

Літературні сюжети

Юрій Ковалів

ЛЕОНІД ПАХАРЕВСЬКИЙ



Леонід Пахаревський (4 вересня 1883 р. – очевидно 1938 р.) був знаний серед сучасників більше як театральний діяч, ніж прозаїк. Він активно друкував свою новелістику в періодичних виданнях (“Літературно-науковий вістник”, “Світло”, “Рада”, “Діло”, “Громадська думка”), опублікував збірки малої прози “Буденні оповідання” (1910), “Пожовкле листя” (1911), “Оповідання. Книга третя” (1913). У цих творах помітні ознаки сецесійного письменника, який швидко переріс народницькі настанови. Мініатюра алегоричного змісту “Дівчина-мрія” становить цікаве поєднання народницьких ідеологем та новітньої, модерністської форми [3, 65]. У ній розгортається новорічне видіння вселюдської долі, персоніфікованої в образі

Дівчини, що, явившись на тлі крижаної негоди та потворної в’язничної будівлі, прагне впевнитися, чи “одвічно святая правда перемогла світову кривду і панує вже радість та щастя над скорботою, слізьми...”. Притчева фабула наприкінці твору набуває реалістичних обрисів, коли недужа мати героїні не може відповісти на новорічне вітання дочки.

Народницькі ідеологеми, спроектовані лише на незначну кількість творів Л. Пахаревського, виявляли культурно-просвітницьку свідомість героїв, які “гуртом читали, гуртом на кліточки розбивали свою будучину і міркували, кому що краще робити, щоб геть-усі бур’янами засмічені ниви повиорювати до ладу” (“Осіньна журба”). Іноді в оповіданнях помітна театралізована патетика, коли дочка, виголошуючи “я буду дочкою свого народу”, чує у відповідь батькове: “Це велике щастя, дитино моя” (“Жасминовий кущик”). Лише персонажі деяких творів усвідомлюють фатальні наслідки безвідмовного служіння народові. Це вчителька Олександра Михайлівна, загнана в глухий кут народницьких ідеологем та безпросвітного животіння “під низеньким сволюком домашівської школи” (“Довгий ряд днів”). Їй відкривається кричуща невідповідність між обов’язком і притлумленими, витісненими в підсвідоме природними прагненнями повноцінного життя: “Несила перемогти клятий власний голос, себе, особистість здолати не сила моя!”. Нереалізована жінка прагне кинути “корисну працю та втікати, втікати далеко-далеко, на край світу покинуть, перебути щось нове, гарне, грішне, веселе, яскраве!”. Утиснута в роль “сірих, маленьких робітників”, вона, на відміну від одержимих героїнь просвітницького резистансу з творів П. Грабовського або Є. Ярошинської

(“Перекинчики”), у своїх сумних думках, у пасивному бунті формулювала “давнє горе людьми забутих, невідомих Олесь, горе велике, звичайне щоденне, і через те – горе страшне”.

Інші персонажі на кшталт Леоніда Івановича приречені на амбівалентне комплексування між високими народницькими помислами і життєвими реаліями, які перетворили його дружину Соню на звичайну домашню жінку (“Тихеньке життя”). Звертаючись до соціально заангажованих мотивів, автор уносив до них істотні нюанси. Висвітлюючи політичну боротьбу (“Вернувся”, “Коли акації цвіли”, “Воскресни!”, “Батько”), він унікав безпосереднього зображення революційної діяльності своїх персонажів, поданої в їхніх спогадах й оцінках, що посилювало нарративний психологізм. Прозаїка цікавила не так ідейна догматика, котрою переймалися герої, як їхнє душевне переродження, формування резистансного типу особистості, бодай у перспективі. Його оповідання відповідали духові раннього модернізму, що почав “вловлювати динаміку <...> характеру у його змінах” [1, 68].

Письменник дотримувався нарративної традиції, докладно й неквапно оповідаючи про життя того чи того персонажа, зберігаючи позицію автора-всезнавця. Типове в цьому аспекті велике за обсягом оповідання “Дівчина” близьке до специфіки новели-акції. Воно складається з шести автономних, композиційно завершених частин, кожна з яких відповідає певному епізоду біографії гімназійного викладача латини Аполлона Курки. Автор застосував прийом оксиморону, аби, поєднавши “поетичне наймення і кумедне прізвище”, відобразити трагікомічну сутність вразливого героя, неадекватного, як і його батько – сільський дяк, у своїх ідеалізованих домаганнях, неспівмірних з реаліями “сіренького життя”, тому перетвореного на об’єкт насмішок. Учителю – “епізодична людина” з романтичними інтенціями – здатен на спротив, відчуває потребу “йти проти вітру й кричати словом поетів, що люде забули красу, потушили в собі святий огонь, загрузли в болоті і плодять на світ недовірків”. Отримавши листа від колишньої коханої Шури, він тішиться осяйними надіями, переносить свій піднесений стан на довікілля, землю, з якої “йшла легенька пара, обнімалась з дощем, брала в себе його пахощі і вмирала в поцілунках народження”. Гімназійний учитель пережив душевну катастрофу, збагнувши невідповідність сублімованих уявлень про людський світ і самого світу. Шура, у якій він убачав утілення фемінного ідеалу, виявилася звичайною жінкою, що, переповнена лібідозними інтенціями, знаходить розраду в плотських утіхах, тому, не криючись, розповідає йому про своїх коханців: “Усі вони приходили, брали мене, кидали, йшли далі, а до мене йшли інші. В той самий час я тобі говорила хороші слова, брехала, бо ти мені був казкою, а без казки – ой як тяжко жити!”. Шокований такою відвертістю, Аполлон Курка втрачає віру в життя й у себе, хоча вітальні сили його остаточно не покидають. Структура оповідання такого стибу викликала в І. Денисюка асоціації із сонетом, зважаючи на тезу, антитезу й висновок (жанр мав етологічні властивості).

