

основу для нового життя. І тому лише поетично символізований акт розуміння часткового як неістинного життя й дає початок цілісному творчому процесу.

Якщо взяти історію жіночого життя, то символом ідеальної психічної цілісності стає, як правило, духовне дитя або архетип Сина, а символом творчої душі — коханий мужчина. Мотив сина в поезії Л.Золотоноші виникає так органічно і спонтанно, як і мотив блудів та пов'язаних із ними незадоволені і душевної спраги. "...Ще три кроки. Три весні і літа? / Вже шепочу: "Любий і єдиний..." / І нехай кудись вітає вітер, / народила б я від тебе сина..." — цей ліричний порив свідчить про приховане і глибинне любовне жіноче бажання. Так із відьмацької ночі народжується уявлення про істинний жіночий шлях: "Стежина — це те, що є чесне / в тобі, як дорога до сина". Можливо, відверта жіноча еротична сповідь викликає ревності в покинутого чоловіка-батька, материнську тривогу й емоційне нерозуміння в ще не досвідченої доньки (на що натякає цикл "Дитині" зі збірки "Тепер або ніколи"), але ця сповідь не може й не захоплювати тих, хто сам розпочав або здійснив подібну ризиковану метафізичну подорож, сповна пізнавши в ній психологію зради, кульмінацію напруженої боротьби за свою творчу душу, відчуття єдиної миті, це "тепер або ніколи", коли голосно тужить претемна горобина ніч у передчутті справжньої віднайденості — світлої дороги до себе...

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алеський П.* Твердий удав любові // *Березіль.* — 2006. — № 10.
2. *Золотоноша Л.* Соло Свічі: Вірші. — К., 2001.
3. *Золотоноша Л.* Тепер або ніколи: Поезії. — К., 2004.
4. *Миллер Г.* Время убийц: Эссе / Пер. с англ. — СПб., 2005.
5. *Павличко Д.* Поезія жіночої сповіді // *Золотоноша Л.* Тепер або ніколи: Лірика / Передм. Д.Павличка, Р.Чілачави, М.Наєнка. — К., 2004.
6. *Павличко С.* Дискус модернізму в українській літературі: Монографія. — 2-ге вид. — К., 1999.
7. *Этес К.-П.* Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер. с англ. — К.; М., 2001.

Юрій Ковалів

ЕРОТИЧНІ ОДКРОВЕННЯ ОЛЕСІ МУДРАК

У середині травня в київському Національному музеї літератури України за сприяння його співробітниці кандидата філологічних наук Павлини Дунай відбувся перший в історії новітнього письменства вечір жіночої еротичної поезії, який вів професор Київського національного університету Ю.І.Ковалів. Шанувальники словесного мистецтва мали нагоду почути вишукані твори з уст Антонії Цвіт, Олесі Мудрак, Галини Тарасюк, Лілії Золотоноші, Орисі Монастирецької. Кожна поетка має власний неповторний ідіостиль, кожна сприймається як неповторна творча постать, їх усіх об'єднує специфіка жіночого письма, уміння доводити високу культуру еротичної лірики, спростовувати упереджені уявлення про неї. Найвідоміша серед учасниць вечора Антонія Цвіт захопила аудиторію розкритим мовленням версифікаційних експериментів, прагненням надати еротичним мотивам філософського обґрунтування тут-і-тепер. Олеся Мудрак приголомшила глядачів артистичним театралізуванням власної поезії, який проілюстрували "язичницьким" танцем Ніна Іванченко та "звуковим" супроводом поет й актор Василь Довжик. Галина Тарасюк (нині прозаїк) потвердила свою вірність еротичі, прочитавши твори, написані в середині 70-х років. Як завжди викликала жвавий інтерес іронічно-безцеремонна, витончена лірика Лілії Золотоноші, в якій висвітлено тілесно-душевні

переживання жінки. Не лишилися поза увагою “любовно-духовні” вірші Ориси Монастирецької. У вечорі взяли участь бандуристка Надія Боянівська, а також поети Анна Багряна, Валентина Козак, Петро Осадчук, Анатолій Качан, Олег Князенко, професор Анатолій Ткаченко, перекладач Всеволод Ткаченко та ін., які наголосили на особливому значенні такого заходу, висловили побажання, аби він започаткував серію аналогічних вечорів у Національному музеї літератури України.

Перед тим як розпочати аналіз поезії Олесі Мудрак, що привернула увагу сучасного читача своїм свіжим, незаангажованим письмом, викликала суперечливу рецепцію, варто в загальних рисах зупинитися на проблемі сучасної критики, переважно схильної до упереджених трактувань літературного процесу, і літературознавства, яке не завжди оперує адекватними критеріями оцінювання явищ письменства, нехтує дотриманням збіжності горизонтів рецептивного й авторського розуміння, іноді механічно використовує термінологічний апарат позалітературознавчих методологій, зокрема психоаналізу, аби розкрити шляхи сублімації лібідозної енергії, зазвичай пов'язаної із сексуальною сферою, хоча вони притаманні творчості на будь-яких теренах мистецтва, притаманні навіть відверто ригористичним текстам. При цьому спостерігається навряд чи виправдана абсолютизація фрейдівського маскулінного сексуалізму, адже існують рівночинні теорії юнгіанських архетипів або фроммівської некрофілії, які спростовують його домагання панівного становища в соціумі чи в літературі. Тому не дивно, що досі дається взнаки інерція сексизму в літературі, твореній чоловіками, в якій поширена замаскована “зневага до жінки як сексуального об'єкта і водночас необхідність такої жінки як форми “справжнього самоствердження”, а чоловіче мовлення про жінку — не що інше, як мовлення про ніщо; саме на це гіркотно нарікає Ніла Зборовська. Більшість дослідників не сприймає статейний розподіл літератури. Наприклад, М.Зав'ялова констатує: не існує “чоловічої” літератури, а радше світова, в якій “жіночий” або не було місця, або її проголошували другорядною, “поганою”. За саркастичними словами Оксани Забужко, визнання “жіночності” літературного твору приховує “зниження рангу”, тому доводиться виправдовуватися, “ховати її під корсет “мужності”, в протилежному разі неминуче будеш розжалуваний до рівня “дамської кімнати”.

