

УДК 821.161.2–32.09

ОРФЕЙ І ПРОМЕТЕЙ: ПРОТИСТАВЛЕННЯ ДВОХ ПРИНЦИПІВ КУЛЬТУРИ В СОЦІАЛЬНО-ПСИХОАНАЛІТИЧНІЙ МАТРИЦІ ОПОВІДАННЯ «ПІД ДОЩ» (1925) ДМИТРА БОРЗЯКА

Ірина БЕСТЮК

*Рівненський державний гуманітарний університет,
кафедра української літератури,
вул. С. Бандери, 12, Рівне, 33000, Україна,
e-mail: lystopad_rivne@ukr.net*

Соціально-психоаналітична теорія Герберта Маркузе про два принципи культури, асоційовані з Прометеєм (продуктивність ціною репресованої рефлексії) та Орфеєм (досвід свободи, гри й чуттєвості), корегує міфософську парадигму літературного періоду 1917–1934 років: аналізовані художні тексти доводять, що мистецьким принципом советської реальності постає не Орфей, знаковий у символістській естетиці й поезиці 1910-х, а співвідносний зі стрімкою індустріалізацією авангардистських 1920-х Прометей.

Ключові слова: Прометей, Орфей; плакат, музика (танець); міф, архетип; оповідання, повість; символізм, авангардизм.

У соціально-психоаналітичній концепції Герберта Маркузе прадавні образи Прометея й Орфея співвіднесені з двома принципами культури, в основі яких відповідні доміанти – репресивне і нерепресивне ставлення до дійсності: Прометею, «культурному героєві тяжкої праці, продуктивності й прогресу завдяки репресії», протиставлені його антагоністи Орфей і Нарцис, які, близькі Діонісу, виправдовують цінності іншого порядку, – насолоду, гру, чуттєвість, а також звільнення від часу, що дарує свободу «бути самим собою» [5, с. 151–161]. Архетипні витоки такої дихотомії очевидні: як відомо, титан Прометей дав людям ремесла; Орфей – релігійно-містичний досвід: реформувавши культ Діоніса, змінив сп'яніння фізичне духовним [8, с. 27].

Власне ця формула Г. Маркузе створює своєрідну призму, крізь яку міфософські контури літературної епохи 1917–1934 років набувають неоднозначних обрисів: маємо підстави ідентифікувати мистецьким принципом советської реальності не Орфея, знакового в символістській парадигмі 1910-х¹, а співвідносного зі стрімкою

¹ Маємо на увазі поезії «Ах, Володимире» (1922) М. Хвильового, яким він захоплено вітає В. Сосюру, – поета, сформованого у фронтових умовах: «(– на новій Україні ти – / черв'ячковий Орфей!)» та «Не злато, ливан і смірну» (1925) П. Филиповича («І навіть дано Орфею / не слова летючий дим – / всевладну силу, щоб нею / і камінь зробив живим» [11, с. 58]), які все ж таки сприймаються в контексті «Орфеевого чуда» (1913) Лесі Українки. У широкому розумінні йдеться про обмеження трансцендентних сенсів «орфеевого чуда» в культурній уяві 1920-х, про дискредитацію музичної теми (на відміну від попередньої літературної епохи), її поступову політизацію.

індустріалізацією авангардистських 1920-х Прометей, – «богоборця, котрий створює культуру ціною вічної муки. Він символізує продуктивність і невтолиму спрагу до оволодіння життям, і тут неподільно переплітаються благословення й прокляття, прогрес і тяжка праця. Прометей – герой-архетип принципу продуктивності» [5, с. 152].

У таким способом заданій перспективі, згасання символізму прямо пропорційне знеціненню орфеїзму, що особливо показове у ліриці П. Тичини: засвідчуючи поступову раціоналізацію художнього методу митця, Прометей підводиться на дистанції між «Хліборобським Орфеєм»¹ та версифікатором пропагандистських гасел у «Партії веде» (1934). У таких творах, як «Прометей» (1921 або ж 1922), «Ходить Фауст...» (1923) та драмі-феєрії «Прометей» (1923), цей міфогерой виступає в авангардистській іпостасі революціонера, який іде «життя творить нове – / хоч би й по трупах» [10, с. 143]; трудівника-пролетаря, який перебуває у ворожій опозиції до європейця-інтелектуала; гасло третього тексту створює соціокультурне алібі таким агресивним намірам: «В наш вік розуму й борні / немає місця співчуттю» [10, с. 126].

