

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



Випуск

67

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет
імені Івана Франка

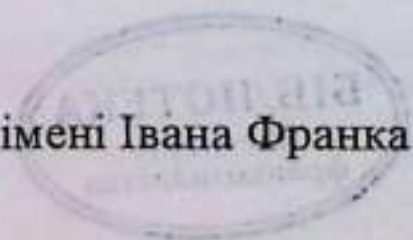
УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Міжвідомчий науковий збірник

Випуск 67

Виходить з 1966 р.

Львівський національний університет імені Івана Франка
2006



Українське літературознавство. Збірник наукових праць. – Вип. 67. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2006.

Ukrainian Literary Studies. – Issue 67. Lviv: Publishing Centre of Lviv national university named after Ivan Franko, 2006.

Збірник присвячено малодослідженим сторінкам історії української літератури, актуальним проблемам теорії та методології, питання національного літературного процесу. Видання містить текстологічні студії барокової поезії, лірики Т. Шевченка та І. Франка, творчості А. Могильницького, О. Кобилянської, М. Хвильового, М. Куліша, Б.-І. Антонича, В. Рубана та ін., а також публікації нових матеріалів до біографій В. Стефаника, М. Мочульського та М. Возняка.

Для науковців, викладачів вузів, учителів середніх шкіл, студентів. Бібліографія в кінці статей.

The collection is dedicated of thouth stages of the ukrainian literature which have not been researched enough, to the topical problems of theory and methodology, as well as to the issues of the national literary process. The publication contains textological studies of: baroque poetry, T. Shevchenko's and I. Franko's lyrics, creative work of A. Mohylnystkyy, O. Kobylyanska, M. Khvylovyy, M. Kulish, B.-I. Antonych, V. Ruban etc., as well as the publication of new materials for the biographies of V. Stefanyk, M. Mochulsky and M. Voznyak.

For scientists, professors, teachers and students. Bibliography is placed at the end of an article.

Редакційна колегія: проф., докт. філол. наук *Т.Ю. Салига* (відповідальний редактор, Львів), проф., докт. філол. наук *І.О. Денисюк* (заступник відповідального редактора, Львів), доц., канд. філол. наук *Г.Г. Пехник* (відповідальний секретар, Львів), доц., канд. філол. наук *Я.І. Гарасим* (Львів), проф., докт. філол. наук *Р.Т. Гром'як* (Тернопіль), проф., докт. філол. наук *Б.С. Криса* (Львів), проф., докт. філол. наук *М.М. Ільницький* (Львів), доц., канд. філол. наук *Л.П. Бондар* (Львів), проф., докт. філол. наук *С.І. Хороб* (Івано-Франківськ), проф., докт. філол. наук *Б.Л. Мельничук* (Чернівці), проф., докт. філол. наук *В.С. Панченко* (Київ), проф., канд. філол. наук *М.Й. Шалата* (Дрогобич).

Editorial board: Prof., doctor of philology *Taras Y. Salyga* (editor-in-chief, Lviv), Prof., doctor of philology *Ivan O. Denysiuk* (managing editor, Lviv), Docent, candidate degree of philology *Halyna H. Pekhnyk* (secretary-in-chief, Lviv), Docent, candidate degree of philology *Yaroslav I. Harasym* (Lviv), Prof., doctor of philology *Roman T. Hromjak* (Ternopil'), Prof., doctor of philology *Bohdana S. Krysa* (Lviv), Prof., doctor of philology *Mykola M. Il'nytskyj* (Lviv), Docent, candidate degree of philology *Larysa P. Bondar* (Lviv), Prof., doctor of philology *Stepan I. Khorob* (Ivano-Frankivs'k), Prof., doctor of philology *Bohdan L. Mel'nychuk* (Chernivci), Prof., doctor of philology *Volodymyr Y. Panchenko*, Prof., candidate degree of philology *Mykhajlo J. Shalata* (Drohobych).

Відповідальний за випуск *Т. Салига*
Редактор *Н. Бічуж*
Набір і комп'ютерна верстка *Д. Гамаш*
Переклад англійською *Г. Пехник*

Адреса редакції:

Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра української літератури ім. акад. М. Возняка
вул. Університетська, 1,
79000, Львів, Україна
тел.: (0322) 964190

Editorial address:

Ivan Franko National University of Lviv
Ukrainian literature's department
Universytets'ka st, 1
UA – 79000 Lviv, Ukraine
Tel. + (38) (0322) 964190

Рекомендовано до друку Вченою Радою Львівського
національного університету імені Івана Франка
Протокол № 14 від 28 квітня 2006 року



© Львівський національний
університет імені Івана Франка, 2006

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

УДК 821.161.2.02

РЕАЛІЗМ ЯК ГЕНЕТИКО-ТИПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Роман ГОЛОД

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

Предметом дослідження є генетико-типологічні особливості реалізму як специфічної ідейно-естетичної системи з характерним комплексом конститутивних ознак, визначення яких дає змогу авторові уточнити межі між реалізмом і натуралізмом з одного боку та романтизмом – з іншого. Простежуючи витoki та еволюцію українського і світового реалізму, дослідник розглядає особливості його видозмін, окреслених поняттями “інстинктивного”, “просвітительського”, “соціологічного”, “етичного”, “психологічного” тощо.

Ключові слова: реалізм, натуралізм, мімезис, романтизм, історизм, дидактизм.

У сучасному літературознавстві відчутно послаблення інтересу до вивчення генетико-типологічних особливостей реалізму. Ця тенденція виникла як реакція на надмірний ідеологічний протекціонізм щодо напрямку в радянський період. Однак жодна тимчасова літературознавча кон'юнктура не здатна заперечити неабиякі творчі здобутки реалістичного мистецтва, як і його вплив на розвиток українського та світового літературного процесу.

Тож спробуємо, позбувшись ідеологічного упередження, визначити генетико-типологічні константи ідейно-естетичної системи реалізму в синхронії та діахронії.

Центральною категорією в концептуальній моделі реалізму є поняття мімезису. Ще Сократ розглядав мистецтво як наслідувальне відтворення дійсності. Теорія “відображення” (“мімезису”) повинна була, на його думку, пояснити серйозне значення мистецтва в людському житті, можливість ідеалізуючого узагальнення в мистецтві [1, с. 92]. Учні та послідовники Сократа – Платон і Аристотель – творчо розвивали ідеї вчителя щодо відображальної природи мистецтва.

Існує стереотипне твердження – вважається, що Платон критично ставився до поезії зокрема і до мистецтва загалом, саме враховуючи їхню міметичну природу. Філософські ж погляди Аристотеля сприймають як спробу реабілітувати відображальний характер мистецтва, а відтак – як зачатки теоретичного обґрунтування реалістичної концепції.

Однак таке тлумачення античної мистецтвознавчої дискусії – спрощене і поверхове. Міф про те, що Платон “виганяє” поета з ідеального полісу, народжений хибним прочитанням фрагмента із його “Держави”: “Ми вклоняємось йому [поетові, – Р.Г.] як чомусь священному, дивному і приємному, але зізнаємося, що такого чоловіка в нашій державі не існує і що заборонено тут таким ставати, та й відправимо його в іншу державу, умастивши його голову пахощами й увінчавши вовняною пов'язкою, а самі задовольнимось, з міркувань користі, суворішим, хоча й не таким приємним, поетом і творцем оповідей, який наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної” [12, с. 163]. Противники ідеалізму в мистецтві спрямовували вістря критичних стріл на першу частину цитованого уривку, підміняючи загальне поняття – “відображальне мистецтво” частковим – “розважальне мистецтво”. Таким чином, відбувалася гіперболізація “провини” Платона перед міметичним мистецтвом і водночас примітивізація його філософської концепції. Цілісне ж прочитання фрагмента (особливо його кінцевих рядків) вказує на те, що Платон не заперечував можливості поселення в ідеальній державі й деяких представників відображального мистецтва, а саме тих, хто “наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної”. Відповідно, “Поетику” Аристотеля не варто вважати Захистом Поезії (за відсутності ворогів останньої), а радше Захистом Поезії Заради Задоволення або Розважальної Поезії.

Суперечки навколо міметичного характеру мистецтва, які з різною інтенсивністю супроводжували весь духовний розвиток людства, спалахнули з особливою силою в кінці XIX – на початку XX століття, спровоковані кризовими у розвитку світового культурного процесу явищами. Цікавою в цьому аспекті є теоретико-літературна праця А. Давида-Соважо – “Реалізм і натуралізм у літературі та в мистецтві” (1891). Французький дослідник літератури зазначає: “У більшості творів мистецтва прийнято відрізняти два елементи: той, котрий людина запозичує від дійсності, та той, котрий вона вкладає у твір від самої себе. Дотримання рівноваги між цими двома елементами становить особливість відомих авторів і відомих століть, котрі називаються класичними. Порушення встановленої вже рівноваги виникало у відомі періоди через те, що людський дух, змучившись від надмірного витання, віддавався повністю дійсності, знімаючись, можливо, від того, – як і люди XVIII віку, – що переступив межі ідеального і заблукав, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції” [4, с. 5]. Автор монографії пропонує диференціювати реалізм “байдужий”, або “натуралізм”, і реалізм “дидактичний”: “Девізом першого з них служить: “мистецтво для мистецтва”, девізом другого: “мистецтво для повчання”. Обидва вони користуються однаковими естетичними прийомами і, можливо, однаково не досягають своїх цілей” [4, с. 11].

Бінарні опозиції “буквального” й “емоційного” відображення, “магічного” та “розважального” мистецтва, “байдужого” та “дидактичного” реалізму накладаються на стару як світ проблему співвідношення “естетики” й “етики”, філософських категорій “красивого” та “корисного” в художньому творі. Поетапне становлення реалістичного типу творчості пов'язане з періодами в розвитку світового літературного процесу, коли “красиве” узалежнювалося від “корисного”, а не навпаки. У такі періоди “красивим” у мистецтві вважають тільки те, що істинне; поезію відшукують не в недосяжних сферах, а в реальній дійсності; а прогрес мистецтва сприймають як поступове художнє освоєння всіх пластів дійсності.

Враховуючи міметичну природу реалізму, науковці намагалися відшукати якнайадекватніше визначення суті напряму: “Реалізм... – основний художній метод у мистецтві й літературі, який вимагає правдивого й всебічного відображення дійсності” [7, 308]; або: реалізм – це “художнє відтворення істини життя у формах самого

реального життя" [11, с. 184]; або: реалізм – "це система, котра примушує мистецтво до відтворення доступної нашим почуттям дійсності в тому вигляді, в якому вона пізнається із досвіду" [4, с. 7]. Але найпопулярнішим у радянський період з відомих причин було визначення, яке сформулював щодо реалізму Ф.Енгельс: "...Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах" [9, с. 35]. Типізація – одна з найважливіших ознак реалістичного мистецтва, яка, до того ж, дозволяє відрізнити його від натуралізму. Однак першість щодо виявлення типізації як характерної риси реалістичного мистецтва належить усе ж не класикові марксизму-ленінізму. Л. Скупейко щодо цього пише: "Першими теоретиками реалізму головне вбачалося у вірності "натурі", у правдивості зображення. Образ (особливе) на відміну від поняття (загального) виступав як специфічно художня якість, а мистецтво, література, відповідно, – як "істина в образах" (Й.-В. Гете), "істина в чуттєвій формі" (Г.-В.-Ф. Гегель), "мислення в образах" (В. Белінський) тощо. Значним кроком у цьому напрямі стала творчість О. Бальзака, який вперше обґрунтував одну із центральних проблем реалізму – проблему типового характеру і типізації як форми реалістичного художнього узагальнення" [13, с. 219].

Як не існує єдиного загальноприйнятого визначення щодо суті реалістичного мистецтва, так і стосовно генеалогії реалізму в літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду на проблему. Деякі дослідники виводять родовід напряду ще з античних часів. Поділяючи літературу на відображальну та виражальну, реалістичними вважають твори, засновані на міметичній основі. Можливість такого підходу не відкидав Іван Франко, бо "щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя" [15, т. 26, с. 11]. Цей "мимовільний реалізм" (або, за термінологією М. Драгоманова, "інстинктивний реалізм") інколи поділяли на "байдужий" (в інтерпретації Платона – "розважальний"), який має більше спільного із натуралізмом, ніж власне з реалізмом, і "дидактичний", або "перетворюючий" (за термінологією А. Давида-Соважо).

Важко точно визначити й початки "усвідомлюваного" реалізму – напряду, що має певну філософську основу, теоретично обґрунтовані, чітко сформульовані концептуальні засади, власну систему засобів художнього зображення, – тобто реалізму як цілісної та самостійної одиниці літературного процесу. На думку Д. Наливайка, початок формування ідейно-естетичної системи реалізму варто віднести до епохи Відродження, а завершення – до XIX століття, оскільки "для виникнення реалізму як напряду, завершені естетико-художньої системи необхідні насамперед такі передумови: значний рівень соціальної самосвідомості суспільства й утвердження загального реалістичного, тобто заснованого на даних досвіду та науки, світогляду" [10, с. 4].

Існують різні думки щодо періодів існування реалізму, але більшість літературознавців вважають просвітительський реалізм початковим етапом у формуванні ідейно-естетичної системи напряду. Естетичну програму просвітительського реалізму зумовлюють суспільні, виховні завдання, які ставили перед собою прогресивні мислителі того часу. Просвітелі спрямовували свою діяльність на вдосконалення морально-етичних норм, за якими живе окрема особистість, і суспільного устрою держави в цілому. Їхнім завданням було не відтворення, а перетворення реальної дійсності. Через це просвітительському реалізмові притаманна увага до соціальної проблематики (пізніше ця риса розвинулася в соціальну заангажованість критичного реалізму). На рівні окремих творів звертали увагу не тільки на "негаразди"

життєдіяльності людини, а їй пропонували цілком "зримий" позитивний ідеал, до якого слід прагнути. У морально-етичній сфері таким ідеалом була поведінка "природної" людини. Народну мораль протиставляли етичному релятивізму, розбещеності, безпринципності пануючої верхівки. Просвітителі, на відміну від класицистів, позбулися комічного, бурлескно-травестійного зображення вихідців із простого народу й започаткували ревізію офіційних норм і правил поведінки у тогочасному суспільстві, що нерідко супроводжувалася різко-сатиричним ставленням до представників пануючих соціальних верств. Тому просвітительському реалізмові притаманні публіцистичність, оціночність, відверта тенденційність і прямолінійність суджень, дидактичний пафос, що подекуди переростає у менторський тон. Герої творів стали носіями авторських ідей, а тому були позбавлені індивідуалізованих ознак. Зображення характерів відзначалося схематизмом, абстрактністю та поверховим психологізмом (абсолютизувався поділ на позитивних і негативних персонажів). Водночас, як слушно зазначає Н. Калениченко, "відстоювання цінності особи незалежно від її становища, демократична спрямованість творів; глибокий інтерес до фольклору й етнографічно-побутового оточення – ці кращі риси просвітительського реалізму залишили глибокий слід у літературі, впливаючи на наступні покоління" [5, с. 104].

Провідні ідеї просвітителів пізніше відродилися й розвинулися у філософсько-світоглядній концепції позитивізму. Як не парадоксально, засаднича у просвітництві та позитивізмі теза про необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності (у тому числі й літературної творчості) містилася ще в етико-філософській, а відтак і мистецтвознавчій концепції загальноновизнаного ідеаліста Платона. Пікантність ситуації полягає в тому, що позитивізм XIX століття утверджувався власне як реакція, антитеза до пануючого на попередній стадії духовного розвитку людства ідеалізму.

Безумовно, позитивізм є основним світоглядно-філософським підґрунтям реалістичного типу творчості, до якого, крім власне реалістичного напрямку, належить ще й близький за своїми ідейно-естетичними настановами натуралізм.

Теза про необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності в натуралізмі та реалізмі перетворилася в усвідомлення суспільної значущості художньої творчості, її соціальної заангажованості. Література повинна бути "робітницею на полі людського поступу", а, отже, приносити не якусь віддалену, абстрактну користь, а негайно і безпосередньо служити прогресові людства. Давид-Соважо зазначає: "Сучасний реалізм поставив собі за мету бути корисним; він прагне приносити не тільки ту розпливчату користь, котра приховується у розвазі, але й позитивну користь, що полягає у повчанні та освіті" [4, с. 162]. Однак розуміння корисності літературної творчості у натуралістів і реалістів відрізняється. Якщо натуралісти своє завдання бачать у точному відтворенні життєвих явищ заради їхнього вивчення, то реалісти – у відтворенні заради вивчення та перетворення. Таким чином, провідний метод у натуралізмі – аналіз; у реалізмі – аналіз і синтез. У натуралізмі цілісні явища досліджуються шляхом їхнього розщеплення на окремі атоми-факти через сумарне пізнання останніх. У реалізмі, крім цього, ставиться завдання ще й побудови з цих атомів-фактів певних ідеальних моделей, у яких втілювалася б позитивна програма автора. Відповідно, натуралізові притаманні фактографізм, документалізм, публіцистична спрямованість, увага до суспільних "виразок" – драстичних, потворних рис дійсності, поетика "потворного". У реалізмі ці риси не абсолютизуються; на рівні конкретного твору вони можуть поєднуватися, наприклад, із поглибленим психологізмом, дидактизмом, моралізаторством, ідеалізмом, навіть із утопізмом.

Реалісти не ставлять собі за мету переносити у твори мистецтва "шматки життя" без будь-яких змін; майстерність автора у них залежить від вміння гармонійно поєднувати на рівні твору життєву правду з художньою фікцією. Л.Гінзбург у зв'язку із цим зазначає: "Реалізм затушував межу між організованою оповіддю і "людським документом", тим самим виразивши ще одну закономірність вічної взаємодії мистецтва та дійсності. Зблизились дві моделі особистості: умовно кажучи, натуральна (документальна) та штучна, тобто вільно створювана художником. Зблизились, але не стали тотожними" [2, с. 32]. Характерною в цьому аспекті є Франкова критика творчості Теодота Галіпа: "Ми бачимо в авторові талановитого, хоч зовсім неосвіченого обсерватора. Він не піднявся понад прикмети фотографічного апарата і здійсмає добрі ескізи тої буденщини, серед якої живе і обертається. Підмалювати сю буденщину чи ліпшою, чи то гіршою, ніж вона є на ділі, він попросту безсильний" [15, т. 30, с. 231]. Зазначені недоліки, без сумніву, сприймалися би як переваги в рецепції натуралістів. На доказ – один із записів у щоденнику братів Гонкурів: "Бувають дні, коли я питаю себе, чи не є мистецтво, творчість тільки вмінням псувати замітки, зроблені з натури!" [3, с. 582]. Для реалістів важливою є не зовнішня тотожність зображеного та зображуваного (як у натуралістів), а виявлення головного, типового, узагальненого, сутнісного в речах і явищах навколишньої дійсності.

Сцієнтизм у натуралізмі проявився у зверненні письменників до методів точних і природничих наук. Як наслідок – поява у белетристиці "експериментального роману"; насичення творів довгими описами, статистичними даними, біофізіологічне обґрунтування поведінки персонажів. Реалісти з не меншою повагою ставляться до гуманітарних, загальних і теоретичних наук (психології, педагогіки, економічної теорії, політології, соціології тощо); вони усвідомлюють важливість філософії, на відміну від скептиків-натуралістів, які визнавали її лише як "інтелектуальну гімнастику". Реалістичні твори відзначаються поглибленим аналізом суспільно-політичних процесів, психологізмом, інтелектуалізмом, постановкою важливих онтологічних проблем.

Із позитивістською тезою про всезагальний детермінізм пов'язане формування світоглядного монізму у представників реалістичного типу творчості. Зображення причинно-наслідкових зв'язків у творі – характерна риса реалістично-натуралістичного мистецтва. Однак акценти в детермінації поведінки персонажів у натуралістів і реалістів різні. Натуралісти основну увагу приділяють детермінантам "раси" (проблемі спадковості, психопатології, біофізіологічним чинникам) і "середовища"; реалісти – "середовищу" та "моменту" ("раса" їх цікавить головню у контексті поглиблення психологізму в реалістичному творі).

Загалом межа між реалізмом і натуралізмом умовна. Останній розвинувся внаслідок абсолютизації окремих концептуальних принципів, естетичних підходів першого. Зовні ця тенденція проявилася у запозиченні та взаємообміні понятійно-термінологічними елементами: "натуральна школа", "фізіологічний нарис" – для загалом реалістичних творів; "ультрареалізм", "байдужий реалізм", "науковий реалізм" – для творів натуралістичного спрямування.

Так само важко демаркувати межу між реалізмом і романтизмом. Становлення реалістичного типу творчості відбувалося у протистоянні з романтично-ідеалістичними спрямуваннями літератури. Однак це протистояння мало діалектичний характер, тобто передбачало і певну єдність між опозиційними системами. Леся Українка в одному з листів до матері ділиться спостереженням, що "реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах" і висловлює думку, що "це зовсім законне єднання" [8, т. 12, с. 33]. Творчість Гюго, Бальзака, Стендаля, Меріме – у

Франції; Кольцова, Погодіна, Погорельського, Лажечникова – в Росії; Гребінки, молодого Шевченка і Франка, Федьковича – в Україні доводить існування такої єдності на рівні конкретних художніх творів.

Принцип історизму залишається одним із провідних у реалістичному мистецтві. Реалісти, як і романтики, цікавляться історичним минулим народу, що, правда, стилізуючи його на свій кшталт. Не відкинув реалізм і романтичного захоплення фольклором та етнографією. Д. Чижевський у зв'язку з цим уважає, що "етнографічний реалізм" є "поєднанням реалістичних намірів з романтичною традицією". Науковець упевнений, що "доба реалізму" не дійшла б і до свого поверхового розуміння нації, якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література" [16, с. 454].

Притаманний реалізові соціологізм пов'язаний не тільки із позитивістською тезою про детермінанту "середовища", а й із соціальною заангажованістю окремих течій романтизму (на позначення останніх І. Стебун навіть використовує термін "соціальний романтизм" [14, с. 223]). На думку Ю. Ковальова, реалісти "широко використовували ідейні та художні здобутки романтичного руху, розвиваючи їх, поглиблюючи та надаючи їм нового напрямку. Власне, вся соціологія критичного реалізму має вихідною точкою романтичну концепцію історичної людини [6, 14].