Прозаїк, схильний до неореалізму, не гребуючи й натуралістичними засобами естетизації потворного, розкривав деморалізацію соціуму (“За високими тополями”, “Згадка”), деформацію родинних стосунків (“Чужий”), поширення венеричних хвороб (“Хризантеми”) тощо. У його новелістиці з’являються романтизовані нюанси, наділені функцією принадної віртуальної оболонки, своєрідного симулякра, що для багатьох героїв відігравали роль рятівної соломинки в пасмугах людського відчуження й межової ситуації (“Дівчина”, “Чисті серцем”). Дедалі виразнішими в стильовій палітрі письменника ставали прояви імпресіонізму. Враження від довікілля та хвилиний настроїв характерні для автобіографічного оповідання “Згадка”, де історія “про молодість і дівчину-

красу” знічев’я унаочнює минувшину колишнього актора, котрий “щось таке будив у серці глядачів”, а тепер мусить скніти в чиновницькому кріслі.

Більшість творів малої прози Л. Пахаревського, зважаючи на присутнє в них “лірично-суб’єктивне начало”, трактують як “ліризовані оповідання” [3, 39], хоча в його доробку трапляються наративи з послабленим ліричним началом, з ощадливим використанням художніх засобів (“Вернувся”, “Дияконова дисципліна”). Вони, як і аналогічна новелістика Д. Марковича, М. Чернявського, Одарки Романової, Наталки Полтавки, свідчили про засвоєння художньої техніки малої прози А. Чехова, притаманного йому “способу вибору персонажів і характеру їхнього потрактування” [4, 215]. Справді, деякі оповідання Л. Пахаревського виявляють ремінісценції російського прозаїка (за походженням – українця), але йдеться не про впливи, а про інтертекстуальну практику. Героїня “Сентиментального оповідання” порівнює себе з жіночим образом, змальованим фантазією А. Чехова (“Аріадна”). Водночас у творі Л. Пахаревського запроваджено несподівану інтерпретацію тексту в тексті, адже Лука Щербатий на підставі романтичного епізоду з власного життя пише своє оповідання “Те, що було колись”. Спостерігається подвійна проєкція авторських образів – Л. Пахаревського та персонажа, дистанційованого від себе під маскою поета. Фокалізація одного життєвого епізоду персонажа-письменника, без претензій “на масштабність та людинознавчий універсалізм”, дала підстави І. Денисюку кваліфікувати жанр “закритої” оповідної структури [1, 197].

Новелістичні герої Л. Пахаревського – представники української містечкової інтелігенції (чиновники, студенти, учителі, актори, шляхтичі, революціонери) з надчутливою душею, кризовим, амбівалентним світосприйняттям, що спростовувало уявлення про українську літературу, обмежену, мовляв, сільською тематикою. Вони “існують у вимірах нової реальності, де важать не тільки їх безпосередні переживання, а й естетичний, у даному разі читацький, досвід” [3, 39]. У творах Л. Пахаревського немає незвичайних подій та особливих героїв, не дарма першу збірку названо “Буденні оповідання”. Його мала проза з переважно герметичною структурою оповіді занурена в душу маленької людини, зайвої, відчуженої, переважно нереалізованої в дегуманізованому світі, схильної самотинно долати кризові ситуації як відповідники земного безрадісного існування поза вищим Господнім провидінням. У контексті втрати християнських орієнтирів образи духівників постають деідеалізованими, як і в творах А. Свидницького (“Люборацькі”), І. Нечуя-Левицького (“Старосвітські батюшки і матушки”) або Євгенії Ярошинської (“Перекинчики”), хоч іноді сповненими внутрішнього страждання, добре знаного отцю Івану, який карається тим, що проповідує слово Боже, не вірячи в нього (“Горе”).

Маленька людина у творах Л. Пахаревського, покинута й забута Богом, прагне самотужки розв’язати свої проблеми, незважаючи на замкнутий екзистенційний простір, насичений густою атмосферою безвиході й непевності, але часто змиряється зі своїм скромним способом існування. Це усвідомила попівна Леся, висловлюючи своє переконання в розмові з Олександрою Михайлівною: “Мені здається, що нам з тобою не варто перебувати щось величне, яскраве... Маленькі ми люде, маленькі й робітники... Моє маленьке, нікому невідоме ж не матиме в собі нічого темного!.. Я так хочу, так вірую, і віра моя повинна перейти в життя” (“Довгий ряд днів”). На відміну від учительки, вона обирає “маленьку живу ідилію” за законами краси, яку ще один персонаж, Андрій, називає “поезією життя”. Урбаністичний світ не тішить героїв малої прози Л. Пахаревського. Вони, почувавчись маргіналами, прагнуть повернутися до природи, яка, на думку Я. Поліщука, “становить могутнє непорушне тло для

життя маленької, зневіреної в собі людини й водночас указує тій людині на її призначення всемогутній Красі” (“Слово і Час”. – 2000. – №4). То була не втеча від світу, а заглиблення в його метафізичну сутність. Не знайшовши себе в іманентному природному бутті, маленька людина приречена на безвихідне животіння. Лише окремі герої на кшталт лікаря з оповідання “Порожнім ходом” осягають абсурд людського буття, знаходять обмежені можливості порятунку іншого, зокрема нужденного єврея Нухима. Від таких оповідань “про мініатюрних людей” [2, 551] віє невимовною тугою, екзистенційним болем.

Малу прозу Л. Пахаревського можна розглядати “як своєрідну енциклопедію суспільного (переважно міського, інтелігентського) життя початку ХХ століття” з відповідними мотивами чужої дитини, сварливої дружини, нерозділеного кохання, буденної роботи в похмурій конторі [3, 26]. Типовим репрезентантом “маленької людини” став непривабливий дрібний чиновник Феоктист Родіонович, “згорблений, противний, з настовбурченими вусами та уїдливіми, негарними очима, з плямою раба на всій постаті” (“Чужий”). Ненависть чоловіка до вродливої й глузливої дружини, яка надбала дочку Любу з його начальником, вихлюпується в садистські дії щодо дівчинки. Нереалізовані лібідозні інтенції, витиснуті в підсвідоме, завдають чиновнику нестерпних мук, символізують власну дитину, котру нарешті народжує дружина. Неочікувана розв’язка перекреслює сподівання чиновника на справжнє батьківство (у персонажа крадуть пальто з грішми, потай збираними для такої події, умирає маля), зумовлює алогічну кульмінацію. Нагла смерть Феоктиста Родіоновича набирає ознак трагікомедії: він лежав на столі “з таким виразом на виду, наче зазнав таки бажаного щастя”, як і персонаж з оповідання “Людина в футлярі” А. Чехова. Такі паралелі не випадкові, адже обидва герої знайшли своє призначення в домовинах.