Потреба усунення штучної гендерної бінарності не спростовує того факту, що жінка сприймає світ і пише інакше, ніж чоловік. Гендерність зазвичай виявляється на рівні письма, тому існує відмінність між маскуліним і фемінним письмом, а не між ним і літературою. Стать як така не береться під сумнів, бо, на думку Ганни Улюри, ідеться про “різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланта та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані за одним-єдиним чинником — статтю автора”. Жінка перестає бути зображуваною кимось, вона зображає себе сама, засвідчує своє власне буття. Письменниць, на відміну від письменників, цікавить передусім не *що*, а *як*, не причинно-наслідковій зв'язки, не логіка викладу, а витончена інтуїція, прихована інтрига, ірраціональна стихія, першорядного значення набуває проблема “словесного тіла”, тому мовна гра неминуче стає еротично забарвленою. Однак варто зважити і на спостереження Вірджинії Вулф, що “твір, написаний жінкою, завжди є жіночим, але необхідно з'ясувати, що саме ми розуміємо як “жіночий”, адже є жінки-письменниці, які усвідомлюють себе жінками, і такі, що не усвідомлюють. У першому разі вони постають самодостатніми, у другому — не мислять себе поза чоловіком. Ніла Зборовська, аналізуючи жіночу прозу, доходить висновку, що визначальними у ній є “відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету; рефлексії особистого досвіду жінки у контексті жіночого життя; свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного життя чоловічому, жіночої творчої особистості — чоловічій творчій особистості”. Це ж стосується й поезії. Поняття “жіноче письмо” (*écriture féminine*) запровадила Гелен Сіксу (“Сміх медузи”, 1972) як опозиційне до авторитарних суб'єкт-об'єктних відношень, закріплених синтаксично. Елейн Шовалтер (“Феміністична критика у пущі. Плюралізм і

феміністична критика” (1981) окреслила його чотири моделі – біологічну, лінгвістичну, психоаналітичну й культурну з притаманними їм взаємопов’язаними вихідними основами – тілом, мовою, психікою та культурою, виявленням чуттєво-тілесної предметності, різноплановості і сфокусованості ліричного сприйняття. Жіноче письмо характерне ряснотою еліптичних форм, перевагою питань над ствердженням, телеграфічним стилем, окличними фразами (Люсі Ірігерей), відкиданням завершеного, структурованого, однозначного, запереченням лінеарності, зануренням у семіотичну передлінгвістичну еротичну енергію (Юлія Крістева). За Н.Фатєвою, головними ознаками жіночого письма стає нелінеарність, свобода письма, зумовлена вторгненням “тіла в текст”. Аналізуючи прозу Ольги Кобилянської, Тамара Гундорова доводить, що її “стильову” єдність забезпечує “питома нераціоналістичність, емоційність, зосередженість більше на глибинних емоційних процесах, на станах душі, підкреслена увага до “дрібниць”, до того, що в контексті чоловічої ціннісної ієрархії є малозначущим”. Ольга Кобилянська в листі до О.Маковея наголошувала, що жінка-письменниця “цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього [чоловіка] – щось, чого він не всилі вдати”. Жіноче письмо безпосередньо стосується й еротичної лірики, напіввизнаної, спровокованої, не вписаної в еталонні параметри письменства, відтиснутої на його маргінесі. Її сприйняття й інтерпретація нагадує ситуацію, коли, перефразовуючи слова О.Довженка, двоє дивляться вниз, але один бачить зорі, другий – калюжу. Еротичну лірику, в кращому разі ототожнену з інтимною, а традиційно запідозрену у хтивих “неподобствах” аморального чи асоціального змісту, і надалі трактують як приховану чи неприховану форми сексу, забуваючи, що йдеться про сферу культури, не званої тваринному світу, що еротика порівняно із сексом має витончені ознаки естетизованого змісту, сягаючи своєї досконалості в любові, без якої і секс, і еротика – позбавлені іманентно людського сенсу, та й вона без них перетворюється на безживну знакову систему. Прогалини в цій ліриці, на відміну від поетів-чоловіків від Т.Шевченка до С.Вишенського чи В.Рубана, раніше зважувалися заповнювати поодинокі поетки – Раїса Троянker, Наталя Лівичка-Холодна, Тамара Коломієць, Ірина Жиленко та ін. Останнім часом вона переживає своє піднесення у творчості Марії Матіос, Галини Тарасюк, Антоніни Цвид (Цвіт), Лілії Золотоноші, Валентини Коваленко, Орисі Монастирецької (Кімакович) та ін. З’ясування проблеми її сутності на теоретичному рівні літературознавства й історико-літературному просторі письменства треба порушувати концептуально, уникаючи будь-яких фігур умовчання, розглядати її як повноцінне, а не другорядне художнє явище, адже в письменстві не має бути винятків. Для цього необхідне окреме дослідження. У поетичному контексті неординарних авторкинь доробок Олесі Мудрак досить помітний, засвідчує прихід у літературу самобутнього таланту. Пишучи свої вірші, вона, як і кожен поет, передусім пише про себе. Вони породжені, розвинуті й завершені її творчою волею. Але це не означає, що в поетичних творах повністю відображено біографічний досвід автора як реальної особи, яка живе своїм приватним життям. Тема еротичної лірики потребує уточнення: Ірина Жеребкіна слушно наголошує на потребі враховувати жіночу автобіографію в літературних текстах, яка стає автогенографією, схильною апелювати до фемінного досвіду, замінювати події “великої історії” (метанаративи) “жіночою афектованою історією”. Крім того, у художньому творі присутні й експліцитний автор (фіктивна фігура), який ніби провадить оповідь чи сповідь від імені ліричного героя, й імпліцитний автор – прихована фігура, гіпотетична, тлумачена як “точка інтеграції” всіх сюжетних ліній та образної системи художнього тексту. Ці автори, будучи опосередкованим alter-ego ліричного героя, не тотожні йому, на чому свого часу слушно наголошувала Леся Українка. Їхня позиція не збіжна з його позицією. Вони не відповідають за його думки, переживання або вчинки. У всякому разі, доля індивідуалізованого чи типізованого самодостатнього образу-персонажа, названого займенником Я, відмінна від біографії автора, який концентрує в собі опосередковану суб’єктивними чи позасуб’єктивними чинниками концепцію твору з