Поза сумнівом, реалізм успадкував найкращі риси романтичного мистецтва: увагу до національних особливостей народу, його культури, історії; дух протесту проти недосконалої дійсності, соціальних несправедливостей суспільного устрою; інтерес до внутрішнього світу особистості, поглиблений, порівняно з класицизмом, психологізм; звільнення від надмірного академізму та консерватизму у виборі прийомів і засобів художнього зображення.

Утвердження реалізму відбувалося через подолання інерції консервативно-епігонської стилізації елементів бурлеску. Однак хибним було би беззастережне звинувачення бурлеску та травестії у гальмуванні розвитку реалістичного мистецтва. Має рацію Н. Калениченко, коли зазначає: "Сатира, її "низький штиль", звертання до життя, введення побутових елементів, зниження богів і святих прокладали дорогу реалізові, зсередини підривали класицистичні традиції. Саме протиставлення абстрактним і непорушним цінностям класицизму земних, умисно вульгаризованих явищ побуту означало рішучу зміну свідомості, відношення до мистецтва і життя, переворот в умах письменника і читача... Бурлеск і травестія тут були єдиною можливістю ставити важливі злободенні питання, критикувати існуючий лад, висловлювати співчуття до народу" [5, с. 83]. Дослідниця наводить приклад Є. Гребінки, який від бурлеску в ранніх творах поступово, через романтичний етап у ліриці в 40-і роки "переходить на позиції російської "натуральної школи", давши кілька характерних "фізіологічних нарисів" [5, с. 90].

Еволюція українського, як і світового реалізму відбувалася на шляху до поглиблення психологізму художньої творчості. Якщо ранній реалізм був "просвітительським", "соціологічним" чи "етичним", то реалізм кін. XIX – поч. XX ст. можна назвати "психологічним".

Поглиблення психологізму в літературі не тільки відривало реалізм від натуралістичного фактографізму, а й наближало його до імпресіоністичного мистецтва, оскільки дослідження емоційно-настроєвої сфери людської життєдіяльності сприяло відкриттю сугестивних і медитативних механізмів, на яких базується техніка літератури вражень. Про "новішу белетристику" в Україні Франко пише: "Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно

внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії" [15, т. 41, с. 525-526].

Отже, значущість реалізму в розвитку української та світової літератури полягає не лише у його здатності протистояти вичерпанню на попередній стадії розвитку ідейно-естетичним системам, а й у спрямованості на діалектичну єдність із елементами інших напрямів (натуралізму, романтизму, імпресіонізму тощо). Ця риса зумовлює універсальність реалістичного мистецтва (на підтвердження – концепція "реалізму без берегів"), забезпечує його здатність оперативного відгукуватись на прогресивні тенденції в розвитку літературного процесу, а також сприяє розширенню арсеналу жанрів, прийомів і засобів художнього зображення, апробованих у реалізмі. І кількісно, і якісно здобутки реалізму є чи не найвизначнішими в історії української літератури, а тому ні літературознавча кон'юнктура, ні позалітературні ідеологічні чинники не повинні перешкоджати об'єктивному науковому дослідженню цього напрямку.

1. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
2. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1976.
3. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т. 1.
4. Давидъ-Соважю А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – М., 1891.
5. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К.: Наук. думка, 1977.
6. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХІХ веке// Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. – Л., 1985.
7. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965.
8. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 т. – К., 1979.
9. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. – М., 1955-1958. – Т. 37.
10. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
11. Петров С. Реализм. – М., 1964.
12. Платон. Собр. соч. В 4 т./ Пер. А. Н. Егунова. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3.
13. Скупейко Л. Проблема реалізму в естетичі Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: Наук. думка, 1990. – Кн. 1.
14. Стебун І. Проблема "романтизм і реалізм" в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: Наук. думка, 1990. – Кн. 1.
15. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
16. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994.

REALISM AS A GENETIC AND TYPOLOGICAL PROBLEM**Roman HOLOD**

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article covers genetic and typological peculiarities of realism as a specific ideological and aesthetic system with a characteristic complex of constitutive features, the singling out of which enables the author to specify the borders between realism and naturalism, on the one hand, and romanticism on the other hand. Tracing the origin and evolution of Ukrainian and world realism, the researcher considers the peculiarities of its variations, which are characterized with the help of the notions "instinctive", "enlightening", "sociological", "ethic", "psychological" realism, etc.

Key words: realism, naturalism, mimesis, romanticism, historical method, didactics.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004

Прийнята до друку 23.12.2004

УДК 821.161.2-1/-9.02

ЖАНРОВІ ПОШУКИ В ПАНФУТУРИЗМІ (ДОБА "НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ")

Анна БІЛА

*Донецький національний університет,
кафедра української літератури і фольклористики,
вул. Університетська, 24, 83055, Донецьк, Україна, т. 0622-999762*

На матеріалі творчості О. Коржа, Г. Шкурупія, М. Семенка, І. Маловічка та ін. автор досліджує особливості жанрових пошуків панфутуристів періоду "Нової Генерації". Розширення жанрової системи відбувається внаслідок зміни ідеологічних установок традиційних жанрів, а також шляхом інвазії публіцистичних жанрів у художні, а художніх – у науковий дискурс, що веде до творення гібридних жанрових форм на зразок виробничого та агітаційного вірша, промови, мемуару, літрепортажу, ревію, кінороману, кінорепортажу тощо. Таким чином авторка обґрунтовує тезу про вагомий внесок панфутуризму новогенераційного періоду в літературний дискурс першої половини ХХ століття.

Ключові слова: панфутуризм, формальний експеримент, репортаж, жанр, ревію, колаж, цитатія, синтез.

Доробок представників "Нової Генерації" відзначається неоднорідністю, адже часопис об'єднав як давніх прихильників панфутуризму (О. Корж, Г. Шкурупій), так і "младофутуристів" (Іро Вакар, В. Вер, І. Маловічко). Відвівши окремий розділ поетам "Нової Генерації" у хрестоматії "Український футуризм. Вибрані сторінки", упорядник М. Сулима був змушений наголосити на таких рисах поезики панфутуристів, як надмірний оптимізм і відносна актуальність низки творів [1, с. 201]. Ще меншою мірою доробок цього етапу представлений у дослідженні О. Ільницького, який розглядає спадщину найвизначніших представників панфутуризму [2]. Утім, художні пошуки "Нової Генерації" становлять невід'ємну складову панфутуристичного і, в чому легко переконатися, соцреалістичного дискурсів. Це зумовило актуальність розгляданого в нашій розвідці питання – особливості жанрових пошуків новогенераційного періоду.

Домінантна тема "Нової Генерації" – відображення динаміки соціалістичного будівництва, титанічного змагання людини зі стихією (зокрема, урбаністичною, як-от завод, залізниця), подолання опору старого господарювання і старої психології селянина (цьому підпорядкований цілий тематичний блок в "НГ" під назвою "Футуристи на село") і міщанського побуту міста, мотив будівництва (розроблений у серії "програмових" віршів "НГ" під гаслом "Автодор"), наукової організації праці – НОП (термін О. Гастева), загалом мотив технічного прогресу.

Твори на виробничу тематику якнайкраще відповідали теоретичній установці панфутуристів відображати живий соціальний процес, актуальні стосунки між людиною і річчю, колективом і виробництвом, що загалом свідчить про паралельне розгортання і засвоєння низки концептів конструктивізму передусім у версії ЛЕФу (Лівого фронту мистецтв) і ЛЦК (Літературного центру конструктивістів). Об'єднавчими для

панфутуризму "НГ" і згаданих, спадкоємних щодо раннього російського футуризму, об'єднань, була ідея синтезу попередніх версій авангардизму, своєрідний пан-авангардизм, тобто претензія на тотальність і концептуальну завершеність; зв'язок з виробництвом; ідея "доцільності та економії у мистецтві" [3, с. 185-186]; принциповий психологізм. Відмінність в естетичних установках очевидна, коли зіставити рецепції такої проблеми, як місце художнього прийому і експерименту. Якщо ЛЕФ і ЛЦК культивували формалістичні пошуки, то "НГ" ставилась з осторогою ("Всі засоби потрібні, але всіх їх треба провізувати" [4, с. 78]; "Треба встановити ревізію засобів. Які наші й які не наші з точки зору функціональності, а не з точки зору естетики" [4, с. 80]), загалом відкидаючи власне деструктивні прийоми раннього футуризму (ономатопея, заум, агресивна тональність), що тягнули за собою ідеологічний шлейф "перехідної доби" і могли натякати на проблематичну "спадщину" щодо італійського футуризму.

Тематика, добір явищ, монтаж, завдяки якому ці явища можуть "промовляти" [5, с. 53], природно, були зумовлені в "НГ" декларованим класовим сприйняттям (тобто ідеологією), а "матеріалізація мистецького твору" (композиція, образна система, стилістика і "жанристика") залежали від технічної майстерності письменника [5, с. 53]. Відтак свідомою робота над цілим рядом нових жанрів підпорядковувалася ідеологічному завданню і не становила формалістичної самоцілі у панфутуризмі "НГ", адже якщо "в художній літературі жанр має тенденцію відриватись від виробничого (первісного) наставлення й утворювати конструктивні канони, у фактографії поняття про жанр має характер відносний і раціональний" (курсив наш – А. Б.) [6, с. 38]. Робота в межах таких усталених в літературі жанрів, як новела (монотематичний концентр), роман (многоцентр), памфлет, і нових – лозунг, марш, репортаж, – була одним з напрямів комунікативної діяльності взагалі – наукової, публіцистичної, практичної, живої, і літературної [4, с. 76]. В аспекті літературної діяльності "жанристика" якнайповніше демонструвала процес "перерозкладу" фактур мистецтва і, як результат, розбудову в журналі – творчій лабораторії – універсального "середнього стилю" ("...Низький – це О. Вишня; високий – це Хвильовий. На стику між ними відбувається організація живої мови. Ми повинні цьому допомогти" [4, с. 79]). Де-факто подібні пошуки ставали самоочевидним "лівим" експериментом. Така ідеологічно-естетична "подвійність" загалом є знаковою рисою футуризму як одного з авангардистських напрямів.

Образ робітничого міста (Донбасу, Кривбасу) – провідний у більшості поетів "НГ". Особлива рельєфність для нього характерна у віршах О. Коржа й І. Маловічка.

Проголосивши ще в 1927 р.: "Про місто / Співати тепер так модно. / Співайте / Хто хоче там / А я / Ще вірніш став від сьогодні / Степам..." [7, с. 16], – Олексій Корж, подібно до О. Влизька, повністю не зміг подолати ліричну емоційність у віршах, на потребі витіснення якої щоразу наголошували теоретики "НГ", але засвоїв тематичну (=ідеологічну) орієнтацію часопису: "Стеліться ж / погустіш рейки / руйнуйте / кубла хуторів. / Це не мої – / футуристські витребеньки – / це замовлення / наших днів" [8, с. 16]. Щораз частіше підступаючи до виробничої тематики, молодий поет заторкнув верхарнівську тему урбаністичного монстра: "...З нор, / з льохів / до дня вилізли / і взяли в руки / :камінь. / Сновигаємо / в павутинні риштовань / – цемент / цегла / :труд. / Виростає / за будовою будова / з-під наших / рук... Ми / скріплюємо / цеглину з цеглиною / так: / що вам / лорди / не розмочити їх слиною / скажених / собак!..." [9, с. 24-25]. Як можна побачити з цієї розгорнутої цитати з вірша 1929 р., популярний мотив робітничої поезії ("кто был ничем..." – "з нор, льохів вилізли...") провокує образний шаблон "будівництво-мурашник", "люди-комахи" і утворює неминучу конотацію "розмочувати слиною", завдяки якій натуралістична конкретність призводить до

розлогої алегорії. Подібна натуралістична алегорія властива і початківцю Г. Безбородькові у вірші "Шахтарське": "...Снаги / – удар. / сили – / удар... / Кров твою / з надр твоїх / висмокче шахтар!" [10, с. 5-6]. Напевно, звернення до цього формального прийому є не випадковим.

Опозиція "капіталістичного Заходу" (лорди) і "робітничих кварталів" молодії республіки в поезії О. Коржа (або Ллойд Джорджа, Куліджа, Нью-Йорку, Парижа – і десятилітньої, зміцнілої країни Рад [11]), поглиблена ідеологічна опозиція "ми (трудящі)" – "він (халтурник, п'яниця)" з обов'язковою згадкою Чемберлена ("...і як ти пропиваєш години, / б'єш у сусіда вікно, / то ти не єдиний – чемберлен з тобою / в одно" [12, с. 8]), взагалі, умовні номінативи, знаки масовано створюваного ідеологічного комплексу ("друзі" і "вороги" Рад), якими рясніють твори переважно молодих представників панфутуризму, може викликати в пам'яті принцип антитези традиційного реалістичного вірша ("Каменярі" І. Франка, "Досвітні огні" Лесі Українки тощо). Отже, крім панфутуристичного мотиву машинізації і потягнень до акцентного вірша, удосконалення жанру *функціонально-виробничого вірша* у випадку О. Коржа, одного з найталановитіших панфутуристів, полягає в "пригадуванні" типово реалістичних композиційних принципів. Як вважає Є. Еткінд, "починаючи з реалізму можна говорити про те, що відокремленість елементів-складників слова подолана, що все семантизується, проймається смислом, а сам смисл стає стилем і звуком" [13, с. 237]. Ознаки реалізму у розглянутому вірші О. Коржа доведені до повтору, коли прийоми реалістичного письма прочитуються не як елементи "культурного коду" (в Бартівському розумінні [14, с. 44-45]) на тлі нової текстури, але як несвідоме надуживання звичними літературними шаблонами за умови витіснення психологізму та емоційності "пасейстичної" лірики. Потреба нормативності як ідеологічна установка просочується у більшість текстів панфутуристів "НГ", показовим може бути вірш І. Гаденка, в якому декларовано добу "повної утилізації здібностей, сили" [15, с. 21]. Це видається особливо цікавим у контексті творення нового соцреалістичного канону, який спиратиметься на оголений (завдяки панфутуристам) "кістяк" формальних прийомів і семантичних опозицій старого реалізму, повертаючись на початку 1930-х рр. від функціонального мистецтва до "утвердження "краси" як принципу і "стилю"..." [16, с. 8].

Нетрадиційне вирішення виробничої теми у І. Маловічка на тлі становлення зазначеного соцреалістичного шаблону в ліриці надзвичайно показове, оскільки цей автор найкраще засвоїв принципи образотворення ранньофутуристичного вірша: "...Немов місто / обплутало йому круг шиї / тротуари, / рейки / і дріт"; "Містові – вчорашньому, / нерухомому, / мертвому – / витягнутому з-під сміття – / – хмизу – ринв; / протиставлю динаміку кадрів Вертова, / що я їх відчув / і визубрив... Асфальтьять вулиці. / Гарячі дні, / крутять, / як циган, / сонцем по околицях. / Автокефальний собор – / комунальній лазні / дегенератом / безлобим / молиться..." [17, с. 4-5]. Виразна декларативність вірша є засобом увиразнення роботи на формальному рівні, а смисли раннього етапу футуризму (місто-спрут, спалить музеї і бібліотеки) приховані під вагою соціально значущого, тобто виробничого і урбаністичного прогресу. Залишкові ранньофутуристичні тенденції можна зустріти не лише у Маловічка, а у багатьох поетів "НГ", які свідомо торкалися теми "автодора" або "аеровірша" – таких близьких для естетики кверо-урбанізму (дивись, наприклад, поезії Ю. Палійчука "Марш автодора", М. Гаска "В ангарі" [1, с. 217, 219], що є тематичним віддзеркаленням більш раннього "Аерокорану" І. Шкурупія [18, с. 19-21]). Натомість формалістичні експерименти в масиві виробничої теми – рідкість. В іншому вірші І. Маловічка, "Промисловість і мистецтво", автор вдається до відомого футуристичного перерозкладу слів, досить

сміливого технічного засобу в контексті синтетичного жанру (промова, віршований репортаж): "Пробіжать: – / не міщанка, / а авто зробленим / рухом / й шахтарі / на вело в трусах, / а замість поезії / натхнення – духа – / ПОЕЗІЯ САЖОТРУСА / САЖОТРУ / САМ" [19, с. 7]. Експериментальний твір І. Маловічка "Хлібозавод" був об'єктом жвавої дискусії на виїзних читаннях у містах Донбасу. Тема машинізації і навіть урбанізації села ("Щоб / взавтра / на степах / хлібний / Рур / З небосягами, / скверами / й трубами. / Крутіться ж / вихром, / трієри! / Відвівайте / дрантя / з піль! / У-р-б-а-н-і-з-у-в-а-т-и – / прерії!! / По / призначенню / творчий / граділь!" [20, с. 24]) викликала як емоційну підтримку ("переключення з літератури на економіку – зайвий доказ доцільності футуристичної функціональної поезії" [21, с. 72]), так і не менш емоційне заперечення суцільності теми машини в сучасній ліриці. Досвід спілкування з живою аудиторією, відбитий у протоколах засідань співробітників "НГ" (переважно 1929 р.), засвідчив низьку культуру робітничих міст і поселень, традиційне естетичне очікування "ліричних тем" від "поетів" і полемічну установку щодо функціональних творів: "Горлівка... абсолютно відстала культурно, але все ж функціональні речі дійшли. Біда в тому, що публіка поставилась до нас не як до робітників культури, а як до політробітників" (курсив мій – А. Б.) [22, с. 73]. Остання рефлексія учасників акції видається особливо вагомою: панфутуристи, зафіксувавши низький культурний рівень аудиторії, стали свідками наслідкового розщеплення соціальних ролей (літробітник і політробітник), яке вони намагались подолати ще на зародковому етапі – формування в ранньому модернізмі диференціації естетичного та ідеологічного (і відповідних "ролей"-масок митця). Але ж ототожнення "поета" з "ідеологом" могло виникнути тільки в результаті культурного виростання над естетикою художньої спадщини, до чого робітнича публіка не була готова також і в силу психологічної інерції (як тут не згадати А. Блока з його неприйняттям гасла заперечення класиків футуристами, зануреного в безкультурні "народні маси"?..). Звідси, у 1929 р., на шістнадцятому році існування футуризму, група "НГ" робить висновок про неможливість відмови від літературного навчання і від використання екстракції як застосування впізнаваних для читача літературних форм. Останнє можна розцінювати як колізію панфутуризму, якби подібна ситуація нерозуміння не стояла перед більшістю авангардистських напрямів, принаймні, на певному етапі. Екстракція стала суперечливим теоретичним питанням, обговорюваним в "НГ", і реалізувалась як в частковій експлуатації старих жанрів (при зміні ідеологічної установки), почасти при творенні гібридних форм (роман-репортаж, кінороман), так і на рівні цитації (про що мова далі).

Смислова опозиція, яку знаходимо у багатьох творах представників "НГ", є характерним засобом структурної організації вірша на соціальну тематику, адже основні кампанії / акції панфутуристів в "НГ" також набували ознак антиномічності в таких "серіях" часопису як "Футуристи в атаку на Зеленого Змія", "Реабілітація Шевченка", за гігієну думки і праці, у прикладних темах (про продуктову картку [23], про "неправильну лінію нашої кооперації, яку може ліквідувати лише частка радянського апарату" [24] тощо). Функціональні вірші, як правило, опрацьовують проблему злободенного характеру. Приміром, Гео Коляда в "еластичній поемі" під назвою "40°" обирає об'єктом трагічну побутову колізію – смерть п'яного безробітного під трамваем. Крім ідеологічної схеми, зумовленої антиалкогольною кампанією (промова безробітного, нарікання на убоге життя, посилені традиційною опозицією "імущих" та "неімущих"), твір містить формальний експеримент: будується за допомогою градації об'єктних планів, на чергуванні композиційно-мовленнєвих форм (побутово-урбаністичний малюнок, ліричний відступ, "ода" ногам, що "носять людину"), за умови

розгалужених метафоричних конструкцій, образних аналогій ("петитними губами кричать газети...", "працюють легені мов турбіни гідро-електричної станції... Людина поводить себе, як зіпсута машина..." [25, с. 7]) і поєднання рис агітаційного і сентиментального вірша ("Будуть чудесні настрої / – зникне горілка / Щастя буде так багато, як води у морі, / озерах та ріках!" [25, с. 9]). Якщо говорити про "літературу факту", що має безпосереднє відношення до функціональної лірики Гео Коляди, то життєвим фактом для поеми могла послужити газетна нотатка або реальна ситуація, втім ідеологічна "обробка" функціональної теми ("п'янству бій") неминуче спростила її вагомість. І для сьогодишнього читача "фактичне" (реальне) відповідатиме не актуальності (ідеології), але *достовірності життєвому факту* 1920-х рр., "життєбудуванню", за визначенням представників "Нового Лефа" [26, с. 21]. Роль таких орієнтирів виконують передусім топонімічні координати, спеціальна термінологія, деталі міського побуту, взагалі, ті історично-звичаєві структури, що згодом безповоротно відмирають, поступаючись місцем новим: "Близько заводу магазин "Державного Спирту", продаж горілки 40°!"; "Сьогодні брук Лібкнехта заливають асфальтом. / Селяни прибули на працю цю. / Вони хочуть заробити на зиму, / прибути з грошима до жінки, дітей... Ноги в онучах, порохняві..."; "№7 трамвай, / від Люксембург до Міського парку. / П'яні всюди, за містом, у місті..." [25, с. 7]). Вагомість таких знакових компонентів стала очевидною для концептуалізму 1990-х. У віршах Гео Коляди вони виступали виключно як часопросторовий каркас ситуації.

(Розглянутий вірш також наводить на думку, що теоретично плідні поняття "література факту" [26], "літературного факта" [5, с. 53], "фактографії" [6, с. 38], як і центральне в літературознавстві ХХ ст. поняття "стиль", з часом змінюють семантичне наповнення. Відтак недоцільним сьогодні виявляється застосування традиційного критерію "актуальності" [1, с. 201] до текстів історичного авангарду, оскільки актуальність – вибір теми – ідеологія в панфутуризмі нерозривні.)

