрії, що виявилася згубною для таланту. Загалом же у ставленні до П.Тичини відчувалася неоднозначність; тим часом до таких, як С.Щупак, – тільки осуд. / Безвартісна продукція подібних до цього критика подавалася у зниженому тоні, тому й прізвище Щупак у вірші “Чоботи” вживалося як загальна назва, як той нікому не потрібний третій чобіт: “Бо двом ногам, то й досить пари / (аби підметки ти підбив). / Я з третього зроблю акварій / і розведу в нім щупаків” [56, 103]. Цей вірш був навіяний Юрію Кленові спогадами, мабуть, про Баришівку, де жили чинбарі, що шили, а потім продавали чоботи.

На обігруванні прізвищ і псевдонімів будується вірш “Вірю і не вірю”. В інтертекстуальний простір цього тексту втягується багато імен, переважно представників МУРу (У.Самчук, Ю.Шерех, Є.Маланюк, В.Барка, Т.Осьмачка та ін.). Авторам іноді вдається підкреслити певну рису характеру згаданого письменника, досягти звукової виразності завдяки словесній грі з його прізвищем чи творенню від нього нових слів, як, скажімо, “багрянородний”, “Самчуха” та ін. Каламбур створюється подібним звучанням слів чи словосполучень, різних за значенням.

Джерелом комічного у вірші “Висвячення” стає поєднання несумісного (високого і низького), зміщення значень (“дуби, модрина і каштани мене обрали в комітет”), обігрування омонімів (Амур – “амур”). Новітній претендент на святість (“і скоро стану сам святим”), щоправда, поверхово розуміє омріяний статус, для якого, очевидно, замало “не поминати Бога всеу” [56, 51]. Оця невідповідність між бажаним і реальним – натяк на різні спроби висунути, здобути собі привілейоване становище.

Викривальний ефект нерідко досягається словами Порфирія Горотака, котрий через власні перипетії оцінює ситуацію, висловлює своє бачення подій: “Минувши Сціллу концентраків / в Харібду Унри я потрапив: / щоб не тинявсь, як неборак, / по білім світі Горотак...” [56, 48]. Самооцінки Порфирія поєднуються з кодовою інтертекстуальністю, як, наприклад, у вірші “V 2”, який можна зрозуміти лише з урахуванням поданого у тексті пояснення: “ї вже зрослися ми в прудке V 2: / моя просвердлює дзвінкі простори / і гостроморда псяча голова” [56, 52]. Зустрічаються у віршах збірки і мовні вклучення, зокрема з польської мови, які мали б переконати читача в освіченості “ніким не збаданого”, проте честолюбного Горотака.

Шарж “З дитячих спогадів” будується, наприклад, на обігруванні прізвища Холодна і протиставленні йому всіх можливих “гарячих, теплих чи студених” [56, 39]. Комізм зображеної ситуації посилюється висновком, до якого прийшла ошпарена окопом жертва: «Щоб досвід цей узять до тям, / вам треба вже з малечих літ / крутитися під баняками, / як неошпарений ще кіт» [56, 39]. Порівнянням знижувального плану не лише досягається поділ на ошпарених і неошпарених, а й вимальовується сумна перспектива – поповнити лави вже “ошпарених”.

“Дияболічні параболи” відзначаються чіткістю композиції і складаються з циклів: “Неозірність”, “Меґалострофи собі”, “Меґалострофи іншим” і “На тулумбасі гір”. Між циклами простежується взаємозв’язок, що виявляється у варіюванні мотивів, образів, стилістичних прийомів. У циклі “Меґалострофи іншим” спостерігається, наприклад, активізація жанрової форми сонета, спроби оновити його застиглу форму, тому й з’являються “сонет з зайвим рядком”, “архисонет”, сонет з елементами фігурного вірша і т.п. За класифікацією Ж. Женетта, у циклі виявляються виразні ознаки архітекстуальності, що свідчать про зв’язок з жанровим канonom. При цьому слід відзначити, що і в інших циклах збірки спостерігається обігрування жанрових ознак, як, скажімо, у “Залізобетонній елегії” з циклу “Неозірність” чи в “Елегії собі” з циклу “Меґалострофи собі”. В обох випадках заявлене відсилання до жанрових ознак елегії має фіктивний характер, адже і в “Залізобетонній елегії”, і в “Елегії собі” відсутні прикмети цього жанру. Зв’язок між текстами “Дияболічних парабол”, отже, виявляється як у межах циклу, так і усієї збірки, що не має аналогів у доробку Празької літературної школи.

В останньому циклі – “На тулумбасі гір” – домінують безадресні пародії і стилізації, побудовані як звертання до Ліди. Оця орієнтованість на адресата іншої статі надавала їм грайливо-залицяльного

характеру, що виявився, зокрема, у “Таємниці”. Уся “Таємниця” складається з фіктивних відсилань, починаючи з епіграфа (“Ой цитуйте та мовчіть, та нікому не кажіть! Цитуйте!”), який нібито взято з народної пісні, проте це лише стилізація. Ігровий елемент пронизує всі рівні зорієнтованого на конкретну адресатку твору. На відміну від того, що міг очікувати читач, герой зізнається Ліді не в коханні, а у своїй самооцінці (“магістер я демонології і доктор бісових всіх прав”, “звичайнісінький студент”, “я Люциперів доцент”), які й становлять увесь сенс таємниці. У фіналі твору згадуються “Мамалюа й Папалюа”, тобто натякається на відомих героїв Ф.Рабле – Гаргантюа й Пантагрюеля, з одного боку, і новонароджуваний пекельний союз Ліді і прихильника Люципера, з іншого. Таким чином, упродовж усієї збірки простежується гра з читачем, у процесі якої фіктивний автор чи автори “одягають” різні маски. Стилізація і пародія – при всій відмінності – імітують стиль іншого тексту, тому постають наслідком інтертекстуального зв'язку, тим більше, що збірка “Дияболічні параболи” виникла в результаті творчої співпраці Леоніда Мосендза і Юрія Клена. Цим пояснюється необхідність залучення широкого літературного контексту для її аналізу, врахування багатьох позатекстових чинників, які допоможуть виявити підтекст висловленого.

Взаємодія у поезії “пражан” мала як внутрішньотекстовий, так і міжтекстовий характер. Перегуки, запозичення простежувалися не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному, версифікаційному рівнях. У внутрішньотекстових межах перегуки, повтори увиразнювали думку, сугестювали енергію дії.

Інтертекстуальність була виявом діалогу письменників з прецедентними текстами (Біблія, “Божественна комедія” А.Данте), з творами сучасників (П.Тичина, М.Рильський, В.Сосюра) і самих “пражан” (Є.Маланюк, Н.Львицька-Холодна, О.Ольжич). “Впливи – явище майже неминуче, – підкреслював Є.Маланюк, – і, беручи їх динамічно, як боротьбу, а не капітуляцію, – вельми корисне. Вони можуть бути прекрасною і суворою школою виховання індивідуальності” [63, 162]. Отже, у взаємовпливах, які не зводилися до копіювання, формувалися творчі особистості Празької літературної школи.

Постійний поетичний діалог зв'язував Л.Мосендза і О.Ольжича, в останні роки життя – Л.Мосендза і Юрія Клена, співпраця яких вилася у “Дияболічних параболах”, що не мали аналогів у творчості Празької літературної школи, бо засвідчували інший підхід до текстів – стилізаторсько-пародіювальний, що, за класифікацією Ж.Женетта, характеризується як “гіпертекстуальність”, яка зводиться не стільки до актуалізації прототексту, скільки до виявлення надмірностей у ньому.

Структури “тексту в тексті” і “тексту про текст” засвідчили свою продуктивність у творчості О.Ольжича, Л.Мосендза, Юрія Клена, Є.Маланюка. Поезія цих авторів живилася мотивами й образами світової та національної культури. Це образи з міфології: біблійної (Мати Божа, Ісус Христос, Давид, Антихрист, Ваал), античної (Андромаха, Гектор, Зевс, Каліпсо, Навзіяка), з християнської агіографії (святий Юрій, свята Катерина); це образи фольклорних і літературних персонажів (Дон Кіхот, Санчо Панса, Еней, Беатріче), багатьох письменників (Горацій, Данте, Гете, Дефо), історичних осіб (Цезар, Володимир, Данило Галицький), художників (Гойя, Гоген, Моне), символічно забарвлених топонімів (Содом і Гоморра, Ханаан) тощо.

Розмежування структур (“текст у тексті”, “текст про текст”) має відносний характер, адже саме введення іншого тексту чи його фрагмента – залежно від позиції, обсягу, наявності чи відсутності атрибуції – виявляється оцінювальним. Тому йдеться у кожному випадку, власне, про “текст у тексті про текст”. Продуктивність цих структур у творчості Празької літературної школи значна, тому не всі з можливих текстів були залучені для аналізу. Висловлені спостереження поглиблюватимуться у наступних розділах роботи.

#### Примітки:

1. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
2. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с.
3. Дараган Ю. Сагайдак. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 64 с.
4. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Бойчук Б., Рубчак Б. – Мюнхен, 1969. – Т.1. – 365 с.
5. Салига Т. «Залізних імператор строф...» // Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992. – С.5-
6. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
7. Куценко Л. Маланюк: тло і постать – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2002. – 368 с.
8. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – Т.1. – 528 с.
9. Мазуренко Г. Вибране. – К.: Вид-во ім. О.Теліги, 2002. – 248 с.
10. Славинський Я. К теорії поетического языка // Структуралізм: «за» і «проти»: Сборник статей / Под ред. Е.Басина і М.Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.256-276.
11. Гординський С. Чотири реторти лірики // Назустріч. – 1935. – Ч.2. – С.2-3.
12. Войтович В. Символіка кольорів // Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
13. Львицька-Холодна Н. Сім літер. – Варшава: Варяг, 1937. – 66 с.
14. О У Н: Минувє і майбуттє. Збірник / Відповід. ред. С.Таран. – К.: Фундація ім. О.Ольжича, 1993. – 302 с.
15. Дубицький І. Рецензія на “Рінь” О.Ольжича // Ми. – 1936. – Кн.V. – С.129.
16. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике / Пер. с фр. Е.Васильевой и др. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – 469 с.
17. Лаврінєнко Ю. Князівна, що обходить шатра // Лятуриєвська О. Зібрані твори. – Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. – С. 717-723.
18. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука,

1981. – 139 с.
19. Лятуринська О. Зібрані твори.– Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. – 813 с.
  20. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово, 1983. – 103 с.
  21. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – С.3-7.
  22. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980. – С.57.
  23. Ляпина Л.Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблемы целостности литературного произведения. – Воронеж, 1976. – 160 с.
  24. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: Academia, 1993. – 112 с.
  25. Ольжич О. Незнакому Воякові.– К.: Фондація ім. О.Ольжича, 1994. – 432 с.
  26. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
  27. Координати. Антологія сучасної поезії на Заході. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т.1. – 365 с.
  28. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
  29. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. VIII. – С.402-421.
  30. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
  31. Гузар З. Леонід Мосендз – поет // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти-“вісниківці”. – Дрогобич, 1996. – С.38-48.
  32. Мосендз Л. Зодіак. – Прага, 1941. – 110с.
  33. Зеров М. Зодіак // Твори : У 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С.47-49.
  34. Астаф'єв О. Художні системи українського зарубіжжя. – К.: Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 2000. – 52 с.
  35. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-х годов в комментариях. – М.: Высшая школа, 1993. – С.217.
  36. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.– М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
  37. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. XIV. – Тарту, 1981. – С. 3-18.
  38. Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С.327-340.
  39. Смирнов И. Роман тайн и „Доктор Живаго”. –М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 208 с.
  40. Клен Юрій Рецензія // Вісник . –1935. – Т.1. – Кн.3. – С.231.
  41. Тростников М. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.563-580.
  42. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Семиотическое пространство // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – С.250-256.
  43. Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
  44. Клен Юрій. Спогади про неокласиків // Київські неокласики / Упор. В.Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С.7-64.
  45. Клен Юрій. Каравели. – Прага, 1943. –143 с.
  46. Иванов-Разумник Р. Испытание в грозеи буре (“Двенадцать” и “Скифы” А.Блока) // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М.Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – С.556-581.
  47. Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М.: Сов. писатель, 1992. – 429 с.
  48. Клен Юрій. Про генезу поеми “Попіл імперій” // Твори. – Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1957. – Т.2. – С.331-333.
  49. Маланюк Є. Передмова // Клен Юрій. Твори. – Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1957. – Т.2. – С. 9-10.
  50. Лавріненко Ю. З життя і праці О.Бургардта – Ю.Клена // Літ. Україна. – 1991. – 10 жовтня. – С.5.
  51. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – С.3-23.
  52. Сарапин В. Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ ст.: Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К.: Національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова, 2000. – 20 с.
  53. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Черновцы: Рута, 1998. – 120 с.
  54. Рудницкий М. О романе Густава Мейринка “Голем” // Мейринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. А.Солянова. – М.: Известия, 1991. – С. 5-8.
  55. Волков А. Легенда про Голема в австро-німецькій літературі та її відгомони в Україні // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2/98. – С.105-116.
  56. Гортак П. Дияболічні параболи. – Зальцбург: Нові Дні, 1947. – 109 с.
  57. Кравців Б. Леонід Мосендз і його “Останній пророк” // Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960. –С.5-32.
  58. Наснко М. Інтим письменницької праці: З лекцій про специфіку художньої творчості. – К.: Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
  59. С. Г. Післяслово // Клен Юрій. Твори. – Нью-Йорк, 1992. – С. 371-372.
  60. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С.427-457.
  61. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
  62. Нудьга Г. Пародія в українській літературі. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – 175 с.
  63. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. – Торонто: Бібліотека видавництва “Гомін України”, 1962. – Т.І. – 527 с.

## ПОЕТИКА СВОГО/ ЧУЖОГО Й ЕФЕКТ НОВИЗНИ

### 3.1. Форми презентації “чужого”

Скрізь цитати. На вокзалі – ямби.  
У крамниці перифраз.

В.Нарбкова

У художній свідомості розмежування *свого/ чужого* здійснюється як естетичний акт, з урахуванням того, що слова були уже чіимись, побували в інших контекстах, а тепер знову стали “своїми”, набуваючи нових значень, неповторних відтінків. Уведене М.Бахтіним поняття “чуже слово” розглядається як висловлювання іншого суб’єкта, що зберігає свій статус при входженні в контекст. У творчому акті здійснюється синтез “свого” і “чужого”: “чуже” стає “своїм”, служачи, скажімо, джерелом для нового тексту, поштовхом до роздумів, запозиченням тощо. Звичайно, усе розмаїття можливого синтезу *свого/ чужого* не може зводитися до згаданих ситуацій. Це лише попередні зауваги, що потребують конкретизації як щодо співвідношення компонентів, так і самої основи, на якій вони взаємодіють.

Взаємодія “свого” з “чужим” була однією з центральних філологічних тем у 20-х роках ХХ століття і досі не втратила свого значення у зв’язку з безперервністю цього процесу. Ця взаємодія динамічна, обоюдна і багатоманітна: “своє” підпорядковує собі “чуже” і водночас відчужується від творця, котрий не спроможний контролювати сприйняття свого твору. Згадаймо, наприклад, ті трагікомічні випадки, коли письменник брався переконувати, що він не мав на увазі певну посадову особу чи тенденцію, що, зрештою, не завжди допомагало. Твір уже жив за законами свого жанру і виявлявся невіддільним його творцю.

Водночас при сприйнятті твору виникають проблеми іншого характеру: іноді навіть наділений інтертекстуальною компетенцією реципієнт не може розпізнати сліди “чужого”, якщо вони ретельно завуальовані. Особливої компетенції потребують цитати без атрибуції, алюзії, ремінісценції тощо. Тому в цьому підрозділі виявимо різноманітні форми освоєння Є.Маланюком «чужого» слова, простежимо його взаємодію зі «своїм», адже творча практика цього поета багата як на типологічні, так і на контактні зв’язки зі світовою літературою, зокрема з чеською, польською. У зазначеному аспекті поезія Є.Маланюка ще не прочитувалася, хоч принагідно її торкалися Ю.Войчишин, Л.Куценко, Т.Салига та інші літературознавці.

При цьому враховуємо, що процес творчого становлення митця неминуче пов’язаний з навчанням, засвоєнням досвіду попередників, отже, з входженням у сферу “чужого”. Письменник, що з’явився б наче з піни морської чи з голови Зевса, – це фікція. “Навіть там, де всі наші джерела мовчать, як, приміром, про епоху Гомера, сам мовний матеріал його поем, – стверджує Я.Парандовський, – свідчить про пошуки й наполегливу роботу над мовою” [1, 183].

Засвоєння культурного досвіду людства здійснюється шляхом осмислення античної міфології, біблійних легенд, прецедентних текстів інших авторів. Незалежно від джерела – міфів, Біблії чи літературних текстів – герой попереднього твору в новому відзначався амбівалентністю: з одного боку, втілював чужий досвід, з другого – суб’єктивність його засвоєння. Одіссей у творчості Празької літературної школи не міг, скажімо, пристати до Ітаки-України: “І ловлять ніздрі рідний дим Ітаки, / І бачать очі свій родинний дім” (“Так довго був дволикий і двоякий...” Є.Маланюка); “Пам’ятай: в’ється дим кучерявий з-над хат, / Зріє хліб і червоні гойдаються маки / Там, де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат” (“Шляхами Одіссея” Юрія Клена). Ототожнення ліричного суб’єкта з Одіссеєм відбувалося на основі схожості відтворюваної ситуації. Активізація розробленого Гомером мотиву давала, отже, змогу висловити особисті переживання, втілити власний життєвий досвід. Причому цей мотив поставав не у перипетійній насиченості, не в розгорнутому, як у першоджерелі, а в сконцентрованому вигляді, у формі натяків, відчуттів, які набували індивідуальних відтінків. Одіссей став тим інтертекстуальним суб’єктом, що при ситуативній подібності текстів призводив до перекомпонування їх концептуальних і композиційних ознак. Передавачем впливу прецедентного тексту на Є.Маланюка міг бути М.Зеров чи Юрій Клен, чи обоє відразу. Механізм літературних впливів настільки складний і багаторівневий, що відстежити його дуже важко.

Звернення до відомих сюжетів, образів створювало передумови для виявлення авторської індивідуальності, особистого і певною мірою суб’єктивного засвоєння колективного досвіду. Разом з тим зображення античних чи біблійних колізій надавало новому тексту особливої значущості, вводило його у контекст прецедентних творів.

Прецедентні тексти, на думку Ю.Караулова [2], служать готовими інтелектуально-емоційними блоками: стереотипами, зразками, мірками для зіставлення тощо. Вони входять у “національну пам’ять”, постійно актуалізуються носіями мови. Виявлення прецедентних текстів має певною мірою умовний

характер, оскільки акцентується актуальність того чи іншого тексту в широкого кола носіїв, що зумовлює відносність узагальнень.

Творчість Празької літературної школи представлена численними “текстами про тексти”, адже і Є.Маланюк, і Л.Мосендз, і Юрій Клен, і О.Ольжич вважали митця носієм культурно-історичного досвіду нації і всього людства. У художньому світі “пражан” простежувалася рецепція ключових для української нації історичних і культурних діячів (Б.Хмельницький, І.Мазепа, Т.Шевченко, С.Петлюра та ін.), які розкривалися не стільки в дії, скільки в безпосередній причетності до важливих у житті українців подій. Митці в “пражан” озивалися відлунням цитат, що різнилися ступенем точності, наявністю чи відсутністю атрибуції. Іноді одне ім'я, як, скажімо, Шевченко, виявлялося більшим, ніж цілі тексти. “Не є вже Шевченко ані селянським співцем, ані навіть, як здавалося Ю.Ліпі, селянським королем, ані навіть, мовляв, тим “кобзарем”, – підкреслює Є.Маланюк. – Є він складним виразом нашого всенаціонального творчого духу, і є він дотеперішньою вершиною нашої національної культури в якнайширшому значенні цього слова” [3, 250]. Крізь його постать проглядається життя усєї нації, велике і мале в її існуванні. Цілісність його натури не вдається звести до однієї функції чи риси, тому спроба окреслити щось одне завжди виявляється лише кроком до означення суті, а не самою суттю.

*Не поет – бо це ж до болю мало,  
Не трибун – бо це лиш рупор мас,  
І все менш за все – “Кобзар Тарас”.*  
**Він, ким зайнялось і запалало**  
[3, 68].

Виділеною у тексті перифразою підкреслюється потужна енергетика Шевченкового слова, його вплив на долю нації. За допомогою алюзії (“Гонта, що синів свяченим ріже”) передається поетове бачення подій, адже історичні джерела, як відомо, не засвідчують вбивство дітей. Отже, згадкою про Гонта Є.Маланюк натякає на зображене у “Гайдамаках”. Світ Шевченкових образів опосередковано проступає крізь канву його вірша, тобто постає у вигляді ремінісценції. Ремінісценція дає можливість “створити певний контекст для сприйняття твору, підключити його до традиції”, “продемонструвати відмінність, новизну створюваного тексту, вступити в діалог з традицією” [4, 870]. Її необхідно відрізнити від незадокументованої цитати, цитати без лапок: “А ось поруч – усміх, ласка, мати / І садок вишневий коло хати” [3, 68]. Введенням рядка з відомого вірша Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати”, тобто цитатою без атрибуції, Є.Маланюк підключає асоціативний план згаданого тексту і в такий спосіб передає заповітну мрію про майбутнє України і свого великого попередника, і свою власну. Пов’язані з цим віршем асоціації збагачують твір, вносять у нього елементи ідилії, уводять у контекст українських класичних традицій.

Так звані “вічні” теми постійно викликають відгуки, породжують нові і нові варіації “чужого”. З цією метою простежимо полілог, що виник між митцями різних епох з приводу завдань поетичного мистецтва. Без сумніву, сама тема стає джерелом безкінечної рефлексії. З цією метою окреслимо насамперед коло імен: Н.Буало, П.Верлен, Є.Маланюк, М.Орест. Самовизначаючись, ці автори реагували на висловлювання попередників, вступали у взаємодію один з одним, пишучи текст на одну тему: “L’art poétique” (“Art poétique”). Самі назви творів, подані французькою мовою, привертали увагу: для попередників Є.Маланюка – це природньо, а для українського поета – можливість підтвердити знайомство з висловлюваннями французькомовних колег, проголосити щось на зразок того, що “ваші твори знаю, але маю свою думку про мистецтво”. При цьому маємо зважити, що віршований трактат Н.Буало виник під впливом «Послання до Пізонів» Горация і містив деякі ідеї, які виникли ще в античності. За ступенем інтертекстуальної насиченості – численних згадок про античних авторів, письменників-сучасників, про літературні колізії і героїв – він міг би претендувати на статус літературної енциклопедії того часу. Викладені у трактаті принципи французького класицизму як єдино правильні і незмінні викликали неоднозначну реакцію навіть у його сучасників, тому закономірно, що з часом, зокрема правило «трёх едностей», ставало гальмом літературного розвитку. Н.Буало наголошував на художній правдоподібності зображеного, змістовій насиченості образів, ясності висловлювання, відчутті міри, стрункості композиції. Французький поет, теоретик і критик виклав, по суті, раціоналістичне розуміння творчого процесу: «Любіть же разум ви! Нехай він тільки сам / Принадність і красу утворює пісням. / Чимало є таких шаленців поміж нами, / Що в творах ясності цураються і тями...» [5, 32]. Якщо Н.Буало стверджував першорядну роль розуму, заперечуючи роль інтуїції у творчому процесі, то П.Верлен – віддавав їй перевагу над розумом. На його думку, митець має керуватися не розумом, а насамперед інтуїцією. У зв’язку з двохсотріччям віршованого трактату Н.Буало “Поетичне мистецтво” П.Верлен написав свій однойменний вірш “Art poétique” (1874), який сучасники сприйняли як маніфест поетичної школи, хоч сам автор заперечував це, наголошуючи, що ніякої теорії не творив. П.Верлен – всупереч попереднику – проголосив ідею музичності мистецтва (“Найперше – музика у слові!”), еру напівтонів, нечітких контурів (“De la musique avant toute chose”). На його думку, слова втрачають свою семантичну функцію, творячи мелодію, що передає стан душі. Зв’язок з Н.Буало у новому тексті набрав характеру відштовхування і заперечення. Речення з заперечною часткою свідчили про полемічний характер висловлювання, відстоювання П.Верленом зовсім інших положень.

Поети, що вступили в полілог з Н.Буало, обмежувалися виявленням своїх власних принципів, не претендуючи на статус узагальнення всього попереднього літературного досвіду. Зміна кута зору на

призначення поетичного мистецтва породжувала, по суті, новий текст, у якому прототекст озивався хіба що на рівні тематичної співзвучності та ремінісцентності. Полілог мав характер полеміки, толерантної, зваженої, що породжувала все нові і нові інваріантні висловлювання, це й змусило нас обмежити коло імен.

Є.Маланюк продовжив традицію ювілейних відгуків і через двісті п'ятдесят років відреагував на трактат Н.Буало, а через п'ятдесят – на вірш П.Верлена. Його висловлювання будувалося за аналогічним з П.Верленом принципом: “Не жар ліричних малярій, / Не платонічні очі Музи...”; “Не Піфії сліпий екстаз...” [3, 37]. Хоч полемічний характер висловлювання збережено, проте викладено зовсім інші програмові положення.

Наділений інтертекстуальною компетенцією, Є.Маланюк відповідав і Н.Буало, і П.Верлену водночас. У його висловлюванні відчувався дискурс чужих слів, які, проте, підпорядковувалися вираженню авторського бачення проблеми. В основі його концепції – “К о н с т р у к т и в н и й Ч и н”, тобто діяльне слово, слово-дія, виділене графічними засобами. Митець тепер поставав “мотором”, “турбіною”, “будівничим”, “повстань майбутнього сурмачем”. Розгортаючи цей синонімічний ряд, Є.Маланюк утверджував тип поета-генератора ідей, енергетичного ядра нації, будівничого її життя. При цьому він наголошував на зорієнтованості митця в майбутнє, “у недосяжну вічність”.

М.Орест у свою чергу відповів Є.Маланюку, підкресливши це рядками з його вірша («Поет – мотор! Поет – турбіна! Поет – механік людських мас, / Динамомайстер, будівничий, / Повстань майбутнього сурмач...»), що стали епіграфом – своєрідним імпульсом до роздумів про поетичне мистецтво. М.Орест зважено заперечив своєму опоненту:

*Отже, спитати я важуся: як поза злом і добром ви  
Хочете вежі звести і розгорнути свій чин?  
В сферу, ов'яну чим, пориває мотор ваш невинний?  
Води які, о скажіть, вашу турбіну женуть?  
Тверджу: сумнівен ваш чин. І душа моя острахом повна:  
Бо чи не буде ваш День схожий на Присмерк і Ніч  
[6, 137].*

Полеміка з естетичними засадами апологета чину велася в ім'я утвердження моральних законів, від яких мистецтво, на думку М.Ореста, не може і не повинно ізольовуватися.

Зовнішня подібність, програмовий характер викладених положень, як бачимо, не означали текстуальних збігів: Н.Буало виклав принципи класицизму, П.Верлен – символізму, Є.Маланюк – конструктивного чину, М.Орест – боронив естетичні принципи неокласиків. Таким чином, полілог відбувався за принципом заперечення попередників. Спільною була лише спроба висловити своє кредо в поетичній формі. Між текстами склалися, отже, взаємини смислової напруги, яку варто трактувати як варіації на одну тему, як полілог, за М.Бахтініним, у “великому часі”.

Про зв'язок з “чужим” словом нерідко промовисто говорять самі назви віршів Є.Маланюка. У дедикаційних текстах заголовок може містити вказівку на те, кому присвячується твір: “Миколі Зерову”, “Чирському”, “Марії Башкирцевій”, “Юрієві Дараганові”, “Євгеніві К.” тощо. Іноді заголовок прояснює мотив присвяти: “Пам'яті Т.Осьмачки”, “Пам'яті Куліша”, “Пам'яті поета і воїна”; рідше висвітлює характер присвяти (“**Ода** до прийдешнього”). При цьому присвята не є гарантом міжтекстового зв'язку, вона може мати формальний характер і не супроводжуватися тлумаченням інших текстів чи викликаних ними почуттів. Звернення до адресата нерідко стає способом виявлення емоцій з певного приводу, орієнтації на сприйняття. У Є.Маланюка присвяти, проте, здебільшого поєднуються з метатекстуальними компонентами, що відтворюють реакцію на інші тексти, а не їх тлумачення. Емоційна домінанта відчутна у сприйнятті М.Чирського (“Як висловить Вам дяку неказанну / За книжку, що у ній жива – весна...”), Ю.Дарагана (“І щось, либонь, від Дон Кіхота, / Бувало, в постаті тремтить. / Щось старовинне, щось п'янке, / Як пісня, як лицарство й слава...”) та інших колег по перу. Вірші-присвяти виявляються кількісно вагомими в Є.Маланюка, відбивають його реакцію на літературні події, орієнтацію на конкретного адресата.

Особистісне сприйняття трагічної звістки про смерть Т.Осьмачки, підкреслене післятекстовою приміткою про дату написання (9.9.1962), пронизує поезію, присвячену його пам'яті. Болісно-відчайдушне “Не хочу – ні! – цих похорон” змінюється зіставленням поета з вієм, тобто з представником потойбічного світу, який увійшов у свідомість сучасників завдяки повісті М.Гоголя. Міжтекстовий зв'язок виникає за асоціативним принципом і поєднує відразу кілька творів: і М.Гоголя, і Т.Осьмачки, і Є.Маланюка. Відбувається, отже, нашарування змістових планів і таким чином досягається багатозначність поетичного висловлювання.

Ступінь наближення до першоджерела, до стилю попередників може бути помітнішим, якщо мова йде про духовну спорідненість. Вхідження у світ іншого митця супроводжується не стільки цитуванням, скільки введенням у текст притаманних йому образів, тропів, інтонацій, за якими розпізнається автор. Є.Маланюк, наприклад, відтворюючи поетичний світ раннього П.Тичини, вводив у текст його образи (плуг, вітер), імітував його стиль. З цією метою він утворював неологізми зі словом “сонце”: “сонячно-ярій”, “сонценосно”, що нагадували про “Сонячні кларнети” і сприяли піднесеному звучанню рядків про П.Тичину й оспіване ним національне пробудження: «На межі двох епох, староруського золота повен, / Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярій оркестр...» [3, 31].

Є.Маланюк створює враження освяченості, закономірності процесу, що відбувався “під сурму архангела”, тобто за згодою вищих сил. Він свідомо вдається до біблійних ремінісценцій, зображуючи “воскреснувший човен”, той ковчег, що був надією на порятунок і мав би нею стати, але не став для багатостраждального українського народу. У рядках “говорили могили, співали козацькі вітри” відлунує зображене П.Тичиною у “Золотому гомоні” (“Предки встали з могили; / Пішли по місту. / Предки жертви сонцю приносять – / І того золотий гомін”). Майже кожен рядок містить ремінісценції, алюзії, що свідчать про глибоке проникнення в художній світ П.Тичини, імітацію його образності: “І над плугом схилюся до праці” (натяк на збірку “Плуг”); “О, ти знав, що тоді не сонети й октави, о ні! – Жорстко-ярим залізом ти пік одоробло північне...” (натяк на збірку “Замість сонетів і октав”, ремінісценція із “Псалмом залізу”). Свої враження від поезії П.Тичини Є.Маланюк передав властивими співцюз національного відродження засобами, отже, переплавлене “чуже” послужило вираженню “свого”.

Проте піднесений тон поезії несподівано обривається: “Раптом... брязнуло враз! І ридально навік розірвалось...” [3, 32]. Так загинули сподівання на національний злет – і мажорні інтонації змінилися мінорними, зловіщими. Тепер поет згадує божевільну Офелію, тобто кохану Гамлета з трагедії В.Шекспіра, яка збожеволіла від горя. Таким чином, до нового тексту долучається зміст шекспірівського, за рахунок чого збагачується виражальний план твору.

Слід віддати належне проникливості Є.Маланюка, котрий ще в тисяча дев'яносто двадцять четвертому році, тобто у час написання вірша, відчув душевний злам, драму П.Тичини, яка стане очевидною пізніше, у тридцять роки. Його влучним “від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась” актуалізувалася в пам'яті не стільки рання збірка поета, скільки неприродність поетичного голосу, відданого на службу тоталітарному режимові, того голосу, яким “промовила обуджена душа Нації і починав промовляти її Дух”, але не зміг виповісти себе на повну силу.

Є.Маланюк вдається до різних форм виявлення “чужого” слова, яке вводиться як із збереженням мови оригіналу, тобто латинською, німецькою, французькою чи польською, так і трансформованим. При цьому враховуємо, що перекладена цитата ніколи не буває буквальним повторенням оригіналу. Оскільки вона включає закономірні під час перекладу елементи інтерпретації, тому розглядаємо її як метатекстуальний компонент.

Є.Маланюк нерідко дає власну версію чужих слів. Так, у поезії “Травень” слова Г.Сковороди “Я ваяю не з воску, а з міді й каменю”, що стали епіграфом, видозмінюються згідно з авторськими уявленнями: “Не з воску – з каменю і міді я / Карбую вічні слова” [3, 39]. Ніяким чином не виділена в тексті видозмінена цитата перегукується з епіграфом і підсумовує новий текст, служачи тепер вираженню іншого змісту, що співвідноситься з епіграфом як тема і варіація. Отже, “чуже” стає формою вираження “свого”, що акцентується завдяки його несхожості з “чужим”.

Взаємодія *свого/чужого* дає цінний матеріал для виявлення типологічних сходжень. Образи “варязької сталі” і “візантійської міді”, запозичені з вірша М.Гумільова “Ольга”, набули в Є.Маланюка іншого тлумачення, ніж у попередника – носія проімперських настроїв. У “Варязькій баладі” ними передавалася туга за втраченою волею, “державною бронзою”. На основі зіставлення творів російського й українського поетів Ю.Барабаш відзначив “відверту заангажованість, політичний темперамент Маланюка – гумільовську байдужість до соціального, тим більше політичного зрізу життя; граничний ступінь загостреності національного почуття – національний індивідуалізм; різноспрямованість патріотичних аспірацій, абсолютну несхожість обставин і спонукальних імпульсів” [7, 15] тощо. Проте в несхожому виявилася і багато подібного.

Є.Маланюк нерідко виявляє свою безпосередню емоційну реакцію на “чуже” слово. Так, висловлене у «Думках» (1689) Блезом Паскалем міркування про трагічність становища людини як «мислячого очерету», що перебуває між двома полюсами – безкінечністю та ницістю, викликає болючі роздуми про сенс свого життя: «Що ж можеш ти, надломана тростино?» [3, 206]. «Мисляча тростина» трансформується в поета у надломану, щоб у такий спосіб підкреслити вплив зовнішніх чинників на його особисту долю. Таким чином, слова Б.Паскаля у новому тексті стали «двоголосими», бо нагадали, з одного боку, думку релігійного філософа, а з другого – сприйняття цієї думки Є.Маланюком.

Поезія “Одна пісня” також будується за принципом синонімічного висловлювання про першоджерело, цього разу – про народну пісню “В кінці греблі шумлять верби...”. Образний світ пісні озивається в душі поета-вигнанця, нагадуючи про “небес нестриманую повінь”, “блакитну широчінь”, тобто про атрибути рідного краю. Авторське висловлювання посилює виразність прототексту, підносить його як джерело щемких спогадів, трансформує. На основі “чужого” Є.Маланюк створює, отже, свій текст, як “текст про текст”.

О.Мандельштам порівнював цитату з цикадою, що не замовкає. Щодо відгомону «чужого» слова в Є.Маланюка, то це порівняння більш ніж правомірне, адже улюблена пісня “В кінці греблі шумлять верби...” озивалася в багатьох творах різного періоду і щоразу з новими відтінками. Порівняймо, наприклад: «І тільки сниться простір і блакить / І –“в кінці греблі”– чуєш? – “шумлять верби”» («Дві елегії»); «І, поки варили чумацький куліш / І співали, як верби шумлять в кінці греблі» («Чебрець»). У першому випадку акцентувалося пригадування дорогих серцю слів, у другому – того, що було колись пережито в рідному краї і що тепер нагадав чебрець. У «Двох елегіях» слова з пісні супроводжувалися «метатекстовим оператором» (А.Веджицька), який виконував апелятивну і фатичну функції, надаючи цитаті розширеного значення. Розходження наведених рядків (дослівне цитування чи довільне) посилювало семантичні відмінності.



Цитування здійснюється поетом з різною метою: для підтвердження певної думки, для розкриття своєї реакції на відоме, спростування чи заперечення “чужого”, зокрема численних звинувачень на свою адресу. “Чуже” слово в поезії Є.Маланюка різноманітне за метою введення, ступенем точності, наявністю чи відсутністю атрибуції. Точність “чужого слова” служить критерієм розмежування цитати від ремінісценції. Під ремінісценцією мається на увазі підсвідомий, проте впізнаваний читачем відгомін іншого тексту. Розпізнаваність ремінісценції є потенційною і здійснюється завдяки певним висловам, зворотам, словам, що актуалізують першоджерело, як, наприклад: “Трояндо Ієрихону, ніжна саронська сарно” (“Останній лист”). Біблійними ремінісценціями передається благоговіння перед адресаткою, котрою була Ганна Редер. На відміну від цитати ремінісценція не виділяється в тексті ні графічно, ні пунктуаційно, що ускладнює її розпізнавання.

Внаслідок ремінісцентності художнього слова, яке озивається в новому творі, виникає підтекст: “Не кличеть верху древа дивний Див” [3, 108]. Див, що віщував поразку в “Слові о полку Ігоревім”, тепер виведений з поля сприйняття. А не кличе він, очевидно, тому, що слід сподіватися на інший, цього разу – переможний фінал. Відтворена в “Карпатському триптиху” ситуація підказує саме таке прочитання цих рядків, які завдяки згадці про Дива та дієслівній формі “кличеть” нагадують про першоджерело.

Ремінісценції близькі до цитат без атрибуції. Останні, проте, у віршах Є.Маланюка легко розпізнаються, як, скажімо, слова з пісні “А попід горою, / Попід зеленою...”, що стали епіграфом до “Карпатського триптиху” і знайшли в ньому послідовну художню реалізацію: індивідуально-авторське осмислення дій “необачних Сагайдачних”, котрим протиставляються “спокою бандурного жреці” [3, 107].

Цитата, як і ремінісценція, може не виділятися в тексті. Так, в “Уривок з поеми” автор увів слова Т.Шевченка без вказівки на їх авторство:

*І рідним був одразу клич:  
– Вставайте! Кайдани порвіте!  
[3, 37].*

Цитати можуть бути скороченими, тому потребують відновлення пропущеного з пам’яті: “Тарасова метафора могутня / Про “вітру неокраєне крило” [3, 150]. Це можуть бути трансформовані цитати, що вплітаються у текст вірша і стають важливим засобом виявлення «свого», руйнуючи автоматизм сприйняття “чужого”. “Чуже” може поставати у вигляді алюзії, що нагадує про ті чи інші події, факти, тексти: “Страшно покритки Катерини / Мордували покірливу плоть” [3, 84]. Поет відновлює у пам’яті читача зображене Т.Шевченком у поемі “Катерина”, тобто літературний текст.

Окремого слова заслуговують епіграфи до віршів, що настроюють на сприйняття тексту, формують горизонт сподівань, спонукають до обґрунтування чи, навпаки, заперечення сказаного. Джерела обраних Є.Маланюком епіграфів напрочуд різноманітні. Це твори українського письменства: Г.Сковороди (“Травень”), Т.Шевченка (“Свічадо моря”, “Міста, де минали дні”, “І ранками, на панщину йдучи”), П.Куліша (“Не пам’ятатиму нічого”), І.Франка (“Лірична павза”), М.Рильського (“Три поезії”), О.Ольжича (“Елегія”, “Доба”), Ю.Липи (“Варяги”, “Campus Martius”) та інші. Цим підкреслюється духовна спадкоємність, суголосність з попередниками. Епіграфи, крім того, свідчать про використання творів польських авторів: Я.Івашкевича (“І конунг, і каган”), Л.Подгорського-Околува (“Краків”) та інших. Помітне місце у надтекстовому цитуванні відводиться французьким (Ш.Бодлер, Е.Верхарн, А.Рембо) і російським поетам “срібного віку” (О.Блок, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Гумільов та ін.). Не оминає автор прецедентних текстів: Біблії (“Час”), фольклору (“Одна пісня”, “Лютий”). Джерелами епіграфів були, крім того, висловлювання вчених, митців: Блезя Паскаля, Людвіга ван Бетховена (“Елегія”, “П’ята симфонія”), публіцистичні й епістолярні матеріали (“Антистрофи”, “Сонети про Орлика”), анонімні рядки (“Акафіст”, “Євгенові К.”).

Епіграф не лише пов’язує створений текст з джерелом цитати, а й виявляється “текстом у тексті”, що володіє власною семантикою і образною структурою” [4, 850], взаємодіє з текстом усього твору чи окремої його частини. Факультативність епіграфа посилює його значущість, тим більше, що він завжди займає в тексті сильну позицію. Він входить у текст як окрема, особлива, але не авторська позиція. Подібність чи, навпаки, неподібність висловлених позицій – автора епіграфа й автора тексту – можна розглядати у діалогічній площині, як зміну кута зору. У вірші Є.Маланюка “О, я не випустив. Та тим мені не легше...” слова Марка Вороного “Боже, я камінь помсти випустив з рук, щоби Пісню / Склала блаженна гортань. Душно, ах, душно мені!”, наприклад, служать лейтмотивом твору. Процес притягання/відштовхування епіграфа і тексту складний і породжує додаткові значення. Стан самоусвідомлення завершується у вірші експліцитною полемікою з епіграфом: “Ії не виспівать: хрипить в гортані гнів. / Давидова в руках – остання зброя – праця” [3, 222].

За іншим принципом складаються взаємини між епіграфом і текстом у циклі “Варяги”. Слова Ю.Липи “О, прокляття твоє, богорівне прокляття простору...” у циклі, навпаки, обґрунтовуються. Надтекстова цитата, яка вводиться у твір, характеризує не лише того, чий слова використовуються, а й того, хто їх навів. Наведені приклади не вичерпують усіх інваріантів взаємодії, тому вважаємо доцільною запропоновану Є.Козицькою [8] класифікацію. Дослідниця виділяє чотири типи взаємозв’язку між епіграфом і текстом: перший, якщо автор погоджується з думкою, викладеною в епіграфі, другий – розвиває заявлену тему, третій – полемізує з “чужим словом”, четвертий – дистанціюється від нього. Перші два типи зв’язків домінують у поезії Є.Маланюка, рідше зустрічаються зв’язки полемічного

характеру між надтекстовою цитатою і текстом. Причому полеміка між епіграфом і текстом може мати як експліцитний, так і імпліцитний вияви.

Слушним видається спостереження І.Арнольд про те, що “подібно до лінзи в оптиці, епіграф робить доступною зору читача історично віддалену інформацію” [9, 359]. Аналогічну функцію виконує, наприклад, епіграф до одного з “Сонетів про Орлика”: наведені з останнього листа П.Орлика слова (“Я не хочу бути похованим між варварами”) передають деталі тієї трагічної пори.

Є.Маланюк іноді поєднує епіграфи, досягаючи таким чином їх перегуку. Так, до розділу “Свічадо моря” із збірки “Перстень Полікрата” (1939) подано два епіграфи (слова Сенеки і Ш.Бодлера), які взаємодоповнювали один одного і надавали тексту багатоголосся завдяки тематичній співзвучності.

Прийом перегуку епіграфів для передачі зіткнення думок набуває особливої ваги у “Посланії” (1925-1926). Поет добирає висловлювання то одного автора, звичайно, свого улюбленого М.Рильського, наводячи за принципом тези – антитези (“А я б хотів у тиші над вудками / Своє життя непроданим донести”; “Одбирає людина в людини життя... / Так і треба, так треба, країно, Україно моя!”); то різних. При цьому подані до окремих частин тексту епіграфи то перегукуються між собою, то протиставляються, що сприяє виникненню додаткових значень.

Обрана Є.Маланюком форма “посланія” (не послання) – це спроба привернути увагу до парадоксів доби, до реальної загрози, що нависла над Україною, це можливість відверто викласти свої міркування, це, зрештою, засіб впливу на адресата, вияв публічної дискусії і міжтекстового зв’язку з відомим посланням Т.Шевченка. Слова Кобзаря проступають крізь новий текст: у формі цитати, ремінісценції тощо. “Чуже слово” висвітлюється з різних точок зору: автора послання, самого поета і Ю.Липи, тому не нав’язується читачеві. Уже не раз цитовані слова О.Мандельштама про те, що “цитата – це цікада”, якій властива здатність не замовкати, передають поліфункціональність “чужих” слів у тексті. Вони стають то імпульсом до роздумів, то засобом комунікативного впливу, то переконання опонента, то вираження оцінки, то співвіднесення різних точок зору.

Ключовою у “Посланії” постає проблема вибору між Заходом і Сходом, що розглядається у площині: Європа чи Росія. Зображуючи зіткнення різнополюсних підходів, поет наслідує стиль російськомовних висловлювань:

*А в тім, масштаб поширивсь значно, –  
З “асвабдження славян”  
Наш Смердяков вже мріє смачно  
Про “пролетарії всіх стран”...  
[10, 457].*

Наслідування “чужого слова” служить його знижувальній інтерпретації, що досягається завдяки внутрішньому контексту, поєднанню, скажімо, “царя та сов-царя з Чека” [10, 456].

Поет залучає значну кількість імен, які стають знаками доби: і прогресу, і занепаду водночас. У міжтекстовий простір послання вводяться письменники, вчені, політичні діячі: Ю.Цезар, Й.Гете, Е.По, К.Маркс, В.Ленін, О.Блок, М.Хвильовий, В.Винниченко та багато інших. Алюзійний спектр твору напрочуд різноплановий і втягує у своє інтертекстуальне поле щонайменше кілька сторіч, які позначилися на долях Заходу і Сходу, породили ілюзію азіатського ренесансу. Розпізнанню і розумінню “чужого слова” служать почасти авторські примітки, що пояснюють генезу і значення слів, допомагають збагнути підтекст. Так, наприклад, про неприємне враження від зустрічі з П.Тичиною у Празі Є.Маланюк обмежився лише згадкою: “Один – поет, два – конвоїри. / (Кажу тому, що в цих двох – / Лиш партбілети замість ліри)” [10, 455]. Автор свідомо не називає В.Поліщука й О.Досвітнього, даючи їм знижувальну характеристику, але для того, хто цікавився літературним процесом і знав про візит українських письменників у Чехословаччину, ці прізвища легко прочитуються між рядків.

Цікавою формою освоєння “чужого слова” є введення в текст відомих героїв, які постають, проте, у новій іпостасі: “І Фавст давно на біржі гра...” [10, 467]. Це пристосування героя Й.В.Гете до нової ситуації – форма міжтекстового зв’язку, залучення змісту попереднього твору до нового контексту. “Інтерпретація твору, – підкреслює Г.Денисова, – це завжди і неминуче тлумачення того, як цей твір тлумачить інші твори” [11, 99]. Говорячи натяками, апелюючи до свідомості читача, автор залучає його до роздумів, змушує зіставляти, міркувати. Це послання можна розглядати як текст про тексти: і Б.Шоу, і Р.Ролана, і Й.Гете, і Ф.Достоевського, і Л.Подгорського-Околува, і насамперед М.Рильського. Метатекстуальний характер послання як слова про “чужі” слова зумовлюється авторською інтенцією: з’ясуванням власного розуміння чужих позицій і виголошення у такий спосіб своєї.

У функції епіграфа Є.Маланюк використовує і власні слова, які тепер стають особливо помітними. Самоозначення (“Бідне серце віддав на поталу нещадним спрагам / Обернув лютий розум у трактор на ниві слів. / До Тичин та Сосюр я навмисне тверезим варягом / Увійшов в цю добу історичних вітрів і злив”), використане як епіграф до поезії “Демон мистецтва”, виділяється завдяки сильній позиції в тексті і повторенню, тому набуває особливої ваги. Епіграф-автоцитата може служити вираженню незмінності почуттів, непохитності переконань. В “Останньому листі”, наприклад, епіграф “...Ім’я біблійне – Анна – / Вогнем пустелі спалює уста” і текст співзвучні: епіграф спочатку прогнозує, а потім і підтверджується текстом.

Автоцитати можуть передавати, крім того, приховану внутрішню полеміку з самим собою, як, скажімо, у триптиху “Війна”. Епіграфом до триптиху стали слова “А що ж таке війна? Смерть і безсмертя

разом”, які були сказані у 1920 році. У 1966 році поет уже висловиться про це інакше: «А треба було вдряпатись кігтями / Закляклих рук в той криворідний ґрунт, / Зерном лишитись – хай би в вовчій ямі, – / Щоб вирости з землі і гнів, і бунт» [3, 203]. Поет, отже, полемізує з самим собою, осмислює минуле з висоти життєвого досвіду, осягненої мудрості і продовжує таким чином мотив жертвності і смерті, що виразно звучав у його творчості міжвоєнного періоду. Є.Маланюк свідомо вступає у творчий полілог не лише з самим собою, а й зі своїми попередниками і сучасниками, засвоюючи і не раз відштовхуючись від “чужого”, подаючи його переважно у сильній позиції і тим самим підкреслюючи свою залежність від нього, особливо, якщо воно стосується національних проблем чи його особисто. Цим зумовлені збіги, паралелі, розходження у його творах і текстах інших письменників. Цитування колег-“пражан” давало уявлення про найближчий контекст, який об’єднував цитований і похідний тексти, свідчило про діалогічні взаємини між авторами.

“Чуже” слово в новому тексті стає, за М.Бахтіним, “двоголосим”, зберігає, отже, як голос свого автора, так і набуває нового, зумовленого контекстом. Тому це слово потребує інтерферентного підходу, що враховував би цю “двоголосість”, співвіднесеність вихідного і нового тексту. Емоційний спектр залучення Є.Маланюком “чужого” слова надзвичайно розмаїтий і може бути окреслений у межах полюсів: захоплення – обурення.

Аналізована проблема може розглядатися із залученням інших прикладів, інших можливих комбінацій *свого/ чужого* і тому не повинна сприйматися вичерпаною. Безсумнівними лишаються лише синтез Є.Маланюком “свого” з “чужим”, його неоднозначні зв’язки з поетичною традицією, розмаїття форм засвоєння ним “чужого” слова. Аналіз *свого/ чужого* дозволяє виявити характерні ознаки авторської стратегії: пізнання свого через чуже і чужого через своє. Крім того, збереження поетом мови оригіналу при цитуванні свідчить, з одного боку, про ерудицію, а з іншого – про його орієнтацію на читацьку компетентність і прагнення її передбачити.

Міркування про *своє/ чуже* в художніх текстах нагадало алегоричну історію про Тарбський сад, якою скористався Жан Полан у роздумах про літературу. Тарбський сад – це сад літератури, а його відвідувачі – митці, що поводяться по-різному, коли сторож їх запитує про те, де вони взяли квіти. Одні переконують, що принесли їх з собою, інші – говорять, що вони впали просто з неба. Отож бажаних зізнатися у тому, що вони зірвали квіти у саду, немає. Щоб боротися з такими відвідувачами, сторож написав при вході: «Забороняється входити в сад з квітами в руках». Автор передмови до «Тарбських квітів» С.Л.Фокін пропонує інший вихід із ситуації і свій варіант напису: «Забороняється входити в сад без квітів у руках» [12, 19]. Він вважає, що відвідувачі, які прийдуть в сад з квітами, просто не зможуть рвати інші. Розглядаючи цю ситуацію в площині *свого/ чужого*, обмежимося поки що питанням: «Кому вдалося побувати у саду словесності і хоча б не доторкнутися до чужих квітів?».

### 3.2. Дихотом *я сво/чуже* – самототожність письменника.

Інтертекстуальний підхід дозволяє розглядати різножанрову спадщину письменника як змістову єдність, простежувати у її межах взаємодію текстів, перегук і поглиблення окремих мотивів, їх збагачення новими нюансами. Автоперегуки, повтори закономірні в автора, котрий усе життя створює один текст. У цьому аспекті видається доречним зіставлення підсумкової поеми Л.Мосендза “Волинський рік” з його однойменною поезією зі збірки “Зодіак”. Маємо справу, отже, з текстами-двійниками, що виникли в різний час.

Якщо поезія “Волинський рік” присвячувалася О.Стефановичу, то пізніше написана поема – доньці письменника Марійці. Звичайно, це формальні відмінності, що відбивають, проте, обставини родинного життя хворого письменника, передчуття ним близького кінця і викликану цим потребу розповісти про себе і свій родовід.

У раніше написаній поезії “Волинський рік” домінували бадьорі інтонації, романтичний порив “летіти, мчати по степу” [13, 6]. Інтонації Ю.Дарагана, те ж захоплення п’яною стихією вітру, безмежням просторів вчувалося у Л.Мосендза, органічно вписуючись у канву його вірша. Ремінісценції з віршами сучасників – уже згаданого Ю.Дарагана, О.Стефановича, М.Рильського – служили не лише нагадуванню про сказане ними, а й виокремленню свого. Молодече завзяття протистояло у вірші осені, осіннім настроям, виявляючись у спраглому бажанні подолати час: “шпурнути час у хижий вир” і “на крилах вітру, як на троні, підвестись до осінніх зір” [13, 6]. Не замилювання небом “під осінніми зорями”, як у М.Рильського, а порив у височінь – до верховин духу – виявлявся провідним у цій поезії. Отже, “чуже” слово, введене в новий контекст, набувало інших відтінків, нарощувало свій смисловий потенціал – завдяки відштовхуванню від попереднього значення.

Поема “Волинський рік” написана Л.Мосендзом у Тиролі упродовж лютого – листопада 1946 року, тобто незадовго до смерті. Цим, а також вимушеною розлукою з родиною, яка лишилася у Братиславі, зумовлювався підсумковий характер твору. У листі до Ганни й Арсена Шумовських автор пояснював: “...Писав із споминів про свого діда, про Костопільщину, про бабу, про перекази... Все до купи для доньки...” [14, 39]. Передчуття близького кінця змушувало письменника бути максимально відвертим, щоб розповісти про свого “роду безбережне море”, тобто про те, про що його одиначка більше ніде прочитати не зможе. Зорієнтованість на конкретного адресата, як і сам матеріал, породжували відповідний тон твору – задушевний, ліричний, подеколи іронічний. Відчутно, що поет передбачав читача, знайомого зі згаданими ним текстами, наділеного інтертекстуальною компетенцією, тобто здатністю відчитувати сліди відомого.

Про не опубліковану в Україні поему “Волинський рік” є лише згадки, зокрема М.Неврлого, В.Шелеста, І.Набитовича. Проте глибокого аналізу твору ще не здійснено, це стане можливим після публікації його в Україні. Виявлена в однойменному вірші інтертекстуальність стала будівельним матеріалом для поеми, поєднала її з попередніми і наступними творами, ввела у широкий культурний контекст, який поки що уявляється гіпотетично – через відсутність безпосереднього зв'язку невідомого в Україні тексту зі своїми попередниками.

Поява текстів-двійників (у даному разі поезії та поеми “Волинський рік”) потребує пильнішої уваги з таких міркувань: по-перше, чи можна вважати їх самостійними творами, по-друге, які контакти склалися між ними і як їх кваліфікувати. Як випадковість, кліше чи свідомий прийом?

Поема “Волинський рік” побудована у формі спогадів, що повертали до найбільш пам'ятних моментів з життя – як власного, так і свого роду, відтворювали хвилюючі епізоди поетового дитинства. Рух у творі здійснювався у глибини зберігаючої пам'яті. І хоч передавалися уявлення малої дитини, але численні відсилання до інших художніх текстів свідчили про присутність у творі точки зору дорослої інтелігентної людини, котра очима дитини прагнула подивитися на світ і відкрити його проникливому і вдумливому читачеві. Емпіричні факти, подробиці відтворювалися у поемі не стільки у своїй природній послідовності, тобто за принципом епічного викладу, скільки “випромінювалися” у послідовності згадок, вкладених у параметри календарно-обрядового циклу, одного “волинського року”.

В основі сюжету поеми – переживання героя, котрий подумки мандрує у дитинство і відтворює його крізь призму культурологічних рефлексій. “Завжди вихідним пунктом служить літературний матеріал, – підкреслює Я.Парандовський. – У кого з письменників немає в полі зору авторів і книг, в яких він шукає імпульсу, стимулу, допомоги, керівництва?” [1, 374]. Співвідносячи пережите з художніми явищами різних епох і народів, автор тим самим демонструє свою ерудицію, у світовій літературі віднаходить аналогії зі своїм власним, особисто пережитим.

Щоб виявити коріння свого роду, вписати його у ходу історії, Л.Мосендз вивів малих Марка і Валю, в образах яких розпізнавалися він сам і його сестра. Історія поетового роду сягала давнини і, за родинними переказами, починала свій відлік від битви під Грюнвальдом, у якій відзначився один із його предків, здобувши привілей. Наділені багатю уявою діти відчували себе і учасниками цієї битви, і опікунами спійманої риби, яку вони потай від дорослих випустили. Марко і Валя образно сприймали світ, він їм здавався таємничим, незвичайним, сповненим чудес. Не повторна аура дитинства, що минало серед волинської природи, відтворювалася з замилюванням – очима дорослої людини, яка подумки поверталася у своє минуле і заново його переживала. Метатекстуальні елементи, які прояснювали задум, засвідчували ідеалістичні інтенції автора, котрий прагнув “бодай в луні ритмічних слів піднятися над небуттям віків!” [15, 24]. Усвідомлення кінцевості свого земного життя змушувало його творити казку дитинства.

За власним зізнанням, Л.Мосендз намагався “вхопити настрої днів отих примхливий та ув'язнити у свої пісні” [15, 42], тобто форму пісні обрав свідомо. Ця форма давала змогу передати цілий спектр настроїв: від піднесено-захоплених – до меланхолійно-іронічних. Пройнята ностальгією за Україною, поема справляла враження багатоголосі пісні на честь рідної волинської землі – багатої, чарівної, поетичної, де оживав дух древлян, де кожен куточок дихав минулим. Волинь поставала не лише певною географічною територією, а й помітним культурним осередком, що увібрав впливи різних культур, зберігши сліди поганства: усіх отих Ярил, Лад, Марен.

Приваби волинської землі, зокрема неповторних великодніх свят, зображувалися за допомогою інтертекстуальних відсилань, завдяки яким поставали у контексті культури: “Ні, Ні! Не я, а мусів би Бройг'ель / ужити свого пензля і палітри, / чи теж Гаргантюа й Пантагрюель, / вслякого споживання арбітри, / воскреснути, щоби до всіх земель, / у всі кінці, на всі чотири вітри, / рознести хоч би тої слави тінь / волинських великодніх розговинь” [15, 47]. Згадка про Гаргантюа й Пантагрюеля викликала в пам'яті ситуації, що містилися за межами цього твору, актуалізувала образи бенкету і веселощів. На думку М.Бахтіна, образи бенкету “продовжують зберігати своє важливе значення, свій універсалізм, свій суттєвий зв'язок з життям, смертю, боротьбою, перемогою” [16, 311]. Суголосність ситуацій поєднувала два тексти, змушувала згадувати протекст і надавала поемі багатомірності. Між автором і реципієнтом, котрий розпізнав ці відсилання, виникав взаємозв'язок: “своїм” ставав той, хто читав роман Ф.Рабле і відчував взаємодію текстів, відкривав для себе той асоціативний простір, що виявлявся наслідком цієї взаємодії, адже за зовнішньою безтурботністю героїв французького гуманіста проглядалася своєрідна життєва філософія, означена як “пантагрюелізм”, як тілесне й духовне розкріпачення особистості. “Під буфонною алегорією оракула Божественної Пляшки, – наголошував С.Артамонов, – приховується заклик пити із світлого джерела знань, пити мудрість життя” [17, 32]. Парадоксальність цього висновку лише зовнішня, показна, насправді ж глибинна.