відповідним розумінням, осмисленням і оцінюванням буття і явищ, самоусвідомлення ролі суб'єкта художньої діяльності. Такі стисло окреслені міркування безпосередньо стосуються складних, далеко не прямолінійних смислових зв'язків між Олесею Мудрак і її ліричною героїнею, яка, як і її прототип, занурена у сферу еросу — нестримної, пристрасної чуттєвості, перед яким притлумлені й любовна “філія” (глибоке і ніжне почуття), і “сторге” (рівне сердечне переживання), й “агапе” (жертвна, вимоглива пристрась), здатна трактувати свої еротичні емоції як рівновеликі всесвітнім масштабам: “Я космос тримаю в руці, / і втриматись теж — несила...” Еротика набуває сенсу космогонічного дійства, з масштабної перспективи розгортає магію світотворення, тому “Колами толочить Галактику вісь земна: / Ніщо — це Хтось”. Філософська категорія абсолютної порожнечі, заповнюючи довколишній простір пристрасним голосом достеменного буття, зазнає спростування, бо лірична героїня, зрощена з ним, існує в ньому, гостро переживає єдність земного й небесного світів, позбавлених індиферентних властивостей. Тут хаос унеможливлений, адже, здається, світотвірна енергія присутня завжди: “Флюїди мене атакують... / О-о-о, та-а-ак — / Звуки думок — мов космічний тартак”. Астральна знакова система, що набула метафоричного ущільнення, розгортається через смислове поле одуховнення землі й неба, які не годні існувати окремо. Їхнє буття для себе відбувається через буття для іншого, сприймається кризь призму невичерпного одивнення (“Небо кипить, вибухає так динамічно, / Земля на голові стоїть...”) — аж до повного злиття, коли відкривається “Лоно з присмаком неба”. Еротичні спалахи, набуваючи значення всесвітньої семантики, доведені до максимального екстатичного самовираження, завжди мають виразні індивідуальні ознаки, перетинаючись через серця конкретних закоханих: “Дзига Космосу — круть — навіжено-розвихрений / Смерч. / Я не можу без Вас!”, “Будьте зі мною, / Щоб Космос — із ніг на голову!.. / На Вашу... а чи... мою... / Від знемоги звалився...” Макрокосмос співіснує з мікрокосмосом, зосереджений у людському естві, а людське ество — в ньому: “Розкин-е-еш / На всю Галактику. / А потім — збирай по клаптиках Всесвіту — / себе”. Аналогічні мотиви можна зустріти і у творчому доробку інших поеток, зокрема Антонії Цвіт, лірика якої означена філософічним карбом жіночого письма: “Ти — частинка всесвітньої плоти — / отож ти — плоть всесвіту — / то й повертайся до власної плоти — / як до плоти всесвіту...” Однак не варто вести мову про впливи чи заповнення. Ідеться про архетипну основу, пов'язану з космогонічними міфами, які виявляють у поетичних текстах свою інтертекстуальну природу у вигляді розгорнутих метафоричних ремінісценцій уже ідіографічного характеру. Так кожна поетка йде своїм шляхом жіночого письма. Можливо, найорганічніше відчуває й інтерпретує міфемну архаїку Орися Монастирецька як фольклорист. Кожна з представниць еротичної лірики власною творчістю стверджує, що космізм — не щось невиразне, а достатньо визначене за своїм еротичним і духовно-філософським звучанням та формами художнього вираження. Їхня причетність до космічної онтології перетворюється на напружену артистичну рефлексію, що позначена на феміній концепції людини, на часопросторі ліричного дискурсу, в якому відкориговані опозиції *земне* і *небесне*, *низ* і *верх*, *горизонталь* і *вертикаль*, *тіло* і *дух*.

Космічна тропіка еротичної лірики Олесі Мудрак — наскрізь солярна (“Сфокусоване сонце / ядерне ліжко”), тому поетка вимагає від себе та інших стати сонцем (“Сонце — на друзки...”) як онтологічним центром та осередком інтуїтивного знання, серцем всесвіту. Лунарні мотиви трапляються в її доробку рідше (“Місяць зорями плаче, / Незрячий...”), хоча вони переважно пов'язані з жіночою силою. Тобто в архетипну символіку привнесені певні корективи, очевидно, тому, що місяць, на відміну від сонця, утілює темну сторону природи, її невидимий аспект, натомість еротична лірика затоплена потужними світляними пасмугами. Лірична героїня О.Мудрак, перейнята діонісійським шквалом розкутої вітальної сили, емоційним шалом “любовного перепою”, не лише вражає своєю щедрістю (“Тілом з Космосом ділимось”), а й наголошує на потребі реабілітувати