Інший приклад "зниження" і "падіння" ідеологеми ("за гігієну в соціалістичному суспільстві"), у зв'язку з втратою референта, знаходимо у творі Г. Коляди "Поема про те, як стати вродливим, мати у жінок поспіх і бути щасливим". Змальовуючи образ сучасного "начищеного" денді ("Він блискає зубжемчугами, / веселий і має блакитну краватку / і має сорочку з обшлагами / чистішу за гігроскопічну вату! / і ніколи канал уст / він не забруднив жовтим матом. / У нього шляхетний рух, / хоч і родивсь свинопасом, / він чита Семенка, Франка, / знається в укрлітературі / і цитований м'яч жбурля, / як жонглер на клавіатурі..." [27, с. 33]), автор-ідеолог несвідомо вдається до застосування культурного коду, розгорнутої літературної цитації, яка вступає в опозицію до побутової рефлексії: "У нас "благородно": штовхнути у бік і розчавити пальці, / плюватись туберкульозно / кривавим матюком на плаці...", – аж до рецепту особистої гігієни: "спорт – ніякого театру!" – чи до заклик: "Так мийте ж руки перед обідом / І не колупайте пальцем у носі! / За це ніхто Вас не покара Сибіром, / і не пішле на Соловецький острів!..." [27, с. 34]. Ідеологічний рівень у цьому вірші значно ширший, у порівнянні з попереднім текстом, адже тема гігієни побуту конотується з мотивом фізичних репресій кінця 1920-х рр. і, можна сказати, гнеться під її додатковим смислом. Відтак сам текст Коляди має зародки можливого прочитання не лише як "агітка" (при збереженні цілісності ідеологічного модусу), але і як рефлексія з елементами автопародії і соціальної інвективи з невдалим іронічним мотивом "покарання". (Але напівусвідомлення функції іронічного коментарю на тлі велемовної риторики і образу денді обов'язково "випустила" б репресований страх – якби ми звернулись до психоаналізу).

Підсумовуючи жанрові пошуки представників "НГ" за два роки, О. Полторацький відзначив: "...Ми гостро відчуваємо в своїй роботі соціальне замовлення, а раз так – гостро орієнтуємося на конкретне завдання: сьогодні написати експеримент до "Нової Генерації", завтра – масовий нарис або функціональну поезію до найпоширенішої газети" [28, с. 16]. Подібна адаптація публіцистичних жанрів (або гібридних, яким, наприклад, вважався "експеримент" як спроба нового формотворення) в художньому дискурсі панфутуризму неминуче впливала на характер лірики: тяжіння до газетного метафоричного шаблону, що зумовлює відносну легкість сприйняття, фіксування виробничих реалій і процесу, документалізація життєвих фактів.

Таким вагомим фактом художнього дискурсу кінця 1920-х стає соцзмагання і виконання державного плану, що осмислює Гео Шкурупій у вірші "Десятий", а також Ю. Палійчук у "Промові про змагання", Гро Вакар в "Уривку з промови на диспуті Кому? Потрібне? Мистецтво?", І. Маловічко у вірші "МІОД" (присвячений XV річниці Міжнародного юнацького дня) і, частково, у "факто-поемі" Віктора Вера "1919-й".

Жанр *промови*, характерний для цих творів, передбачає умовного адресата, полемічне загострення, соціально спрямовану проблематику. Прикметною особливістю таких творів є наявність, поруч з виробничою, супровідної теми митець і суспільство і, відповідно, роздумів над новим характером заангажованості митця: "...В умовах змагання / поет – не менше, ніж монтер чи механік..." [29, с. 3]; "...А я / кілька своїх рядків найгірших / про якусь забрьохану шахту / не проміняю на десятки віршів / про найкращі в цілому союзі ландшафти... Нам – / про розкромсаний / вздовж і впоперек / врубами / не про блакитний, / про кам'яновугільний / Донбас!" [30, с. 3-4]. Природна опозиція "творець" – "монтер і механік", характерна для панфутуризму, тут ускладнена реліктовим і найбільш улюбленим мотивом раннього футуризму – опозицією нового мистецтва до пасеїзму як прояву міщанських смаків сучасників. У зв'язку з цим особливою полемічною наснаженістю відзначається промова 1927 р. Г. Шкурупія, в якій можна побачити відбитки статей цього ідеолога "Семафору в майбутнє" (див. зокрема "Невиданный поединок" [31, с. 46]) і "Нової Генерації". Адресати "Ювілейної промови" – сучасники Шкурупія (Куліш, Досвітній, Горький, Маяковський). Останні два стають об'єктами футуристичного глузування як представники російської великодержавної ідеї: "...Пролетарський письменник / Горький / Од презирства / (з княжого столу / олімпійської горки) / себе українцям читає / не дозволив... (Маяковський!) Згубили ви / інтернаціональні гасла... / З газетних гранок / і з трибуни "Лефа" / ви прокричали / про російську мову, / а ми / вважаємо її за полустанок / великого революційного рельєфу..." [32, с. 19-21]. Образні та ритмічні засоби організації цього полемічного вірша є вдалою транспозицією поезики В. Маяковського. Не відомо, якою мірою Шкурупій був знайомий з творчим кредо російського поета: "...Товарищи, / бросим / замашки торгашь – / – моя, мол, поэзия – / мой лабаз! – / все, что я сделал, / все это ваше – / рифмы, / темы, / дикция, / бас!..." [33, с. 155], – але вільне застосування поезики, включно з ампліфікацією чужорідних для поетичної системи Шкурупія конструкцій (*материй футурист, мочив перо в атрамент з фарб, піжонистий селяк* тощо), свідчить про свідому стилізацію на кількох рівнях: 1) прямого цитування, 2) натяку на образний ряд інших творів, 3) нагадування про чужу (зокрема Маяковського) естетику – передусім у ритмомелодійному ряді. Стилізація Шкурупія включена в промову-памфлет і через те набуває рис ідеологічного "викривлення", карикатурності, пародії, як, врешті, і полемічні статті цього панфутуриста. Це дає підстави розглядати її також у контексті ігрових форм історичного авангардизму.

Взірцеві варіанти промови в "НГ" мають виразне функціональне навантаження і наближаються до *агітаційного вірша*, як, наприклад, поезії Л. Зимного з проблемою "нових кадрів": "Щоб був / солдатом інженер на заводі / в боях за промплян, / щоб вів бригади сам там, / а не запливав / у "неутральні" води..." [34, с. 3]; з гостро виписаною темою обивателя: "Раднарком і Політбюро – / не чудотворні ікони; нічого – молитись їм / про своєчасне устаткування / на приватних квартирах / соціалістичного комфорту, / і одночасно / видурювати в Церобкопі зайву пару галош... А коли жінка його / не дістане батисту на комбіне / зразу стане для його / помилковою / вся / наша торговельна політика..." [35, с. 10-11]. Сьогодні ці тексти мають безперечне історико-культурне значення завдяки концентрації побутових і соціальних реалій. Говорити про естетичну вагу панфутуристичної продукції необхідно виключно в зазначеному аспекті значущості факту і доцільності функціонального впливу на читача, що відповідає засадам панфутуризму як метамистецтва.

У цьому зв'язку зупинимося детальніше на "зразковій" поезії М. Скуби "Правда" №4430, об'ємний фрагмент з якої доведеться зачитувати (адже "агіткові" твори практично не представлені у хрестоматії М. Сулими, оскільки упорядник, вочевидь, керувався критерієм поміркованого естетизму людини кін. ХХ ст.) : "...більше уваги проблемі / текстильної сировини! / щоб мати норми / завантажень / повні / – дорогу / закавказькій бавовні! ... в районі / луганського і баку, / і в округах – / ширванській, і в луганській, / і в пермі... організуються: / нові / городньо-молочарські, / зернові – / радгоспи... робити – вкупі, / а дихати – / нарізь, / – не нам! / ... – дамо / мінеральне угноєння / ланам!" [36, с. 5-7]. Газетний репортаж, оформлений як вірш, вартий такої уваги дослідника, адже в цьому тексті телеграфна мова новинарської колонки помножується "витягами" із заголовків (газети "Правда" №4430?), утворюючи своєрідний функціональний колаж, різновид ужиткової лірики доби соціалізму. До подібного прийому, як структурного компоненту "промови", вдаються також інші представники "НГ", наприклад, Л. Зимний: "СРСР – індустріальна країна. / ...Дніпрельстан, / металургійні комбінати, / нафта – Баку, нафта – Урал. / Аеро лінії / через океани й материки, / трактори й комбайни / замість / ципів і рал..." [35, с. 11]. Занепокоєння проблемою денотації, про яку писав Р. Барт [37, 293] і яка була актуальною вже у кверофутуризмі (що демонструвала установка на урбаністичну тематику), сягає тут межі, оскільки вже саме називання (явищ, подій, соціального життя) ототожнюється з фактом. Це явище має певні аналогії з фотографією у сюрреалізмі, яка подає "досвід природи [і соціуму – А. Б.] як репрезентації, фізичної матерії як письма" [38, с. 119], намагаючись його систематизувати за допомогою колажу фраз. Відтак депсихологізація, декларована панфутуристами, перетворюється на відчуження (не плутати з "очудненням" В. Шкловського!) тексту від автора, який тільки трансформує енергію колективного "ми". Цей маленький вірш М. Скуби може також розповісти про подальшу долю експериментів з денотацією в літературному дискурсі. Колажна техніка (М. Семенко волів називати її "монтажем"), витісняючи психологізм, була неприйнятною для дидактично спрямованого соцреалізму. (Свідченням того є збірка П. Тичини "Чернігів", прохолодно зустрінута критикою, адже прийом колажу і аплікації номінативів посідав у ній значне місце, створюючи певну поліфонію "мов", що давало підстави для розбіжних критичних тлумачень.) Відтак різновид подібного функціонального вірша був "затаврований" у 1930-х як агітка. І експеримент з номінативами продовжився лише в соц- і поп-арті 1990-х [39].

На тлі відносно вдалих виробничих спроб окремі представники "НГ", приміром, О. Корж у віршованому "Колгоспному романі", усвідомили потребу сюжетності і

документалізації – як основних засобів витіснення традиційного ліризму. Але міркування про розмах виробництва у цього поета, як правило, патетично узагальнені і, знову-таки, алегоричні, як і в традиційній реалістичній ліриці: “донбасе! ти пляму лишив в історії. / довів машини дерево терти. / чому вугілля потрібні тонни / не викинув з шахт наверх ти? / ну так, це було в 21 рік / (холодом руїни дише ця дата). / повернувся ліс до холодної індустрії / суворим Лицем, бородатим...” [40, с. 9], – і мають виразний спогадувальний характер. Цей потенціал мемуариста після тривалих шукань О. Корж почасти реалізував у “Першому етапі (матеріалах до історії літературного побуту)” [41], відрефлексувавши не тільки соціальні перипетії кінця 1910-х – середини 1920-х р.р., але й характер моди, побутових смаків, уподобання тогочасної “літтусівки”. Маргінальність інтимного спогаду в системі жанрів “НГ” була очевидною, через те останній був охарактеризований у “Змісті” часопису зразком “розробки історії літературного побуту як певного жанру літератури факту” [42] (курсив наш – А. Б.). Практика мемуару як документального жанру, що реконструює історичні й побутові факти, “наскрізь підкорений матеріалові, і людина тут живе не сюжетною динамікою і романними ситуаціями, а хлібом, повітрям, ділом, думкою, – словом, реальним, а не умовно-художнім життям” [43, с. 135], також як історії літпобуту, була не надто інтенсивною в “Новій Генералії”. У зв’язку з останнім можемо згадати репортаж О.Мар’ямова, “Амур з пропелером”, який містить роздуми про сучасний літературний побут [44, с. 11-12] і оповідання з елементами репортажу Л. Чернова “Цивілізація” [45, с. 33-34]. З-поміж гібридних жанрів фактографії домінував нарис, а також максимально документалізовані, з переконливою подачею фактів “відчит” (про виступи футуристів на Донбасі) і “допис”, літературний і фоторепортаж, репортаж-допис.

Жанр *репортажу*, будучи одним з провідних в “НГ”, відбив потребу нового покоління осмислювати швидкі зміни в різних ділянках виробництва, як-от розбудова гідроелектростанції (Д. Бузько, Г. Шкурупій “Старим Дніпром в останній раз”), шахтне виробництво (О. Полторацький, Дан.Сотник “Донбас на півдорозі”), досягнення аеро-виробництва (О. Мар’ямов “Амур з пропелером”, О. Полторацький “Сім годин у повітрі”), загальна картина соцбудівництва в подорожніх враженнях панфутуристів (О. Мар’ямов “Лист із Персії”; О. Влизько “Аеро і верблюди” – останній використовує форму репортажу як ігрову, пародіюючи піднесено-романтичний наратив української прози XIX ст.; “залізничний” вірш репортажного типу І. Маловічка “Одеса – Харків”). Основні риси літрепортажу, на думку редакції, такі: “установка на змонтований факт, незвична образність, міцні способи емоційного впливу та закінчення агітаційного порядку, що логічно випливає з поданих фактів” [42]. Більшість згаданих репортажів мали напівліричний характер і, крім фактичного, референтного матеріалу, були ускладнені авторськими відступами, додатковими коментарями і навіть цитаціями, що дає всі підстави розглядати їх як гібридні, ускладнені форми напівхудожнього-напівпубліцистичного характеру.

Коментуючи літрепортаж О. Полторацького “Пересторога” про аероманеври над Києвом у 1928 році, редакція відзначала як позитивний “новий засіб” поезики – “часткове використання деяких мотивів з інших творів” [42]. Прийом *цитації* (С. Войнілович у відомій статті “Теорія екстракції” окреслює це явище як опанування “культурними тематичними елементами”, які “за характером своєї сутності наближаються до тематичних елементів факто-монтажу, а тому вони мають переваги останнього щодо побічних шкідливих ефектів мистецьких творів” [46, с. 37]), отже, свідомо культивується панфутуристами як один із засобів “перерозкладу” фактури старого мистецтва, а також як ігровий компонент “стилізації” (згадаємо полемічну

“промову” Шкурупія) і “впізнавання”, яке є прийомом екстракції. Літературний факт (citaція) розглядається в цей період панфутуризму як співмірний (хоч і не рівноцінний) щодо життєвого факту. Відтак події, подані в репортажах, а іноді і цілі мовленнєві структури, можуть з легкістю були конвертованими на правах автоцитати в роман, що спостерігаємо зокрема у відомому романі Гео Шкурупія “Двері в день”.

Роман як політематичний твір став однією з гострих проблем на обговореннях “НГ”. Але можемо говорити про незначну кількість “новогенераційних” романів: згаданий твір “Двері в день” Г. Шкурупія, “фігурний роман” А. Чужого “Ведмідь полює за Сонцем”, кінороман Л. Скрипника “Інтелігент”. Складність роботи в цьому жанрі була зумовлена усвідомленням інерції літературної традиції, адже роман осмислювався як вершина реалістичної белетристики (“ВУСПП обстоює реалізм: пролетарський, динамічний і синтетичний (що їх всіх можна об’єднати під однією назвою: сімейний реалізм); на практиці це значить виробляти романи” [6, с. 37]). Виступаючи проти психологізму і “сімейності” (“Сім’я і кохання мають стати для нас заборонені теми” [6, с. 38]) як типологічних рис роману, панфутуристи зосередили увагу на проблемі співвіднесення сюжетності і публіцистичності, монтажу і ритмізації структур, тобто засобів оформлення фактів, а також на питанні інвазії *гібридних романних жанрів* (кінороман, кінорепортаж) у кіномистецтво (адже, як вважає М. Семенко, колишній редактор ВУФКУ, “криза росту вимагає кинути шкідливу думку про літераторів, які начебто мають врятувати кіно своїми з необхідності халтурними “художніми” сценаріями для “художніх” фільмів. Цей небезпечний шлях заводить в залежність наше кіно від сучасної літератури, яка в сучасному своєму стані сама не стоїть на потрібному якісному ґрунті” [47, с. 63]) і витісненні жанром *ревію*, який відповідає своєю фактографічністю й динамікою зв’язку між глядачем і драматичним дійством соціальним запитам сучасності, психологічної п’єси [48]. (Відома антикулішівська і, згодом, антикурбасівська кампанія, яку проводила “НГ”, була зумовлена, зокрема, полемікою щодо ролі драматурга (Творця чи конструктора) і режисера (Деміурга-диктатора чи одного з організаторів свідомості глядача).

Наскільки представникам “НГ” вдалось “розхитати” структуру традиційного роману? Шукаючи шляхів змішання фактур, Л. Скрипник звернувся до кінороману, оснастивши твір розгорнутими ремарками (частково цей засіб застосовує також Ю. Яновський у романі “Майстер корабля”), але, незважаючи на введення біографічного вектора, у читача лишається від тексту враження напівсирого літературного матеріалу. Більш досконалий експеримент з фактурами Г. Шкурупія в романі “Двері в день”, але на думку представників “НГ”, цей твір лише частково відповідав панфутуристичним установам, оскільки, як висловився культуртрегер М. Семенко, Шкурупій виходив у романі “від літератури з великої літери”, а не від життя, не з фактографічної настанови [4, с. 78]. Утім, безперечним здобутком автора можна вважати свідому інтертекстуальну роботу на композиційно-мовленнєвому і образному рівнях. Це споріднює пошуки Шкурупія з експериментами Влизька в жанрі оповідання (останнього приваблювали також маніпуляції з відомими літературними сюжетами, пародіювання з травестуванням “застиглих” наративів конрадівського кшталту, – дивись, наприклад, оповідання “Експериментальний депутат”) [49], “Сфінкс” [50], оповідання з елементами репортажу і рефлексії над сучасним побутом “Аеро і верблюди” [51]). Цікаво, що плідні пошуки формотворчих засобів характерні для обох письменників і в ліриці, і в прозі, що свідчить про подібне відчуття літературних фактур і життєвого матеріалу, обов’язково сучасного, до якого звертались згадані панфутуристи.

Роман А. Чужого "Ведмідь полює за Сонцем" (як і інші твори цього автора: "Кожне слово по-своєму пахне", "Любов і голод", вміщені в "НГ") мають ознаки параболічності і літературної загадки. Фабула роману ледве проступає, даючи можливість для рефлексії умовних персонажів – Ведмеда (дитини-філософа), його батьків, епістолярного співрозмовника про побутові, соціальні, а здебільшого екзистенційні речі ("чи можна розкласти формулу людини?", "чи можливо через листування цілком викрити людину?", специфіка кохання тощо). Брак фабульності (поруч з наростаючою енігматичною інтригою) зумовив ритмічне і графічне оформлення тексту. Як відомо, частину його було подано як поезомалюнок [1] (інша частина – ритмізований графічними розбивками текст [52]), що, тим не менше, не наближає роман Чужого до синестетичних творів Сандрара і Делоне, адже фігурки тварин (своєрідна заманка примітивом як жанром живопису), в якій "запаковано" текст роману, не дозволяють одночасно сприймати візуальний і вербальний плани. Тому власне графічний експеримент, на наш погляд, був невдалим. Втім, жанрові пошуки, а їх можна охарактеризувати як напрям до синтетичного романного жанру, в якому осмислювалась дія біогенетичного закону на матеріалі зростання однієї людини, – свідчать про оригінальний прозовий потенціал автора. Аналогічний пошук синтетичного жанру в цей час подав Валеріан Поліщук у "Козубі ягід" [53, с. 20-22]. Експерименти в романному жанрі обох представників історичного авангардизму неможливо охарактеризувати як власне "формалістичні" (в розумінні ОПОЯЗу), оскільки обидва твори претендують, насамперед, на деконструкцію світогляду.

Жанр ревію, обговорюваний на засіданнях "НГ", присвячених проблемам театру, не був практично реалізований. Пошуки в цьому напрямі, припускаємо, продовжив після розриву з панфутуристами Кость Буревій, з-під пера якого з'явилися три "ревії" [54], в яких обігрувались домінантні панфутуристичні мотиви і семантичні опозиції, котрі, як ми побачили з розгляду лірики, вже набували канонічності і ознак соцреалістичної нормативності. Пародійність ревію (як і образу Едварда Стріхи – віддзеркалення панфутуристичної поетики, доведеного "до стилістичного абсурду" [13, с. 181]), дає підстави розглядати драматургічну спадщину К. Буревія також у дискурсивному просторі "Нової Генерації". Подібні "ризиковані аналогії" можуть бути надзвичайно плідними у подальших літературознавчих розвідках. Адже до висновків про значення панфутуристичної практики, зроблених М. Семенком ще 1929 року, варто прислухатись і сьогодні, осмислюючи естетичний доробок 1920-х рр.: "За 15 років нашого існування ми теж помітили, що вся культура йде вслід за нами – коли розуміти під культурою різні літературні й мистецькі групи й організації, що були чи є зараз в українській культурі. Ми не бачили жодного випадку, щоб хтось знайшов якісь інші шляхи чи здобутки, якими й ми могли б користуватись. Навпаки, нас повторюють, нас наслідують, нас ревізують з погляду спрощення наших позицій, нас навіть мавпують. Але що це доводить? Щоб ми оточили себе китайською стіною? Нічого подібного! Широко відчинити двері – хай беруть і хай вчаться..." (акцентування автора – А. Б.) [49, с. 78]. Трансформація панфутуристичних мотивів і образів у соцреалізмі, пошуки в напрямі цитації та автоцитації (і, відповідно, автопародії), розширення жанрової системи за рахунок уважного вивчення факту – побутового, літературного та ін., "змішання фактур" через інвазію публіцистичних жанрів у художні, художніх у науковий дискурс (передбачалась, наприклад, заміна традиційного роману проблемною монографією, індивідуальної роботи – колективною [6, 39]) – всі ці пошуки свідчать про справді вагомий внесок панфутуризму новогенераційного періоду в літературний дискурс першої половини ХХ ст.