Крізь призму набутих людством знань Л.Мосендз здійснює уявну мандрівку в рідний край. Алюзією на дар Ф.Рабле чи М.Драй-Хмари (“Та все списать – мені бракує дару / того, що мав Рабле або Драй-Хмара”) автор не стільки співвідносив свої можливості з доробком інших письменників, скільки наголошував на неспроможності адекватно передати все багатство і неповторність волинської землі. “Літературне” слово, – як підкреслював Р.Барт, – це одночасно і відсилка до культурної традиції, і реалізація риторичної моделі, воно містить навмисну смислову неоднозначність...” [18, 378]. У процитованому висловлюванні Л.Мосендза заслуговує на увагу співвіднесення Ф.Рабле і М.Драй-Хмари – письменників, що репрезентують різні епохи, різні культурні традиції. Це співвіднесення, очевидно,

продиктоване внутрішньою логікою розвитку сюжету: відсиланням до уже сказаного і його проекцією на сучасне.

Неоднозначністю відзначається і згадка про великого Й.В.Гете, котрий у романах “Роки вчення Вільгельма Майстера” і “Роки мандрювань Вільгельма Майстера” вдавався до пісень як до засобу розкриття душевного стану героїв. Деякі з цих пісень, що будувалися як поетичні монологи героїв, згодом здобули самостійне життя. Пісня Міньйони про живописну Італію асоціювалася з “волинською” піснею поета. Таким чином, авторське відсилання до німецького письменника – свого роду альтернатива: чи повернутися до твору Й.Гете, чи читати “Волинський рік”. Згадка про Гете актуалізує інформацію, що містилася у його творах, підтверджує свідоме звертання до пісенної форми.

Поема “Волинський рік” складається із заспіву, дев’яти “співів”, доспіву і справляє враження композиційної завершеності. Ліричні фрагменти становлять своєрідний цикл: від Різдва - до закінчення господарського року. І хоч поема названа “Волинський рік”, проте зображений у ній рік увібрав цілі століття - за рахунок спогадів, розповідей, численних інтертекстуальних відсилань.

Інтертекстуальне поле поеми досить широке і виявляється у взаємозв’язку з Книгою Книг, з творами зарубіжних письменників (Г.Уелс, Ф.Рабле, Дж.Бокаччо, Ф.Шиллер, А.Міцкевич), українських авторів (Т.Шевченко, Леся Українка, В.Самійленко, О.Стефанович, О.Ольжич, М.Драй-Хмара). Крім того, у поемі знаходять відгомін апокрифи, зокрема легенда про лінивого парубка, котрий чекає, щоб груша сама впала йому в рот. Регулювальним чинником, згідно з цією апокрифічною легендою, виявляється поєднання протилежностей: дружиною цього ледаря стане найпрацьовитіша дівчина. Поема буквально “зіткана з цитат, які відсилають до тисячі культурних джерел” [18, 388]. Інтертекстуальна взаємодія виявляється у формі цитат, алюзій, ремінісценцій, стилізацій, рідше аплікацій, парафраз.

Л.Мосендз, на нашу думку, свідомо вдається до стилізації, наслідуючи сатиричний вірш В.Самійленка “На печі”, що має підзаголовок “Українська патріотична дума”. Ефект присутності цього тексту у структурі поеми досягається збереженням формальних прикмет, що стають маркерами прототексту: “Яких же заслужила ти поем, / вкраїнська пече! Ставши патріотам / прибіжище, фортеця і Едем...” [15, 17]. Для зіставлення наведемо цитату з вірша В.Самійленка: “Кожна піч українська – фортеця міцна, / Там на чатах лежать патріоти” [19, 131]. Самійленківська “піч” набуває у Л.Мосендза нового прочитання: вона потрібна, щоб “в бомбовозній ролі до “вороженьків” вдатися на гастролі” [15, 18]. Поет зберігає піднесений тон, що дисонує із зображуванним, і завдяки “словам-симптомам” (“бомбовозна”, “гастролі”), як їх образно називає В.Гофман, досягає глибокого підтексту. Підтекст (subtext) потребує уважного прочитання, виявлення того смислу, що виникає між рядками: самі вороги не згинуть, тому необхідно готуватися до “бомбовозної” акції. Імітацією сатиричного характеру першоджерела та отого сумнозвісного “воріженьки”, які згинуть, “як роса на Сонці”, Л.Мосендз творив новий текст, у структурі якого проступали і нашаровувалися чужі висловлювання. На основі синтезу “чужого” з’являлася неповторна комбінація слів. При цьому саме звертання до чужих висловлювань творило з них своєрідний канон.

Зв’язок з першоджерелом набирав також характеру пародіювання, як, наприклад, у висловленій Андрієм версії про походження Єви: Бог “одне реберце взяв йому [Адаму. – В.П.], і сам почав тихесенько собі, без шуму, стругати Єву...” [15, 16]. Апокрифічний характер інтерпретації біблійного тексту породжує емоційно-експресивну лексику (“дохрумує”, “реберцячко”, “подався на обід”), що надає розповіді Андрія своєрідного колориту, вирізняє його “голос” з-поміж інших.

У поемі спостерігається зміна точок зору – points of view – діда Осипа, баби Ксені, Андрія, Марка, Валі. Завдяки цій зміні висвітлювалися ті події, які зачепили Марків рід, розкривалася реакція на них, досягалася поліфонія голосів. Осмислення долі свого литовсько-польсько-українського роду, який детально характеризувався, зокрема у листі до сестри, підпорядковувалося виявленню його праякренів, впливу суспільно-політичних подій на життя рідних. Суб’єктне “я” героя, відчуваючи причетність до всього, що відбувалося, пізнавало, осмислювало світ на основі пережитого близькими людьми. Кризь призму однієї родини, родового досвіду простежувалася хода історії – невблаганна, навальна, що втягувала всіх у свій стрімкий вир.

Найближчим літературним контекстом поеми “Волинський рік” була, безперечно, повість “Засів” (1936), відзначена премією Українського Католицького Союзу. У повісті передавалася атмосфера життя дрібної подільської шляхти, що мусила пристосовуватися до умов свого існування в імперії і тому переборювала юнацькі захоплення крайньою відразою до всього рідного. Проте син вірнопідданих Людкевичів Ніно (Антонін), прототипом якого був, очевидно, сам письменник, не лише перейнявся небажаним “мужичим” духом, а й на знак протесту проти родинного деспотизму втік від батьків. “І не диво тому, що дитина вже давно знає про поділ оточення на мужиків і панів, знає, що до цих останніх належить він [Ніно. – В.П.] і його батьки, – підкреслює письменник. – Але панське виховання лише зверху торкається дитини, наука батьків тримається в голові лише, поки він у хаті” [20, 23]. У поемі згадок про втечу від батьків немає, адже сама атмосфера відтвореного в ній родинного життя має виразний відбиток ностальгії.

При всій ідилічності спогадів, трагічні катаклізми української історії непомітно впліталися у художню канву поеми і вносили в її звучання інші, зовсім не ідилічні ноти: “Один із них пройшов чималий шлях / під бунчуками гетьмана-вигнанця, / спочивши десь в Молдавщини степах. / Склав голову один на празьких шанцях, / Коли батуринський кривавий жах / Суворов повторив” 15, 54]. Поет складав імперсональний мартиролог загиблих, страчених на чужині, лише натякаючи на історичні події, які читач має відновити у своїй уяві. Безіменність у даному випадку – спосіб художньої типізації, зумовлений

об'єктивними чинниками: трагізмом становища бездержавної нації та її численними втратами. Тому "невмируща візія Богдана" – це промовиста алюзія на потребу самостійності як невід'ємної умови існування кожної нації. Бездержавність оцінювалася автором як кара за відступництво: „За те, що відреклись святих знамен / колись свобідного палково роду, / за те, що славу батьківських імен / продали за сумирність і вигоду...” [15, 62]. Наслідком бездержав'я став переодягнутий у чужі шати український геній. Згаданий у цьому плані композитор І.Стравінський – не одинак, звичайно, а тип не розпізнаного за чужими лаштунками митця. Поема справляла враження недовомовленості, адже замість Стравінського міг бути згаданий М.Гоголь чи Ф.Прокопович. Принаймні, коло введених у твір імен доволі значне і свідчить як про ерудицію автора, так і про постійне співвіднесення ним *свого/чужого*, віднайдення в “чужому” спорідненого своїм інтенціям.

У цьому плані особливо близький поету його земляк О.Стефанович: і зануреністю у світ пращурів, і регіональною скупченістю, і шліфуванням поетичного рядка. Сліди навчання у побратима по перу очевидні: “А потім знов закрутить сніговій.../ Та марна лютя розлюченого люття, / бо юний березень вже тут мерщій, / і грає верховіттям, мов на лютті, / вогкий і запашистий буревій...” [15, 39]; “У полудень спішаться журавлі, / кидаючи журні – журливі звуки...” [15, 41]; “Клекочуть степом луни лунко. Лунають уночі...” (О.Стефанович). Та ж увага до звукопису, те ж зіткнення близьких за звучанням слів (парономазія). “Внаслідок цього утворюється ефект сугестії, – пояснює звукове співзвуччя М.Ласло-Куцюк, – читач або слухач сприймає суміжні або близькі слова як семантично зв'язані, як споріднені внаслідок їх звукових перегуків, і складена поетом фоносемантична сіть спричинюється до невірогідного збагачення не тільки музикальних, але і смислових ефектів вірша” [21, 347]. Інтертекстуальність поеми “Волинський рік” має виразно експліцитний характер, реалізуючись у формі цитат (“Чи знаєш ти...”), стилізацій. Цитати не лише нагадували про джерело, а й набували своєрідних конотацій у новому тексті.

Асоціації “Доспіву” з циклами О.Ольжича “Камінь”, “Бронза”, “Залізо” мають імпліцитний характер: “Був вік камінний, бронзовий, залізний, / вік пари, динаміту, літаків...” [15, 69]. Це не просто прилучення до вже знаного, відомого, а й вияв власного бачення, про що свідчить згадка про динаміт, тобто про пережиті війну, загальну нестабільність у світі. Незважаючи на ці сумні деталі, кінцівка поеми оптимістична, зумовлена вірою у появу пророка. Отже, фінал поеми виконує функцію моделювання дійсності. Віра в пророка, котрий врятує, виведе з мороку бездержав'я, пронизувала не лише творчість Л.Мосендза (“Останній пророк”, “Зодіак”), а й інших чільних представників Празької літературної школи, про що йдеться в наступному розділі книги.

Поліджерельність поеми створює ефект численних “текстів у тексті” і розрахована на ерудованого реципієнта, котрий відчує “сліди” відомого і відкриє для себе багатство інтертекстуальних зв'язків, що накреслюють перспективу нового міжтекстового синтезу. Цитатність, ремінісцентність характерні для підсумкового твору, коли те слово вже було чийось, може, навіть і твоїм.

В інтертекстуальних відсиланнях домінують власні імена, які служать знаками тих текстів, що ввійшли в історію культури (Ф.Рабле, Й.В.Гете), меншою мірою представлені географічні назви, пов'язані з відомими історичними подіями (“що їм Парижу й Роттердаму брук ятрив істоту, як пекуча рана”). За типологією, запропонованою У.Хебелем (“О дескриптивной поэтике аллюзии”), переважають у поемі “ономастичні” алюзії, рідше зустрічаються цитатні.

Своєрідність освоєння “чужого” слова у поемі полягає в тому, що через нього конкретизується своє. Автор то синтезує “чуже” з “чужим” (слова, скажімо, В.Самійленка і народної пісні), то відштовхується від “чужого” – заради нового художнього ефекту. Якщо в поезії “Волинський рік” інтертекстуальність мала переважно ремінісцентний характер, тобто відчувався відгомін мотивів, образів Ю.Дарагана, О.Стефановича, М.Рильського, то у поемі інтертекстуальні зв'язки набули різнобарвного вияву. Презумпція інтертекстуальності призвела до залучення значного текстового потенціалу, що знаходився у глибинах пам'яті, а в зв'язку з прагматичними потребами тексту, на які вказувала, зокрема, присвята, активізувався.

Поема “Волинський рік”, що була надрукована з численними примітками (більше ста п'ятдесяти позицій), претендує, думаємо без натяжок, на статус енциклопедії міжтекстової взаємодії. Вона – завдяки вплетенню цитат, алюзій, ремінісценцій, стилізацій – стала джерелом культурної пам'яті, засвідчуючи цитатність художнього мислення автора. Ця цитатність була породжена черговою еміграцією письменника, відчуженістю, що призводила до герметизації внутрішнього життя і пошуків у культурних надбаннях людства духовних основ буття. Відсутність свіжих джерел, які б давали новий матеріал для художніх творів, частково прояснювала інтенсивність освоєння ним “чужого” слова. Ідіостиль автора збагачувався завдяки синтезу чужих стилів як кращих і активізації власних стилетворчих чинників.

Поезія «Волинський рік» була підготовчим етапом до створення об'ємнішого твору – однойменної поеми, написаної переважно октавами (лише заспів і доспів – септимами) з упорядкованим чергуванням окситонних і парокситонних клаузул. Поема «Волинський рік» засвідчувала нерозривний зв'язок автора з національним духовним світом, з Україною, прагнення віднайти ним духовні основи буття, вести полілог зі своїми попередниками і сучасниками. Це свого роду підсумок, що вилився у чітко сформульованому принципі: “Свободі й Слову приректи свій вік” [15, 68]. Прагматична скерованість тексту передбачала певну реакцію реципієнта, так званий перлокутивний ефект: той, що наступає після ілокуції – мовленнєвого акту. Реакція могла б виявитися у вигляді імпульсу, вчинку, пориву тощо, але, звичайно, при умові сприймання цього інформативно насиченого твору, який ще має увійти у читацьку свідомість.

Ми не претендуємо на остаточну інтерпретацію тексту, адже кожна інтерпретація допускає певне варіювання в межах якогось інваріанту, вважаємо правомірною думку Р.Барта, що текст “безкінечно відкритий для нових розшифровок” [18, 274], нового прочитання, яке можливе завдяки введенню його в контекст, скажімо, усього корпусу автобіографічних творів Празької літературної школи.

### 3.3. Архетипи: загальне й індивідуально-авторське

“А чому ви не помічаєте знаків, щоб вам, як за слідом, дістатися до  
істини...”

Г.Сковорода.

Творча діяльність активізує в пам'яті митця праобразу, які при всіх можливих трансформаціях утримують і підтверджують цілісність культурного розвитку. Культурологічні матриці й архетипи, що вириваються з глибин пам'яті, мов промені, просвітлюють рух творчої уяви, спрямовують її у вже прокладене річище. За К.Юнгом, творчий процес відбувається як одухотворення архетипів, що нагадують підводну частину гори чи айсберга. “Архетип сам по собі порожній і формальний, – підкреслює вчений, – він не що інше, як *facultas graeformandi* [напередвизначена здатність. – В.П.], можливість відтворення, надана *a priori*” [22, 216]. К.Юнг вважав архетипи основою структурування підсвідомого, когнітивними структурами, що зберігають пам'ять людства, роду, нації. Сучасні літературознавці під цим поняттям мають на увазі не сам образ чи мотив, а його схему, модель, бо архетип “володіє властивістю універсальності, поєднуючи минуле і теперішнє, всезагальне і часткове, здійснене і потенційно можливе” [23, 60]. Основні архетипи склалися в доісторичний час і пронизують тексти різних епох.

Архетип реалізується через творчу діяльність індивідуальної свідомості, яка завдяки особистим життєвим асоціаціям надає йому індивідуально-авторського тлумачення. “Свідомість, будучи вибірковою до чуттєвих даних, має значні диспропорції порівняно з підсвідомим, – вважає І.Фізер. – І вже тільки через цю диспропорцію роль свідомості в творчому процесі обмежена” [24, 95]. Колективне, успадковане від предків може трансформуватися, збагачуватися індивідуальним досвідом і виявлятися у художній канві твору. У свідомості суб'єкта виникає не сам архетип, а підданий свідомій переробці “архетипний образ”, що зберігає відбиток креативного акту.

У творчості поетів-“пражан”, котрі послідовно обстоювали свою присутність у культурному просторі, архетипний характер образів забезпечував як зв'язок з традицією, з національним духовним світом, так і внутрішню єдність розрізаних ланок літературного процесу, що відзначався розпорошеністю сил української діаспори. В.Даниленко вважає архетипи, стереотипи і монотипи “захисними саморегульовальними механізмами” [25, 57] культури. Щодо архетипу, то доцільніше говорити не так про його захисну, як про єднальну функцію, що виявляється у певній однотипності текстів однієї культури.

У цьому підрозділі зосередимо увагу на виявленні глибинного підґрунтя аналізованих творів, тих міжтекстових зв'язків, що виникли на основі архетипних образів.

АРХЕТИП ВЕЛИКОЇ МАТЕРІ (*Magna Mater*). Одним із визначальних у художньому світі Празької літературної школи виявився архетип Великої Матері, який Ю.Липа назвав “божеством прапрадідів сучасних українців” [26, 179]. Цей архетип відзначався розмаїтістю виявів: мати-земля (“О, мати вічно животворна, / дні соняшні тобі грядуть: благословенна будь!” [О.Лятуринська]), мати-годувальниця (“Щоб знов земля була пухка й родюча, / Щоб знов ожив, зарокотав Дніпро” [Н.Лівицька-Холодна]), мати-природа (“...Ні, не можу заснути: / На столику диха чебрець” [С.Маланюк]), Божа Мати (“*Ave Maria!*” [Л.Мосендз]), рідна ненька (“Мовчазно за гробом твоїм ідучи, край порога / в зловіщому спалаху свіч і хрестів золотих / ніяк не могли ми позбавитись злої тривоги, / Що дім наш від злого не можна уже вберегти” [О.Лятуринська]). Архетипний образ землі у творчості “пражан” увібрав національно-патріотичні й особистісні аспекти.

Як одному з найархаїчніших культів наших предків Л.Мосендз присвятив Праматері Роду вінок сонетів “Юнацька весна”, що відзначався декламаційним ладом, риторичним характером, піднесеністю інтонацій: “Та ще нові лани для роду зоре / Твоїх нащадків міцнее рало! / І буде: під єдинеє берло / збереться рід в величному Соборі...” [13, 50]. Архетипний образ у поета набував виразно “вісниківських” ознак, поєднуючись з “вірою й чином”. Для Л.Мосендза Мати-Земля – це і Україна, і Чехословаччина, і Австрія, і Швейцарія, і весь світ. Його твори викликають відчуття того, що, за висловом В.Топорова, “вся культура – матеріал для порівнянь і будь-яке порівняння формує факт культури” [27, 15]. Це спостереження дуже суттєве, бо проливає світло на взаємозв'язок творів українського письменника з загальноєвропейським літературним процесом.

Кожна культура, в тому числі українська, формує своє коло першообразів, міфологем, на які впливають історична дійсність, ідеологія суспільного життя, традиції тощо. Архетипні образи відзначаються амбівалентністю, полісемантикою, що може виявлятися навіть у творчості одного автора. Мати-Україна в Є.Маланюка, наприклад, набуває ознак Степової Еллади, Земної Мадонни, величної святої, нескореної красуні. Проте це одна з її іпостасей, яку витісняють численні звинувачення на її адресу: покритка, “пohотлива скитська гетера”, повія, яка “неплodну плоть, убоге тіло давала кожному сама”, Антимарія, відьма, що летить пити “байстрючу кров”. Недосконалість об'єкта любові, тобто бездержавної України, породжувала опозиційне ставлення до неї, болюче усвідомлення, що вона – не мати, а бранка, не здатна захистити своїх дітей.

Архетипний образ набував, по суті, антиномічних виявів, що викликали неоднозначну реакцію сучасників, навіть найближчих колег. У зв'язку з тим, що осмислення Є.Маланюком України уже

привернуло увагу літературознавців, звернемо увагу на їх оцінки: “Для Є.Маланюка спричинена вимушеною еміграцією психологічна напруга та роздвоєння відображалися, в основному, як контраст між “відсутньою реальністю” України – держави предків, дитинства, родинних пам’яток, та – як протилежним полюсом – “присутньою нереальністю” еміграції, себто нереальністю постійного місця проживання на чужині, поза Україною. Втрата реального образу України в поезії отримала онтологічний статус образу образів і символу символів” [28, 327]. Архетипний образ навіть в одного автора іноді набував антитетичної реалізації. З цього приводу К.Юнг писав: “Усі архетипи мають як позитивний, сприятливий, світлий бік, який вказує угору, так і той, який вказує вниз – частково негативний і несприятливий, частково хтонічний, але в іншому просто нейтральний” [22, 308]. У Є.Маланюка саме хтонічне, негативне викликало неприйняття сучасниками, про що вже згадувалося.

На противагу Є.Маланюку – з його борсаннями, докорами, звинуваченнями – Ю.Липа творив образ Великої Матері-України, а українців зображував непереможними, що викликало полеміку уже хоч би з огляду на їх тогочасний стан. Якщо Є.Маланюк докоряв співвітчизникам, картав їх за пасивність, байдужість, м’якотілість, Ю.Липа співав хвалу силі, що “килими колоній розкидала”. Ілюзорність таких тверджень у період бездержавності української нації очевидна, це дає підстави твердити, що поет свідомо творив новітній міф, щоб перекопати сучасників у життєздатності своєї поневоленої нації, щоб утвердити віру в її велич. Отже, розроблена поетами стратегія різнилася: Є.Маланюк оголював виразки, щоб їх ліквідувати; Ю.Липа, виходячи з того, що “віра врятує вірних”, творив авторський міф України. Про зв’язок міфу з життям нації Ф.Шеллінг писав: “Чи залишиться еллін елліном, єгиптянин єгиптянином, якщо відняти у них міфологію? Отже, обидва вони і не запозичили свою міфологію в інших, і не породили її самі після того, як стали греком чи єгиптянином, але вони стали самими собою лише разом з міфологією, лише одночасно з тим, як їм дісталася міфологія... Народ знаходить міфологію не в історії, навпаки, міфологія визначає його історію чи, краще сказати, вона не визначає історію, а є її долею (як характер людини – це його доля); міфологія – це з самого початку жереб, що йому випав” [29, 213-214]. Міфологія сприймається народом як його власна доля.

Проте протиставлення Є.Маланюка і Ю.Липи не вичерпує суті проблеми, воно здійснене, головним чином, за принципом домінант і не враховує того, що і Є.Маланюк писав міфопоетичні твори. Оскільки поет замахнувся на сакральні для української свідомості цінності, то його рецепція сучасниками визначалася саме цією обставиною. При цьому лишалися поза увагою витворені ним індивідуально-авторські міфи.

Архетипи, пов’язані з міфологією, наділені міфічно-символічними властивостями і постійно потребують актуалізації. Н.Фрай вважав, що “первісні формули”, тобто архетипи, постійно відтворюються. На його думку, одним із центральних є міф про від’їзд героя у пошуках пригод, пов’язаний з мрією про золотий вік. Сюжетна схема, в основі якої лежить від’їзд героя, інтенсивно розробляється представниками Празької літературної школи, для яких ця схема була індивідуально пережитою і тому особливо хвилюючою. Тому для осмислення архетипних образів зіставимо тематично близькі, проте різножанрові твори Л.Мосендза: драматичну поему “Вічний корабель” і ліро-епічну “Канітферштан”.

В основу драматичної поеми “Вічний корабель” (1933) покладено добре відому легенду про “летючого голандця”, яка цікавила і Г.Лонгфелло, і Г.Гайне. “Однак пряме літературно-генетичне тло твору, – твердить З.Гузар, – це “біблія Бельгії” – знаменита “Легенда про Уленшпігеля” Шарля де Костера” [30, 197], на що вказує епіграф, яким стали слова Тіля Уленшпігеля: “Попіл спалених тисне мені в грудях”. Образ Тіля як втілення народного духу Шарль де Костер створив на основі переказів. Бельгійський письменник при цьому відверто милувався своїм героєм, вбачаючи у його діях вияв природних здібностей. Попіл спаленого батька перетворює героя з безпечного витівника у громадянина, котрий відчув, нарешті, свою відповідальність за долю Фландрії. Тіль стає тепер голосом поневоленої землі, а його слова, використані Л.Мосендзом у функції епіграфа, сприймаються як нагадування про жертви. Епіграфом підкреслюється зв’язок зі створеною Шарлем де Костером “легендою”, проте на її основі дається своя художня версія подій, дещо пізніших, ніж ті, що зображені в “Легенді про Тіля Уленшпігеля”. Шарль де Костер зафіксував лише 1558 як рік страшної загибелі Клааса і переломний у житті його сина.

Події у драматичній поемі “Вічний корабель” відбуваються у Фландрії наприкінці XVI століття, у період національно-визвольної боротьби. Після загибелі правителя Нідерландів Вільгельма Оранського, котрого називали Мовчазним, іспанці прагнули підкорити цей край, тому в місті Брюгге оселилася тривога. У Л.Мосендза, як і в поезії С.Цвейга “Брюгге”, місто поставало символом повільного відмирання. Опозиція *вільне минуле – підневільне майбутнє* ускладнювалася відсутністю провідника: “Де ж / той вождь, який спроможен взяти, / крім слави, і безслав’я теж /на себе? Зможе подолати / невдячність мас, погрозу змов / при першій прояві невдачі?” [31, 202-203]. Отже, та сама проблема провідника, котрий би вивів з неволі, осмислюється і в цьому творі. Проблема ватажка набуває особливої гостроти у вирішальні моменти історії. Та Ганс ван Лооспоміляється, вважаючи народ “вівцями”, що потребують пастуха. Протиставленням “вівце-людей” справжнім борцям пронизана, власне, вся проза Л.Мосендза, спостерігається, отже, перегук різних у жанровому плані творів: оповідань збірки “Відплата” і зазначеної поеми. “Саме подібний перетин даних типів конструкцій і відношень, – вважає Ю.Лотман, – приводить до того, що незначне чи надлишкове в одній системі виявляється значимим в іншій” [32, 319]. Завдяки несподіваним комбінаціям, перетинам тексти не втрачають своєї інформативності і неповторності.



У скрутний для співвітчизників час купець Ганс ван Лоос пропонує мешканцям Брюгге емігрувати в ту легендарну країну, про яку він чув колись від батька. Цю країну він сам називає “землею обітованою”, біблійна ремінісценція, отже, пристосовується до тієї ситуації, з якої герой намагається вийти і вивести інших. Проте його пропозиція не знайшла підтримки навіть у членів його родини: і дружина, і син, і донька вважають ганебним кинути “край батьківських могил”. Відпливши від рідного берега без Божого благословення, Ганс ван Лоос не може пристати до чужого. Міфологема землі, що давала силу велетню Антею, виразно простежується і в цій драматичній поемі, бо, відірвавшись від рідного берега, Ганс ван Лоос втратив підтримку співвітчизників. Приречений на довічне блукання за бажання спокійного життя, “за сумнів, безсилий здолати”, за страх перед кровопролиттям, він мріє тільки про смерть-визволительку. Віра в чужий благословенний край виявилася не лише оманливою, а й згубною тоді, коли

*Те щастя мав ти змаганням  
на фландерський простір принести!  
[31, 223].*

Якщо Шарль де Костер показав змужніння головного героя, то Л. Мосендз – його капітуляцію, за яку Ганс ван Лоос мусить спокутувати. Символіка океану, на волю якого прирік себе герой і його однодумці, амбівалентна: утримує творчі первні і деструктивні сили. Вирок Гансу виголошує постать юнака, що символізує майбутнє: “Ти миру, правди і Волі / хотів в даліні шукати – / ні, чином на власній долі / ти мусів їх здобувати!” [31, 223]. Юнак, по суті, дорікає за нехтування “законами Вічного Чину”, отже, оцінює його дії за “вісниківськими” критеріями. Таким чином, проблема, що постала перед Фландрією, проектується на становище України і осмислюється крізь призму “вісниківських” концептів.

Перебування на “межі між світом життя і світом смерті” і неможливість повернутися додому виявляється найстрашнішим покаранням. У “Вічному кораблі” відчутні ремінісценції старозаповітного мотиву про покарання Каїна, середньовічної легенди про Агасфера, котрий відмовив Христу у відпочинку, а також пізнішого переказу про летючого голандця, що не може пристати до берега. В основі цих джерел лежить принцип парадоксу, який виявляється у тому, що бажане стає найбільшою карою. Ремінісцентність тексту дозволяє прогнозувати ймовірний перебіг подій після того, як час спокути мине. Підтекст зображеного глибокий (“коли вже востаннє всі суцїї річі / наслідок скличе архангел сурмою, – / тоді лише, Гансе, вигнанче довічний, / зіллешся із нами в одвічнім Спокою!”) і, головне, оптимістичний.

Авторське визначення “лірична драма” потребує суттєвої корекції. Ліричне у творі виявляється у монологіях-зізнаннях, монологіях-сповідях, ірреальних сценах, авторських ремарках, які то характеризують героїв, то розкривають їх внутрішній стан. Очевидно, письменник цією жанровою дефініцією підкреслював, що його персонажі більше говорять, ніж діють, а деякі з них постають просто рупорами певних ідей: Катерина – це “совість роду”, Марта – “майбутність весни”, Ганс ван Лоос – “кремезна постать волі роду”, Клаас – “безобличність послуху”. Важлива роль цих ремарок-характеристик зумовлюється тим, що вони передують словесним партіям героїв, наперед визначають їх дії. Метаописові компоненти виокремлюють лише одну, визначальну рису характеру і не оцінюють героя як повнокровну особистість. Причому окремі висловлювання персонажів суголосні “вісниківським”, що помітно навіть у словесних збігах: “закон Вічного Чину”, “мудрість і натхнення чину”. Автор, за М. Бахтіним, виявився в творі “драматургом” у тому розумінні, що роздав свої слова персонажам, які розкриваються у словесних поєдинках, а не в дії, що характерно загалом для жанру драматичної поеми. Виявлені драматичний, а потім і ліричний первні дають підстави називати “Вічний корабель” драматичною поемою.

В осмисленні Л. Мосендзом теми еміграції простежуються такі етапи: виправдання відходу – усвідомлення згубності віри у чужий благословенний край – необхідність повернення в Україну. У цьому плані присвячена дружині поема “Канітферштан” виявляється підсумковою: герой, звідавши ілюзорності раю, прозріває: „Вертаюся, Степане, я додому, / Щоб там, на межах токарівських піль, / Дать геть з душі чужинну оскому, / Свої скарби поставити за ціль...” [33, 29].

На відміну від Ганса ван Лооса – герой поеми “Канітферштан” переборює спокусу шукати щастя в чужому краї. Залишивши Богом і людьми забуту Токарівку і прибувши до Гданська – цих “воріт у широчінь”, дяк Гордій сподівався, що “в чужокраю все краще, ніж у рідній стороні”, вірив, що саме тут здійсниться його мрії. Та побачене поступово розвіяло його ілюзії: краса, молодість, багатство не вічні, вони безсилі перед смертю, яка не визнає ні титулів, ні маєтків. Замислюючись над долею померлого, він перестає ідеалізувати чуже, яке видавалось кращим уже тому, що інакше, ніж своє. Процес прозріння завершила зустріч з земляком, котрий запропонував Гордієві роботу і допомогу в пізнанні таємниць купецького ремесла, поставивши перед остаточним вибором: або – або. Діалог дяка з земляком будувався на зміні точок зору, що виявили зовсім інше бачення: „Канітферштан! Та це ж у їхній мові / не прізвище, не титул, не ім'я, – / лише докупи зіплених три слова; / по нашому ж: “не розумію я” [33, 27]. Л. Мосендз, послуговуючись кодовою інтертекстуальністю, актуалізував номінаційний акт. Розгадка незвичного для українця слова “канітферштан”, що лунає у відповідь на кожне питання дяка, довго утаємничувалася, щоб тримати читача у напрузі. Для українського читача слово, яке виникло внаслідок злиття німецьких, потребує декодування.

“Перелицьований” на українську мову “Канітферштан”, однак, не вкладався у жанрові ознаки трагедії. Авторське визначення жанрової специфіки стосувалося не стільки властивого трагедії

перевдягання героїв, скільки оголювало прийом кодової інтертекстуальності (обігрування українського варіанту німецьких слів). Слова Г.Сковороди “Проживи хоч триста літ, / покори хоч цілий світ, – / що тобі те помагає, / если внутр душа ридає?”, що стали епіграфом, не лише випереджали зображене, а й допомагали збагнути підтекст, створювали ефект очікування, прогнозували відповідь на питання, що хвилювало дяка. Та й сам дяк, котрий “братавсь з силабами, хореем”, виявився генетично і духовно спорідненим з мандрівним філософом.

Дяк Гордій не просто підсумовував галерею виведених образів емігрантів, а й репрезентував якісно новий етап в освоєнні теми: рееміграцію. Автор поеми розмовляв зі своїм героєм, спонукав його шукати кращої долі, тобто він, за класифікацією М.Бахтіна, “оволодів” ним. Поверненням у рідний край дяк ніби відповідав численним попередникам, котрі не збагнули допущеної помилки, вказував шлях віднайдення втраченої батьківщини. Одна з корінних міфологем архаїчного міфу – міфологема шляху не лише як просторового переміщення, а і як шляху духовних пошуків – простежується у творі. Мандри стають способом віднайдення духовних основ буття, поверненням до першовитоків, до своєї автентичності. Дорога поєднує у творі опозиції: *сакральне/профанне, своє/чуже, близьке/далеке*. Отже, тематично суголосні поезії, поеми, варіюючи одну і ту ж тему, у чомусь повторювали один одного, вступали в інтертекстуальні зв'язки й утворювали віртуальний інтертекст, що формувався у пам'яті реципієнта.

Глибинний міжтекстовий зв'язок виявлявся на рівні архетипів, зокрема одного з визначальних – архетипу Великої Матері, що повертає собі своїх синів. Архетипні образи відзначалися варіативністю, широким спектром конотативних нашарувань.

АРХЕТИП СПАСИТЕЛЯ. Взаємодія колективного підсвідомого й індивідуального досвіду автора породжує цікаві інваріанти, що, з одного боку, виявляють певну сталість, а з іншого – відбивають особливості авторської індивідуальності. Простежимо індивідуально-авторські варіації архетипних образів у поетів-земляків: О.Стефановича й О.Лятуринської. Виплекані волинською землею, що зберегла таємничість старовини, поети не втратили духовного зв'язку з національним світом, з Україною. Відірвані від неї, вони заглиблювалися у праоснови буття. Очевидно, розрив з Україною був тим імпульсом, що змушував пильно дошукуватися відповіді на численні питання доби. Заглиблення у праісторію, віднайдення у ній відповіді на пекучі про блеми етнічної спільноти давали змогу простежувати, як у світі пращурів озивалося життя нації. Поети висловлювали своє бачення подій, вибудовували на основі праісторії, багатовікового досвіду предків свою модель буття.

На архетипному рівні у творчості О.Лятуринської й О.Стефановича спостерігається проекція концептуального героя, що постає в іпостасях Юрія Змієборця й архангела Михаїла. Святі воїни зображуються зі зброєю в руках: мечем, щитом, списом. Їх сакральність зумовлювалася функцією спасіння, а інтерпретація набувала фольклорно-казкових рис. Образ Юрія настільки глибоко ввійшов у свідомість українців, що йому звиряли свої звершення, на нього сподівалися, з ним вступали в діалог:

*І запитає Юрій:  
– “Що мав ти над життя дорожче?  
Що на землі досяє?”  
– Я з роду воїн, Переможче,  
Доніс свій золот-стяє*

[34, 108].

Навіть загибель у бою пояснювали так, наче героя покликав до себе Юрій Переможець, котрому потрібні сміливці.

Юрій (Георгій, Єгорій) Змієборець став одним з найбільш універсальних святих, поєднавши функції захисника і сонячного божества, що відмикає землю золотими ключами. У сприйнятті О.Лятуринської він синтезував караючу функцію Перуна і водночас світлу, сонячну, життєствердну (“Не вступайсь, не вступайсь, Ясночолій, / не спускай забороза з чола! / Меч двосічний із піхов оголюй, / затинай, щоб земля загула!”, “Сам вродливий, мій Боже, як образ, / а вже ясний, вже ясний який!...”). Поетеса відтворює його переможну боротьбу зі змієм, що сприяє весняному пробудженню природи. Причому це змагання не стільки зображується нею, скільки переживається. Образ Юрія (“На Юрія”) в інтерпретації О.Лятуринської увібрав княжу і селянську традиції і став, отже, уособленням етнічного архетипу козака-героя та покровителя землеробства.

Важливим рівнем кодифікації літературних текстів Я.Поліщук вважає анагогічний тому, що “саме на цьому рівні складається певна система символізації художніх образів, узвичаєння їх смислів у свідомості читача” [35, 169]. Анагогічний рівень трактується дослідником як проекція концептуальної символіки. Численні апеляції до архистратига Михаїла (“Хто як Бог”), сподівання на його заступництво як носія вищої сили, як найбільшого з ангелів підкреслюють особливу довіру до нього. Поява архангела Михаїла трактується Ю.Липою як вияв взаємозв'язку небесного і земного, перемоги над бісами: “Зупинилась буря, стихли стріли громові, / Стали хмари, як сходи, сині, гранітові. / Сходить по них архистратиг до ловця, / Біле світло сліпуче б'є з його лица...” [36, 23]. Поет підкреслював невидиму присутність ангела в земному бутті, його нездоланність.

Звернення О.Лятуринської до архангела Михаїла викликане відчуттям небезпеки і виконує апелятивну та фатичну функції, вселяючи віру в порятунок (“Щитом Господнім заслони, / мечем Архистратига”). Найкращою нагородою вона вважала відновлену державність. Риторичні повторення слів, виразна анафоричність, чітка алітерація, точне римування – це ті формальні прикмети, що наклали

відбиток на ритміко-мелодійний візерунок молитовних благань О.Лятуринської, посилювали їх суґестивний вплив на читача. Риторичність досягала у поетеси дивовижної ясності і випрозореності.

В О.Стефановича, проте, навіть архистратиг Михаїл міг мати “недвижні крила”, тобто лишатися байдужим до благань людей. У ранніх поезіях (“Юрій”, “Київ”) він зображував його традиційно (“в десниці меч харалужний і смерть на вістрі списа”), а в пізніх – підкреслював, що і заступник лишався осторожним земних проблем. У збірці “Кінцесвітнє”, що за життя автора не друкувалася, посилювалися трагічні передчуття, зумовлені інертністю вищих сил до земних справ. Автор, за власним зізнанням, ставав “поетом Кінця”. Лише Христос зберігав у нього функцію Спасителя: “Зі згубних вирятує гроз, / – Лиш Той, ім’я чие – Христос!” (“Над світом кличе чорний Див”). У поезії О.Стефановича й О.Лятуринської вироблення нової системи кодифікованих значень актуалізувало язичницькі традиції і набувало національно-культурного аранжування, у Ю.Липи – біблійно-містичного.

**АРХЕТИП ВОІНА.** Письменники Празької літературної школи – всупереч розчаруванню у наслідках національно-визвольної боротьби – творили образ воїна-звитяжця, щоб відродити героїчний дух у співвітчизників, трактували історичні події крізь призму власних сподівань, творячи новітній міф про героїчну добу. Часові площини сприймалися ними не відокремлено, а у взаємозв’язку, у взаємоперетіканні. Факт історії ставав історією духу і знаходив вияв у діях визначних історичних осіб, у сакралізації минулого. Історичні події ставали знаковими, а історичні особи – архетипними, бо наділялися, як твердить Л.Омельчук, однаковими й незалежними від часу рисами. Цей зв’язок образно розкрив О.Стефанович: «Вони злились в єдину гаму, / Єдиний витворили гуд – / Гук з-під Базару і з-під Крут, / Гук із Парижу й Роттердаму...» («Крути»). Архетип воїна послідовно реалізувався О.Ольжичем, Є.Маланюком, О.Лятуринською, набуваючи ознак позачасовості і безіменності, виявляючись в апології загиблих, поетизації зброї.

**АРХЕТИП САМОСТІ.** Самість К.Юнг вважав внутрішньою сутністю людини, божественним у ній. Цей архетип виражав психічну цілісність особистості, котра прагне самореалізації і виконує певну місію. Архетипний образ простежувався у різних жанрах: Ю.Липа, наприклад, наголошував, що “з’явиться тобі твоє призначення і зміст” (вірш “Призначення”); Л.Мосендз зображував, що герой усвідомив свою місію і тому повертається в Україну (оповідання “Мінерва”). Письменники Празької літературної школи в очікуванні вимріяного повернення писали вірші-спогади, відтворювали атрибути рідного краю, ототожнювали реалії чужого світу зі своїм: “Це спогад той, що не доснився й досі, / Що все триває в анабіозі сну” (Є.Маланюк); “Саскачевань звучить як Саксагань, / Херсонський степ – як прерії Альберти” (Є.Маланюк); “Ще ясніш і різьбленіше сниться / На чорнім тлі той золототерхий град” (О.Стефанович). Отже, письменники не втрачали своєї сутності, своєї національної ідентичності, а виявляли її як у сприйнятті чужої країни, так і у творенні – на протигагу реаліям – свого власного художнього світу.

**АРХЕТИП ДВІЙНИКА.** Появу персонажів-двійників Ю.Лотман і З.Мінц пояснюють як “результат дроблення міфологічного образу” [37, 41], внаслідок чого з’являються різні іпостасі одного цілого. Бог, наприклад, поєднав функції порятунку і покарання, звідси розмежування Білобога і Чорнобога, яскраво виявлене в О.Лятуринської, О.Стефановича. У статті “Міфологічна колядка і міф” О.Лятуринська образно переповіла легенду про Білобога, що асоціювався у неї з сонцем, світлом. За її власним зізнанням, своєю любов’ю до старовини, народних обрядів і звичаїв вона “завдячує матері і бабусі” [34, 607], від яких увібрала ці скарби. Оскільки почуте в рідному краї з часом забулося, то переказану легенду слід, очевидно, сприймати як авторську версію.

В О.Лятуринської і О.Стефановича одвічне протистояння добра і зла, життя і смерті, гармонії і хаосу знайшло опозиційний вияв: “Білий – світлеє горне, / Чорний – темне верга” [38, 127]. Боги-антиподи як “символи сутності буття; єдності й боротьби протилежностей” [39, 14] репрезентували зіткнення посеїбичних і потойбічних сил, захисних і руйнівних. За християнськими уявленнями, Чорнобог асоціювався з Сатаною – одвічним антиподом Бога. У художньому світі поетів боротьба вищих сил відбивала протистояння на землі. Увібрана письменниками мудрість переплавлювалася згідно з індивідуально-авторським життєвим досвідом, збагачувалася особистими переживаннями, тому відоме поставало як суб’єктивно пережите і вперше відкрите.

Архетип Двійника поставав у різних модифікаціях, відбиваючи потаємну частину авторських уподобань чи фобій. За змістовими параметрами він близький до архетипу тіні, що не набув, проте, виразного вияву в поетів. Архетипні образи відзначалися дуалізмом, тією позитивно-негативною полярністю, що потребувала інтерферентного підходу, зокрема до двійників у поезії Н.Лівицької-Холодної, які відбивали зіткнення морально-психологічних антиномій.

Художній світ першої збірки поетеси “Вогонь і попіл” розкрився у двох вимірах: “до” і “тепер”. Теперішнє видавалося хистким, непевним і незбагненим, як і сама героїня, котра не могла погамувати підсвідомих імпульсів, поклику своєї “татарської крові”. Вона акумулювала різні іпостасі: “сотниківни в червоному намисті”, “поганки з монгольських степів”, “вампа”, що репрезентували її демонічне ество. Ігровий момент підкреслювався епіграфом, реалізувався в антитетичності виявів ліричного “я”, що мало у своїй основі барокову традицію. Саме друге “я” породило несподівану альтернативу: “пристрасть або смерть” (поезія “Будеш завтра цю ніч пам’ятати”), викликало затяту сексуальну боротьбу, спровоковану самою героїнею, що пустила в хід свої чари: “Очі в мене два свічада / І палка татарська кров. / О, тікай, стрункий юначе, / Стережись моїх очей: / Подивлюсь – припадком наче – / І не спатимеш ночей” [40, 25]. Кохання, яке тримається на пристрасті, породжує ревності, відчуття провини, зраду, помсту. У циклі “Червоне й чорне” – на відміну від “Барвін-зілля” – панує “чорний” двійник, домінують інстинкти, пристрасті, що ведуть до загибелі.

Ще Б.Рубчак відзначив, що лірична героїня поетеси “межує з романтичним роздвоєнням особи на “білого” й “чорного” двійника” [41, 16]. Іпостась жінки-вампа, степовички, що мстить татарині за свою честь, у Н.Лівицької-Холодної і пророк у Є.Маланюка надто різнополюсні, щоб можна було розглядати їх в одній площині, проте дотичні – як друге “я” ліричного суб’єкта, як вияв його (можливо, підсвідомих) бажань. Якщо іпостась двійника у Н.Лівицької-Холодної мала переважно еротичний характер, то в Є.Маланюка – насамперед соціальний підтекст, не позбавлений, проте, еротичного відтінку.

Іпостась вампа, що п’є кров, мала місце також у О.Теліги, в опублікованій у “Віснику” статті “Якими нас прагнете?”. Особиста дружба поетес, обмін віршами-присвятами (“Відвічне” О.Теліги, “За вогнем шарлату” Н.Лівицької-Холодної), листування дають підстави розглядати цю деталь не як типологічну, а як наслідок творчої співпраці. На користь цієї думки узагальнюючий характер згаданої статті, в якій О.Теліга здійснює типологію українських жінок, щоправда, згадок про твори Н.Лівицької-Холодної у ній немає, але це пояснюється, очевидно, тим, що жінки оцінюються з точки зору чоловіка-митця. Можливо, позначилося і охолодження взаємин, викликане полемікою між Д.Донцовим, Є.Маланюком, з одного боку, і Ю.Липою – з іншого. О.Теліга не відійшла від “Вісника” у той час, як Н.Лівицька-Холодна ввійшла до складу редакції квартальника “Ми”, з яким порвали прихильники Д.Донцова.

Виявлений К.Юнгом архетип Аніми, тобто жіночих елементів у психіці чоловіків, виявився маргінальним у творах “пражан”, орієнтованих здебільшого на розв’язання національних проблем. Архетип Матері набув у них найрізноманітніших виявів і асоціювався з опозиційними парами: *сакральне/профанне, духовне/тілесне, рідне/чуже, родюче/неплідне* тощо.

Виокремлені архетипи Великої Матері, Спасителя, другого “Я” у творах Празької літературної школи не претендують ні на вичерпність, ні на всеохопність, ні на жорстку систематику. Це лише результат початкового осмислення великого корпусу творів у зазначеному аспекті, що підтверджує свою продуктивність уже тому, що архетип нагадує посудину, яку щоразу наповнюють новим вмістом.

### 3.4. Ритуальні праформи їх функція в тексті

М.Еліаде на основі аналізу історії релігії і культури народів світу прийшов до висновку про “свідоме повторення певних парадигматичних дій”, які відновлюють “прадії” й імітують космогонічний акт Творення у ритуалах, що мають символічний зміст. Архетипи реалізуються через ритуали, які відтворюють перехід від хаосу до космосу, від світу профанного до сакрального. Ритуали виконують відновлювальну функцію, забезпечуючи рівновагу в світі шляхом імітації реконструкції космічної системи.

Відтворення архетипу в ритуалі здійснюється шляхом імпровізації, підпорядкованої певному канону. “Ритуал, – як стверджує Р.Вейман, – це перш за все людська практика, людська емоція, втілена в соціально-значущій дії; міф – не просто практика й емоція в діяльнісному втіленні, а образне вираження цих факторів у такій формі, де не існує протиріч між втіленням і відтворенням” [42, 283]. Подібну думку висловлює й українська дослідниця М.Новикова, підкреслюючи, що ритуал означає “драматизацію міфу, його “розігрування” в особах і предметах”, а міф – “вербалізацію ритуалу” [43, 13], що повторює шлях від хаосу до космосистеми.

Первісна людина, залежна від сил природи, населяла доквілля духами, яких прагнула задобрити, впливаючи на них за допомогою ритуальних дій. “Давня людина, – підкреслював І.Огієнко, – бачила круг себе багато магічного, вірила в магічну силу слова, із глибокої давнини пильнувала його використати” [44, 190]. Обрядово-ритуальними діями вона впливала на оточення і в такий спосіб забезпечувала собі виживання, підтримання усталеного порядку. Культ того, що І.Огієнко називав “природопоклонством”, у віршах О.Лятуринської реалізувався своєрідно – як поетичне втілення зв’язків язичника зі світом. Міфологія ставала для поетеси основою творення новітнього міфу, “легенди нашого завтра”, що, за визначенням П.Зайцева, “уже живе, як реальне” [45, 107]. Національно-психічна травма, спричинена морком бездержавності, актуалізувала міфотворчі тенденції, пошуки того географічного простору, що давав би якщо не реальну, то хоч би уявну Україну.

Пантеон язичницьких богів О.Лятуринська розглядала як основу світового ладу, тому усунення одного з божеств сприймала як порушення гармонії, як передумову чужих завоювань. Сварог, котрий як володар неба посідав почесне місце у праукраїнській теогонії, згодом втратив своє світотворче значення. Сучасник поетеси Б.Кравців, відкинувши думку А.Брікнера щодо етимології цього слова (“тримучий, грімкий, громовий”), пояснював його як “сварогий, світлорогий, святорогий, яророгий – значить священнорогий” [46, 77] на підставі того, що в Санскриті Svarga була синонімом слова Діва і служила визначенням неба. Сварог як втілення світла, мирного співіснування протистояв у О.Лятуринської, котра була добре обізнана з працями Б.Кравціва, богів війни Одін. У вірші “Створив ти землю, оболочи...” йшлося не лише про відмінність праслов’янської і скандинавської міфологій, а насамперед про одвічне протистояння світотворчого руйніщому. Тому градацією “удар, розжар, розсип, розверзни” передавалася сила протидії руйніщій стихії, бажання відновити попередній стан. Культ Сварога осмислювався поетесою згідно з праслов’янськими уявленнями.

Язичницькі божества набували в О.Лятуринської антропоморфного зображення. “Ти, злий Стрибоже, зради чорно!” [34, 86] – дорікала поетеса у вірші “Стінає час могутність ікол...”, підкреслюючи численність завойовників. У її сприйнятті Стрибог грізний, зрадливий, злий. Це бог війни, а не вітру, як твердили деякі дослідники, тому він асоціювався у неї з наслідками битви: з полум’ям, з димом, з руїною і навіть зі смертю.

Перун як один із Сварожичів, грізний володар грому і блискавки поставав у О.Лятуринської богом війни. Мистецьки передане звертання до нього як до покровителя війська, котрий освячує мечі княжій дружині (“Перуне, освяти мечі!”), підкреслювало вагу ритуальності у житті пращурів, зумовлену усвідомленням її доцільності. “Ритуал, – як наголошував у цьому зв’язку Ю.Шерех, – вносить видимість і присутність гармонії в шорсткий і нерідко страшний, а вже завжди безжалісний світ, де кожного часу людина йде на двобій і останній суд, і ця гармонія робить світ прийнятним і поетичним, дає змогу значити знаками сонця кожну річ і слово” [47, 18]. Перун символізував мужність, непереможність дружини та всього роду.

Якщо О.Лятуринська поетизувала язичницькі вірування, то Л.Мосендз, навпаки, зображував їх витіснення: “Ось день за днем поволі промина – / не оживають боги дерев’яні! Але так само лісом йде луна...” [15, 35]. Оскільки мова йшла про події давні, сприйняті як постфактум, то вони не викликали тієї інтенсивності переживань, що в О.Лятуринської.

В О.Стефановича образ Перуна набував індивідуально-авторської інтерпретації. Художньо відтворений сон цього бога про появу когось “чужого, нахабного” (“Сон Перуна”) – це засіб розкриття того двовір’я, яке склалося після прийняття Руссю християнства. Живучість язичницьких вірувань, що переплелися з пізнішими, християнськими, трактувалася автором не як одвічна боротьба, а як симбіоз: “І шепчуть злякано в селі: “О, Він [Перун. – В.П.] ніколи їм не дасться...” [38, 79]. Зосереджуючись на морально-етичних чинниках, зберігаючій силі людської пам’яті, поет зображував картину грому і блискавки, під час яких, згідно з язичницькими уявленнями, Перун знищував злі сили. Бог-громовежерць, відомий і іншим слов’янським народам, поставав у О. Стефановича захисником українства. Мовою глибинних символів поет говорив про трагічну історію України.

О.Лятуринська поетизувала язичницький світ, відкривала у ньому праоснови буття, одвічне протистояння добра і зла. З особливим пієтетом вона згадувала Дажбога – бога Сонця, світла і земного достатку. Його “хмільне лице” символізувало плодючість землі, яку допомагали захистити “Перуна стріли, коні” [34, 85].

У праслов’янській міфології окремі божества уособлювали сонце в різних знаках зодіака: Ярило, наприклад, – у сузір’ї Овена, Хорс – у сузір’ї Риб. Міфічні уявлення про прихід весни поетеса відтворювала як перемогу над зимою, тому покровитель сонця і кохання Ярило поставав то у розпаленому битвою стані (“Він от прийшов і з гуркотом, і з громом, / весни роз’ярений божище”), то у своєму переможному поступі (“На плечі кинувши чекмінь, / шляхом безжурно йде Ярило”). У ритуалізації життя О.Лятуринська знаходила гармонію, проте поступово ритуальність ставала симптомом герметизації її внутрішнього світу і набувала зловіщих ознак: суму, самоти, завершення життєвого кола. В умовах другої еміграції ритуальність була для неї засобом релаксації.

У художньому світі О.Лятуринської і О.Стефановича співіснували язичницька і християнська символіка. “Поєднання язичницького та християнського дискурсу, достатньо апробоване українським письменством, лише на неупереджений погляд може видатися еклектичним,” – вважає Ю.Ковалів, підкреслюючи бароковий принцип, який полягав “не в протиставленні чи зіставленні діаметрально протилежних понять, а в їхньому взаємоперетинанні” [48, 84]. Молитовні благання про заступництво вищих сил поєднувалися в творах О.Лятуринської з типово християнськими імперативами (“І поможи, Твоя правице Божа!”, “Будь Боже ймення славлене навіки в молитві простосердній і великій...”), які не втрачали, однак, національної самобутності, що виявлялася, зокрема, в особливому пієтеті до Божої матері, архангела Михаїла. Складна система ритуальних дій була пов’язана з символікою, що поєднувала несумісні ідеї. Символіка ритуалів відзначалася синтетичним характером. В.Тернер виділяв три способи символічної референції: по-перше, очевидний смисл, який повністю усвідомлюється виконавцями, по-друге, латентний смисл, який може бути усвідомленим, і, по-третє, прихований смисл, що ґрунтується на базовому досвіді, притаманному всім людським істотам. Синтез свідомого і підсвідомого забезпечував багатий спектр семантичних відтінків символу, які впливали із співвідношення його з іншими і загалом культурним контекстом.

Ритуал у художній інтерпретації відірваних від рідної землі авторів відбивав їх межовий стан, актуалізуючи свої очевидні і латентні значення. Тому національна символіка, атрибути духовного життя нації органічно вписувалися у художню канву їх творів. Володимирів тризуб як символ могутності держави, триєдності всього суцього набував у О.Лятуринської особливого змісту: Володимир Великий зміцнив державу, охрестивши Русь, проте не зміг остаточно витіснити язичницькі вірування і заклав тим самим основи двовір’я. “За мною княжих ряд гробниць, / багаття, і священний дуб, / і Володимирів тризуб” [34, 79], – писала поетеса, наголошуючи на важливих віхах нашої історії, на ритуалі жертвоприношення язичницьким богам, що здійснювалося під дубом як деревом Перуна. Обрядовість, ритуальність мала в О.Лятуринської компенсаторний характер, даючи змогу прилучитися до життя нації. До історичних реліквій, національних святинь вона апелювала постійно, вводючи їх не як орнамент, а як невід’ємну частку духовного буття сучасників, спосіб оживлення історії.

Символіка тризуба має таке ж змістове наповнення в О.Стефановича, як і в О.Лятуринської. Це та невід’ємна духовна константа, що притаманна ґенетичній пам’яті нації. Ліричний герой поета – це носій доіндивідуалістичної свідомості, котрий увібрав історичний досвід нації.

Чи не найбільш складним для розуміння у творчості “пражан” видається образ Дива. Як і в “Слові о полку Ігоревім”, у О.Лятуринської він “недобреє віщує”; у О.Стефановича – також пророкує нещастя не тільки дружині, а й усій Україні, стаючи невід’ємним атрибутом багатьох творів (“До Бродів”, “Див”, “З давнього-давнього”). Конкретна ситуація, про яку йшлося в “Слові о полку Ігоревім”, виводилася поетом

на широкі обшири історії: “Стряснуло Волгою – почувла .../ Почули клик ридань – / Здригнулась Сурож і Посулля, / І в темі Тмурокань” [38, 139]. У Стефановича Див “чорнокриластий”, тобто птахоподібний, “людиноликий”. На думку Б.Кравціва, Див – це образ колишнього староукраїнського бога грому. “Для наших предків Див чи бог Перун або Сварог був богом, що сварить, погрожує, попереджує, значить, богом суворим, але не ворожим, злим чи неприхильним, – стверджує він. – Уосібленням лихої зловорожої сили він став для всіх тих народів і племен, здебільша тюркських, що ордами вривалися на Україну і намагалися спустошити і плюндрувати її, але скоріше чи пізніше гинули побиті чи поглинуті народом русичів – дажбогових онуків, визнаців дива грому Перуна” [46, 64-65]. Контroversійність цього твердження виявляється не надто важливою у зв’язку з тим, що у “пражан” Див має літературну основу. У цьому переконують епіграф (“Див кличет врьху древа...”) до вірша О.Стефановича “З давнього-давнього”, численні ремінісценції зі “Словом о полку Ігоревім”, концептуальні збіги у трактуванні образу.

О.Лятуринська художньо відтворює ситуацію, описану в “Слові о полку Ігоревім”. Її переспів “Недобреє віщує Див” рядком, запозиченим з попереднього тексту, вказує на те, яка саме ситуація обігрується нею. Завдяки сильним позиціям початку і кінця (“Недобреє віщує Див” – “І Див кричить, коня лякає”) відтворене фіксується в пам’яті реципієнта. Знаковими для української історії поетеса вважає Карну і Жлю, що ніколи не лишалися без дії, оплакуючи загиблих, адже трагічне постійно домінувало. Як символи горя і сліз (“Десь біля голосила Карна, / тужила Жля”) вони стали ланкою зв’язку різних епох.

Зосереджуючи увагу на звуковому рівні, О.Стефанович розкривав викликану віщим криком Дива цілу ланцюгову реакцію: стогін моря, стугоніння степу, рипіння возів, сичання стріл. Картина страждань рідної землі увиразнювалася за допомогою параномастичних конструкцій (“І от степи од орд ступання / І стогнуть, й стугонять”; “Клекочуть степом луни лунко. Лунають уночі...”; “клекіт кликів”). Майстерність звукопису, поєднуючись з багатством образних сполук, творила драматично-напружену зорово-слухову картину борні, у якій схрестилися дружинники князя Ігоря і половці: “І не один шолом – надвоє.../ І ломляться списи... / І никнуть трави під вагою / Червоної роси” [38, 139]. Природа у вірші поставала не просто тлом дії, а свідком і співучасником смертельного герцю. Згідно з уявленнями наших предків, жива, одухотворена, вона співчувала переможеним, як і в “Слові о полку Ігоревім”. Порівняймо, наприклад, “никне трава жалощами” зі “Слова” і “никнуть трави” в О. Стефановича. Хоча і відчутний перепад на рівні образності, проте поет знаходив і свої власні мікробрази, сугестивні настрої поразки: “Вода в Каялі – тяжка-тяжка, / Вода в Каялі – кров”. Динаміці, напруженості подій, які призвели до подальших агресивних зазіхань, відповідала еліптична конструкція речення, що теж “працювала” на зміст.