Часто героїв у ситуації абсурду охоплює абсолютізована зневіра, що межує з нігілізмом, як у новелі “Дві радості”. Фабульну основу цього твору складає полеміка між студентом і жебраком та особливо Семеном, котрий констатує: “Запал пройде. Очі потухнуть. Дівчата поїдуть собі десь до синього моря. Душу окрадуть люде. Витовче проза життя усі квіти надій – і тільки вічна наука спокійно царюватиме над усім”. Усвідомлення неминучого парадоксальним чином стимулює вітальну силу, так би мовити, на надриві, “аби вміти хоч з “висоти абсурда” сміятись над життям, коли воно захоче одняти в тебе твою останню радість і зірвати останній листочок з голого дерева, і гратись з життям можна”. Л. Пахаревський апелює до бунту задля самоствердження всупереч найнесприятливішим обставинам, що викликають асоціації з брудним двором, “на якому ніколи, за всі три роки мого існування, – як самозізнається студент, – не з’явилося жодної щасливої людини”.

Прозаїка не завжди задовольняли лінійні фабули й логічна послідовність оповіді. Він, уникаючи традиційного для родинно-побутових оповідань опису, застосував парадоксальні сюжетні повороти, подавав імпресіоністичними штрихами настрої героя, як в оповіданні “Син землі”. Дрібний чиновник й актор-аматор Вася перебуває в ущільненому часі, прокресленому стрімкою сюжетною лінією за моделлю сподівання – розчарування, що завершується обвальним катарсисом. Моральний максималіст, іще наївний юнак, окрилений любов’ю до Софії Миколаївни, поспішає до неї на день народження, освідчується у своїх почуттях, але несподівано натрапляє на поглум її товариства. Гіркотна ініціація, що не відповідала його горизонту очікування, викликає в поки що світлій душі болючий злам. Це передано контрастною тональністю сприйняття природи, насправді індіферентної до душевного стану людини. Вася, ідучи до жінки, переживав особливе піднесення, тому “сіявся мокрий сніг. Електричне

світло прорізувалося крізь казковий, поетичний танок світлого пуху та ніжно стелилося в повітрі. В атмосфері першого, чистого снігу виринали зо дна душі незмірно-широкі поривання, теплі, лагідні і такі незвичні”. Зовсім іншою постала та ж зимова картина, коли молодий чиновник повертався додому: “Електричного світла вже не було. Миготіли неприємні жовті ліхтарики, так сумно, зрідка-рідко миготіли <...>. Було на серці важко”. Як на полотнах К. Моне (“Копиця сіна”), сутність довкілля залежить від суб’єктивних переживань героя, фатально загубленого “в сірому тумані страшної, проклятої буденщини”, від його сенсуалістичної вдачі. Письменнику байдуже, що пригода персонажа не помічена у вимірах світової історії, – головне, що вона визначальна, поворотна в конкретній людській долі.

Деякі герої навіть знаходять вихід із глухого екзистенційного кута, як, наприклад, романтик за типом світовідчуження Роман Петрович (“Ліжко під дверима”). Переживаючи вроджений потяг до “всього, що мало на собі відбиток молодого, прекрасного”, він спробує порвати з животінням родичів, позбутися безперспективної домашньої колотнечі, відкривши для себе розраду в літературі. Марудна дійсність, викликаючи в нього органічний спротив, нівелює такі світлі душі, як у його дружини Софії Петрівни. Персонаж дивується нібито несподіваними жіночими метаморфозами: ставши матір’ю, Софія Петрівна турбується про сімейний комфорт, тому не зважає на спроби чоловіка повернути її до стану колишньої “прогресистки”. Вона знайшла своє життєве покликання в родинному колі, на відміну від чоловіка, змушеного сублімуватися в уявному світі “мистецтва для мистецтва”.

Містечкові оригінали типові для новелістики Л. Пахаревського. Для зневіреної душі “дідка” Стася Нитки (“Читачі”) прихистком була книжка, що допомогла йому зберегти, бодай ілюзорно, своє тендітне Я, але позбавила можливості здобути освіту, зробити кар’єру, сформувала дивака з неадекватною поведінкою, неспроможного відповідати на виклик реалій. Знакова система літератури замінила персонажеві семантику довкілля, яке він трактував крізь призму художніх образів, потверджував позицію одержимих читачів: “Читають вони, а кругом біжить життя. Біжить воно, поспішає й тягне за собою тих, що по кутках посідали”. Навіть узявши участь у студентському бунті, який викликав асоціації поминання “великого письменника”, поширюючи заборонені листівки, що вразили химерного персонажа не змістом, а формою викладу, опинившись за ґратами, він поводить себе наче літературний герой. Книжність Стася Нитки ізолювала його внутрішній світ від домагань сварливої дружини Митридори Марківни й освіченої дівчини Моті (Мотюні), перейнятої чорною ненавистю до людей, “двоногих, що їми кишать вулиці великого города”. Ескапізм був виправданим екзистенційним вибором безмежно самотніх “маленьких людей”, їхнім внутрішньо мотивованим бунтом проти абсурду буття, тому вони знаходили себе в інтровертивних цінностях, відмежованих від бруталного довкілля, що стали для них вагомими реаліями, сумнівними хіба тільки з погляду позитивізму. Такі персонажі, сподіваючись на життєве оновлення, переживали повноту свого, прихованого від стороннього ока єства в особливі дні, зокрема під Новий рік (“Довгий ряд днів”, “Під Новий рік”, “Дівчина-мрія”).

Мортальна тема – одна з провідних у творчості Л. Пахаревського. Екзистенціаль смерті осмислено не лише на прикладі кримінальної історії (“Дід знав усе”) або суїциду (“Хризантеми”, “Коли акації цвіли”); авторові радше йдеться про її табування. “Ліричне вмирання старовини” з елементами демонології (безталанна жіноча душа перетворюється на чорну кицьку), висвітлене на прикладі постаті панича, що згасає як “тип”, як “казка, як легенда – і через те любить казки та легенди, витворені під шелест милих йому комишів”. Містичні

візії, що їх виклав юнакові Назар Рак, стосуються фатального родового прокляття, означеного загибеллю бабусі юнака й смертю його матері-туркені; висновок оповідача про фатальні комиші завершено порадою тікати “разом з баришнею звідціля”.