Художні трансформації революційного досвіду, стратегічного у формуванні нової риторики, закорінені у прометеїзмі 1920-х. На сторінках репрезентативної антології «Розстріляне Відродження» зустрічаємо кілька текстових версій, у яких Прометей ототожнений із революцією: соціальною, що розгортається як повстання Прометей проти Зевса («Революція» (1925) М. Йогансена), та технічною, масштабні візуалізації якої сягають «міжзоряних кварталів» («За елеватором маяк / на роздоріжжі бур і мряк, мов Прометей у хмар заляк» [9, с. 382] («Рейд» (1930) О. Влизька)), що нагадує «прометейне» [9, с. 50] пересотворення всесвіту в «Космічному оркестрі» (1921) П. Тичини. Альтруїстичне зусилля над собою, задеклароване у формулі «Прометей – мрія» [9, с. 482], відповідає тезі Г. Маркузе про Прометей як маркера репресованої чуттєвості, відкриваючи водночас екзистенціалістську перспективу «хвилюючих 1920-х»: «Всі дерлись по зорі один з-перед одного і тільки збільшували суму людських страждань. Бо всі хотіли бути Прометейми [...]» [9, с. 482], – «Із записок Холуя» (1927) І. Сенченка.

Дослідницький інтерес пропонованої студії зосереджений на тих фабульних історіях, які вибудовані на тезі, як виснажливий труд пригнічує рефлексію, символічною об'єктивацією якої є *музика, пісня, танець*: «На селі» (1919) В. Підмогильного, «Під дощ» (1925) Д. Борзяка, «Недуга» (1927) Є. Плужника, «Донна Анна» (1929) Г. Брасюка, «Повість без назви» (1930) П. Ванченка.

З прометеївською наснагою, з енергією «боротьби» [7, с. 84], студент Петро Зубченко, герой оповідання В. Підмогильного «На селі» (1919), береться студіювати соціалізм, однак цей запал інтелектуального завоювання нової ідеологічної доктрини поступається ірраціональній стихії: він потрапляє на репетицію артистичного гуртка,

¹ Символістські «Сонячні кларнети» (1918) закріпили за автором міфопоетичну аналогію зі співцем Орфеєм: М. Зеров у іронічному сонетоїді «П. Г. Тичина» величав поета «новим Орфеєм, славним во кларнеті», а В. Барка назвав есе про творчість П. Тичини «Хліборобський Орфей, або Кларнетизм» (1961). Варто згадати й орфеїчний сюжет на панно «Біле й чорне» (1912–1914) М. Жука, якому позував юний П. Тичина.

де звучання в темряві народної пісні «Забудь мене» проживає як орфічну містерію, при цьому автор ототожнює візуалізацію пісні й звільнену рефлексію (пісня, не знаючи перепон, руйнує стіни, виривається в степ, розбуркує його поцілунками, степ «спіймав барвисту пісню»: «Вінчав їх місяць, співали їм зорі, благословляло небо таємне...» [7, с. 87]).

Мистецькими маркерами аналогічних психоаналітичних процесів у «Повісті без назви» (1930) П. Ванченка обраний плакат, що емблематизує «згнічені» інстинктивні потяги, ідею необхідності праці й необхідності загалом, натомість музика і танець сигналізують про компенсацію пережитих утисків. В інтермедіальному форматі літературних 1920-х імперативні інтонації плакатного мовлення протиставлені безпредметній музиці, яка сприймалась як щось ірраціональне, невизначене й непідконтрольне. Характерні плакату лаконізм і словесна ощадливість, ємність зображальної символіки та оперування узагальненими образами [4, с. 71] зумовлені історико-політичними чинниками: важко уявити культурну революцію, проголошену більшовиками, як і примусову колективізацію сільського господарства та форсовану індустріалізацію без плаката, який, починаючи з Першої світової війни, був необхідним на всіх «фронтах».