тіло як метафору не тільки тому, що патріархальна культура не визнавала його повноцінним, протиставляла йому логоцентричні схеми, убачала в ньому гріховні пастки; не тільки тому, що письменниці, на відміну від письменників, у своїх творах, як спостерегла Ніла Зборовська, запроваджують “відверту розмову про своє тіло і сексуальність”, актуалізують “рефлексії особистого досвіду жінки у контексті жіночого життя”. Звичайно, “чуттєво-тілесна предметність” (Гелен Сіксу) має для поеток першорядне значення. Але ж тіло, попри свій зв’язок з “нижчою”, земною, перехідною природою, лишається універсальним і досконалим символом буття, про що йдеться у світових міфах і філософіях, а в українських архетипах сягає часів трипільської культури. Таке його розуміння притаманне й ліриці О.Мудрак, яка розбудовує свій доцентровий поетичний світ. В його осередді перебуває відкрита довкілля лірична героїня, щира прихильниця “філософії серця”, бо, за її зізнанням, вона “вся зліплена з “кардіо” / Й гримучої суміші “еросу”. Тіло для неї має не лише метафізичне, а й онтологічне значення, адже поза ним (тілом) неможливе конкретне людське існування, неможливий екзистенційний, важливий, зокрема для жінки, вибір, завдяки якому вдається спростувати факт гріхопадіння: “Гріха подоли тілом розірву. / Явись! / Жи-ву-у!” Поза тілом важко уявити собі щось довершеніше в людському світі, тому воно завжди було й лишається одним із визначальних об’єктів зображення в мистецтві, яке зазвичай його естетизувало й одуховнювало. У такому аспекті О.Мудрак вживає щодо тіла метафоричні дефініції як загального (“Тіло – модерна готика”), так й індивідуального змісту (“Твоє тіло – для мене – килим”), засвідчуючи єдність макрокосму й мікркосму. Воно, спрофановане, “розіп’яте на манівця” святошених кривотлумачень, потребує дедрапіювань, аби відкрити шлях розумінню його в адекватних формах. Лірична героїня не приховує свого захоплення, коли “вигин рай-дуги – вигин тіла, / Мого розбуяло-вмілого...” викликає асоціації як із веселкою, так і з дугою раю, тобто досконалого світу, який існує не лише в архетипній пам’яті, апелюючи до символіки лука, чи у міфах, а навсправжки. Водночас тіло, насичене конотативним сенсом, іноді переповнене драматичною напругою з трагічним відтінком, завжди вражає кардіоцентричною інтенційністю, зосереджене на передчутті творчих осяянь, формуючи метафорику еросу: “На тілі – трагедія Армагедона / Спалює рух, / Що від лона й до лона / Світобудо-о-ови... / Філософія серця – Передмова...” Очевидно, йдеться про завбачення філософії любові, що має стати перспективою ліричного сюжету, визначальною його інтригою й особливою онтологічною подією тут-і-завжди: “Залишайся, мов час, / в лабіринтах бреди Абсолюту, / щоб Нірвана душі / розпанахала тіла табу. / Ну чого ти стоїш?” Поетка вимагає від себе, від ліричної героїні й потенційного реципієнта зважитися ступити на шлях осягнення метафізичної, нескінченної першооснови світу, безперечної повноти всього сущого й водночас єдино реальної сутності в собі, а в художній дійсності представленої естетичним ідеалом: “...націлений / На / Безкінечне злиття, / Виколочуєш з Вічності / Спазми Буття”. Стан абсолютного існування та абсолютної свідомості (нірвана) засвідчує вищий ступінь повноти буття, свідомості, свободи, якого досягають унаслідок переборення ненастанних перевтілень. Лірична героїня привносить в езотеричну категорію присутній коректив, адже духовний екстаз, відчуття того, що обмеженість людського існування подолана, спостерігаються вже за її життя на підставі не ненастанних перероджень і відмови від переживань, а на основі еротичних осяянь, що дозволяють при збереженні індивідуальності злитися зі світовою душею, усвідомити себе-у-всьому-сутньому, тому не протиставляє духовному чиннику не тільки тіла, а й плоті, убачаючи в ній божественну волю: “...вкотре відкриваю в небесах / для себе двері в макроневідомість плоті”. Еротична екзистенція розгортає достеменний вияв любові, кульмінацію її вітальної атмосфери, що виражена за допомогою знакової системи тіла – губ, або уст (уста – “первинний етер... / У якому народився Ти...”; “Поцілуй, зацілуй, / ви-цілу-у-уй, / не надкусивши душу!”, “Землю в губи / так і хочеться / за-лю-бить...”), рук

(“...розтулиш руку – на самотніх пальцях / мого єства світитиметься тінь...”), квітів, серед яких найчастіше згадано Лотос, музики (“...Розкрий свій футляр – / Хочу музики! Му-зи-ки!!!”) тощо, які передають найтонші відтінки почуттів, тональність бажань.

Тіло в ліриці Олесі Мудрак пов’язане з квіткою Лотосом (“тіло, відкрите Лотосу, / ти омиваєш винами”), символіка якого може мати різні тлумачення: – зародження життя, цнота, андрогінність, світ, сонце, сакральна силу богині-матері. Недарма поетка, спростовуючи профанні уявлення про еротику, нагадує: “Оберт Землі – то цнотлива еротика”. Сама квітка з периферійними пелюстками й центром символізує єдність чоловічого й жіночого начал. Очевидно, О.Мудрак ближча індійській версії, за якою Лотос означає жіночу таїну творіння, “вищий” тип фемінності з-поміж інших чотирьох типів. Водночас Лотос може стосуватися матеріального, інтелектуального й духовного світів, в яких одночасно перебуває людина, тобто йдеться про універсальний принцип життєдіяння, породженого з космічних вод (або порожнечі), на яких сидить, наприклад, Будда. Недарма Лотос (з великої літери), наділений еротичною семантикою, викликає в поетки асоціації з Долею і Дивом, тобто із сутнісними характеристиками людського існування та ненастанного захоплення життям. Він, як і личить жіночому письму, протиставний обмеженому Логосу з його схематичною лінарністю чоловічого мислення, невизнанням ірраціональних явищ, навіть репресивним ставленням до *іншого*, зокрема фемінного, тому лірична героїня важко переживає, що її “душа забруквана, / Камінням бруківки ЛОГОСУ”, прагне вирватися з його жорстких обіймів: “Біжу з оберемком Всесвіту до тебе. / І він – живий!!!” О.Мудрак наразі поділяє погляд постсучасності, зокрема феміністичної, на раціональну категорію, перетворену на культ розуму, а не розглядає її у традиційному розумінні як визначальної космічної першопричини (Геракліт) або християнського тлумачення початкового Слова, утіленого в Ісусові Христі, який приніс людям божественне Одкровення й сам став ним як “Бог незримий”. Здається, Лотосу з ознаками “зрілого неба” повністю передано властивості божественної сутності Логоса, вібрування якого породжує світ з різними ієрархічними формами життя. Ці поняття вжито як антитетичні. Вони, сприймаючись за невимушену оказіональну риму з присутнім смисловим наповненням, визначальні для конструювання напруженого ліричного сюжета, дарма що лірична героїня перебуває радше в часопросторі невпокореного еросу, усвідомлюючи, що “У тобі Ерос жінки родиться / І болить...” Лірична героїня зваблює ним “п’яну Музу”, аби, уводячи “Космос у Космос, виток за витком”, досягти вітальний “струм нескінченності”, тобто перебувати в осяйному екзистенційному стані тут-і-завжди. Демонізм, ставши яскравою рисою жіночого експресіоністського письма Олесі Мудрак, не має ознак містики, радше засвідчує вияв якомога повнішого фемінного розкріпачення. Цікаво, що ерос у її віршах застосовано поза усталеною опозицією до танатоса, немовби смерті як такої не існує, принаймні вона перебуває поза свідомістю експліцитного автора та ліричної героїні. Вітальна стихія еросу стає всеприсутньою, спростовує християнську ригористику, апелює до Пречистої Диви як утілення жіночого ідеалу, спроможної єднати в собі “півсвіту – справа, / півсвіту – зліва”, тобто виконувати роль Світового дерева. У такому разі згармонійовано християнсько-язичницьку семантику й символіку, що властиве українському світоуявленню (“Осінь лягає голою на тіло твоє...”). О.Мудрак зіставляє найвіддаленіші знакові системи еротичного змісту, коли принаймні ремінісценція міфічної фабули, пов’язаної з богинею вроди й кохання Афродітою, яка, за Гесіодом, народилася з морської піни, ніби знічев’я викликає алюзію на символ з китайської міфології і філософії янь-інь як символ великої межі, органічне поєднання полярних чинників життєвого процесу, втілення небесного, сонячного, передусім чоловічого начала й земного, плодоносного, жіночого. Лірика О.Мудрак, коли звернутися до класифікації Т.Воробйової, не “фемінноцентрична”, самозамкнена на собі, тим паче не “квазі-фемінна”, а радше “андрогінна”, спрагнена гендерного спілкування, прийнята енергією поліфонічності,