У доробку прозаїка привертає увагу новела “Хризантеми”, побудована за принципом обрамлення: на початку констатовано суїцид героїні (“Соня отруїлася карболовою кислотою”), наприкінці зазначено дату її самогубства. За сухою інформацією на невеликій площі наративу розгортається родинна трагедія та мотиви її появи через низку спогадів (розлучення Сониних батьків через зраду матері, одруження героїні з нелюбом-гвалтівником і пияком, її венерична хвороба) та ретардацій, що не шкодять новелістичній структурі, а увиразнюють контрастований центральний образ хризантеми – символ чистоти, останнього передзимового цвітіння. Новела складається з низки драматичних епізодів у мертвецькій, на кладовищі, у Сониній кімнаті, що “створюють не мозаїчний ефект, а виважену, пронизану єдиним настроєм цілість” [3, 54].

Прозаїк уник портретної характеристики своєї героїні, на відміну від її матері (“немолода вже жінка з підмальованими очима й бровами”). Образ Соні формують репліки інших персонажів, їхня реакція на її вчинок (розпач батька, страх матері, п’яний відчай чоловіка, подив подруги Христі), передсмертний лист покійної, що виконує роль композиційного пуанта, предметні деталі (хризантеми, пожовкле листя), скупа колористика, передусім біла й жовта барви. Змінюється не лише структура наративу імпресіоністичної тональності, а й специфіка персонажа, котрий набуває ознак ліричного героя як художнього психотипу, наділеного “загостреним відчуттям смерті і водночас – усвідомленням безперервності буття”, його психологічний стан “не просто співвідноситься з ритмами” природи, “а фактично виражається через них” [3, 80]. Танатосна атмосфера панує й у новелі настрою “Жасминовий кущик”, де панує лірична стихія, насичена фольклорною образністю, означена рефреном “де й рози росли” та паралелізмами між рослинним і людським світами, мотивом плачу новонародженого немовляти, молодой породіллі, осіннього вітру й лісного-удівця. Стислий простір новели охоплює часовий проміжок від народження Ганусі до її юності, що виказує позановелістичний принцип, усунутий за допомогою композиційної циклізації (природні ритми, паралелізм, рефрени) довкруг центрального образу жасмину.

Прийом потоку свідомості, властивий монологічній новелі-акції “Під Новий рік”, розгортає драму “в цьому великому будинку” самотнього хворого персонажа, зануреного в спогади про дівчину, що колись освідчилася йому в коханні. Персонаж вирішує написати їй листа, навіть не знаючи, чи вона жива. Він тішиться ілюзорними надіями й цілує “свого годинника на тому місці, де стоїть XII”. Автор застосував принцип тези – антитези – висновку, що властивий і медитативній новелі “Пожовкле листя”: спостереження над осіннім листям викликає в героя спогади про три смерті, узагальнює власні роздуми про минущість людського життя, зумовлене настроями, навіяними зів’ялою природою: “І осінь – краса, заплакана, а таки краса. А з красою легше жити”. Попри ознаки потоку свідомості, а-фабульний твір не безсюжетний, адже “емоції героя підпорядковані суворій логіці розвитку” [3, 60]. Каскади риторичних питань, повтори та рефрен “не знаю” (“Казали, що я жити без неї не міг. Не знаю”, “Кажуть, що душею життя мого вона була. Не знаю. Може”), графічно означені трьома крапками фрагменти спогадів, цитування фольклорних антитез (“Літо красне, весно молода!” й осінь) лише загострюють відчуття фатуму.

На відміну від модерністів, Л. Пахаревський не уточнює жанрову ідентифікацію малої прози, хоча твір “Над Дунаєм” мають за *акварель*, зважаючи на

імпресіоністичні ознаки, властиві, наприклад, творам “На камені”, “Гірські акварелі” М. Коцюбинського [3, 63]. Протиставлення мальовничої природної стихії, сповненої вітальними силами, понурому містечковому пейзажу з неоконкретною каланчею, сягає філософських розмислів про екзистенцію свободи, символізовану масштабною пожежею. Зорові враження переплетені містичними оповідями про фатальні смерті молодих жінок, мариністичними натяками на нові землі, спогадами про далекий, міфічний Архіпелаг.

Л. Пахаревський, долаючи сецесійний період своїх творчих пошуків, вписувався в інтер'єр раннього модернізму, знаходив нові структури малої прози, що пізніше висвітлив І. Денисюк, аналізуючи українську новелістику межі ХІХ – ХХ ст. Письменник мав конкретне тематичне коло, окреслене маломістечковими топосами та його мешканцями – маленькими “зайвими людьми” в ситуації абсурду. Урбаністика Л. Пахаревського, як і А. Кримського, М. Могилянського, С. Яричевського та ін., не кажучи вже про І. Франка, Ольгу Кобилянську, М. Коцюбинського, В. Винниченка, спростовувала поширені уявлення про українську літературу ніби всуціль “сільську”. На жаль, перспективний прозаїк пізніше не повертався до новелістики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – Київ: Вища школа, 1981. – 217 с.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 668 с.
3. Александрова Г. Жанрові модифікації малої прози Леоніда Пахаревського: дисерт.... канд. філолог. наук. – Київ, 2011. – 176 с.
4. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Київ: Наукова думка, 2003. – 354 с.



МИРОСЛАВ КУШНІР



Найталановитішою постаттю поміж повстанських поетів (Марко Бослав, П. Василенко-Гетьманець, Марта Гай, М. Сарма-Соколовський, Катерина Мандрик-Куйбіда та ін.) був Мирослав Кушнір (псевдо Лунь; 12 вересня 1922 р. – очевидно восени 1944 р.), який, проживши 22 роки, загинув у нерівному бою з радянськими карателями біля с. Дібча (Надсяння), свідомий пасіонарного призначення, напроорокованого в одному з віршів:

Остався лиш один й однісінька граната,
А ворог не стріляв – хотів узять живим.
Але хто жити вмів – вмів і вмирати
Прощанням зброї, гострим і стальним.

Це рядки з вірша “Кулеби”. Ідеться про село, біля якого полягло семеро підпільників ОУН у ніч з 21 на 22 лютого 1941 р. М. Кушнір згодом наклав на себе руки, щоб його не схопили енкаведисти. Така героїчна смерть була не лише суворою реалією війни, а й волевиявленням національно свідомого поета з яскраво вираженим трагічним світовідчуттям, зумовленим епохою катастрофізму, потребою відповісти на екзистенційні питання, чим постійно він переймався.