1. *Адашкина Н.Л.* 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Искусство XX века. – М.: Советский художник, 1989.
2. *Барт Р.* S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г.К.Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
3. *Барт Р.* Литература и значение / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, Универс, 1994.
4. *Безбородько Г.* Шахтарське // Нова Генерація. – 1930. – № 8-9.
5. *Біла А.* Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і Час. – 2002. – №1. – С. 35-48.
6. *Біла А.* ...І ноему покрис ноезіс. ...: психологічні риси поставангарду // Наукові записки Харківського державного педагогічного ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Серія "Літературознавство". – 2002. – Вип. 2. – С. 176-182.
7. *Біла А.* Міф про Едварда Стріху в тексті авангарду // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 2002. – Вип. 7.
8. *Біла А.* Міф про Едварда Стріху в тексті авангарду // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 2002. – Вип. 7.
9. *Вакар Г.* Уривок з промови на диспуті Кому? Потрібне? Мистецтво? // Нова Генерація. – 1929. – №6.
10. *Влизько О.* Аеро і верблюди (репортаж) // Нова Генерація. – 1930. – №5.
11. *Влизько О.* Експериментальний депутат // Нова Генерація. – 1927.
12. *Влизько О.* Сфінкс // Нова Генерація. – 1928. – № 3.
13. *Войнілович С.* Теорія екструкції // Нова Генерація. – 1929. – № 11.
14. *Гаденко І.* Ми вимагаєм систему // Нова Генерація. – 1929. – № 7.
15. *Гриц Т.* Мертвый штамп и живой человек / Литература Факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под ред. Н.Ф.Чужака. – М.: Захаров, 2000.
16. *Зимний Л.* Кадри (3 книги "Атака") // Нова Генерація. – 1930. – №8-9.
17. *Зимний Л.* Не в день ювілею // Нова Генерація. – 1929. – №11.
18. Зміст №11 та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1928. – № 11.
19. *Ільницький О.* Український футуризм. 1914-1930 / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003.
20. *Ковалевський В.* Зустріч // Нова Генерація. – 1929. – № 7.
21. *Ковалевський В.* Уривок з Балади про бляшані кухлики // Нова Генерація. – 1929. – №9.
22. *Коляда Г.* 40° (еластична поема) // Нова Генерація. – 1929. – № 4.
23. *Коляда Г.* Поема про те, як стати вродливим, мати у жінок поспіх і бути щасливим // Нова Генерація. – 1929. – №5.
24. *Корж О.П.* Донбас слухає // Нова Генерація. – 1929. – № 4.
25. *Корж Ол.* Будуємо – ідем // Нова Генерація. – 1929. – № 1.
26. *Корж Ол.* Колгоспний роман // Нова Генерація. – 1930. – №2.
27. *Корж Ол.* Перший етап (матеріяли до історії літературного побуту) // Нова Генерація. – 1930. – №1.
28. *Корж Ол.* Про дитинство, степ і рейки // Нова Генерація. – 1929. – № 4.
29. *Корж Ол.* Славлю Травину // Нова Генерація. – 1927. – № 3.

30. Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма / Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
31. Маловічко І. Зміст міста (Уривок з поеми) // Нова Генерація. – 1929. – № 10.
32. Маловічко І. Промисловість і мистецтво // Нова Генерація. – 1929. – № 6.
33. Маловічко І. Хлібозавод // Нова Генерація. – 1929. – № 1.
34. Мар'ямов О. Амур з пропелером // Нова Генерація. – 1928. – № 1.
35. Маяковский В. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1976. – Т. 7.
36. Мельник П. "На 100" // Нова Генерація. – 1930. – № 1.
37. Наш бюлетень // Нова Генерація. – 1929. – № 4.
38. Наш бюлетень // Нова Генерація. – 1929. – № 5.
39. Наш Бюлетень // Нова Генерація. – 1930. – № 1.
40. Невиданный поединок // Семафор у майбутнє. – 1922.
41. Недоля Л. Десять зим // Нова Генерація. – 1928. – № 1.
42. Палійчук Ю. Промова про змагання // Нова Генерація. – 1929. – № 12.
43. Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 4.
44. Полторацький Ол. Через голови критиків // Нова Генерація. – 1929. – № 2.
45. Раков В. И. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. – М.: Просвещение, 1976.
46. Роман друкувався уривками. Див.: Чужий А. Ведмідь полює за Сонцем // Нова Генерація. – 1927. – № 3; 1928. – № 3, 4, 7, 10, 11.
47. Санович А. Цікава стаття про нецікаві речі // Нова Генерація. – 1929. – № 7.
48. Скуба М. "Правда" №4430 // Нова Генерація. – 1930. – № 1.
49. Сушинський Б. Кінець репертуару (в порядку обговорення) // Нова Генерація. – 1930. – № 4.
50. Український літературний авангард. Дискурс 1920-30 рр. Компендіум і методичні вказівки до спецкурсу для студентів-магістрантів. – Донецьк, 2001.
51. Український футуризм. Вибрані сторінки / Упоряд. і коментарі М. Сулими. – Ніредьгаза, 1996.
52. Чернов Л. Цивілізація // Нова Генерація. – 1927. – № 3.
53. Чужак Н. Писательская памятка / Литература Факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под редакцией Н.Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000.
54. Шкурупій Г. Аерокоран // Семафор у майбутнє. – 1922.
55. Шкурупій Г. Ювілейна промова // Нова Генерація. – 1927. – № 1.
56. Эткинд Е. Материя стиха. – СПб.: "Гуманитарный союз", 1998.

GENRE SEARCH IN PAN FUTURISM ("NEW GENERATION EPOCH")

Anna BILA

Donetsk National University

Department of Ukrainian Literature and Folklore

Universytetska st. 24, UA-83055, Donetsk, Ukraine, ph. 0622-999762

In the article based on the creative work of O. Korzh, H. Shkurupiy, M. Semenko, I. Malovichko and others the author researches the peculiarities of genre search of pan futurists of the "New Generation" epoch. The enlargement of the genre system is achieved due to the change of ideological aims and traditional

genres as well as by means of invasion of journalistic genres into fiction and invasion of fiction genres into the scholarly discourse which lead to the creation of the following genre forms: production and propaganda poems, speech, memoir, literary report, review, movie novel, news film etc. In this way the author substantiates the statement concerning the significant contribution of pan futurism of the new generation period to the literary discourse of the first half of the XXth century.

Key words: pan futurism, formal experiment, genre, report, review, collage, quoting, synthesis.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-1/-9.09(092)

УКРАЇНСЬКИЙ УТОПІЙНО-АНТИУТОПІЙНИЙ ФЕНОМЕН

Галина БАРАН-САБАТ

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра української літератури,
вул. Франка, 1, 81600, Дрогобич, Україна*

Статтю присвячено питанням трансформації жанрів утопії та антиутопії в українській літературі початку ХХ ст. Аналізуючи елементи утопії та антиутопії в романі В. Винниченка "Сонячна машина" та поемі-феєрії П. Тичини "Прометей" (тональність конфлікту, проблематику, систему основних образів та персонажів) твори Г. Веллса, Дж. Орвела, К. Воннегута, А. Платонова, Є. Зам'ятіна, авторка доходить висновку про виникнення нової "гібридної" жанро-форми – пантопії, в якій поєднуються антиутопійний трагізм протистояння маси й особи та утопійна віра в триумф "здорового, істинно-прекрасного і гуманного". Жанр пантопії охарактеризовано як тип літератури попередження, породженої суспільно-історичною напруженою добою.

Ключові слова: утопія, антиутопія, пантопія, жанро-форма, жанрова модифікація.

У безперервному літературному потоці виникають твори, що стоять на межі жанровизначальних форм утопії та антиутопії. В Україні ця течія отримала специфічний відтінок, де антиутопійний трагізм у передчутті майбутнього згладився утопійним міражем надії на позитивно-благодійну перспективу. Яскравий приклад – "Сонячна машина" Володимира Винниченка і насичена антиутопійними мотивами поема-феєрія Павла Тичини "Прометей".

Українські письменники, як і світові антиутопісти, виразили у своїх творах страх перед утопійною сталістю благополуччя, перед всезагальною механізацією й технізацією життя. Зокрема, ідеалізований утопістами досконалий застій у творі В. Винниченка отримує негативне висвітлення. Людина в досконалій стабільності втрачає творчі інстинкти й деградує, перетворюючись у "жуйну тварину". При справедливому соціальному розподілі й соціальній рівності уніфікується особистість, вона потрапляє у вир анархорозкутості і в той же час – у повну залежність від автомата. Технізація суспільства робить її рабом машини.

Сонячна машина, повністю вивільнивши людину від праці, створила умови для її необмеженої свободи, яка в уявленні утопістів ототожнювалася з щастям, а у творі Володимира Винниченка несе занепад і розруху. Теорія "Вічного порядку" не може стати панацеєю для стабільності й урегулювання життя, оскільки веде до тоталітаризму й насильства, що співзвучно зам'ятінському й орвеллівському планово-врегульованому статусу держави, де функція кожного окреслена ще з народження.

Тема маси й особи вирішується автором в антиутопійному та утопійному дискурсах. Письменник демонструє, як єдиний всемогутній соціальний організм поглинає "я",

одиниця вливається в нав'язуване всезагальне щастя. Сонцеїстичний рух поступово захоплює все більше індивідів. У романі В. Винниченка, як і в антиутопістів, людська маса подається як змеханізовано-автоматизована гігантська машина, могутня рушійна сила, що дисциплінує й підкоряє. Водночас образ маси й особи в "Сонячній машині" осмислюється і в дусі утопійних ілюзій, де роль надособистості стає провідною в історичному розвитку. Уявлення письменника про ідеал втілились в змалюванні повністю витриманого у дусі утопійних образів-культів персонажа Рудольфа Штора, що започатковує новий спосіб життя, змінює суспільний лад.

У творі В. Винниченка, як і в антиутопіях, вагомого значення набуває мотив вибору, виражений через системну варіантність образів. Персонажам надається можливість стати на шлях боротьби з нав'язуванням режимом, вирватися з тенет "Вічного порядку" або підкоритися і влитися в загальний потік існування. Письменник, засуджуючи тоталітаризм як систему всеохопного ритму й пригноблення особистості, виводить "занепокоєних" героїв, які чинять опір сонцеїстичній системі знеособлення, але в кінцевому результаті капітулюють перед усезагальним екстазом ошасливлення. На противагу "занепокоєним" героям В. Винниченко змальовує з великою симпатією образ Сузання, яка у протистоянні сонцеїстичному руху дійшла до краю і своєю смертю кинула виклик "жуйним тваринам", що підкорилися новому науковому винаходу, і продовжила тим самим галерею образів "героїв-бунтівників".

Тип колізії, конфлікт, система образів у "Сонячній машині" витримується в дусі сталих традицій антиутопії. Але у творі В. Винниченка фокусує утопійна ідея досягнення всезагального щастя. Не випадково він завершується тріумфом кохання, "благовісним палаючим щастям" [2, с. 607]. На відміну від антиутопістів, автор "Сонячної машини" разом зі своїми героями вірить в ідеальну завершеність і стабільність суспільного життя, у перемогу розуму й те, що людство зможе уникнути негативних наслідків науково-технічного прогресу і поневолення людини машиною. Настрій безнадії ніби пом'якшується, з'являється радісний проблиск віри в тріумф здорового, істинно-прекрасного й гуманного.

Отже, жанротворчий ефект композиції "Сонячної машини" В. Винниченка – у гострій колізії, яка тяжіє до антиутопійного трагізму, але наприкінці йде на компроміс з утопійною відрадною тенденцією. Заключний акорд "Сонячної машини" життєствердний. І якщо утопія оптимістична, антиутопія песимістична, то в "Сонячній машині" співіснують обидва ці настрої.

Це дало підстави визначити в українській літературі нову жанроформу, про яку ми докладно говорили в монографії "Роман-пантопія В. Винниченка "Сонячна машина": проблематика, особливості поетики" [1]. "Сонячна машина" – це пантопія (утопія – місце, якого нема, антиутопія – місце, протилежне утопійному, пантопія – всеохоплення місць). Невід'ємною функцією цього жанрового прояву є попередження, в якому нерозривно співіснують мрія і зневіра, надія і відчай.

Поеднані ознаки утопії й антиутопії і в поемі-феєрії П. Тичини "Прометей", в якій технізовано-досконалий світ представлений у своїй бездуховності. Майбутнє в уяві поета постає в антиутопійному дискурсі: технізовано-математичне, в якому втрачається здатність на героїчні вчинки, благородні помисли, де жорстокість стає нормою життя:

...Оце в нас правда.
Коли заслабне хто, хоч би й з талантом,
і знаєм ми, що він лиш буде вить,
а не співає, і що вже ми від нього

корисного нічого не візьмем, –
такого ми вбиваєм [6, с. 214].

Незважаючи на те, що в цьому творі превалюють антиутопійні мотиви (таврування тоталітаризму, змеханізованості людства, руйнівної ролі технічної досконалості, знеособлення людини, деградації і доведення до бездуховності майбутнього суспільства), він має утопійно-оптимістичний зміст. Наскрізна ідея твору – віра в торжество духовності, оновлення життя:

О не сумуй так страшно, Прометею;
за ніччю встане день, за ніччю день [6, с. 216].

Вагому функцію в поемі виконує композиційна рамка, яка фокусує оптимістичну надію на позитивний суспільний розвиток. Започатковує поему пророцтво Сліпої, яке віщує знищення світу жорстокості, безсердечності, бездумності:

Слухайте всі:
А! Ео!
Скресни, Прометею!
Старосвіту скон!
А! Ео!
нас легіон!
Чуєте: нас легіон [9, с. 464].

І закінчується поема саме такими подіями, які пророкувала Сліпа: люди повстають проти сил зла, гноблення і перемагають. Останні рядки поеми:

Огни огнео,
Скресни, Прометею!
Старосвіту скон!
Нас легіон! [5, с. 480].

Отже, у "Прометей" настрій безнадійності ніби пом'якшується, його заміняє віра в триумф здорового, істинно прекрасного й гуманного. Саме через ці фактори не можемо зарахувати цей твір до "чистої" антиутопії. У "Прометей" також нерозривно співіснують мрія і зневіра, надія і відчай.

Утопійні ідеали настільки привабливі, що, на відміну від антиутопістів, які повністю заперечують і відкидають їх як шкідливі, пантопісти не можуть відмовитися від цих ілюзій. П. Тичина й В. Винниченко, визначаючи згубність і жахливість сучасного їм суспільного розвитку, вірили у можливість соціальної досконалості. Можна стверджувати, що в їхніх творах антиутопійний світ бачиться в утопійному мареві. Поєднання утопійних і антиутопійних жанрових і сюжетно-композиційних пластів у "Прометей" і "Сонячній машині" дало можливість авторам не тільки попередити й застерегти людство перед реальною загрозою, але й показати, що вони свято вірять у силу й потенційну спроможність людини, у перемогу добра над злом.

Тип суспільства, змодельований у творах утопістів, антиутопістів, "Сонячній машині" В. Винниченка й "Прометей" П. Тичини, можна окреслити так:

– в утопістів ідеальна, фізично і духовно прекрасна спільнота – відповідно до характерних для утопії завищених критеріїв соціального ідеалу, якого буде досягнуто після реалізації всіх надій, планів, мрій, можливостей;

– в антиутопістів, які відмовляються визнати досяжність ідеалу досконалого суспільства, – доведена до абсолюту негативна модель, художнє втілення якої переконливо свідчить: спроба технічно й духовно перебудувати світ і повсюдно досягти ідеалу не тільки безпідставна, але й призводить до непередбачених наслідків;

– у винниченківському й тичинівському зображенні суспільства цінним є те, що воно не є абсолютним антиідеалом утопії, який акумулює все зле, трагічне, сіре. Суспільство “Сонячної машини” й “Прометея” є проміжною ланкою між ідеалом та антиідеалом. Завершення творів – це надія на втілення утопійної мрії про безхмарне щастя, про Едем на землі.

Враховуючи, що жанр – це насамперед категорія змістова, звертаємо увагу на те, що жанрова форма винниченківського й тичинівського творів ґрунтується на літературній традиції, перегукується з утопією та антиутопією. Однак внаслідок процесу авторської трансформації жанру роман набуває якісно нового змісту, стає своєрідним “гібридом” утопії й антиутопії – пантопією.

Пантопія, як і антиутопія, – це література попередження, але це й література, що проголошує тріумф життя, утверджує його ідеали. Отже, жанрові форми утопії і антиутопії контамінувалися в якісно оновлену й збагачену змісто-форму. При цьому відбулася жанрова модифікація творчої організації художнього світу.

Таким чином, В. Винниченка й П. Тичину по праву можна вважати творцями української соціально-фантастичної літератури, засновниками жанрів роману-пантопії і поеми-пантопії в українській літературі.

Пантопією можна назвати й твір американського фантаста Курта Воннегута “Утопія 14”. Головний герой цього твору, Пол Протеус, що керує заводами Айлиума, також повстає проти режиму й зазнає поразки. Характерна ознака пантопії в цьому романі – оптимістична іскра, віра в краще майбутнє. І не випадково ця книга закінчується підсумковим висновком героїв, у якому висловлюється віра у вічний рух і оновлення життя:

“– Не думайте, що це кінець, – сказав він. – Кінця нема й бути не може, навіть якщо наступить Судний день” [3, с. 331].

У “Чевенгурі” Андрія Платонова також яскраво виражений синтез утопії й антиутопії у поєднанні з реалістичним відтворенням сьогодення письменника. Гасло, яке вугіллям написав Пашинцев із “Чевенгура” на стіні “революційного заповідника”, – “Геть земну бідну працю, Земля задарма дасть нам харчі” [4, с. 154], – могло б стати гаслом і для жителів Німеччини в “Сонячній машині”. Так само, як і персонажі В. Винниченка, “прихожани Чевенгура” вважають, що сонце дає достатньо енергії людям, щоб харчуватися самосівом, не затрачаючи зусиль і праці. Але в кінці обох творів герої знову стають до праці: в “Сонячній машині” – щоб перебороти розруху, в “Чевенгурі” – щоб усе робити не для себе, а для товариша, якого вони загітували своєю ідеєю.

Сучасні літературознавці “Чевенгур”, як і “Котлован”, називають негативною утопією або соціальною антиутопією. Цілком вірно зазначив дослідник В. Чалмаєв, що в романі “Чевенгур”, повісті “Котлован” і деяких інших творах А. Платонова “утопія переростає в антиутопію” [8, с. 11]. Зауважимо – “переростає”, а не “переросла”. Хоча твори містять у собі сатиру, гіперболу, гротеск, але вони ще не є антиутопіями в жанрово-цілісній системі. Однак ці твори мають окремі характерні особливості антиутопії, зокрема – жорстку пародію на казарменний соціалізм. Ми вважаємо, що А. Платонов зробив вагомий внесок у еволюцію нового жанро-виду, який ми називаємо пантопією.

Така жанрова своєрідність зближує твір українського прозаїка і з романом Г. Веллса "Іжа богів", де нововинайдений препарат дозволяє людям зрости до велетенських розмірів. Велетні ведуть боротьбу з пігмеями – маленькими людьми. Маленьке і велике, мізерне і величне існують у постійному протистоянні, і невідомо, хто переможе: закінчується твір невизначено. Однак, гімном у фіналі звучить віра в тріумф науки, розуму, вільного творення. Пігмейство, нищість, звірство, кровопролиття, злоба будуть знищені й запанує людяність. Оптимістичним акордом звучить пророча промова молодого гіганта Корсара, в якій він проголошує: "Рости – ось вічний закон життя! Вирости із цих щілин і тріщин, вирватися з цього мороку на простір і світло всього всесвіту – ось його завдання. Рости й рости вічно для того, щоби дорости до розуміння всесвіту, – ось зміст життя!" [7, с. 233-234]. У мотиві "рости" закладено символічний зміст тріумфу й розвитку життя, торжества світла, науки, прогресу.

Так само оптимістично закінчується й роман "Сонячна машина". Однак, твори Г. Веллса й В. Винниченка зближує ще й символічний образ їжі, яка стає джерелом досягнення досконалості, і вороже ставлення до неї. З їжею богів (Г. Веллс) так само боролися, як і з відкриттям Штора – Сонячною машиною (В. Винниченко). Подібна й ситуація: у Г. Веллса воюють пігмеї та велетні, у В. Винниченка – сонцеїсти і трупоеїсти. Їжа богів, як і їжа Сонячної машини, набуває глибокого символічного змісту – це утвердження прогресу в житті, прагнення досконалості, величч, краси. Можна з певною долею категоричності стверджувати, що В. Винниченко надихався вірою Г. Веллса й відштовхувався від його роману.

Усі антиутопісти доводять, що опір владі, силі безнадійний – логічний хід історії змінити неможливо. Тому й герої скоряються режимові. В антиутопії розв'язка трагічна, вона навіює песимізм, позбавляє надії на світле майбутнє людства. А в утопістів саме надія відіграє вирішальну роль.

Пантопія в цьому плані не збігається з антиутопією, твір не вбиває надій, вбиваючи ілюзії, а лише попереджує про жахливе, страшне, потворне, катастрофічне й водночас вселяє віру в світле, добре, прекрасне, надію на те, що позитивне переможе низьке й негідне.

Початок ХХ ст. характеризується соціальною хворобою, симптомами якої є війни, революції, тоталітаризм. Соціальний драматизм наклав відбиток на літературу, в якій відчуття трагізму в суспільній перспективі вилилося в антиутопіях, що повністю заперечували утопійні ілюзії безхмарного майбутнього. "Ми" Євгенія Зам'ятіна, "Чудовий новий світ" Олдоса Гакслі, "1984" Джорджа Орвела – їх класичний приклад.

Підняті утопістами ("Утопія" Томаса Мора, "Місто Сонця" Томмазо Кампанелли, "Історія севарамбів" Д. Вераса, "Нова Атлантида" Френсіса Бекона, "Держави Місяця" Сірано де Бержерака) теми рівності, щастя, гармонії між природним і набутиим, матеріальним і духовним, свободою і регламентовано-раціональною лімітованістю, зняття протиріччя між бідністю і багатством, особою і колективом (масою), сім'єю і державою антиутопісти окреслюють як такі, що не підлягають розв'язанню. Цивілізація несе людству руйнівне, нищівне майбутнє – антиутопійна аксіома.

Повністю переокреслюючи позитивність утопійних ідеалів, антиутопісти самі стають на шлях створення мрій та ідеалів у дусі утопій. Незважаючи на їх логічно обґрунтоване заперечення утопійних пророцтв і мрій, їхні власні ілюзії про досконале майбутнє будитимуть уми ще не одного покоління нащадків великих мрійників.

1. Баран Г. Роман-пантопія В. Винниченка "Сонячна машина": проблематика, особливості поетики. – Дрогобич: Вимір, 2001.
2. Винниченко В. К. Сонячна машина: Роман. – К.: Дніпро, 1989.
3. Воннегут К. Утопія 14. – М.: Все для Вас, 1992.
4. Платонов А. П. Чевенгур. – М.: Высш. шк. 1990.
5. Тичина П. Прометей // Тичина П. Збір. тв.: В 12 т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т. 1.
6. Тичина П. Г. Десь на дні мого серця. – К.: Рад. письменник, 1991.
7. Уэллс Г. Пища богов // Уэллс Г. Избр. научно-фантаст. произв.: В 3 т. – М.: Молодая гвардия, 1956. – Т. 3.
8. Чалмаев В. А. Андрей Платонов: К сокровенному человеку. – М.: Советский писатель, 1989.