намаганням досягти стереоскопічного смислового ефекту, а головне – збіжності горизонтів очікування, усвідомлення багатства статевих відмінностей (“На жезлі поворожим Всевишнього, / як на жезлі душа – / ти такий, / я – така!!!”) у людській єдності (“Хочу втиснутися вся – у тебе: / Мов степ – у небо...”), прагнення взаємоторчої досконалості на паритетній основі (“Дотвори мене, / Ні – доверши!”), зумовленій настановою *бути*, а не *володіти*. Вірші поетки становлять текст, відкритий для продуктивної діалогічності, спростовують уявлення про монофонічну природу поезії.

Коли метафора тіла репрезентує достеменність наявного сутнього в ліриці О.Мудрак, то тілесність, якщо вжити постмодерністську “понятійну” систему, немає нічого спільного з ним чи його образом. Так, оперуючи “тілесною мовою”, Ж.Жаррі апелював до гри актора, який створює собі тіло, відповідне тій чи тій ролі, Анна Юберсфельд тлумачила тіло актора як позбавлене іншої форми буття, окрім знакової, що дозволяє зчитувати “письмо тіла”. У такому разі тілесність набуває вигляду різних театралізованих масок, відмінних від сутності того, хто їх використовує. Тобто першорядне значення відводиться ізоморфній текстуальності, коли йдеться про семіотичне омовлення й виникає, за словами Р.Барта, задоволення від тексту як анаграми людського тіла. Олеся Мудрак – надто артистична натура. Вона у своїй ліриці ненастанно обіграє текст тіла як джерело насолоди, виповнене еротичними функціями й надлене відмінними смисловими номінаціями, ніж фізичне тіло. На жаль, сучасна критична рецепція, формована переважно на спрощеній міметичній абетці аристотелівського, а не платоніського штибу, трактує тексти як відповідники доквіллю й часто уподібнює ліричний сюжет до дійсних подій, навіть саму О.Мудрак ототожнює з розмаїтими тілесними образами, які вона захоплено створює і сама артистично програє, сублімуючи у вербальних формах власну нереалізовану лібідозну енергію, водночас лишаючись самою собою у власному еротичному театрі й поза ним, іронічно споглядаючи його ніби стороннім поглядом. Вона немовби перевтілюється в імпліцитного автора, дистанційованого від реального. Такий-от парадокс неадекватного прочитання обертається накладанням тих чи тих суб’єктивних, “смакових” матриць на творчу постать поетки, які не завжди відповідають реаліям, що викликає протест ліричної героїні (а також поетки), травмованої “сірими... ерами”, обуреної неспроможністю адекватного розуміння її кардіоцентричного ества (“Дзвін скла, що б’ється в пам’яті...”). О.Мудрак ще в першій збірці сформулювала думку про поліфункціональну сутність поета: “Актор із багатьма обличчями – Поет...” Ідеться про авторську маску (маски) як спосіб приховування письменником власної постаті задля витворення в імпліцитного реципієнта уявної присутності в тексті *іншого*, також імпліцитного автора. Це привносить відчуття відцентрово-доцентрової амбівалентності образу автора-персонажа, яка зазнає іронічного омовлення при багатозначній грі масками, що підлягають сумніву, як і традиційні лексеми, акцентуючи несприйняття “наївних” уявлень читача або радше глядача (слухача) авторського театру Олесі Мудрак про літературну дійсність, з якої усунуто поширені ілюзійно-міметичні настанови зображення, що розуміють поодинокі артистичні натури, як-от В.Довжик, який іноді бере участь у містеріальному дійстві поетки. Цей театр уже став помітним у сучасній літературі, схильній до жанрово-родового синтезу.

Очевидно, прагнення театралізувати ліричний сюжет еротичного змісту змусило О.Мудрак зважитися на інтуїтивний вибір адекватної версифікаційної форми – римованого говірного вірша, хоч у її доробку достатньо й силаботоніки, і дольників, і верлібрів. Поетка якнайповніше використовує можливості інтонаційного неврегульованого поетичного мовлення, яке не лише стилізує живомовну стихію, естетизуючи її, а й дозволяє розгортати ліричний сюжет в епічний, коли лірична героїня в композиційному просторі переживає одивнену подію еротичної екзистенції, завершувану катартичним осянням, кульмінаційним пуантом. Визначальним чинником у поезії О.Мудрак є загострений (“оголений”) ритм, що переходить зі стрімкого чергування різновеликих, на перший погляд ніби

неврегульованих віршових одиниць до чергування сумірних природних явищ, самоорганізованих у такті, який концентрує в собі ритм руху, “спраглого” повноти самооприянення в еротичній текстуальності: “Розхитуюсь в такт. / В такт вдихаю-видихаю ніч, / І на гойдалці тіла / Хитається світ, / Досягнувши самих стратосфер”. Наведені рядки зі збірки “Оголена самотність” не приховують авторемінісценції VII вірша з циклу “Poetis mentiri licet” (поетам вигадка дозволена) з дебютної книжки “Шалений спокій вічності” (2004), в якому вперше з’явився еротичний мотив і який засвідчував відкриття повноти тілесного світовідчуження.