Про це свідчить один із його листів від 27 липня 1944 р., де автор називав себе “лицарем абсурду”, розуміючи під “абсурдом” утвердження спрофанованого здоровим глуздом одвічного духу. Перед загибеллю поет устиг передати рукописи (чотири грубі зошити) своїх віршів “Ясенові брости”, “Невпокоєне серце” Дарії Сасенко (дівоче прізвище – Вергун), яка зуміла їх зберегти до 1990-х років, аби вони завдяки зусиллям І. Калинця, М. Дубаса й В. Неборака з’явилися в збірках “Слова із книги бою” (1994), “Невпокоєне серце” (2005).

М. Кушнір вабив зрілими, вистражданими переконаннями, на яких помітний вплив теорії Д. Донцова, віянь націоналістичного руху. Поет нотував у щоденнику від 15 березня 1942 р.: “Я гадаю, що “Націоналізм” ніколи не стратить на вартості. Він вічний, як вічною правда є, що життя – боротьба і активне ставлення до життя...”. Поет активно студіював періодичні видання на кшталт “Червоної калини”, наукові праці “Від Мирного до Хвильового” М. Рудницького, “До джерел” М. Зерова, “Українська культура” І. Огієнка, історію літератури у викладі О. Пипіна, С. Єфремова, М. Грушевського. Також М. Кушнір захоплювався творами Е.-А.-Т. Гофмана, Стендаля, У. Самчука, лірикою К. Гавлічка-Боровського, В. Свідзінського, О. Влизька та ін., тішився, що його бібліотека нараховувала до двохсот книжок, готував себе до “філологічних студій”.

У пошуках “наших історичних традицій” поет-інтелектуал аргументовано полемізував з авторитетними поглядами на національну минувшину, вважав ХІХ ст. періодом не “відродження”, а “виродження”, згубної практики пристосувань до потреб ворожих панівних імперій. Його вибір між героїчним княжо-козацьким типом і драгомановським, схильним до компромісів перед агресивним, нівеляторською політикою колоніального шовінізму, припадав на княжо-козацький чинник. Поет досить критично ставився до української класики, убачав у ній розслаблену “дочку драгомановської людини” [1, 184–185]. Він протиставляв власну лірику вольових імперативів сукупному доробку М. Вороного, П. Карманського, Олександра Олеса, П. Тичини, В. Сосюри, яких, на його думку, “історія навчила <...> плакати”: “Намантачив я рінню стилет, / перший раз і останній гострив. / Зрозумійте, зродився поет / і поему скінчив”. Він прагнув “ритму залізного”, де б, за словами В. Неборака, вбачалося “послання романтика з відмовою від літературної романтичності на користь “книги бою”, потребував “крицевих слів”, від яких “упадуть мури Єрихону”, вважав мрійництво – “хворобою душі” [1, 13]. Тут можна віднайти чимало перегуків із мотивами “Празької школи”, що їх М. Кушнір глибоко засвоїв, іноді вдаючись до творчої полеміки з її представниками. Для нього не були актуальними історіософські візії, бо він належав іншій, воєнній добі – “епосі катастрофізму”, був “поміщений у певний часопростір”, названий Україною 1940-х років [2, 80–81], коли “ув останнє всміхається сталь”.

Усвідомлюючи художню дійсність як самодостатню “онтологічну категорію”, він розглядав її невіддільною від “від інших сфер буття – людини, землі, народу, епохи” [3, 72–73]. М. Кушнір, як і ранні модерністи, урівноважував принципи краси й правди, прагнув, виповнюючи кожен мить повноцінним сенсом, “вічністю жить”. Для нього імператив “Шукай сенсовості життя!” – “...Не в запилених книжках, / Не в філософських теоремах”, а в боях, що “нешадні і грізні”. Воєнна доба запроваджувала сувору семантику. Поет романтичного світосприймання радив не тільки собі: “Поривань в заобрійні простори, / друже мій, не стидайсь, не жалій”. Монолог мимоволі переростає у внутрішній діалог, адже “образ ліричного опонента” не проглядається: це “інші рівні особистості” цілісного автора, які прагнуть одночасно і військового, і мистецького “самовиявлення” [3, 76–77].

Юнацькі пориви не суперечили суворій повстанській дисципліні, зумовлювали доцентрове структурування психіки “на крицевих шляхах”. Тому не випадково в доробку М. Кушніра з’явилися сонети, дарма що вони (як і октави) “поступаються перед кулеметом”. Деякі з поезій – полемічні. Виходячи із самозізнання (“Підходить мій двадцятий квітень, / підійде і полине / моє життя із сьоми літер / Україна”), автор у композиційно завершувальному вірші збірки “Стрічі” не лише посилається на інтерпретаційну символіку Наталі Лівницької-Холодної, а й у другій строфі розширює семіотичні властивості числового лексикону: “моє життя із сьоми літер – кохання”. Обидва поняття “Україна” й “кохання” для М. Кушніра “рівнозначні”, але в наступних рукописних збірках “будуть визначальними у поглядах поета на тематику поезії” [3, 75–76].

Поет “філософії чину” не сприймав сучасної йому України з її “міщухами”, які “мінють вічність безграничну / на кусень рабського часу”, тому боровся не просто за визволення окупованого народу, а за його елітарну сутність. У написаній терцинами інвективі “Народе рабський, люде м’якосердий...” як ремінісценції віршів П. Куліша (“До рідного народу”, “Псалтирна псалма”) чи поеми “Мойсей” І. Франка [2, 192–194] наявні пошуки шляхів нації зі стану небуття через сувору купіль непідкупної правди. Неоромантик М. Кушнір у пориві до високого ідеалу зважав на суворі реалії життя (“Людина”, “На лірики блакитних жорнах” і т. п.), був готовий, взоруючи на подвиг Христа, “випити чашу до дна”. Такий вибір у ситуації війни розв’язувався через смерть, або як аргументував поет в одному з листів: “[...] життя хороше. Бо воно неповторне. У цьому його краса. Можливо, його красу завершує щойно гідна смерть” [1, 46]. Часто у “хвилини згущеної зневіри” він знаходив психотерапевтичну точку опори в ліриці: “Я сідаю тоді до писання, і сірі строфи рівного письма зароджують в мені дивну міць і стійкість” [1, 201–202].