UKRIANIAN UTOPIC-ANTIUTOPIC PHENOMENON

Halyna BARAN-SABAT

*Ivan Franko State Pedagogic University of Drohobych,
Department of Ukrainian Literature
Franko st. 24, UA-816000, Drohobych, Ukraine*

The article is dedicated to the issues of the transformation of the genres of utopia and antiutopia in Ukrainian literature of the beginning of the XXth century. Analyzing utopia and antiutopia elements in V. Vynnychenko's novel "Sun Machine" and P. Tychna's poem-fairy-tale "Prometheus" (the tone of the conflict, problems, the system of key images and characters) at the background of the works by G. Wells, G. Orwell, K. Vonnegut, A. Platonov, Ye. Zamyatin the author comes to the conclusion concerning the appearance of the new "hybrid" genre-form – pantopia, in which antiutopia's tragic element of the opposition between the masses and a person and utopic belief in the triumph of "healthy, really beautiful and humanistic" are combined. The genre of pantopia is characterized as the type of literature of warning caused by the social and historic tension of the epoch.

Key words: utopia, antiutopia, pantopia, genre-form, genre modification.

Стаття надійшла до редколегії 11.06.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.02''01/''05

ПАТРИСТИЧНІ ВИТОКИ ДАВНЬОРУСЬКОГО НАРАТИВУ

Ігор ІСІЧЕНКО

*Свято-Дмитрівська церква,
вул. Полтавський Шлях, 44, Харків, Україна*

Форми самоусвідомлення давньоукраїнських письменників виявляються в параметрах патристичної культури. Ідеальний тип автора-християнина, створений епохою Екуменічної Ради, поєднує дух, досконалість його особи та теологічну глибину його творів. Патристика має архетипну важливість для середньовічної української літератури.

Українська література засвоїла патристичний досвід у трьох формах: 1) літургія та молитва, 2) теологічна освіта та індивідуальне читання, 3) Життя святих та інші форми культу Святих Отців. Патристичний дискурс розглядався як результат і знак (підтвердження присутності дарів Святого Духа у літературних творах певних осіб). Автор аналізує прояви творів Святих Отців у контексті середньовічної української літератури.

Ключові слова: патристика, архетип, молитва, ідеальний тип автора, Святе Письмо, афоризм, повчання.

Тип самоусвідомлення давньоруського книжника складається в параметрах патристичної культури, сформованої в епоху Вселенських Соборів. Уже завершена до початку творення оригінального руського [1] письменства, ця епоха виробила ідеальний тип християнського автора – Отця Церкви (*πατρις ἐκκλησιας*), – що синтезував у собі духовну досконалість особистості й богословську глибину творів, визнаних соборним розумом за відповідні апостольському вченню й церковному переданню [2]. Для словесної культури Київської Русі, де існувала проблема стосунків зароджуваної літератури з величезним корпусом фольклорних творів, важливим у досвіді Отців було здійснене ними тлумачення християнського вчення мовою елліністичної цивілізації, що враховувала здобутки античної філософії та літератури [3, с. 64]. Це мотивувало використання в писемних творах русинів знайомих культурних кодів, насичення літературних текстів місцевою лексикою та ідеоматикою, включення до предметного світу творів власних побутових реалій та інші канали проникнення до тексту елементів традиційної народної культури. Патристика має для середньовічної руської книжності архетипне значення; "синтез патристики й аскетички: так можна визначити притаманний Східній традиції дискурс у його генезі та його складі" [4, с. 13].

За словами єпископа Калліста (Уера), "передання є щось набагато більше, ніж просто набір абстрактних положень. Це життя, особиста зустріч з Христом у Дусі Святому. Передання не просто зберігає церква – воно живе в церкві, воно є життя

Святого Духа в церкві. Православне розуміння передання не статичне, але динамічне: це не безплідне прийняття минулого, але живе відкриття Святого Духа в сучасному" [5, с. 206].

Називаючи Отців "богоносними", стихира з вечірні на Неділю святих Отців Першого Вселенського собору в Нікеї (6-та неділя по Великодні) зображує їх як "тайнственні сурми Духа, що виконали в Церкві гармонійну богословську пісню" ("тайныя ... Духа трубы... пѣснопѣвшыя посредѣ Церкви пѣснь сличную богословія" [6, с. 201]). А стати "сурмою Духа" неможливо, коли не маєш Духа в собі.

Починаючи розповідь про прп. Марка Печерника, прп. Полікарп дає містку характеристику своїй праці: "Древних убо святих подражающе мы грѣшнии писанію, еже они изъясниша и многым трудом възыскаша въ пустынях и горах и пропастьх земных: и инѣх убо сами видѣвши, инѣх же слышавше житіа и чюдеса и дѣлеса богоугоднаа преподобных мужъ написаша" [7, с. 155].

Письменницька праця Отців Церкви виходить через це на загальну перспективу візантійської містики – "θεωσις", "обоження" [8, с. 339-391]. Попри поширений погляд на православне богослов'я, яке нерозривно пов'язане з містикою, саме поняття "містика" не властиве патристичній традиції. Остання в погляді на зустріч людини з Богом знаходить витоки в руслі двох сил: Божої любові, що сходить у світ (καταβασις), і людської любові, що здіймається до Бога (ἀναβασις). Людина здійснює аскетичний подвиг і приносить цим жертву любові Богові, не сподіваючись винагороди. Вона радше виходить назустріч Божому милосердю і Його дарові любові до творіння, прагне стати здатною до сприйняття Бога, переживаючи поступове очищення [9, с. 155-157].

Православна аскетика часто вдається в описі цього процесу до категорій світла і темряви. Так прп. Макарій Єгипетський, тлумачачи видіння пророка Єзекиїля (Єзек. 1:5-28), стверджує, що пророк "споглядав таємницю душі, що мала прийняти Господа свого й стати престолом Його слави. Бо душа, котру Дух, що приготував її на престол і оселю Собі, сподобив причаститися Його світла й осяяв красою невимовної Своєї слави, вся робиться світлом, уся лицем, уся оком" [10, с. 253]. Свт. Григорій Ниський же нагадує про дві зустрічі з Богом пророка Мойсея. Перша сталася в пустелі, де Бог явився Мойсееві у палаючому куші, у незбагненному сяйві (Вих. 3:2-4:17). Друга ж відбулася на Синайській горі, коли Мойсей "підійшов до мороку, де був Бог" (Вих. 20:21). Пояснюючи перебування Бога в мороці, свт. Григорій стверджує:

"Слово цим навчає, що пізнання благочестя першого разу є світлом для тих, хто його відкриває. Ось чому те, що уявляємо в думках протилежним до благочестя, є темрява, а відвернення від темряви стає причастям до світла. А розум, простягаючись далі, все з більшою і досконалішою увагою заглиблюється у розуміння буття, і чим ближче підходить він до споглядання, тим більше переконується в неоглядності Божої сутності. Тому, залишивши все видиме, не тільки те, що охоплює почуття, а й те, що, здається, бачить розум, неухильно простує до ще більш глибинного, аж поки допитливістю розуму не проникне в невидиме і недосяжне, і там не побачить Бога. Бо в цьому і є справжнє пізнання того, що досліджуємо, в тому і пізнання наше, що не знаємо, тому що те, що досліджуємо, лежить поза всіляким пізнанням, наче якимось мороком, охоплене звідусіль незбагненністю" [11, с. 76].

Цей морок (γυοφοφ) стає світлоносним, бо знаменує межу бачення, морок віри й досвід близькості Бога. Внутрішній досвід близькості Бога реалізується через осягнення Його абсолютної трансцендентності. Містичне споглядання (θεωρία) перебуває за межею дискурсивного мислення, виключаючи почуття й раціональне знання.

Припинення будь-якої пізнавальної діяльності знаходить вищий вияв у всеосяжному ісихазмі [9, с. 158-160].

Твори Отців Церкви були відомими на Русі й у грецькому оригіналі. Не викликає сумніву, що їх привозили з собою грецькі ієрархи, прислані до Києва з Візантії. Знання грецької мови засвідчують Климент Смолятич, свт. Кирило Туровський, ігумен Даниїл. Однак визначальну роль у засвоєнні патристичної культури відіграв усе-таки перенесений з Болгарії корпус церковнослов'янських перекладів творів Отців, здійснений за царя Симеона (князь з 893, цар 919-927 рр.) в епоху, що називається "золотим віком" болгарського письменства. Тоді в новій болгарській столиці Преславі та в македонському місті Охриді, що входило до Болгарського царства, виникають книжні школи, фундаторами й лідерами яких були учні рівноап. Кирила та Мефодія: перший єпископ Охридський свт. Климент (†916), Наум, єпископ Преславський Константин.

Не пізніше 893 р., ще будучи священником, Константин упорядкував "Учительне Євангеліє", збірку повчань на євангельські недільні зачала – уривки з Євангелія, що читаються в храмі на недільних богослужіннях. Основу книги склали твори свт. Іоана Золотоустого (38 повчань на Євангелія від Матея й Іоана), свт. Кирила Олександрійського (12 повчань) і деяких інших Отців Церкви. Іоан Екзарх, що належав до Преславської школи (можливо, ігумен монастиря) переклав 48 зі ста розділів "Точного викладу православної віри" прп. Іоана Дамаскина й упорядкував "Шестоднев" – своєрідну енциклопедію природничих знань, побудовану на основі тлумачень біблійної історії створення світу за шість днів свт. Василя Великого й деяких інших авторитетних християнських авторів [12, с. 378-387]. У Преславі й Охриді створюються церковнослов'янські версії житій святих, їхня збірка – "Четья Мінея", упорядковуються збірники повчальних творів – "Златоструй", "Златоуст" [13, с. 61-63]. Основу останніх становлять проповіді свт. Іоана Золотоустого.

У цьому ж інтелектуальному середовищі на замовлення царя Симеона було упорядковано збірник, відомий в історії української літератури як "Ізборник Святослава" 1073 р. Цей розкішно оформлений збірник [14], переписаний для великого князя Київського Святослава Ярославича (1073-1076), є найдавнішим документальним виявом засвоєння Київською Руссю спадщини Отців. Вже заголовок першої частини збірника вказує на головний його задум: зібрати екзегетичні повчання авторитетних богословів: "Съборъ отъ многъ Отець тълкование о неразумьнихъ словесехъ в Евагелии и въ Апостолѣ и въ инѣхъ книгахъ въкратцѣ съложено на память и на готовъ отвѣтъ". До збірника увійшли твори мч. Юстина Філософа, свт. Василя Великого, свт. Григорія Ниського, свт. Григорія Богослова, свт. Іоана Золотоустого, свт. Кирила Олександрійського, свт. Іоана Дамаскина й ін. [15]

Другий відомий "Ізборник Святослава" 1076 р., також переписаний для великого князя Святослава Ярославича, походить із того самого болгарського середовища й має аналогічну будову. При цьому на книзі вже виразніше позначаються смаки замовника, що дає підстави припускати київське походження збірника. Не виключене навіть написання окремих фрагментів руськими авторами [16].

Статті, включені до "Ізборника Святослава" 1076 р., тлумачать Святе Письмо, розповідають про піст, молитву, читання книг. Тут же наводиться антологія повчальних афоризмів [17]. У числі використаних авторів – свт. Іоан Золотоустий, а ще – свтт. Афанасій і Кирило Олександрійські, Василій Великий, прпп. Нил Синайський та Іоан Ліствичник. Найчастіше упорядник посилається на твори свт. Іоана Золотоустого. В одній зі статей, "Слово нѣкоего калугера о четьи книгъ", книжна культура трактується як джерело духовної досконалості, котре формує гідні наслідування особистості:

"Послушаи ты житѣя свѣтааго Василия и свѣтааго Іоанна Златоустаго и свѣтааго Кирила Філософа и инѣх многъ свѣтѣхъ, како и ти съпѣрва, повѣдають о нихъ рекуште, измлада прилежааху свѣтѣхъ книгъ, тоже и на добрая дѣла подвигнушася. Виждь, како ти начятъкъ добрымъ дѣломъ поучение свѣтѣхъ книгъ" [18, с. 11-12].

Вважається, що цим "Ізборником", успадкованим після смерті Святослава Ярославича його чернігівськими нащадками, користувався князь Володимир Мономах, виховуваний разом із князем Олегом Святославичем [19, с. 371]. В усякому разі, йому було відоме "Слово про подвижництво", вміщене в цій збірці. На нього посилається князь у повчанні, пишучи: "Яко же бо Василий учаше, собрав ту уноша, душа чисты, нескверньни, тѣлеси худу, кротку бесѣду и в мѣру слово Господне" [20, с. 394].

Нарешті, вже у XII ст. на Русі був безперечно відомий "Златоструй", що складався переважно з проповідей свт. Іоана Золотоустого [21, с. 1-66]. Повна редакція збірника включає 138 слів свт. Іоана, котрі мають переважно дидактичний характер. Ціла група статей є перекладами еклог Федора Магістра або навіть творами слов'янських авторів, підписаних іменем свт. Іоана. В давньоруських книгах виявляють слова свт. Іоана на Вербну неділю, Великий четвер, Страсний тиждень, Великдень, Різдво Христове, Благовіщення, його ж повчання релігійно-етичного змісту. Відомий феномен приписування свт. Іоанові творів інших богословів свідчить про особливий духовний авторитет цього Отця, саме ім'я котрого стало виміром церковного значення твору, пов'язуваного з ним.

До імені свт. Іоана Золотоустого нерідко апелюють вітчизняні книжники. Розповідаючи про ангелів у зв'язку з видінням у Печерському монастирі 1111 р., літописець посилається на твори свт. Іоана Золотоустого [22]. Щоправда, знайомство з цими творами опосередковується "Хронікою" Георгія Амартола, де використовувалися цитати зі свт. Іоана. А у зв'язку з приїздом до Видубецького монастиря князя Рюрика Ростиславича літописець згадує не лише про князеву молитву й наготовану його пожертвою трапезу, але й про нагадані князем слова свт. Іоана Золотоустого: "таче помѣною писание Златоустаго . добра млтѣва . ѣже оусты велми же паче. маломощьми" (ПСРЛ т. 2, ствп. 711).

Суто риторичні передумови поширення творів свт. Іоана Золотоустого в українському письменстві мали, попри свою важливість, вторинний характер. Передовсім свт. Іоана сприймали як взірцевого главу Константинопольської Церкви-Матері, ревнивого пастиря і цілісного у своєму подвижницькому житті аскета. Чин літургії, пов'язуваний з його іменем, завжди правився в усіх православних храмах поза Великим постом (крім навечір'я Різдва, Богоявлення та дня пам'яті свт. Василя Великого, 1 січня). І хоча його літургійна самотність навряд чи була цілком зрозумілою для звичайних парафіян, усі чули на відпустах неодмінне ім'я упорядника чину й переймалися пошаною до нього. Пам'ять свт. Іоана вшановується протягом літургійного року кілька разів: у день упокоєння (14 вересня), перенесення мощів (27 січня) та ще 13 листопада. В ці дні синаксарій ("Пролог") та Четьї Мінеї пропонували повчальні читання за мотивами біографії святого. Церковний календар ставив свт. Іоана, архієпископа Константинопольського, поряд зі святими Василієм Великим та Григорієм Богословом, за великого учителя Церкви, титулюючи їх трьох "вселенськими вчителями" та визначаючи 30 січня за спільний день вшанування "Трьох святих", зарахований до великих свят. У тропарі на день пам'яті трьох святих співається: "Яко апостолов единоправнии, и вселенныя учителіе, Владыку всѣхъ молите миръ вселеннѣй даровати, и душамъ нашимъ велію милость" [23]. А відтак навчальне служіння всіх трьох узалежнювалося від успішного наслідування апостолів у їхньому житті.

Коли Серапіон у своєму першому слові нарікає на гріхи й беззаконства руського народу, котрі спричинили Божі кари, то після переліку біблійних авторів, яких не дослухалися русини, він згадує: "не послушахомъ свѣтилъ великихъ, рку: Василья и Григорья Богословца, Иоана Златоуста, инѣхъ святительъ святыхъ, ими же вѣра оутвержена бысть, еретици отгнани быша, и Богъ всѣми языки познанъ бысть, и тѣ оучаще ны беспрестани" [20, с. 440]. Святі Отці, вершиною яких є названі три великі святителі, постають наступниками апостольського служіння в слові: вчителі віри, борці з ересями, місіонери-проповідники.

Свт. Іоан Золотоустий стає символом цілісного в своєму подвигу християнина, непохитного подвижника, що щедро використав подарований йому Богом визначний письменницький талант. Він здобув чудову риторичну освіту в третьому за значенням центрі елліністичного світу, Антіохії, але щойно відчув розтлінний вплив світу, як обірвав із ним усі зв'язки. Він навчається основ віри в подвижницькій школі (ασκητηριον), а потім, по смерті матері, починає відлюдницьке життя, чотири роки проводить у пустелі в горах, керований досвідченим старцем, а потім два роки – в дикій печері. Власний аскетичний досвід він відобразив у трьох книгах "Проти тих, хто озброюється на шукачів монашества" та в творі "Порівняння ченця з царем" [24, с. 191-193].

І хоча, можливо, літописець просто називає Золотоустим самого апостола Павла, але ж як не припустити, що й апостольські слова про покору владі входять до розповіді з Київського літопису про загибель князя Андрія Боголюбського 1174 р. за посередництвом екзегези свт. Іоана Золотоустого, котрий вдається до тлумачення цих стихів у 23-ій бесіді на послання апостола Павла до римлян: "речѣ великии Златоустецъ . иже кто противитсѧ власти . противитсѧ закону Бжѣлю . князь бо не носить мѧчь ибо слуга есть . мы же на преднее възвратимсѧ" (ПСРЛ, т.2, ствп.592-593). (Пор.: Рим. 13:2-4).

Збірний образ Отців Церкви часто з'являється у зв'язку зі згадками про сформульовані ними засади православної віри, зокрема про Нікео-Царгородський "Символ віри". Його вводить Лука Жидята на початку "Послання до братії" поряд з образом апостольської громади як носія найвищого церковного авторитету, що його зобов'язані шанувати й наслідувати адресати послання.

Досвід Отців Церкви руські книжки в засвоюють у трьох головних площинах. По-перше, в літургійному й молитовному житті, де патристична спадщина функціонувала у формах богослужбових чинів, типіконів, готових текстів і їхніх збірок. По-друге, в богословській освіті та келійному читанні, де відбувається знайомство з теологічними й повчальними творами Отців. По-третє, в читанні і наслідуванні житій Святих Отців, та в їх молитовних зверненнях до Отців з проханнями заступництва перед Богом.

Таким чином, текст авторства Отця Церкви категорично не усвідомлюється як самодостатнє явище. Він є водночас наслідком і знаком присутності в дискурсивній діяльності автора благодатних дарів Святого Духа, зісланих апостольській Церкві. Через цей текст реалізується тяглість Святого Передання як постійного й водночас динамічного чинника служіння Церкви в світі. А руське письменство, забезпечуючи духовну присутність Отців у своєму метатексті, включається до загального контексту християнської книжності як його природний складник.

1. Топонім "Русь" і похідні слова вживаються тут у питомому сенсі – як самоназва середньовічної України – і не мають ніякого відношення до пізнішої Московської держави.
2. Див.: *Филарет (Гумилевский)*, архиеп. Историческое учение об Отцах Церкви. – 2-е изд. – СПб., 1882. – Т. 1. – С. III-XII; *Кириан (Керн)*, архимандр. Патрология. – Париж; Москва, 1996. – 1. – С. 1-3; *Лаба Василь*, о. Патрология. – 2-е вид. – Рим, 1974. – С. 10-11; *Мейендорф Иоанн*, прот. Введение в святоотеческое богословие. – 2-е изд. – Клин: Фонд "Христианская жизнь", 2001. – С. 9-14; *Падовезе Луджі*. Вступ до патристичного богослов'я: Пер. з італ. – Львів: Свічадо, 2001. – С. 11-14.
3. *Столяров А.А.* Патрология и патристика. – М.: Канон+, ОИ "Реабилитация", 2001.
4. *Хоружий С.* К феноменологии аскезы. – М.: Изд-во гуманитарной л-ры, 1998.
5. *Каллист (Уэр)*, епископ Диоклийский. Православная церковь: Пер. с англ. – М.: 2001.
6. *Тріодь Цвѣтная*. – М.: Изд. Моск. Патриархии, 1992.
7. *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик. – К., 1930.
8. *Минин П.* Главные направления древне-церковной мистики // Мистическое богословие. – К.: Путь к истине, 1991.
9. *Евдокимов П.* Православие: Пер. с франц. – М.: Библийско-богословский ин-т св. ап. Андрея, 2002.
10. *Макарий Египетский*, прп. Творения. – М.: Паломникъ, 2002.
11. *Григорій Ниський*, [свт.] Життя Мойсея: Пер. з давньогр. – Львів: Свічадо, 2001.
12. История всемирной литературы. – М.: Наука, 1984. – Т. 2.
13. *Гудзий Н.К.* Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII-XVIII веков. – К.: Наук. думка, 1989.
14. Изборник Святослава 1073 г.: Факсимильное издание / Под ред. Л.П. Жуковской. – М.: Наука, 1983.
15. Изборник Святослава 1073 г.: Сборник статей. – М.: Наука, 1977.
16. *Будовниц И.У.* Общественно-политическая мысль древней Руси (XI-XIV вв.). – М., 1960. – С. 103-148; *Пиккио Риккардо* Древнерусская литература: Пер. с итал. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
17. Изборник 1076 г. / Под ред. С.И. Коткова. – М.: Наука, 1965.
18. Хрестоматія давньої української літератури: до кінця XVIII ст. / Упор. О.І.Білецький. – 3-є вид. – К.: Рад. школа, 1967.
19. *Моисеева Г.Н.* Из истории "Изборника" 1076 г. // Труды Отдела Древнерусской Литературы. – 1979. – Т. 33.
20. Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII в. – М.: Худож. литература, 1978.
21. *Малинин В.Н.* Исследование Златоустра по рукописи XI века императорской Публичной библиотеки. – К., 1878; *Thomson Fr. G.* Preliminary Study of the Sources of the Chrysosthoas (Zlatostruy) Collection // *Cyrrillomethodianum*. – Thessaloniki. – 1982. – Vol. 6.
22. Полное собрание русских летописей. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 267-269. Далі – ПСРЛ (посилання в тексті).
23. Типіконъ. – [б.м., б.р.] – Арк. 165 (30 іаннуарія).
24. *Филарет (Гумилевский)*, архиеп. Историческое учение об Отцах Церкви. – 2-е изд. – СПб., 1882. – Т. 2.