Осмилення історичної долі краю, що знаходився на перехресті життєво важливих артерій, викликало в О.Стефановича асоціації з образом хреста, який Україна мусить нести віками. “Хрест степи собі на перса / Із доріг кладуть” – це вихідне, ключове узагальнення, винесене як мотто до диптиха “Хрест” (1929). Мегаобразом хреста передавалася рокованість української історії, відтворювалася та хресна дорога, якою вона прямувала на Голгофу. Опозиція бажаного, потенційно можливого і реального у віршах була настільки разюча, що ще більше посилювала враження від масштабів руйнації краю, де тільки “кряче” та “гра” вороння. Символіка вже згаданого зловещого Дива та збірного образу вороння розкривала особливості світобачення наших пращурів, котрі не раз потрапляли у безвихідні ситуації: “Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза – вліворуч! А просто – пропасти, покласти себе і коня” [38, 120]. Зображена поетом билинна ситуація осмислювалася як “роздоріжжя на бездоріжжях” [49, 36], що символізувало глобальні суспільні катастрофи.

Символіка хреста поліваріантна, зумовлена тим, що цей образ входив у різні контексти, набуваючи все нових значень. “...Чим у більшу кількість контекстів можуть входити символи, тим більшими стають парадигми їх значень: інерція (культура) сприйняття символу така, що він ніби зберігає “пам’ять” про всі попередні контекстні значення” [50, 96]. Для України хрест – це “її проклятіє, злодух”, це постійна загроза поневолення її сусідами, принизливе рабське становище колонії.

Ще Ч.Пірс, розмежовуючи іконічні знаки, індекси і символи, підкреслював, що символ може впливати на думку і поведінку інтерпретатора. Ідеї Ч.Пірса розвинув Р.Якобсон, котрий стверджував: “Цінність символу в тому, що він <...> дозволяє нам передбачати майбутнє” [51, 125]. Плекаючи дух лицарства, О.Стефанович накреслював для нього лише один шлях: тернии стий шлях боротьби, який призведе або до загибелі, або до перемоги. “Розрубати цей хрест”, вивернути “злоречий камінь” – значить вирватися на волю, здобути незалежність. Волютаристський порив, що проривався у кінці диптиха, хоч і передавався градацією, проте не мав наступального характеру.

Висловлюючись в експресіоністичному дусі, О.Стефанович нагнітав метафори, вдавався до творення авторських неологізмів (“тяжкотупотний стоніг”, “чорнокрилявини грай”, “яро-багровий” місяць, “злоречий” камінь), повторів, забутих чи маловживаних слів. Експресивність диптиха посилювалася плеоназмом, градацією: “Ти вирви, виверни цей камінь, / Здвигни з хреста його “амінь”, / Розкавалкуй, розбий скалками – / І порохом його розкинь!” [38, 86]. На тлі трагічно-чорної історії України О.Стефанович шукав і знаходив згустки крові: в історії козаччини, національно-визвольних змаганнях 1917-1920 років. З кров’ю асоціювалися у його поезії сонце і вогонь. Сонце, на думку І.Фізера, стало у поета джерелом героїчного начала, стимулом до нового життя, а вогонь – очисною, перетворювальною силою: “Багато крові, багато, / Та ради не дасть огневі, – / От-от він прорве загати / І рине по всьому небі” [38, 136]. У цих рядках відчутна віра поета у звільнення від скверни, від сил зла, які призводять до кровопролиття. У поляризації крові і вогню, руйнівних і державотворчих спроб, в утвердженні вітальних сил народу виявилися риси експресіоністичної естетики.

Інший підхід до ритуальних форм спостерігається у Г.Мазуренко, котра у поезії “Меч Перуна” експлікує легенду про заснування Києва. Ритуальність тут має алюзійний характер, адже скутий меч – це меч Бога Правди, який мав би служити внукам давньоруського Орія, проте цей меч лежить без вжитку у лузі. “А скував Орій меч у кузні, / У Перуновій, та й для друзів / Землі рідної. Правді й Богові...” [52, 125]. Із зображеною ситуації випливає необхідність підняти скутий для нащадків меч і подолати ним ворогів.

Порівняльний аналіз творів поетів-“пражан” в аспекті відтворення ритуальних форм і пов’язаних з ними історіософських символів досить продуктивний, адже дозволяє виявити спільні риси в осмисленні трагічних аномалій української історії. Зіставлення дає можливість простежити змістову глибину язичницької символіки, її зв’язок з біблійно-християнською, яка постає критерієм оцінки тимчасового, тлінного. Суголосність інтерпретації міфологічних персонажів стає очевидною при порівнянні зображення язичницьких богів О.Стефановичем і О.Лятуринською, проте відчутні і відмінності.

На історизмі О.Стефановича позначилася його індивідуальність. Поет не міг погамувати трагічних передчуттів, тому його твори “історіософічні, поглиблені, похмури” [53, 507]. Світ О.Лятуринської більш розпогоджений, адже вона сама творить його на противагу невлаштованій дійсності.

Творчість О.Стефановича засвідчила символічно-візійне світосприйняття, передчуття глобальних катаклізмів. Художнє мислення О.Лятуринської більш предметне, оречевлене. Вона віддавала перевагу динамічним картинам, а не сфері передчуттів, як О.Стефанович. Зображення поетами ритуалізованих дій стало способом відтворення архетипів як вироблених людством зразків поведінки.

Повернення до першовитоків, до етнічних пракоренів спостерігалось у Н.Лівицької-Холодної, Г.Мазуренко, проте в них воно мало інший характер, справляючи враження химерності, позачасовості: «І тоді в темний простір без краю / Розмахнусь я, долину без крил / І на місяці десь загнуздаю / Відьму й чорта, як пару кобил» [54, 65]. Ігровий елемент підпорядковувався виявленню зловорожих сил, що обступають людину і тому вимагають від неї повсякчасної напруги, рішучого опору. Н.Лівицька-Холодна, Г.Мазуренко суб’єктивно відтворювали народні уявлення про демонічних істот, підпорядковували їх вираженню внутрішнього світу персонажів. Інтерес до представників нижчої міфології ріднив їх з О.Стефановичем, проте властива О.Лятуринській ритуальність у них відсутня. Йдеться, з одного боку, про подібності в чомусь, а з іншого – про своєрідність і відмежування творчих індивідуальностей.

Актуалізація ритуальних праформ у творчості Празької літературної школи зумовлена їх вимушеним розривом з Україною і болючим усвідомленням статусу вигнанців, що змушував шукати опору у чомусь стабільному, незмінному – всупереч чужим етнокультурним обставинам. Ритуальність у цих умовах була покликана відновлювати розірвані зв’язки зі світом, заповнювати той духовний вакуум, що виник із втратою рідного ґрунту. Разом з тим вона призводила до віддалення від реального життя, яке здавалося профанним у порівнянні з давніми ритуальними канонами. В О.Стефановича спостерігалися, наприклад, автоповтори, що не відсвіжували висловлених думок, а лише їх нагадували (“До Святого Володимира”, “Різдво”). Амбівалентна природа ритуальності виявилася у герметизації художнього світу О.Лятуринської: її герої поступово замикалися у гравітаційному полі ритуалу, про що свідчать уже назви її віршів («На Купала», «На Благовіщення», «На Юрія»).

Архетипні образи у таких представників Празької літературної школи, як О.Лятуринська, О.Стефанович, частково Н.Лівицька-Холодна, зберігали національну самобутність, у Л.Мосендза, Є.Маланюка – відзначалися більшою універсальністю й амбівалентністю. Архетипні образи і художньо відтворені ритуали давали можливість авторам виявляти як свою національну ідентичність, так і творчу індивідуальність. Фундаментальними для української свідомості виявилися архетипи Землі, Спасителя, Двійника.

Оскільки у цьому розділі мова йшла про глибинний міжтекстовий зв’язок, що не мав яскраво вираженого вияву, тому згадаємо міркування Ж.Полана, зокрема його виокремлення серед письменників “риторів” і “терористів”: риторами він називає тих, хто приймає у літературі “загальні місця”, усталені вирази, терористами – тих, хто всі сили спрямовує на пошуки нових можливостей для вираження своєї індивідуальності. Парадокс цього розмежування полягає у тому, що так звані “терор” ослаблює можливість оригінального самовираження. Пошуки нового не дають можливості уникнути кліше, що складаються в конкретних історичних обставинах. У “Парадоксах новизни” М.Епштейн запропонував для цього термін “кенотип”, який розглядає як зразок, що склався в конкретних історичних умовах попередньої епохи. На відміну від архетипу – кенотип простежується на змістовому рівні і провокує інтерпретаційні розходження. “Тільки ось це кліше, таким чином відзначене ілюзією, виявляється тим самим місцем у мові, де читач губить письменника з виду, – підкреслює Ж.Полан, – оскільки йому невідомо, чи з наміром цей письменник скористався кліше чи ж просто повторив його; але потім, підкорений плетивом слів, він думає, ніби автор віддався владі думки. Кліше – місце нерозуміння” [55, 128-129]. Уникнути його ні риторам, ні терористам не вдається, оскільки вони виявляються представниками своєї епохи, а кожна літературна епоха варіює, як відзначав ще О.Веселовський, у межах «стійких мотивів» і «певних формул». Сенс літературного розвитку виявляється тоді у тому, що відомі образи наповнюються «новим розумінням життя» [56, 51].

Нового осмислення у текстах Празької літературної школи набули: по-перше, чужі висловлювання, які пристосовувалися до власних оцінок; по-друге, апробовані в літературі сюжетні схеми; по-третє, архетипні образи Великої Матері, Спасителя та інші; по-четверте, ритуальні праформи, які виконували регулювально-компенсаційну функцію. Ці міркування не претендують на всеохопність: у наступному розділі взаємодія *свого/ чужого* осмислюватиметься на іншому художньому матеріалі.

## Примітки:

1. Парандовський Я. Алхімія слова / Перекл. з польської Ю.Попсуєнка. – К.: Дніпро, 1991. – 374 с.
2. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М.: ИРЯ РАН, 1999. – 268 с.
3. Маланюк Є. Невичерпальність. – К.: ВЦ “Просвіта”, 2001. – 318 с.
4. Федорова Л. Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 870.
5. Буало Н. Мистецтво поетичне. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
6. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
7. Барабаш Ю. “Варязька сталь”, “візантійська мідь” та “азійська піка”: Євген Маланюк і Ніколай Гумільов // Євген Маланюк: Література. Історіософія. Культурологія. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Кіровоград, 1997. – Ч.ІІ. – С. 13-16.
8. Козицкая Е. Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С.53-60.
9. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. – 444 с.
10. Маланюк Є. Послання // Книга спостережень: Проза. – Торонто: Гомін України, 1966. – Т.2. – С. 454-465.
11. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
12. Фокин С.Л. Парадоксы Жана Полана // Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности: Пер. с фр. А.Шестакова. – СПб.: Наука, 2000. – С.5-22.
13. Мосендз Л. Зодіак. – Прага: Колос, 1941. – 110с.
14. Листи Леоніда Мосендза// Задеснянський Р. Правда про Мосендза і його твори. – Торонто, 1977. – С. 38-41.
15. Мосендз Л. Волинський рік: Поема. – Мюнхен: Українська трибуна, 1948. – 80 с.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
17. Артамонов С. Франсуа Рабле и его роман // Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Перев. с фр. П.Любимова. – М.: Худож. лит., 1966. – С.3 -37.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
19. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Упоряд. і приміт. М.Г.Чорнопиского. – К.: Наук. думка, 1990. – 608 с.
20. Ласло-Кушок М. Засади поетики.– Бухарест: Критеріон, 1983. – 395 с.
21. Мосендз Л. Засів: Повесть. – Накладом Українського видавництва в Бельгії, 1946. – 101 с.
22. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К., 1996. – 384 с.
23. Якушева Г. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 59-60.
24. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.:Academia, 1993. –112 с.
25. Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях // Слово і час. – 1994. – №1. – С.55-59.
26. Липа Ю. Призначення України. – Нью-Йорк: Говерла, 1953. – 304 с.
27. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1989. – С.6-15.
28. Лисенко Н. Ярослав Івашкевич, Євген Маланюк та їхнє оточення // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. – К.: Бібліотека українця, 2001. – С.326-341.
29. Шеллинг Ф.В. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1989. – Т.2. – 636 с.
30. Гузар З. Леонід Мосендз – поет // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти-“вісниківці”. – Дрогобич, 1996. – С.38-48.
31. Мосендз Л. Вічний корабель // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. – Дрогобич, 1996. – С. 199-224.
32. Лотман Ю.Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
33. Мосендз Л. Канітферштан. – Інсбрук, 1945. – 31 с.
34. Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. – 813 с.
35. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
36. Липа Ю. Поезії. – Торонто, 1967. – 292 с.
37. Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Труды по знаковым системам: Семиотика культуры. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1981. – С.35-55.
38. Стефанович О. Зібрані твори. – Торонто, 1975. – 304 с.
39. Словник символів / За заг. ред. О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. – К.: редакція часопису “Народознавство”, 1997. – 155 с.
40. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. –Нью-Йорк, 1986. – 238 с.
41. Рубчак Б. Серце надвоє роздерте // Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. –Нью-Йорк, 1986. – С. 5-57.
42. Вейман Р.История литературы и мифология: Очерки по методологии и истории литературы. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
43. Новикова М.Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – С.7-29.
44. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. – К., 1994. – 424 с.
45. Зайцев П. Рецензія на збірку О.Лятуринської “Гусла”// Ми. – 1939. – Ч.4. – С.107.
46. Кравців Б. Зібрані твори. – Нью-Йорк: вид-во Нью-Йоркської Групи, 1980. – Т.2. – 494 с.
47. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Зібрані твори. – Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. – С. 9-67.
48. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». – К.: Бібліотека українця, 2001. –120 с.
49. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.5-58.
50. Минц З. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «символ в культуре» // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – С.95-101.
51. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. –С.111-125.
52. Мазуренко Г. Вибране. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.
53. Антонич Б.-І. Поезія по цей бік барикади // Твори / Ред.-упоряд. А.Москаленко. – К.: Дніпро, 1998. – С.503-509.
54. Лівницька-Холодна Н. Сім літер. – Варшава: Варяг, 1937. – 66 с.
55. Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности: Пер. с франц. А.Шестакова. – СПб.: Наука, 2000. – 336 с.
56. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Худ. лит., 1940. – 648 с.



## ПРОФЕТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ РЕЗОНАНСНИЙ ПРОСТІР

Заридала в серці вора  
заплакала душа.

П. Тичина

Ще Платон у діалозі, присвяченому рапсоду Іону Ефеському, котрий здобув перемогу на змаганнях в Епідаврї, стверджував, що «поети ж - не що інше, як тлумачі волі богів, одержимі кожний тим богом, котрий ним оволодіває» [1, 379]. Мова йшла, отже, про «одержимість», неусвідомлене натхнення, про те, що устами митця промовляв Бог. Одним із видів божественної нестями була, на думку філософа, пророча, бо дозволяла зазирати в майбутнє. Пророчий дар мав божественну природу і виявлявся в обранців, котрі у хвилини спілкування з вищими силами отримували не доступне іншим знання.

Тлумачити волю вищих сил бралися і письменники Празької літературної школи. Властивий їм провіденціалізм (лат. *providentia* - провидіння, передбачення) розвинувся у значній мірі під впливом поразки у національно-визвольній боротьбі українського народу 1917-1920 років, що в період загального піднесення вселяла надію, яка, на жаль, не здійснилася. «Коли жертв буде достатньо для врівноваження українського гріха, – мотивує провіденційний спосіб тлумачення подій М.Комариця, - лише тоді настане для України час відкуплення та миру» [2, 59]. Провіденційного пояснення потребували причини поразки, адже їх конче треба було врахувати й усунути у разі подібних спроб реваншу.

Про візійний світ Празької літературної школи вчені переважно лише згадували. Ще Д.Донцов, характеризуючи «вісниківців», підкреслював своєрідність їхнього ставлення до життя: «Трагічне – це приймати світ в його потворності. Це – не уникати конфліктів. Це – шукати їх, це нездержний оптимізм сильних, це – “через край вино”, це тремтіння сили, яка формує наші почуття, а через них – людину і світ» [3, 266]. Розглядаючи творчість в амплітуді «великого схвилювання», Ю.Липа пов'язує це «схвилювання від істотного» з натхненням, з «синтезом почуття», що приносить «насамперед переборення іншого оточення» [4, 37], роз'яснення суперечностей і, по суті, прозріння. Він, отже, надавав великого значення інтуїтивному пізнанню, прозрінню, осяянню.

Сучасні літературознавці загалом звернули увагу на візійні спроби «пражан»: Ю.Бойко відзначав профетизм О.Ольжича; Ю.Ковалів у збірці Л.Мосендза «Зодіак» простежував «напругу візіонерського дискурсу» [5, 103]; М.Крупач підкреслював пророче візіонерство Є.Маланюка, обрані ним «функції пророка, апостола» [6, 83]. Проте системного дослідження зазначених аспектів, пов'язаних з аналізованою проблемою, з художнім провіденціалізмом, ще не здійснено.

Аналіз показових у зазначеному аспекті творів Є.Маланюка, О.Стефановича, Ю.Липи, О.Ольжича, Л.Мосендза, О.Теліги, О.Лятуринської здійснюємо з метою зіставлення та виявлення присутніх ознак їх передбачень, зумовлених суспільно-політичною ситуацією та літературним контекстом міжвоєнної доби. Наші спостереження обмежуються з'ясуванням типових рис, тому не можуть претендувати на всеохопність чи вичерпність. Завдання полягає у з'ясуванні каузальності такої іпостасі митця, як пророк, у виявленні впливу профетичних інтенцій Є.Маланюка на інших «пражан», специфіки поетичних візій-автопроекцій. У цьому розділі основна увага зосереджується на виявленні численних аналогій у творах-візіях, обґрунтуванні взаємодоповнювального характеру поетичних висловлювань, що варіюють подібні мотиви, образи, засоби вираження, призводять до численних автоповторів. При зіставленні творів не лише чільних представників школи, а й тих, хто перебував у їх комунікативному полі, стає помітною експліцитна інтертекстуальність, підпорядкована націєтворчим завданням. Особливу увагу приділяємо тому, як інтертекстуальний зв'язок виявляється каталізатором виникнення художнього твору, породжує ланцюгову реакцію уподібнень до біблійних пророків, створює, за висловом В.Топорова, «резонансний» простір.

Напружена суспільно-політична ситуація міжвоєнного періоду, трагічна доля українського народу та понищеної вітчизняної культури змушували поетів-емігрантів апелювати до вищих інстанцій, шукати підтримки у Бога: «Я кличу: Господи, пошли нам повінь, / Щоб залила суху Сахару душ...» (Юрій Клен); «Мій Боже! Серце – крига. / Щитом господнім заслони, / Мечем архистратига!» (О.Лятуринська). Молитовні благання про заступництво вищих сил у О.Лятуринської супроводжувалися християнськими імперативами, пошуками підтримки в архистратига Михаїла як полководця вірних Богу ангелів і покровителя українців.

У Г.Мазуренко – при всій подібності позицій – апеляції до Бога мали характер благання, за яким крилися усвідомлення людської гріховності і викликані цим усвідомленням болісні рефлексії: «Куди ведеш нас, Господи? Куди? / Рятуй, спаси від злих, немилосердних!» [7, 105]. Для Н.Лівицької-Холодної діалог з Богом ставав формою спілкування, подолання своєї самотності і сумнівів, відкриття іншої перспективи, усвідомлення доцільності усього сущого: «Я твердо вірю, Боже мій, / Лише святий вогонь, ненависть, / Пірве з кайданів нарид мій / І поведе його до слави» [8, 57]. Символіка вогню – то караючого, то очисного – багата, а декларативний спосіб розкриття задуму, хоч і не завжди переконливий, проте нерідко виявляється оптимальним, особливо в умовах «емігрантських Сахар» (Є.Маланюк). Орієнтація на Бога для героїні Н.Лівицької-Холодної – це шлях до самопізнання, самоусвідомлення у безмежжі світу і

крок до збагачення вищою мудрістю. У звертаннях поетеси (“О Боже! Чом не полум’яність смерті, / лиш гіркоту тривання дав мені?”) відчутні ремінісценції з віршами О.Теліги, проте немає тієї імпульсивності, якою вражала поезія її сучасниці.

Апеляція до Бога у Є.Маланюка – це спосіб привернути увагу до незагоєних душевних ран, до кричущих дисонансів доби (“В ті розжеврені, хижі години / Невже ж спочивав Господь?”; “Чом же дике, неплодне поле / Не відвідав тоді пророк?”). Туга за пророком, котрий відкрив би очі, підказав би вихід з неволі, пронизує і його лірику міжвоєнного періоду, і його “Думки про мистецтво” (1922-1923). Ця туга зумовлена спраглим очікуванням суспільно-політичних змін. “В епоху криз (= народження нової техніки), коли талановитих стає багато, – писав він, – виразно проступає в мистецтві журба по Генієві й жадання його, і очі всіх ловлять на обличчі предтечі – відблиск прийдешнього сонця” [9, 62]. Геній, на його думку, здатний передбачати, провидіти майбутнє. Розрізняючи геніальність і талановитість, автор вважав генія “явищем ірраціональним”, стихійним на відміну від таланту. Процес творчості, на думку Є.Маланюка, відбувається “в певній температурі ліричного хвилювання (натхнення), що залежить від більшого чи меншого напруження почувань” [9, 65]. Якщо цей процес триває в умовах гармонії між силою ліричного напруження і силою оволодіння технікою, то народжуються досконалі твори, в іншому випадку – кострувати, невправні. У творчій діяльності поет знаходить аналогії з муками Христа (“На хресті слова розіп’ятий цвяхами літер...”), стверджує співвідносність Його страждань з муками творчості.

Людина-митець у сприйнятті Є.Маланюка поставала посередником між провіденційними силами і людьми (“В ньому [тобто мистецтві. – В.П.] голубом існує Дух Святий...”), Божим обранцем, проповідником вищих істин, адже їй у пориві творчого натхнення відкривалося те, що не доступне іншим людям. Є.Маланюк будував ідеальний світ, поставав у ньому теургом і деміургом. У хвилини спілкування з Творцем, котрий впевнювався у чистоті його замислів, поету, як він вважав, відкривалися вищі істини, шляхи поступу людства. Отже, народжувався пророк, котрий озвучував свої духовні прозріння, наслідки осяянь. Йшлося, по суті, про духовний прометеїзм, означений афористично: “Як в нації вождя нема, тоді вожді її – поети...” [10, 193]. Є.Маланюк мав, очевидно, на увазі, що українська література була змушена виконувати не властиві їй функції. Оскільки висловлені ним міркування згодом знайшли вияв у інших письменників Празької літературної школи, то (з урахуванням їх першості) визнаємо їх резонанс у творах Юрія Клена, Г.Мазуренко, Ю.Липи. Саме резонанс концептуальних ідей Є.Маланюка засвідчує правомірність щодо аналізованого явища парадигми *учитель – учні*, яка є невід’ємною ознакою школи, змушує розглядати сферу внутрішньоконтактних зв’язків між „пражанами” як той резонансний простір, що сприяв ідейному зближенню письменників.

Одержимий ідеєю самопожертви провідництва, Є.Маланюк творив поезію візійного змісту, прозріваючи майбутні катаклізми і переживаючи їх як драматичне минуле. У триптиху «Побачення» в уста Василя Тютюнника – колишнього командувача Армії УНР – вкладалося застереження: «Отже, знов, / Поручнику, на нашу батьківщину / війне вогонь близької війни» [10, 142]. Це передбачення, як і те, що стосувалося Варшави (“...Стережи, стережи це місто, / Вартівничий із бронзи, Адаме!”), впливало з аналізу напруженої суспільно-політичної ситуації і зумовлювалося логікою фактів, а не творчою інтуїцією митця, котрий, хоч і заглиблювався “у пророчих літер вічний карб”, проте не ізольовувався від трагічного сучасного. Уроки минулого служили йому основою для прозріння майбутнього.

У пророцтвах Є.Маланюка відчутні ремінісценції зі Старим і Новим Заповітом: у поезії “Безкровна Муза – нежива...” передається очікування “тих пророків, що поведуть в останній штурм” [10, 35]; у вірші “Діва-Обида” вольовим імперативом “будь Марією, а не Юдитою” натякається на старозаповітний переказ про благочестиву вдову, котра убила завойовника його ж мечем, щоб врятувати своє місто від нападу ассирійців; спраглим очікуванням “степового Месії”, тобто Того, хто врятує від завойовників степові простори, пройнята “Молитва (Воркував голубий Йордан за її плечима...)”. Поет одягав мантию пророка, щоб не лише застерегти, а й привернути увагу до невідкладних проблем, сугестивувати енергію націєтворення. Правителів Росії він вважав наступниками Сатани, тому вимагав для них негайного покарання, наклади на його, щоб ціною власних зусиль сприяти здійсненню найвищих ідеалів.

Візіонний світ Є.Маланюка надзвичайно розмаїтий: це візії-автопроекції (“Я – кривавих шляхів апостол...”, “Хотілось быть вогнем! пророком!”), “Лютий місяцю, справді – лютий. / Зачаївся, пантруеш і ждеш...”), і візії-застереження (“Воздай їм, Господи, за все, за все, за все! / За яд брехні, що просякає світ цей, / За засів зла, що згубу принесе...”), і візії-відплати ворогам (“...Даремно, вороже, радій – / Не паралітик і не лірник / Народ мій – в гураган подій / Жбурне тобою ще, невірний!”), і передбачення виборюваної державності (“Ти не загинеш, мій народе, / Пісняр, мудрець і гречкосій”). Поет не втрачав віри в те, що “виросте залізним дубом Рим” з лона оспіваної ним Еллади. Глибині цього ясновидіння можна лише дивуватися, тим більше, що ця візія з’явилася у період “українізації”, здійснюваної більшовиками. Витворена поетом віртуальна реальність мала множинний характер, адже майбутнє являє собою сукупність можливостей, прозрінання яких дозволяє відчутти особисту причетність до їх реалізації. Одна з багатьох можливостей “стає теперішнім, наче тільки вона і необхідна, хоч насправді вона так само “можлива”, як інші” [11, 605]. Отже, прогнози можуть загалом підтверджуватися – частково чи повністю.

Письменникам Празької літературної школи притаманна орієнтація на вищого нададресата, котрий, як вважає М.Бахтін, постає в різних модифікаціях: “Бог, абсолютна істина, суд неупередженої людської совісті, народ, суд історії, наука і т.п.” [12, 498]. Йдеться тепер не так про безпосереднє цитування один одного, як про еквівалентність висловлювань, що формують резонансний простір. Елементи двох чи більше текстів виявляються подібними, співзвучними настільки, що один з них трактується як відгук,

відлуння іншого, першого за часом виникнення. В інтертекстуальному просторі особливо важливими стають ті повтори, які викликають ефект резонансу, породжують собі подібні.

У цьому аспекті варто розглядати і звернення “пражан” до жанру молитви, яка розроблялася Є.Маланюком, Ю.Липою, О.Стефановичем, Л.Мосендзом, О.Лятуринською та іншими поетами. Про продуктивність жанру і висоту духовного світу О.Стефановича свідчать його численні вірші-молитви: “Молитва (Чи на рідних полях)”, “Молитва (О, Ти, що тамо, де Почаїв)”, “Молитва (Хай гнівна десниця скине)” та інші, в яких немає і натяку на якісь прагматичні потреби. Підкресленою експресивністю вислову, піднесеністю інтонацій відзначається молитва за тих, хто поляг за тризубовий стяг: «Ви, ким ведено бій, / Вірні Симон, Євген, / Ви, без ліку і ймен, / Ти, криштальний Олеже, – / Всіх крилом вас покрий, / Михаїле святий, / Божий стратеже!» [13, 123]. Наадресатом виявляється архистратиг Михаїл, котрий міг би винагородити загиблих відновленням державності. Риторичні повторення слів, виразна анафоричність, чітка алітерація, точне римування – це ті формальні прикмети, що наклали відбиток на ритміко-мелодійний візерунок твору, посилювали його сугестивний вплив на читача. Риторичність як словесний вираз думки досягала у “Молитві” дивовижної ясності і випрозореності, як того і вимагав жанр. Загалом можна сказати, що йдеться про вироблення поетами-“пражанами” нових способів комунікації, в яких поєдналися трансцендентування “я” за межі буденного, реального, про різні моделі поведінки, про національну ритуальність і патріотичну риторичку.

“Молитва” Л.Мосендза позначена не лише експресивністю вислову, а й стрункністю композиції, адже в її основі – послідовне нагнітання дієслівних сполук “не допусти закінчити ці дні”, “не приведи загинути рабом”, дай “вклонитися селу, зрадіти місту”. Ампліфікація сприяє увиразненню бажаного, а квінтесенцією заповітного стають останні рядки: “Не приведи загинути рабом / На спраглих межах мого Ханаану!” [14, 112]. Алюзія має багатий інтертекстуальний спектр, натякаючи на землю обітовану, на нерозривний зв’язок з рідним краєм, на прокляття Ноя (“...І хай Ханаан рабом буде йому!” [Книга Буття 9, 10]).

Молитви “пражан” ставали засобом художнього вираження заповітного, віднайдення духовних констант у жорстокому світі. Вони сприяли актуалізації націєзахисних сил, віднайденню духовного зв’язку поколінь. Перегук їх мотивів, однак, не означав дублювання авторами один одного, а характеризував те спільне, що напрацьовано ними у процесі взаєморецепції текстів. У цьому плані доречно застосувати поняття “поетичної парадигми”, яке розроблене Н.Павлович і розвинуте Н.Фатеевою. У його основу покладено ідею про те, що кожний образ існує не сам по собі, а серед собі подібних, реалізуючи, таким чином, спільну ідею, модель, тобто парадигму. Поетична парадигма відрізняється від міжтекстового зв’язку тим, що її реалізація не потребує повторення слів. Реалізована парадигмою спільна ознака стає зрозумілою і без залучення попереднього контексту та зіставлення з ним. Конвертованість ідеї досягається не повторенням слів, а іншими, ніж при інтертекстуальному зв’язку, засобами, тобто відтворенням самої моделі.

В амплітуді численних молитов голос Є.Маланюка мав дещо особнє місце. У його “Молитві” домінувало експресивно виражене попередження усім, хто “скинув і любов, і злість”, тобто самоусунувся, збайдужів, адже позиція невтручання найзручніша і водночас найстрашніша, коли мова йде, скажімо, про Крути. Поет поставав у іпостасі біблійного пророка, покликаного попереджати, картати, бути бичем Божим, щоб “басаманувати душі”. Він уподібнювався то до Єзекіїля, котрий чинив суд над розпусними Єрусалимом та Самарією, то до Єремії, котрий оплакував руїни Єрусалима, адже пророки з’являлися у критичні моменти історії Ізраїля, щоб провістити Божу волю. Повторюване благання “вчини мене бичем Твоїм” як єдино можлива умова творчої самореалізації митця увиразнювалося ампліфікацією (“ударом, вистрілом, набоем”). Поет передбачав і накликав Божу кару за відступництво, висловлювався при цьому досить ясно, як і мав би говорити провісник Божої волі, щоб бути зрозумілим. І все-таки алюзійний спектр твору досить вагомий: перегук з Т.Шевченком, чії слова (“Уродила рута, рута – волі нашої отрута”), наведені, очевидно, з пам’яті і тому неточно (“Уродило руту, руту – волі нашої отруту”), стали епіграфом до твору; натяк на трагічні події української історії, на породжені віками неволі риси національного характеру: пасивність, байдужість, інертність. Мотив очікування про рока був не стільки втіленням біблійних уявлень про життя, скільки сподівань на суспільно-політичні зміни. Цей мотив з новою силою актуалізувався іншими “пражанами”: О.Ольжичем і, як уже відзначалося, Ю.Липою, Л.Мосендзом. Отже, мова йшла про вироблення спільної метамови, орієнтованої на національну перспективу.

Проте, на відміну від покликаних Богом пророків, Є.Маланюк брався ще й тлумачити свої пророцтва, що загалом було не властиве вісникам Божим, а зумовлювалося прагненням поета бути почутим вищими інстанціями, встановити з ними контакт, заручитися їх підтримкою, щоб зняти те прокляття, яке тяжіло над покараною степом Україною. Ця орієнтація на контакт виявлялася у звертаннях, у численних молитвах, що мали прихилити провіденційні сили, у визнанні того, що “все визначає вічний Бог...” [10, 132]. Прагнення до комунікації підтримувалося вірою в те, що “на площі Софії почує нас Бог” і відгукнеться. Автор орієнтувався на відповідне з Його боку розуміння. На думку М.Бахтіна, розуміння “завжди діалогічне” [12, 492], тобто, в ідеальному варіанті передбачає адекватне сприйняття реципієнтом.

Уподібнення до пророка спостерігалось і в інших представників Празької літературної школи. О.Ольжич, наприклад, у сприйнятті сучасників, асоціювався з пророком. Проте О.Стефанович, котрий присвятив йому спеціальний триптих, навпаки підкреслював, що “ні манії, ні мантиї пророка не носив гордовито-скромний Ольжич”, і пояснював це тим, що “Бог у ділі рук своїх перебуває незримо” [13, 249].

Біблійні пророки, до речі, теж були загалом поміркованими у задоволенні своїх потреб. Погоджуючись з оцінкою, яку дав Ольжичеві О.Стефанович, зауважимо, проте, що поезія “Пророк (Не сняться літа дитинні...)” свідчить зовсім про інше: поет промовляє тут устами біблійного пророка, котрий віщує Божий гнів за відступництво, передбачає майбутнє. Ольжичів пророк пильно вслухається в голос правди, втілення якої постає для нього Бог, тобто виступає посередником між Господом і людьми. Похмурі пейзажні деталі (“Річки течуть не водою – / Камінням сухим і чорним”) готують до епіфанії, адже, за Біблією, Богоявлення супроводжувалося незвичайними природними явищами. Бог у О.Ольжича немилосердний, трактується, отже, у дусі старозавітної традиції і виявляється у триєдності: Правда – Сонце (як символ вищої космічної сили) – Господь. Тому поет, який узяв на себе функції пророка, поставив медіумом між земним і небесним світом, Всевишнім і людьми.

Показово, що навіть ті “пражани”, котрі начебто не приміряли мантію пророка, все-таки не утримувалися від профетичних інтонацій, хоча б шляхом передоручення своїх функцій комусь із персонажів. У поемі О.Лятуринської “Ероним” звучав, наприклад, голос ченця, що виявлявся набагато авторитетнішим, ніж, скажімо, зацькованого власними бідами емігранта. Імітація стилю далекого від житейської суєти ченця досягалася аплікаціями (“Свят Боже, свят з всіма святими! / Дай з миром у душі новий / Паперу розгорнуть сувій, / Почати трудних днів літопис!”). Переходи від “я” до “ми”, а потім до форми третьої особи однини зумовлювалися зміною його стану і відповідно функцій: Ероним то промовляв, то писав, то розмірковував, то молився, то пророкував. Проблема автора і маски не нова, проте у цьому випадку набуває своєрідної інтерпретації, бо О.Лятуринська не втрачає контролю над героєм: нерідко вона сама промовляє за нього: «І гнів / Содомою всю землю струсить, / Як за біблійних правіків... / Будь виявлення це не всує! / Хай бачать очі без полуд, / Нехай же вуха наші чують: / Гряде гнів Божий – Страшний суд!» [15, 299]. Це грізне попередження і застереження, що підносило промовця до рівня біблійних пророків. Дуже важливою для розуміння авторського задуму виявилася післямова, в якій О.Лятуринська виправдовує свого героя: “... Судний день Ероним подає не як реальність, а як символ” [15, 322]. Очевидно, критичні відгуки тих, хто читав твір у рукописі, змусили її виступити на його захист. Поема “Ероним” загалом писувалася у контекст профетичних спроб Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича, тобто прецедентних текстів, і відбивала притаманні їм тенденції: уподібнення до пророка. Це уподібнення було мотивоване прагненням бути почуваними, взаєморецепцією текстів один одного, що призводило до варіювання власних і чужих висловлювань.

Аналогічна іпостась поета мала місце також у ліриці Г.Чупринки, котрий, натхненно визначивши, що “Поет – пророк, Поет – новатор і вільний мучень життєвий”, наголошував на відкривачій, а не розважальній функції митця, на його жертвній самопожертві. Розуміння “пражанами” місійного значення поезії було не новим і типологічно співвідносним. Йдеться про сходження у розрізаних ланках українського літературного процесу. У письменників Празької літературної школи функція поета-пророка зумовлювалося відмежованістю від вітчизняного літературного процесу, прагненням сатисфакції за програму національно-визвольну боротьбу, усвідомленням магічного впливу художнього слова, яке давало надію.

Ідентифікація з пророком може кваліфікуватися як варіації на теми прототексту, бо твори Є.Маланюка стали тим імпульсом, який викликав “Плачі Єремії” А.Гарасевича й однойменний фрагмент з “Попелу імперій” Юрія Клена. Звичайно, це не означає, що у “пражан” не було попередників. До імітації стилю біблійних пророків вдавалися Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка та інші письменники; “пражани” ж абсорбували і розвивали їх традиції.

Оскільки пророки отримували знамення вищих сил, то потребує, у зв’язку з цим, уточнення, на якій підставі будувалися прогнози письменників і чи можна ці передбачення вважати пророцтвами. З цією метою потребують зіставлення ті тексти, в яких дається оцінка тогочасним реаліям.

Письменники Празької літературної школи оцінювали дійсність як панування Антихриста, тобто в біблійних вимірах. Образ Антихриста при цьому набував у них соціального забарвлення, поставив втіленням зла, що нищило етноси, нівелювало людську особистість. Тому в творах О.Стефановича, О.Лятуринської органічно звучали мотиви Божого гніву і відплати: “І гнів / Він прийде, прийде, таж-бо мусить, / Як той потоп старих часів” [13, 90]. Апокаліптичні візії набували національно орієнтованого тлумачення, служили пересторогою для збайдужілих співвітчизників.

Упорядкована самим автором, а опублікована вже посмертно збірка О.Стефановича “Кінцесвітне” вражала трагічним прозріванням кінця, жаккими картинами Апокаліпсису: “Затряслась земля до основ. / Сонце – як чорний міх, / Місяць – мов кров” [13, 137]. Мотиви Божого гніву, Страшного Суду поставали у ній покаранням за відступництво і людську гріховність. Поет, подаючи найрізноманітніші варіації опозицій *хаос – космос*, *тьма – світло*, універсалізував картину Страшного Суду, що загрожує усій цивілізації, а не окремим націям. Навіть Див тепер набув у нього іншого статусу, віщуючи лихо усьому світу. Про риторичну узагальненість збірки свідчили мотиви застереження, попередження, біблійні персонажі, численні ремінісценції, навіть самі назви творів (“З Апокаліпси”, “Христос”, “З Євангелії (Мат., XXIV, 1-14, 36)”, “Кінцесвітне” та ін.).

У віршах збірки домінувала ідея вивільнення і торжества стихійних сил хаосу, що конкретизувалися в образах тьми, руїни, безодні, взаємодії води й вогню: “сонце упало з неба” [13, 136]; “чорні, чорні пашеки прірв...” [13, 137]; “хаос, хаос шугає...” [13, 137]. Поетові видіння – на відміну від Липиних – мали песимістичний характер і відзначалися виходом за соціально-історичні та просторові межі. У цих видіннях варіювалися у різних комбінаціях першоелементи: земля, вода, вогонь, сонце. Ознакою катастрофи виявлялося порушення світового порядку, коли ставали “вишина і глибина – одна

сторокотна безодня!" [13, 147]. Експресивність змальованих видінь досягалася подвійними повторами, ампліфікацією, червоно-чорною кольоровою гамою.

О. Стефанович сприймав дійсність у категоріях Апокаліпсису і прозрівав майбутні катастрофи. На думку В. Моренця, цей катастрофізм мав "чітку національну сутність..." [16, 285], виявляючись в образах, що мають давню традицію. Творчість О. Стефановича засвідчила символічно-візійне світосприйняття, спрагле очікування спасителя – "архетипний образ колективного підсвідомого" [17, 301], що активізувався у період загострення суспільних проблем. Візії поета виконували функцію застереження, попередження, здійснювалися з вірою, що "в загині людей / Встане Людина" [13, 141]. Поет передбачав – навіть ціною загибелі інших – народження нової людини, яку не зможе полонити мізерія буденщини.

Подібні акценти мали місце і в поезії Юрія Клена. Поет життя на шостій частині землі, цій новітній імперії, збудованій за більшовицьким проектом, зображував пеклом. Бравадно-казенному оптимізму, яким страждала поезія в Україні, поет протиставив енергію діяння, іманентну живим організмам на крайній межі життя і смерті. Утвердженню віри у здійснення вищих законів служила у його віршах життєствердна символіка: звичайнісінький жолудь, що упав до рук князя Данила у відповідь на його питання про те, яка доля судилася Україні, підносився автором як символ життя – з поразками і славою, зневагою і звитягою. Духовні пориви, візії майбутнього набирали у Юрія Клена спіритуалістичного характеру, а зображені буденні явища – езотеричного підтексту.

Подібність оцінок не пов'язана з текстуальними збігами, її доцільніше розглядати як наслідок ідейної близькості письменників, котрі один від одного засвоювали суголосні своїм ідеї, образи. У цьому разі повтори думок створювали ефект сприйняття різних текстів як єдиного цілого.

На основі аналізу трагічного сучасного письменника Празької літературної школи вибудовували свої прогнози і створювали картини майбутнього, щоб утвердити віру у життєздатність нації. Пророче візйонерство виявлялося у безпосередніх передбаченнях, які підтвердилися пізніше, та в численних символах, що у значній мірі мали підсвідомий характер і потребували глибшого осмислення. У "Посланні" Є. Маланюк, наприклад, означив перспективу як "Християнський Ренесанс", що утвердиться "на диких згарищах утопій". Отже, у майбутньому запанують ідеали християнського гуманізму і в їх світлі "Україну новий узріє чоловік" [18, 151]. Ключовими у поетів "Празької школи" були символи Христа, тризуба, вогню, які у відповідному контексті набували нових конотацій. Саме символ, складніший, багатший за змістом від номінативного слова, ставав засобом вираження авторського бачення подій.

Творені "пражанами" візії омріяного процвітання краю – наслідок їх творчого прориву у сферу бажаного, результат художнього моделювання дійсності відповідно до виробленого ними національного ідеалу: "І буде: під єдинеє берло / збереться рід в величному Соборі" (Л. Мосендз); "І небо сходить на країну / Крізь зойк заліз, крізь звіра рик..." (Є. Маланюк). Нерідко ці візії навіювали враження космогонічного ефекту. Щоб зміцнити духовні сили нації, поети зображували бажане реальним, творили новітній міф про Україну як могутню державу.

У багатьох авторів (Є. Маланюк, Ю. Дараган, І. Ірлявський) виявлялася життєствердна символіка Києва як осяяного Божою благодаттю вічного міста. Ю. Дараган, наприклад, трактував його образ як символ невмирущості роду, незнищенності нації, що втілює ідею його обраності, а, отже, і його мешканців: "І в небі символом яскравим і вогнистим / Палає хрест, накреслений над містом" [19, 21]. У присвяченій Юрію Нарбуту поезії "Київ" Є. Маланюк висловлював сподівання, що "Третій Рим розірве свій полон" [10, 123]. Рим як символ могутності, міцної держави набував у творі конотативного значення: державності України, а у поєднанні зі словом "третій" – завершеності, абсолютності вияву. Л. Куценко, на нашу думку, не помітив своєрідності інтерпретації цього образу Є. Маланюком, вважаючи, що мова йде про Москву, яка послідовно утверджувала гегемонію Росії (див. примітки до збірки "Невичерпальність"). При такому сприйнятті образу "Третього Риму" закономірно виникає питання про те, який полон він повинен розірвати, якщо сам поневолював інші народи, адже всупереч усталеному сприйняттю цього образу поет наголошував: "Де гуркотить майбутнім Україна, / Він [тобто Третій Рим. – В.П.] із землі залізом нам зросте" [10, 123]. Свіжість інтерпретації цього образу безсумнівна, а от його правомірність викликає сумніви: "мати городів руських" навряд чи дала підстави для такого тлумачення і цим спричиняла неадекватне прочитання "Третього Риму". Суб'єктивність інтерпретації – спроба творити новітні міфи, щоб озброїти ними приспану віками національну свідомість. Образ "Третього Риму" при адекватному сприйнятті міг би бути своєрідним оберегом від духовного уярмлення, але, на жаль, не знайшов належного місця в культурній свідомості сучасників. Сновидний характер цієї візії давав змогу висловити підсвідоме, сягнути у "високу синь", тобто у трансцендентні сфери. Це те поетичне прозріння, яке відчиняло двері у Вічність, утверджувало єдність небесної і земної сфер.

Передбачення "пражан" зображували не лише перспективу національного поступу, а й уявну зустріч з землею батьків. В опублікованому у "Віснику" за 1933 рік вірші "Поворот" О. Теліга так уявляла своє повернення: "Чекає все: і розпач, і образа, / А рідний край нам буде чужиною" [20, 63]. Передчуття відчуження, викликаного неприйняттям в Україні емігрантів, мало реальну основу і було тим своєрідним одкровенням, яке, за Ф. Ніцше, стає "видимим, чутиим і до самої глибини приголомшує і перевертає людину" [21, 746].

Досить високий рівень емпатії у "пражан" призводив до численних автопроекцій, шкала яких доволі значна: від прозрівання власної загибелі – до повернення, хоч би і посмертного, на батьківську землю. Візійний світ О. Ольжича мав у своїй основі підсвідомо витворені реалії минулого, проникнення у давні епохи і впізнання у них уже знайомого, близького. "Легко і ясно лежати з пробитими грудьми", – писав поет, ідентифікуючи себе з полеглими у бою, бо воїнові почесніше загинути, ніж відчутти ганьбу поразки.

Високий рівень співпереживання дозволяв поету бачити “сон непробудний”, передавати почуття людини, котра загинула у бою і відчуває, як її душа відокремлюється від тіла, як її барви “трави і квіти візьмуть собі” [22, 56]. Отже, мова йде про вічне, про нетлінність людського духу, сильнішого за плоть. У контексті всієї творчості О.Ольжича вірш “Легко і ясно лежати з пробитими грудьми” переконує у передчутті ним близького кінця, у свідомому виборі життєвого фіналу (“Хто вмів справедливо карати, / Той дивиться смерті в лице!”; “І смерть як найвищий вінок”; “Смерть – як цілюща холодна вода”).

Візії-передбачення поетів-емігрантів – при всій зумовленості історичними реаліями – різнилися від передчуттів тих поетів, котрі передбачали Дамоклів меч над власним життям в Україні. Відвертого прозрівання свого гіркого кінця в умовах радянської дійсності, звичайно, не спостерігалось, а його передчуття гамувалося чи підмінювалося бравадними ритмами. Поети Празької літературної школи нерідко провиділи власний кінець, який не лякав, а збуджував, породжував «тремтіння сили».

*Пошли мені, молюся, дар один:*

*В ім'я її [тобто Батьківщини. – В.П.] прийняти мужньо муки*

*І в грізні дні залізної розплати*

*В шинелі сірій вмерти від гранати*

[22, 118].

Ці Ольжичеві слова перегукувалися з рядками О.Теліги, котра теж свідомо обирала смерть (“Я палко мрію до самого рання, / Щоб Бог зіслав мені найбільший дар: / Гарячу смерть, не зимне умирання”). Мотив «гарячої смерті» обростав смислами містичного віщунства у контексті їх доль. Профетизм наведених висловлювань підтверджений героїчною смертю їх авторів, котрих ріднили нехтування небезпекою, бажання героїчних діянь, максимального самовиявлення. У витворених уявою картинах омовлювалося глибинне екзистенційне бажання, усвідомлення близького кінця, що мав стати запорукою виживання нації.

Візії “пражан” – не так наслідок мрійливої вдачі, як прагнення утвердити у свідомості українців волю нації до життя, подолати катастрофічний розрив між бажаним і її тогочасним становищем, перетворити, за М.Вебером, “духовне життя на духовне виробництво”. Витворений “пражанами” ілюзорний світ міг би стати опозицією до імітаторства радянських письменників, котрі “за хліб і чай виспівували нам пекло, наче рай” (Юрій Клен), але, на жаль, цього не сталося через суспільно-політичні обставини, насамперед через відокремленість двох ланок літературного процесу – вітчизняної та діаспорної.

Аналіз поезій-візій дозволяє розкрити детермінованість позаестетичними чинниками такої функції митця, як пророк, розглядати візійні потуги “пражан” як вияв націєтворчих зусиль, як спосіб енергетичного підживлення виснаженої нації. При цьому маємо врахувати, що “пражани”, по-перше, бралися за виконання надзавдання – формувати націю, по-друге, вироблена ними стратегія літературного розвитку лишилася нереалізованою (про це вже йшлося у першому розділі книги). Тому творена ними художня реальність – не лише наслідок осмислення об’єктивної дійсності, а і її творення, моделювання за ідеальними взірцями.

О.Тарнавський на основі зіставлення української і польської еміграції помітив спільну закономірність: “Програш у відомому польському листопадовому зриві 1830 р. не знищив польських незалежницьких аспірацій, як і не знищила українських державних аспірацій поразка в 1920 році” [23, 281]. Як польські поети (А.Міцкевич, Ю.Словацький, З.Красінський) мусили стати провідниками національного життя, так українські – провідцями незалежної держави. Тому й взяли вони на свої плечі функції пророків, не визнаних як в Україні, так і не зрозумілих своєю одержимістю в іншомовному світі. Йдеться, отже, про міжлітературні сходження, що підтверджують спільні закономірності літературного розвитку.

Візії письменників Празької літературної школи характеризувалися передчуттям трагічних катаклізмів, прозріванням апокаліптичних жажів і на противагу їм утвердженням бажаного як досягнутого. Візійний світ простежувався у парадигмі *текст-читач*, тобто залежав від сприйняття реципієнтом, котрий міг вибірково щось виділити чи, навпаки, не помітити. О.Стефанович і Ю.Липа репрезентували діаметрально протилежні типи візіонерства: перший – песимістичний, другий – оптимістичний, що домінував загалом у “пражан”. Якщо у Ю.Липи переважали волюнтаристські інтонації, то в О.Стефановича – переважно інтуїтивні, трагічні за своєю суттю передчуття.

У поезії Празької літературної школи мали місце як інтуїтивні прозріння, скажімо, близького кінця, так і візії, вибудовані на основі *racio* і покликані бути підґрунтям для віри. У візіях омріяного процвітання України, звичайно, домінували *racio*, свідомо настанови показати перспективу її розвитку, щоб озброїти нею поневолену націю. Візії прогностичного типу відзначалися відчуттям власної причетності до майбутніх перетворень, імперативністю, пафосністю вираження. Рядки з віршів пробуджували в емігрантів надію, віру у життєздатність нації і сприймалися, отже, як пророчі.

\* \* \*

Відчуттям своєї обраності й обраності своєї нації пронизана вся творчість Ю.Липи. “Український світ з його свідомістю минулого і характером людей є в тім поході, - писав він. - Провидіння дало йому призначення, а уділом одиниці є лише одно: знати, що і в її житті, як і в житті раси, віра врятує вірних» [24, 302]. Він невтомно утверджував це «вірую», переконував інших у підставах для цієї віри, підкреслював силу провидіння і намагався передбачати майбутнє.

Ю.Липа провіщав наближення іншого часу, накликав його. Ліричним героєм стала в нього глибоко віруюча людина, котра схилилася перед силою Творця, беззастережно визнавала Його могутність і всевладність. Усвідомлення того, що навіть вік людський залежить від Божої волі, породжувало покірність, потребу пізнати вищі істини. Ознаки теоцентричного дискурсу виявилися у всіх трьох збірках поета, найбільш виразно - в останній «Вірую!» (1938): «Предивне чудо живе довкола / І зміст його є Бог» («Хорал Бетговена»); «Одно тобі зосталось тільки: жити ним, / І сповнитися ним, воно - від Бога. / Як же ж не вчув призначення свого - / Ти ще не жив і ще не вартий вмерти» («Призначення»); «Ось лица всіх до Тебе, Боже, / звертаються в молитві й ждуть» («В покорі просять покоління»). Повтори, перегуки увиразнюють, суґестують думку, служать засобом переконання. Як вияв автоінтертекстуальності вони мають експліцитний і, можна сказати, програмовий характер. Запроваджений Н.Фатєєвою термін «автоінтертекстуальність» (у Л.Дьолєнбаха - автотекстуальність) на позначення одного виду міжтекстових зв'язків (лише в творах одного автора) має вужчу сферу використання, ніж інтертекстуальність, проте підтверджує свою продуктивність, даючи змогу простежити автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилу.

Автоінтертекстуальність Ю.Липи пронизує усі рівні тексту: мотивів (у їх системі ключовими були Бог, нація, людина), системи образів, засобів, ритміки тощо. Це результат еволюції індивідуального стилю, що відбувається за рахунок внутрішніх резервів та взаємодії з іншими стилями, чимось прикметними чи, на думку автора, кращими. Орієнтація на чужий стиль, зокрема П.Валері, Р.М.Рільке, Т.Шевченка, І.Липи, не означала, проте, їх копіювання.

Автоінтертекстуальність Ю.Липи мала усвідомлений характер і була зумовлена добровільно обраною ним функцією провідника, котрий має вести за собою. А щоб вести інших, треба насамперед знати шлях. Тому поет вступав в уявний діалог з Богом, щоб вивірити Його заповіді, випробувати їх доцільність. Бог для нього - це Духовний Абсолют, мірило всіх цінностей, та вища інстанція, котра визначає призначення всіх і кожного на землі. На думку поета, найважливіше для людини - відчуті, зрозуміти свою місію: «Як образ берегів в імлі, на морі, / В одній хвилині з'явиться тобі / Твоє призначення і зміст» [25, 21]. Отже, завдання кожного - звершити те, що належить, те, що «носимо в собі» [4, 118]. Усвідомлення свого покликання рівнозначне прориву з мороку невідання, незнання, це те світло, що вказує шлях. Опозиції *тьма - світло, хаос - впорядкованість* увиразнюються, щоразу набуваючи нових варіацій.

У зіткнанні з контрастів поезії «На долі й на горі» Ю.Липа, свідомо знижуючи людину, що б'ється у полоні щоденних турбот, підкреслює мізерність тілесних потреб у порівнянні з духовними. Протиставленням світла людського і Божого акцентується вищість останнього, придатного для з'ясування: «Чи нам вдалася проба, чи тож чиста / Була його душа, чи ясний замір?» [25, 21]. Як бачимо, чистота душі, ясність намірів служать критерієм розрізнення божественного в людині. Засуджуючи дріб'язковість, ницість, «нуждений мозок» і «гру чуття суєтну», поет утверджує цінності іншого порядку. Настанови і самонастанови Ю.Липи акумулюють життєвий досвід тих людей, котрі віддають безумовну перевагу духовному над усім корисливим, марнотним, здатним засмоктувати людину, гальмувати її вищі пориви. У зв'язку з цим виникає проблема автентичного буття, не вбраного у пиху і «брехливість надуту». Ця проблема співвідносна з поняттями *справжнє життя — нежиття*.

Дуалізм людини, в якій поєдналися високе, божественне і низьке, демонічне, змальовується у баладі «Біси і ловець». Арену зіткнення цих сил постає не лише світ зовнішній, а і внутрішній. Боротьба зі спокусами плоті, світського життя - цими бісами, від яких ніде не сховаєшся, - особливо гостра в людській душі. Подолання їх - це значна перемога духовного, високого, що очищує душу від намулу гріховності: «І як, чоловіче, в душі легко стане, - / То вбив біса твого... / Ловець безустанний» [25, 36]. Зображуючи ту нижню межу, до якої може скотитися людина, Ю.Липа подає її і відправною точкою для самовдосконалення, що здійснюється під впливом зовнішнього імпульсу, хоч самій людині притаманний порив подолання своєї заземленості і мізерності. У цих пориваннях виявляються її вища сутність і призначення. Автор називає твір баладою, зважаючи на незвичайність зображеного, напруженість сюжету, розвиненість епічного первня. Проте фінал цього твору - на відміну від балад - світлий, оптимістичний: перемагає духовне, божественне.

Людина спроможна відчуті своє покликання, зрозуміти, за визначенням Хосе Ортеґи-і-Гасета, «свою унікальну життєву програму». Тому один з головних принципів Ю.Липи - «будь тим, чим належить», «будь і дивись простовіч». Цей принцип сприймався мало не панацеєю, основною заповіддю неба. Предтечею цієї філософії вважається Г.Сковорода з його ідеєю людського самовдосконалення, самототожності, хоч, безперечно, не лише він. Окреслені автором сутнісні виміри буття, перспективи накопичення сил, духовного зростання мали біблійну основу.

Бог для Ю.Липи - це і глибоко особистісна категорія, духовний Батько і Учитель, перед яким він схилиється в покорі і смиренні. Це ланка зв'язку між поколіннями і віками («це Бог пов'язав у ланцюг нас»), між опозиціями *проминальність - вічність, минуле — майбутнє*. Людські діяння трактується поетом як веління вищих сил, як виконання Божого наказу: «Перемагати непомітно - то найбільше; / Зростати звідусіль, просторитись, і потім / Покрити все собою.» [25, 20]. Така перспектива відкривається перед людиною, котра усвідомлює свою місію і слідує вищим законам.

Ю.Липа, як і всі визначні поети, вдавався до мотивів старозавітних пророцтв. Найавторитетнішими виявлялися такі аспекти: пояснення справедливості Божої кари за духовне відступництво, накликання її на поневолювачів. Будучи переконаним у тому, що поневолення української нації - це тимчасовий стан, це «тільки мить і проба», Ю.Липа осмислював біблійну символіку в соціальному і етичному вимірах.

Образ винищеного непроханими наїзниками винограднику поставав символом спалюженої української землі («Виноградник»). Причому дуже промовистою є деталь, що багатий врожай топтали свої «з тавром скаженості, і страху, і зневіри». Йшлося про загарбницькі зазіхання сусідів, але Бог цю «лозу відновить», тобто поверне благодать у змучений край. Пропагована поетом віра служила основою для гідної відсічі ворогові, могла б стати визначальною у справі національного згуртування, якби була належним чином сприйнята сучасниками.

І все-таки сподівання не на Божу ласку, а на помсту, кару мусить згуртувати поневолену націю, яка, щоб вижити, має стати «камінням гнівним у Божій долоні». Поет відверто погрожував поневолювачам («Драконі Росії, твої минули роки»). Символами помсти поставали в нього образи «Меча і Хреста», що мали біблійну основу, підтверджуючи непохитність старозаповітного принципу відплати ворогам.

З цих позицій національно-визвольна боротьба, яка велася не на життя, а на смерть, оцінювалася поетом як «веселий», сповнений надій час. Наказові інтонації («покиньте барви, крепи», «станьте кожен спокоєн»), пафосність викладу надавали творам урочистого характеру. У тріаді *рід - нація - славне минуле* значне місце відводилося останньому, яке, на думку поета, має бути запорукою майбутнього.