Чимало поезій М. Кушніра відповідають жанровим особливостям громадянської лірики. Сповнені енергією національного й соціального сумління, пафосом морального максималізму, вони навіть при наявності публіцистичного дискурсу не стають римованими гаслами, бо містять естетичну якість.

Полемічний вірш “Україна моя – не чорнявий нахнюпнений вечір...” не тільки спростовує зужиті образи “квиління лелече”, “спів солов’я”, “легіт безжурний весняний” або “шептань рабів”. Поет, на думку В. Неборака, удаючись до “блискучої дискусійної стилізації”, вивертав зміст будь-якого вірша “навиворіт”, “перелицьовував” М. Рильського: “Україна моя – це не зорі весною пахучі, / Це не ватра, що гасне щомить. / Це пожежі в московських засмерджених кучах, / Це Москва зо всіх кінців горить”. Суворий виклик доби потребує вольових імперативів, тому зужиті маркування ідилічної української ікони заперечені ствердними метафорами: “це стріл...”, “це в степу буран...”, “це пожежі в московських засмерджених кучах...”, “Україна моя – це на кусні порвані окуви, революція, бій!”.

Образ повстанця не потребує сентиментів (“не хочем плаксивих плачів, / не хочем ридань і плачів”), тому що вони містять “профанацію” (“Не плаче по нас”). Незламному ліричному героєві, як і його автору, личать “прості і ненатлі слова, / у вірші вплести їх не просто: / од них кружляє голова / і пахне опіумом помсти. / Слова, що родять лиш гнів, / щеплять кров сироваткою злою. / В словника немає тих слів, / вони писані в книгах бою”. Такі шорсткі строфи з металевим тембром зумовлені особистим досвідом повстанця. За спостереженням Ірини Яремчук (“Поміж стилетом і стилосом: ідейно-естетична взаємодія упівської і “вісниківської” поетичних генерацій”), слово поета – “і зброя психологічного гарту, і каталізатор фізичної дії, дієва зброя”.

М. Кушнір міг бути й іншим. У його чотирьох збережених зошитах поезії трапляються й мерехтливі контури урбаністичного видіння (“Іронічна пісня про Синє місто”, “Ідилічна пісня про Синє місто”), які іноді втрачають свої обриси в потоці зміщеного часопростору: “І Бережани мов не Бережани”, “чи це Каїр, чи Бережани”, де “екзотика чудес неждана невмолима / Без дотику чаклує димарі / У мінарети”, де сновигають “казкові кажани” (“Роняє час задумані хвилини...”). Імпресіоністична картина з нюансами синестезій, неідентичних ідентичностей розгортається в місткій сюжетній метафорі непогамовного одивнення.

Поет із тонким чуттям слова усвідомлював його креатив, був наділений яскравим імажиністським неоромантичним світовідчуттям. Він міг би вирости в потужну літературну постать, однак обрав героїчну смерть.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кушнір М.* Слова із книги бою: Поезії. Листи. Матеріали до біографії [вст. сл. І. Калинця, передм. В. Неборака]. – Львів: Поклик сумління, 1994. – 240 с.
2. *Роздольська І.* Українська поезія резистансу 40-50-х років ХХ століття: генетичний контекст і естетична природа: дисерт. ... канд. філолог. н. – Львів, 2000. – 232 с.
3. *Яремчук І.* Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2006. – 212 с.



АРКАДІЙ КАЗКА

Аркадій Казка (23 вересня 1890 р. – 23 листопада 1929 р.) належав до неординарних поетів, які опинилися на периферії літературного процесу, навіть випали з історії письменства. Він почав свій творчий шлях разом із П. Тичиною, з котрим не припиняв дружніх зв'язків упродовж свого короткого, трагічно обірваного життя: поетові було інкриміновано участь у містифікованій більшовиками Спілці визволення України (СВУ), про яку він знав із галасливої періодики. Оперуповноважений Григоренко домагався, щоби “підсудний” вигадав контрреволюційну організацію з тогочасних письменників. Не витримавши наруги, А. Казка обрав смерть як вихід у свободу від злочинної “революційної законності”. Про нього мимохідь згадано у виданні “Десять років української радянської літератури (1917 – 1927)” А. Лейтеса й М. Яшека, у щоденнику, листах, конспекті рукопису “Моє дитинство” П. Тичини.



Лише 1989 р. з'явилася в упорядкуванні С. Тельнюка єдина книжка “Васильки” А. Казки. У періодиці іноді друкувалися статті С. Крижанівського, І. Блюдо, О. Губаря, О. Шугая, Т. Зленка, що аналізували тематичну, жанрово-стильову, віршову специфіку його творів, розглядали біографію й літературний контекст, у якому перебував поет, його трагічну долю. Критики майже не звертали уваги на причини його андеграундного перебування в письменстві, що мало як об'єктивні, так і суб'єктивні підстави. Він не вписався в жодну стильову тенденцію або літературну організацію, тримався осібно, очевидно, через інтровертивну вдачу, надто самозаглиблювався, не поспішаючи друкувати свої твори. Не схильний до радикальних версифікаційних експериментів, поет

вільно почувався у верлібрах, дольниках, гетерометричних розмірах. Йому більше були до вподоби тверді строфічні форми, зокрема сонети як німецько-російського, так і англійського зразка, тріолети, рондо, елегійні дистихи, газелі. Іноді автор їх ускладнював, мережачи вінок сонетів (“Арґонавти”), два цикли тріолетів (“Трамвайний білет”, “Тріолети про тугу”), що засвідчували високу культуру поетичного мовлення.

А. Казка не просто застосовував класичні віршові зразки, а й, удаючись до інтертекстуальної практики, як свого часу І. Франко або пізніше Б.-І. Антонич, дефініював їх у віршовій метафоричній інтерпретації. Так, у “Сонеті про сонет” сформулював дефініцію вишуканої жанро-форми:

Чотири перших – вступ, горить-буяє
У других чотирьох душа артиста,
В терцети ж два всю силу він вклада...
З цим... – перла-твір од серця відпада.