Справді, говірний вірш органічно відповідає ідіостилю Олесі Мудрак, розрахований не так на читання, як жваве декламування, що характеризується підвищенням тону, як в емфазі, ритмічною інтонованістю поетичного мовлення, тому не дивно, що поетка залюбки виголошує свої твори, залучаючи до артикуляції пластику рухів і світла. Вона немовби оновлює “забуту” традицію барокових “орацій” періоду братських шкіл або експериментальної лірики “розстріляного відродження”, зауважує досвід експресивно-речитативного вірша Антонії Цвіт чи Валентини Коваленко, тішиться процесом словотворення, розкішшю гри слів (“Ти – пастка – пуста – пустеля / палюча, / якої я пішки / не перей-ду”), відкриваючи в мові невичерпні смислові нюанси: “Ця спокуса куса, / Косо дивиться / в ку-у-усень / твого небожителя!?! / Небо, жителя!?!” Розкриття можливостей поетичної семантики здійснюється й тоді, коли деякі слова або переполовинені (“...Навзак перекинуто каву чуттів: / – Хо-тів! – / Ти мене просто хо-тів!!! / А я – зако-хана”), або подовжені через дефіси чи через нагромадження звуків: “Лоно з присмаком неба – на-а-а, / Спро-о-обуй”; “Ти тор-каєшся, / Ка-аєшшся (!?)”; “Ти летиш-ш-ш. Ти летиш-ш-ш, Пегас-с-се”. Поезії Олесі Мудрак привертають увагу розкутого словотворення, відносно свободою ритмомелодики, мобільного інструментування, змінного темпу, промовистих музичних пауз, гнучкою варіативністю поєднання довгих і коротких речень, довільністю лексичних сполук, еліптичних форм експресивного характеру, що приховують у собі додаткову семантику: “Наді мною зміїє Врубель – / Демонічні ці ру-хи, / уу-у-х”. Особливе смислове навантаження покладено і на рясні розділові знаки, зокрема трикрапки, знаки оклику чи питання, тире тощо. О.Мудрак винахідлива в римі, переважно багатій, іноді різнонаголошеній: “Незримий Ти. / Не з Рима я. / Течія, течія, те-чія. / Ви – чи Я? / Ви чиясь”. Трапляються вірші з одним типом римування, як-от “Ніч, затулившись рукою неспокою...”

Усе це вказує на те, що поетка постійно експериментує, намагаючись знайти формозмістову гармонію не тільки на рівні версифікації, адже відчуває невдоволення незбіжністю горизонтів розуміння й тому прагне відносно адекватного осягнення сутності не лише еротичної лірики, а й власного ества. Не випадково її друга збірка “Оголена самотність” у метафоричній назві репрезентує позицію концепційного автора, приховує ключ декодування поезій, який дозволяє наблизитися до усвідомлення їх сенсу без накладання на них невластивих їм припущень і думок, на жаль, поширених у критичній практиці, не кажучи вже про наївного читача, який вважає, що поетка справді має купу “коханців”. Епітет “оголена” має конотативний зміст, вказуючи не на пряме значення, а, очевидно, на бачення речей у природному, не імітаційному розумінні, позбавленому різних нашарувань довільних різнотлумачень жіночого письма. Тому в комунікативному полі, як і завбачає поетка, неминуха невідповідна, профанна реакція шокованого авторською відвертістю докільля (“Одна лише я понищена, / іду, любов’ю оголена, / від страху аж божеволію, / не могу прикритись плащем”), до оглухлого серця якого іноді неможливо достукатися, що викликає драматичну напругу: “...У двері грудей / Забреду я безтямноголою – / Відчаєм крику зустрінете Ви”. “Оголеність” не приховує еротичної, дещо міфізованої інтенції, наділеної свіжою, одуховненою перспективою переходу ліричної героїні з одного статусу в інший, готовності до серйозних екзистенційних змін, що відповідає досвіду ініціацій, найчастіше застосовуваних при досягненні

статевої зрілості (“Закохалася... / А щоб мене! / – Та хто тобі повірить? / – Води: / Вони мене оголену роздягли, / Щоби одягти у водорості Всесвіту. / – Русалко...”), співпричетності до сакральної знакової системи, з якої знято наліт гріховності: “Я – пуп’янок неба, / Тому голизою налита...” Поняття “самотність” увібрало в себе екзистенційну семантику, що репрезентувала, наприклад, для С.Кіркегора смуток, печаль як метафізичний сенс людського існування, як шлях досягнення справжнього буття, для Ф.Ніцше – процес самовдосконалення, для Ж.П.Сартра чи А.Камю – шлях подолання абсурдності людського буття, духовний вибір внутрішньої автономії, для К.Ясперса, М.Бердяєва – трансцендентне осягнення Бога. В еротичній ліриці Олесі Мудрак елементи таких якостей в різній мірі притаманні жіночому психотипу, який перебуває в осередді справжнього, незакамуфльованого існування, виповнюється енергією самоствердження (“Я є. Живу”), усвідомлює, що “нага самотина, яка краса!” Метафора “Оголена самотність” не лише органічно поєднує в собі семіологічний та символічний аспекти, а й засвідчує світоглядну позицію поетки, спроможної самозосередитися в собі, лишатися іманентною у власному театрі еротичної лірики, розігруючи в ньому різні ролі розкутої фемінності, приміряючи різні еротичні маски, завжди зберігаючи тривку єдність тіла й душі, адже передусім “самота – лише вона, незряча, / лоскоче крильми / ерогенність душ”. Про це йдеться у вірші “Змарованість зусиль”, де чи не єдиний раз чітко згадано давньоіндійський трактат про любов Кама-Сутру, натяки на який тропляються і в інших поезіях О.Мудрак, невід’ємних від еротичних асоціацій. Притаманне їй невдоволення артистичними масками, за якими втрачається ідентичність вразливої особистості, близьке до ситуації, показаній у сонеті “Нарциз” Б.Рубчака, в якому розкрито душевне розчеплення персонажа (“Чужим життям береться він брести”), занепокоєного “образами невірними”, тобто ненастанними масками, і він щоразу зі спокую змушений повертатися до спустошеного себе: “І знову входить в дзеркало несите, / прощення знову у ньому просити”. Цей приклад засвідчує, що жіноче й чоловіче письмо, попри істотні відмінності, має багато спільних характеристик, тому потребує зіставлення, а не протиставлення.