Культ сили, відчайдушного опору агресорам розцінювався Ю.Липою як необхідна умова виживання нації, недержавної тим більше, її енергетичним ядром. Захисником національних цінностей здавалися поету селяни, до яких він виявляє неоднозначне ставлення: «Їхні пісні сентиментальні, тягучі - / То лиш покривало душ, що є міцні і дужі, / Що готові в холодному байдужжі / За одне слово вбити, скинути з кручі» [25, 57]. Пістет зумовлений захисною, зберігаючою функцією селянства, котре міцно трималося землі, твердо вірячи у вищу справедливість і владу Всевишнього. Як консервант національного духовного світу воно, без сумніву, виконувало відмінну від міського населення роль, бо «ніякими законами, ніякими легіонами ще ніхто села не подолав». Селяни виявляли внутрішню протидію, зустрічаючи непроханих гостей зовні привітно, проте за цією показною, вдаваною добродушністю відчувалося неприйняття ними чужинців.

Щоб зміцнити духовні сили нації, відродити у співвітчизників «великість і прагнення до свободи», Ю.Липа стверджував Божу прихильність до українців. З цієї метою він часто згадував слова апостола Андрія: «На цих горах возсіяєт Благодать Божія». Те, що співвітчизники дістали Божу благодать від Андрія Первозванного - учня Христа, на його думку, є «живою історіософічною традицією України», якою необхідно озброюватися кожному.

Книга есе «Бій за українську літературу» (1935), трилогія «Призначення України» (1938), «Чорноморська доктрина» (1940), «Розподіл Росії» (1941) містили положення гіпотетичного характеру. Тому в тих, хто прийняв ці положення як аксіому, зазначені праці викликали захоплення: «Книга ця [«Бій за українську літературу». - В.П.] - безперечна подія в нашому літературному світі» [26, 172]; «У міжчасі виявилася вповні ґеніальність та пророчість думок їхнього автора, надзвичайна цінність їх [тобто книг Ю.Липи. - В.П.] для українства. Вони стали «Всеукраїнською новітною політично-культурною Євангелією» [27, 5]. Інакше на «Призначення України» відреагував донцовський «Вісник». У нищівній статті «Ненько-шароварницька геополітика», зокрема, ця праця порівнювалася з «ганґреною, з якою жива нація повинна боротися уперто і поважно» [28, 922]. Розходження між Ю.Липою і невгамовним Д.Донцовим, без сумніву, позначилися на статті, сповненій крайньою суб'єктивністю.

Не вдаючись до детального аналізу згаданих праць Ю.Липи, спробуємо лише виокремити в них ті риси, які вже виявилися в його поетичних візіях, тобто звертаємо увагу на те, як автор в інших текстах розвивав уже висловлені ним ідеї. Специфіка автоінтертекстуальності якраз і полягає у міжтекстовому зв'язку, що виявляється у творах одного автора, який повторює, розвиває, поглиблює уже сказане. «Можлива абсолютна тотожність двох і більше речень (при накладанні один на одного, як дві геометричні фігури, вони збігаються), більше того, ми повинні допустити, що будь-яке речення, навіть складне, в необмеженому мовленнєвому потоці може повторюватися необмежену кількість разів у цілком тотожній формі, але як висловлювання (чи частина висловлювання) жодне речення, навіть однослівне, – пише М.Бахтін, – ніколи не може повторюватися: це завжди нове висловлювання (хоч би й цитата)» [29, 286]. Ці відомі висловлювання циркулюють у творчості письменника, експлікуючи різні семантичні відтінки.

Ю.Липі було притаманне окреслення далекої перспективи, зміцнення духовних сил нації, спрямування їх у конструктивне русло. Він невтомно наголошував на призначенні і величчї своєї нації в поезії, в історіософських і літературознавчих працях, у прозі. Образний стиль викладу («гляньмо очима віри», «у цих словах перебуває Провидіння»), пристрасність і прагнення переконати інших у сказаному вирізняли його авторське «я», яке він намагався реалізувати послідовно, неухильно, незважаючи ні на що. Автоінтертекстуальність виявлялася у наполегливому повторенні важливих думок, ключових слів (Бог, Нація, Провидіння, віра), які набували різного смислового забарвлення, увиразнюючи художню концепцію світу.

З темою Матері-Землі міцно зв'язана, звичайно, тема матері-міста, столиці. Ю.Липа, крім Одеси – міста своєї юності, захоплювався Києвом, його красою, величчю, колишньою могутністю, що мали стати, на його думку, запорукою майбутнього розквіту, і на цій основі творив новітній міф про українську столицю. У задуманій книзі «Життєпис України» окремий розділ відводився історії цього, за визначенням автора, «Вічного Міста». «Той центр, - наголошує він, - виріс з перехрещення впливів Крети, Боспорського царства, грецьких колоній, Дунаю, Ірану і Кавказу. Як культура скитів, сарматів і готів, так само й найстаріша культура - це південна культура, зв'язана передусім з Середземним морем» [30, 152]. Київ і вся Україна – не маргінальні у Всесвіті, це центр, що знаходиться найближче до Творця, а, отже, й



найдорожчий для нього. Концепція Ю.Липи мала націєцентричний характер і пронизувала всю його творчість.

Умовами виживання і піднесення Києва - всупереч натискові Азії - автор вважав силу, зухвалість, дух опору. Крім завойовницької та оборонної місії, місто відзначалося творчо-будівничим потенціалом, високим рівнем культури, яка, як намагався переконати Ю.Липа, "відразу стала понад культури сусідніх країн", призвела до його культурної гегемонії. Осмислюючи минуле, автор насамперед прагнув виявити духовні основи творчих здобутків. "І це преписне і глибоке почуття свободи, волі лежить в глибині духовності Києва, Вічного Міста, - підкреслює він, - лежить в глибині його великої культури" [30, 154]. Прочитання історії Києва відбувалося в ім'я майбутнього, в ім'я віднайдення того стрижня, без якого не може бути поступу, розвою. Це історіософські роздуми про здобутки і втрати, про сяйво легендарних Золотих Воріт, яке згасло тому, що почав занепадати володарний дух його мешканців. "Найважливіше в занепаді Києва, Вічного Міста, - підкреслював автор, відзначаючи метаморфозу міста-завойовника у Київ-розкішник, - це *заламання духовості його еліти*" [30, 156].

Умовою виживання нації мала б стати віра - беззастережна, непохитна - у свою велич і призначення. Прогнози щодо великого майбутнього європейської нації, пристрасно пропаговані Ю.Липою у поетичних творах-візях і детальніше викладені у геополітичних працях, виявлялися співзвучними біблійним пророцтвам - з тією лише відмінністю, що обраним народом поставав український.

Україна і українці - провідна тема усієї творчості Ю.Липи, котрий відчував себе посередником між Богом і людьми, відкривачем вищих істин. Всупереч тогочасному маргінальному статусу Україна, на його думку, визначатиме політику в майбутній Європі. У його сприйнятті вона виявлялася величною і святою, наділеною неземною красою, осяяною світлом близької перемоги.

Утвердженню поетової віри підпорядковувалася символіка віршів - життєствердна, багатозначна: «Знак цей рунічний завис над народом міцним. / Всупереч Азії жаху і всупереч зручній Європі./ Горнами чорними воль розпалюється знак цей, / І все страшніший, величний, огнений, палючий / Сходить над краєм, як дивна планета. Навкруг / Юрби сусідів дрижать» [25, 54]. Зображене поетом видовище мало гігантські масштаби, відкривало недоступні розумінню сфери, що потребували глибокого осягнення. У міфопоетичному плані найбільшої ваги набуває те місце у часі і просторі, де відбувається, на думку В.Топорова, акт творіння. Україна у сприйнятті Ю.Липи виявлялася в епіцентрі подій, що мали суттєво змінити її статус. У віршах поета, як помітив Ю.Ковалів, хронотоп "зміщував свої просторово-часові координати до вертикального виміру" [5, 35], тобто набував космогонічного характеру.

Творчість Ю.Липи відображала ідеологію тієї спільноти, що мислилася як нація. Цей національний тип нарації відзначався скерованістю на проблеми національної історії, сакралізацією минулого і творенням новітнього міфу. Національна нарація, як зазначає Т.Гундорова, є "способом конститування національного світу, національного характеру, національної ідеї" [31, 233].

У цьому ключі минуле оцінювалося Ю.Липою як своєрідний код, в якому зібрана інформація про ментальність народу, простежувався шлях розв'язання гострих для того часу проблем. Тому поет відтворював трагічні сторінки історії, виявляв співпричетність до зображеного. Піднесений тон, урочисті інтонації передавали величну мить в історії України - проголошення її незалежності: "Вознесіте знамено / Святого, великого краю!" [25, 143]. Хвилини злету - і падіння, державності - і мороку бездержавності, величне і трагічне нерозривно сплелися: незалежність виборювалася дорогою ціною. Тому й завершується вірш питанням: "Хто ж мене вбив безневинно / За мої вірні очі?" [25, 143]. Потреба говорити до інших породжувала той часопросторовий континуум, коли минуле і сучасне поставали як рівноцінні, взаємозв'язані величини, що визначають майбутнє.

У минулому Ю.Липа відшукував риси, які б переконували у перспективності майбутнього, утверджували віру в націю як єдність, спроможну подолати всі перешкоди. "В цьому плані міф про призначення України, - вважає Т.Мейзерська, - слід розглядати як цілком реальне органічне підґрунтя державної консолідації, виховання справжньої національної еліти" [32, 21]. Нація, яка сприйме ці міфи, може утвердитися як етнічна спільнота.

Щоб допомогти нації, Ю.Липа розробляв жанр молитви, проте в його звертаннях до Всевишнього немає і натяку на вимолювання якихось особистих благ. Вони пронизані турботою про духовне, збереження висоти своїх помислів і діянь: "Дай тверде, і спокійне, й послухне словам Твоїм - "я", / Щоб однаково приймати і малість, і велич від долі" [25, 19]. У молитвах поета звучало сподівання на Божу ласку.

До молитви вдавалися і герої його прозових творів, протиставляючи невлаштованому матеріальному світу, негараздам доби сподіване, бажане: «Боже, дай нам, щоб усе, що найвеличніше - було в нас і сповни нарід наш молитвою вічного напруження» [33, 123]. Благання пройняте не особистими інтенціями, а державотворчими, бажанням віднайти "дорогу одності" - той єдино правильний шлях, який виведе з полону вавилонського. Трансцендентній місії слова автор, отже, приділяв значну увагу, адже саме воно пов'язувало в єдиний комунікативний простір Творця, художній текст і читача.

Мотиви Божої ласки і гніву виявлялися у поета взаємозумовленими: страдники за свої муки, звичайно, потребують винагороди, а "убійники", ті, хто "злочин тління розсівають", - найбільшою кари, якою може стати вигнання їх зі "справедливої Батьківщини". Коли це, нарешті, станеться, коли восторжествує вища справедливість, Україна буде дужою, міцною: "І от поволі зростають міста, як хотіння, як гордість, / Поволі тужавіють села, з містами поєднані міццю, / Тяжке багатство і послух вбирають цей край" [25, 54].

Цикл «Суворість» пройнятий вірою в Націю, у її велике майбутнє. У вірші «Святий Юрій» поет зображує картину глобальних космічних змін: «Націє, народжена з огня, / Ось прийшов твій Юрій, мов воскрес, / Стримує могутнього коня, / Простягає руку до небес» [25, 68]. Образ вогню постає тут символом духовної енергії, переродження, очищення від ворожих сил. За народними уявленнями, саме святий Юрій рятує людей від багатоголового дракона. Цими рядками акцентувалися потенційні можливості нації, пробудженої від сну інертності, байдужості, її космізм, світове призначення.

Кожна змальована у циклі картина – витвір поетової уяви, його бачення світу, у якому стикаються людські волі, помста і святість, гріх і відвага. Особистісний характер сприйняття світових процесів підкреслюється займенником «я», крізь призму якого подаються катаклізми бурхливої доби. Атмосфера навалного наступу створюється розширенням топосу (земля і небо), трикратним повторенням слів (“день і ніч”), еліпсом (“День і ніч кроки і стрілянина.”), звукописом, завдяки йому чується брязкіт кінських копит. “Музика” боротьби увиразнюється алітераціями (с, р), ампліфікацією передається збуджений стан ліричного героя, який живе очікуванням бурі, передчуттям змагання.

Орієнтація поета на адресата виявилася у формах кличного відмінка (“Націє”, “Боже, Владарю душ”), наказового способу дієслова (“іди без вагань і без схибу і вдар там, де треба”, “пожалій, відвернись і не думай”), який не допускав різотлумачень, орієнтував на чіткість і однозначність. В акті комунікації, як правило, виділялося три учасники: перший – той, хто говорив; другий – той, на кого орієнтувався мовець; і, нарешті, третій – це той чи те, про кого чи про що велася мова. Звертанням до Бога поет намагався привернути увагу до національних проблем, установити контакт з провіденційними силами, щоб ті сприяли їх розв’язанню. Отже, вірші Ю.Липи нерідко виконували апелювальну функцію. Апелювальна функція тексту тісно зв’язана з фатичною (контактновстановлюючою), яка, на думку Р.Якобсона, здійснюється “шляхом обміну ритуальними формулами чи навіть цілими діалогами, єдина мета яких – підтримка комунікації” [34, 201]. У цій комунікації поєднувалися *автор – нація – Бог*.

Причому Ю.Липа, апелюючи до Бога, мав на увазі проблеми своєї багатостраждальної нації, а, звертаючись до Нації (у поета з великої літери), говорив про наявність провіденційних сил, чію підтримку необхідно, на його думку, активізувати, щоб досягти мети. У його поезії відсутній учасник комунікації – Бог, Нація – перетворювалася в адресата висловлювання. Твори поета ставали магічними формулами надії і виконували функцію заклинання у прагматичний час. Згадаймо, наприклад, неодноразові повтори: “Рости, рости, рости, блискуча Перемого”, “Цвіти, цвіти, цвіти, могутня Україно” [25, 149], що мали ідентичну з заклинаннями функцію, імітували їх стиль, накликаючи бажане.

Усвідомлення величі своєї нації надавало поезії Ю.Липи пафосного звучання. Наказові інтонації “пануй”, “рости”, “цвіти”, трикратні повтори сугестивували енергію діяння, зумовлену розходженням між можливим і реальним, недосягнутістю бажаного. Відчуття перешкоди, її неподоланості зумовлювало відповідний емоційний темпоритм поезії “Пануй”: “Пануй, пануй, пануй над вільною землею, / Велика Націє із берлом і мечем” [25, 149]. Поет твердо вірив, що велика нація з її тисячолітньою історією, героїчним минулим, багатющою культурою – не може загубитися у віках.

Тому Ю.Липа натхненно співав дію, рух як невід’ємні умови поступу, не приймаючи спокій, бездіяльність. Закличні інтонації (“Вперед, Україно!”) увиразнювали порив, жагу діяння, що проймають усе більшу частину нації. Поет бачив її єдиним згуртованим цілим, чий “крок – один”. Метонімією передавалася монолітність лав борців, охоплених поривом вибороти вільну Україну.

Ю.Липа творив новітній міф про Україну – могутню, осяяну світлом Перемоги державу; її діти – не якісь там безбатченки, розкидані по світу вигнанці, а сильні, нездоланні мужі, котрі уміють тримати меч у руках. Українство поставало єдиною спільнотою, котра повірила у Божу ласку і заступництво. Утвердження нездоланності нації, її богообраності і життєздатності зумовлене прагненням зміцнити дух, вселити віру в її сили. Тому у вірші «3 «війни» і підкреслюється, що українці – «сильні діти», яким сприяють вищі сили: «Орел золотий Побіди, / Чуєте, клекоче: / Непереможні будьте, діти, / Сам Бог так хоче!» [25, 143]. Утверджуючи космічність і богообраність нації, поет характеризував її як “сузір’я мільйонів”, єдине, згуртоване в моноліт ціле, що стане “кузною сили”. Якщо Є.Маланюк докоряв співвітчизникам, картав їх за пасивність, байдужість, м’якотілість, Ю.Липа співав осанну залізній волі, буйній силі, що “килими колоній розкидали”. Ілюзорність подібних тверджень у період бездержавності української нації очевидна. Поет, отже, свідомо творив новітній міф, щоб переконати сучасників у життєздатності своєї поневоленої нації, щоб утвердити віру в її велич. Всупереч позірній несхожості позиції Є.Маланюка і Ю.Липи – у їх творах прочитувалася спільна націєтворча настанова. Вона визначала не лише змістовий рівень, а й мовнообразний, породжуючи цікаві новотвори (“верховодимі шалом”, “громи-перегони”), оригінальні тропи (“завзятих лиць полив’янії лави”, “мечі – як долоні”). Зображуючи незавершене як уже здійснене, поет творив іншу, бажану художню реальність, урівноважував несумісні, здавалось би, поняття: “Бог і Непримиримість!”, наголошуючи на освяченості обраного нацією шляху. Для стилю Ю.Липи характерні ясність вислову, чіткість думки, риси барокової поетики: поєднання протилежностей (*гора – діл, земне – небесне, світло – пільма*), звертання у формі другої особи однини (“Чи ти не думав часом. . .”, “Коли прийшла пора і ти дозрів...”), ускладненість синтаксису.

Суворі доба не лишала часу для сентиментальних звирянь, романтичних мрій, потребуючи дії. Тому поезія Ю.Липи вирізнялася тяжінням до програмових форм самовираження, творенням новітнього міфу про державотворчі потенції українства, утвердженням героя шевченківського типу, котрий би сповідував принцип: “Борітеся – побороте!”. Вольові імперативи, до яких вдавався поет, гартували дух, зосереджували енергію на національних проблемах, служили, за висловом автора, “організації почуття”.

Його сучасник О.Ольжич вважав, що "поезію Липи можна назвати поезією не інтелекту і не чуття, а – волі" [35, 182]. Волі як основи виживання.

Проте пріоритетність національних аспектів не свідчила про ігнорування Ю.Липою загальнолюдських. Ці категорії не протиставлялися поетом, а розглядалися як дотичні, взаємозв'язані, близькі. Сповідуючи ідею індивідуального самопізнання, автор лишався її прихильником і в ставленні до нації. Самопізнання і пізнання розцінювалися ним як єдине ціле, як діалектична єдність, адже, пізнаючи інших, людина виокремлювала і пізнавала себе. Зіставленням свого і чужого з'ясовувалися несхожість націй: «Глянь, приходять Француз, той, що має сто мислей, / Що, здається, недбалий, а бистрий, як яструб. / Ось Англієць, що любить ходити над проваллям, / Аж над ним він дорогу собі протоптав» [25, 46]. Відмінність кожної нації не означає її нижчевартості. Неповторність менталітету – передумова її існування, самозбереження і регенерації. Показником же її значимості постає "зростання Людини зусиллям людей" [25, 47]. Розуміння несхожості, неподібності націй викликає у поета прихильне ставлення. "Люблю я всіх людей" – так стверджується ним ідея братерства усіх народів, яка підтверджує думку О.Лосєва про те, що найбільш загальнолюдське є водночас найбільш національним.

На основі пізнання минулого Ю.Липа творив свою художню реальність, в основі якої виявлявся національний ідеал. Ця художня реальність протиставляла дійсності, випереджала справжній стан справ і таким чином накреслювала перспективу. Україна у поетових візіях поставала у центрі світобудови, отже, найближче до Всевишнього, котрий прихильно ставився до змін у її статусі. Посиленням символіко-алюзійного плану автор прогнозував велике майбутнє, творив новітній міф, щоб ним озброїти бездержавну націю. Риси візії виявлялися, крім того, у зміщенні часовопросторових координат, в орієнтації на вищого наадресата, здатного змінити безвідраднє сучасне. Сподівання на поштовх ззовні, на провиденційні сили зумовлювало своєрідну високу лексику, піднесений тон його творів.

В аспекті автоінтертекстуальності цікавими видаються твори Ю.Липи "Ярмарок" і "Сон про ярмарок", близькі карнавальною стихією, візійними елементами і вмонтованою картиною багатолюдного ярмарку. Уперше "Ярмарок" був надрукований у "Студентському віснику" (Прага) за 1931 рік; "Сон про ярмарок" виник, очевидно, пізніше, на основі попереднього тексту з використанням тієї ж ярмаркової картини, введеної майже без змін. Ці твори близькі до народної драми, що простежується в народній оцінці подій, у системі персонажів, у розмовних інтонаціях, в оптимістичній тональності.

«Ярмарок» привернув увагу М.Мухина, котрий підкреслював, що Липа дав «незвичайно гострі і влучні характеристики сучасних типів і ситуацій» [36, 15]. «Сон про ярмарок», мабуть, тоді ще не був відомий критику, тому і не згадувався. В основі обох творів лежить зображення ярмарку, що досить поширене у світовій літературі і тому є важливим чинником міжтекстової взаємодії.

У цих творах Ю.Липа малює картину із залученням словесносміхових елементів і окремих форм фамільярно-майданного мовлення, за класифікацією М.Бахтіна. Картина ярмарку нагадує, з одного боку, веселі забави, а з іншого – пародійне дублювання серйозного церемоніалу, що дає неофіційне сприйняття світу. Оскільки офіційні межі між людьми у творах стерті, спостерігається порушення ustalених ідеологічних і смислових зв'язків між зображеними явищами.

Ми не стільки бачимо ярмаркове дійство, скільки його чуємо. Багатоголоса картина поєднує різноманітний, нерідко суперечливий матеріал в одне ціле, коли говорять гайдамаки і бандити, цигани з мазницями й інтелігенти, гарбузи і кажани, тобто на рівних правах співіснують несумісні образи. За ярмарковою бутафорією проглядається оголена дійсність, жажливі реалії радянської доби, про які розповідають не герої, а вбрані до маскараду маски, що зв'язані "з переходами, метаморфозами, порушеннями природних кордонів" [37, 48]. Людина, яка одягає маску, грає іншу, ніж завжди, роль, поводить тепер згідно з правилами гри, вільніше, ніж у звичайній ситуації.

Ю.Липа виявляє поліфонічний тип художнього мислення, роздаючи слова не персонажам, а маскам, які відверто висловлюються про себе і про світ, але й потребують розпізнання. Маски мають переважно антропоморфний вигляд, рідше зооморфний і символізують внутрішні якості людини: прагнення до влади, честолюбність, заздрість, смирення, самоприниження тощо. Вони жахають не своїм виглядом, а сказаним. Їх висловлювання, хоч і колоритні, проте неоднозначні, суперечливі. У них відлунюють чужі слова, що надають їм трагікомічного характеру. Звичайно, маски, що розкриваються в одній-двох репліках, не можна вважати повнокровними типами, проте вони не зливаються з іншими. Автор ніби дає замаскований зріз людських свідомостей, різних поглядів. Якщо в давній Греції маски символізували трагічну чи комічну природу персонажа, то в Ю.Липи – трагікомічну, адже жодної привабливої серед них немає.

Незлитість голосів у цих творах має риторичний характер: гарбузи розкривають свою "лежальну" позицію, бандити – грабіжницьку, чужоземці – загарбницьку, косарі – примиренську і т.п. Репліки масок не знаходять у текстах діалогічного відгуку, складається враження, що вони не чують одна одну, не контактують між собою, а говорять самі про себе і для себе. Ексцентричність їх висловлювань дає змогу виявити приховані риси людської природи, зробити видимим ретельно масковане: "Урвати, сховати і з'їсти, / Облизати себе і – чистий" [38, 74]; "Ах, покинути б законодавчі звої / І втекти десь у поле, у хижу..." [38, 75]. Маски самі допомагають своєму розпізнанню, ніби привідкривають власне обличчя.

Ефект карнавальності відчутний у творі, який насичений звуконаслідувальними елементами, словесною грою, несподіваним поєднанням несумісного ("Любиш, Саво, сало? / Маєш, Саво, сало, – Іще тобі мало?" [38, 76]; "Грай мені, дзвони мені, як душа, / Щоб нагострив я ножа, / Перекривив шапку / Та взяв в танець Україну-Гапку!" [38, 78]; "Військо відважне і слабе" [38, 77] та інші). Особливо колоритно пародіюється мовлення самовисуванців, усіх претендентів на владу:

Аршин, Максим і я –  
І вся Україна моя:  
Максим в моїм подвір'ю є,  
Моїм аршином міряє,  
А я кажу до всіх так лунко:  
– Україно, згідно моему наказу:  
Стру-унко!

[38, 77].

Тимчасовий вихід за межі звичного передає картину національної стагнації, яка охоплює всі прошарки: від правлячої верхівки до низів, що змирилися зі своїм становищем. Косарі не лише косять, а й самі стають сіном. У світлі реалій української дійсності 30-х років ці натяки легко прочитуються, як і образ сіна – глибокий, універсальний, амбівалентний: “І віз – сіно, / І ви – сіно, / І світ – сіно, / І життя моє – мов тая билина!” [38, 74]. Мова йде про обезцінювання людини, про перетворення її в безсловесне сіно. Скошене сіно і скошене життя виявляються урівняними, опозиції *верх/ низ, життя/ смерть* – зміщеними.

Ю.Липа імітує карнавальні форми художнього мислення. Карнавальний дискурс, діалогічний за своєю природою, відбиває порушення норм суспільної моралі, призводить до розсіяння концепції твору, яка вибудовується внаслідок перетину голосів. Поліфонія голосів – це результат розщеплення свідомості на “Я” і різні не “я”: окривавленого гайдамаки, говіркого інтелігента, селянського сина тощо. Спільна для обох творів картина ярмарку постає як пародія на “звичне, тобто некарнавальне життя, як “світ навиворіт” [37, 16]. На думку М.Бахтіна, карнавальний сміх всенародний, універсальний і амбівалентний, він “і заперечує, і стверджує, і хоронить, і відроджує” [37, 17]. Він спрямований і проти тих, хто сміється, а сміються, власне, всі, навіть Жебраки при дорозі, які просять: «Хай нам світить надія! / Хоч би й без дати. / Хай скінчиться веремія / Малоросійського гевала! / – Лиш не треба, на Бога, не треба, / Щоб Вона повставала, вбивала» [38, 75]. Національні акценти у цих творах їдкі, цим Ю.Липа близький до Є.Маланюка з його непримиренністю до комплексу малоросійства.

Елементи карнавального дійства простежуються у розкутості персонажів, самовикритті різного роду політиків, готових побренькати на бандурі, попросити, почекати, “зробити націю обережно, потихеньку”, “годувати її книжечками у затишному курничку”, але не більше цього. Кожний образ відзначається самовикривальною сутністю, злободенністю.

В обох творах, як уже відзначалося, зображується одна і та ж картина, що постає, проте, в різних оправах: в “Ярмарку” витримана епістолярна форма, що має характер стилізації, у пізніше написаному “Сні про ярмарок” – сну. Форма листа давала змогу чітко окреслити хронологічні межі (зображене відбувалося буцімто у 1930 році, тобто тоді, коли написано лист) і відбивала як залежність від адресанта, так і прагнення передбачити його реакцію. Оскільки зображене в “Ярмарку” сталося під час хвороби, це надавало видінню небажаного відтінку, який було усунуто в наступному творі. При цьому знято було ще одну небажану деталь: ідентифікацію шляхтича з дияволом, який нібито переніс автора листа на відьомський шабаш.

В обох творах звучав вищий голос: у першому – у функції прохання («Дай душі великої, щоб злочини великої людей цих опанувати...»), у другому – спонукання, провіщення («Тож зрійте душами, готові станьте в тиші...»), тобто той самий елемент виконував різні функції. У «Сні про ярмарок» збільшувалася структурна активність провіденційного елемента, вагомішим ставало його смислове навантаження. Таким чином досягалася напруга між тим, що лишилося стабільним, і тим, що зазнало змін. Тепер непомітне ставало помітним, очевидним. Елементи прототексту ввійшли у нову єдність, підпорядковуючись іншим завданням, і тому трансформованими.

“Сон про ярмарок” автор назвав поемою, цей твір відзначався більшою цільністю, ніж попередній, що поєднав прозові і віршовані фрагменти. У поемі витримано один стиль, сильну позицію мають уже не елементи стилізації, як у попередньому, а деталі, які підкреслюють сновидний характер, що задається уже самим заголовком. В “Ярмарку”, звичайно, сильну позицію мають епістолярні атрибути: звертання до адресата, орієнтація на його рецепцію і розуміння, конкретизація часу. Якщо форма листа із запевненнями і завіряннями служила засобом переконання у достовірності описаного, то сном, навпаки, мотивувалося ірреальне. Запозичена з “Ярмарку” картина трансформувалася у новому тексті завдяки її сновидній інтерпретації. Тепер сцена ярмарку закінчується небесним знаменням, яке віщує не катастрофу, а оптимізм: “І в небі блиснув знак, був напис в небозводі: /Каже кров: – З’єднаю!/Каже любов: – Пробачу!/Каже віра: – Веду!” [38, 79]. Графічне виділення слів, що мають сильну позицію, стає додатковим сигналом їх значущості. Отже, Ю.Липа постійно, неухильно залучає провіденційні сили, наполегливо переконує читача в їх прихильності, причетності до земного життя. Оправа двох текстів, яка мала метатекстуальний характер, суттєво трансформувала їх зміст, що дозволяє говорити про два окремі самостійні твори: “Ярмарок” і “Сон про ярмарок”. У появі текстів, що мають спільну основу, виявляється діалог автора з самим собою, його прагнення вдосконалити написане, зняти окремі недоречності, внести стилістичні правки, які стають помітними при зіставленні двох творів: в “Ярмарку” – «чоловік у княжати шатах ідучий», у «Сні про ярмарок» – «малий чоловік за князя вбраний»; «люде чужоземнії, о України гонір, славу і фортуна в карти граючії» замінено на “князі чужоземні за України гонір, славу і фортуна в карти грають” тощо. В “Ярмарку” у називанні масок відчутні елементи стилізації,

у “Сні про ярмарок” подаються вже більш сучасні їм відповідники. При цьому важливо, що картина ярмарку при введенні в інший контекст постає в оновленому вигляді і набуває нових значень, адже побачене у сні дозволяє по-новому побачити життя і оцінити його крізь призму людських можливостей. Зв’язки між цими творами можна розглянути як суперництво, при якому сильніший текст, у даному разі “Сон про ярмарок”, витісняє слабший, прирікаючи його на забуття. Саме тому, очевидно, “Сон про ярмарок” уже знайшов шлях до читача, а “Ярмарок” і досі лишається недоступним.

У світлі ідей К.Юнга про психологічний і візонерський типи творчості виявляються характерні риси Ю.Липи. Психологічний тип, на нашу думку, співвідносний з міметичним, який характеризується відтворенням життя у життєподібних формах; візонерський – з неміметичним, тобто перетворювальним, що тяжіє до трансформації зображуваного. Характеризуючи візонерський тип творчості, К.Юнг мав на увазі, що матеріал, який обробляється при цьому, “не має в собі нічого, що було б звичним; він наділений чужою нам сутністю, потаємною природою” [39, 129]. Цей тип творчості, на його думку, породжує “одкровення, висоти і глибини якого людина не може навіть уявити собі” [39, 129]. Риси візонерського типу творчості виявилися у доланні Ю.Липою розриву між ідеалом і дійсністю, в утвердженні ним вищих законів, у прогнозуванні великих перспектив своєї поневоленої нації. У переломні періоди історії митець знову ставав чи, точніше, мусив стати пророком, відчувши необхідність у цьому.

Можливо, несвоечасністю, невідповідністю містично-релігійного світовідчуття Ю.Липи потребам суворого часу пояснюється нерозуміння його поетичних творів сучасниками і розчарування його самого у можливостях лірики, що призвело до появи його нових амплуа: прозаїка, геополітика, історіософа, публіциста. Еволюція творчої особистості Ю.Липи здійснювалася у напрямку долання гнітючого ває victis, віднайдення ним належних для ідеалістичного світогляду підстав, у витворенні ідеалу вільної людини, у пошуку нових форм вираження.

Н.Зборовська виділяє на основі ідей К.Юнга провіденційний вид художньої творчості, який передбачає, що в основі твору лежить “містичне провидіння як первинний та реальний досвід автора” [40, 173]. Первинний досвід нагадував, на думку К.Юнга, смерч, що підхоплював усе на своєму шляху і тому ставав видимим. Цей досвід виявився у міфологічній образності, що мала місце у “Божеественній комедії” А.Данте, у творах Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Ю.Липи.

Неусвідомлене збудження архетипного образу Великої Матері-України було викликано у Ю.Липи пережитою психічною травмою, що потребувала компенсації. Такою компенсацією мали стати пророцтва як “проекції зі сфери неусвідомленого” [40, 174], як вияв потенційно можливого. Ю.Липа тяжів до конструктивної компенсації, що передбачала спасіння. Невідповідність зображеної ним художньої реальності життєвій, актуалізація первинного досвіду, що виявилися у міфологічній образності, теоцентризмі, позачасовості змальованого і сакралізації національних цінностей, свідчили про візійні тенденції, провіденційність авторського світовідчуття. Візії Ю.Липи мали оптимістичний характер і національну зорієнтованість. Провіденціалізм характеризував переважно змістові аспекти творів, хоч позначався і на формальних, вносячи в тексти біблійну символіку, стилістику. Таким чином, провіденціалізм і автоінтертекстуальність виявилися взаємозв’язаними у творчості Ю.Липи, чим була зумовлена потреба їх кореляції, що давала змогу з’ясувати риси його ідіостилю, який формувався як за рахунок автоповторів, самозростання, так і навчання в інших, взаємодії з чужими стилями, що поставали у переплавленому авторською індивідуальністю вигляді.

Автоінтертекстуальність, як і інтертекстуальність, буває авторською і читацькою. З точки зору автора вона дає змогу акцентувати увагу на суттєвому, повернутися до особливо значущого, повторити окремі слова, думки і навіть фрагменти тексту, вивірити певні прийоми; з точки зору читача виявити пріоритети в художньому світі письменника, його улюблені засоби, ознаки ідіостилю. Ступінь її виявлення залежить від реципієнта, котрий має послуговуватися для більшої повноти спостережень усім корпусом авторських текстів.

Автоінтертекстуальність давала можливість Ю.Липі наголосити на суттєвому, виділити вагоме у вибудованій ним моделі світу, продемонструвати відмінності вже апробованого засобу в різних текстах. Експліцитна автоінтертекстуальність підпорядковувалася надзавданню: пробудженню віри у велич своєї нації, виробленню чіткого стратегічного плану дій, концептів, які б сприяли національному розвитку.

\* \* \*

Коли знижується авторитет літератури, зростають потуги творення нових “пророків”, покликаних підняти її статус. У мотиві очікування пророка виявляється соціальний підтекст, суть якого зводиться до необхідності суттєвих змін у житті. При цьому немало важить пафос висловленого: попередження, застереження чи утвердження. Письменники Празької літературної школи, як уже відзначалося, уподібнювалися до біблійних пророків, імітуючи їх стиль. У контекст імітаційно-стилізаторських тенденцій вписується роман Л.Мосендза “Останній пророк” – твір масштабний, значущий. Це твір, у якому автор проповідує, точніше, намагається проповідувати устами героїв, це твір, у якому послідовно відтворюються різні точки зору – незалежні одна від одної, нерідко діаметрально протилежні за характером, це твір, герой якого творить себе і у процесі самотворення – світ; це, зрештою, художня спроба самого письменника вповісти устами пророка заповітне. Мотив пророцтва генетично притаманний роману, в якому зображується Іоанн Предтеча, адже тільки пророк здатний здійснити прорив з минулого в майбутнє. Проїнятий тугою за провідником, справжнім вождем, цей роман ті проблеми, які хвилювали українців, вводив у коло знакових, невідкладних.

Символічним було те, що хворий письменник, щоб не здатися на волю обставин, не піддатися, як сам висловлювався, тій “тітці”, що вже вперто чатувала на нього, прагнув вийти у трансцендентні виміри, наблизитися, за висловом Х.Ортеги-і-Гасета, до “чогось позамежного”. Доля останнього пророка, що готував до приходу Месії, була для нього тим імпульсом, який давав змогу вийти за межі своєї епохи. Сумнівні і вагання, духовні пошуки Л.Мосендза вилилися у творі, хоч, безперечно, немає потреби ототожнювати “біографічного” автора (М.Бахтін) і його героя – і не лише через значну часову дистанцію між ними, а й тому, що подібне ототожнення призведе до нівеляції поліфонії цього широко закритого художнього полотна, яке зображувало переломний період історії, тобто той час, коли особливо гостро відчувалася потреба у передбаченнях.

Місцем дії у романі “Останній пророк” стала поневолена римлянами Палестина, що чекала появи Месії, тобто Палестина на рубежі двох епох – Дохрислової і Хрислової. Багатостраждальному народу, який після довгих блукань знайшов землю обітовану, тепер загрожувало інше лихо – стагнація під гнітом могутнього Риму і розчинення в чужій історії. Культ римського імператора, культ сили послідовно насаджувався поневоленим і наслідком цього впливу було б духовне рабство, поглинання завойованих завойовниками. Культурна експансія римлян виявлялася у зневазі до законів і традицій іудеїв, у запровадженню перепису населення, що викликав опір, зокрема в Галілеї. Проте Самарія і Юдея поставилися до перепису поміркованіше, ніж, скажімо, мешканці заораного римлянами Сефорісу.

У творі осмислюється філософія духу у процесі його становлення, що протистоїть руїні – спочатку ще не усвідомленій, а потім все глибшій – по мірі того, як упевненішою ставала хода римського легіонера по палестинській землі. Конкретизація змісту «руїна» виявлялася у насильницьки здійснюваному переписі населення, у спробах Ірода втриматися на троні будь-якою ціною – навіть шляхом знищення усіх немовлят, у руйнації міст, що намагалися чинити опір, проте найглибшою вона була у людських душах. Під впливом неволі ослаблювався інстинкт самозбереження, а постійні чвари між садукеями і фарисеями підривали імунні сили поневоленого народу.

Л.Мосендз, можливо, через відсутність необхідних матеріалів не показав у творі спалахи народного обурення і протесту, здебільшого зосередивши увагу на наслідках поразки: “кращі загинули, гірші зігнулися ще нижче”, запанували зневіра і покора. Вживання подоланих стало гіпотетичним, бо флюїди рабської психології надто загрозливі, коли ослаблені вітальні сили народу – того могутнього народу, який, як пізніше український, перетворювали з суб’єкта в об’єкт історії.

Історія життя Єгоханана – останнього пророка, свідка пришествя Месії – захопила Л.Мосендза тому, що давала змогу відгукнутися на все: на потреби часу, який вимагав розробки нової тактики, на поклик далекої України, що перебувала у мороці невідання, на міжемігрантську гризню, на “Вальдшнепи” М.Хвильового, зокрема на виведеного там “безвольного українця” Карамазова, який здавався письменнику-емігранту “національно-фальшивим”, “морально брудним”. Всупереч йому зображувався Єгоханан – той, кого “Єгова любить”, “дар Єгови”, тобто ім’я героя засвідчувало змилювання Бога над родом людським.

Єгоханан – активний персонаж, увесь час знаходиться у пошуку, у становленні. У пошуках відповіді на питання, які не давали спокою, він усе частіше згадував Соломона. Згадки про миротворця і мудреця, автора трьох тисяч притч – це спроби увібрати зернини мудрості, засвоїти чужий досвід, залучити його до розв’язання невідкладного. Роздуми і оцінки героя, пошуки ним відповіді на нелегкі питання створюють другий, не менш важливий – інтелектуально-розмісловий план роману.

Єгоханан розкривається у багатьох випробуваннях, одним з яких є випробування спокоєм, самотністю – усім тим, чим намагається спокусити його розчарований Озій, пропонуючи залишитися серед тиші полів. І хоч Озію не вдалося утримати біля себе спрагло до дії юнака, проте його передбачення чергового розчарування Єгоханана у зелотах виявилось правомірним, бо ґрунтувалося цього разу на знанні обох сторін. Це був вияв віщої мудрості людини, наділеної аналітичним розумом.

У романі виразно протиставляються справжні пророки фальшивим (“Шукав був Месію, а знайшов фальшивих пророків...”), котрі лише претендують на виняткову роль. Засудження цих ошуканців має біблійну основу: “А пророк той або той сновидець нехай буде забитий, бо намовляв на відступство від Господа, Бога вашого...” [41, Єр.12, 13]. Справжньому пророку, на думку Л.Мосендза, притаманні винятковість, виключна саможертвність, підпорядкування особистого інтересам громади. Його поведінка – це свого роду проповідь, адже пророки, як стверджує О.Мень, – це, з одного боку, “люди, нерозривно зв’язані зі своїм народом і зі своєю епохою, в яку вони міцно вписані, і їх важко зрозуміти, якщо відокремити від історичного тла; і одночасно – це натхненні провісники Божі, чия проповідь іде безкінечно далі їх країни і їх часу” [42, 19]. Природа пророків подвійна: вони вбирають божественне і людське, у конкретиці невизначних буднів прагнуть до духовної досконалості і чистоти. Отже, вони – люди, покликані Богом, провісники Його волі, проте вони не можуть дорівнятися до Нього. Їхнє призначення – дослухатися до слова Божого і повідомляти його людям, котрі мають готуватися до приходу Месії.

Своєрідність становища останнього старозавітного пророка, його межовий стан між Старим і Новим Заповітами підкреслювався Ісусом: “Між народженими від жінок не було більшого над Івана Хрестителя! Та найменший у Царстві Небеснім – той більший від нього!” [41, Мт.11]. Пророк не прагнув вивищення над собою подібними, відходив у тінь перед більшим від себе. Його межовий стан між епохами – Дохрисловою і Хрисловою – зумовлював особливий статус: велич і водночас обмеженість дій. Уже назвою роману “Останній пророк” Л.Мосендз вписував свого героя у парадигму, яку умовно можна назвати “діянням пророків”. Та й сам Єгоханан відчував незримий зв’язок з попередниками, цитуючи їх

висловлювання, навчаючись у них мудрості, картаючи, як і Амос, і Осія, і Ісаїя, і Софоній, за відступництво. Змалюванням пророка письменник досягав такого ступеня узагальнення, що виходив далеко за межі описуваної доби.

Останній пророк може, звичайно, бути зіставлений з іншими, зокрема, з Мойсеєм, котрий виводив ізраїльський народ з важкого єгипетського полону. Мойсей, як і останній пророк, був покликаний до цього, проте за сорок років блукань допустив погіршеності у виконанні обов'язку, тому йому не судилося увійти у "землю обітовану". Єгоханан також не позбавлений людських захоплень, вірить і разом з тим прагне доказів появи очікуваного Месії, свою віру утверджує шляхом Богопізнання: "Ні, немає правди Озій, коли Господом спокою називає Вишнього. Не Господь спокою, але Бог сили, Саваоф могутній і керуючий є Єдиний!" [43, 328]. Виступ Хрестителя на всенародну проповідь датувався 27 р. н. е., тобто тим часом, коли він мав тридцять років. На жаль, цього зрілого етапу його життя Л. Мосендз не встиг відтворити через хворобу.

Пророчий дар реалізується у певних, нерідко виняткових обставинах і може бути сприйнятий чи, навпаки, відкинутий загалом, від якого залежить визнання чи неприйняття пророцтв, що значною мірою зумовлюється ірраціональним чинником – вірою. "Взаємозв'язок мовлення з розумінням і зрозумілістю, – стверджує М. Гайдеггер, – прояснюється з однієї екзистенційної можливості, приналежної до самого мовлення, – зі слухання. Ми не випадково говоримо, коли "неправильно" почули, що не "зрозуміли". Слухання конститутивне для мовлення. І як словесна озвученість ґрунтується в мовленні, так акустичне сприйняття в слуханні. Вчування в <...> є екзистенційною відкритістю присутності як співбуття для інших" [44, 163]. Єгоханана чують, хоч не завжди розуміють, бо надто незвичними виявляються звинувачувальні акценти в його мовленні. Складність сприйняття передбачень пояснюється ще й тим, що, як вважає Г. Геллей, "самі пророки не завжди цілком розуміли значення своїх провіщень" [45, 287]. Без прагнення зрозуміти їх, без орієнтованості на сприймання сказане, звичайно, мало що значить. Мова йде про комунікативний аспект проблеми: про взаємозв'язок мовця зі слухачами, про його прагнення (у кращому випадку) бути зрозумілим і бажання народу його почути.

Потребує прояснення ще один аспект проблеми: чи пророковане обов'язково підтверджується. Між пророцтвом і його здійсненням помітна певна часова дистанція і говорити про те, як передбачення здійсниться, можна лише після того, як це вже сталося. Пророцтво лише передбачає сенс майбутнього, а не його деталі, подробиці. Тому тлумачення будь-якого передбачення може зводитися насамперед до встановлення цього сенсу, а не детального перебігу, на який впливає багато факторів, причому врахувати їх не завжди виявляється можливим. Майбутнє – це сукупність можливостей, з яких реалізується лише певна частина. Тому навіть покликані Богом пророки допускали прорахунки у виконанні вищих задумів, не завжди знаходили правильний шлях, за що їх чекало покарання.

Пророк мусить переконувати у своїх передбаченнях, інакше залишиться не визнаним, як Тірца, котра промовляла у пустелі, як не прийнята троянцями Кассандра, чії пророцтва потребували розтлумачення. Пророчий дар, в інтерпретації Л. Мосендза, виявлявся в обранців і мав божественну природу.

О. Лосєв, осмислюючи природу чуда, схильний розглядати його як "модифікацію смислів фактів і подій, а не самі факти і події" [46, 168]. Феномен чуда полягає у "певному методі інтерпретації історичних подій, а не у відшукуванні якихось нових подій як таких" [46, 168], адже події відбулися і новизна їх сприйняття полягає у фіксації певних, можливо, не помічених раніше зв'язків, як, наприклад, впливу окремої особи на їх перебіг.

Концепт чуда потребує кореляції в залежності від конкретного художнього матеріалу. У Книзі Старого Заповіту і в Євангеліях чудо розцінювалося як елемент помсти, покарання за гріхи. Його новозавітне трактування різниться тим, що сприймається не як акт помсти, а як винагороди за милосердя, терпіння. Проте подібне осмислення мало б з'явитися у тих розділах, в яких би діяв Спаситель, що відповідало б загалом біблійній традиції. Принаймні у цьому переконує логіка художнього розвитку сюжету в трьох опублікованих частинах роману.

Чи не таким чудом була втеча покаліченого Іродіона – ватажка повстанців – від добре озброєних римських легіонерів? Наймовірне виявилось можливим завдяки збігу обставин: неабиякій витримці полоненого та своєчасній допомозі Єгоханана – єдиного з усіх гебронців, хто наважився рятувати ув'язненого. Старий Давид (наставник хлопця) сприйняв цей вчинок як вияв провіденційних сил: "Яким же сильним мусить бути дух народу й Божий закон у душі цієї дитини, коли тепер уже знає вона, що й як має робити! О, не всохло ще те дерево, яке видає з себе такі парості! Не страчений ще нарід і воля Господня в нім, коли множить із себе таких дітей!" [43, 198]. Сам же Єгоханан оцінює цей вчинок як закономірність, бо так би вчинили Самсон, Гедеон, цар Давид. Він швидко змужнів, оцінюючи світ крізь призму набутих знань – через знаки культури.

Роман завдяки системі персонажів та топосам (Єрусалим, Геброн) не втрачає конкретно-хронікальної прикріпленості і набуває разом з тим надісторичної значимості завдяки пророчим візіям, що готують до приходу Месії, покликаного рятувати людство від духовного занепаду.

З Єрусалимом як центральним містом біблійної історії пов'язана діяльність багатьох пророків: Єремії, Єзекіїля, Даниїла, Овдія, Наума, Авакума, Софонія. Причому на період загрози, що нависла над містом, припадала помітна активізація пророків, покликаних попередити про його руїну. Єрусалим поставав у творі як святе місто і як образ людської спільноти, що пов'язала у гріхах і тому потребувала духовного наставника, який вивів би її на справжній шлях. Місто, якому руйнацію провістив пророк Єзекіїль, а оплакав Єремія, спочатку вразило Єгоханана величчю храмів, безліччю паломників. Згодом воно сприймається ним уже як місто облуди, як "хворе серце". Навіть учні при храмі, котрі мали б

відчувати його святість, швидше нагадують робочих волів, що покійно виконують повинність, ніж слуг народу. В Об'явленні св. Івана Богослова Єрусалим постає святим: «Славу Богу він має. А світлість його подібна до каменя дорогоцінного, як каменя ясписа, що блищить, як кришталь. Мур воно мало великий і високий, мало дванадцять брам, а на брамах дванадцять Анголів...» [41, Об.21]. Число дванадцять символізує синів Якова, від яких походило дванадцять ізраїльських племен, а також впорядкованість і довершеність світу. Невипадково місто спочатку навіває на Єгоханана благоговіння. Воно здається вічним як місто мудрого царя Давида, котрий, як і Месія, походив з Віфлеєма. Ісус мав стати спадкоємцем Давида, перебравши і його месіанське призначення.

Герої, співвідносячи біблійне вчення з повсякденними фактами римської експансії, шукають точки опертя, самовизначаються. Вони у пошуках істини полемізують один з одним, висловлюють припущення і шукають їх обґрунтування. Завдяки цьому текст роману збагачується численними вкрапленнями, які, взаємодіючи, утворюють поліфонічне полотно, розширюють змістовий потенціал твору, накладаючи одну точку зору на іншу.

Аналіз роману Л.Мосендза в інтертекстуальному аспекті дозволяє виявити його взаємодію з іншими текстами: з Біблією, з «житійною» літературою, творами самого письменника, зокрема із збіркою «Зодіак», що відкривалася біблійним пророцтвом: «І буде нове небо й нова земля». Цей твір логічно підсумовував візійні намагання «пражан», властиві їм профетичні інтенції, навіть при всій нереалізованості авторського задуму. Вписуючись у літературний контекст Празької літературної школи, роман збагачувався новими конотаціями, підтверджував спільні зусилля її представників. Його найближчим літературним контекстом були згадані твори, в яких виявилася реакція на профетичні прозріння. Багатство перегуків роману з іншими текстами пояснювалося як самим матеріалом, так і безпосередніми контактами між «пражанами», які підхоплювали розроблений одним із них мотив і розвивали його, свідомі своєї профетичної місії.

Актуалізація образу пророка, котрий мав би вказати шлях і вивести поневолену націю з мороку бездержавності, була типовою для Празької літературної школи: Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича, Л.Мосендза, Юрія Клена, О.Стефановича, О.Лятуринської. Мрія про пророка, що врятує націю, змушувала їх брати на себе його функції або доручати це, звичайно, для більшої авторитетності своїм персонажам. Найінтенсивніше актуалізувався ними образ Єремії завдяки еквівалентності його функцій, менш інтенсивно – Езекіїля, Мойсея, Івана Хрестителя та інших. Пророчі інтенції виявилися здебільшого в поезії і не так виразно у прозі.

#### Примітки:

1. Платон Іон // Собрание сочинений: В 4 т. / Общ. ред. А.Ф.Лосева и др. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – С. 372-385.
2. Комариця М. Юрій Липа в оцінці сучасників // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. – Львів, 2001. – С.53-61.
3. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Дві літератури нашої доби. – Торонто, 1958. – С. 279-286.
4. Липа Ю. Бій за українську літературу. – Варшава: Народний стяг, 1935. – 151 с.
5. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». – К.: Бібліотека українця, 2001. – 120 с.
6. Крупач М. «Я – кривавих шляхів апостол...» (До проблеми пророчого візйонерства в історіософських поглядах Є.Маланюка) // Українське літературознавство. – 1995. – Вип.61. – С. 76-92.
7. Мазуренко Г. Вибране. – К.: Видавництво імені О.Теліги, 2002. – 248 с.
8. Лівичка-Холодна Н. Сім літер. – Варшава: Варяг, 1937. – 66 с.
9. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 60-65.
10. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
11. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва та другие работы: Сборник. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
12. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож литература, 1986. – С.473-501.
13. Стефанович О. Зібрані твори / Упор. Б.Бойчука. – Торонто: Євшан-зілля, 1975. – 304 с.
14. Мосендз Л. Зодіак: Вірші 1921-1936. – Прага: Колос, 1941. – 110 с.
15. Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто: Видання Організації України Канади, 1983. – 813 с.
16. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.
17. Зеленский В. Послесловие // Юнг К. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. – М.: Мартис, 1995. – С.275-304.
18. Маланюк Є. Посланіє // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. – 2-е вид., доп. – Дрогобич: Відродження, 1996. – С. 179-194.
19. Дараган Ю. Сагайдак. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 64 с.
20. Теліга О. О краю мій... : Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Видавництво імені О.Теліги, 1999. – 496 с.
21. Ницше Ф. Ессе Номо. Как становятся сами собою // Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т.2. – С.693-769.
22. Ольжич О. Незнаному Воякові. – К.: Фондація ім. О.Ольжича, 1994. – 432 с.
23. Тарнавський О. Три поети еміграції // Відоме й позавідоме / Упор. М.Коцюбинської. – К.: Час, 1999. – С.281-289.
24. Липа Ю. Призначення України. – Нью-Йорк, 1953. – 304 с.
25. Липа Ю. Поезія. – Торонто, 1967. – 292 с.
26. Доленга С. Рецензія // Ми. – 1935. – Кн.IV. – С.172.
27. Биковський Л. Апостол новітнього українства (Юрій Липа). – Женева: Український Морський Інститут, 1946. – 8 с.
28. Є. Л. Д. «Ненько-шароварницька «геополітика» // Вісник. – 1938. – Т. IV. – Кн. 12. – С.902-922.
29. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
30. Липа Ю. Київ, Вічне Місто // Київ. – 1995. – № 2-3. – С. 151-157.
31. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
32. Мейзерська Т. «Призначення України» Ю.Липи: проблема державності і міфологізація історії // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. – Одеса: Астропринт, 2000. – С. 16-21.
33. Липа Ю. Нотатник. – Детройт: Український Прометей, 1955. – Т.3. – 125 с.
34. Якобсон Р. Лінгвістика й поезика. Перев. с англ. И.Мельчука // Структуралізм: «за» і «проти». – М.: Прогресе, 1975. – С. 193-230.
35. Ольжич О. Сучасна українська поезія // Незнаному Воякові. – К.:Фондація імені О.Ольжича, 1994. – С. 173-185.
36. (Читач) Сучасні українські поети. – Чернівці: Бібліотека «Самостійної Думки», 1936. – Вип.1. – 122 с.



37. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса.– 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
38. Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші; Перевидання за збіркою 1938 р. – Львів: Каменяр, 2000. – 102 с.
39. Юнг К.Феномен духа в искусстве й науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 314 с.
40. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
41. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньосврейської та грецької на українську наново перекладена. – 1990. Книги Старого Заповіту. – 958 с.; Книги Нового Заповіту. – 296 с.
42. Мень А. Ветхозаветные пророки. – Л.: Библиотека «Звезды» и издательства «Советский писатель», 1991. – 256 с.
43. Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960. – 456 с.
44. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
45. Геллей Г. Біблійний довідник: Короткий біблійний коментар. – Торонто: Всесвітня християнська місія, 1985. – 857 с.
46. Лосев А. Миф – Число – Сущность / Сост. А.Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.

## РОЗДІЛ V

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ ПРОЗИ:

#### 5.1. Текст і контекст: поетика полілогу

*“Те, що говорить текст, важливіше, ніж те, що хотів сказати автор”.*

*Поль Рікер*

Проблема взаємодії художнього твору з літературним контекстом, без сумніву, не нова і може видатися навіть нав'язливою з урахуванням значної кількості літературознавчих розвідок, побудованих на зіставленні творів з контекстом. При всій розмаїтості виявлених аналогій, спільною видається інтенція розглядати художній твір на тлі інших, у чомусь подібних і водночас відмінних. Як оригінальність, так і подібність тем, образів, формальних засобів виявляються шляхом зіставлення. Йдеться, отже, про рецепцію тексту, яка ґрунтується на синхронічному чи діахронічному співвіднесенні художніх явищ, що дозволяє враховувати динаміку змін, зумовлених, зокрема, взаємодією тексту з контекстом. Ця взаємодія має обопільний характер і нерідко визначає чи корегує авторську стратегію, спрямовану на входження в певний контекст або, навпаки, полеміку з ним.

Епічні твори, як правило, потребують певної часової дистанції, тоді як ліричні нерідко виникають під впливом щойно пережитого. Перехід від автокомунікації, що домінувала у ліриці, до діалогічної ситуації, коли царство прози стає для письменника освоєнням нового, рідко буває послідовним і стабільним. Рецидиви ліричного самовираження можуть виявлятися і в прозі поета.

Аналіз художньої спадщини Празької літературної школи варто, на нашу думку, здійснювати від поезії до прози, а потім до тих епічних текстів, які найповніше виявляють сутність прози, адже в розвинутому явищі виявити особливості легше, ніж у нерозвинутому. Б.Томашевський пропонував розглядати вірш і прозу не як замкнуті явища, а як “два полюси, два центри тяжіння, навколо яких історично розташувалися реальні факти” [1, 13]. Тим більше, що ці полюси можуть виявлятися в одному художньому тексті. На думку вченого, різниця між віршем і прозою полягає у тому, що проза – на відміну від вірша – являє собою суцільне мовлення. Вірш же “володіє внутрішньою мірою (метром)” [1, 10], що не притаманна прозі. Причому важливішою серед згаданих відмінностей вважається перша.

М.Бахтін висловив ідею розмежування протилежних тенденцій у мовній свідомості: централізації і децентралізації. Централізація як розчинення відмінностей виявляється, на його думку, в поезії; децентралізація, що характеризується виникненням різномовної єдності, яка не зводиться, проте, до однорідної, притаманна прозі.

У зверненні “пражан” до прози простежуються певні закономірності: йдеться насамперед про часову дистанцію між пережитим і зображеним, про відтворення у текстах діалогу свідомостей, наприклад, автора і героя чи героїв. О.Ольжич – на відміну від Ю.Липи, Юрія Клена, Г.Мазуренко – рано почав писати прозу, про що свідчить, скажімо, оповідання “Рудько”, помилково включене до видання творів О.Олеся. За винятком згаданого твору, прозові спроби О.Ольжича не друкувалися, зберігаючись в архіві його батька. Ці ранні твори, очевидно, не зовсім задовольняли автора, а лише свідчили про пошуки свого “Я”. Освоєння початківцем жанру казки здійснювалося шляхом трансформації фольклорних сюжетів (“Казка про Правду і Кривду”, “Дивна подорож”), що відбивали коло його інтересів.

Говорити про прозу О.Теліги немає достатніх підстав, бо масмо в її невеличкій за обсягом спадщини лише один фрагмент “Або-або...”. Цей фрагмент органічно вибрункувався з її лірики. Його головна героїня успадкувала риси своїх попередниць, що прагнули “перескочити межу”, “купати душу у холодній зливі”. Співробітниця канцелярії Ніна поставала у творі перед вибором: або скоритися волі завідувача і лишитися на роботі, або зберегти свою гідність, заплативши за це дорогою ціною, тобто місцем роботи. Письменниця послідовно утверджувала, як і в поезії, новий тип героїні – сильної, принципової, гордої особистості, що не скоряється обставинам.

Ю.Липа йшов до прози поступово, через розчарування у можливостях лірики. В аспекті самовизначення цікавою є запропонована ним класифікація літературних сил за кольоровою ознакою, що виявляє синестезійне поєднання наукового і художнього типів мислення. Звичайно, вкласти все розмаїття літературів у певну схему – річ не проста, якщо не безнадійна, тому Ю.Липа обирає за основу принцип заангажованості, посилаючись на три рівні літературного світу в Англії: “high-brows”, “middle-brows”, “low-brows”. Найнижчий ярус становлять “жовті” письменники, тобто ті, хто пише заради грошової

винагороди. Дещо вище цінуються “сірі” письменники, які виконують замовлення, видаючи посередні, “сірі” книжки. Найвище автор оцінює “червоних” письменників, котрі пишуть для живих людей кров’ю власного серця. До них варто зараховувати і його самого.