PATRISTIC SOURCES OF THE OLD RUSSIAN NARRATIVE

Ihor ISICHENKO

*St. Dmytry Church
Poltavskyy shliakh st, 44 Kharkiv, Ukraine*

The forms of self-understanding of an old Ukrainian writer were turned out in parameters of the Patristic culture. The ideal type of Christian author made by the Ecumenic Councils epoch synthesized a spiritual perfection of his person and theological profundity of his works. Patristics has an archetypical importance for medieval Ukrainian literature. Ukrainian literature adopted the Patristic experience in three planes: 1. Liturgy and prayer. 2. Theological education and individual reading. 3. Lives of Saints and other forms of Holy Fathers' cult. Patristic discourse was perceived as a result and as a sigh of the presence of Holy Spirit's gifts in literary work of some person. So literary work of Holy Fathers has been projected to the common perspective of Byzantine mystic – theiosis. Author analyzes their manifestations in a context of the medieval Ukrainian literature (11th-13th centuries). St. John Chrisostomos, St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian were the most authoritative representatives of Patristic culture.

Key words: Patristics, ideal type of author, prayer, Holy Fathers.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-1.09(081.2) Н.Лівицька-Холодна

**ЗБІРКА НАТАЛІ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ “ВОГОНЬ І ПОПІЛ”
ТА УКРАЇНСЬКА ЕРОТИЧНА ПОЕЗІЯ:
МИНУЛИЙ ДОСВІД І ТОГОЧАСНИЙ КОНТЕКСТ**

Орися ЛЕГКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті досліджується розвиток української інтимно-еротичної поезії, починаючи від фольклору і до часу дебюту збіркою “Вогонь і попіл”. Вказано на особливість лірики Н. Лівицької-Холодної, символізованої оригінальним словесним плетивом і незвичною формою психоаналізованої еротики. Наголошено, що збірка “Вогонь і попіл” помітно збагатила дещо одноманітний пласт української інтимно-еротичної поезії.

Ключові слова: інтимно-еротична лірика, психологізм, емігрантська поезія, психоаналіз, неоромантизм.

Окремою книжкою поезії “Вогню і попелу” вийшли 1934 р. у Варшаві, одразу ж захопивши думку вимогливого читача і зацікавивши прискіпливого критика. Згодом у 1986р. ця добірка віршів разом зі збірками “Сім літер”, “Перекотиполе”, “На грані”, “Остання дія” увійшла до книжки “Поезії, старі й нові”.

Вибаглива метафорика, віртуозне володіння словом, “вибухові” мотиви й досконалість форми створили справді нову оригінальну систему поетичного мислення.

За силою втілених жіночих суб’єктивних переживань і авторською майстерністю збірка “Вогонь і попіл” заповнила значну прогалину на шляху розвитку української любовної лірики.

На початку ХХ ст. процес якісного оновлення переживала вся Європа. Однією з прикмет такого оновлення є витворення аристократичної за духом культури. Зокрема, в українському поетичному оточенні з високодуховним обожнюванням античності виступають київські неокласики (М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Ю. Клен); наснажену філософією й глибоким психологізмом поезію й прозу репрезентують Є. Плужник, В. Свідзинський, М. Івченко, В. Підмогильний – у східній Україні, Б.-І. Антонич, С. Гординський, І. Керницький – у Галичині. З’являється “міська” інтелектуальна проза М. Хвильового, В. Підмогильного, модерний театр Леся Курбаса. На еміграції адаптується високий рівень мистецької вивершеності у творах письменників-неоромантиків донцовського “Вісника” – Є. Маланюка, Ю. Липи, Л. Мосендза. У статті “Літературний ренесанс” М. Неврлий небезпідставно зазначає: “Неоромантизм нашої епохи ввібрав основні риси класичного романтизму, насамперед гострий конфлікт з дійсністю, чутливу реакцію на її болі... В українському неоромантизмі вирізняються такі елементи, як стихійність, драматизм, патетика, месіанізм, фантастика. Українські неоромантики також прагнули зобразити яскравими художніми засобами

омріяні ідеали, піднести їх над сірою буденщиною... Вони намагалися якнайглибше показати складний і часто суперечливий внутрішній світ героя" [19].

Особисте переживання тріумфу і поразки національної революції наклало свій відбиток на духовний світ українського письменства в еміграції. Творчість письменників 20-40-их років була зроджена саме "почуттєвістю націоналізму – сильною, вольовою, героїчною, пориваючою" [1, с. 7]. Їхнє ідеологічне кредо окреслювалося так: "Нація – це першопричина розвою всієї людської спільноти. Нація – як запорука витривалості її морально-духовних сил. Нація – як натхнення джерело її творчої та мистецької енергії. Ці глобальні ідейні основи визначають напрямні і суть мислення речників нового європейського національного ренесансу" [1, с. 174].

Український неоромантизм поставав як синтез національних і європейських тенденцій та стимулів, поетики фольклору (не орнаментально, а світоглядно сприйнятої) і модерну. Поети-емігранти намагалися шукати тих шляхів у літературі, які б дали їм змогу відродити найістотніші, найбільш вартісні мистецькі традиції Європи і власні національні, занедбані художні традиції минулого.

Того часу українська громадська думка перебувала значною мірою під впливом двох конкуруючих тенденцій: драгоманівсько-винниченківського соціал-демократизму та донцовського інтегрального націоналізму із симптомами авторитарного світобачення. Однак члени групи "Ми" зуміли, на наш погляд, обминати ці модні течії. Вони збагнули головне: вирішальною причиною поразки української революції була субтильність національної ідеї. Отож члени угруповання намагалися поєднати у творчості злободенно-політичні мотиви із загальнолюдськими й не абсолютизувати вузькоідеологічну функцію літератури. Так, Н. Лівицька-Холодна пише: "... Нам судилося згинати "на безгрунті"ї еміграції, хоч час од часу це безгрунті'я підливалось соками з рідних земель по цей бік кордонів. Проте на чужині нам ніхто не вказував, як маємо творити. Єдиним критерієм була мистецька вартість твору..." [11, с. 16].

Група "Ми" утримувала видавництво "Варяг" аж до кінця 1939 р. Саме тут і з'явилася перша збірка Н. Лівицької-Холодної "Вогонь і попіл".

Звичайно, поетичні візії Н. Лівицької-Холодної зроджені тим світовідчуттям, що панувало серед покоління українських митців-емігрантів 20-30-их рр. На поетку мали вплив такі збірки, як "Стилет і стилос" та "Земна Мадонна" Є. Маланюка, "Барви і лінії" С. Гординського, "Сонети і строфи" Б. Кравців, "Осіннє сонце" В. Хмелюка, "Поезії" О. Стефановича, "Сагайдак" Ю. Дарагана. Її приваблювала моральна напруга вірша Шарля Бодлера, химерна, часом з символістичними та імпресіоністичними візерунками поезія Райнер Марії Рільке; вона захоплювалася витончено-музичною поезією Поля Верлена. З російських поетів особливо близькими Лівицькій-Холодній були А. Ахматова і О. Мандельштам, творчість яких орієнтувалася на високе, на класичність у добу безтрадиційного авангардизму (на початку ХХ ст. в Європі й на Україні з'явилися футуризм, дадаїзм, конструктивізм, кубізм, сюрреалізм). А з рідної України вона "привезла" поезію М. Рильського.

Але авторка творила власний, індивідуальний почерк, шукала глибоко особистісного вираження. Власне, збірка "Вогонь і попіл" дала українській літературі особливу поезію – еротичну, з нахилом до психологізації почуттів ліричної героїні. Може видатися парадоксом поява такої збірки в роки, коли форсувалася і кристалізувалася національна ідея, тим більше, що життя поетеси з дитячих років освячувалося іменем Петлюри (її батько був однією з головних постатей "петлюрівської" еміграції), вона сама завжди перебувала у вирі національної боротьби. Незаперечним є той факт, що в складних умовах еміграції Н. Лівицька-Холодна щиро вболівала за долю України (цей біль згодом

вилився у збірці "Сім літер"). Проте своєю еротичною поезією вона вела приховану полеміку з іншими представниками емігрантської поезії – Є. Маланюком, Ю. Липою, Л. Мосендзом. "Ця полеміка породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань" [7, с. 204].

Звичайно, любовно-еротична лінія в українській поезії почасти розвивалася й раніше. У творчості деяких поетів з'являлися вірші з елементами еротичних переживань, фантазій. Скажімо, якщо у Миколи Вороного зображення любовних почуттів переважно позбавлені еротизму, а поезії О. Олеся – то зразки справжньої любовної лірики (не любовно-еротичної, а з легким натяком на еротизм), то поезія молодомузівця В. Пачокського еволюціонує від книжки любовних віршів "Розсипані перли" до іронічного "проповідування" плотського почуття в збірці "На стоці гір". Окремі поетичні рядки у Пачовського позначені порнографічними мазками. П. Карманський в одній з поезій з багатообіцяючою назвою "Ерос" дуже делікатно вплітає у поетичну тканину еротичні переживання, ніби боячись переступити межу дозволеного.

У 20-ті роки з'являються відверті, щирі зізнання В. Сосюри – його інтимно-еротичні вірші, позбавлені вульгарності, сповнені жаги життя, любові, насиченості почуттів. Не знаходимо, отже, раціонального зерна в словах С. Павличко, що "...за поверховим ліризмом Сосюри ховалася дика і брутальна чоловіча сила, звільнена демоном революції..." [20, с. 224]. Дещо стриманішим у плані вираження еротично-любовного настроєвого спектру був М. Рильський, інтимна пристрасть цікавила його у значно глибшому сенсі – у параметрах філософії почуттів.

Стосовно ж поезії еміграції, то, безперечно, еротичний момент знаходимо у творах Є. Маланюка (збірка "Земна Мадонна"), а в Л. Мосендза є низка віршів, які б можна було назвати філософічною еротикою ("Поза твоїм лицем не бачу...", "Довга ніч"). Еротика О. Лятуринської подається читачеві у ритуально-символізованій формі. Ю. Липа майже не торкається цього поняття, хоча любов у його творах досягає рівня "молитовного екстазу, який переростає в божественне містичне почуття і осяяння" [7, с. 282]. Поезія О. Теліги оповита лише легким серпанком еротизму: почування ніжної закоханості й суворой жертвовності переплелися в її світовідчуженні в єдину і нерозривну сув'язь. Погоджуємося з критиком Ю. Бойком, що "ерос у поезії О. Ольжича завжди "між іншим". Є його трохи в "Алябастер", більше в поезії "Пороша". Ерос виступає натяками і гармонізує із загальною вітальністю життя... Еротизм Ольжича порцеляново-витончений" [2, с. 272].

В Україні 1923 р. побачив світ вінок сонетів В. Бобинського "Ніч кохання". "В найскладнішій із поетичних форм, яку можна порівняти з багатограним, довершеним у своїй багатовимірній симетричності алмазом, поет зображує прекрасні хвилини людського життя, вписаного в споконвічний природний ритм Еросу, де все взаємопереливається – чоловік і жінка, природа і новий зачатий час" [9, с. 282].

У Галичині творить свої "формули екстази" Б.-І. Антонич. У його поетичній концепції кохання, ерос сягають рівня природного біологізму і становлять собою основу життя (збірка "Зелена Євангелія").

На перший погляд, у нашій літературі, починаючи від Лесі Українки, мусила б існувати ціла антологія жіночої лірики. Адже велику кількість поетес можна вважати феноменом національної культури. Літературознавець Л. Міщенко слушно зазначає: "Жінка – мати, дружина, сестра, кохана – за клопатами родинними, сповнена інтимних почуттів, у своїй творчості все ж віддавала перевагу не особистому, інтимному, а громадському. Це стосується переважної більшості поетес" [15, с. 19]. І справді, інтимні

одкровення, а тим більше еротика залишаються великою рідкістю. Серед багатьох "білих плям" нашої національної культури, які нині треба заповнити, творчість українських поетес, котрі емігрували за кордон у 20-х рр. Одне з них – Наталя Лівицька-Холодна, представниця інтелектуальної української еміграції. Вона, як і Галя Мазуренко, Оксана Лятуринська, Олена Теліга, Ірина Наріжна "відзначаються високою професійною культурою, освітою, мистецькими пошуками, що були властиві тогочасній європейській поезії. Одночасно кожна з них – яскрава творча індивідуальність зі своїми темами, образним світом, манерою, стилем письма. Кожна – неповторна, і цією неповторністю збагачує українську поезію, надає їй нових барв, висвічує нові грані, невичерпні можливості" [14, с. 136]. Проте жодна з вище названих поетес у своїй творчості так широко не "відкрила" власної душі, власного інтимно-еротичного світу, як це зробила Н. Лівицька-Холодна. Поетичний шлях авторки не впливається і не йде навіть паралельно ні з традиційними, ні з модерними напрямками, він часто наближається, навіть перетинається то з одним, то з іншим – щоб опісля знову відійти й існувати окремо. У цьому й полягає, за визначенням Д. Наливайка, "парадокс модернізму": "... за всієї численності власне модерністських й авангардистських течій, творчість його (модернізму. – О. Л.) великих митців відбувалась здебільшого поза цими течіями, не вкладаючись в жодну з них" [18, с. 46].

Початок ХХ ст., як уже зазначалося, ознаменований появою різних нетрадиційних напрямків, кожен з яких так чи інакше звертався до проблеми еротизму, по-своєму трактуючи її. Критикуючи авангардні течії ХХ ст., Ю. Липа у своєму есе "Центаври і кав'ярня" (збірник "Бій за українську літературу", 1935) говорить, що одним із домінуючих мотивів авангарду є еротизм – проблема сексуальності. Мислитель дає таку інтерпретацію цієї теми: "Відкидати сексуальності ми не можемо, можемо тільки пробувати утримувати її в границях, можемо її різнити і спрощувати з русла фізіологічного в русло творчого чину. Тоді з неї можуть постати і сильні, і великі вияви людського духа" [1, с. 101].

Збірка "Вогонь і попіл", на нашу думку, й стала тим "і сильним, і великим виявом людського духа". Її поява викликала досить неоднозначну оцінку критиків. Це й зрозуміло з висловлених вище міркувань. Деяким критикам збірка "Вогонь і попіл" видалася завузькою тематично, інші вважали її занадто відвертою. Л. Мосендз переконував: "Подолати треба цю "маленьку жінку", Роксоланину онуку, змагатися з "малістю", з безвіймовним консумуванням "джерела спокус". І далі: "Лиш чи треба в тридцятих роках двадцятого століття цю збірку видавати? Кликати на той пропащий шлях? Не "старчихи", але "крилаті" по ній не простуватимуть" [16, с. 233].

Газета "Назустріч" засвідчувала: "Холодна займає вже своє трівке місце між сучасними поетами і, безперечно, найвидатніше поміж поетками. Стотісячове опанування форми, добра школа вірша, небуденний підхід до своєї тематики – ось прикмети, що вирізняють її твори" [17, с. 2].

С. Гординський назвав "Вогонь і попіл" книжкою, може, єдиною в українській поезії, написаною так відважно жінкою. "Маємо, можна сміливо сказати, першу наскрізь жіночу, без ніякого позування книжку поезій у нашій літературі. Досі мало яка жінка в нашій поезії мала таку сміливість й вміння віддавати з таким мистецтвом оте "вічно жіноче" жінки й показати, скільки для жінки значить кохання, наскільки воно протравлює цілу її істоту і до якої міри й величності виростають такі почування, як любов, ненависть і заздрість... Вона не соромиться своїх почувань, не прикрашає їх ніяким плащиком невинності..." [4, с. 2].

Із захопленням зустрів появу "Вогню і попелу" журнал "Світ молоді": "Кажуть, що бувають мистці, що творять лише для свого серця, але те серце має ту прикмету, що ритм його є рівномірний з ритмом соток-соток інших сердець на світі. Це справжні мистці. До цих останніх можна зачислити й нашу молоду поетку Наталю Лівницьку-Холодну" [22, с. 13]. Літературознавець М. Рудницький тонко збагнув характер інтимної лірики Н. Лівницької-Холодної і боронив її право оспівувати "те, що відповідає природі молодої ніжної жінки" [21, с. 7].

Один із представників католицького спрямування в літературно-мистецькій практиці 20-30 рр. ХХ ст. М. Гнатишак назвав безвартісною збірку Н. Лівницької-Холодної "Вогонь і попіл", визнавши, проте, досконалим її мистецький рівень. Не заперечуючи існування еротичної теми в літературі, М. Гнатишак переконаний, що "тільки "перефільтрована" в горнилі християнської моралі еротика дає чи не найкращі квіти на цвітниках світової поезії" [3, с. 165]. "Тому він, – пише М. Ільницький, – ніяк не міг вважати нешкідливими для моралі такі теми, як розлучення, подружнє невірність (в Ірини Вільде), фізична пристрасть (в Н. Лівницької-Холодної), еротика у віршах навіть на античні мотиви (в Олексі Стефановича), не кажучи вже про прославлення "солодкого зла" "на ложі пристрасті" (в Є. Маланюка)" [8, с. 126]. Незважаючи на розбіжності у поглядах літературознавців, збірка мала великий успіх у читача.

Поезія особливо збагачує емоційний та естетичний зміст кохання. Метафоричність лірики створює світ краси. Багатство слова, словесна гра і блиск асоціацій виражають постійне тяжіння людського духу до більшої свободи й удосконалення, допомагають свідомості піднятися над банальністю буднів. Естетизований еротичний елемент здатний викликати у читача тільки позитивні емоції, і, якщо він посилює людинознавчий потенціал твору, – то він є художньо виправданим і його слід вважати доцільним [10].

Творчість Н. Лівницької-Холодної – то своєрідна філософія кохання, ціла симфонія інтимних жіночих почувань, яка у нашому літературознавстві практично не осмислювалася. Якщо вести мову про поезію, то інтимні (еротичні) мотиви, на нашу думку, можна розглядати як реальність і як один з першопочаткових поштовхів до справжнього самовираження митця. Здавна побутує думка, що любов є засобом пізнання власного емпіричного "я". Особливо ж, коли ця любов перестає бути просто почуттям і стає універсальним станом душі, тіла, розуму, поведінки, а, отже, підноситься над часом і простором. Лірична еротика висловлює значну частину почуттів індивідуальності, і тому дозволяє сформулювати певні філософські погляди на життя і на кохання як основу буття. Ще досократівська когітальна традиція формує уявлення про любов як деміурга у сфері становлення: хаос панував доти, поки природою не оволоділа любовна жага, доки в ній не зародилися Любов і Ерос, який спершу вважався за прабога, силу, що пов'язувала Всесвіт у цілісність через засади творення. Відтак у стихії Еросу розгортається вся історія людини як роду і як особистості.

Еротика в українській літературі має свої особливості, і заперечувати її існування вважаємо помилковим. У першому томі "Історії української літератури" М. Грушевського в підрозділах "Поезія подружжя" та "Еротика" подано аналіз веснянок, пісень про залицання, кохання, розгляд оргіастичних елементів весілля й такого його епізоду як "перезва" – "... епілог весілля, який доходив часами незвичайної "неприличності", так що перед нею спинялась рука найбільш пильних збирачів пам'яток словесної творчості" [5, с. 277]. Виділяючи два види відносин у народному житті – вільні сексуальні стосунки нежонатого парубоцтва і дівочтва, з одного боку, та непорушена дівочья честь, з іншого, М. Грушевський вказує, що ці дві системи відносин, два погляди на стосунки еротичні "боролись довго... Незважаючи на перевагу, яку взяла в селянським житті та

друга мораль – родини, моногамії, дівочької честі і стиду, – пошукування за старшими формами пожиття і еротики, не тільки в етнології, але і в словесній творчості, будуть не безплідні...” [5, с. 285-286]. В українському фольклорі безліч прикладів еротичних пісень, віршів, що, звичайно ж, з’являлися на основі реально існуючих народних звичаїв.

“Із прийняттям християнства на Русі, – зауважує М. Сулима, – поганська мораль, поганські звичаї зіткнулися з мораллю християнською, православно-аскетичною, і все, що не вкладалося в її рамки, – піддавалося осудові, переслідувалося. Однак ці інвективи власне й свідчили про існування пласту архаїчної еротичної пісенної лірики (що й підтвердилося пізніше записами пісенного фольклору), обрядів із елементами еротики тощо” [23, с. 44].

Сліди поганської еротичної образності можна знайти в окремих пам’ятках періоду Київської Русі (“Слово о полку Ігоревім”, в житті Володимира) [5, с. 263]. У 1517-1519 рр. з’явилася друкована “Біблія” Скорини, а в 1581 р. – “Біблія” І. Федорова, в яких є чимало еротичних сцен і фрагментів. І хоча це не легалізувало еротики в той час, проте сьогодні маємо яскраву ілюстрацію “вживлення” еротичного елементу в поезію релігійного характеру. У кінці XVI ст. обрядовість еротично насичена – “русалії”, купальські гуляння, в “сценарії” яких входять еротизовані танці, купання. Сам сюжет обрядового дійства – наскрізь еротичний. Звідси беруть початок купальські любовно-еротичні пісні.

На користь думки про те, що еротика в українській літературі існувала завжди, свідчить і “Енеїда” І. Котляревського (згадаймо хоча б образ Дідони з його акцентом на жіночу еротичність). І. Денисюк справедливо говорить про “...фривольне вісімнадцяте сторіччя, луною якого була грайливо-пікантна “Енеїда” І. Котляревського...” [6, с. 380].

У 1984 р. побачив світ збічник “Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні XIV – початку XIX ст.” Отже в Україні формувалася й розвивалася любовна лірика. Очевидно, “українська література XI-XVIII ст., зорієнтована на візантійську модель християнства, відзначається стійким консерватизмом, відмежованістю від світських впливів, – пише М. Сулима. – І все ж навіть ця її особливість не могла повністю приглушити потяг творчої людини до оспівування інтимних почуттів” [23, с. 45].