“Оголеності лезо” розтинає назву збірки і її зміст на дві смислові частини, протиставні одна одній, засвідчуючи, що поетка здатна відсторонюватися від містерії театралізованої еротики, що створене творчими зусиллями видовище, попри вишуканий артистизм, не завжди приносить сподіваної втіхи, що збіжності горизонтів розуміння між ліричною героїнею, яку артистично грає її прототип (експліцитний автор), і довікілля проблематичне. Водночас самотність має смисловий присмак відчуження, коли “атомізована” свідомість втрачає чуття онтологічної єдності, і тоді довікілля втрачає об’єктивні критерії, самовираження творчої свідомості, перетікає поза смугою розуміння персоніфікованого, як часто спостерігалось у творчості романтиків чи модерністів, натовпу, який неодноразово з’являється і у творах поетки: “...у роздягальню натовпу, / мов лодь, пливу, / самотність зрілу, / молитвою до Господа тулю, / поезія розбурхує свідомість, / а я – люблю”. Протиставлення щирого почуття упередженим вердиктам, репрезентованим бруталною “роздягальнею” схильної до профанування “мурашника”, по-справжньому “самотнього” у своєму дисоційованому, деперсоналізованому “вакуумі натовпу”, цілком виправдане з погляду поетки, яка вбачає в еротичній ліриці відображення потужної вітальної сили людського існування, тому знаходить надійний прихисток у Бога, який і є достоєменною любов’ю. Коли чоловік і жінка поєднані лише тілесно чи соціально, а не духовно, вони самотні. Жінка переживає самотність гостріше, ніж чоловік, вона прагне душевного порозуміння, тому її самотність драматична, іноді трагічна, особливо коли відсутня підтримка чоловіка, який прагне передусім сексуального задоволення, тому розглядає жінку як знаряддя любовних утіх, прагне володіти нею, а не бути з нею, що не могло не позначитися на сутності патріархальної культури, коли поняття “секс” і “жінка” змішані: “нечистий, гріховний та шкідливий секс пов’язують із жінкою, а кращі людські якості – з чоловіком” (Ніла

Зборовська). У смузі обвального гендерного відчуження із деформованою знаковою системою самотність, засвідчуючи андеграундну ситуацію світлого кардіоцентризму, набуває нестерпного значення (“Проклятуца / Моя самота, / Тупотить, вередує... ниш-порить у моїй / свідомості”), сягає масштабних узагальнень (“На тілесних шпалах / Розпласталася нерухома / Макро-самотність”), але не доходить психічних комплексувань, навіть якщо йдеться, на перший погляд, у ніби не характерному для Олесі Мудрак надривному вірші “Мені не хочеться мене...”, породжений світом “клонування і блуду”, який викликає самозаперечення ліричної героїні, відповідне його абсурдним вимогам: “Я від сьогодні — втішно-безстатева”. Однак убачати тут крайнощі фемінної нівеляції не випадає. Поглинута колоритним театралізуванням зовнішня самотність, зазнавши конфлікту між особистістю й соціумом, опинилася перед потребою оновлення художнього спілкування, а глибоко прихована внутрішня самотність, герметична, зумовлена прихованими сердечними суперечностями, — перед опануванням нових форм самтожності. Вони обидві взаємоперетинаються за своїми часовимірними і смисловими параметрами, тому не випадково з’являється вірш “Одягни!”, леймотив якого видається протиставним мотиву “оголеності”. Лірична героїня (як і автор) почувається не лише дискомфортно серед спрофанованого соціуму, схильного до споживчих рефлексій та неадекватного сприйняття світу (“на подіум долі виходжу роздертою”, “перед натовпом — непокрита”), а й не на жарт стривожено передчуттям стати об’єктом чужих інтересів, зазнати катастрофи, яка загрожує існуванню повноцінної особистості: “Допоки не хочеться бути жертвою”. Самотність, отже, набуває особливого екзистенційного загострення, постає суб’єктивним, індивідуалізованим переживанням буття-в-собі, але без нарцисизму, депресії, комплексу провини чи гендерної ворожості, жіночого страху (у фройдівському розумінні), розкривається синтетично як індивідуально-творча, психологічна, культурологічна проблема художнього світу О.Мудрак, на якому позначені характеристики її статі, душі й повноцінного життєдіяння, прагнення онтологічної цілісності. Аналогічна ситуація самотності поширена і в сучасній жіночій прозі, проаналізованій у кандидатській дисертації Ольги Корабльової (2004), яка виявила художні версії цієї проблеми, зокрема у творах Галини Пагутяк, Оксани Забужко, Софії Майданської.

Очевидно, Олесі Мудрак незатишно в еротичному театрі, тому вона прагне його оновлення, змін у настановах концепційного автора. Щоправда, частина віршів ще несуть на собі карб або еротичної містерії, як у триптиху “Від тебе мете-е-лить”, або естетизованої сексуальності, що переростає в “духовний стриптиз”, у невситиме прагнення “весніти”, дивується, “Де ж поділася Ти, — / Камеро / Еротичних / Спостережень?..” (“Без обмежень...”). На відміну від таких віршів триптих “Інтервали весни” викликає інше враження, зумовлене амбівалентністю переживань “ліричної гурманки”, яка спочатку, не маючи любовних пригод, іронічно вподібнює себе до “пса бездомного”, гостро відчуває “сонячну аритмію”, але врешті-решт потрапляє в очікувану стихію еротичного Едему, “В сейсмічну зону — / в Любов!”, прагне “такої голизни, щоб ніяка тобі одежина / не затулила / твою одержимість!” Як і раніше, чимало у віршах О.Мудрак опорних символічних понять вжито з великої літери, аби надати їм визначальної семантики. Лірична героїня самоусвідомлена в еротичному часопросторі. Прагнучи повноти любовного самоствердження на “еротичній соломі”, вона уявляє себе водночас фурією й амазонкою (“Ти-не-Ви”), апелює до квітневої Ерато — однієї з дев’яти муз, покровительки любовної поезії, трактує себе як “інтертекст Перелесни-ці” — володарки любовних чарів, відому ще під іменем Літавиці як аналога Перелесника — повітряного духа, поринає в архетипні оргії, зокрема купальські, в яких оживають давні уявлення про вплив статевих зносин на природу, про фізичне єднання землі й неба (“Купальські візії”). У деяких віршах помітна тенденція майже прямого, іноді натуралістичного називання сексуальних символів, що вже загрожує існуванню місткої, соковитої метафори, притаманної еротичній