Слушними є міркування Ю.Липи про множинність читацького сприйняття тексту, трактування рецепції як своєрідної співпраці автора і читача – цього “виробника” тексту. Співпраця автора і читача дає, як правило, щоразу інший результат, інший текст – залежно від особливостей реципієнта, його життєвого досвіду, смаків, уподобань.

Застосовуючи ці та інші ідеї, спробуємо подати одну з можливих інтерпретацій роману “Козаки в Московії”, що, на нашу думку, став результатом імпліцитної полеміки автора зі своїми попередниками. Літературна полеміка, суперництво є своєрідним виявом інтертекстуальності, що потребує детальнішого висвітлення, бо втягує у своє силове поле за принципом *притягання / відштовхування* досить різні тексти. Причому у межах зазначених полюсів зв’язки між текстами набувають різноманітних відтінків, виявлення яких потребує врахування позатекстових чинників, що допомагають зрозуміти суть полеміки, причини суперництва.

Майже у всіх представників Празької школи простежувалася рецепція літературних героїв М.Гоголя. “Як же жахливо описав Г о г о л ь таке поражєнство одиниць і класів! – підкреслював Ю.Липа. – Вони звіряче малі й безсилі – ці сварливі Довгочуни, що викинули прадідівські шаблі, ці Афанасії Івановичі, що обжираються від рана до вечора, ці Коробочки і Собакевичі” [2, 207]. Сама постать Гоголя асоціювалася з пристосуванством і поразкою, тому закономірними були спроби заперечити попереднику, вивести героїв, які б спростовували комплекси нижчевартості, мімікрії. Тому роман Ю.Липи “Козаки в Московії” потребує співвіднесення з творами попередників і сучасників.

У цьому підрозділі з’ясуємо найближчий літературний контекст роману “Козаки в Московії”, простежимо риси бароко вої традиції у творі, типологічні сходження з іншими текстами. При цьому врахуємо, що вже назвою акцентувався незвичний для радянської історичної романістики топонім “Московія”, який вживався, по суті, на позначення пекла, тобто Росії XVII століття.

Роман Ю.Липи привернув увагу сучасників і викликав діаметрально протилежні оцінки: в О.Моха, Ю.Косача, М.Рудницького – негативні, в О.Дніпровського, М.Мухина, С.Доленги та інших – позитивні. Навіть С.Гординський у рецензії відзначав “видуманих в лабораторії письменницької уяви” героїв. С.Лішкевич у “Дзвонах” (1934), навпаки, підкреслював, що ця книжка “на ціле небо вища” від написаного в цій ділянці іншими письменниками. Як перша спроба історичної белетристики твір, безперечно, зацікавив і викликав неоднозначну реакцію, відверто опозиційну в польських колах [докладніше про це див.: “Biuletyn polsko-ukrainciski” за 1934 рік № 39 (74)].

Глибокого прочитання роману ще не здійснено, а окремі висловлені міркування сучасних літературознавців потребують суттєвої корекції. Твердження Л.Череватенка про те, що «Козаки в Московії» – це «низка розгорнутих поетичних метафор на теми епохи» [3, 8], видається, скажімо, досить упередженим. Слід, очевидно, розмежовувати подієвий план твору і розмислово-виражальний, що постає з дискусій, роздумів. Ю.Липа вміє будувати напружений сюжет, творити колоритні постаті героїв, які розкриваються повнокровно, тому навряд чи можна погодитися з ще одним твердженням цього літературознавця про те, що це проза поета. Перегуки поетичних і прозових текстів свідчать, на нашу думку, про інше: про належну підготовчу роботу над епічним полотном, а не про рецидиви самовираження у романі, адже ліричних відступів автор уникає.

Виваженішими видаються спостереження С.Андрусів. На її думку, основна відмінність “Козаків у Московії” від радянських історичних романів полягає в тому, що Московія зображується як антисвіт, як «демонічна територія, де все не так, як в інших» [4, 169]. Ю.Липа актуалізує конотативне значення топоніма Московія, надаючи йому демонічного тлумачення (“За цею Москвою і Христос кінчається...”). Конотативні значення активно живуть до тих пір, доки активно живе ідеологічний контекст, що їх породив і доки читачі орієнтуються в цьому контексті. Тому розпізнання конотативних значень залежить від чуття інтерпретатора. Висловлені сучасними літературознавцями міркування стосуються певних аспектів твору і не охоплюють усього спектру проблем. У визначеному нами аспекті роман Ю.Липи не прочитувався, цим зумовлюється актуальність поданих у розділі зіставлень.

Роботі над романом із XVII століття передувало вивчення Ю.Липою багатьох джерел. В авторських коментарях зазначалося: «Відомости в цьому романі взяті з актів, літописів, істор. словника мови праць окремих авторів, як: проф. С.Платоноф (Москва і Запад; Прошлоє русскаво севера і інші, Амфітеатроф (Адержімая Русь: Русскій поп XVII-го века), Лукомський (Московія), Г.Котошіхін (Царствованіє Алекс. Міх.), кн. Щербатоф (А паврежденіи нравоф), Т.Korzon (Dzieje wojen), Rodocanachi (Aventures d’un grand seigneur)...”<sup>1</sup> [5, 181]. Лише частково наведений перелік засвідчує солідну підготовчу роботу, проведену письменником. Джерельна основа твору виявляється, крім того, у самому тексті завдяки наратору Симеону Латці-Старушичу, котрий детально перераховує, що і в яких джерелах він дізнався про Московію: «Rerum Moscovitarum Commentarii» Герберштайна, «Descriptio Mosckoviae» Александра Гванінія, “Hodoeporicon Ruthenicum” Якова тощо. Зіставлення авторських коментарів і висловлювань героя дає можливість віднайти точки перетину, збіги. Проте джерел твору значно більше, ніж названо, адже над романом український письменник працював у Польщі, де студював історію, археологію, антропологію, філософію. І це далеко не повний перелік усього кола його зацікавлень.

У коментарях до твору зауважувалося, що безпосередні відомості були взяті автором з оповідей Симеона Латки-Старушича і Петра Сокольця. Отже, герої твору завдяки цьому отримували статус історичних осіб, проте це, очевидно, фіктивне відсилання, покликане надати більшої достовірності

твору, бо в літописах не знаходимо згадок про цих осіб. Авторські коментарі мали на меті заперечити Г.Сенкевичу, котрий спотворював українську історію, а для цього необхідно було переконати читача у достовірності зображеного.

У вірші «Мемуари» Ю.Липа привідкриває свою творчу лабораторію, подаючи уявну зустріч з героями: «...До мене йдуть щодня, сидять край столу ввечір; / Приходять з актами пан писар Генеральний, / Климентій вірші чтець. О броні пальній. / Оповідають складно пан Трембецький, / Пан Герберштейн – златинська, Бернгарт – по-німецьки» [6, 62]. Уявна зустріч зі своїми героями – наслідок входження у створений ним самим художній світ, діалогу реального автора зі своїми різномовними героями.

Роман із XVII століття відтворює колорит напруженої доби. Численні архаїзми, вкраплення латинських, польських слів у мовлення героїв маркують текст. М.Мухин, працюючи над рукописом роману, радив авторові дещо модернізувати стиль, з чим Ю.Липа погодився, проте модернізація тексту була здійснена лише почасти.

Аналіз роману потребує врахування історико-літературного контексту як відтвореної доби, так і періоду написання твору. Це необхідно, щоб зрозуміти і зображану епоху, і чинники, які позначилися на її сприйнятті. Введення твору у контекст Ю.Крістева розглядає як рух по вертикальній осі, що служить виявленням його смислового потенціалу.

При цьому зв'язки тексту з контекстом можуть набирати найрізноманітніших виявів. Я.Мукаржовський наголошував: "...Якщо ми говоримо, що художній твір націлений на контекст суспільних явищ, то цим ми ні в якій мірі не стверджуємо, що він неминуче зливається з цим контекстом таким чином, щоб його можна було сприймати як пряме свідоцтво чи як пасивний рефлекс" [7, 193]. Ю.Лотман "художній твір, взятий сам по собі, без культурного контексту, без певної системи культурних кодів" [8, 345], порівнював з надгробним написом незрозумілою мовою.

Роман Ю.Липи увійшов у соціально-літературний контекст: у цьому переконують численні відгуки про твір. «Сумлінність, з котрою автор підійшов до свого завдання, його любовне, сказали б ми, відношення до нашої минувшини, вміння вжитися в неї, – підкреслював рецензент, – все змушує сподіватись, що він не обмежиться цією першою спробою на полі історичного роману» [9, 474]. Є.Маланюк висловив цікаву гіпотезу про те, що імпульсом до появи трилогії Г.Сенкевича була повість М.Гоголя "Тарас Бульба". Ймовірно, що знання цих діалогічно зв'язаних між собою текстів – "Тараса Бульби" та "Вогнем і мечем" – змусило Ю.Липу реагувати, тобто відповідати польському письменнику, підтримавши традицію українського, хоч і зросійщеного. Своєю відповіддю Ю.Липа не повторив свого попередника, а лише зберіг концептуальні ознаки його твору, зокрема принципи зображення головних героїв, прагнення творити монументальні постаті.

І повість М.Гоголя «Тарас Бульба», і роман «Козаки в Московії» не претендують на достовірність зображення історичних подій, проте яскраво відтворюють національні характери, патріотичні діяння козаків. Герої цих творів постають у розімкнутому просторі, численних випробуваннях, яких самі шукають. При цьому слід врахувати, що ставлення Ю.Липи до М.Гоголя було різко негативним. Його "Тараса Бульбу" він розцінював як спробу самовиправдання відходу від України, а переродження "тристакільного Бульби" в "тристакільного Довгочуна" – звичайним наклепом. Отже, сходження можуть виявлятися і у творах, які виникли внаслідок полеміки авторів.

Літературним тлом "Козаків у Московії" був, без сумніву, популярний свого часу роман Г.Сенкевича «Вогнем і мечем». Насаджувані польським письменником стереотипи, що козаки – дикуни і гультаї, хоч і не були сприйняті однозначно, проте у Польщі мали значний резонанс. "Якби г. Сенкевич приклав одну й ту ж мірку до описуваних ним подій і осіб, то, навіть за вельми пристрасно згрупованими ним же самим фактами, він переконався б, що ані особливої дикості з одного боку, і ані особливої громадянськості і цивілізації з другого, у цих фактах не помітно, – коментував написане український історик В.Антонович, – ще важче помітити їх, якщо усунути всі довільні характеристики і суб'єктивні розмірковування, що виходять не з фактів, а виключно з особистого погляду автора..." [10, 112]. Спотворення історичної правди, довільне трактування вирішальних битв і замовчування перемог, здобутих козаками, потребували відсічі. Тому вже на початку свого роману Ю.Липа дав цілком протилежні, ніж у Г.Сенкевича, картини: могутній, впевнений у собі Григорій Трембецький поводить з Киршем так, наче перебуває у себе вдома, а не в німецькому Данцігу. На прохання повернути господареві виграний у чесному змаганні пугар герой відповідає: «Ні, пане, силою в мене не відбереш того пугара. А коли Данціг хоче мати те, що мені дав, – нехай же дістане його назад!» [5, 18]. При цьому він кидає дорогу річ у море. Зауважимо, що зображуваний Данціг пізніше стане польським Гданськом, де доводилося бувати автору, віднаходячи, очевидно, в атрибутах старовини потрібні для твору враження. Ю.Липа пов'язує національну культурну традицію з тим світом, в якому довелося самому жити, в якому озивався дух портового Данцігу і старої Європи.

---

<sup>1</sup> Правопис оригіналу збережено.

Врахування найближчого літературного контексту, під впливом чи на противагу якому виник роман, дає змогу хоч би частково виявити рецепцію літературних подій. Дія у творі відбувається за межами України: спочатку в Німеччині, потім у Московії. Україна як земля обітована, як сакральний простір незримо присутня в тексті. Шлях до цієї землі тернистий – через пошуки і розчарування. В основі розвитку лежать пошуки скарбів у чужому краї, які нібито заховав цар Іван Грозний (Лютий). У тексті прочитується опозиція *своя / чужа земля*. Чужа земля ворожа, лиха, підступна. Вона, як і в «Канітферштані» Л.Мосендза, – це місце ошуканства й оманливих сподівань.

Роман «Козаки в Московії» будувався за схемою, виробленою західноєвропейською літературою. Схема розвитку сюжету вписувалася в ті координати, що визначають повернення, тобто відтворювала міф про щасливе повернення. Для Празької літературної школи цей рух був омріяним, але меншою мірою художньо осмисленим, адже жодному з представників цієї школи не вдалося повернутися в Україну. Національна специфіка тексту виявилася в історико-культурних, побутових подробицях, з якими мають справу герої-мандрівники. Мандри давали змогу авторові показати просторову, соціальну, національну розмаїтість світу.

Саме звертання до козаччини не нове, для «пражан» більше того характеристичне. Привертає увагу інше: зображені Ю.Липою козаки весь час перебувають за межами України, у дорозі. Розімкнутий простір, що асоціюється з рухом, динамікою, інтенсивними пошуками, незабаром виявиться сконцентрованим у Москві. Оскільки напрям їх руху проліг із заходу на схід, то закономірно виникає дилема: *Захід чи Схід*. Схід для козаків – це ворожий простір, де скрізь чатує на них небезпека: і з боку царських посіпак, і з боку шпигунів, і просто грабіжників. Поняття *Сходу*, як стверджує Н.Яковенко, додатково обростає «квазінауковою семантикою – ідеологічною, культурною і навіть просторовою» [11, 341], відбиваючи спосіб думання української еміґрації.

Міфологема шляху визначала топіку твору: з України – в ілюзорну «землю обітовану», щоб віднайти її не деінде, як у тій таки ж Україні. Таким шляхом проходять герої. Збіг відправного і кінцевого пунктів руху глибоко символічний: Україна – це той сакральний простір, що має бути відвойований і повинен стати новим Ханааном. Міфологема шляху, виявлена нами у творах Празької літературної школи, пронизує великий корпус творів і дає можливість спресувати події на невеликому просторі тексту. Прикметною рисою художнього світу цих письменників є відірваний від рідних місць герой, що шукає виходу. Пережита «спізненим» поколінням (за висловом Є.Маланюка) травма породжувала однотипні схеми побудови сюжету і відповідно героїв – шукачів скарбів.

У «пражан» основоположна ідея руху зводилася до інтенсивних пошуків сенсу існування. Герой і Л.Мосендза, і Ю.Липи, і Є.Маланюка шукає свою «землю обітовану», навіть не знаючи, де вона знаходиться. Тема покидання рідної землі трансформувалася в її віднайдіння і знайшла вияв у «Козаках в Московії», в уже згадуваній поемі «Канітферштан» та в інших творах. Таким чином, заповітне, бажане знаходило художню реалізацію, відкривало нові духовні орієнтири – загублені і знову віднайдені.

Тексти, що варіювали тему еміґрації/ рееміґрації, складали єдиний метатекст, пронизаний інваріантами: *покидання – віднайдіння*. Рецидиви метатексту мали місце і в інших текстах, проте найбільш виразно смислово окресленість здобули у Ю.Липи, Л.Мосендза, у творах з часовим типом сюжетного розвитку. Ці твори дають підстави для виявлення паралелей з міфічними і літературними сюжетами про героїв-мандрівників, проте на відміну від міфічних відзначаються часопросторовою конкретністю.

Щоб надати роману переконливості, Ю.Липа вводить у текст уривки з історичних документів, зокрема фрагмент царського заповіту, навколо якого вибудовується сюжетна лінія – пошуку скарбів Івана Лютого. Цитування в романі має переважно ілюстративний характер, притаманний середньовічній літературі. Ілюстративні цитати – інформативно насичені, розлогі – вписують твір у відповідний контекст, служать довідковим матеріалом про зображену епоху і використані автором джерела. Зіставлення цитованих письменником фрагментів з історичними працями про змальований період переконує у збереженні духу першоджерела, у глибокому проникненні автора в барокову добу.

Подорож до Москви – «міста Гнилих Вод» – подається у романі в авантюрно-пригодницькому ключі. Москва зображується через сприйняття вільнолюбних козаків, котрих вражає вседозволеність, розкутість у лайці і водночас рабська душа. Повторення окремих непристойних слів або однотипних зворотів справляє гнітюче враження. Увага акцентується на тому, що катування, страти – звичне тут явище. Московія асоціюється з пеклом, а вежа Тайник – з його останнім колом: «Глянь, – казав він [тюремник. – В.П.], смаковито, поволі й з ваганням кидаючи огризки на діл, – глянь, як пси, трясуться вони над кожною крихтою, і виють, і плачуть. Глянь, як витягають руки, як падають ниць. А я захочу – кину їм хвіст од гнилої риби, захочу – тільки посміюся над ними...» [5, 93].

В основу роману покладена структура «ініціаційного» типу: сюжет ґрунтується на тому, що герої проходять через випробування. Ця структура простежувалася у міфах, чарівних казках, середньовічних лицарських романах, тобто упродовж віків наповнювалася новим змістом. У романі Ю.Липи вона підпорядковувалася розкриттю доби козаччини. Численні несподіванки, загрози життю переслідували відважних козаків, готових змагатися з ворогом у чесному бою, але довелось їм зіткнутися з підступністю, облудою, фарисейством. Казкова ситуація пошуку скарбів, що розв'язали б усі проблеми, не увінчалася успіхом. «Пощо шукаєш, нічого-бо тут не положено» [5, 119], – прочитав вражений Григорій Трембецький після того, як камінь, під яким він сподівався знайти скарби, було піднято. Ця несподівана ситуація набула глибокого підтексту: не в чужому краї знаходяться дорогоцінні поклади, їх треба шукати в рідній землі.

Дефініцією “роман із XVII століття” підкреслюються часові межі твору і зв'язок з бароковою традицією. Д.Чижевський пов'язував бароко з «потребою руху, змін, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи, пристрастю до сміливих комбінацій, до авантюри» [12, 240]. Ю.Липа справді зображує загадкові і трохі дивакуваті характери доби Бароко. Ідеалом цієї доби був аскет-філософ, сповнений жаги небесного, вічного, непроминального. Проте герою Ю.Липи ніщо людське не чуже. Хоч і пропагував Латка-Старушич рай небесний, але не уник земних спокус, за власним зізнанням, «змінював сади райські на сади земні» [5, 37]. Сад як місце розквіту, реалізації бажань постає у різних вимірах: земному і небесному, що співвідносяться з тілесним і духовним.

У книжках Латка знаходить зернини мудрості, проте його начитаність нерідко обертається проти нього самого: невміння врахувати ситуацію і прагнення виявити свою мудрість призводять до непередбачуваних наслідків. Самозаглиблений і тому нерозважливий, непрактичний, він живе у світі “чужого” слова, активно використовує його.

Щоб переконати інших, знайти підтвердження власним думкам, Латка вдається до цитування. Вірші, які вводяться у текст роману, відбивають особливості барокового світосприйняття, позначені наріканням на швидкоплинність часу, духовну глухоту (“Часе дорогий, часе неуплачаний, / Назбуйть скупою вагою мні узичоний...” [5, 82]; “І ти, осипальче глухий, лежиш якби камінь, – / Треба б тобі серцевий побудити пламьні!” [5, 157]). Ілюстрування думок віршами свідчить про освіченість героя, вміння віднайти суголосні настроям поетичні аналогії.

Автор намагається здивувати, вразити, захопити читача несподіваними перипетіями, тримати його в постійній напрузі. Роман відзначається строкатістю змальованих картин: як верхів, так і низів, бійок, пиятик. Мотив чуда, інспірований біблійною і бароковою традиціями, нерідко порушує прогнозований перебіг подій. Навіть зцілений святим Євстафієм Кірюха не може приховати свого приголомшення: “Удар у голову був такий раптовний, що він і нестямився, як теє диво з ним сталося, хоч ніби до чуд був звичаєн” [5, 51]. Людині XVII століття, як стверджує А.Макаров, властиве “почуття “ясності неясного”, тобто реальної присутності в житті чогось незбагненого для розуму, непрозоро-темного і незвичайного” [13, 7]. Тому письменник акцентує увагу на цьому.

Антитетичні елементи виявляються у поєднанні несумісного, у приковуванні затятих ворогів, наприклад, одним ланцюгом: “І вони обоє [Афонька і Трембецький. – В.П.] – один балакучий, запінений і другий мовчазний, із затисненими устами, боролися скажено, кидалися, кусали один одного і завмирили, змучені до вичерпання, в тісному, якби братерському стиску, обіймах” [5, 62]. Вороги постають одним цілим, наочно демонструючи єдність протилежностей. “Можна говорити – й говорять – про барокову “антитетику”, – наголошував Д.Чижевський. – Антитетика бароко є часто лише гра протилежностями, гра, що належить до численних стилістичних прикрас барокового мистецтва. Але значення антитетики глибше – вона належить безумовно до важливих елементів барокового світогляду” [14, 344]. Ю.Липа, заглиблюючись у далеку добу, відтворює світосприйняття барокової людини. С.Андрусів у згаданій ситуації, зокрема в отих братерських “обіймах”, відчитує аналогії з “судомними обіймами “старшої” і “молодшої” сестер у радянському ідеологічному дискурсі” [4, 170], тобто виявляє інтенційність тексту.

Відчуття загадкового, таємничого, що оточує героїв, письменник передає численними несподіванками, парадоксами, що на кожному кроці їх підстерігають. Панянка Марія, скажімо, виявляється донькою Латки-Старушича, а не купця Бамбіно; жорстокий Мартин, котрий хоче помститися над Сокольцем, – не хто інший, як закохана в нього панночка, що відшукала його. Причому любовна колізія виявляється периферійною в авантюрно-пригодницькому творі і простежується у низці епізодів: випадкова зустріч героїв, неможливість поєднання, одруження, потім народження дитини, її викрадення і врятування. Рушійною силою цієї колізії стає випадок, що підкреслюється словами “раптом”, “несподівано”, “одної ночі” тощо.

Людина Бароко вірила у можливість подолання людської гріховності “шляхом дива, *другого, духовного народження*, аналогічного таїнству християнського хрещення” [13, 18]. Другим народженням Алдокіма стала згода служити козакам. Тепер він набирається козацького духу і стає більше схожим на “бравого русича”, ніж на колишнього Алдокіма. “Ви, мої панове, – говорив він перед смертю, – ви мене навчили в очі просто дивитися, жити чисто, та як треба, то й пеклу самому не піддаватися. І чувся я коло вас, як коло старших братів” [5, 125]. Віднайдення вірного побратима і його героїчна смерть – це вияв суперечностей буття, антитетичної сутності людини.

Письменник зображує героїв, здатних віддатися справі, жертвувати життям і водночас брати від нього все, відчувати всі його радощі і насолоди. У “Думках” Б.Паскаль відзначав: “Міжусобиця розуму й пристрастей у людині. Якби в неї був лише розум... Або ж тільки пристрасті... Але, наділена і розумом, і пристрастями, вона безперервно воює сама з собою, бо мириться з розумом тільки тоді, коли воює з пристрастями, і навпаки. Тому вона завжди страждає, завжди її роздирають суперечності” [15, 130]. Козакам не чужі захоплення і радощами земного буття, і принадами жінок. Вони можуть ризикувати життям, щоб незабаром поринути у вир насолод.

Герої Ю.Липи, зокрема Григорій Трембецький, нагадують казкових богатирів. Захоплення силою, витримкою, відчайдушністю, неординарністю рішень не може приховати навіть об'єктивна форма викладу. «Залізну натуру маючи і проводирську натуру, не боявся нічого пан Григорій, але тяжкі мислі його трудне серце стискували, коли думав він, що із смертю його впаде замір великий» [5, 61]. Герой боїться не смерті, а того, що не встигне виконати задумане.

Дошкульні знущання конвоїрів, котрі ненавиділи Трембецького за його людську гідність, погірдливе мовчання, супроводжувалися найнепрстойнішими витівками Афоньки, що дошкуляв найбільше. У

роздумах Трембецького, котрий виявом своєї характерності вважав тіло, яке, хоч і було понівечене, але ще служило йому, простежується архетип Самості. «Кожна крапля крові звала його до втечі, кожний ковток повітря підбадьорював його: «Втікай, поки ще не впав ти на силах і поки Москва далеко» [5, 62]. Мобілізувавши всі сили і вибравши зручний момент, Трембецький тікає. Могутній, досвідчений, бувалий, він нагадує харизматичних героїв, наділених незвичайними можливостями. На думку В.Соболь, основний конфлікт барокової людини – це «конфлікт між «бути» і «здаватися» [16, 246]. Трембецький – лицар, проте може ставати й демоном, коли дізнається, що його подорож і всі зусилля марні, що пошуки скарбів – ніщо інше, як ошуканство. Засліплений бажанням помсти, він не задумується над тим, як це позначиться на долі країни, проте це лише його тимчасовий стан, що завершується поверненням до своєї автентичності. Хоч герой і не знайшов того скарбу, який шукав, але й не виявився ошуканим, бо знайшов інше: «Скарбом йому було його нове серце, а скарбом України тисячі нових сердець» [5, 178].

У творі активний герой протистоїть масі, тим, хто сповідує інший екзистенційний проект – примирення, яке асоціюється зі сном. Проте функції сну в романі розмаїті. Сон Соколяця, скажімо, служить у творі вираженню авторської позиції: «Край цей терпить від неситості і жадоби чужої поразки за поразкою, на край цей усе більше накидається урядовської, комісарської дичі, а він, однак, якби не усвідомлює собі того, що він тратить, а він якби був у панцирі непробивному віри в себе, в будучність» [5, 23]. Сон виконує прогностичну функцію: передає сновидний стан краю, що не усвідомлює свого становища і потребує провідника.

Доба Хмельниччини постає як доба змагань, духовної звитяги народу, а козак – ідеалом захисника. Хмельницький продемонстрував перед державами-сусідами силу козацької зброї: «Бо ж він із волохами шаблею оженився, татарів найняв, султанові присягу склав, як трохи пізніше й Польща у Бучачу» [5, 166]. У Літописі Самійла Величка він поставав християнином-державотворцем, котрий дорівнювався своїми діями до біблійного Мойсея. Саме С.Величко акцентував увагу на тому, що єрусалимський патріарх Паїсій, за свідченням одного з дипломатів Речі Посполитої М'ястківського, дав йому титул «князя Русі». Очевидно, з цим джерелом Ю.Липа був знайомий, бо наведено в романі висловлювання митрополита про Б.Хмельницького буквально повторює згадані деталі: «Воїстину, – звернувся до гетьмана, – Бог з тобою, воїстину найславнішу велику Русь подвигнув еси, як Мойсей – ізраїльтян, воїстину великим цісарем наректися можеш» [5, 176]. Зіставлення з історичною добою змушує визнати окремі пересади у зображенні Б.Хмельницького, нібито визнаного, за художньою версією Ю.Липи, монархом, хоч це суперечить історичній правді. Роман закінчується гімном силі, уславленням Богдана Хмельницького, що мало б утверджувати віру в могутність гетьманської держави: «То велетенський лев козацький з головою понад хмарами ричав опромінений і роздражнений, і простягав залізну лапу над своєю багатою землею» [5, 178]. Ю.Липа підкреслює сприяння вищих сил гетьману: «Раптом різко, оглушливо заграли в світанку сурми, як сурми архистратига Михаїла, як із неба» [5, 173]. Символіка вводить роман у загальний контекст християнської культури. Як ілюстрація біблійних постулатів подається в романі сатисфакція, яку отримав Трембецький, побачивши, що сталося з його ворогом – Шуйським: «Якби хтось взяв у величезну жменю пана Григорія і кинув об землю, так упав раптом шляхтич під муром звитяжноголосої церкви. Він не міг віддихати, у корчах роздер на грудях жупан» [5, 177]. Рефлексія барокових концептів Ю.Липою органічно поєднується з іншими контекстами і ремінісценціями.

Схема розвитку сюжетів у авантюрно-пригодницьких романах Ю.Липи «Козаки в Московії» і В.Винниченка «Поклади золота» подібна: пошуки захованих скарбів, численні перешкоди й усвідомлення, що скарби слід шукати в рідному краї. Оскільки роман В.Винниченка у свій час не друкувався, а саме він написаний раніше (у 1928 році письменник надіслав його до видавництва і після тривалого мовчання отримав негативну рецензію), то це ситуативне сходження слід розглядати як типологічне, причому спостерігається воно лише у загальних рисах, адже час і місце дії у творах суттєво різняться: Ю.Липа зображує, як уже відзначалося, XVII століття, В.Винниченко – Париж початку XX століття. Герої В.Винниченка втягнуті у вир містифікацій, шахрайських афер навколо документів, що нібито містять таємницю золотих покладів. Отже, сюжетним вузлом інтригуючих перипетій виявляються скарби, які прагнуть знайти герої. Фінали обох творів лишаються відкритими: Леся з роману «Поклади золота» вирішує повернутися в Україну, герої Ю.Липи прибувають у Чигирин. Таким чином, земний рай персонажі шукають, планують віднайти в Україні – цій землі обітованій.

Типологічні сходження простежуються і у творах різних жанрів. Ситуаційний збіг роману Ю.Липи «Козаки в Московії» і поеми Л.Мосендза «Канітферштан» переконує, що мова йде про однотипність сюжетної схеми, а не запозичення. У різножанрових текстах відчутний концептуальним перегук. Пригоди дяка Гордія і козаків зображуються згідно з можливостями жанрів: колоритно, детально – в романі і більш фрагментарно, проте емоційно – в поемі. Поема Л.Мосендза відзначається більшою часопросторовою сконденсованістю. З урахуванням того, що «будь-яке розуміння є співвіднесення даного тексту з іншими текстами», М.Бахтін розрізняв такі «етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка – даний текст, рух назад – минулі контексти, рух уперед – передбачення (й початок) майбутнього контексту» [17, 384]. Визначені М.Бахтіним напрямки зумовили виявлення в романі Ю.Липи «Козаки в Московії» (внаслідок «руху назад») барокових концептів і, як наслідок зіставлень, типологічних сходжень з творами його сучасників: В.Винниченка, Л.Мосендза.

Наведені спостереження не вичерпують усіх аспектів аналізованої проблеми. Залучення ширшого контексту, зокрема майбутнього, дозволить віднайти нові аналогії і зв'язки. Майбутній контекст твору становлять плідні пошуки Валерія Шевчука, Романа Іваничука, Романа Федоріва, Юрія Мушкетика та

інших сучасних прозаїків у царині історичної романістики, проте зіставлення з їх творами претендують на окреме самостійне дослідження.

Підсумуємо висловлені спостереження. Авторська позиція у романі “Козаки в Московії” відсторонено-об’єктивована. Письменник не втручається у перебіг подій, не коментує їх, адже зображує віддалені в часі події. Мова твору по-бароковому строката, неоднорідна. Спостерігається нанизання елементів, прикрашування стилу: “Гоненіє, братку, гоненіє, уничиженіє, посрамленіє, полоненіє...” [5, 76]. Історичний колорит козацької доби відтворюється за допомогою застарілої лексики (“меркатор”, “джура”), латинських слів (“O more maris!”, “Livonia”). У тексті роману поєдналися різні стилістичні шари: елементи «високого» і «низького» бароко. Урочисті промови, риторичні фігури і саркастичні оцінки московського життя, народнорозмовні елементи ввійшли до єдиного, хоч і різнорідного, цілого. Ю.Липа романом “Козаки в Московії” поповнив величезний за обсягом масив художніх творів про козацьчину, що потребує неупередженого висвітлення.

## 5.2. Текст □ його □нтертекстуальне поле

Для більшості представників Празької літературної школи проза стала продовженням окреслених у поезії мотивів, хоч і не вичерпувалася ними. У зв’язку з цим простежимо найбільш показові вияви інтертекстуальної взаємодії у прозі, проаналізуємо міжтекстові зв’язки між поетичними і прозовими творами, що дасть можливість художню спадщину розглядати як певну цілісність, як художню систему, адже виявлення міжтекстових зв’язків нейтралізує межі між поезією і прозою. При цьому інтертекстуальне поле розглядаємо як зустріч текстів, що відбувається в уяві реципієнта при читанні твору. Текст вибудовує своє інтертекстуальне поле завдяки діалогу з іншими.

Проза одного з «пражан» – Юрія Клена – лишилася ще не освоєною ні українським літературознавством, ні українським читачем, хоч нариси та новели письменника – не лише органічна частка його доробку, а й свідчення його невтомних пошуків, художнього освоєння переважно явищ і подій, «не пережитих безпосередньо, а сказати б, ідеальних, збережених в пам’яті культури» [18, 9]. Проза письменника цікава тим, що зберігає “сліди” поетичної організації матеріалу, рецидививі самовираження, засвідчує поступове збагачення епічними засобами зображення.

Проза Юрія Клена – всупереч дисгармонійній дійсності – пройнята погідними настроями, лірична, багата ремінісценціями, культурологічними рефлексіями. Мова вже відомого поета тепер змінюється: інтелектуально насичена і емоційна в поезії, у прозі вона стає мовою про емоції і пережиті відчуття. У нарисі “Черга”, наприклад, немає героя, який би активно діяв. Рушійною силою сюжету стають асоціації за суміжністю, зіставлення черг, “чергоньок і чергиняток”: хлібної, мануфактурної, трамвайної та інших. Особистісне сприйняття цього “витвору революції” виливається в описовій формі: “Вона [тобто черга. – В.П.] привчає до повільного і ненастанного руху вперед. Вона велика школа, що виховує в людині терпець. Вона навчає використовувати кожну хвилину життя...” [19, 194]. Автор, розмірковуючи над парадоксами мануфактурної черги, веде уявну розмову зі співбесідником: “необачною жінкою чи чоловіком”, котрі не допильнували чи не могли допильнувати потрібного талону і тому мусили переплачувати, скажімо, за взуття. Оця орієнтація на співрозмовника – спосіб викласти свої думки, висловити своє бачення подій, тобто у суб’єктивній формі подати об’єктивне.

Апогеєм стає зображення “черги без назви”, що має свої закони і непередбачуваний сценарій, що пробуджує інстинкт помсти за ув’язнених батька, матір, брата, сестру, за замордованих і розстріляних. Прокладаючи місток від одного фрагмента до іншого, від одних вражень до інших, письменник не лише описує, а й дає волю почуттям, вводить поетичні принципи організації художнього тексту. Виражена апострофою анафора “О Черго...” поєднує емоційні сплески, а антитеза служить різноплановому розкриттю типового явища, віднайдення у ньому несумісного: поетичного і трагічного водночас: “Хлібна черга виховує характер і гартує дух. Черга мануфактурна, показуючи життя з трагікомічного боку <...>, допомагає нам налагодити контакт з вічністю. Але жахом справжнього трагізму, позбавленого всякої мелодрами і комедії, сповняє нам душі одна ніч, перебута в черзі, що їй досі я не підібрав назви” [19, 199]. Юрій Клен створює своєрідну систему повторів, що змушує замислитися над зображеними аномаліями. Його нарис відтворює авторські відчуття, переживання, тобто те, що властиве ліриці. Рушійною силою сюжету постає не зовнішне протистояння, а саме авторські переживання, які досягають кульмінаційної напруги у зображенні черги до в’язниці. Механізм членування мовлення у прозі визначається її змістовим і синтаксичним ладом, і справа тут не лише у відсутності графічного поділу, а в тому, що цей механізм не має ні чітких норм, ні суворих меж. Ліричні фрагменти нарису (“Хлібна черга”, “Черга мануфактурна”, “Черга без назви”) об’єднуються в єдине ціле поширеним у літературі фольклорним принципом троїстості. Нарис, таким чином, будується переважно за “законами” ліричних, а не епічних жанрів. Творчу уяву Юрія Клена збуджували біблійні мотиви й образи, твори різних епох, сприяючи утвердженню віри у вищу справедливість, у воскресіння людського в людині. Його проза, написана уже в 40-х роках, тобто зрілим поетом, філософська: письменник осмислює в ній місце людини у Всесвіті, її взаємозв’язки з іншими живими істотами.

До осмислення біблійних колізій, заповідей Юрій Клен ішов поступово: ще його ранні російськомовні сонети “Книга Бытия”, “Христос” засвідчували інтерес до цієї теми, яка знайшла реалізацію і в поезії, і в прозі, і в всьому розмаїтті розроблених автором жанрів. «Підневільний народ прагне від свого митця Слова, гідного Святого Письма, - вважає І.Бетко, - і митець знаходить це Слово передусім у Святому Письмі, пропустивши його через власний внутрішній світ” [20, 144].



Якщо освоєння Книги Книг митцями розглядати в аспекті діалогічних взаємин, то доводиться враховувати зорієнтованість тексту на сприйняття іншим, у даному разі - вищою духовною інстанцією, пізнання якої підштовхує людину до пошуку власних духовних орієнтирів, усвідомлення інакшості свого життя. "По́за Богом, поза довірою до абсолютної іншості неможливе самоусвідомлення і самовисловлювання, - наголошує М.Бахтін, - і не тому, звичайно, що вони були б практично безпредметні, проте довіра до Бога – іманентний конститутивний момент чистого самоусвідомлення і самовираження" [17, 126]. З одного боку - це діалог, зв'язок з першоджерелом, з іншого - своєрідність інтерпретації, відштовхування від засвоюваного. Письменник водночас постає і творцем нового тексту, і інтерпретатором освоюваного ним джерела.

Осмислення біблійних мотивів і образів здійснювалося Юрієм Кленом з метою утвердження віри у вищу справедливість, у воскресіння людського в людині. Розмірковуючи над двоїстістю людської природи, Юрій Клен застерігав читача, попереджав, тобто актуалізував життєвий досвід, знаходив усе нові і нові аргументи, щоб підтвердити правомірність суджень. У його роздумах проблеми окремого індивіда виявлялися взаємозв'язаними з національними і загальнолюдськими, а як порятунок, на думку М.Ореста, пропонувалася "пристрасна зброя добра".

У написаних незадовго до смерті роздумах «Мідь дзвенящая» (1947) відчувався непідробний біль від втрати духовності. Біблійний переказ про дерево пізнання наштовхнув письменника на тривожні розмірковування про наслідки людського втручання, невгасимої жаги пізнання. Амбівалентність людських діянь, позначених здобутками і втратами, для нього очевидна: людина може стати творцем, деміургом, тобто Богом, але й руйнівником водночас. Що важливіше: її душа чи здобутки цивілізації? І чи не досягаються вони ціною втрати найдорожчого? На ці питання годі шукати однозначної відповіді. Життєві явища постають у творі не в їх природній послідовності, а у порядку осмислення, зчеплення асоціацій. «Мідь дзвенящая» будується як ланцюг душевних переживань і думок, як монолог свідомості, що вбирає в себе проблеми всього світу. Це роздуми самого автора про побачене, пережите, спроби співвіднести апокаліптичні пророцтва з невітніми реаліями. «Дорогою ціною, - підкреслює він, - доводиться людині платити за своє знання: ціною душі своєї і безсмертя її» [19, 215]. Це не проповідь, не повчання, це результат глибокого переконання, що людина мусить «врятувати свою душу; виплекати в собі любов» [19, 215], щоб не перетворитися у "мідь дзвенящу", у покірне знаряддя влади. Самоусвідомлення відбувається шляхом виходу за межі свого "я", оцінювання його з іншої перспективи. У творі відчутна діалогічна установка, орієнтованість на уявного реципієнта. Суб'єкт у процесі саморозкриття досягає, за С.К'єркегором, третьої, релігійної стадії самовдосконалення, тобто долає свою суспільну і моральну залежність, обираючи принципом свого існування страждання, співвідносне з долею Христа, з духовним прозрінням.

Замислюючись над тріадою *тілесне – душевне – духовне*, Юрій Клен наголошує на останньому, передбачає, що його реалізація поліпшила б міжнародні відносини: "Якщо християнські заповіді визнавалися принаймні теоретично у взаємовідносинах окремих людей, то у взаєминах народів їхнє не те, що застосування, а навіть теоретичне визнання вважалось за безглуздя й романтичну мрію недолугих паціфістів" [19, 217]. Твору властиві редукований сюжет, об'ємність характеру, який прагне зрозуміти світ і себе в ньому, "сміслова й образна насиченість і багатомірність" [21, 451], що вирізняють ліричну прозу від епічної.

У полюсах Захід/ Схід письменник шукає точки дотику, перетину, можливості співіснування, трактує опозицію як початок і кінець усього сущого. У «Міді дзвенящей» немає місця особистісним аспектам, немає активного персонажа. Це твір заглибленого у загальнолюдські проблеми письменника, котрий подав зріз рефлексуючої свідомості: тут домінує самовираження від імені колективного "ми", в якому індивідуальне "я" емігранта злите з колективним і виражає позицію національно свідомих кіл, які прагнули і могли в тих умовах рятувати лише свою душу. Від загального до окремого – таким шляхом увиразнювалася думка про єдність загальнолюдського й індивідуального, долі цивілізації і окремої людини.

Дійовими особами у творах Юрія Клена поставали не лише земні істоти, а й архангели, Ісус Христос. Інтертекстуальність, отже, виявлялася на рівні системи образів. У новелі «Чудо Воскресіння» передавалося відчуття незримої присутності Всевишнього, передбачення розмови з ним, відкриття для себе інших орієнтирів у житті, вищого сенсу буття. "Оповіді євангелістів, - наголошує А.Нямцу, - рясніють повідомленнями про численні чудеса, які творив у різні періоди своїх мандрівок Ісус Христос" [22, 106]. Юрій Клен зображує Його у складному і суперечливому оточенні, коли Він демонструє свою божественну силу, своїми діями доводить перемогу добра над злом. Мотив чуда співвідноситься автором з земними дивами, з перетворенням гидкого хробака в чарівного метелика. Подібні несподівані метаморфози – не лише засіб переконання у можливості чудес, а й вияв зачудування земним світом. «А якби йому, хробакові, показати метелика, чи пізнав би він себе у тому крилатому створінні» [19, 213]. Це, власне, авторські роздуми про людську душу, про земне і небесне, сакральне і профанне.

У новелі «Чудо Воскресіння» Христос зображується садівником, що обходить сад, подорожнім, котрий пропагує ідеї розп'ятого, великим страдником, котрий терпить муки. Ставленням до інших Він наче запрограмує ставлення до Себе. Множинність, багатогранність виявів – знак Його всюдиприсутності, всевидючості, а трикратна поява (перед Марією Магдалиною, учнями, Хомою) – завершеності, абсолютного ступеня вияву. Це художня інтерпретація земного життя Христа. Новозавітні колізії у прозі Юрія Клена постають у двох планах: у зображенні здійснених Ісусом див та у протиставленні їх жорстким реаліям доби. Для втілення свого задуму письменник шукав адекватну



форму, зумовлену біблійними аналогіями, ремінісценціями, алюзіями, намагався переконувати наочними прикладами. Для творів Юрія Клена характерні високий рівень заглиблення в метатекст, прагнення відтворити біблійний дух, розкрити гуманістичну суть віровчення: “Люби свого ближнього, як самого себе”. Процес художнього освоєння Книги Книг здійснювався ним на різних рівнях: тематики, системи образів, тропіки, стилістики. Письменник не закликав і не проповідував, а шукав, розмірковував, розраховуючи на емоційне сприйняття.

Українськість Юрія Клена виразно виявилася в нарисі «Крізь Великодні минулі», що починається зворушливим: «Ні в одній країні, мабуть, Великодень не святкувалося так урочисто, як у нас в Україні» [19, 203]. Повернення, пригадування попередніх великодніх свят – це відтворення етапів української історії. Крізь великодні минулі просвічуються етапи життя країни, відтворюються перипетії особистого життя: безжурного дитинства, студентського побуту у золотoverхому Києві, заслання на Архангельщині, войовничої антирелігійної пропаганди, що не змогла, проте, витравити віри. Після тривалих переконувальних у тому, що “віра є забобон”, достатньо було митрополитові лише промовити: «Христос воскрес!», як натовп відповів йому багатоголосим: «Воистину воскрес!». Такими непередбачуваними виявилися наслідки антирелігійної пропаганди, таким несподіваним фінал твору, що будовався на послідовності сильних переживань автора, чіє особистісне сприйняття виявлялося визначальним. Прийом ретроспекції дозволяв письменнику розширити часові (від дитячих вражень – до піку антирелігійної боротьби) і просторові (Волинь – Київ – Архангельщина – Барішівка – і знову Київ) межі твору.

Письменник відчував себе не громадянином конкретної країни, а Всесвіту, тому й розмірковував про співвіднесеність небесної і земної сфер, замислювався над взаємозумовленістю у світі. Характерний у цьому плані діалог архангелів про людину – безпорадну і сильну, гріховну і величну, кволу і могутню у своїй перетворювальній спроможності: “Чи ж не дивно, що одна тільки людина з усіх Господом створених істот знає, що судилося їй вмерти, що їй одній притаманне стремління мінятися, вдосконалюватися, з падіння і злетів творячи життя своє” [19, 60-61]. Неспівмірність небесного і земного, божественного і людського, духовного і тілесного постає досить виразно. Зображуючи спілкування вищих істот, письменник в оповіданні “Пригоди архангела Рафаїла” підкреслює складність відтворення його людською мовою: “Так прямуючи, вони [тобто архангели. – В.П.] розмовляли між собою, та не були то слова, що ними вони перекидалися і що їх десятками треба нанизувати, щоб віддати думку якусь. В одну мить, коротку, як мигтіння блискавиці, перелітала від одного до одного думка, що осявала чоло когось із них, і так само швидко мигтіла відповідь на неї” [19, 57].

Оповідання «Пригоди архангела Рафаїла» (1947) зв’язане з неканонічною “Книгою Товита”, в якій діє Рафаїл. Причому на зв’язок з прототекстом у творі вказує сам архангел у розмові з Михаїлом: “Людське тіло, яке я створив собі з астральної матерії, коли відвідав був Товія, не було справжнім тілом з плоті і крові <... >. Воно було тільки машкарою, що прикривала мою янгольську суть” [19, 65]. За цим інтертекстуальним відсиланням відчутна авторська інтенція – привернути увагу, підкреслити спільне. Функція Рафаїла в Юрія Клена та ж, що і в “Книзі Товита”: він оздоровлює тіло, очищує дух.

Оповідання відзначається напруженим сюжетом, свідчить про уміння автора привокувати увагу читача до проблем людського існування у нелюдських умовах, гріховності і спокути. Щоб збагнути людей, архангел Рафаїл увійшов у плоть Андрона Лукича Вертопраха – рахівника державного банку, став, по суті, його ангелом-охоронцем, двійником. Прототипом героя став один з семи архангелів – Рафаїл (“зціли, Боже”), котрий вважався цілителем і просвітителем. Висока духовність, втілена у людській плоті, неминуче стикалася з земними спокусами, життєвими випробуваннями. Як у цих умовах уникнути спідлення, не піддатися спокусі помсти? Чи людина фатально приречена на помилки і гріхопадіння? Як не намагався Рафаїл-Андрон подолати гріховність людського буття, не змізернити у життєвих випробуваннях, проте мимоволі відчував, як обставини все міцніше захоплювали його у свій вир. Коли мова йшла про його сподівання чи побоювання, хід подій виявлявся йому непідвладним. Навіть Рафаїл, “звувивши межі своєї архангелової свідомості до тісного жагячого виднокругу не дуже мудрої людини, почував себе, мов той каліка, що не може користуватися ногами, які скрізь його носили” [19, 74]. Невблаганні події вриваються у його життя і змушують не стільки діяти, скільки викручуватися. Його щирі зізнання про побратимів-архангелів, радше схожі на вияви божевілля, ніж на розповідь про реальні події, призводили до арештів усіх Гаврилових, Гаврилюків і т.п. Треба віддати належне сміливості автора, котрий слугу Божого спустив з едему на грішну землю, показавши його в умовах радянської дійсності, зображеної як панування Антихриста, як справжнє пекло. Опозиції *небо – земля, рай – пекло, світло – темрява, верх – низ* підкреслювали недосяжність щастя, одвічну людську тугу за мрією. Напружена сюжетна колізія змушувала замислюватися над тим, чи спроможна людина перебороти обставини, зберегти свою божественну сутність у нелюдських умовах.

Суд, який приснився Рафаїлові, – це вияв його нечистого сумління, усвідомлення того, що він (хоч і не свідомо) завдав страждань іншим. Це невблаганний суд, під час якого обвинувачем і підсудним постає, власне, одна особа, котра не визнає ніяких пом’якшувальних обставин. Разом з тим виникає питання: якщо вже архангел у людській подобі не може собі дати ради, то як має почуватися звичайна рядова людина у цих перипетіях. Чи здатна вона витримати цей іспит? У чому її призначення? “Ідея “особистого покликання”, – стверджує С.Пригодій, – була рівною мірою притаманна <...> і українським протестантам і православним” [23, 51], котрі сприймали людину крізь призму суперечностей. Юрій Клен не пародіює архангелів, не знущається над церковними святощами, як це було прийнято в радянській літературі, він зближує різні сфери – горню і земну, продовжує релігійно-містичну традицію в художньому

освоєнні біблійної тематики. Апокаліптичні візії не нагнітаються, адже автор прагне лише застерегти, попередити, бо людина сама вільна вибирати між добром і злом, сама мусить дбати про своє духовне очищення, сама повинна “крізь темряву торувати ту дорогу, що йде вгору”.

У зображенні внутрішньої боротьби між Вертопрахом і Рафаїлом, у кінцевому рахунку між демонічним і божественним в одній істоті, відчутні ремінісценції з біблійною притчею про кукіль, якою Ісус Христос повчав своїх учнів. Притчевість служила прогнозуванню можливих наслідків боротьби.

Ситуаційна схожість помітна також з «Демоном» М.Лермонтова: зустріч Демона з Тамарою нагадує зустріч Рафаїла з Іриною, адже при першому знайомстві герої закохуються. Введення цього твору у ширший контекст дозволяє виявляти такі інтертекстуальні відсилання, про які автор, очевидно, і не здогадувався. Мова йде про підсвідому інтертекстуальність, що зближує текст з іншими творами про божественне і людське.

Юрій Клен багато уваги приділяє передчуттям: його герої замислюються над таємничою волею, що керує світом, прагнуть зрозуміти своє призначення і слідувати йому, відчувають силу провидіння. Так, героїня оповідання “Акація”, пройнята почуттям відповідальності за життя своєї майбутньої дитини, під впливом лихих передчуттів залишає пароплав перед початком пожежі, тобто інтуїтивно передчуває загрозу. Автор зосереджує увагу на послідовності сильних переживань Ганни, котра то згадує своє недавнє минуле, то розмірковує над незбагненністю людської долі, то прислухається до пульсу нового життя в ній (“Якими дивними шляхами, – думала вона, – веде нас доля. Отой хлопець, що ось ворухнувся (а це неодмінно буде хлопець, і назве вона його Василем), задовго заки йому народитися, почав регулювати її життя і диктувати свою волю...”). Під впливом зовнішніх імпульсів героїня переживає стан крайнього нервового збудження, так ніби “три дні її без перерви електризувала якась страшна, безжалісна машина, пропускаючи струм крізь усі її нерви” [19, 28]. Схильна до рефлексій, самонавіювання, вона розкривається не стільки в дії, скільки у самозаглибленні у свої відчуття. Тому дія в творі розвивається повільно: героїня згадує, сприймає навколишній світ, розмірковує і лише збирається їхати, проте так і не наважується. І в цьому виявляється вищий сенс, адже її передчуття не були марними.

Завдяки пригадуванню своєї першої зустрічі з майбутнім чоловіком Ганна заново переживає найщасливіші хвилини свого життя, що так раптово змінилося з його появою: “Почалася справжня епопея її юності з човновими гулянками по Дніпру, поїздками на Чорторій і до Межигір'я, нічними ескападами в невідоме, щасливими блуканнями в Голосіївському лісі і сидінням над тихим плесом Китаївського озера” [19, 13]. Пригадування стає способом зображення подій особистого життя, тих художніх реалій, в яких героїня “живе”. Проте оповідання написано від третьої особи однини, тобто витримане в епічній манері, і свідчить про вміння автора ховатися за лаштунками персонажа, відчувати його стан. Є.Маланюк не випадково підкреслював уміння письменника «творити постаті», «бачити фабульну перспективу», відчувати долі та призначення дійових осіб.

У несподіваних життєвих перипетіях, у які потрапляють персонажі Юрія Клена, вбачається нерідко вищий сенс: Антось Кшетуський – не пара, скажімо, Оксані з оповідання “Яблука”, тому поява Антона Перебийноса в її садку – закономірність, зумовлена потребою виправити цю невідповідність. Мотив несподіванки суттєво змінює ситуацію, “перевертає” планований перебіг подій: Оксана, зіставивши негідну поведінку свого коханого і лицарську незнайомця, віддає перевагу останньому і добровільно погоджується на шлюб з ним. Антін Перебийніс, хоч і готовий за честь і гідність змагатися навіть з вовчою зграєю, проте під впливом дівочої вроди і сліз блискавично змінює рішення: замість вірної смерті обирає вінчання з тією, котру бачив уперше. І хоч планувати чи вирішувати суб'єкти дії можуть, здавалось би, самі, але зображена у творі колізія переконує, що і на ці дії героїв мають вплив зовнішні чинники, які корегують чи змінюють перебіг подій. Віра у провидіння, у здійснення вищих законів підтверджується у творі розвитком сюжету, який викликає ремінісценції з Книгою Книг.

Елементи несподіванки виявляються і в “Медальйоні”, що вражає загадковістю людських доль, точністю відтворених вражень. Місцем дії стає у творі містечко Славути, де довелось перебувати письменнику в маєтку князя Санґушка – символа “старої романтики”. Очевидно, почуте про одну з родинних історій лягло в основу цього твору, побудованого за законами новелістичного жанру, що зумовлював драматично напружений сюжет і несподіваний поворот у його розвитку. Невинне бажання дітей врятувати паперового змія призвело до того, що коні, якими правила княгиня Санґушко, сполошилися і щодуху помчали до зруйнованої греблі, ще мить – і княгиня з маленькою донечкою полетіла б у прірву. Врятувавши їх від смерті, Андрій Гармаш міг би, наприклад, розраховувати на велику винагороду, проте навіть не думає про це, не піддається спокусі затишного життя, не чекає матеріальних благ, а вирушає в мандри. І саме жадоба незвіданого, усвідомлена життєва позиція змушує його залишити лікарню, де він мав і добрий харч, і догляд, і затишок. Тепер, не маючи власної хати, він “володів усіма байраками, чагарниками і хуторами, що траплялися на його дорозі” [19, 99].

У творі виділяються дві сюжетні лінії, що розвиваються паралельно: перипетії мандрівного життя Андрія та викликані його вчинком добродіяння княгині Санґушко, котра щедро наділяла убогих, утримувала притулки для калік. На розвиток сюжету впливає мотив омани: княгиня на підставі знайденого нею у мертвого Йосипа Барика медальйона вважає його рятівником своєї доньки. Той медальйон, який мав би відкрити вбивці шлях у майбутнє, раптом призвів до його несподіваної смерті: “Усвідомив у раптовому переляку, що ланцюжок обірвався, і медальйон покотився на піскувату дорогу, за мить він потрапить під колеса або під копита коней, – медальйон, що був талісманом, який відімкне двері до скарбниці, яка криє у собі гори невидимих ще для ока самоцвітів...” [19, 103-104]. Під час

спроби врятувати цей талісман Барика загинув – і це сприймається як закономірна відплата за всі його злодіяння. Таким чином, неадекватна вчиненому винагорода дістанеться все-таки не вбивці, а його дітям, котрі не можуть відповідати за злочини батька. Правда, про це княгиня ніколи не дізнається, адже і рятівник, і його вбивця мертві. Автор не намагається замість хибної версії подати нову інтерпретацію подій, бо зло і так виявилось покараним.

У творі відчутна багатозначність авторської позиції, яка не нав'язується читачеві, а природно виявляється у реакції персонажів. Автор, за М.Бахтіним, мов драматург, роздав цього разу слова чужим голосам. Лише наостанку він не втримується, щоб не підсумувати: “У великій книзі Доли, де записано рахунок кожного із земнородних, золотим пером архангел занотував ще одне велике сальдо на користь княгині Сангушко” [19, 104-105]. У цьому описі відчутне його схвалення благодіянь героїні, котра послідовно дотримувалася біблійних заповідей, завжди злу протиставляла “зброю добра”. Устами і діями своїх героїв письменник намагався, за власним зізнанням, звершити “священний обов’язок лицаря Граалю, що його виконати він має перед культурою, яку одідичив і яка довірена його дбайливій охороні” [24, 422].

На рисах Юрія Клена, у центрі яких рефлексуюча особистість, позначилися, безперечно, поетичні прийоми організації художнього тексту. У деяких з них, як, скажімо, у “Міді дзвенящей”, зображальний план підпорядковувався плану вираження, епічне ставало основою ліричного. Проте оповідання “Яблука”, “Медальйон”, “Акація” свідчили про вміння автора побудувати напружений сюжет, сховатися за лаштунками своїх персонажів, котрі діють не з авторського примусу, а згідно з логікою розвитку характеру. Отже, письменник дав зразки справжньої прози. Тому можна погодитися з Є.Маланюком, котрий підкреслював: “Це є проза майже прозаїка. І, коли б ми не знали, що Юрій Клен був поетом, коли б не знали автора, ми могли б говорити про нового в нашій літературі прозаїка, прозаїка справжнього” [25, 7].

Для творів Юрія Клена характерні високий рівень заглиблення в першоджерело, прагнення відтворити дух оригіналу. Навіть самі заголовки його творів, як, наприклад, “Мідь дзвенящая”, “Пригоди архангела Рафаїла”, виконують не стільки номінативну, скільки функцію ремінісценції, відкриваючи читачеві горизонт сподівань. Біблійні ремінісценції в оповіданнях “Чудо Воскресіння”, “Мідь дзвенящая” мають виразний характер, пронизуючи всі рівні твору, а в оповіданнях “Медальйон”, “Яблука”, “Акація” – переважно підтекстовий.

Близький до Юрія Клена – своїм прагненням освоювати культурні надбання різних епох, готовністю до діалогу з європейськими інтелектуалами –Л.Мосендз. Його збірка епічних творів “Відплата”<sup>2</sup> (1939), що складалася з шести оповідань (“Птах високого лету”, “І’на рагата”, “Лист, “Євшан-зілля”, “Ненависть”, “Мінерва”), відзначалася яскраво вираженою інтертекстуальністю. Оповідання, навіяні темами Середньовіччя і Відродження, вступали у взаємодію з текстами попередньої культури, творами самого автора та його сучасників. Самі заголовки творів “відсилали” то до покровительки ремесел і мистецтв Мінерви, то до легенди про чарівне зілля та художніх творів про нього (“Отрок” М.Обачного, “Половці і отрок” О.Олеся, “Євшан-зілля” М.Вороного, “Володимир Мономах” В.Кулаковського та ін.).

Л.Мосендз вдавався до кодової (мовної) інтертекстуальності, суть якої полягала у вмонтуванні в текст слів іноземною мовою. При цьому письменник не подавав жодних коментарів, які б прояснювали, скажімо, значення слів “І’на рагата”. Це перекладалося на плечі читача, котрий мав відчутти, що живе в багатомовному світі, і тому мусив розраховувати на здогадку. У зв’язку з тим, що заголовки корегували сприйняття тексту, то для посвячених (у даному разі тих, хто володів італійською мовою) він давав простір уяві, відкривав горизонт сподівань, для непосвячених, навпаки, ставав поштовхом для ймовірного прогнозування, інтуїтивного висунення гіпотез, адже мова йшла про багатий рід Пачіолів з Венеції, що мав на своєму родовому прапорі слова “не мир, а меч!”.