Інкорпорований екфразис соціального плаката на тему здоров'я і боротьби з алкоголем акцентує зашореність Радивона Сарана: «Двері йому відчинила його жінка. Це була худа зморена істота з лицем, посіченим зморшками. Вона була в самій сорочці. В пасмі світла, що падало з кімнати в передпокій, вона нагадувала фігуру з плакатів про боротьбу з сухотами й особливо той епізод, де п'яний чоловік серед ночі виганяє з хати свою родину. Виснажені груди, як порожні рукавиці, випросталися в неї з-за сорочки; вона ще молода, але здавалася вже старою» [2, с. 721]. Радивон, – голова міської ради, партієць із героїчно-революційним минулим («жорстокий у війні командор» [2, с. 724]), який народився в бідній селянській сім'ї і з 13-ти років, не знаючи спочинку, важко працював, – зізнається, що любить музику, що «охоче віддається її впливові», «приймаючи мелодію» [2, с. 709], хоча й не розуміється на ній: «Деякі музичні епізоди й нюанси зміцнювали його волю й надавали істоті свіжої бадьорості, інші рішуче кликали до активної дії, навіть до подвигу; нарешті деякі народжували в його грудях *нові почуття*, почуття незнайомі, для яких не можна було підшукати назви і навіть дізнатися, з чого саме вони виникають; але вони були спокійні, рівні, багаті на радість і тихі, як *дитячий сон*» [2, с. 709] [курсив наш. – І. Б.]. Такий тип слухачів Т. Адорно називає «емоційним»: це «однобокі професіонали», які в музиці «компенсують все те, від чого змушені відмовитися в житті», тобто музичне переживання тут діє відповідно до психоаналітичної практики: «функція музики – це переважно функція визволення інстинктів», пригнічених чи стримуваних нормами цивілізації [1, с. 17]. «Масштаби цього типу: від людей, у яких музика, якою б вона не була, викликає образні уявлення й асоціації, до людей, у яких музикальне переживання близьке до снів наяву, до мрій» [1, с. 17]. Таке психоаналітичне трактування соціології музики – в основі текстової ситуації: занурений у музичну атмосферу оперети, герой П. Ванченка перетворюється на учасника ілюзорного дійства, стає жертвою театральної умовності. Радивон Саран,

закохуючись у сценічний образ виконавиці головної ролі, проживає цю епізодичну оману як сон наяву, чи як сп'яніння, яке закінчується із від'їздом артистки.

У фокусі нашого дослідження – вперше передруковане 2016 року оповідання Дмитра Борзяка «Під дощ», яким він дебютував на сторінках журналу «Всесвіт» (1925. – №1.) і навіть отримав високі оцінки від сучасників та «вітального листа» від М. Хвильового, одного з редакторів часопису [3, с. 72]. Ключова опозиція, закладена в архітектоніці твору, – плакат і музика/танець, що у психоаналітичному вимірі маркують антагоністичну формулу між Прометеем і Орфеєм, – між чуттєвістю репресованою (соціалізований порядок поствоєнних трудових буднів) та розкріпаченою (минуле воєнне свавілля). Статика плакату й музично-танцювальна динаміка у психопросторі оповідання співвідносні й із хронотопними особливостями: затяжний тижневий дощ, що зумовив примус замкненого простору «кімнатного життя» [6, с. 569], «клітки поневолення» [6, с. 569], та розімкнений до безкінечності моря сонячний простір степу, в який героя повертає спогад.

Візуальний код у структурі оповідання Д. Борзяка пов'язаний з іконізацією героїчного минулого: художні натяки про те, що «красный флот» – це «авангард революції», алюзійно відсилають до агітаційно-пропагандистського плакату воєнного періоду, який називається «Да здравствует авангард революции. Красный флот!» (1919). Однак у поствоєнному побуті цей плакат, втративши свій мобілізаційний стимул, символізує «втрачений рай»: «І він поділяє свою нудьгу з плакатним портретом на стіні, позираючи на нього бездумними, осклілими очима, не знаючи, де себе діти. [...] За цей тиждень, коли йдуть ненастанні дощі, утворилась майже неможлива атмосфера скучного кімнатного життя. [...] І почувавши себе невільно, під якимсь невидимим тиском, Вася одлежувався на ліжку, [...]» [6, с. 569]). Художньо діагностований невротичний стан, що виник на тлі виснаженої чуттєвості, спричинений соціально-економічним контролем, базованим на примусі, що підкреслює фахова належність: Вася «служить» (!) у кооперативі «приказчиком» (!), він переймається торговельною продуктивністю («торгівлі в ці дні майже нема») [6, с. 569]. «Саме слово “продуктивність”, – деталізує Г. Маркузе, – набуло відтінку репресії і стало засобом її обивательського уславлення: воно стимулює зневажливе ставлення до відпочинку, до розкутості в бажаннях, до споглядальності – триумф над “нищими пориваннями” душі й тіла, приборкання інстинктів розумом експлуатації. Ефективність і репресія стають одним цілим: підвищення продуктивності праці – священний ідеал як для капіталістичних менеджерів, так і для стаханівців доби сталінізму» [5, с. 148].