ліриці, що може призвести до опрощення багатопланової образної системи. Очевидно, поетка інтуїтивно розуміє таку небезпеку, тому нині перебуває у стані інтенсивного пошуку оновлення тропіки, надаючи їй ідіографічного характеру. Водночас Олесю Мудрак не повністю задовольняє “безтурботна” лірична героїня — “непокірна впокорювачка містерій”, “зелено-пу-па bestія: / не — я?” і репрезентатка демонізму, яку поетка бездоганно грає, а також знадливі бадьорі маски еротичного змісту, які вона мусить постійно міняти, аби протистояти логоцентричним стандартам, занепокоєна тим, що “Мудрість / Трощить стебла / Філософії лотоса”. Поетка не приховує протесту проти нехтування справжнім фемінним єством, наприклад, у триптиху “Незримості контакт”: — Ви ігноруєте мене: / Мічену шляхом, / Лічену піщинками, / Скалічену обе-ре-гом, / Непресічно-січену *Місяцем* / Жін-ку?” Можливість “з’явитись тобі / фантомом розгойданим” викликає в неї не лише нелегке питання, а й вірогідну ситуацію нереалізованого існування. Тому характер її ліричної героїні, що відображає свого прототипа-автора (експліцитного й імпліцитного), доповнений пасіонарними ознаками (“Я — згусток енергій, / Котрий здатен закрутити голови / Усім поїздам...”), іронічними пасажами вільної в собі жінки (“На жаль, / “Абонент — / поза зоною досяжності”, / Оскільки досяжність / Ніколи не мала / Здорового глузду. / Його й не потрібно...”), переконаною в невичерпності ірраціонального світу, що спростовує логоцентричні схеми, відсутність твердих, надійних реалій, перетворених на ефемерну “пам’ять тіла”, усвідомлення втрати власної іманентності на смугах відчуження (“Не зустрінеш і не проведеш, — / Бо — хто я? / Хто — я?”) спонукає її кинути у вир транзитних сподівань “Без квитка, / обіцянок, / прощень...”, не без іронії переконуючи себе: “...У творче відрядження їду, / Як відомо: сама від себе!” Таким чином, вона самостверджується всупереч несприятливим умовам існування, знаходить бунтівливу відповідь на виклик не завжди прихильної дійсності, небезболісно полемізуючи у триптиху з іронічною назвою “Дещо про все” з уявним, небайдужим їй співбесідником, який лише любить у ній “дитину, / Бо Жінку не виховав ще...” Драма гордого, адекватно непрочитаного серця — нова в ліриці Олесі Мудрак. Виразні екстравертивні пориви насправді врівноважують приховану вразливу, інтровертивну, жіночу натуру Олесі Мудрак (“Я, всесильна, плачу”, “Через біль мій / сніжинки плачуть”). Не випадково в теперішньому доробку поетки з’явилися вірші медитатичного гатунку, в яких помітний душевний біль, закодована “мова серця”, що доповнює “мову тіла”, орієнтація на позачасові категорії людського буття. Вони засвідчують прагнення відбутися у власній ідентичності, в екзистенційній “оголеності” самотнього буття, душевно-тілесної сутності жінки з її багатогранним внутрішнім світом, що складає емоційну еволюцію фемінної афектованої історії. Метафора тіла, не втрачаючи піднесено-вітальної семантики, зазнає смислового переакцентування (“Глиба — в камені... / Ми не кам’яні!”), а тілесність, розчиняючись у конотативній тропіці, вповнюється індивідуальним духовним тяжінням до сакрального еросу, специфіку якого розкрила Ганна Канова (кандидатська дисертація “Феноменологія романтичного еросу...”, 2008) на прикладі аналізу творчості лейкістів і Харківської школи романтиків, висвітлення феномену любові у трьох вимірах — добра, краси й істини. Ці елементи, виконуючи етичну, естетичну й епістемологічну функції, тісно переплетені в нових віршах Олесі Мудрак. У них з’являються мотиви болю, страждання й таємничості, перед якими дещо поступаються театральність, гра задля гри, демонічність тощо, зумовлюючи зміни образного поля еротичної лірики, розмикаючи його смисловий часопростір, коли “Втіка до Єгипту каміння — / стрибаючи через тин”. Транзитні інтонації поволі втрачають свої номадичні ознаки, а на тлі нічного “непритомного вагона” розгортається сердечна драма переповненої усвідомленням глибоко пережитого кохання жінки, якій тяжко перенести розлуку. Квітневий локомотив немовби солідарний із її внутрішнім станом, вистукуючи “Нон стоп! / Нон стоп! / Нон стоп!”, приголомшений силою одухотвореного почуття, відкарбованою в рефренній формулі, що зазнає незначних, але посутніх смислових змін — від подиву до ствердження: “Мене

іще ніхто так не любив”, “Але ж мене ніхто так не любив”, “Бо ще мене ніхто так не любив” [підкреслення мої. – Ю.К.]. Водночас лірична героїня занепокоєна вірогідністю втрати можливого й найдорожчого (“Моїм, на жаль, не будеш, рідний, Янем...”), що викликало особливу епічну напругу у вірші “В оберемку троянд...”, в якому розгорнуто дві паралельні сюжетні лінії, “програно” дві несумісні дійсності: сучасність, рясно закодована інтимізованою символікою, що має неприховано ідіографічний зміст (“Тур трипільський / рогами – / в дощах”, “Шукаю себе / в твоїм великоднім санскриті”, “Набравши у серце / крашанок непідроблену святість”, “цвіт черешневий”), і гіпотетичне майбутнє, надто прозаїзоване в родинному побуті, де вже “чоловік офіційний / і двійко малечі”. Але лірична героїня – колишня “зоряна лань”, ковтнувши “власну сльозину”, не годна повністю змиритися з життєвим фатумом, лишається вірною таємничому “Сфінксу” (“і він мені люб”), знову викликає із глибин своєї пам’яті “гордого вершника”. Протест проти експериментів долі, які відбуваються всупереч душевним інтенціям та перешкоджають єднанню сердець, переростає у ствердження великої, а-топічної (неповторної) і водночас вічної любові як основи повноцінного життя. Олеся Мудрак своїми творами доводить, що мистецтво любові не має нічого спільного з вульгарністю, адже можна любити бездарно, а можна й талановито. Її еротична лірика, прагнучи, аби якомога повніше “Орфееве єство / Заспі-ва-а-ало-о-о...”, торує другий шлях.

Наші презентації



Сохацька Євгенія. “Молюся за весь Рідний Край...” (Штрихи до життєпису Івана Огієнка та його культурологічної діяльності). – Кам’янець-Подільський: ПП. Мошак М.І., 2007. – 276 с.

Книжка вийшла до 125-річчя від дня народження Великого Українця. У ній авторка робить спробу осягнути значущість спадщини визначного українського державного й релігійного діяча, ученого-енциклопедиста Івана Огієнка (1882-1972 рр.), торкаючись світоглядних і наукових аспектів його діяльності, що стало результатом глибокого розуміння його наукових і публіцистичних праць. Основу дослідження становить аналіз маловивчених журналістських праць ученого, зокрема варшавського та канадського періодів його життя. На особливу увагу читача заслуговують “Додатки”, розміщені в кінці видання.

С.С.