Заголовок творів нерідко виконував функцію інтертекстуального чинника і відсилав читача до джерела тексту. Л.Мосендз в оповіданні “Мінерва”, наприклад, показав, що давньоримська богиня мудрості Мінерва в особі Г.Сковороди знайшла собі гідного спадкоємця. Український любомудр, прислухаючись до її таємничого голосу, став сам носієм мудрості: “То не туга за Мінервою – мудрістю гнала його з місця на місце. То сама його душа Мінерва сповнена вкрай назбираними скарбами, тягла його роздати їх по тій землі, з якої вона вийшла” [26, 122]. Л.Мосендз скористався здатністю історичного Г.Сковороди передчувати, провидіти майбутнє. Таємничий голос повертає його героя до рідних ланів, щоб він ділився назбираними зернинами мудрості зі своїм народом. Оповідання будувалося на розкритті “діалогічних взаємин” українського філософа не так із зовнішнім світом, як із провидінням, що допомагає мудрим. Незалежний від усіх і всього, скоряючись лише велінню вищих сил, герой Л.Мосендза нагадує персонажа новітнього міфу, створеного автором.

Назвою оповідання “Євшан-зілля” також підкреслювався зв’язок з першоджерелом, проте з самого початку тексту наголошувалося на відштовхуванні від відомої легенди. Твір починався там, де вона закінчувалася, тобто зв’язок з прототекстом мав характер продовження, а не наслідування. “І коли Отрок, юнак-ханенко, понюхав чарівного Євшан-зілля, що приніс йому гудець Оря від його батька хана Сірчана, – згадав ураз свою половецьку вітчизну й утік із Орею з ворожого Києва до привільних степів”.

Так кінчається легенда про чарівне зілля. Але тут лише-но починається історія самого ханенка Отрока”, – зазначає письменник [26, 91], повідомляючи віртуальному читачеві код прочитання цього тексту. Поведінка реципієнта моделюється за схемою: я цей код зрозумів і продовжую читати, бо автор не повторює першоджерело. Отже, читач, прийнявши умови угоди з автором, стає інтерпретатором тексту, прочитує у ньому новий зміст на основі зіставлень як з прототекстом, так і з індивідуально-

авторськими спробами осмислення легенди, скажімо, з поемою М.Вороного “Євшан-зілля”, що відзначалася спроектованістю на тогочасне становище України.

Як відомо з Галицько-Волинського літопису за Іпатіївським списком, син половецького хана повернувся на батьківщину завдяки чарівному євшан-зіллю. З цього повернення і починається розвиток сюжету у творі Л.Мосендза, причому у зворотному напрямку: новий хан прагне трічі подолати Русь, що дала йому колись притулок. Проте всі спроби виявлялися марними: “стояла Русь мов стіна святої Софії” [26, 95]. І тоді, за порадою Кобяка, половці вирішили перейняти руських богів, які здавалися їм сильнішими. Із запозиченням чужих богів народ-завойовник перетворився у покірну отару, а євшан-зілля стало звичайним сіном. Не зброєю русичі подолали завойовників, а вищим ступенем розвитку, своєю ідеологією. Розв’язка твору – наслідок фатальної помилки, за яку хан добровільно розплачується життям. Таким чином, зображений “поїзд мертвих”, що везе спочатку батька, потім сина, служить своєрідним обрамленням твору. Навіть звуковий супровід збережено при цьому: “Коні коцали копитами об копита, сполохані ховрашки вискакували з-під ніг...”; “І знов, як перед роками, мчав страшний поїзд нічною тишею. Лише коцало копито об копито, шелестіли трави...”. Спостерігається, проте, суттєва відмінність, зумовлена тим, що смерть старого хана законна, а його сина передчасна, викликана усвідомленням загибелі довго виношуваного плану. Зіставлення цього тексту з легендою дає підстави твердити про появу нового тексту, відмінного від першоджерела.

Інтертекстуальність виявляється не лише в інтерпретації відомих сюжетів, а і в поліфонії, ремінісцентності художнього слова, що набуває глибини і недомовленості. Уся новела “Лист” побудована на металітературному мотиві листа, що має багату історію. І.Набитович [27] висловлює припущення, що ця новела написана під впливом трагічного розриву автора з Ольгою Русовою (онучкою С.Русової), яка віддала перевагу іншому, Миколі Базилевському. Події особистого життя, мабуть, позначилися на ставленні до адресатки. Неназваний адресат у новелі – пані, адресант – митець, котрий намагається пояснити їй, що вона аж ніяк не причетна до появи його твору. Заперечуючи їй, герой висуває низку аргументів. Їх суб’єктивність очевидна, адже нерідко сам автор-творець дивувався тому, як сприймався його твір, які ідеї відчитували у ньому. Зізнання героя в тому, що він перебував під впливом картини – визнання міжтекстового зв’язку, при якому картина постає текстом. Зображене невідомим художником не описується, а подається через сприймання героя, котрий бачить її саме такою, а не іншою. У процесі творення, очевидно, спрацював механізм зчеплення асоціацій, відбувалося їх нашаровування, тому інтерпретація героя – одна із версій, вірогідність якої проблематична.

“Лист” відзначається своєрідною інтертекстуальністю, ця специфіка полягає у вербальному описі вражень від художнього полотна “Дівчина Золотого Заходу”, тобто такого тексту, який належить до іншої семіотичної системи і тому потребує для свого декодування особливого шифру. При цьому багато значить кольорова символіка (золотий, синій, сірий). У контексті твору антиномічного характеру набуває пара *золотий – сірий* тому, що “дівчина Золотого Заходу” виявляється звичайною панночкою сірого Сходу. Графічні стилістичні засоби (у даному разі велика літера) посилюють ефект ілюзорності першого враження. Амбівалентність висунутих адресантом аргументів виявляється у тому, що автор листа спочатку стверджує, що нібито не знає адресатки, а потім називає її жінкою Сходу. Алогізм очевидний, проте так і лишається не проясненим, змушуючи надбудовувати текст, домислювати відтворену ситуацію, адже позатекстові чинники, які викликали появу “Листа”, відновити досить складно. Крім того, заявлена опозиція *Захід – Схід* мала багатий спектр прочитання і знаходила вияв, власне, у всіх “вісниківців”.

Якщо збірка Л.Мосендза “Відплата” вписується у контекст ідейно-естетичних пошуків Юрія Клена, то “Людина покірна” (1937) – Ю.Липи. Ця збірка об’єднала твори, в яких зображувалися події національно-визвольної боротьби та її учасники. “Сі новели, – відзначав рецензент, – се міцний протест нової людини проти дриглятих душ, проти так званої “культури вівце-людей”, що дає себе так легко нищити всякому брутальному чоботові” [28, 923]. Непохитна людина асоціювалася у Л.Мосендза з берладником – одним з найулюбленіших образів, що засвідчував регіональну закоріненість автора. Зі співвідношення заголовка і змісту творів ставала зрозумілою невідповідність, що могла бути прояснена хіба що завдяки зіставленню зі збіркою “Відплата”. Людині, котра мужніла у визвольному змаганні, проте не досягла бажаного, протиставлялися сильні особистості іншої доби. Від такого зіставлення зі здобувачами, справжніми переможцями непокірна людина ставала менш помітною на тлі велетів духу. Мабуть, у процесі визрівання і реалізації задуму нашаровувалися аналогії і зіставлення – імпліцитні за характером свого вияву.

У всіх творах оповідач обґрунтовував одну і ту ж думку: покірна людина – це вівця, яка добровільно підставляє шию. Причому слова “покірна” і “культурна”, що характеризують людину, у контексті сприймаються як синоніми. “Сприймаючи фразу, ми здійснюємо свого роду творчий акт, – підкреслював В.Кожин, – взаємоспіввідносячи обидва плани слова – завжди живе в нашій свідомості загальне значення і те точне, індивідуальне значення, яке вияснене художнім контекстом” [29, 307]. «Вівце-людям» протистояли у збірці сильні особистості, тому кожний розказаний оповідачем епізод вносив новий штрих у портрет цієї особистості, що розкривалася в екстремальних обставинах. Письменник розвивав висловлене, знаходив для більшої переконливості все нові і нові докази. Таким чином, ці твори вибудовувалися за хронологічно-тематичним принципом, що давав змогу відтворювати характери у бурхливих перипетіях 1919 року. Подібність текстів виявлялася у дедуктивній манері викладу, подальшому обґрунтуванні висловлених парадоксів, якими оповідач інтригував членів клубу. Своєю точку

зору Давид нікому не нав'язував, даючи змогу слухачам самостійно робити висновки, вступати у полеміку. В основі більшості з цих творів лежить прийом синкризи, тобто зіставлення різних точок зору на один і той же предмет. Звертання та питання Давида до слухачів підтримують діалогічну ситуацію і дозволяють уникнути однозначності в оцінці розказаного. Причому епізоди з минулого подаються різномасштабно: то частково редукуються, якщо мова йде про несуттєве, то укрупнюються ("Лише обернувся до відсудженої лави, яка без руху дивилася лише на нього. Це тривало хвилину, безкінечну довгу хвилину"). Слухачі мають свою думку про почуте від оповідача і зрідка висловлюють свої міркування вголос, що сприяє виникненню додаткових значень. Жодна точка зору не нав'язується читачеві: він сам формує її на основі зіставлення думок оповідача і слухачів.

Оповідання збірки "Людина покірнa", крім виявлення міжтекстових зв'язків між ними, доцільно розглядати у контексті всієї творчості Л.Мосендза. Оповідання "Берладник" тематично перегукується з поезією "Берладницька секстина": твори зображують наполегливого здобувача – людину завзяту і рішучу, здатну на героїчні справи. Дід Яким з оповідання "Берладник" постає спадкоємцем героїчних традицій. Небагатослівний і витривалий, він раптом розговорився, тобто в текст оповідання вмонтовується його оповідь. Письменник при цьому передає не стільки зміст його слів, скільки враження від них слухача: "А з-за обр'ю татарські загони, переслідувані козаками, сунули на північ бундючні яничари, щоб за мить утікати через Дністрові пороги, з криком і гомоном чвалували галасливі волохи, нещасний Хмельниченко похапцем переправлявся на той бік, Дорошенко з надією й жалем вдвлявся з горбів у розшарпану батьківщину" [30, 32]. Своєрідність цього тексту в тексті полягає в тому, що авторство при цьому не змінюється. Письменник лише віддає свій "голос" діду, таким чином змінюється лише суб'єкт мовлення. Подібні текстові вкраплення на відміну від цитат, які мають іншого автора, називаються інтекстами.

В оповіданні "Берладник" розмова представників двох поколінь – старшого і молодшого – коментується всезнаючим автором, котрий, за класифікацією М.Бахтіна, оволодіває героєм, щоб вписати його у контекст славних предків: "Тільки нащадки берладників, тих гульливих і одчайдушних попередників січового стрілецтва, нащадки громадян вільного Берладу, що їх завжди тягло на волю рідних балок і горбів, до неприступних скельних притулків над Дністром, – тільки вони могли мати такі думки" [26, 33]. Згадка про володаря Берладського князівства як про "нещасного Івана Берладника" готує читача до трагічного фіналу – героїчної смерті діда, цього вірного захисника рідної землі. Його духовним побратимом постає ліричний суб'єкт з уже згаданої поезії. Байдушний до слави і життєвих вигод, навіть до свого життя, він мріє лише про "заграву волі над Дніпром і Богом", тобто про незалежність.

Пафос збірки "Людина покірнa" спрямований проти психології "вівце-людей", яким протиставляється сильна особистість, що мужніє у вирі національно-визвольної боротьби. Міжтекстовий зв'язок творів простежується у своєрідній заангажованості оповідача, котрий прагне вразити слухачів парадоксальністю висновків, які знаходять подальше обґрунтування у його висловлюваннях. Цей принцип організації художнього матеріалу повторюється в оповіданнях "Людина покірнa", "Роксолана", "Поворот козака Майкея Смайлза" та інших. Оповідання, які ввійшли до збірки, становлять єдиний макротекст, що підкреслюється заспівним характером першого твору ("Ви хочете мати характеристику так званої культурної людини? Добре! Ось вона: гомо леніс – людина покірнa...") і завершальним контрапунктом останнього ("Я не пам'ятаю далі вже нічого, – докінчував Давид. – Опам'ятався десь аж ввечері, коли чекісти покинули фільварок. З розстріляних не спасся ніхто"). Отже, в останньому творі оповідач характеризує не лише інших героїв, а й себе самого як учасника тих бурхливих подій.

Інтертекстуальність виявляється в інтерпретації відомих у літературі образів, до яких зверталися сучасники Л.Мосендза: "попівна Роксолана, байстриуча мати яничар" ("Діва-Обида" Є.Маланюка); "Очей орлиних Сулеймана / Зірниця й радість – Роксолана" ("Роксолана" О.Лятуринської). Образ Роксолани в однойменному творі Л.Мосендза постає внаслідок перетину різних дискурсів, що виникли упродовж віків і не виключають один одного, а ніби нашаровуються, породжуючи амбівалентність художнього слова, що зберігає попередній зміст і водночас набуває нового. Роксолана розкривається тепер у вирі громадянської війни, що змушує її зробити свій особистий вибір, продиктований власною волею. Дискусія, яка виникла між оповідачем і юнаком, відтворює множинність можливих інтерпретацій цього образу. Юнаку належить цікаве припущення про джерела однієї з версій: "Через це й думаю, що таку Роксолану, – на два боки добру: туркам і українцям, Христові й Магометові, – видумали значно пізніше... Мабуть, ті, що самі були в Роксоланинім положенні... Вигадали, щоб виправдати самим собі свою власну поведінку..." [13, 50]. Як і інші "пражани", Л.Мосендз досліджує комплекс Роксолани. Для Є.Маланюка – це "байстриуча мати яничар", втілення відступництва, психологічного переродження; для Л.Мосендза – важливі національно-психологічні та етичні аспекти проблеми.

Новітня Роксолана, про яку Давид оповідає присутнім, після розправи над нареченим приховала свій справжній намір – відплатити ворогові. Увійшовши в довір'я до нахабного залицяльника, вона скористалася нагодою, щоб помститися за свого нареченого. "Отож на виїзді з Четверного, – доказував Давид, – ми закопали увесь, цілісінький штаб. До одного!..." [26, 63]. Оповідач опускає подробиці здійсненої помсти, дає змогу кожному слухачеві зробити свій висновок. Його оповідь супроводжується, крім того, зображенням реакції слухачів, які то слухають мовчки, то виявляють нетерплячість, то висловлюють подив. Завдяки цьому образ героїні вимальовується багатоаспектно, крізь призму сприйняття різних дійових осіб. Процес відштовхування від усвідомлення душевного роздвоєння Роксолани завершився наближенням до нього, адже героїня Л.Мосендза, граючи роль щасливої з

убивцею свого нареченого, теж могла комусь здатися незрозумілою, теж викликала подив своєю поведінкою. Таким чином, у новій інтерпретації відчувався відгомін уже відомої версії, заперечуваної спочатку. У подібній інтерпретації спостерігалася і відмінність, що виявилася у реалізованості задуманого героїнею.

Ремінісцентність, алюзійність творів Л. Мосендза сприяла актуалізації історичного досвіду народу. За допомогою ономастичних алюзій (“Ворскла, Жовті Води й Полтава, Грінвальд і Сарагоса, Царгород і Відень”), що нагадували про історичні події, перипетії роду Яхненків з оповідання “Великий Лук” вписувалися у контекст історії. Джерелом цих відсилань був родовід Мосендзів, частково описаний в автобіографічній повісті “Засів”, у поемі “Волинський рік”. Оскільки предки письменника відзначалися честолюбністю, то у тексті закономірно виникали ремінісценції зі “Словом о полку Ігоревім...”; окремі фрагменти, як, скажімо, “шукаючи собі честі, а батьківщині слави”, поставали поверх тексту-першоджерела.

Головним героєм оповідання “Великий Лук” був Марко, тобто письменник дав цьому персонажу ім’я свого батька, котрий рано помер. Знаменним виявилось також те, що Марко народився тоді, коли у бою загинув його батько. Великий Лук, який віщував смерть, згодом у руках Марка став символом відплати: “Дух Великого Лука повернувся до країни предків з величезним почотом...” [26, 104], бо завдяки йому вдалося знищити увесь ворожий курінь.

У збірці “Людина покірна” сильна особистість протиставлялася масі, яка, за авторською характеристикою, знала лише “вагання, панічність, страх перед ризиком” [26, 107], проте не виявляла інстинкту самозбереження. В оповіданні “На утвор” наводилися конкретні приклади, коли інертна маса сама прирікала себе “на утвор”, тобто на знищення. Заголовок твору створював ефект очікування незвичайного і заданий ним тон підтверджувався, підтримувався упродовж усього тексту. Втрата людиною інстинкту самозбереження виявилася тут предметом пильної уваги і втягувала у своє силове поле подібні ситуації. Однією з них був той випадок, про який повідомив Давид – оповідач і водночас учасник подій. Його тактика цього разу полягала у тому, щоб спочатку вразити, заінтригувати присутніх, а вже потім звертаннями чи запитаннями до них підтримувати увагу. Тому і почав він з жарту про нібито винайдений спосіб омолодження, при якому частина претендентів іде в “розход”, а потім перевів розмову на серйозне: “Бачили ви, панове, як у гірській колибі доять вівці. Навіть не мекаючи, товпляться вони до вузької вулички, де м’язисті руки вівчарів витискують з їхніх вимен молоко. Таким самим гуртовотарним, покірною-бездушним був цілий процес викликуваних людей. І куди ж? На смерть!... А вони навіть товпилися, як ті вівці перед дійкою!...” [26, 111]. Оповідь Давида – не сухе повідомлення, а емоційний, розрахований на слухачів монолог, що супроводжувався постійними звертаннями: “Згадайте, панове, як...”; “Знаєте, може, як...”; “Пам’ятаєте, як часом...”. Він оповідав про те, як потрапив у в’язницю і пропонував приреченим на “розход” людям тікати звідти, але це викликало у них лише жах. І хоч знайти підтримки у заляканих “вівце-людей” йому не вдалося, проте, скориставшись несподіваною ситуацією (забули зачинити двері камери), він втік. Оповідь виявляється вдалою формою репрезентації точки зору на подію безпосереднього її учасника, функція автора зводиться до опису його мовлення і викликання ним реакції слухачів. Важливо, що оповідач не намагався прикрасити свою втечу, витворити з себе новітнього богатиря, він говорив про це просто, без будь-яких зовнішніх ефектів, бо дорожив увагою присутніх.

В оповіданнях збірки “Людина покірна” переважала внутрішня інтертекстуальність, що виявлялася у зміні суб’єкта мовлення, “голосу” – чи то візника (“Укрита злість, облудлива покірність”), чи то діда-кулеметника (“Берладник”), чи молодого Марка Яхненка (“Великий Лук”). Поліфонія досягалася зміною точок зору: оповідача – героя – слухача, що реагує на почуте. Визначальність обраної точки зору була помічена Ц.Тодоровим: “Один і той же факт, викладений з двох різних точок зору, – це вже два різних факти” [31, 69]. Читач діставав змогу стежити за процесом комунікації, за обміном інформацією, тобто мав змогу зіставляти точки зору. Введення у тексти оповідача, котрий бачив чи чув те, про що розказував, надавало їм емоційності, переконливості. Нерідко достовірність зображеного підкреслювалася епіграфом-присвятою, як, наприклад, “пам’яті брата” (“Брат”). Зв’язок з позатекстовою реальністю, у даному разі – із загибеллю близької людини, надавав цьому оповіданню особливого ліризму. Невисловлена, нереалізована любов до слабкого фізично, але сильного духом брата бриніла у кожному його рядку, особливо в отому повторюваному звертанні “братіку милий!”.

В оповіданні “Брат” дистанція між автором і оповідачем стає мінімальною, бо мова йде про духовне випростання його рідного брата, що вразило і, очевидно, вплинуло на нього самого. Ставлення оповідача до себе нерозривно зв’язане зі ставленням брата до нього. Його “я” розкривається на тлі іншого “я”, причому близького йому. Для автора було важливим зафіксувати мить переродження, перетворення “крихкого, тендітного, мовчазного” юнака у свідомого борця, котрий вирішив іти на “жнина”, тобто виборювати волю. Алюзія “жнина” сприймалася лише в контексті, у зв’язку з протиставленням людей безсловесній худобі. “З села вже багато пішло на жнива!... Значить, і вони не захотіли бути худобою, відчували свою людськість...” [26, 24], – підкреслює герой. Його переконаність, що бриніла в повторюваному “піді”, усвідомлення вирішального моменту історії змушували діяти: “Знаєш, я гадаю, що як ми прогавимо цей дев’ятнадцятий рік, а його вже половина геть, то ніколи не спроможемося на свою власну долю...” [26, 25]. Цим оповіданням письменник відгукнувся на звинувачення Є.Маланюка у “черкаській шатості” (“Звідціль черкаська твоя шатость / І рабська кров твоя звідціль...”) як однієї з причин поразки, що виразно прозвучало у поезії “Діва-Обида”, тому і ввів у текст твору підказку “черкаська”: “О, ти шарлатний дев’ятнадцятий роче! У твоїй сухувійній весні й

пустельно-гарячому літі починає відроджуватися “черкаська завзятість!” [26, 28]. Характерно, що ні зображена подія, ні місце дії (біля Бугу) ніяк не пов’язані з Черкасами, тобто слово “черкаська” служило розпізнанню попереднього контексту і розумінню того нового змісту, який виник під впливом цього маркера.

М.Бахтіну належить цікава ідея розглядати людський вчинок як потенційний текст, що потребує діалогічного контексту. Вчинок брата, котрий спочатку говорив, переконував, а потім, уже не чекаючи згоди, відійшов туди, де чулися гармати, був і сприйнятий, і належно оцінений, отже, увійшов у діалогічний контекст художнього твору.

Оповідання “Укрита злість, облудлива покірність” при всьому виразному монологізмі, що досягається оповідною манерою, будується на зміні структурних точок зору: оповідач, котрий пошкодив ногу, і візника, що погодився підвезти його до станції. В оповідь подорожнього вмонтовується оповідь діда-візника, яка прояснює “укриту злість”, викликану віками визиску і гноблення. Оповідь діда, зрідка супроводжувана емоційними вигуками чи питаннями-відповідями, відкривала драму, що дістала чітку характеристику: “Укрита злість, облудлива покірність”. Цитатний заголовок твору відсилав до слів І.Франка (“Невже повік уділом буде твоїм / Укрита злість, облудлива покірність / усякому, хто зрадою й розбоєм / Тебе скував і заприсяг на вірність?”), що актуалізували зміст його прологу до поеми “Мойсей”. Між поемою І.Франка й оповіданням Л.Мосендза склалися діалогічні зв’язки у формі питання – відповіді, адже із зображеного прозаїком впливала все та ж “укрита злість”, що виявилася в акті індивідуальної помсти діда-верховинця над ненависним лихварем. При цьому герой зовні лишався покірним, але ця покірність, як видно з оповіді, оманлива.

Автор, уводячи в текст оповідь візника, тобто іншу точку зору, дає змогу подивитися на чужинця очима іншої особи. Точка зору візника не скасовує висловленої на початку твору думки про підозріливо-обережне ставлення мешканців гірського краю до чужинців, а лише співвідноситься з нею. Нове значення виникає на основі перетину різних точок зору. Для місцевих жителів оповідач-чужинець лишається “паном”, хоч і розмовляє “по-тутешньому”. Слово “пан” має у тексті багатий спектр конотацій (“Тому на слово “пан” укладає цей рід цілу гаму найрізніших понять. Крім інертної погорди до загарбників, ще й зовнішній пошанівок раба до свого володаря”). Та й сам оповідач переконується, що недовіриле ставлення до чужинців не випадкове: “Під цією ж статичною нехіттю, мав я нагоду пересвідчитися, була захована безодня ненависті до всього, що не вийшло з цих карпатських долин. Та ненависті не чинно-палаючої, не тієї ненависті, з якої зроджуються великі чини й тривкі цілі. Але ненависті вперто захованої, глибоко закопаної під кількома шарами байдужості й нехоті” [26, 67].

Стратегічно важливою є форма включення “чужого” слова у текст, його помітність, можливість розпізнання. Строкате іншомовне середовище, в якому працювали українські письменники-емігранти, створювало сприятливий ґрунт для чужомовних включень в україномовні тексти. Нерідко ці включення мали підсвідомий характер і оформлялися згідно з українським правописом 1929 року. Вони свідчили, з одного боку, про вплив чужомовного континууму, а з іншого – про певний рівень акліматизації у ньому.

У розташуваних оповідань у збірці “Людина покірна”, на перший погляд, не відчувається певної логіки, проте вона простежується у тонкій грі автора, котрий вибудовує ці тексти як розказані у чоловічому гурті. Невипадково збірка завершується оповіданням “Поворот козака Майкеля Смайльза”, що зображує, як “з попелу американської прерії знов зроджується Фенікс української душі” [26, 137]. Велика буква виконує тут функцію виділення комунікативно-значущого слова. Парадоксальність поєднання винесених у заголовок слів прояснюється все тим же оповідачем, котрому (не без труднощів) вдалося відновити цю незвичайну історію: пробудження в американського підданого генів козака зі Сміли. Якщо вже Смайльз успадкував їх, то рід, котрий має таких завзятих спадкоємців, не може зникнути безслідно. Так, незважаючи на трагічну кінцівку – розстріл полонених, оповідання вселяло надію, віру у незнищенність українського роду.

Усі оповідання будуються на зміні мовця, таким чином, поліфонія досягається за рахунок передачі “голосу”. Завдяки цьому обсяг розказаного у текстах перевершує можливості однієї особи. Ім’я головного оповідача асоціювалося з ім’ям біблійного царя Давида, з яким християнська традиція пов’язувала месіаністичні сподівання. Оповідач прагнув заінтригувати слухачів – присутніх у клубі чоловіків, тому вдавався до різноманітних прийомів ораторського мистецтва. У його арсеналі – звертання до присутніх («панове»), питання («Чи не здається, вам, панове...»), афоризми («Краще бути вигнанцем, притулитися десь на землі чужій, ніж приймаком на своїй»), парадокси і т.п., тобто все те, що необхідно, щоб підтримувати увагу. Оскільки оповідачем поставав справжній інтелектуал, то у його мовленні траплялося чимало випадків кодової інтертекстуальності: слів з польської (“справоздання”), англійської (“стейт”), французької (“меланж”) та інших мов. З одного боку, це свідчило про близькість оповідача до автора – людини високоосвіченої, інтелігентної, а з іншого – про вплив теми, самого життєвого матеріалу на характер висловлювання.

Збірка оповідань “Людина покірна” – це складна багатовимірна структура, що складається з відносно самостійних текстів, які перетинаються, взаємодіють один з одним на різних рівнях. Окремі елементи, як, наприклад, оцінка “вівце-людей”, входять багато разів у різні конструктивні контексти і набувають при цьому численних конотацій, що свідчать про багатоманіття реального світу. Перетини підструктур відображають химерну безсистемність навколишнього світу, що створює, на думку Ю.Лотмана, ілюзію ідентичності “цієї випадковості, неповторної індивідуальності художнього тексту і властивостей відображеної реальності” [8, 101].

Л.Мосендз пише з урахуванням тогочасного рівня семіосфери, що являє собою, за Ю.Лотманом, усі створені людством культурні цінності. Його твори генерують роботу думки, пошуки прихованих смислів. Письменник розраховує на ерудицію, інтелект читача, передбачає дивинаторне розуміння тих іншомовних включень, які не коментуються, не містять ніяких вказівок на джерело тому, що "кожний елемент тексту діє на читача не ізольовано, а в контексті, тобто взаємодіючи з іншими" [32, 142].

Спільність Юрія Клена і Л.Мосендза в наполегливому освоєнні культурних надбань людства, в яскраво вираженій інтертекстуальності, численних культурологічних рефлексіях. Якщо епічні спроби Юрія Клена ще викликали сумнів щодо того, чи це проза прозаїка, чи проза поета, то твори Л.Мосендза відповідали "законам" епічних жанрів. Письменник дав прекрасні зразки "текстів у текстах" ("На утвор", "Роксолана") і "текстів про тексти" ("Лист", "Євшан-зілля"). Ці твори свідчать про свідому діалогічну установку автора, котрий уводив у тексти різні точки зору, завдяки чому зображуване висвітлювалося багатомірно, різнопланово. Співіснування у творі двох і більше суб'єктів висловлювання зумовлювало поєднання різних часових зрізів: минулого (з уст оповідача) і теперішнього (як реакції на почуте). Читач отримував змогу спостерігати за діалогом, а то й полілогом між оповідачем і членами клубу.

Близькість письменників не варто розглядати як наслідування, а як вияв творчих зв'язків, спільних пошуків. Тим більше, що проза Л.Мосендза вписується частково як у контекст прози Юрія Клена, так і Ю.Липи. Означені полюси окреслені не за принципом протиставлення, а домінують, бо кожен з них не вкладається у "прокрустове ложе" певних зразків, творить свій текст, який вступає у тисячі зв'язків з іншими.

### 5.3. Текст як вияв □нтертексту

Перипетії національно-визвольної боротьби знайшли відображення переважно у новелах, оповіданнях та повістях тих письменників, котрі були її учасниками. „Людина покірнa” Л.Мосендза, „Нотатник” Ю.Липи, „Не той козак, хто поборов, а той козак, хто „вивернеться”. Г.Мазуренко – все це, за визначенням Ю.Липи, „червона” література: „Такі книжки стоять на пограниччі белетристики і оповідей щоденності <...>. Бо є в тих книжках щось, що притягає. – Це пульсування крові, пульсування живе, нерівне, але щире. В тому пульсуванні – жива людина, що пише до живих людей. Це – книжки, що вийшли з крові.” [33, 266-267]. Фрагментарність вражень, що збереглися в пам'яті учасників визвольних змагань, динамічний перебіг подій виявилися адекватними саме „малій” прозі.

Три книги нарисів і повістей про перипетії змагань і їх трагічні наслідки Ю.Липа назвав „Нотатником”, підкреслюючи стислість здійснених записів, достовірність зображеного, подеколи репортажний характер творів. Це об'єднане спільною назвою трикнижжя варто розглядати не як сукупність текстів, а, згідно з авторським задумом, як „нотатки” з письменницького записника, як віртуальний інтертекст, що обростає додатковими і новими значеннями, входить у літературний контекст і формує його. „Текст живе, тільки дотикаючись до іншого тексту (контексту), – наголошує М.Бахтін. – Тільки в точці цього контакту текстів спалахує світло, яке освітлює і назад, і вперед, прилучає даний текст до діалогу” [34, 384]. Підставами для запропонованого підходу є те, що, по-перше, книги „Нотатника” мають спільний заголовок, по-друге, об'єднані тематично і навіть подеколи хронологічно, по-третє, були, очевидно, тим підготовчим етапом, що передував створенню великого епічного полотна про національно-визвольну боротьбу.

Інтертекстуальність „Нотатника” потребує висвітлення на рівні окремого тексту, текстів-сусідів і всього спектру міжтекстових зв'язків. При цьому маємо врахувати авторський задум: фіксувати, а не нагнітати, бути не аналітиком, а літописцем жорстокої доби. Відчувається, що йому болить трагедія національного визволення, що він весь у цьому розбурханому світі – світі непримиренної боротьби і непередбачуваної стихії. Пізнаючи світ у стані творення, письменник не нав'язує свою думку іншим, адже все з'ясоване саме ним, на певному етапі. Оця орієнтація автора на читача, на самостійність його суджень – характерна прикмета нотаток.

Зі сторінок творів постають реальні події, очевидцем чи учасником яких був письменник. Аутентичність зображеного підкреслюється чіткою конкретизацією місця, нерідко часу дії, згадками про історичних осіб: гетьмана Скоропадського, батька Махна. Авторські симпатії й антипатії, незважаючи на намагання об'єктивно відтворити складність характерів, усе ж відчутні. Проте не вони визначальні, важливіше інше: Ю.Липа дав нам, за висловом С.Гординського, „постаті наскрізь вірні в житті” [35, 5]. Причому постаті різнопланові (як борців за українську ідею, так і їх відвертих ворогів), не суб'єктивно очорнені, а повнокровні, життєво вірогідні.

У „Нотатнику” домінують героїко-трагічна тональність, криваво-чорні кольори: „А вгорі над ними червоний прапор – довгим язиком на вітрі. Колір червоний, колір насильства, колір убивства, – гей, Трипілля, на тебе їдуть карателі з Києва, на тебе, зелене Трипілля” [36, 9]. Кривава кольорова гама виразно нагнітається тому, що мова йде не про етнографічно-побутові подробиці, не про святкові вишиванки, а про всю Україну – зірвану з місць, охоплену полум'ям боротьби, зрошену людською кров'ю. Одна лише згадка про Трипілля – про створену нашими предками цивілізацію, культуру – зриває лінеарність тексту, відсилаючи уяву до світових катаклізмів, до загибелі цілих цивілізацій і таким чином ця, за класифікацією У.Хебеля, ономастична алюзія надає зображеному масштабів світової трагедії. Трикратне повторення-градація („колір червоний, колір насильства, колір убивства”), народопісенне „гей”, апострофа Трипілля, еліптична конструкція максимально спресовують зміст. У контексті висловленого зелене Трипілля і червоний прапор корелюються, набуваючи діаметрально протилежних конотацій: *життя / смерті*.



Передаючи героїку боротьби, автор мимоволі відтворює канву взірців народних дум, історичних пісень, голосінь. Речитативний характер має, наприклад, зачин повісті „Рубан”: „В дев’ятнадцятім, напровесні – зелений подих:

- Ану, брате.
- В дев’ятнадцятім, напровесні – голоси.
- Ану, брате, ходім.

В дев’ятнадцятім, напровесні – на півнеба залопотіли прапори, прапори зелені, прапори жовто-блакитні, прапори армій селянських” [36, 3]. Та ж, що і в думках тавтологія („танцює-гарцює”, „виспівує-висвистує”), нагнітання дієслів теперішнього часу („пливе, попливує, недалеко допливує”), ретардація. Імітація стилю народних дум набуває значення оцінки, адже їх герої уславлюються як народні захисники. Цей фольклорний код простежується у зображенні Рубана, котрий постає справжнім самородком, відданим Україні і побратимам по боротьбі. У його поведінці виявляються дух звитяги, сила волі, гідність. Потрапивши у заручники, він не піддається спокусі пропонованої більшовиками втечі, знаючи, що це тільки привід для розправи. Але й не нехтує шансом втекти, а, навпаки, зберігаючи витримку, свідомо очікує слушного моменту: „Тоді раптом спокійний рудань стався блискавкою і нагнувся. Нагнувся, зачерпнув порохні і сипнув її в очі Калмичкову і близьким чекістам. І в цю ж мить плигнув у бік і довгий, майже голий полетів, як стріла” [36, 19]. Його втеча – справжнє торжество вітальних сил, наслідок не стільки фізичної переваги (її він, власне, і не мав), скільки витримки, волі до життя.

Рубану протистоїть Калмичков, не Калмиков. Суфікс на позначення здрібності стає маркером протагоніста, не людини, а людя, що прагне „цілу Україну – підстригти!”, всіх перетворити у звичайнісінькі гвинтики. Постає Рубан вимальовується повнокровно завдяки зіставленню різних точок зору – діаметрально протилежних. Для бійців свого загону він, безперечно, авторитет, проте навіть Сербицький, котрому доручено заарештувати його, говорить, що „з Рубаном можна було б будувати імперії” [36, 56]. Сила і слабкість таких отаманів, причини поразки знайшли вияв у „Призначенні України” („Українські маси, об’єднані расовим інстинктом, не раз без офіціальних провідників ішли до іспиту історії. Тим можна пояснити й факт тодішньої селянської отаманії”). Так звана „отаманія” виявлялася, зокрема, у тому, що ватажок повстанського загону не дуже-то замислювався над наслідками своїх дій, сам карав і милував бійців, звільняв переважно своє село.

Письменника цікавили трохи дивакуваті, проте одержимі духом герої, котрі шукали можливості для вияву своєї енергії, здібностей. З оповідання „Коваль Супрун”, наприклад, поставав справжній вернидуб, який, здавалося, міг би перевернути все, якби захотів. За міфопоетичною традицією, коваль наділявся надприродною творчою силою. Ця міфопоетична традиція простежувалася у діях Супруна, котрий відчував у собі сили зробити все. „Щось у мені таке є, що аж рветься, – я й сам не знаю. Оце на що тільки гляну, – уже б і зробив. От і водокачку поставив би – вмюю. Кухню таку парову – поставив би... Мене тільки двинуть, посунуть на щось – зроблю. Покажи тільки – що?” [37, 8] – підкреслював він свою готовність діяти, перебудовувати. Коваль Супрун підносився до рівня міфологічного культурного героя, наділеного здатністю добувати, створювати потрібні людям предмети, знаряддя.

Пошуки Супруном відповіді на питання часу тотакі зятяті та наполегливі, що на якийсь час витіснили навіть потребу в їжі та праці. „Кобзар” Т.Шевченка – „євангеліє” для українця – так полонив його, що під впливом нього зі звичайного коваля народився бунтар. Проголошення Української Народної Республіки, синьожовті прапори сприймаються героєм як „заручини”, як переддень давноочікуваних змін. Тепер він готує село до нового життя, піддаючись то впливу сліпих інстинктів, то скоряючись силі здорового глузду: „Супрун почував, що з нього вириваються крики сотень, тисяч людей, що він говорить такі великі речі, що їх його груди і мозок стримати не можуть. Він звів голову в захмарене небо і йому здалось, що воно було повне зір, великих, жадібно блискучих, що спадали стрімголов на землю” [37, 29]. Земля і небо, високе, духовне і низьке, тілесне поєдналися, творячи симфонію великого перелому, значних змін як у свідомості, так і в житті. Письменник наче різьбив відданих українській ідеї героїв – непересічних, одержимих духом, довершених, протиставляючи їх ущербній дійсності.

Віповідно до обраної форми записника нотатки здійснювалися за адресним принципом, що підкреслювалося заголовками творів: „Рубан”, „Гринів”, „Моренко”, „Коваль Супрун” та ін. Цілком ймовірно, що прототипами зображених героїв були реальні особи, яких міг знати автор. Не виключена також можливість, що у процесі роботи над „Нотатником” він користувався своїм записником. Принаймні, географічна конкретність творів, що зображували то Одесу, то Кам’янець, давала підстави для таких припущень.

Форма нотатника мотивувала достовірність здійснених записів. Закономірно, що в них найбільше місця відводилося парадоксальному, вражаючому, незвичайному. Трагікомічний випадок кількісного роздування формованих більшовиками загонів знайшов, наприклад, відображення в оповіданні „Петька Клин, нальотчик”. Зображені події відбувалися в добре знаній письменникові Одесі, що стала у цей час кублом злодіїв, „блатяків”. Автор звертає увагу на протистояння українського села і російськомовного міста, розбурхання найнесподіваніших людських інстинктів, нівеляцію людяності, доброти. Життя передмість Молдаванки, Романівки вражає своєю строкатістю і калейдоскопічністю. Реалії тієї бурхливої доби – часто непередбачувані, блискавичні – відтворюються колоритно і динамічно. Владу в Одесі, наприклад, захоплюють злодії, що грабують мешканців, тримають у руках денікінську поліцію, укладають угоду з більшовиками, котрі ще не вийшли з підпілля. Боязкі загони наполоханої поліції не користувалися симпатією у населення: „Поліція втратила свій авторитет після того, як перелякана і жаліслива почала

ходити громадно з червоними прапорами і дозволяла роз'юшеним юрбам убивати, як зайців, своїх агентів, старшин і підстаршин” [37, 72].

Неспокійна, галаслива Одеса, поділена на ареали впливу, ворожі, непримиренні, так звані “кутки”, визнавала тільки силу. Якщо денікінці не змогли приборкати її, то більшовики, відповівши терором на терор, агітували навіть злочинів у свої загони. Головний герой твору – ватажок злочинців, що затято б'ється як з “фараонами”, так і з потенційними претендентами на лідерство. У поведінці “нальотчика” стільки розрахованих на публіку ефектів, стільки вродженого артистизму, що він стає улюбленцем навіть ним же ошуканих людей. Про нього говорять, складають пісні, легенди – і це підносить його у власних очах і водночас викликає заздрість у представників інших злочинських груп. Для передачі змісту “блатної” пісні автор вдається до парафрази, бо ця пісня не має ні вагомого змісту, ні естетичної вартості, адже підпорядкована вихвалюванню “нальотчика”, тобто того, хто відзначився у нальотах на чужі помешкання. Складена про Петьку Клина пісня стає наскрізною деталлю у творі: самого нальотчика вона підбадьорює, додає йому сил, а в іншого злочинця – у Васьки Мацана – викликає заздрість, смертельну ненависть.

Неодноразові згадки про цю пісню змушують автора щоразу знаходити інші засоби її передачі. Крім парафрази, пісня подається через сприйняття натовпу, котрий зображується неоднорідним: “Співав припертий до муру, на нього дивилися немигаючі дула двадцяти чотирьох рушниць, цікаво приглядався трохи згорблений офіцер, не без співчуття і пошани, як відважні на відважного дивилися збоку міліціанти з багнетами на рушницях, а з юрби праворуч і ліворуч виривалися зойки, зітхання і плачі...” [37, 86]. Процесуальність зображеного передається нагнітанням дієслівних форм: Петька “почав співати”, “співав різким фальцетом”, “співав припертий до муру”, “вкінці заспівав... про свою власну смерть”. Багатоголосся, широка шкала оцінок присутніх при цьому (від звичайної цікавості – до співчуття і захоплення) надають описаному багатомірності.

“Матеріал ніколи не рятує мистецький твір” [38, 285], – вважав Хосе Ортега-і-Гасет. Якщо ж він, як у цьому випадку, і цікавий, і належним чином оброблений, то хвилює, викликає відповідну емоційну реакцію. Сюжет оповідання “Петька Клино, нальотчик” будувався на нагнітанні найбільш напружених і ефектних з точки зору “режисури” сцен. Незначні епізоди опускалися, щоб тримати читача у постійній напрузі. Для відтворення колориту злочинського середовища письменник вводив у текст арготизм ми (“фараони”, “блатяки”, “масалки” та ін.), що надавали експресивності і переконливості висловлюванням.

Назвою новели “Чародій” Ю.Липа відсилає читача до чарівних казок з їх метаморфозами, несподіванками, чарівними предметами, а зображеним героєм – до цілого ряду творів: “Третя революція” В.Підмогильного, “Таврія”, “Перекоп” О.Гончара, “Олександр Пархоменко” П.Панча, “Махно” Р.Самбука, “Гуляйполе” І.Багряного, “Махно” В.Сосюри та інших. Уже самою назвою новели “Чародій” підкреслюється діяльна сила героя, котрий постає не чарівником, а чародієм, впливаючи на інших своїми чарами. Якщо у героїчно-фантастичних казках персонажам допомагали чарівні предмети (чоботи-скороходи, скатертину-самобранка, млинок, що сам пече млинці), то Махну – власні здібності, несподівані рішення, схильність до ризику, а то й артистизм. Коли більшовики на придурення його банди кинули великі сили, він, щоб вийти з оточення, раптом став “покійником”: “Дійсно, жовта, худя мужицька мрамруга з купками рудого волосся була огидно скривлена. Труп був сірозеленавий, в стані розкладу, як здавалося жовнірам” [37, 36]. Похоронна процесія, що вражала своїм виглядом, проминула супротивників, згодом ударивши їм у спину кулеметним вогнем. Зображуючи Махна в дії, через сприйняття його найближчим оточенням, Ю.Липа намагався бути достовірним, навіть лексику добирав відповідну – скалічену, брутальну. Зображений ним епізод не суперечив історичній правді, що підтверджується спогадами очевидців, які враховує В.Волковинський, зазначаючи: “А то бувало й так, що весільна церемонія або похорон вмить перетворювалися на озброєне військо, і тоді соромливі сільські дівчата, які ще кілька хвилин тому мирно сиділи поміж гостей, раптом ставали лихими кулеметницями” [39, 158]. Та й дії дружини “батька” Галини Кузьменко, яка не раз хапала зброю і досить вправно нею орудувала, можуть служити підтвердженням цієї думки.

Герой Ю.Липи, чийм прототипом була реальна історична особа, розкривається, як і герой чарівних казок, у функції виконання важких завдань. За В.Проппом, “під функцією розуміється вчинок дійової особи, який визначається з точки зору його значення для розвитку подій” [40, 462]. Це пояснення викликане полемікою з К.Леві-Строссом. Закономірності, виявлені В.Проппом у чарівних казках, простежуються у творі Ю.Липи: сталося лихо і подальший хід подій – це пошук виходу з цієї ситуації. Якщо герой казки зі скрутної ситуації виходив завдяки подарованому йому чарівному предмету (Zauber Gaben), то Махно – завдяки своїм здібностям, несподіваним рішенням. Здатність перевітлюватися, ховатися, як він жартував, навіть у склянці горілки дозволяли йому виходити неушкодженим з найскрутніших ситуацій: “От у Гуляйполі самому загнали петлюровці батька Махна у, можна сказати, його ж нору, у його ж хату. Приходять петлюровці, а в сніях стара баба капусту крише. – Не було тут Махна? – Ні, лебедоньки, не було! – Ті й пішли собі” [37, 38]. Так і не розпізнали вони самого Махна, котрий вдало літував цього разу стару жінку.

Інтертекстуальність “Нотатника” виявлялася у варіюванні елементів: герої розкривалися у подоланні перешкод, вони досягали або не досягали бажаного, переборювали обставини на певному етапі чи скорялися їм. При цьому друзі, побратими могли сприяти як подоланню підсвідомих імпульсів, так і випростуванню, швидкому ідейному загартуванню героїв. У цьому плані показові оповідання “На варті” та “Малий”, що розкривали вплив колективу на особистість: у першому з названих творів колектив карав,

у другому – сприяв духовному становленню, змужнінню. Тексти, отже, за М.Бахтінім, вступали у “діалогічні взаємини”.

В оповіданні “На варті”, що витримане у мінорній тональності, відчутна суголосність осінньої мряки і хиткого становища УНР у вересні 1919 року. Затяжний осінній дощ відокремлював від світу, проникав у саму душу, навіюючи безнадію і сум: “А надворі падав дощ. Лазив тихенько на м'яких лапках, спинявся і заглядав до освітлених вікон волості, задумувався перед роззяпленими дверима хат, де всі вже вигинули, шарудів по стріхах домівок, де ще жили люди, ляпотів в осінніх садах і, вийшовши з села, дуднів, дуднів, дуднів по дорогах” [41, 56]. Ця експресивна картина, навіяна зорово-моторними та слуховими асоціаціями, посилювала враження очікування, передчуття ворожої навали. Оце “де всі вже вигинули” проєктується на тогочасну дійсність, ще більше нагнітає тривогу, постає як суб'єктивно сприйнята реальність. Автор досягає такої експресії, що викликає естетичне задоволення, робить “видимую” “невидиму мову” душі: “Козак, знищений недавнім тифом, видавався сам собі дивно безсилим” [41, 57]. Отой жаль до самого себе – втомленого, змученого, мокрого від дощу – витісняє у душі Прокопа всі інші відчуття, породжує підступне бажання втекти звідси. І навіть виправдання мимоволі знаходиться, адже скільки йому (тобто герою) доводилося бачити таких частин, які ладні “завжди сіяти самоволю і бешкети” [41, 56]. Ці думки героя – наслідок внутрішньої боротьби, вияв підсвідомого, яке впливає на свідоме і змушує проситися про переведення в іншу частину.

Сприймавши слова Прокопа як симптом відчаю і паніки, сотник вжив запобіжних заходів, наказав покарати його, щоб іншим не захотілося повторити подібне. Депресія героя, хоч і мала підстави, проте не могла бути визнана ні виправданою, ні тим більше бажаною, адже передалася б іншим. Тому методи припинення цієї загрозливої епідемії – крайні, надзвичайні – виявляються напрочуд ефективними: “Ну, забирай своє, що маєш, та й іди під три чорти! – не зовсім лагідно звернувся сотник до Щербини” [41, 59-60]. Письменник відтворює особливості розмовного мовлення героїв, що зазнає редукції завдяки своїй ситуативності. Проте відтворення усного мовлення здійснюється засобами, якими володіє писемне мовлення.

Втрата довіри товаришів змушує Прокопа змінити рішення, усвідомити правомірність покарання, яке зображується у творі опосередковано – через сприйняття побратимів по боротьбі, котрі відверто засуджують його дії: “ні одна пара очей не дивилася на нього прихильно” [41, 60]. Отже, крізь “призму чуття і серця персонажів” – такий ракурс зображення дозволяє подати героя багатовимірно.

У тексті завдяки введенню діалогів, полілогів здійснюється зміна точок зору, події постають у всій складності і неоднозначності. Основні функції цих елементів, як вважають Л.Бабенко і Ю.Казарін, полягають у “введенні множинних світоглядних точок зору, вираженні різних оцінювальних позицій” [42, 175]. У нарисі “Кам'янець столичний”, наприклад, реальний стан в оточеному більшовиками місті подається через сприймання героїв, котрі по-різному оцінюють те, що відбувається. Кинута одним із персонажів репліка “Кам'янець столичний”, винесена в заголовок твору, набуває у творі діаметрально протилежного тлумачення: від сентиментально-розчуленого, патетичного – до зневажливого, глумливого, адже невеличке місто, що стало осідком Головного отамана, потерпає тепер від голоду і куль. Та оточені навіть не усвідомлюють усієї загрози (“в місті може тільки кілька осіб знає про наш стан”), адже Петлюра, щоб часом не зчинилася паніка, приймає парад, на вулиці лунають марші. І, незважаючи на небезпеку, герої заспокоюють себе одвічним: “нема чого хвилюватися”, “якось буде”. Комплекси перещученості, м'якотілості, розслабленості, нещадно тавровані Є.Маланюком, проступають у бездіяльності персонажів, котрі рефлексують, говорять, але не діють. Хронологічна точність відтворених подій (17 липня 1919 р.) нагадує запис у щоденнику, зроблений, проте, не похапцем, не нашвидкуруч, а зважено, осмислено, з проєкцією у минуле і майбутнє. Завдяки введенню різних точок зору – ботаніка, інженера, історика, філолога тощо – ситуація співвідноситься з періодом князювання Святослава, постає багатовимірно.

З різних точок зору вимальовується і образ Миколки з оповідання “Малий”, для котрого колектив був школою гарту. “Малий” – так називали Миколку в загоні, “малий” – так говорили про нього при першій же зустрічі, бо “він малий був, худорлявий, – тільки чорні, запалі очі говорискують” [41, 80]. Вразливий, емоційний, він ще не може подолати хвилиних імпульсів, які могли б йому дорого коштувати. І не лише йому, а й побратимам. Проте у дивізії Миколка не лише оговтується, а й випростується, мужніє, звикаючи до шрапнелі, боїв. Рішення йти в розвідку визріло в нього несподівано і свідчило як про сміливість, так і про усвідомлення гострої потреби у достовірній інформації, співпричетність до визвольної боротьби. Він мужньо поводить у полоні, твердо, незважаючи на побої, відповідає денікінцям: “Я – українець. То ви – большевики номер два, ви – зайди номер два на нашу Україну” [41, 97]. Ставлення письменника до гідного спадкоємця героїчних традицій предків – на відміну від ставлення до слабкодушких – беззастережно-захоплене і виявляється безпосередньо у ліричних відступах (“Як же тяжко б'ють Миколку!”), у теплих авторських характеристиках.

У “Нотатнику” осмислюється характер української людини – не як гвинтика (за висловом Калмицького), не як зайди, а як суверенної особистості, що протистоїть численним агресорам. Психологічна точність, лікарська допитливість, доскіпливість у з'ясуванні “діагнозу” вирізняють ці тексти. Письменник зображує критичні, межові моменти, коли, як висловився один із героїв, “меч говорить, і копита тупотять”, і ллється кров.

Всупереч трагічному становищу, отому “египетському” полону, в якому перебувала українська нація, вираженню заповітного у “Нотатнику” служив сон. У мареннях, снах активізувалося підсвідоме, незвичайні деталі. Гринів з однойменного твору, наприклад, побачив, як він “установ із свого тіла” [41, 55].

Автор показав, по суті, прощання душі з тілом, відкрив її трансцендентні виміри. "...Утретє сниться йому, що золотий, великий корабель на всіх вітрилах, блискучий і променистий, врізається і розпанахує темне, неспокійне море. < ... > Море те живе, і він є тим морем, і золотий корабель – то теж він, і не знати, як то діється, але ось пливе золотий корабель уже понад море, і вже внизу швидко, швидко гине темінь, а вгорі – сонце..." [41, 56]. Сон Гриніва – це передбачення того, що згине морок і зяясне сонце над Україною. Його мрія про вільну Україну так глибоко проникла в його ество, що здається, він забере її з собою і на той світ. Опозиціями *темрява – світло, низ – верх* підкреслювався напрямок руху корабля, який прямував до сонця, що символізувало "щастя (Іс.ХХХ, 26), відкриття, виявлення" [43, 122], вищу космічну силу. Напрочуд багата і різноманітна символіка сонця має життєствердний характер, пронизує твори різних епох і народів. Завдяки входженню цього символу у все нові контексти, скажімо, у твори Т.Шевченка, М.Коцюбинського, О.Олеся, О.Ольжича і т.п., збагачується спектр його значень. Важливо, що при входженні у нові контексти символ не втрачає уже набутих значень, тому завжди лишається загадковим і багатозначним. Множинність значень певного образу-символу містить приховану семантичну енергію, яка актуалізується в залежності від контексту, позатекстових чинників тощо. Множинність семантичних відтінків виявляється у "відмові від переваг одним над іншими, в утвердженні всіх, хоча б віддалено можливих, значень слова, включеного в текст" [44, 271]. Автор дає простір можливим інтерпретаціям, самому читачеві дозволяє відкривати багатство семантики. Цей сон – свідомо чи несвідомо – він нав'язав своєму герою, щоб висловити заповітне. У творі сну, отже, відводилася функція прогнозу, оприявлення сподіваного, що було надзвичайно важливим в умовах колоніального становища нації, яка потребувала перспективи. Металітературний прийом сну виконував подібну функцію у творах Т.Шевченка, І.Франка, Панаса Мирного, М.Коцюбинського та інших українських письменників, тобто був одним із важливих чинників міжтекстової взаємодії.

Трагічна тональність творів, що зображували завершальний етап змагань, посилювалася, адже герої поставали у ситуації вибору – цьому "роздоріжжі на бездоріжжі" (Л.Костенко). Зображувана ситуація була тим магічним міжтекстовим чинником, що асоціювався ще з билинним: "направо йти – багатим бути, наліво йти – жонатим бути, направо йти – вбитим бути". В оповіданні "Бляшанки" зображувався трагічний листопад 1920 року, що викликав хвилю поетичних відгуків у Є.Маланюка, Л.Мосендза та інших "пражан". Головний герой оповідання Ю.Липи, поставши, як Ілля Муромець, перед вибором, вирішив загинути на батьківщині. Нічого не обіцяючи іншим, своїм особистим прикладом, своїм зболеним рішенням командир групи вплинув на бійців – і за ним пішли прямо у пазури смерті. Не маючи змоги зупинитися на довше, ніж на кілька годин, постійно маневруючи між вогнем і полум'ям, життям і смертю, бійці вибивалися з сил, проте не нарікали, адже самі обрали цей небезпечний шлях. Герої ставилися до бою як до вистави, продумуючи кожну роль і граючи її бездоганно до кінця. Концепт Й.Гейзінги Homo Ludens (людина, що грається) набуває нових конотацій, адже у цій грі немає правил, спрацьовує лише закон сили.

Брязкіт бляшанок – та наскрізна деталь у творі, що дисонує із зображуваною атмосферою, нагадуючи про інше, мирне життя, недоступне у цій круговерті. Ця деталь служить засобом вираження складних душевних переживань героїв, котрі повертаються у невідомість і тому перебувають у стані постійної тривоги та очікування. Якщо спочатку, почувши звук бляшанок, ватажок бійців лише висловив незадоволення, то згодом психічне напруження наростає. "Ці бляшанки, – каже комгруп крізь зуби, пригинаючись над шиєю коня, – ці бляшанки з терпцю мене виведуть. Три дні дзвонять вони мені – в самі вуха. Під час бою мені в вуха лізуть" [37, 68]. У цих словах виявляються два плани: безпосереднього сприйняття неприємних звуків і самосвідомості, що фіксує перебіг відчуттів, відзначає зв'язок між небезпекою і нав'язливим брязкотом. Коли ж бляшанки Марини мало не зіпсували хід операції, комгруп і його помічник Киркор ледве стримали себе. Втрата половини боєздатних бійців, відчуття того, що ворог все тугіше затягує кільце, доводять ситуацію до крайньої напруги: "Комгруп слухав бляшанок. Їхне тоненьке торохкотіння було, як голос упадків і поразок, як голос, що накликає біду, ворога..." [37, 93]. Звук відлунював, озивався неприємними асоціаціями у душі. Тому жертвою військового часу могла стати віддана бійцям жінка, але Моренко, на щастя, вчасно попередив її.

У текстах «Нотатника» локус дому майже відсутній: герої, кинуті у вир суспільно-політичних катаклізмів, перебувають на межі життя і смерті, борються, змагаються, шукають виходу з гнітючого *vae victis*. Добре обізнаний з гостинністю братів-слов'ян до іммігрантів, Ю.Липа нотує деталі табірної побуту, реалії сірих, безперспективних буднів, що змушували хапатися за будь-яку роботу: малювати, вишивати, продавати... Замкнутий простір табору гнітив інтернованих, тому заповітна мрія кожного – подолати його, вирватися звідси якомога швидше. Мотив дороги як самореалізації, самоздійснення, прориву в інший, вільний світ осмислювався автором у гострих життєвих зіткненнях, запеклому протиборстві шовіністично настроєних кіл і проукраїнських сил. Ідеологічне протистояння в іонаціональних обставинах не припинилося, набуло лише інших форм. Тому інтерновані з нарису "Табір", подолавши нелегкий шлях у надії знайти заробіток, знову повертаються назад, зрозумівши, що в особі Рашкова знайшли не свого друга, а зятятого ворога. Цей нездійснений прорив не означає капітуляції, це лише крок до усвідомлення реального стану речей, наслідок ще одного гіркого прозріння.

Відсутність безпосереднього зв'язку героїв з Україною, ситуація "емоційного дефіциту" змушували інтернованих творити новітній міф: "Бо хіба ж то було життя? По передсмертних криках, залізничних валках, гарматах і прокляттях раптом залягла тиша" [41, 105]. Роздвоєння між уявним і реальним, недосяжність бажаного породжували відповідний емоційний стан: самозаглиблення, самозосередженості, дослухування до відгомону минулих боїв. Невлаштованість побуту,

безперспективність становища колишніх учасників боротьби за українську державність породжували наївну віру в те, що їх знову покличе батьківщина, змушували шукати способів самореалізації, тому і з'являлася "мода" то на мітинги, то на велосипеди, то на творчість, то на спроби самогубства. Пошуки виходу зі стану стагнації призводили до крайностей, змушували хапатися за будь-яку, навіть найнеймовірнішу ідею. Заглиблені у героїчне минуле, персонажі не могли прийняти прозаїчне сучасне – з вічним голодом, нестатками, мізерними заробітками, тому поринали у спогади, сприймали життя як пригадування. Марячи Україною, герої протиставляли: *там – і тут, колись – і тепер, батьківщина – чужина*.