У XX ст. духовне звиродніння підносилося на найвищий щабель. Будь-які паростки гармонійного і справжнього мистецтва слова, здається, мали би зникнути на генетичному рівні. Але оте справжнє, естетично-еротичне вперто брунькувало, чекало і, нарешті, повернулося до читача.

І ще один момент. Оскільки нас цікавить насамперед період перших десятиріч XX ст. (адже “Вогонь і попіл” вийшла у 1934 р.), то вважаємо абсолютно правомірним твердити, що еротична поезія як така існувала. І тому дозволимо собі заперечити думку І. Маленького, що, по-перше, саме система світосприйняття російської лірики зумовила у багатьох рисах світоглядні особливості української поезії, і, по-друге, що українська поезія, як і інтимна лірика М. Цветаєвої, А. Ахматової, О. Мандельштама, “високо-експресивна в розумінні вираження почуттів, але почуттів без чуттєвості, без людського тіла, без реального буття живої “тілесної” людини в усій її повнокровній фактурі...” [13, с. 183].

Засновник теорії психоаналізу З. Фройд зазначав: любовне життя жінки частково внаслідок культурних спотворень, частково внаслідок конвенціональної потайності й невідвертості жінок заглиблене ще в непроникну пільму [25, с. 23]. Це ще раз підтверджує думку про необхідність висвітлення інтимного світу жінки (у тому числі й еротичних стосунків) шляхом аналізу поетичних текстів.

Поезія Н. Лівицької-Холодної – не просто гімн кохання, це своєрідна філософська концепція любові з притаманними їй переконаннями, ваганнями й суперечностями. З

одного боку, авторка самостверджується за допомогою поезії, з іншого – стверджує собою в поезії незаперечну істину – вічність людських почуттів. Вона зуміла подати читачеві непросту філософію кохання – від юності аж до старості. Головним критерієм у визначенні життєвих цінностей для Н. Лівицької-Холодної є любов. Внутрішня основа віршів поетки – переживання, а душа – єдине, що його містить; тому сама поезія – то образ душі в її становленні і постійному оновленні. Загальний динамізм особистості – невіддільний її розвиток, багатство життєвих ситуацій, вдосконалення думок і почуттів – розкриває таємницю вічного кохання.

Про свої поезії Лівицька-Холодна каже: "Вірші в мене взагалі виходили завжди так якось... спонтанно... Ніколи не було якоїсь спеціальної спонуки... З теперішньої перспективи бачу..., що це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім приходить велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум, і, врешті, поворот до себе" [24, с. 13].

Є у поезіях мотиви патріотичні, філософські, – все ж авторка, передусім, – жінка, яка оцінює, відтворює мирську суєту через призму своїх почуттів, глибинних еротичних стосунків між чоловіком і жінкою. Ю. Шерех пропонує замість терміну "роман" – термін "щоденник", аргументуючи свій вибір так: ілюзія щоденникової тягlosti не випадкова, вона наслідок певного задуму [26, с. 373-374], тобто поетка виразно усвідомила її.

Власне, збірка "Вогонь і попіл" вийшла друком, коли поетка була вже зрілою заміжною жінкою і матір'ю. Збірка складається з трьох циклів: "Барвін-зілля", "Червоне і чорне", "Попіл". У самих назвах криється натяк на можливість існування певного міні-(мікро-) роману вже в межах тільки однієї збірки: зародження почуття, його розвиток, боротьба і, як результат, – все нетривке зникає, залишається меланхолійний спогад і надія. Циклування уможлиблює втілення авторської ідеї. Принагідно зауважимо: коли збірка Н. Лівицької-Холодної "Вогонь і попіл" вийшла у 1934 р. окремою книжкою, то цикли у ній не мали назв. А вже згодом, 1986 р., при укладанні книги "Поезії, старі і нові" поетеса дає їм короткі, але семантично глибокі назви. Подальша творчість авторки (зб. "Сім літер", "На грані", "Перекотиполе", "Остання дія") – це своєрідний перехід від констатації переживання "любовних екстаз" до потреби філософування, що відбувається за законами становлення долі (це робить твори поетеси причетними до найглибших основ буттєвості).

Особливість лірики Н. Лівицької-Холодної полягає в тому, що, по-перше, "еротична емоція" однозначно тут не принижена (вона впливає з певних моральних засад та філософського розуміння світу; символізована оригінальним словесним плетивом і досконалою художньою формою). По-друге, еротика в поетеси – психологізована; іншими словами, еротичні почуття ліричної героїні постають як ретельне дослідження діяльності психіки, не позбавлене іноді критичних моментів (скажімо, коли йдеться про природу жіночого вампіризму в циклі "Червоне і чорне"). Ось, наприклад:

Чорний погляд твій гордий і злісний,
Ти не хочеш прийняти любов.
Та дарма, я гадюкою стисну,
Я візьму з твого серця всю кров [12, с. 72].

Отже, найвиразніше еротичний мотив виявляється у збірці "Вогонь і попіл". У контексті тогочасного літературного процесу не лише діаспори, а й України її можна вважати свіжим явищем у царині художнього оформлення вражень і новим відрухом поетичного бачення, не скованого рамками встановлених обмежень.

Особливою новизною і сміливістю відзначається цикл "Червоне і чорне". За допомогою експресіоністичних засобів вираження поетичної думки тут окреслюється еротизм особливого гатунку: в ньому вдало поєднані літературна прецизія, національне джерело, а також відчутний вплив європейської поезії (Бодлер, Верлен, Рільке). Кожен із циклів збірки ("Барвін-зілля", "Червоне і чорне", "Попіл") можна розцінювати як становлення відповідної моделі стосунків між ліричними героями з обов'язковим вицлююванням особливої ознаки в образах її та його: від певної гармонії інтимних почувань ("Барвін-зілля") через їх виснаження незвичними (вампіризм) сексуальними амбіціями ("Червоне і чорне") до емоційного умиротворення із зануренням у світ власної душі ("Попіл").

Попри те, що збірка "Вогонь і попіл" повнокровно збагатила дещо одноманітний пласт української інтимно-еротичної поезії, вона ще й виправдано претендувала на європейськість, засвідчивши модерність поетичного письма авторки – вдалий синтез неокласичних, неоромантичних, експресіоністичних і сюрреалістичних ознак.

1. Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. – Дрогобич: Відродження, 1996.
2. Бойко Ю. Олег Ольжич як поет // Бойко Ю. Вибране. – Heidelberg: Carl Winter, 1990.
3. Гнатишак М. Рецензія на книгу: *Отаманець Л.* Світанок: Поезії. – Львів, 1935 // Дзвони. – 1935. – Ч. 4.
4. Гординський С. Чотири реторти лірики // Назустріч. – 1935. – 15 січня.
5. Грушевський М. Історія української літератури: У 6-ти т., 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
6. Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Український Декамерон. – К.: Довіра, 1993.
7. Ільницький М. Від "Молодої Музи" до "Празької школи". – Львів: Інститут Українознавства, 1995.
8. Ільницький М. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х років ХХ ст. – Львів: ВНТЛ, 1998.
9. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х т., 3-х кн. – К.: Либідь, 1994. – Т. 1.
10. Ключек Г. Еротизм у сучасній прозі і що за ним вбачається // Літ. Україна. – 1993. – 1 липня.
11. Лівницька-Холодна Н. Видавництво "Варяг" // Сучасність. – 1980. – Ч. 11.
12. Лівницька-Холодна Н. Поезії, старі і нові. – Нью-Йорк: Вид. Союзу українок Америки, 1986.
13. Маленький І. Любов і жінка у сучасних перекладах таджицько-перської лірики // Всесвіт. – 1990. – № 7.
14. Міщенко Л. Творчість українських поетес як феномен національної культури // Другий Міжнародний конгрес україністів. – Львів, 1993.
15. Міщенко Л. Українські поетеси дожовтневої доби // Тридцять українських поетес. – К.: Радянський письменник, 1968.
16. Мосендз Л. Н. Лівницька-Холодна. Вогонь і попіл // Вістник. – 1935. – Т. III. – Кн. 3.
17. Назустріч. – 1938. – 1 лютого.
18. Наливайко Д. Про співвідношення "декадансу", "модернізму", "авангардизму" // Слово і час. – 1997. – № 11-12.
19. Неврлий М. Літературний ренесанс // Культура і життя. – 1989. – № 51.
20. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
21. Рудницький М. Наталя Лівницька-Холодна: Вогонь і попіл. – Варшава, 1934 (Рец.) // Діло. – 1935. – 22 січня. – Ч. 16.

22. Світ молоді. – 1935. – Річник III. – №4.
23. Сулима М. Еротика в українській літературі XI-XVIII ст. // Artline. – 1997. – № 3.
24. Сучасність. – 1985. – № 3.
25. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – К.: Здоровье, 1990.
26. Шерех Ю. Без назви // Шерех Ю. Третя сторожа. – К.: Дніпро, 1993.

NATALYA LIVYTSKA-KHOLODNA'S COLLECTION "FIRE AND ASH" AND UKRAINIAN EROTIC POETRY: PAST EXPERIENCE AND MODERN CONTEXT

Orysa LEHKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article researches the development of Ukrainian intimate-erotic poetry starting with folklore up to the period of debut with the collection "Fire and Ash". The peculiarity of the lyrics of N. Kholodna-Livytska symbolized with original word network and the unusual form of psychoanalysed sensuality is pointed out. It is emphasized that the collection "Fire and Ash" has greatly enriched a somewhat monotonous layer of Ukrainian intimate-erotic poetry.

Key words: intimate-erotic lyrics, psychological analysis, emigrant poetry, neo-romanticism.

Стаття надійшла до редколегії 12.08.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2.02

РОЗГОРТАННЯ СЮЖЕТІВ РІЗДВА ТА ВОСКРЕСІННЯ НА НИЖНЬОМУ РІВНІ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Галина ПЕХНИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
бул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

У статті досліджуються особливості розгортання центральних для бароко сюжетів Різдва та Воскресіння на низовому рівні української літератури XVII-XVIII ст. "Низове" засвоєння цих сюжетів характеризується не лише спрощенням та травестуванням матеріалу Святого Письма, а й специфічними трансформаціями сюжетних моделей та образної структури, що виникають внаслідок буквального сприйняття деяких християнських метафор. Аналізуючи школярські гумористичні орації і травестії, авторка виявляє цікаву взаємодію сюжетів Різдва та Воскресіння з архаїчними місцевими традиціями.

Ключові слова: низовий рівень літератури, різдвяні та великодні орації, сюжетна модель, метафора, мотив.

У літературі українського бароко з його виразною християнською змістовою доміантою та художнім плюралізмом сюжети Різдва та Воскресіння присутні на всіх стильових рівнях, виявляючи невичерпність інтерпретаційних потенцій українських письменників XVII-XVIII ст. Проте міра присутності та ступінь розгортання цих сюжетів на різних рівнях бароко різні. Очевидним є те, що на низовому рівні літератури маємо справу із "заниженням", спрощенням тем і сюжетів "високої" літератури з метою наблизити їх до горизонту сприйняття адресата – людини з поспільства. Попри це, недослідженими залишаються як сам механізм такого спрощення, так і причини й характер видозмін та деформацій сюжетів Різдва та Воскресіння у творах низового рівня українського бароко, зокрема у жанрах різдвяних і великодніх орацій і травестій. Саме на цих аспектах проблеми спробуємо зосередити увагу.

Справжньою інтригою для дослідників школярської гумористики XVII-XVIII ст. у різні часи була поширеність, навіть надмірність, образів і сюжетів їжі в низових віршах різдвяного та великоднього циклів. На перший погляд, поєднання сюжетів Різдва чи Воскресіння з плюралізованими образами їжі, реальної чи вимріяної, зумовлене виключно атмосферою святкових застіль і видає специфічний естетичний смак автора з поспільства. Натомість при ближчому розгляді помічаємо, що кожне таке "низове" відхилення від сюжетного канону має свою внутрішню логіку й пояснення.

На думку О. Фрейденберг, більшість сюжетів європейської літератури з'являється внаслідок розгортання у словесну дію давніх метафор, які поступово втратили свою колишню семантику [13, с. 248]. Таким чином, сюжети, похідні від одних і тих же метафор, можуть виявляти структурний паралелізм. На підставі паралелізму окремих рис язичницької та християнської обрядовості, О. Фрейденберг робить висновок, що: "Різдво і Пасха є лише в інших формах інтерпретоване жертвоприношення і трапеза, і їх обрядовий стіл залишається їх рудиментарним омонімом" [13, с. 63-64]. На думку дослідниці, шестя (похід), поєдинок та їжа є трьома структурними актами, які відклалися в результаті особливого (архаїчного – Г. П.) сприйняття світу [13, с. 147]. У нашому випадку саме ці структурні акти можуть послужити своєрідними кодами для розуміння несподіваних, з погляду сучасної естетики, трансформацій різдвяного та великоднього сюжетів у творах низового стильового рівня. Тому спробуємо детальніше проаналізувати всі моменти, що стосуються їжі та боротьби (умовно назовемо їх мотивами), через які в низових жанрах розгортаються християнські сюжети Різдва та Воскресіння.

Один із найпоширеніших мотивів різдвяних і великодніх віршів XVII-XVIII ст., мотив їжі, однаково повно розгортається як у високих, так і в низьких жанрах українського бароко. Система образів їжі тут надзвичайно розвинута та багатозначна. Це, очевидно, можна пояснити тим фактом, що генетично вона формується на основі двох потужних традицій – фольклорно-обрядової та християнської. Цікаво простежити, яким чином відбувається поєднання цих традицій та яка міра присутності кожної з них у творах різного стильового рівня.

У християнській традиції одне з центральних місць належить символіці Тайної вечері та пасхального хліба, які відкривають сенс Євхаристії, де Ісус присутній через метафору їжі. На семантичному паралелізмі "пасхального хліба" та сутності Ісуса Христа, яка відкривається смертній людині раз на рік у свято Воскресіння Господнього, зосереджують свою увагу чимало авторів високого бароко. Наприклад, в Івана Величковського зустрічаємо лапідарний вислів: "Ісус сладка вкуса / Хлѣб сего обруса" [11, с. 250], Йоаникій Волкович звертається до Спасителя з проханням: "Всѣм дай, бы тебе – пасху – в небѣ оглядали, / За столом твоѣм вѣчной пасхи заживали" [11, с. 173]. Поширений у високих жанрах і образ "агня (баранчика) Божого", що символізує пожертву Сина Божого, який омиває своєю кров'ю гріх кожної людини: "юж ся чисто//е агня ото закалаеть, / Для спасенья нашего ото умираеть" [11, с. 159].

Християнський образ Божого ягняти на позначення жертвовної смерті Ісуса певним чином пов'язаний з іудейською пасхальною обрядовістю, де під час пасхальної трапези споживали жертвне ягня. Чималу роль відіграє заміна жертви тваринного на жертву рослинного походження – хліб, яку запровадило християнство в пасхальну обрядовість. Не беремося говорити про семантику цієї заміни у контексті усього християнства, лише спробуємо з'ясувати шляхи деяких біблійних образів їжі. Стає помітною тотожність образу пасхального хліба та образу Божого ягняти, які символізують жертвовну смерть Ісуса. Можливо, схожими реліктами язичницької системи вірувань на пасхальному столі українців є "жертвне" печене пороса чи ті ж ковбаси, які так важко поєднуються в сучасній уяві з образом "пасхального хліба" (а відтак і з жертвою Ісуса Христа), хоча з певного погляду це образи одного семантичного поля. Наприклад, в опублікованій М. Возняком великодній орації усвідомлення цієї схожості особливо помітне: "Христось воскресъ, / Нам радость принесь. / И показавъ свою ласку / И казавъ ѣсти паску, / С(е)вящене / Пороса печене" [1, с. 314].

З огляду на образні паралелі прозорішою стає амбівалентність образів їжі (зокрема, Тайної вечері та Євхаристії), які об'єднують у собі семантику смерті Ісуса та водночас її

подолання Воскресінням. Як резюмує О. Фрейденберг, "цю трапезу, трапезу таємної вечері, Ігнатій Смирнинський називає "ліками для безсмертя" і "засобом проти вмирання". Як образ безсмертя і подолання смерті, трапеза з'являється саме на гробових зображеннях, і цим обіцяє ... гарантію воскресіння" [13, с. 66].

Загалом пов'язаність образів їжі та смерті характерна для багатьох культур міфологічного рівня свідомості. З прийняттям християнства нові семантичні комплекси, імовірно, накладаються на попередні, використовуючи схожі образні структури. Пам'ять про певний зв'язок образів їжі та смерті ще зберігається в українській різдвяній та великодній обрядовості XVII-XVIII ст. Оскільки давня семантика цього зв'язку втрачена, то функцією порятунку від смерті на рівні масової свідомості наділяється не лише жертвна їжа, а їжа загалом.

На рештках архаїчного розуміння їжі як порятунку від смерті ґрунтується значна частина образів та сюжетів їжі українського низового бароко. Наприклад, автори одної з гумористичних орацій з'ясовують, що найкращими ліками від смерті є ... різні смачні страви: "Так я ему лѣкарство здоровое найшов. / Кажуть люди якіес, з маслом паленицѣ / Горячие прикладат щодень к потилицѣ. / И ковбаси до зубов, кажут, прикладати, / Солониною радят также нос вкладати. / Еще ж мнѣ едни кажут: "якоес порося / Печеное к лѣкарству барзо би здалося" [11, с. 331]. Таке ж потрактування їжі породжує в різдвяних та великодніх травестіях численні картини бенкетів і "празникувань" з нагромадженням та гіперболізацією образів їжі. Свято Різдва, яке ховає в собі рештки архаїчного сенсу подолання смерті, коли перехід життя – смерть ще не опосередкований Воскресінням, дає розгрішення їжі, яка з'являється тут у поширених ампліфікаціях страв і напоїв. На цих же уявленнях, розвиваючи мотив їжі як метафори спасіння (в християнському сенсі – потрапляння душі в рай), вибудовуються колоритні описи "гастрономічного раю" – своєрідного апогею їжі.

Не менш прикметний своїм зв'язком з дохристиянською системою уявлень образ "калacha для смерті", який розгортається в гумористичній частині декламації "Вѣрши на воскресеніє Христова". Один з декламаторів пропонує "нетрадиційний" підхід до Смерті – піти до неї на поклін: "От мы смерти спечѣмо щонаибольший колач, / Тое минѣ похвалит найподлѣйший орач. / Та пойдѣмо до смерти усѣ ис поклоном, / То она далее пойдет и своим загоном, / И нам все перебачит, що-смо ся хвалили..." [11, с. 339]. Таке намагання задобрити смерть, аби вберегтися від неї, таїть у собі сенс давньої жертви для смерті і дещо розходиться з християнським потрактуванням смерті Ісуса Христа, яка означає не так жертву для смерті, як її подолання. Скидається на те, що автор свідомо полемізує з таким хибним розумінням смерті Ісуса, яке живе в масовій свідомості XVII-XVIII ст.

Водночас частина образів та сюжетів їжі українського низового бароко виникає внаслідок матеріалізації деяких християнських метафор. Наприклад, буквально розуміння пасхального хліба як метафори ласки Божої, "новозавітньої" манни, зісланої людині з неба, в одному зі школярських віршів дає розгорнутий у сюжет образ пасок, які спадають з неба: "Видѣлем, же летѣло з неба пасок много, / я тилко не вловишем мѣзерний нѣчого" [11, с. 341]. Авторська фантазія використовує тут структуру християнської метафори, втрата семантичного коду до неї надає новоствореному сюжету казкового характеру. Схематизацію іншої біблійної метафори (без заглиблення у її семантику) спостерігаємо на прикладі Ірода, який: "Не вмів хліба їсти – пропав без вісти, / Мов у ярмарку собака" [10, с. 153]. Семантичний код до цієї схеми криється в тезі, що людина, аби їсти "хліб" (= "ласку Божу"), мусить бути достойною Божої благодаті, мусить вміти прийняти Господа в свою душу.

Певного переосмислення на низовому рівні зазнає образ яблука, який за християнською традицією є символом первородного гріха. У школярських віршах яблуко стає уособленням гріха взагалі, саме через нього людина позбувається влади над смертю і над світом: "Бідна Єва / Одну з древа / Вирвала кисличку, – / Збула власті, / Сіла прости / На гребені мичку" [10, с. 170]. Вигнання з Раю через порушення заборони плоду з особливого дерева – дерева пізнання – накладає на Єву тавро гріховності, яке може бути змите жертвоприношенням "Божого агня" – Ісуса (у великодному циклі віршів) або "забуте" в атмосфері всезагального святкування – бенкету (у різдвяному циклі).

Тут слід зауважити, що, спостерігаючи видозміни канонічних сюжетів Різдва та Воскресіння у різних культурних контекстах на різних етапах суспільної свідомості, можемо виділити певну схему-основу, своєрідний кістяк сюжету, який "обростає" щораз новою семантикою. Наприклад, у канонічному вигляді великодній сюжет відбувається за такою умовною схемою: мученицька смерть Ісуса на хресті – поховання – звістка про воскресіння. І. Гече звертає увагу на те, що в описах смерті Христа євангелисти використовують символіку апокаліптичної літератури: під час розп'яття Ісуса наступає темрява, яка триває аж до його смерті [3, с. 268-269]. Сама смерть трактується тут як перемога Ісуса над силами зла, ознаменована появою світла. На низовому стильовому рівні українського бароко цей символічний поєдинок світла й темряви переформлюється у конкретизований поєдинок Христа зі смертю [10, с. 160], Христа з дияволом [10, с. 166] чи Христа зі злом [10, с. 157]. Основні координати біблійного сюжету залишаються сталими, однак його окремі образи та метафори розгортаються, створюючи нові сюжетні відгалуження. Подібні зміни простежуються і в різдвяному сюжеті, окремі структурні компоненти якого непропорційно поширені. Наприклад, акт принесення дарів у віршах-травестіях розростається та множитьсja аж настільки, що подекуди закриває інші структурні акти сюжету.