У своїх віршових творах А. Казка лишався герметичним, хоч і не відмежовувався від дійсності. Події національної революції 1917 р. він сприйняв – як не дивно – індіферентно. У газелі “Мені байдуже...” поет не поділяв загальної ейфорії (“всіх Пасхи веселять канони”), навіть убачав у реаліях несформованого національного відродження лиховісні знаки (“кривавий”, “жах”, “темрява”, “мрець”). Зворохоблена дійсність для нього втілювала “сучасну всенародню бійку люту” (“Зорі”), тому поет, скептично ставлячись до декларованої “свободи”, заглиблювався в утопійний внутрішній світ, замість апологетизації нового ладу пропонував ідею Вічної Любові, “розуміння Бога як вищої категорії людського єства” [1, 17].

Метафізик за типом світосприймання, А. Казка обстоював трансцендентні істини, вічні цінності, шлях до яких пролягає через заглиблення в себе (“Де захват мій”), звідки можна знаходити близького по духу *іншого*, антидетичного жажливим реаліям (“Кінець”), коли “кривава заграва над людством зайнялась”, відчуті себе богорівним у час “спасення” (“Встаньте ж, вільні-богорівні!”). Таким був екзистенційний вибір поета, переконаного, на відміну від М. Семенка, В. Поліщука, навіть П. Тичини, що кращий світ не побудуєш на руїнах старого. В акровірші “Буря” він протиставив “провідний дзвін” руйнівній “хуртовині скаженій”, сподівався на її впокорення, тому не впадав у песимізм. Недарма перші літери кожного верса проголошують “Хай живе Україна”, спростовуючи уявлення про байдужість поета до національного буття в його “нездійсненній повноті” [2, 118].

Фантомним більшовицьким проектам “нової ери”, які завзято охудожнювали революційні романтики, футуристи, “пролетпоети”, А. Казка протиставив у поліфонічній, гетерометричній поемі “Стежечка” власну версію ідеального суспільства, побудованого на принципах любові, правди й праці. Поет, як чимало його сучасників, ідентифікував його з Комунією, але позбавленою ідеологічного глянцю, бо йдеться про світ творчих осянь, “де кожен розгортає здібності, мов пелюстки троянда / На різногіллястім кущеві людства”. В іншій поемі “Він іде” сюжетотвірну функцію виконує будівництво Храму, досконалого, “величного триєдиного і останнього гідного людства”. Споруда має реалізувати мету “Свободи – праці – знання”, запровадити гуманістичні закони суспільного буття, ґрунтовані на принципах зіставлення, а не протиставлення, тому Будда, Христос, Магомет і Конфуцій знаходять спільну мову. На перший погляд, таке поєднання непоєднуваних у дійсності персонажів здається еклектичним [1, 53], проте в поемі закладена глибока думка, яку можна

розкрити герменевтичним ключем. Ідеться про пошуки істини, що до неї всі шляхи рівновеликі. Полемічна поема ставила під сумнів безапеляційні моделі “світлого майбутнього” революційних романтиків і футуристів із їхніми зразками агресивного більшовизму.

А. Казка вважав, що справжнє оновлення світу починається з оновлення мікрокосму, тому обстоював віру “у можливість Великодня всередині людини” [1, 54], обґрунтовував її в написаній гнучким верлібром поемі “Великдень”, що викликає асоціації радше із “Золотим гомоном” П. Тичини, а не з чужим українській ментальності першотравнем, як припускав С. Крижанівський (“Сіверянський літопис”. – 1996. – №2–3). Твір, охоплений пафосом “бунтарської весни”, позначений архетипною знаковою системою, закоріненою в передхристиянських та християнських світоуявленнях (піст великий, чорний і суворий, сонцерадісний великдень, мир воскрес, червона крашанка, Великдень Майбутнього), персоніфікованими образами із сакральною семантикою, як-от сонце, зірки, верби, рілля тощо. Поемі властива замкнена на собі структура. Вечірній пейзаж виконує функцію обрамлення в експозиції і в розв’язці твору, дарма що обидві картини мають відмінне змістове наповнення. Перша – досить погідна, друга – тривожна, тому що на тлі порожєвілого західного неба з’являється примарний “Великий Голод-Піст” як пересторога перед майбутньою катастрофою голодомору.

Поет поринав у філософічні медитації, виявляв схильність, якщо зважити на типологічний ряд філософів-поетів, визначений Е. Соловей, до “буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові”, засвідчував суб’єктивне світосприйняття з натурфілософським забарвленням [2, 116–117]. За позірним, зовнішнім явищем він знаходив істотне, тому його ліричний герой, виявившись поетом, “зім’яв трамвайний білет”, з яким ототожене інертне життя, і враз серед аморфного “гуцполюду” “засяла пустка між планет”. Вона оживала, тільки-но індивід, усвідомлюючи себе онтологічною часткою природи, удивлявся в неї, немов крізь дірку в дошці, з якої випав сучок: крізь неї відкривається безмежний простір свободи. Таким виявився “бір ялин”, що завжди існував автономно, незалежно від спостерігача, котрий перебуває в чуттєвому часопросторі, у пошуках власного Я, явленого в оніричній візії саду (“І сад здавався старий, густий, і так було / В нім любо гратись в холодку – то був лиш сон!”), що викликає асоціації з ілюзорним раєм: “А далі вже зашумував Красною Всесвіт – пить / Кохання келих юнаку – то був лиш сон!”.

Сновидіння, постаючи хисткою межею, поєднує реальні та ірреальні світи, посилюючи амбівалентність ліричного героя-“всесвітнього мандрівника”, змушеного переступити грань земного існування як тимчасового притулку, сповненого горя й душевного поневолення. Він має рушити “срібною дорогою”, що “в’ється-сміється в безодні”, у таємничу книгу буття (“Тріолет про тугу”), де панують закони музики: “хай життя порине все / У гармонійності, у музиці, в красі” (“Так, як весна потрібна для квітнення рож...”), немов у ліриці П. Тичини. Оніричні переживання стали для А. Казки частиною не лише його власного життя чи колективної свідомості, а й мовою всесвіту, до якої він прислухався і прагнув її декодувати безпосередньо у творах “Хлоп’ятком бігав я...”, “Сон”, “Ой, снігу, снігу...” тощо.