Типаж творів загалом неоднорідний і колоритний, як і доба, що їх породила. Нерідко ім'я героя, скажімо Самсон, вписує його у типологічний ряд наділених незвичайною силою персонажів. Якщо старозавітний Самсон переміг філістимлян фізичною силою, то герой Ю.Липи з оповідання "Номер двадцять восьмий" – розумом. Він, зваживши, що при шаленому обстрілі важко було не влучити у студента, розгадав нову тактику засилання агента гепеушниками:

"Я вже ждав вас. Лишень не сподівася, що ГПУ вишле вас на такий ризикований манір.

А чого ж...чого ж ви наражали своє життя... для мене?"

Самсон подивися на нього довгим поглядом, побарабанив пальцями по столі.

– Відважна людина – чогось варта. Відважного треба рятувати" [41, 74]. Змінюючи тактику і вперто шукаючи ахіллесову п'яту, Самсон психологічно переміг добре підготовленого агента, змусивши його служити їм. Віра у справедливість своєї справи оцінювалася ним найвище, тому втрата її рівнозначна смерті. А студент помер ще живим, духовно зламавшись, відчувши пустку в душі. Ю.Липа не виявляє тенденційності в оцінці ворога, він не такий прямолінійний, щоб малювати його карикатурно. Оponent Самсона – гідний поваги суперник, лише трохи слабший.

Автор "Нотатника", прагнучи "зрозуміти свій час, зрозуміти людей, людські стремління", виступає не суддею, а свідком, який зберігає трагічні перипетії, щоб донести закарбоване в своїй пам'яті до майбутніх поколінь. Звичайно, не можна все звести до фіксації подій, доля, авторська індивідуальність виявляється в оцінці окремих історичних осіб, в особливій прихильності до одеського типажу і колориту, в осмисленні трагічного перебігу подій, що позначилися на долі всього народу.

Для «Нотатника», крім того, характерне захоплення морською стихією – незбагненною, непідвладною, таємничою. Картини моря не стільки зображальні, скільки виражальні. Безкрає і непостійне, воно нагадує про боротьбу, про силу стихії, наводить на філософські роздуми: "Море – це був простір без видимих границь і без видимих перепон, не раз лагідний і відкритий для всіх, навіть найслабших, а небезпечний. Під ногами людини була завжди прірва і знищення. Плюскіт хвиль нагадував про смерть" [41,46-47]. Так сприймає море людина, яка не раз зустрічалася зі смертю віч-на-віч, яка у морському безмежжі знаходила аналогії з суспільно-політичними катаклізмами, із людським життям зокрема.

Ю.Липа не об'єктивував у "Нотатнику" свого посередника: близький йому Гринів загинув у розквіті сил, розважливий Моренко діяв лише у межах твору, письменник-початківець Єрлець з новели "Література" розкривався уже поза текстом. Інтертекстуальність цієї новели виявлялася як у позатекстових чинниках, особисто пережитому автором, так і текстуальних, адже розмова про літературу з досвідченим письменником Приступком – це ланцюг інтертекстуальних відгалужень. Тим більше, що Приступко здатний передбачити, що скажуть рецензенти, критики про твори його співрозмовника. Він висловлюється образно: "Не вітряки інтелігентської буденщини, не сморід мужицького пригнічення, та й не Афонська гора естетів, – а щось інше тепер буде на чолі" [6, 235]. Його слова супроводжуються коментарем, завдяки чому вводиться інша точка зору і текст збагачується новими смисловими відтінками: "Приступко замовк: він сам не звик розв'язувати так питання. Це було якесь чортівське наводження. Він сам себе боявся розуміти: а чи розумів його молодий чоловік?" [6, 235]. Висловлювання Приступка містило елемент недовомовленості, той прихований смисл, який усвідомлюється і водночас не усвідомлюється ним самим. Тому слухач може сприйняти його по-різному, висловлене, отже, добудовується, домислюється і створює передумови для неоднозначної інтерпретації. Спроби "латентної" критики виявилися у діалозі героїв, котрі намагалися зрозуміти, якою ж має бути література в цей неспокійний час, коли ллється кров.

Сам автор пережив пошуки того, що атрибутивно окреслив Приступко, але це збіг на певному етапі. "Площини мовлення персонажів і авторського мовлення можуть перетинатися, тобто між ними можливі діалогічні взаємини" [45, 138], – вважає М.Бахтін, бо це збіг у чомусь одному, конкретному, а не у всьому. Alter ego автора, отже, не має цільності, розпадається на ряд епізодів-персонажів.

Своєрідність "Нотатника" у тому, що окремий текст поставав у контексті інших, які разом відбивали мозаїку національно-визвольної боротьби та гнітючої адаптації після поразки. Герої цих нотаток розкривалися переважно у діях (якщо не брати до уваги табірне життя), адже доба не давала часу для роздумів. Центральною постаттю нерідко виявлялася сильна особистість, яка висвітлювалася багатоаспектно, з різних точок зору. У розташуванні творів у трикутнику теж помітна певна закономірність, що свідчить про роботу автора над їх групуванням. Твори про виняткових борців – сильних, відважних – відкривали кожну книгу "Нотатника": "Рубан" – першу, "Коваль Супрун" – другу, "Гринів" – третю. Таким чином читач настроювався на героїчний лад, на сприйняття трагічних подій крізь призму героїчного. Більшість творів відзначалася чіткими просторовими координатами, часовою конкретикою.

Інтертекстуальність “Нотатника” виявлялася у жанровій зумовленості текстів-“нотаток”, у перегуку творів, що відбивали події в основному зі збереженням хронологічної послідовності, у творенні образів за кодом фольклорних зразків, у зверненні до народнопоетичної стилістики, палімпсестичності письма. Помітні, крім того, ситуаційні збіги з іншими текстами, зокрема з повістю Г.Мазуренко “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...”, що, як і “Нотатник”, складається з окремих, відносно самостійних новел.

Повість Г.Мазуренко “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” (1974) – це автобіографічний твір з драматично напруженим сюжетом, з несподіваними перипетіями, виданий уперше в Лондоні за кошти самої письменниці і присвячений пам’яті її матері, про що свідчить наведений запис: «Цей хрест кладу на могилу Тобі, Мамо! Ти спокутувала за мене, і Тобі, замученій під час терору в Києві 1935 р., він належиться! Донька Галя» [46, 244]. Ця присвята, що виявляє безмежну любов і вдячність до матері, подається після тексту, мабуть, для того, щоб не обмежувати можливості читацького сприйняття. За класифікацією Ж.Женетта, це вияв паратекстуальності, тобто співвіднесеності тексту з суміжними чинниками: із заголовком, епіграфом, присвятою, що корегують його сприйняття. Текст повісті у свою чергу складається з кількох текстів: заголовка-цитати, кількох епіграфів, самого тексту і присвяти. Ці компоненти взаємодіють між собою, об’єднуючись у структурі цілого.

Особисто пережите письменницею стало основою для роздумів, для художнього осмислення, для автосубверсії. “На самому елементарному рівні, – стверджує О.Жолковський, – “авторизація” персонажів полягає у наділенні їх власними біографічними і / чи психологічними особливостями” [47, 263]. Героїня Г.Мазуренко дістала ім’я її матері – Єлизавети, перед котрою авторка все життя відчувала свій борг, тому і взяла собі її дівоче прізвище Мазуренко. Вона зображена у знайомій письменниці історично конкретній реальності, зустрічається з добре знайомими їй людьми, перебуває у тих місцях, де довелося бути їй самій. Юна романтична Ліза з повісті наділена багатьма мазуренківськими фобіями (відчуттям провини перед матір’ю, страхом когось вбити і т.п.), увесь час перебуває на межі життя і смерті, бо такими були реалії національно-визвольної боротьби українського народу у 1917-1920 роках, такою була юність письменниці. Письменниця веде відкриту гру з читачем, дає йому численні “підказки” щодо автобіографізму повісті: зберігає біографічні деталі, особливості своєї вдачі, коло зацікавлень.

Уже сама назва повісті “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” служить сигналом до пошуків паралелей, змушує читача шукати аналогії між цитованою піснею та аналізованим твором, накреслює перспективу текстового розвитку. Виявлена у назві інтертекстуальність підтримується Г.Мазуренко упродовж твору.

Висловлені нами спостереження не можуть претендувати ні на всеохопність, ні на вичерпність, оскільки це перша спроба інтертекстуального прочитання твору, ще не введеного в культурну свідомість сучасників, і, крім того, від інтерпретатора залежить відчитування слідів інших текстів в аналізованому, що допускає множинність інтерпретацій.

Слова з пісні “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто «вивернеться»...”, що дали назву твору, – це натяк на тодішню нестабільність, на швидку зміну влади, що змушували пристосовуватися. Введена у повість оповідь Лізи про Д.Яворницького, котрий ревно беріг свій музей і тому колекціонував записи усіх відвідувачів, незважаючи на їх орієнтацію, – це текст у тексті, що підтверджував дезорієнтованість і мімікрію населення, змушеного відповідно адаптуватися до нових умов. “Та й оберігав свій музей роки й роки, – підкреслює дівчина, – а в його славетній книжечці розписувалися один за одним “для історії” і 88 полк, і німці, і гетьманці, і Махно, і большевики, і петлюрівці, і знов большевики, і, нарешті, зараз денікінці” [46, 195].

Рефреном через усю повість проходять слова “Не той козак...”, що мають багатий змістовий потенціал. У них знайшли вияв як козацька кмітливість, характерництво, так і зумовлене трагічними обставинами пристосуванство, уміння чи уникнути, чи вийти з небезпечної ситуації. Цими якостями відзначався згадуваний у творі Сірко, його естафету продовжили бійці “Помсти”, котрі своєю відчайдушністю, несподіваними рейдами викликали захоплення навіть у ворога. Козацька наука, тактика застосовувалися бійцями Залізної дивізії, отже, знаходили собі спадкоємців.

Доля Лізи – це теж певним чином результат набутого вміння вивертитися, а також допомоги багатьох людей, котрі зважали то на її вік, то на її вірші, то на знання іноземної мови. Висловлена у пісні народна мудрість, як бачимо, підтверджувалася людськими долями, перипетіями боротьби, знаходила вияв у численних лейтмотивних лексемах: “витримати до кінця” / “вислизнути” / “вирватися з пекла” / “не піддатися в боротьбі” та ін.

Народна пісня у тексті повісті поліфункціональна: вона служить і заспівом до твору, і епіграфом до окремих новел, і засобом психологічної характеристики героїв, і квінтесенцією всього висловленого письменницею. Заспівом до новели “Небезпечний план” стали слова з народної пісні “Дівчинонька мила, / А що будеш робила / На Україні далекій” [46, 190]. Записані з пам’яті рядки настроювали на ситуацію вибору, в якій виявилася Ліза, котра, щоб виїхати з Євпаторії, запропонувала польському коменданту взяти з нею фіктивний шлюб. Спроба дівчини нав’язатися парубкові – не нова в українській літературі, має багато паралелей (згадаймо твори Г.Квітки-Основ’яненка, В.Винниченка), але у творі мова йде про фіктивний шлюб з незнайомцем заради можливості вирватися з пекла, що суттєво змінює ситуацію і дивує навіть самого коменданта. Інтригуюча зав’язка твору – не витвір багатой уяви, а наслідок життєвих обставин, запеклої боротьби, що вчила або шукати рятівної серединки, або вдаватися до неординарних рішень. Письменниця, проте, не подає “анатомії” шлюбу з розрахунку (як міг би сподіватися читач), бо сама прохачка злякалася можливої перспективи бути скрізь разом з комендантом. “Голова комітету теж

зітхнув з полегшенням і дружньо протягнув руку. Він знав, що вони не побачаться, і він спокійно собі поїде в своїй каюті сам, не оженений” [46, 192]. І хоч проблема лишилася не розв’язаною (героїня не змогла таким чином виїхати з Євпаторії), проте читач завдяки антиципації уже заздалегідь знає про майбутнє. Взаємодія часових площин, зазираєння у майбутнє сприяють багатомірності тексту.

Відповідно до відтворених у повісті життєвих колізій у її текст вмонтовуються різні за тематикою та тональністю пісні. Це козацькі, стрілецькі пісні, колядки, частівки. Найчастіше вони вводяться відповідно до зображуваної ситуації, як, наприклад: “Просто і спокійно вмирає вояк, узявши собі “паняночку, у чистому полі земляночку” [46, 225]. Зображення смерті як одруження поширене у думках, народних піснях, тобто письменниця застосовує фольклорні прийоми і засоби, що теж є виявом міжтекстового зв’язку. “Фольклорність” твору виявляється в інтонаціях народопісенного повтору: “Куди побіг Стась із ніжними очима Андрія з Тараса Бульби? А побіг Стась, забувши, що він поляк і служить у польській поліції і не можна йому бігти, куди несли його молоді ноги і душа...” [46, 238]. Рецепція відомого героя М.Гоголя, зумовлена подібністю ситуацій, служить джерелом додаткової інформації, що міститься у повісті “Тарас Бульба” – прецедентного для “пражан” тексту.

Інтертекстуальність повісті має виразний експліцитний характер. Вона починається низкою цитат з різних джерел: з гоголівського “Портрета” та достовірних свідчень генерала О.Удовиченка. Вказівки на джерело цитат виявляються маркерами інтертекстуальності, що встановлюють семантично релевантні взаємини між різнорідними елементами. Накопиченням цитат досягається ефект діалогу між голосом минулого, який репрезентується текстом М.Гоголя, і голосом очевидця національно-визвольних спроб українського народу. Різномірність цитованих текстів справляє враження багатоголосся і стає ключовим моментом авторської стратегії, що змушує і у ворогові бачити людину.

Поєднання цитат не просто передує тексту, а й екстраполюється на зображуване. Цитуванням, по-перше, пояснюється задум твору, що виявився у спробах побачити свою юність очима літньої людини; по-друге, читач вводиться в атмосферу зображуваної доби і настроюється на сприйняття достовірних подій. Передтекст, тобто те, що передує тексту, сприймається як своєрідна гра з читачем, котрий має сприймати повість як художній твір і документ водночас. Між зображеним періодом і часом написання твору минуло півстоліття, тобто цілком достатньо, щоб побачити пережите з висоти досвіду.

Згадка на початку твору про два ока з повісті М.Гоголя “Портрет” орієнтує на різнопланове сприйняття: по-перше, повість – улюблений жанр письменника, а “Портрет” – це його сповідь, що будується на відтворенні фаустівського сюжету про продаж душі; по-друге, Г.Мазуренко – малярка, як і Чартков з “Портрета”, і їй, імовірно, близькі подані там роздуми про божественне і демонічне в мистецтві; по-третє, можливо, йдеться про визначальний вплив зовнішніх чинників, які круто повертають життя героїв: у М.Гоголя – придбаний художником портрет, у Г.Мазуренко – національно-визвольна боротьба. Проте в Чарткова не вистачило сил протистояти обставинам, героїня ж Г.Мазуренко не зламалася, незважаючи на всі випробування. “Літературне слово – це одночасно і відсилання до культурної традиції, і реалізація риторичної моделі, – вважає Р.Барт, – воно містить свідому смислову неоднозначність...” [48, 378]. Запропонована нами інтерпретація, здійснена з залученням інших текстів, не виключає, а, навпаки, допускає наявність інших варіантів у межах наведеного інваріанту.

Слова з “Портрета” М.Гоголя служили, крім того, своєрідним обрамленням до твору, що зображував Україну, яка виборювала незалежність, між двох “страшних очей”, готових її роздерти. Ремінісценції з творами Гоголя, з його Тарасом Бульбою, котрий розправився над сином-відступником, у повісті закономірні, адже минуле озивається у сучасному. Алюзійне слово постає в якості знака ситуаційної моделі, з якою завдяки асоціації співвідноситься повість. Тому й очі Лізиноного рятівника – поляка Стася – дуже схожі на очі покараного батьком за зраду Андрія зі згаданого твору Гоголя. Ім’я цього літературного героя функціонує уже як засіб “розширеного переносу властивостей і якостей” [49, 110] на ті, про які йде мова у повісті. Алюзією досягається влучна характеристика Стася, котрий уводиться у ряд собі подібних і водночас несхожих, адже він не зрадив, як Андрій, своїх.

Повість “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” складається з окремих новел, об’єднаних долею головної героїні, котра пройшла добру школу гарту, мужності у визвольних змаганнях. Ліза – не лише очевидець того, як роздягнуті, роззуті, нищені ворогом і хворобами бійці УНР виконували свій обов’язок, а й безпосередній учасник боротьби. Заголовки новел “Хай нас по тюрмах садовлять...”, або Чортків (зі старої революційної пісні), “Підеш направо – коня згубиш, підеш наліво – себе загубиш...” виконують функцію інтертекстуальних відсилань, дають простір альтернативі: продовжувати читати повість чи відновлювати в уяві першоджерело. Подібність ситуацій була цього разу основою міжтекстового зв’язку. Іноді заголовки підкреслюють достовірність, об’єктивність зображеного, як, скажімо, “Успіхи наших ворогів недовговічні (Від уряду У.Н.Р.)”, що досягається вказівкою на джерело інформації; нерідко висвічують найбільш важливі епізоди (“Коршун і помста”); укрупнюють план зображення (“Бомба приватної совісті”), інтригують читача (“Тиф може почекати ...”). Розгорнута система внутрішніх заголовків корегує читацьке сприйняття тексту.

Г.Мазуренко намагається заохотити реципієнта до читання за допомогою питань, що стимулюють потенційну відповідь. Прогнозована відповідь, звичайно, не знімає потреби у прочитанні твору, а, навпаки, змушує знайти прояснення у тексті, як, наприклад: “Куди побіг Стась із ніжними очима Андрія з “Тараса Бульби”?” [48, 238]. Так починається розділ “Стась, а потім куховарка на кухні”, щоб стимулювати пошуки відповіді. Автор, а потім читач запитує, текст же відповідає на це питання, тобто відбувається діалог. М.Гей розглядає подібні контакти як зворотні на відміну від прямих, побудованих на проясненні подальшого. У тексті повісті поєдналися прямі і зворотні зв’язки.

Спостерігається, крім того, перегук між назвою повісті “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” та однойменної новели, що, очевидно, дала їй назву. Рядки з пісні у заголовку, тобто у сильній позиції, виконують цього разу подвійну функцію: з одного боку, підкреслюють основну тему повісті, з іншого – надають сигнального характеру однойменному фрагменту, що має, крім того, свій епіграф: “Мати доню до війська виряджала: / “Не йди, доню, уперед війська! / Не лишайся, доню, позад війська, / А йди, донечко, у серединці!” (З народної пісні). Перегуком заголовка з цитованим епіграфом створюється підтекст, увиразнюється те, що мати не встигла висловити при прощанні, прогноуються події. Материні поради сприяють становленню Лізи, її виживанню в нелюдських умовах. Засвоєння матиної науки підтверджується багатьма випробуваннями і, зокрема, перегукується з пам’ятною для дівчини сценою: зустріччю мешканцями Січеслава новітніх володарів.

Роздуми Лізи нерідко передаються невластиво прямою мовою. Завдяки їм, хоч і порушується хронологічна послідовність подій, проте оживає недавнє минуле, сповнене тривог і радощів життя у Січеславі, де квітли акації, де лишився незабутній професор Д.Яворницький. Інтелігентна, романтична Ліза сприймає життя крізь призму вичитаного з книжок, тому культурологічні нарощування сприйнятого нею закономірні. Якщо Запоріжжя, на її думку, зрозумів Гоголь, то хто зможе збагнути Махна, ті звірства його банди, що вразили її в Січеславі. Отже, у творі ставиться питання, на яке дають відповідь інші тексти: “Ходіння по муках” О.Толстого, “Чародій” Ю.Липи, “Махно” В.Сосюри, “Третя революція” В.Підмогильного, “На шляхах і роздоріжжях” Б.Антоненка-Давидовича та інші. Текст, за висловом М.Бахтіна, вступає у “діалогічні взаємини”, взаємодіє “з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають” [50, 408]. Повість входить у літературний контекст – насамперед той, який її сучасник Ю.Липа назвав “червоною” літературою, маючи на увазі, що ця література творилася не професіоналами, а очевидцями.

Ідея діалогізму М.Бахтіна виявляється продуктивною щодо взаємин автора і героя у повісті. Завдяки тому, що їх точки зору не збігаються, ідеалізований Лізою образ Петлюри постає не лише в ореолі національного героя, а й звичайної – з усіма вадами – людини, котра змогла, проте, належно оцінити беззастережний ідеалізм дівчини. Ліза часто не помічала реалій: “Вона мрійно, закохано дивилась на делікатну поставу свого першого героя! І власно нічого не бачила, крім своїх, що вона їх сама сотворила мрій!” [46, 204]. У тексті, отже, виявляються різні точки зору, різні свідомості, що надає йому переконливості.

Більше того, сама героїня змінюється під впливом побачених і пережитих жахів. Наприкінці твору вона зображується “загнаним звірятком”, якому скрізь ввижалися вороги і провокатори. Охоплена хворобливими підозрами, вона репрезентує інваріант фрейдистського дискурсу: “Ліза, охоплена манією переслідування, молола всяку нісенітницю, суддя, що був дійсно суддя, і руки опустив, не здогадуючись, за кого його приймають!” [46, 240]. Витворені уявою жахи, недовіра – це тимчасовий стан героїні, її маска, що увібрала інваріанти авторських фобій, тим самим актуалізуючи парадигму *автор – герой*.

У тексті простежується кілька синхронних зрізів, у яких Ліза постає то наївною дівчиною, то далекоглядною прагматичною нареченою, скажімо, у розмові з польським комендантом (“Небезпечний план”). Образ, отже, складається з взаємосуперечливих зрізів. Характер героїні – не одна задалегідь відома можливість діяльності, а парадигма, набір можливостей, що варіюються, забезпечуючи її вчинкам певну долю непередбачуваності, як, скажімо, у ставленні до куховарки, коли Ліза, відчувши недовіру до себе, “вийшла надвір, як була в сорочці, й лягла на різдвяний сніг” [46, 241]. У її діях спостерігаються закономірне і водночас несподіване. Змінюючись, героїня не стає іншою людиною, тобто чинить так, як раніше не могла, до тих пір, доки не змусили обставини.

Кінцівка твору, незважаючи на поразку, хвороби, обнадійлива: “А через плечі Різдва, мов нічого не сталося, весна сипала проліски, повстання, подорож і нові живучі надії! І воскресала пам’ять про Того, Хто не піддався в боротьбі проти страшного ворога людського роду...” [46, 244]. На думку Ю.Лотмана, кінцівка, як і початок твору, виконують функцію моделювання дійсності, свідчать “не тільки про завершення того чи іншого сюжету, але й про конструкцію світу в цілому” [8, 264]. Різдво асоціювалося з народженням Спасителя, з початком нового життєвого циклу, з новими надіями і сподіваннями.

Помітний перегук між поезією і прозою Г.Мазуренко: на рівні мотивів, сюжетних ситуацій (“Ініціація смерті”, “Залізна дивізія”), образності. Зображена у повісті ситуація, коли босі, голодні бійці Залізної Дивізії, мусили відступати, викликає асоціації з афористичними словами з вірша “Що там далі? Ох, нехай, нехай...”:

*І, коли приходить смерть, повір, –  
Йде вона, бо нас, живих, жаліє  
[46, 68].*

Архетипний мотив смерті як бажаного заспокоєння і звільнення зображується виходом з безвихідної ситуації.

Повість викликає асоціації також з віршем-спогадом “Город”, в якому зображувався далекий Січеслав з парком на скелях, незабутнім Дніпром, розквітлим черешнями у саду. Вірш починався поширеним у народній творчості заперечним паралелізмом, яким відтінялися масштаби незабутнього міста юності: “Не городок, не городочок – пишний город / У пам’яті моїй” [45, 74]. Поезія, що ввійшла до збірки “Вогні” (Прага, 1939), закінчувалася згадкою про те, як зустрічали у Січеславі нових господарів з хлібом-сіллю, а на рушниках були вишиті слова: “Не той бо козачина, / Що поборов, а (розумій, як



хочеш), / А той, що викрутиться” [46, 74]. Ці слова передбачали різне сприйняття й свідчили про поліваріантність рядків, що типове для фольклорних творів. Авторське вкраплення “розумій, як хочеш” у повісті виявилось б зайвим: цю думку там підтверджували долі героїв. Зображена у вірші ситуація знайшла загалом аналогічне втілення у повісті.

Звернення Г.Мазуренко – авторки багатьох поетичних збірок – до прози характерне для Празької літературної школи: Л.Мосендза, Юрія Клена, Ю.Липи. Якщо у прозі Юрія Клена виразно простежувалися ліричні елементи, навіть у способі організації матеріалу, то Г.Мазуренко у повісті “Не той козак...” виявила хист прозаїка. Це у повному розумінні прозовий твір, що відзначається напруженим сюжетом, побудованим на міцній фактологічній основі. Оскільки це повість про себе, то це певною мірою обмежувало творця зображенням пережитого чи побаченого, прив’язувало до життєвих перипетій “біографічного” автора; з іншого боку, проте, давало змогу пригадати і художньо відтворити пережите, осмислити його з позицій зрілої людини.

М.Бахтін, маючи на увазі специфіку епосу, підкреслював, що для прозаїка “світ повний чужих слів, серед яких він орієнтується, до сприйняття специфічних особливостей яких у нього повинно бути чуйне вухо” [51, 346]. Письменники Празької літературної школи не імітували своєї незалежності від чужого слова, навпаки, демонстрували його авторитетність, виносячи у заголовок (“Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” Г.Мазуренко, “Євшан-зілля” Л.Мосендза), використовуючи як епіграф, безпосередньо цитуючи. У творах Юрія Клена озивалося Святе Письмо, Г.Мазуренко – фольклор, Ю.Липи – історичні джерела.

Події національно-визвольної боротьби знайшли відображення переважно у новелах, оповіданнях та повістях. Фрагментарність вражень, що збереглися в пам’яті авторів, динамічний перебіг подій виявилися адекватними здебільшого “малій” прозі. Літопис національно-визвольної боротьби творили її учасники – Ю.Липа, Л.Мосендз, Г.Мазуренко, прагнучи розповісти про бурхливий і неповторний час, передати дух визвольного пориву. Типаж їх творів колоритний: від історичних осіб, серед яких Петлюра, Махно, Котовський, Яворницький, Омелянович-Павленко, – до злодіїв. Авторам вдалося зберегти індивідуальні особливості розмовного мовлення героїв, що стає їх візитною карткою.

Основою для розгляду текстів про національно-визвольну боротьбу як своєрідного інтертексту була співвіднесеність з позатекстовими чинниками (змалювання перипетій боротьби, історичних осіб, достовірність зображеного), текстуальні збіги і перегуки, палімпсестичність письма, творення за міфологічними чи фольклорними зразками, композиційне членування творів (“Нотатник” складається з окремих творів, “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” – з окремих новел), багатомірність художнього слова, що і зображає, і виражає, і створює підтекст. Художній літопис національно-визвольної боротьби – це інтертекст, який прояснює структурність контексту, тобто тих творів, що оточують окремий текст. У свою чергу прочитання окремого твору здійснюється через інтертекст і породжує своєрідний транстекст, який пронизує тексти.

Якщо інтертекстуальність повісті Г.Мазуренко “Не той козак...” має експліцитний характер, то “Нотатника” – здебільшого імпліцитний. Проте на обох цих текстах позначилися український духовний світ, національна традиція, позиція свідка, а не судді. “Суттєвою властивістю художнього тексту, – наголошує Ю.Лотман, – є те, що він знаходиться у відношенні подвійної подібності: він подібний до певного зображуваного ним шматка життя – частини всесвітнього універсуму, – і він подібний до всього цього універсуму” [8, 302]. Ця подвійна подібність, особливо до зображуваного періоду, прояснює явища типологічного характеру.

Літературний герой літопису національно-визвольної боротьби постає як реалізація певної моделі – моделі національно свідомої особистості, що допускає окремі відхилення від неї. Ці відхилення, зростаючи по мірі того, як виявляється основна закономірність, знижують передбачуваність поведінки окремого персонажа. У художніх текстах літопису національно-визвольної боротьби реалізується значний набір можливостей, виділяється система типів поведінки, що спостерігалася у період національно-визвольного піднесення і його трагічного зриву: від національно свідомих, відданих ідеї української державності борців – до її агресивних опонентів.

Тексти про національно-визвольну боротьбу репрезентують два полюси: об’єднання окремих творів Ю.Липою у три книги “Нотатника” – інтеграцію, а виокремлення новел у повісті Г.Мазуренко “Не той козак, хто поборов, а той козак, хто “вивернеться”...” – дезінтеграцію. “Нотатник” завдяки вдало віднайденій формі дозволяв приєднувати все нові і нові тексти, тобто відзначався принциповою незавершеністю. Проза, таким чином, підтверджувала різноспрямованість авторських інтенцій.

Контекстуальне оточення колективного літопису національно-визвольної боротьби різноманітне. Найбільш важливими для прояснення його змісту є авторський (творчий), літературний (“Листопад 1920”, “П’ята симфонія” Є.Маланюка, “П’ятий рейд”, “Отаман Пісня” М.Чирського та ін.), історичний контексти, які актуалізуються в актах художнього сприйняття читачем.

Множинність авторських контекстів сформована творчістю цих літописців, що ідентифікується з їх іменами. Творчість Г.Мазуренко, як і інших письменників, – це єдине взаємозв’язане ціле, єдиний текст про світ, складений з окремих творів, що взаємодіють, взаємодоповнюють, вступають у “діалогічні взаємини” один з одним і з цілим світом, який, щоправда, не дуже-то переймався турботами людей без батьківщини.

Проза поетів дає можливість простежити, як здійснюється перехід від ліричних форм вираження до епічних засобів зображення. Унікальність прози Ю.Липи полягає в тому, що вона, хоч і виросла з віршової стихії, прозою стала в повному розумінні цього слова. Проза Л.Мосендза, як і Ю.Липи, значна

за обсягом, тематично різнопланова, жанрово розмаїта. Наразі цього не можна сказати про прозову спадщину Юрія Клена, яка зберегла ознаки перехідності, рецидиви ліричного самовираження.

З'являються, отже, тексти, які передають іншу точку зору, відтворюють діалог/ полілог свідомостей (автора і героїв), у тому числі двох "я": себе колишнього і теперішнього. Це тексти, які привідкривають генезу художнього світу письменника, шлях його пошуків, містять численні перегуки з попередніми авторськими творами.

#### Примітки:

1. Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. – М. – Л., 1959. – 472 с.
2. Липа Ю. Призначення України. – Нью-Йорк: Говерла, 1953. – 304 с.
3. Череватенко Л. "...І тим мечем нашим гострим утвердимось" // Липа Ю. Козаки в Московії. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, журнал "Дніпро", 2000. – С.3-10.
4. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
5. Липа Ю. Козаки в Московії. – Львів: Червона калина, 1995. – 454 с.
6. Липа Ю. Поезія. – Торонто, 1967. – 292 с.
7. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
9. Іг-Ло // Вісник. – 1934. – Т.ІІ. – Кн. 6. – С.47.
10. Антонович В.Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / Упор. О.Тодійчук, В.Ульяновський. – К.: Либідь, 1995. – 816 с.
11. Яковенко Н. Паралельний світ: Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні ХVІ – ХVІІ ст.– К.: Критика, 2002. – 416 с.
12. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.
13. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
14. Чижевський Д.І. До проблем бароко // Дмитро Чижевський і світова славістика: Матеріали наукового семінару // Славістика. – Дрогобич: Коло, 2003. – Т.1. – С.339–351.
15. Размышления, афоризмы французских моралистов ХV–ХVІІІ веков / Сост., вступ. ст. Н.Жирмунской. – Л.: Худож. лит., 1987. – 571 с.
16. бароко. – Донецьк: Отечество, 1996. – 336 с.
17. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 424 с.
18. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореферат дисертації на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. – К., 1999. – 40 с.
19. Клен Юрій. Твори. – Торонто: Фундація ім. Юрія Клена, 1960. – Т.3. – 221 с.
20. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття. – Зелена Гура – Київ, 1999. – 160 с.
21. Соболевская О. Лирическая проза // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК "Интелвак", 2003. – 1600 стб.
22. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Черновцы: Рута, 1998. – 120 с.
23. Пригодій С. Українська філософія серця та американський трансценденталізм. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2002. – 232 с.
24. Клен Юрій. Ще раз про сіре, жовте і про Вісникову квадригу // Вісник. – 1935. – Т.ІІ. – Кн. 6. – С. 421-422.
25. Маланюк Є. Передмова // Клен Юрій. Твори. – Торонто: Фундація ім. Юрія Клена, 1960. – Т.3. – С. 5-8.
26. Мосендз Л. Відплата. – Львів, 1939. – 125 с.
27. Див. детальніше про це: Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 220 с.
28. О.В. Рецензія // Вісник. – 1937. – Т. ІV. – Кн. 12. – С. 923.
29. Кожин В. Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С.234-316.
30. Мосендз Л. Людина покірна (Homo lenis). – Вінніпег, 1951. – 143 с.
31. Тодоров Ц. Поэтика. Перев. с франц. А.Жолковского // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С.37-113.
32. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – 443 с.
33. Липа Ю. Сіра, жовта і червона // Вісник. – 1935. – Т. ІІ. – Кн. 4. – С. 262-267.
34. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.381-385.
35. Гординський С. Проблема української стихії // Назустріч. – 1936. – Ч.20. – С.5-6.
36. Липа Ю. Нотатник. – Детройт: Український прометей, 1955. – Т.1. – 112 с.
37. Липа Ю. Нотатник. – Детройт: Український прометей, 1955. – Т.2. – 96 с.
38. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В.Бурггардта, В.Сахна, О.Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
39. Волковинський В. Нестор Махно: Легенди і реальність. – К.: Перліт продакшн Лтд, 1994. – 252 с.
40. Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (ответ К.Леви-Строссу) // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект: Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.435-471.
41. Липа Ю. Нотатник. – Детройт: Український прометей, 1955. – Т.3. – 125 с.
42. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 496 с.
43. Мільошин Ю. Сонце // Словник символів / За заг. ред. О.Потапенка, М.Дмитренка. – К.: редакція часопису «Народознавство», 1997. – С. 122.
44. Славинський Я. К теории поэтического языка // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей / Под ред. Е.Басина и М.Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.256-276.
45. Бахтин М. Проблема текста: Опыт философского анализа // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С.123-144.
46. Мазуренко Г. Вибране. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.
47. Жолковский А. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 391 с.
48. Барт Р. От науки к литературе // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.Косикова. – М.: Универс, 1994. – С.375-383.
49. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
50. Бахтин М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За заг. ред. М.Зубрицької. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. – С.406-415.
51. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Багатогранна спадщина Празької літературної школи відбиває фрагментарність і короткочасний злет української літератури міжвоєнного періоду. Це цілісне явище, пронизане системою інваріантних мотивів, образів, засобів, виразними тенденціями зближення, взаємодоповнення і розходження. Окремий текст співвідноситься з контекстом як часткове з цілим, що має не застиглий, а динамічний характер.

Інтертекст засвідчує онтологічну зв'язаність тексту з багатьма іншими, проте не має закріпленості в жодному з них. Він проявляє структурність контексту, виявляє багатий змістовий потенціал міжтекстових зв'язків, про вичерпний аналіз яких не йдеться. Увага акцентується лише на показових формах інтертекстуальної взаємодії у творчості "пражан".

Працька літературна школа сформувалася на основі взаємодії національного і світового літературно-художнього досвіду. Ідея єдності культурного розвитку людства була екзистенційно пережита письменниками і випробувана в різних сферах діяльності, зокрема в літературній критиці, різних галузях науки, перекладацтві, художній творчості. Науковий потенціал вчених-митців сприяв не лише поглибленню інтелектуального струменя у їх творчості, а й веденню діалогу з науковим і мистецьким світом, здавалось би, на паритетній основі, якби вони репрезентували державну націю. Колоніальні умови, в яких перебувала Україна, не давали ніяких можливостей для такого діалогу, тому діалог, якщо і виникав, то набирал локального характеру, виявляючись на рівні особистих контактів.

Найбільш відкритими для безпосередніх зв'язків з іонаціональним мистецьким світом були письменники-вчені: Юрій Клен, Л. Мосендз, Є. Маланюк, О. Ольжич, більшу загерметизованість виявляли закорінені у національну традицію О. Стефанович, О. Лятуринська. Безперечно, представники Празької літературної школи різнилися ступенем засвоєння культурних надбань людства, проте загалом у порівнянні з їх наступниками виявляли більшу протидію, зокрема у мовних питаннях, у проникненні інослов'янської тематики у твори.

Синдром емігранта змушував їх озиратися назад, вступати у діалог з минулим, а іонаціональне оточення (хоч і слов'янське) – або ж пристосовуватися і вступати у діалог з чужою культурою, або свідомо прирікати себе на ізоляцію. Зустріч національного письменника з чужою традицією відбувається у формі незалежного співіснування чи трансформації духовних цінностей, тобто підпорядкування слабшого первня сильнішому – у даному разі національним кореням або ж чужим зразкам. На одному полюсі такої взаємодії перебувають твори, що підпорядковували вплив чужих зразків національній традиції, на другому – ті, які виникли як результат нової єдності "свого" і "чужого". Внаслідок взаємодії національного і чужого виникали обопільні зв'язки: чужий зразок позначався на національній традиції, вбирався нею, а національна традиція зумовлювала нове прочитання цього зразка.

Контактні зв'язки між представниками Празької літературної школи були імпульсом до реалізації творчих задумів, літературної полеміки, а також суперництва. У процесі спілкування народжувалися творчі плани, власні версії, образні аналогії, спостерігалися несвідомі і свідомі запозичення, що викликали іноді хворобливу реакцію, як, наприклад, у О. Стефановича, котрому здавалося, що Є. Маланюк "краде" в нього образи. Безпосереднє спілкування, часом нетривале – Є. Маланюка з Н. Лівницькою-Холодною, Ю. Липою, Н. Лівницькою-Холодною з О. Телігою, О. Теліги з Л. Мосендзом, Л. Мосендза з Юрієм Кленом та іншими, стимулювало творчу співпрацю, обмін думками і вилилося у низку віршів-присвят, цікавих з точки зору аналізованої нами проблеми. При цьому запозичення тем, мотивів, образів, художніх прийомів не означало сліпого копіювання, здебільшого воно виливалося у трансформацію першоджерела або ж підпорядковувалося відтворенню художнього світу побратима.

Літературне суперництво між письменниками призводило до прагнення перевершити один одного, стимулювало творчу діяльність. Воно не завжди виявлялося експліцитно, проте створювало необхідну для творчості ауру, дух змагання між "вісниківцями", скажімо, і більш поміркованим крилом, яке відстоювало самоцінність людської особистості.

"Пражанам" властиві стійкість мотивів (покидання/ повернення, переживання поразки у національно-визвольних змаганнях тощо), повторюваність образів: Третього Риму, Дива, бронтозавра та інших. Одні й ті ж образи, входячи у різні контексти, набувають конотативних значень. Повторюваність мотивів, образів, ситуацій не означає, проте, їх тотожності, адже подібність, зумовлена як позатекстовими чинниками, так і наявністю прямих чи опосередкованих контактів, поєднується з відмінністю. Повторюваність ідей зумовлює сприйняття текстів цих авторів як єдиного цілого.

Міжтекстові сходження відзначаються більшою розмаїтістю, ніж інtrateкстуальні, адже виявляються в парадигмі *притягання/відштовхування* у той час, як внутрішньотекстові варіюються переважно в одному її полюсі – притягання.

Форми освоєння "пражанам" "чужого" слова відзначалися розмаїтістю, проте рівень трансформації суттєво різнився: від простого запозичення тем, мотивів, сюжетних ситуацій, образів, художніх засобів і прийомів – до глибокого переплавлення і відштовхування. Фрагменти прототексту, інкорпоровані в інший текст, набували не властивих попередньому смислових відтінків. Народжувався, отже, текст, в якому відоме поєднувало в іншому світлі, зазнавало трансформації. При цьому враховувалася *атрибутивність/ неатрибутивність* запозичених елементів, експліцитний/ імпліцитний характер взаємодії, спосіб і обсяг подачі вихідного тексту в новому. Замасковані цитати, якими доволі часто послуговувалися автори, потребували для свого розпізнання інтертекстуальної компетенції. Полосами у синтезі «чужого» були еkleктичність М. Чирського і стилізаторська майстерність О. Лятуринської. Виявлення глибинних форм освоєння чужого слова зумовило виділення архетипів, одним із ключових був у них образ Великої Матері, що поставав у різних іпостасях: матері-землі, матері-годувальниці, рідної природи, рідної неньки. Образ України реалізувався через ряд бінарних опозицій: *батьківщина/чужина, священне/ профанне,*

*рідне/ чуже, казкове/ реальне*. Проте лише в Є.Маланюка цей образ набував амбівалентного тлумачення, що дозволяє визнати і помітні розходження між «пражанами». Маргінальними у письменників були архетипи Двійника, Самості тощо.

Палімпсестичність письма виявилася у прагненні зберегти національну ідентичність як священний текст, що проступав крізь профанні реалії емігрантських буднів, негаразди невлаштованого побуту. Звідси послідовне нагадування про язичницьких богів, атрибути українського простору (степ у Є.Маланюка, гори в І.Ірлявського), наполегливе осмислення постатей національної культури: Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки.

Інтертекстуальний підхід до Празької літературної школи дав можливість, по-перше, виявити, як позначилися на творах контактні зв'язки. При цьому доводиться визнати наявність впливів, що не означають сліпого наслідування. По-друге, цей підхід дав можливість розглядати творчість представників школи як діалог з собою і з іншими, простежувати таким чином генезу і творче становлення письменника.

По-третє, через окремий текст з'ясовувати взаємодію з іншими, внаслідок чого відбувалося нарощування його смислових відтінків. Твори про національно-визвольну боротьбу склали своєрідний текстово-метатекстовий корпус: вони експлікували семантичні перетворення, інтегрували смислові відтінки інших.

По-четверте, виявлення численних інтертекстуальних зв'язків дає підстави розглядати доробок Празької літературної школи як єдине гетерогенне ціле, у межах якого окремі тексти перегукуються і взаємодоповнюють один одного. Такі твори, як "Волинський рік" Л.Мосендза чи "Попіл імперій" Юрія Клена, у зв'язку з інтенсивністю й експліцитністю міжтекстових зв'язків можна вважати енциклопедіями інтертекстуальності. У поліетнічних умовах побутування інтертекст як віртуальна єдність текстів Празької літературної школи стає формою прояву національного досвіду, етнічних особливостей авторів, які формувалися в Україні, а реалізували себе за її межами.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Авторитет. Література і критика в час перебудови: Статті, есе, інформація / Упоряд. Г.М.Сивокінь. - К.: Рад. письменник, 1989. - 350 с.
2. Айзенберг М. Власть тьмы кавычек // Знамя. - 1997. - № 2. - С.214-221.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. - Львів: Львівський нац. університет ім. І.Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. - 340 с.
4. Анісімова Н.П. Лірика Оксани Лятуринської як явище естетики чину і міфотворення: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01). - К., 1999. - 21 с.
5. Анісімова Н. «Як цілий світ, велику тугу не понести самій» // Українська мова та література. - 1999. - № 32. - С.6-7.
6. Антипов Г.А. и др. Текст как явление культуры. - Новосибирск: Наука, 1989. - 197 с.
7. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповнене. - Львів: Літопис, 2001. - 832 с.
8. Антонич Б.-І. Поезія по цей бік барикади // Твори / Ред.-упоряд. А.Москаленко. - К.: Дніпро, 1998. - С.503-509.
9. Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик. - 1985. - № 14. - С.126-129.
10. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ-ХХ ст. - Чернівці: Рута, 1996. - 208 с.
11. Апостол новітнього українства: Спогади про Юрія Липу / Упоряд. П. і Ю.Кіндратовичі. - Львів: Каменяр, 2000. - 239 с.
12. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. - 1992. - Сер.2. - Вып. 4 (23). - С.53-61.
13. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. - 444 с.
14. Арнольд И.В. Стилистика декодирования: Курс лекций. - Л.: ЛГПИ, 1974. - 76 с.
15. Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитации // Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис / Под ред. Т.Булыгиной. - М.: Наука, 1992. - С.52-79.
16. Астаф'єв О. Візії Сквороди в поемі Юрія Клена «Попіл імперій» // Українська мова та література. - 2000. - № 7. - С.5.
17. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук (10.01.01). - К.: Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 1999. - 40 с.
18. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. - К.: Смолоскип, 1998. - 313 с.
19. Астаф'єв О. «Чужий стиль»: семантика запозичених сенсів // Філологічні семінари: Література як стиль і спогад. - К., 2003. - Вип. 6. - С.11-20.
20. Астаф'єв О. Художні системи українського зарубіжжя. - К.: Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 2000. - 52 с.
21. Астаф'єв О.Г. У пошуках світової гармонії (Григорій Скворода і Юрій Клен: діалог через віки). - Ніжин, 1996. - 30 с.

22. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика. -М.: Флинта, Наука, 2003. - 496 с.
23. Баган О.Р. Готика - як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза // Українські проблеми. - 1998. - №2. - С.122-130.
24. Баган О.Р. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. - Львів : Львівський національний університет ім. І.Франка, 2002. - 20 с.
25. Балега Ю.І. Життя і творчість Костя Вагилевича // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія. - Ужгород, 2000. - Вип. 4. - С.75-80.
26. Балега Ю.І. Література Закарпаття двадцятих-тридцятих років ХХ століття. -К.: Радянський письменник, 1962. - 249 с.
27. Балега Ю.І. Поезія Івана Ірлявського // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія. - Ужгород, 1998. - Вип. 3. - С.51-56.
28. Барабаш Ю. Гоголівський трикутник (Маланюк - Донцов - Ю.Липа) // Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя (Нариси сприйняття та інтерпретацій). - Сімферополь, 2004. - Вип. 1 (12). - С. 17-28.
29. Барабаш Ю. Під знаком «кривавого лихоліття». Євген Маланюк і Ніколай Гумільов: схоже у несхожому // Сучасність. - 1997. - № 5. - С.106-122.
30. Барабаш Ю. Український Єремія: Євген Маланюк і парадигма малоросійства // Слово і час. - 1997. - №1. - С.15-24.
31. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.Косикова. - М.: Прогресс, 1989. - 616 с.
32. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. - Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. - С.406-415.
33. Бахтин М. Літературно-критические статьи. - М.: Худож. лит., 1986. - 541 с.
34. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - С.381-385.
35. Бахтин М. Проблема текста: Опыт философского анализа // Вопросы литературы. - 1976. - № 10. - С.123-144.
36. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.- М.: Сов. Россия, 1979. - 318 с.
37. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса.- 2-е изд.- М.: Худож. лит., 1990. - 543 с.
38. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - 424 с.
39. Бача Ю. З історії української літератури Закарпаття і Чехо-Словаччини. - Presov, 1998. - 277 с.
40. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ - початку ХХ століття. - Зелена Гура - Київ, 1999. - 160 с.
41. Биковський Л. Апостол новітнього українства (Юрій Липа). - Женева: Укр. Морський Інститут, 1946. - 8 с.
42. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. - 1990. Книги Старого Заповіту. - 958 с.; Книги Нового Заповіту. - 296 с.
43. Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики. - Прага; Берлін: Нова Україна, 1924. - 80 с.
44. Богач М. «Навіщо нам кохати жінку...?» / Про творчість Юрія Клена (Освальда Бурггардта) // Слово і час. - 1998. - № 3. - С.39-43.
45. Богач М.Р. Світогляд і поетика Юрія Клена: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01). - К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, 1998. - 24 с.
46. Боровий В. Він поривався до Києва (Юрій Клен) // Київ. - 1998. - № 3/4- С.16-17.
47. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывания. - Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. - 352 с.
48. Бодрийяр Ж. Система вещей: Пер. с франц. - М.: Рудомино, 1995. - 224 с.
49. Бойко Ю. Вибране. - Мюнхен, 1971. - Т.1 - 312 с.
50. Бойко Ю. Олег Ольжич як поет // Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. - С.286-297.
51. Бойчук Б. Євген Маланюк і його доба: До 70-річчя поета // Слово: Збірник 3. - Нью-Йорк, 1968. - С.368-375.
52. Бойчук Б. Розмова з Наталією Лівницькою-Холодною // Сучасність. - 1985. - №3. - С.8-17.
53. Братунь Р. Повернення майстра // Дзвін. - 1990. - № 5. - С.16-17.
54. Буало Н. Мистецтво поетичне. - К.: Мистецтво, 1967. - 134 с.
55. Булаховська Ю.Л., Журавська І.Ю., Захаржевська В.О. Багатство і різноманітність форм літературних взаємин в сучасній слов'янській поезії. - К.: Наука, 1968. - 30 с.
56. Бурггардт О. Рецензія на збірку Stephanos I // Вісник. - 1939. - Річн. VII. - Кн. 7-8. - С.593-595.
57. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. - М.: Прогресс, 1978. - Вып. VIII. - С.402-424.
58. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Пер. с англ. - М.: Рус. словари, 1996. - 411 с.
59. Вейман Р. История литературы и мифология: Очерки по методологии и истории литературы. - М.: Прогресс, 1975. - 344 с.

60. Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти). 2-е вид. - Тернопіль: Тернопільська крайова організація Національної Ліги українських композиторів, 2001. - 123 с.
61. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л.: Худ. лит., 1940. - 648 с.
62. Выготский Л.С. Мышление и речь: психологические исследования. - М.: Лабиринт, 1996. - 416 с.
63. Вільшук М. Етапна збірка Олега Ольжича // Дивослово. - 1999. - № 4. - С.2-3.
64. Владимирова Н.Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. - М., 1998. -182-188.
65. Войтович В. Символіка кольорів // Українська міфологія. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
66. Войчишин Ю. «...Ярий крик і біль тужавий...»: Поетична особистість Євгена Маланюка. - К.: Либідь, 1993. - 159 с.
67. Волков А. Легенда про Голема в австро-німецькій літературі та її відгомони в Україні // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. - 2/98. - С.105-116.
68. Вонторський А.Ю. Образ світу в поезії Олега Ольжича: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01). - Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка, 2002. - 20 с.
69. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибр. тв. / Пер. з нім. - К.: Юніверс, 2001. - 288 с.
70. Гадамер Х.-Г. Актуальність прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 369 с.
71. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981. - 139 с.
72. Гаспаров Б. В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) // Новое литературное обозрение. - 1995. - №14. - С. 53-71.
73. Гаспаров М.Л. Записки и выписки. - М.: Новое литературное обозрение, 2000. - 416 с.
74. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. - СПб.: Азбука, 2001. - 476 с.
75. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. - М.: Просвещение, 1968. - 304 с.
76. Гей Н.К. Искусство слова: О художественности литературы. - М.: Наука, 1967. - 364 с.
77. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О.Мокровольського. - К.: Основи, 1994. - 250 с.
78. Геллей Г. Біблійний довідник: Короткий біблійний коментар. - Торонто: Всесвітня християнська місія, 1985. - 857 с.
79. Генік-Березовська З. Їржі Волькер в Україні // Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. - К.: Гелікон, 2000. - С.307-368.
80. Гинзбург Л. О психологической прозе. - Л.: Худ. лит., 1977. - 444 с.
81. Гнатишак М. Історія української літератури. - Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1941. - 132 с.
82. Гнатишак М. Література і суспільне життя // Дзвони. - 1937. - №11-12. - С.77-82.
83. Голосовкер Я.Е. Логика мифа. - М.: Наука, 1987. - 217 с.
84. Гора Й. Сьогодні чеської літератури // Молодняк. - 1927. - №12. - С.84-89.
85. Гординський С. Проблема української стихії // Назустріч. - 1936. - Ч.20. - С.5-6.
86. Гординський Я. Рапсоди про Україну // Назустріч. - 1938. - Ч.1. - С.1-2.
87. Гординський С. «Чотири реторти лірики» // Назустріч. - 1935. - Ч.2. - С.2-3.
88. Гостиняк С. Про поезію Костя Вагилевича // Науковий збірник державного музею українсько-руської культури у Свиднику. - Пряшів, 1995. - №20. - С.449-462.
89. Грабович Г. Голоси української еміграційної поезії // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. - К.: Основи, 1997. - С.386-416.
90. Грабович Г. Питання кризи і перелому в самоусвідомленні української літератури // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців / Відповід. редактор О.Мишанич. - К.: АТ «Обереги», 1995. - С.33-47.
91. Грабович Г. Профілі і маски. - К.: Критика, 2005. - 312 с.
92. Грабович Г. У пошуках великої літератури. - К., 1993. - 54 с.
93. Гридєнь К. [Мухин М.] З минулих літ // Сучасність. - 1968. - № 8. - С.38-48.
94. Гром'як Р. Еміграція і художня література: грані проблеми й аспекти дослідження // Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. - Тернопіль: Лілея, 1997. - С.247-251.
95. Гроно нездоланих співців: Літ. портр. укр. письменників ХХ ст. Навч. посібник для вчителів та учнів ст. кл. серед. шк. / Упоряд. В.І.Кузьменко. - К.: Укр. письменник, 1997. - 285 с.
96. Гузар З. Леонід Мосендз - поет // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти-«вісниківці». - Дрогобич, 1996. - С.38-48.
97. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997. - 297 с.
98. Гуцуляк О. Встає цитаделя духа - десятки літ боротьби: Урок за творчістю Олега Ольжича // Дивослово. - 1994. - № 12. - С.22-24.
99. Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях // Слово і час. - 1994. -№1. - С.55-59.
100. Дарвін М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. - Кемерово, 1983. - 103 с.
101. Дем'янівська Л.С. Євген Маланюк про Ірлявського, Гай-Головка, Влизька, Кравцева, Осьмачку, Чирського, Мосендза та ін. // Слово і час. - 1995. - № . - С.61-67.
102. Дем'янчук Г. Олекса Стефанович: Літ. портрет. - Рівне: Волинські обереги, 1999. - 23 с.

103. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. - М.: Азбуковник, 2003. - 298 с.
104. Денисова Г.В. Интертекстуальность и семиотика перевода: возможности и способы передачи интекста // Текст. Интертекст. Культура / Под ред. В.Г.Григорьева, Н.А.Фатеевой. - М.: Азбуковник, 2001. - С.112-128.
105. Денисюк І.О. Поліське літо Олени Теліги // Дзвін. - 1997. - № 3. - С. 117-120.
106. Державин В. О.Ольжич - поет національного героїзму // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. - К.: Рось, 1994. - Кн.2. - С.534-542.
107. Державин В. Українська поезія і її національна чинність // Антологія української поезії. - Лондон: СУМ, 1957. - С.15-24.
108. Дзюба І.М. Автографи відродження: Літературно-критичні нариси. - К.: Рад. письм., 1986. - 304 с.
109. Дзюба І.М. З криниці літератури. - К.: Обереги, Гелікон, 2001. - Т.2. - 847 с.
110. Дзюба І.М. Поезія вигнання // Прапор. - 1990. - №1. - С.131-136.
111. Доленга Святослав. Донцовщина. - Варшава: Варяг, 1938. - 77 с.
112. Доленга Святослав. Поет тьми й хаосу // Ми. - 1935. - Кн. IV. - С. 113-134.
113. Донцов Д. Націоналізм. - Лондон - Торонто, 1966. - 363 с.
114. Донцов Д. Дух нашої давнини. - Дрогобич: Відродження, 1991. - 341 с.
115. Донцов Д. Поетка вогняних меж. Олена Теліга. - Торонто, 1953. - 93 с.
116. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Дві літератури нашої доби. - Торонто, 1958. - С. 279-284.
117. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. - Харків - Київ: Книгоспілка, 1924. - 364 с.
118. Дубицький І. Рецензія на «Рінь» О.Ольжича // Ми. - 1936. - Кн.V. - С.129.
119. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словац. - М.: Прогресс, 1979. - 320 с.
120. Є.М. (Євген Маланюк). Пам'яті Освальда Бург'гардта // Слово і час. - 1994. - № 9/10. - С.46-48.
121. Євген Маланюк: Життя і творчість. Навчальний посібник. - Суми: Слобожанщина, 1998. - 132 с.
122. Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є.Маланюка: У 2-х ч. - Кіровоград: КДПУ, 1997. - Частина 1. - 108 с.; Частина 2. -108 с.
123. Є. Л. Д. Ненько-шароварницька «геополітика» // Вісник. - 1938. - Т. IV. - Кн. 12. - С.902-922.
124. Єфремов С. Історія українського письменства. - К.: Феміна, 1995. - 688 с.
125. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. - 5-е изд. - М.: Флинта, Наука, 2003. - 248 с.
126. Єфремов С. Історія українського письменства. Вид. 4. - Київ - Ляйпціг, 1919. - Т.2. - 495 с.
127. Жданович О. На зов Києва (Олена Теліга). - Вінніпег: Орг. Українок Канади, 1947. - 83 с.
128. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике / Пер. с фр. Е.Васильевой и др. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т.1. - 469 с.; Т.2. - 469 с.
129. Животко А. Сучасне українське письменство поза СРСР. - Прага, 1937. - 20 с.
130. Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л.: Наука, 1977. - С.327-340.
131. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Ленинград: Наука. Ленинград. отделение, 1977. - 408 с.
132. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. - М.: Сов. писатель, 1992. - 429 с.
133. Жолковский А.К. В минус первом и минус втором зеркале: Т.Толстая, В.Ерофеев - ахматовиана и архетипы // Литературное обозрение. - 1995. - № 6. - С. 25-41.
134. Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak: Essays / Ed. by N.A.Nilsson. Stockholm, 1976. - P. 67-84.
135. Жолковский А.К. Зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор: Крепковатый брак в мире Зощенко // Литературное обозрение. -1996. - № 5/6. - С. 128-144.
136. Жолковский А.К. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия. - М.: Языки рус. культуры, 1999. - 391 с.
137. Жулинський М.Г. Заявити про себе культурою: Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою. - К.: Генеза, 2001. - 646 с.
138. Жулинський М.Г. Із забуття - в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. - К.: Дніпро, 1990. - 446 с.
139. Жулинський М.Г. Слово і доля: Навч. посібник. - К.: А.С.К., 2002. - 640 с.
140. За героїчну духовість: Матеріали конференції «Зарева», присвяченої О.Кандибі - О.Ольжичу. - Нью-Йорк: О.У.С.А.Т. «Зарево», 1977. - 63 с.
141. Задеснянський Р. Правда про Мосендза і його твори: Матеріали і деякі твори. - Торонто, 1977. - 119 с.
142. Зайцев П. Рецензія на збірку О.Лятуринської «Гусла»// Ми. - 1939. - Ч.4. - С.107.
143. Заремба С. Український музей визвольної боротьби у Празі // Київська старовина. - 1997. - № 1/ 2. - С.122-137.
144. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. - М., 1984. - 359 с.
145. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. - К.: Академвидав, 2003. -392 с.
146. Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук (10.01.06). - К.: Київський національний університет ім.Т.Шевченка, 2003. - 36 с.