Реабілітувати втрачену чутливість орфічного еросу, який дарує свободу тожсамості, можливо ціною Великої Відмови, відмови від соціально зумовленої несвободи [5, с. 159]. Протест проти репресивної продуктивності охоплює і боротьбу проти часу, перемогу над яким отримує спогад, який асоціюється з динамікою танцю у супроводі розкутої російськокомовної «Пісні розбійника» під акомпанемент мандоліни й бубна та ще й у присутності кавалеристки з «вакхічними» очима. Відповідно, у творі спостерігаємо, як мнемонічне занурення реабілітує лібідо: скресло відчуження у стосунках з дружиною,

в очах якої він розгледів «хмільні вогники» [6, с. 575], груди й голова «прочистились»: «Безумно захотілось натягтись і лопнути струною» [6, с. 537].

У тематизації авантюрного спогаду дотримано схеми орфічних містерій, в основі яких – міф про бога, що вмирає й знов оживає [8, с. 285]. У поетиці твору реактуалізована подорож Орфея в підземне царство: моряк Вася вивів свою Евридику з пекла війни. Художні імплікації інфернального дуже виразні: хижі, потойбічне, тіло матроського панцирника «Авангард Революції» викрадає і заковтує агітаторку кавалерійської частини, що прямує на фронт («Вони – матроси, що для степів покинули осиротіле море, та їхній панцирник “Авангард Революції” – творили тоді одно залізне тіло, і воно сталеві гусеницею бистро лазило спаленими степами, несучи смерть і паніку» [6, с. 570]); наголошено непривабливий вигляд матросів: «поколупане віспою обличчя» Васи («як очамрілий тигр повів бурхливий танок» [6, с. 571]); брюнет Кирило з одним скляним оком, «спітнілі морди» «несамовитої» «братви», «гегот» і «чортихання» їхньої «шумливої юрби», підкріплені погрозливими рядками з «Пісні розбійника», якими інкрустований епізод воєнного спогаду: «Если в сердце сомненье вкрадется, / Что красавица мне не верна»; «На прощанье весь мир содрогнется, / Ужаснется и сам сатана» [6, с. 571–572].

«А весільна душа, п'яна й розхристана, червона, спітніла й оскаженіла, ходила наопашки, виставляючись, мов подражняючи чорні, серйозні кольти...» [6, с. 570], – в архетипному оформленні фронтового спогаду очевидний культ Вакха, поклонник якого, зазначив Б. Рассел, бунтував проти контролюючої цивілізації: «В стані сп'яніння – чи то фізичного, чи то духовного – він віднаходить усю силу почуттів, яку вбила розважливість; світ видається йому сповненим радощів і краси, і його уява раптово визволяється з в'язниці щоденних клопотів. Вакхічні ритуали породили те, що називається “ентузіазмом”: етимологічно це слово означає вселення бога в того, хто йому поклоняється, і тоді йому здається, що він злився з богом в одне ціле. Багато що в найвищих злетах людини має в собі якийсь елемент сп'яніння, якимось витіснення розважливості пристрастю. Без вакхічного елемента життя було б нецікавим; а при наявності цього елемента воно буває небезпечне. Конфлікт розважливості з пристрастю пронизують усю історію людства. І це не такий конфлікт, у якому нам слід приєднуватись до котроїсь однієї сторони» [8, с. 27].

Погоджуючись із цим твердженням Б. Рассела, переконуємось у дієвості методологічного інструментарію, базованого на теорії З. Фрейда про конфлікт між цивілізацією й інстинктами (зокрема у версії Франкфуртської школи філософів Г. Маркузе й Т. Адорно), щодо українського художнього мислення 1917–1934 років, в антропологічній перспективі якого Орфей і Прометей корелюють із провідними мистецькими напрямками – символізмом (трансцендентні виміри самозаглибленої музики обумовлюють паралелігійний феномен творчості) й авангардизмом (раціоналістичні в суті своїй де(кон)структивні ефекти). У текстовій фактурі аналізованих творів ці прадавні образи виступають міфопоетичними верифікаторами звільненої рефлексії та її репресії відповідно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. *Беладонна.* Любовний роман 20-х років. – Київ : Темпора, 2016. – 808 с.
3. *З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій / авт. кол.: Бойко Л. С. та ін. – Київ : Радянський письменник, 1991. – Вип. I. / упоряд. О. Г. Мусієнко. – 494 с.*
4. *Купцова И.* Тема патриотизма в российской художественной культуре в годы первой мировой войны / И. Купцова // Визуализация нации. Границы : Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского Государственного университета. – 2008. – № 2. – С. 70–88.
5. *Маркузе Г.* Структура інстинктів і суспільство: Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / Г. Маркузе ; пер. О. Юдін. – Київ : Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
6. *Невідоме Розстріляне Відродження: антологія / упоряд. та передм. Ю. П. Винничука. – Харків : Фоліо, 2016. – 763 с.*
7. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника ; ред. тому В. Дончик. – Київ : Наукова думка, 1991. – 800 с.
8. *Рассел Б.* Історія західної філософії / Б. Рассел ; пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Тарашука. – Київ : Основи, 1995. – 759 с.
9. *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є. Сверстюка. – Київ : Смолоскип, 2004. – 992 с.*
10. *Тичина П.* Твори / П. Тичина ; упоряд. та авт. передм. С. В. Тельнюк. – Київ : Молодь, 1990. – 288 с.
11. *Филипович П.* Поезії / П. Филипович. – Київ : Радянський письменник, 1989. – 196 с.