Поет з’ясував бодай для себе співвідношення вічних цінностей із минулими явищами, особливо коли йшлося про мистецтво, яке він осмислював крізь призму квіткової символіки: “Мистецькі твори – ті ж васильки, / Лежать в землі хоч тисяч стільки, / А знайдуть – юні і в сей час”. Художні цінності не відають смерті. У віршах А. Казки обстоювалася потреба виходу за межі Марудного земного існування, бо “за вікном нас чатують Простір, Час”, як вічна принада

допитливого розуму (“Сарай”). Ці поняття мали для поета особливий, поважний зміст. Недарма він писав їх із великої літери, сподіваючись на визволення земної природи в необмеженому хронотопі.

Такий погляд на світ позначився й на віршовій техніці, що вислизала з лінійної послідовності зображення в перспективу просторово-часової рекомбінації. Тому лексеми *раніш, тепер, нині, скоро, колись* змінюють свою координаційну семантику в аспекті тут-і-завжди поза причиново-наслідковими зв'язками, долають детерміноване тут-і-тепер, у якому сконцентровано “кубло всіх жахів” (“Vers libre”). Композиційним центром у позапросторовому й позачасовому світі стає образ сакралізованої матері, уподібненої до символу Матері Божої, що концентрує в собі онтологічну сутність метафізичної екзистенції, актуальної в конкретному людському бутті. Поезія має властивості не вільного, а “довільного” вірша з різностопним римованим ямбом, з “маріологічним” графічним оформленням у вигляді потрійного (латинського) хреста, що символізує Дерево Життя, Велику Матір:

Хай буде свято
Ім'я твоє!
Чи є –
Ще дехто між людей, щоб так його карати?
О мати!
О любя ненечко моя, малесенька, старенька,
Поглянь,
Зір матері вбачає через милі!
Хай твої очі – любі, милі! –
Моїх торкнуться ран.

Символ Magna Mater ужито як обрамлення експресіоністського вірша (Хай буде свято / Ім'я твоє!) – “О мати! / Нехай святиться / Ім'я Твоє!”), виконує архітектонічну функцію духовного космосу, що протистоїть танатосному “переможцю-тріумфатору” Жаху, який “іде із темряв, із глибинних, / І розгорта криваво-чорний стяг, / Усе хова той стяг в свої сувої: / І землю, й квіти, й зорі, й сонце – / О, коли б не сон це!”. Кардіоцентричний світ, з котрим самоототожнився ліричний герой, набуває онтологічного сенсу (“Раніш / Троянди пелюстків були ніжніш / Моє племінне серце”), травмованого катастрофічними розламами сучасності: “Тепер це / Кубло всіх жахів, / Цих хижих птахів...”.

Відмінне трактування теперішнього, де віддзеркалене змістовне минуле, притаманне вінку сонетів “Арґонавти”: фабула пошуків і здобуття золотого руна в конкретному часопросторі Еллади й Колхіди визначає сюжетні лінії наступних ліричних наративів, побудованих на її ремінісценціях та алюзіях. Текстотвір А. Казки різниться від героїчної поеми “Арґонавтика” еллініста Аполонія Родоського (бл. 295 – бл. 215 до н. е.). Українському поетові важливі пошуки не легендаризованої вовни, а коханої, бо тільки в любові вдається вийти в необмежений, емоційно насичений часопростір. Тут уже неможлива смерть (“Час залишить нас з тобою”), адже закохані, споріднені душі взаємовідбуваються: “звела нас Доля і з'єднала”. Події вінка сонетів розгортаються довкола зовні статичного ліричного героя (“Я Арґосу міцніш держу стерно...”), що, на відміну від міфічного Ясона, не залежить від фатуму, від волі богів. А. Казка немовби їх не помічає, апелюючи до єдиного, всевідного Бога-деміурга із солярними ознаками (“О! – я знаю натхненного Творця...”), поважаючи якого (“Бо Сонце – Батько наш! Його ми діти!”), не впадає перед ним у молитовне заціпеніння, іноді ставиться до нього по-панібратськи, немов

у довільному трактуванні козацького бароко або котляревщини: “Доволі вже кружляв по чорторях / Мене отой шалений дідуньо”.

Образна система А. Казки закорінена в архетипні глибини людської свідомості. Досить часто в його поетичному словнику фігурують слова “земля” й “небо”, що, попри натурфілософський сенс, наділені взаємопов’язаною фемінною і маскуліною, пасивною й активною символікою, притаманною народній міфології, іноді означеною еротичними натяками. За спостереженням Ольги Деркачової, через символ неба постає жінка-мати (“Vers libre”), кохана (“Загублений спокій”), жінка-мрія (“Так, як весна потрібна для квітнення рож...”), жінка-друг (“Тріолети про тугу”). Поета вабила язичницька, діонісійська стихія, особливо солярна: “розімчать, розметають / Сонячні вихори / Спалене тіло моє”. Тому часто його вірші просвітлені тропікою амбівалентного сонця, зануреного в розмаїття значень, розгортаються в метафоричному ряді як “Сонце Істини”, “сонце мрій”, “сонце Правди”, “Батько наш”, “мов Айстра вогняна” тощо, і водночас як тривожне “мідно-червоне коло”, “караюча сила”, “Вічності Байдуже око”.

Поет, як і Є. Плужник та В. Свідзінський, зізнається: “Самотність – мій найперший друг, / Який ніколи не покине / Під час розлуки...”. Проте вона не приносить сподіваної розради особистості, що прагне універсальності, байдуже – де довелось би “жити – на хуторі, а чи в столиці, в місті”. Для неї головне, “аби була людина ціла, гармонійна, / Тверда, як мур, чутка, мов арфа мрійна. / А решта – марність все...”.

Зазираючи в потаємні онтологічні глибини, з’ясовуючи конструктивні основи світоладу, А. Казка “робить поезію “активно мислячою” (такою поезія ставала в кризові, зламні епохи), моделює світ, де людина через осягнення взаємозв’язку з оточуючим тонко відчуває його найменші зміни, <...> займає здебільшого позицію розумного спостерігача” [1, 51].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Деркачова О.* Концепція світу в ліриці А. Казки. – Івано-Франківськ: Типовіт, 2005. – 135 с.
2. *Соловей Е.* Українська філософська лірика. – Київ: Юніверс, 1998. – 368 с.

Отримано 21 липня 2019 р.

м. Київ

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Архів на Web-сторінці за адресою:

<http://il-journal.com>