147. Зелінська Н.В. Поетика приголомшеного слова (Українська наукова література XIX - початку XX ст.): Монографія. - Львів: Світ, 2003. - 352 с.
148. З історії чехословацько-українських зв'язків / Голов. ред. Йозеф Грозенчик. - Братіслава: Словацьке вид-во худ. літ., 1959. - 687 с.
149. Земская Е.А. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.О.Винокур / Под ред. Н.М.Розановой. - М., 1996. - С.157-168.
150. Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. - Т.2. - С.573-581.
151. Іванишин П. Олег Ольжич - герольд нескореного покоління. - Дрогобич: Відродження, 1996. - 218 с.
152. Иванов Вяч. О взаимоотношении динамического исследования языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста / Под ред. Т.Цивьян. - М.: Наука, 1987. - С.5-26.
153. Ір-Ло // Вісник. - 1934. - Т.II. - Кн. 6. - С.47.
154. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. - К.: Довіра, 1994. - 424 с.
155. Ільєва Г.О. Любовна лірика Наталі Ливицької-Холодної та Олени Теліги (риси художньої і психологічної індивідуальності): Автореф. дис. канд. філол. наук. - К., 1995. - 20 с.
156. Ільєва Г.О. Таємниці кохання: До проблем любовної поезії української еміграції. - Коломия: Вік, 1996. - 112 с.
157. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. - М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. - 384 с.
158. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996. - 255 с.
159. Ильин И.П. Постструктурализм и диалог культур. - М., 1989. - 60 с.
160. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. - М., 1989. - С.186-207.
161. Ільницький М. «Відвагу і любов самопосвяти» // Дзвін. - 1992. - № 11-12. - С. 127-135.
162. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». - Львів, 1995. - 320 с.
163. Ільницький М. На перехресті стилів // Хроніка 2000. - 1999. - Ч.II. - С.306-309.
164. Ільницький М. На перехрестях віку // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років. - Харків: Фоліо, 1999. - С. 5-23.
165. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія. - Львів, 1995. - 116 с.
166. Ільницький М. Утвердити в світі образ України // Дзвін. - 1996. - №4. - С.134-146.
167. Інтертекстуальність // Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. - К.: ВЦ «Академія», 1997. - С.317-318.
168. Інтертекстуальність // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. - М., 1996. - С.215-221.
169. Історія української літератури: У 8 т. - К.: Наукова думка, 1970. - Т.6. - 514 с.
170. Історія української літератури XX століття: У 2 кн. - Кн. I: Перша половина XX ст. / За ред. В.Г.Дончика. - К.: Либідь, 1998. - 464 с.
171. Каменская О.Л. Текст и коммуникация. - М.: Высш. школа, 1990. - 151 с.
172. Караулов Ю.Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети // Языковое сознание и образ мира / Под ред. Н.Уфимцевой. - М.: РАН, 2000. - С.191-207.
173. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. - 1983. - № 3. - С.18-36.
174. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. - Мюнхен: Вид-во УВУ, 1985. - 119 с.
175. Качуровський І. Стилiстичні засоби як елемент мистецького стилю // Філологічні семінари: Література як стиль і спогад. - К., 2003. - Вип. 6. - С.38-41.
176. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // Клен Юрій. Твори. - Нью-Йорк, 1992. - Т.I. - С.5-22.
177. Квіт С. Царські жандарми і цензура про Дмитра Донцова // Слово і час. - 1992. - №9. - С. 70-73.
178. Клен Юрій. В лабетах чека // Сучасність. - 1967. - №9. - С. 40-47.
179. Клен Юрій. Про генезу поеми «Попіл імперій» // Клен Юрій. Твори.- Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1957. - Т.2. - С.331-333.
180. Клен Юрій. Рецензія // Вісник. - 1935. - Т.I. - Кн.3. - С.231.
181. Клен Юрій. Слово живе і мертве // Вісник. - 1936. - Т.IV. - Річн. IV. -Кн.II. - С.828-834; Кн. 12. - С.902-909.
182. Клен Юрій. Спогади про неокласиків // Твори. - Торонто, 1960. - Т.3. - С.107-190.
183. Клен Юрій. Ще раз про сіре, жовте і про Вісникову квадригу // Вісник. - 1935. - Т.II. - Кн.6. - С.419-426.
184. Климентова О. Ідеї Д.Донцова і літературна творчість «пражан»: від наслідування до переосмислення // Слово і час. - 2000. - № 8. - С.45-54.
185. Климентова О. Історико-літературний феномен «Празької школи» // Дивослово. - 2003. - № 10. - С.13-18.
186. Климентова О. Творчість ОлениТеліги і літературно-культурологічна ситуація «Празької школи»: Автореф. дис. канд. філол. наук (10.01.08). - К.: Київський національний педагогічний університет ім. М.Драгоманова, 2001. - 19 с.
187. Ковалів Ю. Естетична концепція «філософії чину» // Вітчизна. - 1997. - №1-2. - С.143-146.
188. Ковалів Ю. Героїчний епос Олега Ольжича // Слово і час. - 1994. - №6. - С.7-12.
189. Ковалів Ю. Євген Маланюк // Слово і час. - 1991. - №8. - С.3-5.



190. Ковалів Ю. Невпізнаний сфінкс чи одвічна Попелюшка // Сучасність. - 1995. - № 2. - С. 155-163.
191. Ковалів Ю. Освальд Бурггардт (Юрій Клен) // Слово і час. - 1991. - № 4. - С.41-45.
192. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосилах «філософії чину». - К.: Бібліотека українця, 2001. -120 с.
193. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Юрій. Вибране. - К.: Дніпро, 1991. - С.3-23.
194. Ковалів Ю.І. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ століття (генеза, контекст, перспективи): Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня доктора філол. наук. - К., 1995. - 31 с.
195. Ковалів Ю. Семантика київської Олександрії в ранній творчості Ярослава Івашкевича: «скамандрити» - «неокласици» // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. - К.: Бібліотека українця, 2001. - С.296-301.
196. Кожин В. Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. СТИЛЬ. Произведение. Литературное развитие. - М.: Наука, 1965. - С.234-316.
197. Козак М. Неокласичні тенденції лірики І.Колоса // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія. - Ужгород, 2003. - Вип. 7. - С.64-67.
198. Козак С. «Літаври» Юрія Клена // Літературна Україна. - 2001. - № 46. - С.3.
199. Козицкая Е. Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. - Вып. V. - С.53-60.
200. Колесса О. Погляд на історію українсько-чеських взаємин від Х до ХХ в. - Прага, 1924. - 16 с.
201. Колісниченко-Братунь Н. Феномен письменника-емігранта в світлі українського менталітету // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. - К., 1996. - С.183-188.
202. Комариця М. Юрій Липа в оцінці сучасників // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. - Львів, 2001. - С.53-61.
203. Кораблева Н.В. Интертекстуальность литературного произведения. - Донецк: Кассиопея, 1999. - 28 с.
204. Коровицький І. Поезія Наталі Лівичкої-Холодної // Слово: Збірник 10. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. - Едмонтон, 1983. - С.337-341.
205. Коровицький І. Червоне і чорне: Творчість Наталі Лівичкої-Холодної // Сучасність. - 1980. - Ч.5 (233). - С.35-45.
206. Костомаров М. Слов'янська міфологія. - К.: Либідь, 1994. - 283 с.
207. Костюк Г. У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. - Сучасність, 1983. - 538 с.
208. Кошелівець І. Груповий портрет з Юрієм Кленом // Літературна Україна. - 1993. - 11 березня. - С.3.
209. Кравців Б. Андрій Гарасевич і його поезія // Зібрані твори. - Нью-Йорк: в-во Нью-Йоркської групи, 1980. - Т.2. - С. 346-351.
210. Кравців Б. Лірика Євгена Маланюка // Сучасність. - 1968. - Ч.8. - С.50-58.
211. Кравців Б. Передмова // Сосновський М. Дмитро Донцов: Політичний портрет. - Нью-Йорк - Торонто, 1974. - С.11-13.
212. Кравців Б. Леонід Мосендз і його «Останній пророк» // Мосендз Л. Останній пророк. - Торонто, 1960. - С. V - XXXII.
213. Кравців Б. Літературознавство і літературна критика в діаспорі // Зібрані твори. - Нью-Йорк: в-во Нью-Йоркської групи, 1980. - Т.2. - С. 467-488.
214. Кривчикова О. «Національний міф» та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі «Празької школи»): Автореф. дис. канд. філол. наук (10.01.01). - К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка, 2002. - 20 с.
215. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог і роман //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. - С.427-457.
216. Кристева Ю. Душа и образ // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. - Томск: Водолей, 1998. - С.253-277.
217. Кристева Ю. Знамение на пути к субъекту // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. - Томск: Водолей, 1998. - С.253-277.
218. Кристева Ю. К семиологии параграмм //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. - М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. - С.484-512.
219. Кристева Ю. Ребенок с невысказанным смыслом // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. - Томск: Водолей, 1998. - С.297-305.
220. Крупач М. «Я - кривавих шляхів апостол...» (До проблеми пророчого візонерства в історіософських поглядах Є.Маланюка) // Українське літературознавство. - 1995. - Вип.61. - С. 76-92.
221. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. - Екатеринбург - Омск: Омский госуниверситет, 1999. -268 с.
222. Кузьмина Н.А. Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий // Текст как объект многоаспектного исследования. - СПб., 1998. - Вып. 3. -Ч.1. - С.27-35.
223. Кузьмина Н.А. Интертекстуальный компонент в структуре языковой личности // Язык. Человек. Картина мира. - Омск, 2000. - Ч.1. - С.107-111.

224. Кухар О.О. Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01). - Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В.Винниченка, 2002. - 20 с.
225. Кухар О.О. Проблема митця і мистецтва в естетиці й поезії Євгена Маланюка // Дивослово. - 2002. - №2. - С.10-14.
226. Куценко Л. Боян степової Еллади. - Кіровоград, 1993. - 56 с.
227. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. - К.: Вид. центр «Просвіта», 2002. - 368 с.
228. Куценко Л. Князь духу. Статті про життя і творчість Євгена Маланюка. - Кіровоград, 2003. - 184 с.
229. Куценко Л. «Ні, вже ніколи не покаюся» (Євген Маланюк: історія ісходу). - Кіровоград, 1997. - 111 с.
230. Куценко Л. «Ой, та й лютий же місяць лютий!» (Історія одного автопророцтва Євгена Маланюка) // Дивослово. - 1997. - №1. - С.7-10.
231. Куценко Л. «Я свідомий гріха, що беру на себе...» // Дивослово. - 1996. - №4. - С.15-16.
232. Лаврінченко Ю. З життя і праці О.Бурггардта (Ю.Клена) // Літературна Україна. - 1991. - 10 жовтня. - С.5.
233. Лаврінченко Ю. Князівна, що обходить шатра // Лятуринська О. Зібрані твори. - Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. - С.717-723.
234. Лаврінченко Ю. Поет своєї епохи: Штрихи до портрету Є.Маланюка // Укр. мова та літ. в школі. - 1991. - №1. - С.59-66.
235. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. - Бухарест: Критеріон, 1983. - 395 с.
236. Легка О. Проблема самотності у творчості Н.Лівицької-Холодної. - Львів, 1999. - 42 с.
237. Легка О. Сад любові моєї (проблема філософії кохання в поезії Н.Лівицької-Холодної). - Львів: Львівський державний університет, 1998. - 48 с.
238. Легка О. Червоне і чорне: Новаторство поетики еротичного Н.Лівицької-Холодної. - Львів, 1999. - 42 с.
239. Липа Ю. Бій за українську літературу. - Варшава: Народний стяг, 1935. - 151 с.
240. Липа Ю. Бій за українську літературу / Упорядкув., прим. та післямова Л.Череватенка. - К.: Дніпро, 2004. - 350 с.
241. Липа Ю. Київ, Вічне Місто // Київ. - 1995. - № 2-3. - С. 151-157.
242. Липа Ю. Призначення України. - Нью-Йорк: Говерла, 1953. - 304 с.
243. Липа Ю. Сіра, жовта і червона // Вісник. - 1935. - Т.II. - Кн.4. - С.262-267.
244. Липа Ю. Україна в сучасній польській літературі. Замітка // Літературно-науковий вісник. - 1927. - Кн. VII-VIII. - С.280-297.
245. Лисенко Н. «... І ярий дух» // Вітчизна. - 1992. - № 5-6. - С.157-165.
246. Лисенко Н. «Лиш слово наше й пам'ять наших вчинків...» // Слово і час. - 1992. - № 10. - С.46-49.
247. Лисенко Н. Необоримий фатум // Слово і час. - 1994. - №8. - С.24-26.
248. Лисенко Н. Поет, учений, борець // Дивослово. - 1998. - №8. - С.55-57.
249. Лисенко Н.О. Становлення і розвиток творчої постаті Євгена Маланюка (у контексті літератури 20-30-ж років ХХ століття: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. - К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка, 1999. - 20 с.
250. Лисенко Н. Ярослав Івашкевич, Євген Маланюк та їхнє оточення // Ярослав Івашкевич і Україна: Збірник наукових праць. - К.: Бібліотека українця, 2001. - С.326-341.
251. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. - М.: НПК «Интелвак», 2003. - 1600 стб.
252. Листи Леоніда Мосендза// Задеснянський Р. Правда про Мосендза і його твори. - Торонто, 1977. - С. 38-41.
253. Лівицька-Холодна Н. Юрій Липа, якого я знала // Сучасність. - 1987. - Ч.1 (309). - С.45-55.
254. Лозенко Л.І. До історії Празького українського архіву // Генеза. - 1995. - №1/3. - С.141-145.
255. Лозенко Л.І. Празький український архів: історія і сьогодення // Архіви України. - 1994. - № 1/6. - С.18-30.
256. Лосев А. Миф - Число - Сущность / Сост. А.Тахо-Годи. - М.: Мысль, 1994.- 919 с.
257. Лотман Ю. Избранные статьи. -Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллинн: Александра, 1992. - 480 с.
258. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. - Тарту, 1981. - С.3-7.
259. Лотман Ю. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
260. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. - Львів: Центр гуманітарних досліджень львівського національного університету, 2002. - С.581-595.
261. Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. - Тарту: Тартуский ун-т, 1981. - С.3-18.
262. Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Труды по знаковым системам: Семиотика культуры. - Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1981. - С.35-55.
263. Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения: Учебное пособие. - Кемерово, 1995. - 82 с.

264. Люксембург А.М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Текст. Интертекст. Культура / Под ред. В.Григорьевой, Н.Фатеевой. - М.: Азбуковник, 2001. - С.319-330.
265. Ляпина Л.Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблемы целостности литературного произведения. - Воронеж, 1976. - 160 с.
266. Лясковець М. Знесвячування храму // Сучасність. - 1999. - № 7-8. - С.133-143.
267. Мазуренко Г. Ми всі тоді починали цей шлях (публікація М.Чабана) // Хроніка 2000. - 1999. - Ч.II. - С.246-252.
268. Майенова М.Р. Теория текста итрадиционные проблемы поэтики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста. - М.: Прогресс, 1978. - С. 425-441.
269. Макаров А. Світло українського бароко. - К.: Мистецтво, 1994. - 288 с.
270. Маланюк Є. Головні явища сучасного українського життя: Відбитка з журналу «Шляхом незалежності». - Варшава. - 1929. - Ч.1. - 16 с.
271. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і час. - 1993. - № 6. - С. 60-65.
272. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. - Торонто, 1962. - Т.1. - 528 с.
273. Маланюк Є. Книга спостережень. - Торонто, 1962. - Т.2. - 480 с.
274. Маланюк Є. Книга спостережень. - К.: Атіка, 1995. - 236 с.
275. Маланюк Є. Крути. Народина нового українця // Київ. - 1992. - № 6. - С.112-123.
276. Маланюк Є. Молоді українські поети Закарпаття (Замість рецензії) // Вісник. - 1938. - Т.IV. - Кн. II. - С. 827-829.
277. Маланюк Є. // Літературно-науковий вісник. - 1930. - Кн. 2. - С.220.
278. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. - К.: Обереги, 1992. - 80 с.
279. Маланюк Є. Передмова // Клен Юрій. Твори. - Торонто: Фундація ім. Юрія Клена, 1960. - Т.3. - С.5-8.
280. Маланюк Є. Передмова // Лятуринська О. Зібрані твори. - Торонто, 1983. - С.73-75.
281. Маланюк Є. Поезія і вірші // Вісник. - 1936.- Т.III. - Кн. 7-8. - С.567-581.
282. Маланюк Є. Посланіє // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. - 2-е вид., доп. - Дрогобич: Відродження, 1996. - С. 179-194.
283. Маланюк Є. Рецензія на журнал «Skamander» // Веселка. - 1923. - № 9-10. - С.67-69.
284. Маланюк Є. Чвертьстоліття: 3 ювілейної промови 16 травня 1947 року // Хроніка 2000. - 1999. - Вип.29-30. - С.219- 222.
285. Маланюк Є. Ф.К.Шальда // Вісник. - 1937. - Кн. 9. -С.634-641.
286. Маланюк Є. Спізнене покоління // Книга спостережень. - Торонто: Гомін України, 1962. - Т.1. - С.172-179.
287. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. - М.: Прогресс, 1990. -365 с.
288. Мариненко Ю. «Це покликання Боже» // Дивослово. - 2003. - №2. - С.7-11.
289. Маркус В. Чому діаспора: спроба ідентифікації поняття // Українська діаспора. - Київ - Чикаго, 1992. - Ч.1. - С.4-13.
290. Мартос Б. Заснування Української господарської академії // Хроніка 2000. - 1999. - Ч.II. - С.192-210.
291. Матеріали до історії літератури і громадської думки: Листування з американських архівів 1857-1933. - Нью-Йорк, 1992. - Т.3. - 813 с.
292. Машкова Л.А. Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. - 1989. - №2. - С.5-33.
293. Мейзерська Т. «Призначення України» Ю.Липи: проблема державності і міфологізація історії // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. - Одеса: Астропринт, 2000. - С. 16-21.
294. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 408 с.
295. Мень А. Ветхозаветные пророки. - Л.: Библиотека «Звезды» и издательства «Советский писатель», 1991. - 256 с.
296. Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. - Тверь: ТГУ, 1998. - 89 с.
297. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «символ в культуре» // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. - Тарту, 1987. - С.95-101.
298. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Поэтика Александра Блока. - СПб.: Искусство-СПБ, 1999. - С. 362-388.
299. Миронець Н. Листи Юрія Липи до Марії Донцової // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. - Одеса: Астропринт, 2000. - 152 с.
300. Миронець Н. На тлі трагічної історії. - К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. - 160 с.
301. Мишанич О.В. Повернення: Літ.-критич. ст. й нариси. - К.: Обереги, 1997. - 332 с.
302. Мишанич О.В. На переломі. - К.: Видавництво Соломії Павличко, 2002. - 441 с.
303. Міщенко Л. Один мотив - любов до України // Дзвін. - 2002. - №8. - С.141-144.
304. Мольнар М. Словаки і українці: Причинки до словацько-українських літературних взаємин з додатком документів. - Братіслава, 1965. - 401 с.
305. Моравкова А. Празька поетична школа. Олег Ольжич // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. - К., 1996. - С.176-183.
306. Моренець В.Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. - К.: Основи, 2001. - 327 с.
307. Моренець В. Празька поетична школа // Хроніка 2000. - 1999. - Ч.II. - С.291-305.

308. Мосендз Л. Рецензія // Вісник. - 1935. - Т.1. - Кн. 3. - С.233.
309. Мосендз у листах: Особисте // Слово і час. - 1997. - № 10. - С.27-32.
310. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. - М.: Искусство, 1994. - 606 с.
311. Мукаржовський Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. - М.: Прогресс, 1967. - С. 406-431.
312. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична. Перекл. М.Приходи // Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. - Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2002. - С.425-445.
313. Мушинка М. Олена Теліга і її антологія «Буде буря» // Дукля. - 1992. - № 2. - С.46-53.
314. Набитович І. Леонід Мосендз - лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури. - Дрогобич: Відродження, 2001. - 220 с.
315. Набитович І. Творчість Леоніда Мосендза. Особливості художнього світовідображення: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01). - Івано-Франківськ: Прикарпатський державний університет ім. В.Стефаника, 1999. - 16 с.
316. Наєнко М. Інтим письменницької праці: 3 лекції про специфіку художньої творчості. - К.: Педагогічна преса, 2003. - 280 с.
317. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. - К.: Академія, 1997. - 320 с.
318. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1981. - 288 с.
319. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. - К.: Дніпро, 1988. - 393 с.
320. Наріжний С. Вищі українські школи в Чехії // Хроніка 2000. - 1999. - Ч.ІІ. - С.146-191.
321. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. - Прага, 1942. - Част.1. - 372 с.
322. Нахлік О.М. Письменник - Нація - Універсум: світоглядні та художні шукання в літературі ХІХ-ХХ століть. - Львів, 1999. - С.84-189.
323. Неврлий М. Муза болю, гніву, боротьби // Маланюк Є. Поезії. - К.: Укр. письменник, 1992. - С.5-23.
324. Неврлий М. Муза болю, сумніву і гніву // Літературна панорама. - К.: Дніпро, 1990. - С.170-181.
325. Неврлий М. Ольжич на тлі празького літературного доквілля // Сучасність. - 1998. - Ч.2. - С.102-109.
326. Неврлий М. Повернення Юрія Клена // Сучасність. - 1993. - № 1. - С.162-163.
327. Неврлий М. Празька літературна група // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців / Відповід. редактор О.Мишанич. - К.: АТ «Обереги», 1995. - С.151-166.
328. Неврлий М. Празька поетична школа // Записки НТШ. Праці філологічної секції. - Львів, 1995. - Т. ССХХІХ. - С. 129-140.
329. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові й боротьби: Українська поезія празької школи. - К.: Укр. письм., 1995. - С. 3-19.
330. Неврлий М. «Трохи Дон-Кіхот в мені є ...» // Україна. - 1990. - № 18. - С.20-22.
331. Нигрицький Л. Передмова // Мосендз д. Людина покірнa. - Львів: Укр. бібліотека, 1937. - С.5-6.
332. Николаева Т.М. Метатекст и его функция в тексте (на материале Мариинского евангелия) // Исследования по структуре текста. - М.: Наука, 1987. - С.133-147.
333. Ницше Ф. Эссе Homo. Как становятся сами собою // Сочинения: В 2 т. - М.: Мысль, 1990. - Т.2. - С.693-769.
334. Ницше Ф. Так казав Заратустра. - К.: Основа, Дніпро, 1993. - 415 с.
335. Нудьга Г. Пародія в українській літературі. - К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1961. - 175 с.
336. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира. - Черновцы: Рута, 1998. - 120 с.
337. О.В. Рецензія // Вісник. - 1937. - Т.ІV. - Кн. 12. - С.923.
338. О.В. Рецензія // Вісник. - 1939. - Річн.VІІ. - Т.ІІ. - Кн.6. - С.477.
339. Одарченко П. Мої зустрічі з Євгеном Маланюком // Українська література: Зб. вибр. ст. / Ред. О. Зінкевич; Авт. передм. В.Іванисенко. - К.: Смолоскип, 1995. - С. 270-275.
340. Одинцов В.В. Стилистика текста. - М.: Наука, 1980. - 262 с.
341. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрями в Західній Україні (1919-1939 роки) / Р.Харчук (перекл. з англ.); Ф.Погребенник (передм.). - К.: Четверта хвиля, 1999. - 230 с.
342. Омельчук Л. Жага мілітарності // Слово і час. - 2001. - №10. - С.50-55.
343. Омельчук О. Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка: Автореф. дис. канд. філол. наук (10.01.06). - К.: Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 2002. - 20 с.
344. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В.Бурггардта, В.Сахна, О.Товстенко. - К.: Основи, 1994. - 420 с.
345. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва і другіє роботи: Сборник. - М.: Радуга, 1991. - 639 с.
346. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. - К.: Либідь, 1999. - 447 с.
347. Парандовський Я. Алхімія слова / Перекл. з польської Ю.Попсуєнка. - К.: Дніпро, 1991. - 374 с.
348. Пахльовська О.Є.-Я. Українська літературна цивілізація: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук (10.01.01). - К.: Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 2000. - 96 с.
349. Пеленський Є. Євген Маланюк // Дажбог. - 1933. - Ч.4. - С.71-75.
350. Платон Ион // Собрание сочинений: В 4 т. / Общ. ред. А.Ф.Лосева и др. - М: Мысль, 1990. - Т.1. - С. 372-385.

351. Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности: Пер. с франц. А.Шестакова. - СПб.: Наука, 2000. - 336 с.
352. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. - 392 с.
353. Поліщук Я. Проблема перерваної традиції та українська поезія 1920-30-х років // Сучасність. - 1999. - №10. - С.76-82.
354. Полонська-Василенко Н. Декілька спогадів про Юрія Клена // Сучасність. - 1967. - №12. - С.36-39.
355. Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Зб. - М.: Мистецтво, 1985. - 302 с.
356. Потебня А.А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989. - 624 с.
357. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М.: Высш. школа, 1990. - 344 с.
358. Почепцов Г.Г. Русская семиотика. - М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. - 768 с.
359. Прапори духа: Життя і творчість Олени Теліги / Упоряд. О.Жданович. - Б.м., 1947. - 188 с.
360. Пригодій С. Українська філософія серця та американський трансценденталізм. - К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. - 232 с.
361. Проблемы теории и истории литературы: Сборник статей, посвященных памяти А.Н.Соколова. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1971. - 414 с.
362. Продан І. До портрета Олега Ольжича // Дивослово. - 1994. - № 12. - С.25-26.
363. Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (ответ К.Леви-Строссу) // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. -С.453-471.
364. Пропп В. Поэтика фольклора. - М.: Лабиринт, 1998. - 352 с.
365. Просалова В.А. Поезія «Празької школи». - Донецьк: Веда, 2000. - 80 с.
366. Просалова В.А. Очима очевидця: Із спостережень над «Нотатником» Ю.Липи // Вісник Донецького університету. Серія Б.: Гуманітарні науки. - Донецьк, 2001. - Вип.2. - С. 7-14.
367. Просалова В.А. Спільність відмінного: «неокласики» і «пражани» в аспекті типологічних зіставлень // Літературознавчий збірник. - Вип.10. - Донецьк: ДонНУ, 2002. - С.110-121.
368. Просалова В.А. Проза поета чи проза прозаїка: Модуси наближень // Вісник Донецького національного університету. Серія Б.: Гуманітарні науки. - Донецьк, 2002. - Вип.2. - С. 7-12.
369. Просалова В.А. Драматична доля роману Л.Мосендза «Останній пророк» // Актуальні проблеми літературознавства: Збірник наукових праць. - Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2003. - Т.15. - С. 152-163.
370. Просалова В.А. Празька поетична школа: історія та перспективи вивчення // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. - 2003. - Вип. 2 (34). - С.120-127 .
371. Просалова В.А. Повість Г.Мазуренко «Не той козак, хто поборов, а той козак, хто «вивернеться»...» в інтертекстуальному прочитанні //Вісник Донецького університету. Серія Б.: Гуманітарні науки. - Донецьк, 2003. - С.23-28 .
372. Просалова В.А. «Skamander» і «Танк» в аспекті літературних зв'язків // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка, 2003. -Вип. 5 (61). - С.122-130.
373. Просалова В.А. Інтертекстуальність збірки Л.Мосендза «Зодіак» // Филологические исследования. - Донецк: Юго-Восток, 2002. - Вип. IV. - С.176-183.
374. Просалова В.А. До проблеми інтертекстуальності і типології інтертекстуальних зв'язків: на прикладі творів Юрія Клена і Леоніда Мосендза // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. - Харків, 2005. - Вип. 2 (42). - С. 91-98.
375. Просалова В.А. Інтертекстуальний аналіз: pro et contra // Філологічні семінари: практика і теорія. - К.: Київський національний університет, 2004. - С.54-60.
376. Просалова В.А. Празька поетична школа в аспекті контактних зв'язків // Вісник Черкаського університету. - Черкаси, 2003. - Вип. 49. - С.92-98.
377. Просалова В.А. Історіософська символіка в поезії О.Стефановича і О.Лятуринської // Категорія символу та проблеми художньої комунікації: Збірник наукових праць. - Дрогобич: Коло, 2004. - С.141-150.
378. Просалова В.А. Проза «спізненого покоління»// Празька школа: Хрестоматія прозових творів / Упоряд., передм. і приміт. В.А.Просалової. - Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. - С.3-21.
379. Просалова В.А. Оповідання Л.Мосендза та їх інтертекстуальне тло // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка, 2004. - Вип.3 (71). - С. 83-91.
380. Просалова В.А. Дихотомія своє / чуже у художньому світі Є.Маланюка // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. - 2004. - Вип. 3 (39). - С.87-95 .
381. Просалова В.А. Стилізація і пародія як вияви інтертекстуальності у збірці Порфирія Горотака «Дияболічні параболи» // Вісник Донецького університету. Серія Б.: Гуманітарні науки. - Донецьк, 2003. - Вип.2. - С.7-14.
382. Просалова В.А. Світ крізь призму культури: «Каравели» Юрія Клена як «текст про тексти»// Вісник Черкаського університету. - Черкаси, 2004. - Вип. 57. - С.35-43.
383. Просалова В.А. Феномен художнього профетизму у творчості празької поетичної школи // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. - К.: ІВЦ Держкомстату України, 2004. - Вип.9. - С.143-152.
384. Просалова В.А. Ю.Дараган і О.Лятуринська: перегуки і паралелі // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. - К.: Знання України, 2004. - Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. - С.176-183.
385. Ранчин А.М. Иосиф Бродский: поэтика цитаты // Русская словесность. - 1998. - №1. -С. 36-41.

386. Ранчин А.М. «На пиру у Мнемозины»: Интертексты Бродского. - М.: Новое литературное обозрение, 2001. - 464 с.
387. Рахманний Р. Дмитро Донцов і Юрій Клен // Україна атомного віку: Есеї і статті, 1945-1986. - Торонто: Гомін України, 1988. - Т.2. - С.501-525.
388. Рікер Поль. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповнене. - Львів: Літопис, 2001. - С. 305-326.
389. Риффатерр М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1980. - Вып. IX. - С.69-97.
390. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид? // Світо-Вид. - 1996. - Ч.2. - С.89-100.
391. Рубчак Б. Серце надвоє роздерте // Ливицька-Холодна Н. Поезії старі і нові. - Нью-Йорк, 1986. - С. 5-57.
392. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: Аграф, 2000. - 432 с.
393. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. - М., 1997. - 382 с.
394. Салига Т. Високе світло: Літературно-критичні студії. - Львів: Каменяр, Мюнхен: УВУ, 1994. - 270 с.
395. Салига Т. «Залізних імператор строф...» // Маланюк Є. Поезії. - Львів, 1992. - С.3-24.
396. Салига Т. З Україною в серці: Штрихи до портрета Євгена Маланюка // Українська мова і література в школі. - 1991. - №10. - С.56-64.
397. Салига Т. Поезія Євгена Маланюка // Записки НТШ. - Львів, 1992. - Т. ССXXIV. - С.168-184.
398. Самойлов Д. Юлиан Тувим // Тувим Ю. Стихи. - М.: Худож. лит., 1985. - 415 с.
399. Самчук У. Її остання дорога // Слово і час. - 1997. - № 7. - С.14-22.
400. Самчук У. Леонід Мосендз // Слово і час. - 1997. - Ч.10. - С.24-26.
401. Самчук У. На білому коні // Дзвін. - 1993. - №1. - С.19-57.
402. Самчук У. На білому коні. - Нью-Йорк - Мюнхен, 1965. - 234 с.
403. Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. - Вінніпег: Вид. Товариства «Волинь», 1975. - 360 с.
404. Сарапин В. Маловідомий Юрій Клен // Українська мова та література. - 2000. - Ч.7. - С.3-4.
405. Сарапин В. Осінні мотиви в поезії Юрія Клена // Дивослово. - 1998. - № 9. - С.8-11.
406. Сарапин В. Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ ст.: Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. - К., 2000. - 20 с.
407. Сварник Г. Архіви Дмитра Донцова // Пам'ятки України. - 1994. - №3 /6. - С.122-123.
408. Сварник Г. З Волині до Галичини // Дзвін. - 2004. - №10. - С.73-78.
409. Сварник Г. Чи існувала «Празька школа» української літератури? // Українські проблеми. - 1995. - № 2. - С.87-97.
410. Селегій М. Митуса // Веселка (Каліш). - 1922. - Ч.2. - С.28.
411. Сивокінь Г. Євген Маланюк: творчість і національність // Дивослово. - 1997. - №1. - С.4-7.
412. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців / Відповід. редактор О.Мишанич. - К.: АТ «Обереги», 1996. - С.38-43.
413. Сивокінь Г.М. Самототожність письменника // Сучасність. - 1994. - №11. - С.115-123.
414. Синевич Б.М. Маланюк-літературознавець // Слово і час. - 2000. - № 2. - С.33-37.
415. Синевич Б.М. Теоретичні проблеми літературознавства в працях письменників «празької школи»: Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. - Донецьк: Донецький національний університет, 2001. - 20 с.
416. Славинський Я. К теории поэтического языка // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей/ Под ред. Е.Басина и М.Полякова. - М.: Прогресс, 1975. - С.256-276.
417. Славутич Яр. Історіософія Євгена Маланюка // Меч і перо. - К.: Дніпро, 1992. - С.276-289.
418. Сліпушко О. «Серце вгору йде...» // Дніпро. - 1997. - №9-10. - С.110-114.
419. Словник символів / За заг. ред. О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. - К.: редакція часопису «Народознавство», 1997. - 125 с.
420. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака. - СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. - 190 с.
421. Смирнов И.П. Роман тайн и «Доктор Живаго». - М.: Новое литературное обозрение, 1996. - 208 с.
422. Смирнов И.П. Смысл как таковой. - СПб.: Академический проект, 2001. - 352 с.
423. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / А.В.Дранов, И.П.Ильин, А.С. Козлов и др. - М.: Интрада, 1996. - 320 с.
424. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. - К.: Юніверс, 1998. - 366 с.
425. Соловей О. Листи Юрія Шереха до Оксани Лятуринської // Сучасність. - 1998. - Ч.10. - С.117-138; Сучасність. - 1998. - Ч.12. - С.153-155.
426. Сосновський М. Дмитро Донцов: політичний портрет. - Нью-Йорк - Торонто, 1974. - 419 с.
427. Сріблянський М. Поет і юрба (До характеристики «куль ту» Шевченка) // Українська хата. - 1910. - Кн.3. - С.201-205.
428. Старик В. Освальд Бургардт та його поема «Прокляті роки» // Вітчизна. - 1990. - №7. - С.18-20.
429. Статті про ТАНК. - Варшава: МСХХІХ, 1929. - 12 с.

430. Степанов Ю.С. «Интертекст», «Интернет», «Интерсубъект» (к основаниям концептологии) // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. - 2001. - Т.60. - № 1. - С.3-11.
431. Тарнавський О. Три поети еміграції // Відоме й позавідоме / Упор. М.Коцюбинської. - К.: Час, 1999. - С.281-289.
432. Творческая индивидуальность писателя и взаимодействие литератур: Сб. науч. тр. - Алма-Ата: КазГУ, 1988. - 96 с.
433. Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Ред. кол. Л.Кравченко (голов. ред.), В.Винницький, А.Войтюк та ін. - Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2004. - 392 с.
434. Текст и культура. - Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1983. - 154 с.
435. Текст как объект комплексного анализа в вузе: Сб. ст. / Отв. ред. В.К.Тарасова. - Л.: ЛГПИ, 1984. - 160 с.
436. Текст как явление культуры / Отв. ред. А.Н.Кочергин, К.А.Тимофеев. - Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. - 194 с.
437. Текст: Семантика и структура / Отв. ред. Т.В.Цивьян. - М.: Наука, 1983. - 302 с.
438. Теліга О.І. Листи. Спогади / Упоряд., вст. ст., прим. Н.Миронець. - К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. - 399 с.
439. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. - Т.1. - 512 с.; Т.2. - 368 с.
440. Теории, школы, концепции: Худож. текст и контекст реальности. - М., 1977. - 179 с.
441. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. - М.: Наука, 1965. - 504 с.
442. Тэрнер В. Слово и ритуал. - М.: Наука, 1983. - 274 с.
443. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Изд. 3. - М.: Просвещение, 1966. - 478 с.
444. Типология текста в функционально-стилистическом аспекте. - Пермь, 1990. - 140 с.
445. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. - К.: Правда Ярославичів, 1998. - 447 с.; 2-е вид., випр. і доповн. - К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. - 448 с.
446. Тодоров Ц. Поэтика. Перев. с франц. А.Жолковского // Структурализм: «за» и «против». - М.: Прогрессе, 1975. - С. 37-113.
447. Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. - М.-Л.: Гослитиздат, 1959. - 472 с.
448. Томашевский Б. Теория литературы: Поэтика. 4-е изд. - М.-Л.: Госиздат, 1928. - 240 с.
449. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. - 624 с.
450. Топоров В.Н. О «резонантном» пространстве литературы // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. - Atlanta: Rodopi, 1993. - С.16-60.
451. Тороп П. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. XIV. - Тарту: Тартуский университет, 1981. - С.33-44.
452. Тороп П. Тотальный перевод. - Тарту: Тартуский университет, 1995. - 220 с.
453. Тростников М. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. - С.563-580.
454. Трощинський В. Перша конференція української еміграції в Празі і створення Української Головної Еміграційної Ради // Українська діаспора. - Київ - Чикаго, 1992. - Ч.1. - С.77-85.
455. Трембіцький В. Чехо-Словаччина і Україна в минулому та у сучасності. - Торонто: Вісті Комбатанта, 1997. - 20 с.
456. Трубецкой Н.С. Избранные труды по фонологии: Пер. с разных яз. / Сост. В.А.Виноградова, В.П.Нерознака. Под общ. ред. Т.В. Гамкрелидзе и др. - М.: Прогресс, 1987. - 559 с.
457. Тураева З.Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика). - М.: Просвещение, 1986. - 128 с.
458. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Литературная эволюция: Избранные труды. - М.: Аграф, 2002. - 496 с.
459. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - 574 с.
460. Т. Ю. Нью-Йоркська група // Світо-Вид. - 1996. - Ч.2. - С.5.
461. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.: Наука, 1983. - 277 с.
462. Українська культура: Лекції за ред. Д.Антоновича / Упор. С.В.Ульяновська; Вст. ст. І.М.Дзюби; Перед. слово М.Антоновича. - К.: Либідь, 1993. - 592 с.
463. Українська поезія Закарпаття ХХ століття: Науковий збірник / Упор. та передм. В.Барчан. - Ужгород: Ліра, 2004. - 250 с.
464. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема // Избранные труды: В 3 т. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. - Т.1: Семиотика истории. Семиотика культуры. - 2-е изд., испр. и доп. - С. 9-70.
465. Устин А.К. Текст. Интертекст. Культура. - СПб., 1995. - 112 с.
466. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1978. - 326 с.
467. Фасоля А. Поетка вогненних меж: Творчість Олени Теліги як засіб формування духовного світу школярів // Дивослово. - 1996. - №11. - С.44-50.
468. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. - М.: Агар, 2000. - 280 с.

469. Филипович О. Життя і творчість Юрія Клена // Сучасність. - 1967. - №10. - С.47-85.
470. Фізер І. Вступна стаття// Координати: Антологія сучасної поезії на Заході. - Мюнхен: Сучасність, 1969. - Т.1. - 365 с.
471. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. - К.: Academia, 1993. - 112 с.
472. Фокин С.Л. Парадоксы Жана Полана // Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности: Пер. с фр. А.Шестакова. - СПб.: Наука, 2000. - С.5-22.
473. Фомичёва Ж.Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе: Автореферат дис.... канд. филол. наук. - СПб., 1992. - 17 с.
474. Фомичёва Ж.Е. О типах интертекстуальности // Проблемы лингвистического анализа текста. - Шадринск, 1993. - С.61-68.
475. Формування громадянської самосвідомості молоді: Тези і матеріали науково-практичної конференції, присвяченої роковинам Олега Ольжича. - Донецьк: Вид-во Донецького університету, 1995. - 312 с.
476. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. - М.: Высш. шк., 2002. - 437 с.
477. Харчук Р. «Вчини мене бичем твоїм...» // Слово і час. - 1992. - №8. - С.46-51.
478. Христенко И.С. К истории термина «аллюзия» // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. - 1992. - №4. - С.38-44.
479. Чепурных В.И. Прагматические и стилистические функции графических средств в художественном тексте // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа: Сб-к научн. трудов. - Л., 1986. - С.124-132.
480. Червак Б. Між лезом меча і сріблом полину: Збірник статей. - Дрогобич: Націоналістичний Клуб ім. О.Ольжича, 1994. - 64 с.
481. Червак Б. Олена Теліга: Життя і творчість. - К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. - 64 с.
482. Череватенко Л. Гоголіана Ю.Липи // Київ. - 2001. - №9-10. - С.143-147.
483. Череватенко Л. Два розділи нествореної книги // Київ. - 1995. - № 2-3. - С.148-151.
484. Череватенко Л. «...І тим мечем нашим гострим утвердимось» // Липа Ю. Козаки в Московії. - К.: Видавництво імені Олени Теліги; журнал «Дніпро», 2000. - С.3-10.
485. Череватенко Л. Уроки давньої полеміки: про творчість Юрія Клена та І.Багряного // Київ. - 1996. - № 7/8. - С.127-130.
486. Чернихівський Г., Чернихівська В. Оксана Лятуринська: Життя і творчість. - Кременець - Тернопіль: Малий видавничий дім, 2002. - 289 с.
487. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього // Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літ.-критичні статті / Упор. В.Дончик. - К.: Дніпро, 1991. - С.90-123.
488. Чернова О. Іван Колос - поет Карпатської України // Дзвони. - 1939. - Ч.3. - С.119-124.
489. Чижевський Д.І. До проблем бароко // Дмитро Чижевський і світова славістика: Матеріали наукового семінару // Славістика. - Дрогобич: Коло, 2003. - Т.1. - С.339-351.
490. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). - Тернопіль, 1994. - 480 с.
491. Чижевський Д.І. Історія української літератури. - Прага, 1942. - Кн. 2. - 142 с.
492. Чирський М. Л.Мосендз: Вічний корабель // Пробоєм. - 1941. - Ч.4. - С.252-254.
493. (Читач) Сучасні українські поети. - Чернівці: Бібліотека Самостійної Думки, 1936. - 122 с.
494. Шарварок О. Дві долі - одна трагедія. Павло Тичина - Євген Маланюк: діалог без відстані, розмова без тлумачів // Київ. - 1993. - №11. - С.127-130.
495. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Зібрані твори. - Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. - С. 9-67.
496. Шевельов Ю. Після «Княжої емалі» // Сучасність. - 1982. - Ч.4-5 (256-257). - С.51-81.
497. Шелест В. Буремна поезія Євгена Маланюка // Березіль. - 1992. - № 9-10. - С.187-191.
498. Шелест В. Поезія Леоніда Мосендза // Українське літературознавство. - 1996. - Вип. 63. - С.133-147.
499. Шеллинг Ф.В. Введение в философию мифологии // Сочинения: В 2 т. -М., 1989. - Т.2. - С.213-214.
500. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Пер. с нем. - М.: Наука, 1966. - 496 с.
501. Шерех Ю. «Донцов ховає Донцова» // Поза книжками і з книжок: Українська модерна література. - К.: Час, 1998. - С.157-172.
502. Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеології. - Нью-Йорк, 1978. - 391 с.
503. Шерех Ю. Пам'яті поета // Арка. - 1947. - Ч. 6. - С.1-2.
504. Шерех Ю. «Скарби, якими володіємо» // Сучасність. - 1993. - № 6. - С. 147-164.
505. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. - К.: Дніпро, 1993. - 590 с.
506. Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. - К.: Час, 1998. - 456 с.
507. Шкандрій М.Національна самокритика: Євген Маланюк // В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби / Пер. П.Тарашук. - К.: Факт, 2004. - С.372-380.
508. Штогрин Д. Олег Кандиба-Ольжич // Український історик. - 1985. - № 1-3. - С.174-183.
509. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Пер. с франц. - СПб.: Алетейя, 1998. - 250 с.
510. Энквист Н.Э. Параметры контекста // Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1980. - Вып. IX. - С.254-269.



511. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX - XX веков. - М.: Сов. писатель, 1988. - 414 с.
512. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В.Андреева и др. - М.: Аст, Астрель, МИФ, 2002. - 556 с.
513. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. - К., 1996. - 384 с.
514. Юнг К.Феномен духа в искусстве и науке. -М.: Ренессанс, 1992. - 314 с.
515. Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. - Львів: Львівський національний університет, 2001. - 407 с.
516. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. - С.111-125.
517. Якобсон Р. Основы славянского сравнительного литературоведения. Пер. с англ. В.Туровского // Работы по поэтике. - М.: Прогресс, 1987. -С.23-79.
518. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Перев. с англ. И.Мельчука // Структурализм: «за» и «против». - М.: Прогрессе, 1975. -С. 193-230.
519. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр. - М.: Гнозис, 1996. - 248 с.
520. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. - М.: РИК «Культура», 1993. - 464 с.
521. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. - Мюнхен: Вид-во УВУ, 1996. - 205 с.
522. Янчук О. Бібліографія Юрія Липи: Бібліогр. покажчик. - Одеса: Астропринт, 2000. - 80 с.
523. Янчук О. Пороги вічності Ю.Липи // Українська культура. - 2000. - №3. - С.32-33.
524. Яременко В. Передчуття зустрічі з О.Ольжичем // Дзвін. - 1994. - № 1. - С.100-114.
525. Ясперс К. Ницше и христианство. - М.: Медиум, 1994. - 114 с.
526. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. - 1995. - № 12. - С.34-84.
527. Conte G. Memoria dei poeti e sistema letterario. - Torino: Einaudi, 1974. - P. 3-80.
528. Danielewicz Zielinska M. Szkice o literaturze emigracyjnej. - Paryż, 1978. - 414 s.
529. Derzhavyn V. Gelb und Blau: Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl. - Augsburg, 1948. - 46 p.
530. Dijk T. A. van. Pragmatics and Poetics // Pragmatics of Language and Literature / Ed. by T. A. van Dijk. - Amsterdam; New York, 1976. - P. 23-57.
531. Doleznel L. Structuralism of the Prague Circle // The Cambridge History of Literary Criticism. - Cambridge, 1995. - Vol. 8. - PP. 54-55.
532. Dällenbach L. Le récit spéculatif: Essai sur la mise en abîme. - lownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. - Warszawa, 2000. - S. 265.
534. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Sławinska A., Sławinski Ja. Słownik terminów literackich. - Wrocław -Warszawa -Kraków, 1998. - 706 s.
535. Kawyn S. Zagadnienie grupy literackiej. - Lublin: Towarzystwo naukowe, 1946. - 68 s.
536. Kristeva J. Le texte du roman. - Paris, 1970. - 209 p.
537. Kristeva J. Le langage, cet inconnu: Une initiation a la linguistique. - Paris, 1981. - 327 p.
538. Kristeva J. S'eme'iotik'e: Recherches pour une semanalyse. - Paris: Ed. du Seuil, 1969. - 319 p.
539. Lachmann R. Concepts of Intertextuality Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. - Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989. -P. 391-400.
540. Literatura emigracyjna rosian, ukraińców i białorusinów/ Pod. red. A.Woźniak, L.Puszek. - Lublin, 2001. - 348 s.
541. Mayenova M.R. Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka. - Wrocław; Warszawa; Krakow; Gdansk; Ossolineum, 1974. - 464 s.
542. Mokry W. Kultura i literatura ukraińska jako obiekt zainteresowań i badań naukowych w Krakowie // Ruch Literacki. - 1983. - R.24. - Z.3-4. - S.229.
543. Mukařovský J. Cestami poetiky a estetiky. - Praga: Českoslov. Spisovatel, 1971. - 364 s.
544. Pomorska K. Skamandryci a poezja rosyjska początku XX wieku. - Prague, 1968. - 22 s.
545. Popovic A. Aspects of metatext // Canadian review of comparative literature. Dialogue: Special issue. - Toronto, 1976. - P. 225-235.
546. Symbioza kultur słowiańskich i niesłowiańskich w Europie Środkowej / Pod. red. M.Bobrownickej. - Krakow, 1996. - 274 s.
547. Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'enonciation. - P., 1986. - 319 p.
548. Jakobiec M. Kluczowe problemy historii stosunków literackich polsko-ukraińskich // Z polskich studiów slawistycznych: Seria 6. - Warszawa, 1983. - 340 s.
549. Архів Івана та Юрія Лип // Варшавська народова бібліотека. Відділ стародруків і рукописів. - Тека 2469/2.
550. ЦДАВОУ. - Ф.3563, оп.1., спр.178. - Арк. 4-5 зв.
551. Там само. - Спр. 185. - Арк. 26-28.
552. Там само. - Ф.3903, оп.1, спр. 7. - Арк. 152.
553. Там само. - Ф. 3634, оп.1, спр. 19. - Арк. 29.
554. Там само. - Ф. 4465, оп.1, спр. 84. - Арк. 60.

## ХУДОЖНІ ТЕКСТИ:

555. Антологія польської поезії / Упоряд. Ю.Булаховської. - К.: Дніпро, 1979. - Т.2. - 503 с.
556. Вагилевич К. Казка про золоту рибку. - Мюнхен: Вовченята, 1945. - 16 с.
557. Вагилевич К. Триєдність. - Детройт, 1968. - 111 с.
558. Вагилевич К. Україна непоборна // Науковий збірник державного музею українсько-руської культури у Свиднику. - Пряшів, 1995. - №20. - С. 467-524.
559. Великодній передзвін: Писанки і поезії О.Лятуринської. - Торонто: Видання Організації українців Канади, 1986. - 83 с.
560. Гарасевич А. Сонети. - Прага: Пробоем, 1941. - 47 с.
561. Горотак П. Дияболічні параболи. - Зальцбург: Нові Дні, 1947. - 109 с.
562. Грива М. Відповідь // Державна нація (Прага). - 1927. - Ч.2. - С.31.
563. Грива М. О.Т. // Вісник. - 1938. - Т.II. - Кн. 4. - С.244.
564. Дараган Ю. Сагайдак. - Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. - 64 с.
565. Дараган Ю. Срібні сурми. Поезії. - Кіровоград: Спадщина, 2003. - 96 с.
566. Зеров М. Зодіак // Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. - Т.1. - С.47-49.
567. Ірлявський І. Брості: Твори/Упорядк., вст. ст. та прим. Д.М.Федаки. - Ужгород: Закарпаття, 2002. - 268 с.
568. Карпатська замана: Збірник творів українських письменників Чехословаччини / Упоряд. Ф.Ковач, О.Мишанич, М.Роман. - К.: Рад. письм., 1990. - 383 с.
569. Клен Юрій. Вибране. - К.: Дніпро, 1991. - 461 с.
570. Клен Юрій. Каравели. - Прага, 1943. - 143 с.
571. Клен Юрій. Попіл імперій / Післямова Гр.Шевчука. - Б.м.: Золота Брама, 1946. - Ч.1. - 23 с.
572. Клен Юрій. Прокляті роки. - Львів: Друк. Медичський - Тиктор, 1937. - 63 с.
573. Клен Юрій. Символ // Дзвони. - 1938. - Ч.12. - С.500-501.
574. Клен Юрій. Твори. - Нью-Йорк, 1992. - Т.1. - 382 с.
575. Клен Юрій. Твори. - Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1957. - Т.2. - 349 с.
576. Клен Юрій. Твори. - Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1960. - Т.3. - 221 с.
577. Клен Юрій. Твори. - Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1960. - Т.IV. - 407 с.
578. Клен Юрій. Вибрані твори. Поезія. Спогади. Листи. - Дрогобич: Каменяр, 2003. - 616 с.
579. Колос І. Молоді мої дні. - Ужгород: Вид-во Ю.Тищенка, 1938. - 61 с.
580. Координати: Антологія сучасної поезії на Заході. - Мюнхен: Сучасність, 1969. - Т.1. - 365 с.
581. Кравців Б. Обірвані струни: Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих. - Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1955. - 430 с.
582. Лелека О. Життєпис одного півня. - Прага, 1928. - 20 с.
583. Липа Ю. Вірую. - Львів: Каменяр, 2000. - 102 с.
584. Липа Ю. Гетьман Іван Мазепа. - Одеса: Народний стяг, 1917. - 33 с.
585. Липа Ю. Кіннотчик та інші оповідання. - Авгсбург, 1946. - 59 с.
586. Липа Ю. Козаки в Московії. - Львів: Червона калина, 1995. - 454 с.
587. Липа Ю. Нотатник. - Детройт: Український прометей, 1955. - Т.1. - 112 с.
588. Липа Ю. Нотатник. - Детройт: Український прометей, 1955. - Т.2. - 96 с.
589. Липа Ю. Нотатник. - Детройт: Український прометей, 1955. - Т.3. - 125 с.
590. Липа Ю. Нотатник. - К.: Укр. світ, 2000. - 296 с.
591. Липа Ю. Поезія. - Торонто, 1967. - 292 с.
592. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. - Нью-Йорк: видання Союзу українців Америки, 1986. - 238 с.
593. Лівницька-Холодна Н. Вогонь і попіл. - Варшава: Варяг, 1934. - 67 с.
594. Лівницька-Холодна Н. Сім літер. - Варшава: Варяг, 1937. - 66 с.
595. Лівницька-Холодна Н. Шлях велетня: Ілюстрована біографічна розповідь про Тараса Шевченка. - Нью-Йорк: Вид-во М.Борецького, 1955. - 144 с.
596. Лятуринська О. Гусла. - Прага: Дніпрові пороги, Б.р. - 54 с.
597. Лятуринська О. Зібрані твори. - Торонто: Видання Організації Українців Канади, 1983. - 813 с.
598. Лятуринська О. Княжа емаль: Поезії. - Прага: Накладом укр. вид. «Пробоем», 1941. - 63 с.
599. Мазуренко Г. Акварелі. - Прага: Дніпрові пороги, 1926. - 31 с.
600. Мазуренко Г. Вибране. - К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. - 248 с.
601. Мазуренко Г. Вогні. - Прага: Дніпрові пороги, Б.р. - 31 с.
602. Мазуренко Г. Ессе homo // Літературно-науковий вісник. - 1929. - Річн. XXVIII. - Кн.1. - С.88.
603. Мазуренко Г. Ключі: Вибране. - Лондон: Світання, 1969. - 64 с.
604. Мазуренко Г. Корона золота: Поема. - Лондон: Діти дітям, 1972. - 11 с.
605. Мазуренко Г. Три місяці в літері життя: Збірка поезій. - Лондон, 1973. - 112 с.
606. Мазуренко Г. Снігоцвіти. - Прага: Книгозбірня Пробоем, 1941. - 46 с.
607. Мазуренко Г. Стежка. - Прага: Дніпрові пороги, 1939. - 47 с.
608. Маланюк Є. Влада: Книга поезій. - Філадельфія - Київ, Б.Г., 1941. - Кн.6. - 75 с.
609. Маланюк Е. Поезії: В одному томі. - Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954. - 308 с.
610. Маланюк Є. Земна мадонна: Вибране. - Братіслава - Пряшев - Лондон, 1991. - 444 с.

611. Маланюк Є. Земля й залізо. - Париж: Тризуб, 1929. - 63 с.
612. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. - К.: Веселка, 2001. - 318 с.
613. Маланюк Є. Перстень і посох: Епілоги. - Мюнхен: Сучасність, 1972. - 78 с.
614. Маланюк Є. П'ята симфонія. Поема. - Філадельфія: Київ, 1954. - 16 с.
615. Маланюк Є. Серпень: Поезій книга IX. - Б.м.: Вид-во Нью-Йоркської групи, 1964. - 72 с.
616. Мосендз Л. Відплата. - Львів, 1939. - 125 с.
617. Мосендз Л. Вічний корабель: Лірична драма. - Прага: Колос, 1940. - 32 с.
618. Мосендз Л. Волинський рік: Поема. - Мюнхен: Українська трибуна, 1948. - 80 с.
619. Мосендз Л. Засів: Повість. - Прага: Колос, 1941. - 96 с.
620. Мосендз Л. Засів: Повість. - Накладом Українського видавництва в Бельгії, 1946. - 101 с.
621. Мосендз Л. Зодіак: Вірші 1921-1936. - Прага: Колос, 1941. - 110 с.
622. Мосендз Л. Канітферштан. - Інсбрук, 1945. - 31 с.
623. Мосендз Л. Людина покірна: Оповіді / Передм. Л.Нигрицького. - Львів: Вид. І.Тиктора, 1937. - 126 с.
624. Мосендз Л. Людина покірна (Homo lenis). - Вінніпег, 1951. - 143 с.
625. Мосендз Л. Останній пророк. - Торонто, 1960. - 456 с.
626. Муза любові й боротьби: Українська поезія празької школи. - К.: Укр. письменник, 1995. - 159 с.
627. На Верховині. Збірник творів письменників дорадянського Закарпаття / Упоряд., вст. ст., прим. О.Мишанича. - Ужгород: Карпати, 1984. - 528 с.
628. Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років / Упоряд., вступ. ст., приміт. М.Ільницького. - Харків: Фоліо, 1999. - 639 с.
629. Озимина: Альманах трьох: Євген Маланюк, Михайло Селегій, Михайло Осика. - Каліш: Веселка, 1923. - 50 с.
630. Олена Теліга: Збірник / Ред. і приміт. О.Жданович. - К.: Вид-во ім. О.Теліги, 1992. - 473 с.
631. Ольжич О. Вежі: Вірші. - Прага: Б.в., 1940. - 45 с.
632. Ольжич О. Незнаному Воякові. - К.: Фундація ім. О.Ольжича, 1994. - 432 с.
633. Ольжич О. Цитаделя духа. - Братислава, 1991. - 246 с.
634. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. - К.: Основи, 1995. - 526 с.
635. Пеленський Є.Ю. Українські поети 20-х рр.: Антологія сучасної української поезії. - Львів, 1936. - 128 с.
636. Поети Закарпаття. Антологія закарпатоукраїнської поезії (XVI ст. - 1945 р.). - Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, 1965. - 660 с.
637. Празька поетична школа. Антологія / Упоряд. текстів та передм. О.Г.Астаф'єва, А.О.Дністрового. - Харків: Веста, Ранок, 2004. - 256 с.
638. Празька школа: Хрестоматія прозових творів / Упоряд., передм. і приміт. В.А.Просалової. - Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. - 236 с.
639. Сосюра В. Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1978. - Т.2. - 221 с.
640. Словацький Ю. Поезії. - К.: Бібліотека українця, 1999. - 143 с.
641. Стефанович О. Зібрані твори / Упор. Б.Бойчука. - Торонто: Євшан-зілля, 1975. - 304 с.
642. Стефанович О. Поезії. Збірка I (1923-1926). - Прага, 1927. - 48 с.
643. Стефанович О. Stephanos. - Прага: Дніпрові пороги, Б. р. - Вип. 1. - 79 с.
644. Теліга О. Душа на сторожі: Вибір з поезій. - Б.м.: Культура, 1946. - 31 с.
645. Теліга О. О краю мій... : Твори, документи, біографічний нарис. - К.: Видавництво імені О.Теліги, 1999. - 496 с.
646. Тувим Ю. Стихи. - М.: Худож. лит., 1985. - 415 с.
647. Чеська поезія. Антологія / За ред. Г.Кочура та М.Рильського. - К.: Держлітвидав УРСР, 1964. - 587 с.
648. Чирський М. Утома. Ранок // Літературно-науковий вісник. - 1928. - Річн. XXVII. - Кн.12. - С.247, 318.
649. Чирський М. Емаль: Вірші. - Прага: Б. в., 1941. - 40 с.
650. Чирський М. Отаман Пісня: П'єса. - Чернівці, 1936. - 50 с.
651. Чирський М. П'яний рейд. - Львів, 1938. - 33 с.
652. Шаповал М. Поезії // Українська хата: Поезії. - К.: Молодь, 1990. - С.240-248.

*Наукове видання*  
**Просалова Віра Андріївна**

**ТЕКСТ У СВІТІ ТЕКСТІВ**  
**ПРАЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ШКОЛИ**

**Редакція авторська**  
**Коректор К.Ф. Саливон**  
**Верстка та обкладинка О.О. Мізько**  
Відповідальний за випуск В.С. Білецький

*На обкладинці – головна вежа*

*Собору святого Віта (Прага)*

Підп. до друку 08.07.2005. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Друк трафаретний. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 20,23.  
Обл. вид. арк. 16,8. Зам. 1-070805. Наклад 300 прим.

Видавниче підприємство "Східний видавничий дім"  
(Державне свідоцтво № ДК 697 від 30.11.2001.)  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45

тел./факс (062) 338-06-97, 337-04-80