Стаття: надійшла до редакції 29.03.2017

прийнята до друку 12.04.2017

**ORPHEUS AND PROMETHEUS:
THE OPPOSITION OF TWO CULTURAL PRINCIPLES
IN THE SOCIAL AND PSYCHOANALITIC MATRIX OF THE STORY
«UNDER THE RAIN» (1925) BY DMYTRII BORZYAK**

Iryna BESTYUK

*Rivne State Humanitarian University,
Department of Ukrainian Literature,
12, Bandera Str., Rivne, 33000, Ukraine,
e-mail: lystopad_rivne@ukr.net*

The present article deals with the social and psychoanalytic theory as based on two cultural principles, put forward by Herbert Marcuse. They are associated with Prometheus, i.e. productivity through repressed reflection, and Orpheus, i.e. experience of freedom, game and sensuality. Herbert Marcuse modifies the mythological paradigm that herein finds projection

on the literary period of the years 1917–1934. The literary texts under analysis show that the artistic principle of the Soviet reality used to be not Orpheus, typical of symbolist aesthetics and poetics of 1910s, but Prometheus, correlative with the rapid industrialization of the avant-garde 1920s. In a broad sense, it refers to the restrictions of transcendental senses in the cultural imagination of the 1920s, so-called «Orpheus' miracle».

Hence, a suggested term – fading symbolism – is directly proportional to the depreciation of Orphism, which is particularly significant in the lyrical poetry by Pavlo Tychyna. It indicates a gradual rationalization of poet's artistic method. Prometheus rises in the distance between «Orpheus Tilling» (for V. Barka) and verifies propagandist slogans in «Party leads» (1934), «Prometheus» (1921 or 1922), «Faust walks...» (1923) and in the drama-féerie «Prometheus» (1923).

Altruistic efforts, declared in the formula «Prometheus is a dream», allude to the statement by H. Marcuse about Prometheus as a marker of repressed sensuality. The existentialist perspective of «exciting 1920s», as stated in the writing by «From Holui's notes» I. Senchenko (1927), was replaced with several text versions in which Prometheus is identified with revolution – social («Revolution» (1925) by M. Yohansen) and technical («Raid» (1930) by O. Vlyzko), published in the representative anthology «Executed Renaissance».

The research interest focuses on the storylines premised on the principle that tedious labor suppresses reflection, while its symbolic objectification is music, song and dance. It is displayed in «The Village» (1919) by V. Pidmohylnyi, «Under the Rain» (1925) by D. Borzyak, «Affliction» (1927) by Ye. Pluzhnyk, «Donna Anna» (1929) by H. Brasyuk and «Unnamed Story» (1930) by P. Vanchenko.

The static of poster as well as the music and dance dynamics in the architectonics of the story by D. Borzyak «Under the Rain» (1925) mark the antagonistic formula between Prometheus and Orpheus, namely between the repressed sensuality (the socialized order in postwar working days) and the liberated one (the scheme of orphic mysteries, complied in theming memories of past military tyranny). Similarly, in «Unnamed Story» (1930) by P. Vanchenko the poster symbolizes the oppressed instinctive affinities, idea of necessity, but musical emotions act according to psychoanalytic practice, «function as liberation instincts» (in the words of T. Adorno).

The present study proves the effectiveness of the suggested methodological framework, departing from S. Freud's theory on conflict between civilization and instincts to conceptualities of the Frankfurt school of philosophers, H. Marcuse and T. Adorno. It reveals its validity for the Ukrainian artistic thinking of 1917–1934.

Keywords: Prometheus, Orpheus; poster, music (dance); myth, archetype; story, novel; symbolism, avant-gardism.