Мотив поединку (вселенської брані) є так само одним із основних мотивів літератури українського бароко. З одного боку, у ньому реалізується барокова антитетика світу. З іншого – популярності військової тематики в українській літературі XVII-XVIII ст. сприяє відповідний історичний контекст. XVII ст. для України означене цілою низкою народних повстань: 1630 р. – під проводом Тараса Федоровича, 1637-38 рр. – на чолі з Бутом та Дмитром Гуною, народно-визвольною війною 1648-1654 рр., військовими походами Петра Дорошенка та Івана Виговського.

Модель поединку лежить в основі барокових жанрів "преній" та "браней" ("Брань архистратига Михаила со Сатаною..." та "Пря бѣсу со Варсавою" Григорія Сковороди), прозових чи віршованих діалогів ("Боротьба Церкви з Дияволом" та ін.) [12]. Тут маємо справу з поединком радше словесним, своєрідним літературним відображенням ще середньовічної традиції теологічного диспуту, яка прийнялася на українському ґрунті при активному сприянні викладачів Києво-Могилянської академії.

Мотив "вселенської брані" однаково характерний для всіх регістрів української літератури XVII-XVIII ст., однак його розгорнутість та висвітлення у високих та низових жанрах різні, "відмінність полягає ... у ступені і в способі розгорнутості того чи іншого сенсу" [6, с. 7]. На високому стильовому рівні бароко цей поєдинок є метафорою вічного антагонізму, протистояння Бога і Диявола, яке особливо загострюється у великодньому та різдвяному сюжетах. Цей універсальний двобій має свої префігурації у Старому Завіті: двобій Самсона з левом (Книга Суддів: 15, 18-19), Давида з Голіафом (I Книга Самуїла, 17). Звідси – називання Ісуса Христа "мисленним Сампсоном" [11, с. 150], "крѣпчайшим Сампсоном" [11, с. 314], яке часто зустрічається у творах високого бароко.

Цікавого розщеплення зазнає постать противника Ісуса Христа – це і диявол, і смерть, і світ, і гріх (тіло) [12, с. 70; с. 105]. У великодній декламації Йоаникія Волковича Спаситель поборює диявола, смерть і пекло з усім його військом: “Ово три тираннове лежат уязвленны... / Ово цар царем смертю смерть силою зголдвал... / Ово діавол, котрій, яко лев рыкает... / Ово ад темный вгѣвеч силне згрухотавши...” [11, с. 172]. Сюжет поєдинку Ісуса Христа зі смертю з’являється, очевидно, внаслідок реалістичного розгортання великодньої метафори “смертю смерть подолав”. Образ Аду трапляється як у високому бароко, зокрема, у віршах Андрія Скульського [11, с. 146] та Йоаникія Волковича [11, с. 168]), так і на низовому рівні: Ад – один з основних персонажів у великодній драмі “О збуренню пекла” [204, с. 364-374]. Це підказує думку про взаємозапозичення або про якесь спільне, невідоме нам джерело його походження.

Найбільше зацікавлює саме та частина сюжету, яка відсутня в канонічних християнських джерелах: Ісус Христос по смерті спускається в пекло і там долає своїх ворогів. Таким доповненням сюжету Святого Письма завдячуємо апокрифічній літературі, яка виявляє своєрідний синтез християнської традиції та решток дохристиянських місцевих вірувань, про який ми вже не раз згадували. Аналізуючи схожі міфологічні сюжети різних народів, О. Фрейденберг приходить до висновку, що: “Всі епізоди про сходження в пекло й про вихід звідти розгортають по суті образ народження як метафору боротьби” [13, с. 266]. Можливо, якраз під впливом цієї архаїчної сюжетної моделі з’являється барокове доповнення до канонічного християнського сюжету про сходження Христа до пекла.

Серед низових жанрів найповніше сюжет біблійного поєдинку Ісуса з силами зла передають вірші-травестії, щоправда, доповнюючи його численними реалістичними деталями відповідно до авторських уявлень про цей двобій. Однак завжди за таким доповненням та сконкретизованим зображенням легко відчитується біблійна основа.

Інакша ситуація в гумористичних ораціях, де численні поєдинки та зіткнення персонажів, на перший погляд, жодним чином не пов’язані з сюжетами біблійних двобоїв. Не подібні вони й до поєдинків інтермедій чи вертепної драми, де антагонізм та зіткнення персонажів є основною рушійною силою драматичної дії. Вирізняються вони, насамперед, тим, що передають якусь реальну побутову ситуацію, гіперболізовану до фантастичних розмірів, як-от: бійка Самсона з вошею, Гапона з квашею тощо. При глибшому аналізі цих сюжетів можемо помітити, що вони віддалено нагадують модель біблійного поєдинку. Так, імовірно, у комічній баталії школяра “Сампсона” з вошею ім’я Самсона фігурує не випадково: для автора й освічених слухачів воно є вказівкою на поширену у високому бароко префігурацію “Ісус – Самсон” та сюжет поєдинку Самсона з левом. Однак для неосвічених слухачів воно вже не асоціюється з відповідним сюжетом Святого Письма, а набуває форм небилиці, нонсенсу:

А наш Самсун Товариш, ухвативши вила,
Притиснет вош за шию, як и змогла сила.
А вош с-под вил так прудко барзо вискочила,
А Самсона нашего за нос ухватила.
И так его вкусила своими зубами,
Же лѣкарства не найдем и межи бабами [11, с. 330].

Автори низових жанрів на основі біблійних сюжетів поєдинку творять нові сюжети, які поступово віддаляються від свого біблійного тла, однак зберігають первісну модель. При цьому можна простежити, як увесь мотив “вселенської брані” відповідно до нормативної вимоги стильової доречності послідовно переводиться у “низьку”

тональність. Найперше це стосується учасників поєдинку. Персонаж низових жанрів теж воює зі світом, з дияволом та зі смертю, однак способи цієї боротьби особливі.

Якщо у поезії високого стилю лише Христові під силу подолати смерть ("смертю смерть подолав"), він єдиний "звитяжца смерти" [11, с. 143], то вже у віршах Петра Поповича-Гученського з'являється тема боротьби людини зі смертю: "А на смерть наготуймо кии дубовие, / И векгерѣ у рѣках мѣймо грабовие. / [...] / Ба биймося из нею, поки нас тут стане, Хиба живот шацуеш, пане брате, тανε..." [11, с. 338-339]. При допомозі Христа людина долає страх перед смертю, однак якась дешиця страху все ще зостається: "А войною нѣчого з смертю не врадимо, / Тилко хиба живот наш в гробах осадимо" [11, с. 340]. У той час вірші-травестії засвідчують повну втрату страху перед смертю, що виявляється у зневажливому ставленні до Смерті як персонажа. Лайливі висловлювання на адресу Смерті, надміру натуралізовані та вульгаризовані її описи, імовірно, є неусвідомленими рештками ритуального лихослів'я, яке зберігається в народній обрядовості впродовж багатьох століть.

Боротьба зі світом розгортається на низькому рівні в сюжет колоритного поєдинку з квашею, усі перипетії якого віддалено нагадують поєдинок Христа з водною стихією у поважній частині декламації Петра Поповича-Гученського. Порівняймо:

поважна тональність:

Ото ж нам показали остатние лѣта
Преславного Язона, Христа-спасителя,
Который през оциян крови своей приплинул
До порту щасливости и всѣх смоков минул... [11, с. 337]

гумористичні вірші:

Коли стала квашище по печи играти,
Мусѣли всѣ нищие з запѣчка втѣкати...
Такой бѣди квашище нам всѣм наробила,
Же шипом ся до гори, як живая, збыла. [11, с. 332]

Як і у випадку зі Самсоном, поєдинок тут переходить з площини абстракції у площину побутової конкретики. Присутність в одному творі різних рівнів інтерпретації поєдинку Христа зі світом, їх зіставлення забезпечує повноту барокового сенсу. У той же час це свідчить про стильове розшарування всередині жанру орації, зумовлене змінами прагматики тексту, який тепер не лише величає, а й розважає. Акцент на функції *delectare* стає причиною зростання фабулярності, внаслідок чого біблійна модель поєдинку наповнюється новим змістом.

Поєдинок у низових жанрах помітно дегероїзований: замість героя з наперед визначеною схемою поведінки у битву вступає його комічний дублер – своєрідний антигерой, система поведінки якого зумовлена стихією комічного. Статус героя понижується ще й сміховинними образами його супротивників – воші, кваші, курей, гусей (порівняймо мотив "*gęsiej wojny*" у літературі польських совізжалів [15, с. LXX]): "Правда, был-ем гетманом, рядыл-ем обозом, / Спотикал-ем ся з курми, лежачи под возом. / А як почала мя гусь за ноги кусати, / Мусѣл-ем ис-под воза дале утѣкати" [11, с. 333]. Комічний ефект таких двобоїв підсилюється гротескною гіперболізацією нікчемного ворога, який в очах полохливого "героя" зазнає незвичних метаморфоз: "Гдес ся вош от як курка великая взяла... => А сама, от як заяц, надвор поскакала...=> И на мене зубами як вовк закланцала..." [11, с. 330]. На відміну від поєдинку у високому

бароко, який завершується звитягою, тріумфом, битва такого "псевдогероя" у низових жанрах закінчується поразкою, переляком чи його втечею з поля бою.

Поєдинок високого бароко відбувається за законами шляхетського кодексу честі – це підтверджує називання Ісуса Христа "рицарем валечним", "вышніх сил гетманом" [11, с. 322]. Основними моральними імперативами цього кодексу є відвага, вірність, достойні методи боротьби з супротивником. Натомість у школярських віршах знаходить свій вияв буденна свідомість, "нижчий поверх ціннісних орієнтацій зі своїми власними лейтмотивами вартостей, пристосованими до соціальних контактів, занижених ситуацій чи конфліктів тощо" [14, с. 52]. Рационалістично-приземлений погляд адресата школярських віршів на певні лицарські ідеали виявляє їх відчутне потьмяніння. "Війна як шляхетська гра честі" [2, с. 115] зовсім не виглядає благом у системі вартостей поспільства, звідси – її пародіювання як форма естетичної критики.

У загальному пародійному руслі функціонують образи зброї та амуніції учасників "вселенської брані". "Арсенал" поезії високих жанрів, у якому вже є меч [11, с. 172], щит [11, с. 165], спис [11, с. 172], гармати [11, с. 172], у низовому бароко поповнюється зразками тогочасної шляхетської зброї (палашем, шаблею, мушкетом [10, с. 134; с. 166]). Образи зброї у поезії високих жанрів, як правило, абстрактні ("меч мщенія" [11, с. 326], "меч правди Божія" [8, с. 266]), виконують роль символів з ускладненою семантикою, яка своїми коренями сягає ще біблійного ґрунту. Мілітарні образи, рекомендовані поетикою М. Довгалевського, мають виразний античний характер: "Дротик загострений, і очерет з наконечником, стріли. Шабля, і спис, акінак, і мечі різні, кинджали, щит, [...], і кольчуга, і панцир. Шоломи, труби, і шолом з волоссям, і апекс" [5, с. 102]. У той час у низовому бароко переважають образи конкретної та реально існуючої зброї. Таким чином "низове" освоєння сюжетів Різдва та Воскресіння йде шляхом наповнення їх реаліями українського побуту XVII-XVIII ст.

Часто у комічних двобоях замість шляхетської використовується так звана "небойова зброя": "кии дубовие" [11, с. 338], "векгерѣ ... грабовие" [11, с. 339]. Самсон побороє вош вилами [11, с. 330], Гапон б'ється з квашею лопатою [11, с. 332] тощо. Як зазначає Н. Яковенко на основі Литовських статутів, у кінці XVI – на початку XVII ст. застосування до шляхтича нешляхетської зброї належало до найпоширеніших замахів на його честь [14, с. 75]. Очевидно, вибір такого озброєння є частиною авторського плану заниження мотиву поєдинку.

За ігровою умовністю іншого вірша відчитується художній прийом підміни бойового спорядження (наприклад, кий замість коня): "Осѣдлалем собѣ кий, кий моцний, дубовий ... / Взят-ем собѣ у торбу кабаки и хлеба, / Бо служалому того завше тилко треба" [11, с. 333]. Стійкою метафорою боягузливого воїна стає його зображення на печі (підміна коня піччю): "Але безмалъ чи не ліпше би верх печі сидіти? / Правда, гди би піч на коні, а я верх печі воював, / А окрух хліба в руках держачи, добре його утинав" [10, с. 135]. Тут виходить назовні архаїчна пов'язаність образів їжі та боротьби, яка є джерелом багатьох тогочасних комічних та сатиричних сюжетів як у фольклорі, так і в літературі різних стилевих рівнів. В. Даркевич наводить приклад маргінального зображення воїна на півні зі схожою конотацією [4, с. 72]. Розглядаючи поширені у польській совізжальній літературі подібні пародії на образ лицаря-шляхтича, В. Мочалова говорить про властивий низовим жанрам "апофеоз боягуза" [7, с. 30]. Однак в українських школярських віршах ставлення до цієї вади воїна послідовно негативне, зневажливе.

Викриття хвалькуватого воїна, побудоване на підміні лицарської доблесті похвалюю, зустрічаємо в іншому школярському вірші: "Рицар-то я добрий, бо палаш маю, / Бо-м барзо сміливий, то добре знаю" [10, с. 134]. Тут спостерігаємо авторську

реакцію на занепад інституту шляхетства, коли з усіх чеснот стану найбільшою є ... наявність шляхетської зброї. Схожу викривальну функцію виконує вже згадувана гра словесних значень – прямого (застрілити) і переносного (вкрасти) [11, с. 331].

Темні сторони української історії періоду Руїни знаходять своє вираження у пейоративних порівняннях на зразок “блохи як козаки вискакують” [10, с. 131], у поширених образах поразки: “Бо-м усе стратив у турецькій війні...” [10, с. 127], “От юж і я, нетяга, і од ізбитого войска...” [10, с. 141].

Аналіз образів та сюжетів поєдинку у поезії низового бароко дає змогу зробити такі висновки. Сюжети Різдва і Воскресіння часто передаються тут через метафору поєдинку. У віршах-травестіях, як правило, автори розвивають сюжети й метафори біблійних двобоїв, доповнюючи та деталізуючи їх на основі апокрифічних джерел. Натомість гумористичні орації зберігають лише структурну модель біблійного поєдинку, наповнюючи її новим, пов'язаним із тогочасним шкільним побутом, змістом. Внаслідок цього мотив “вселенської брані” травестується так, що заниження, перелицювання зазнають усі його структурні елементи (ідеологія, учасники поєдинку, їхня зброя та спорядження). Література бароко проходить шлях від пафосу героїзації української історії періоду визвольних війн у високих жанрах до зневіри, своєрідного краху ідеалів у період Руїни. Занепад інституту шляхетства, брак героїки, зміління людської натури різко контрастує з потребою сильної особистості, неможливість назвати своїх героїв породжує іронію низового бароко.

Таким чином, аналіз школярських гумористичних орацій і травестій доводить, що при трансформації сюжетів Різдва та Воскресіння на низовому рівні літератури українського бароко спрацьовують не лише механізми спрощення та заниження. Часто “низове” засвоєння цих сюжетів виявляється в своєрідній “матеріалізації” (обростанні абстрактних християнських понять художньою конкретикою) та відступах від сюжетної моделі, що виникають внаслідок буквального потрактування деяких християнських метафор. Поза тим, на низовому рівні літератури різдвяний та великодній сюжети вступають у цікаву взаємодію з архаїчними місцевими традиціями. Переважна більшість “низових” образів та сюжетів цього кола ґрунтується на рештках архаїчного розуміння їжі як порятунку від смерті та поєдинку як подолання смерті. Їх появу в силовому полі сюжетів Різдва та Воскресіння можна вважати типово бароковим концептом, художня напруга якого виникає при намаганні вмістити одне в одне два рівновеликі кола: етнонаціональне (йдеться про глибинний етнонаціональний пласт свідомості) і книжно-християнське.

1. *Возняк М.* Матеріали до історії української пісні і вірші. Т. 3. // Українсько-руський архів. Т. 11. – Львів: Друкарня ЗНТШ, 1925.
2. *Гейзінга Й.* Homo Ludens: Пер. з англ. – К.: Основи, 1994.
3. *Гече Г.* Библийские истории: Пер. с венг. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1990.
4. *Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв. – М.: Наука, 1992.
5. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний). – К.: Мистецтво, 1973.
6. *Криса Б.С.* Образ світу в українській поезії XVII-XVIII століть / Автореферат. – К., 1995.
7. *Мочалова В.В.* “Мир наизнанку”: Народно-городская литература Польши XVI-XVII вв. – М.: Наука, 1985.
8. *Сковорода Г.* Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Упоряд. І.В. Іваньо. – К.: Наук. думка, 1983.

9. Українська література XVII ст.: Синкрет. писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., примітки і вступ. стаття, В.І. Крекотня. – К.: Наук. думка, 1987.
10. Українська література XVIII ст. / Упоряд., вступ. стаття, примітки О.В. Мишанича. – К.: Наук. думка, 1983.
11. Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень, М.М. Сулима. – К.: Наук. думка, 1992.
12. Ушкалов Л.В. Світ українського барокко. Філологічні етюди. – Харків, 1994.
13. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – Л.: Художественная литература, 1936.
14. Яковенко Н. "Чоловік добрий" і "чоловік злий": з історії ментальних установок в Україні-Русі кінця XVI – середини XVII ст. // *Mediaevalia Ukrainica*: ментальність та історія ідей. – К., 1992. – Т. I.
15. *Antologia literatury sowizrzalskiej XVI-XVII wieku.* / Oprac. S. Grzeszczuk. – Wrocław – Warszawa-Kraków, 1966.

CHRISTMAS AND EASTER PLOTS DEVELOPMENT ON THE LOW LEVEL OF UKRAINIAN BAROQUE LITERATURE

Halyna PEKHNYYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article presents a research on the peculiarities of developing Christmas and Easter plots, which are in the centre of baroque style, on the low level of Ukrainian literature of the XVII-XVIIIth centuries. "Low" perception of these plots is characterized not only with simplification and travesty of the materials from the Bible but also with specific transformations of plot models and image structure as well which arise as the result of literal perception of some Christian metaphors. While analyzing humorous orations and travesties of scholars, the author reveals an interesting interaction between Christmas and Easter plots with archaic local traditions.

Key words: low literature level, Christmas and Easter orations, plot model, metaphor, motif.

Стаття надійшла до редколегії 18.02.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2''18''-1.09(092)

ЛОГОС ЕРОСУ: РЕАБІЛІТАЦІЯ *LIBIDO SEXUALIS*
У ПІЗНІЙ ЛІРИЦІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ІВАНА ФРАНКА

Богдан ТИХОЛОЗ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

Статтю присвячено експлікації поетичної еротософії (філософії кохання) чільних українських письменників ХІХ ст. – Тараса Шевченка та Івана Франка. На матеріалі деяких їхніх ліричних текстів "передфінальної" фази духовно-творчого онтогенезу, найпоказовіших у цьому аспекті, обґрунтовано гіпотезу про психологічну зумовленість та винятково важливу екзистенційну роль апології розкутого еросу (*libido sexualis*) та засудження псевдоаскетизму (удаваної гіперцнотливості) у світогляді й життєтворчості обох поетів.

Ключові слова: екзистенціал любові, ерос, еротизм, гедонізм, аскеза, апологія, сублімація.

Кохайтесь ж, любіться,
Як серденько знає.

Тарас Шевченко. "Тополя"

Так най те серце, що в турботі,
Неначе перла у болоті,
Марніє, в'яне, затиха, –
Хоч в сні на вид твій оживає,
Хоч в жалоощах живіше грає,
По-людськи вільно віддиха,
І того дива золотого
Зазнає, щастя молодого,
Бажаного, страшного того
Гріха!

Іван Франко. "Чого являєшся мені..."

Ерос і танатос владарюють світом. Від часу Емпедоклового філософського міфу про любов і ворожнечу як космогонічні, світотворчі сили – до психоаналітичних концепцій лібідозного й деструктивного потягів З.Фрейда та біофілії й некрофілії Е.Фромма багато що змінилося, проте незмінними залишилися визначальна екзистенційна роль еросу і танатосу та невідступний людський інтерес до проблем любові і смерті. Не дивно, що в красному письменстві як особливій формі людського самопізнання ці підставові екзистенціали нашого існування відбилися якнайповнішою мірою. В історії науки про літературу не раз зринала думка, що, за великим рахунком, існує тільки дві по-

справжньому "вічні" теми мистецтва слова (вічні, бо метаісторичні й загальнозначущі – для всіх віків і народів) – любов і смерть. І справді: це альфа й омега людського життя. Адже перша (любов) дає життя, друга (смерть) його відбирає.

Українська література та ерос (врешті, так само, як і українська література й танатос) – проблема, яка все ще чекає на свого дослідника (чи то пак, дослідників – надто вже масштабна це тема для наукових студій). Так склалося, що нешлюбний син Ареса й Афродіти – розпусний і пустотливий Ерот – нечасто майорів рожевими крильцями у солов'їних гаях та вишневих садках нашої словесності. Нечасто – принаймні на позір. Бо насправді українське художнє слово аж ніяк не було позбавлене природного й закономірного еротизму. Про це свідчать і численні взірці так званого сороміцького фольклору, і глибоко потамований еротичний підтекст багатьох народних пісень (особливо весільних), і різні форми літературної еротики – від несміливої естетизації жіночої вроди в творах романтиків аж до тих модерних і постмодерних текстів, що іноді небезпечно межують із порнографією (на кшталт еротичної новелістики Ю. Винничука та Ю. Покальчука).

Інша річ, що в стереотипних уявленнях пересічного реципієнта українська література постає надто вже цнотливою, сказати б, застібною до останнього гудзика, мов бідолашна Квітчина Маруся:

"Та як вирядиться у баєву червону юпку, застебнеться під саму душу, щоб нічогосінько не видно було, що незвичайно... вже ж пак не так, як городянські дівчата, що у панів понавчалися; цур їм! Зогрішиш тільки, дивлячись на таких! Не так було у нашої Марусі... [...] Що й було, то й було, та як прикрито та закрито, то і для дівчини чепурніш, і хто на неї дивиться, і хто з нею говорить, то все-таки звичайніш" [1, с. 44].

Властиво, український ерос і досі переважно асоціюється з кришталево чистою, неторканою дівочою цнотою, дбайливо стереженою від нескромних поглядів і гріховних, "незвичайних" замірів ("незвичайних" – себто аморальних: адже етимологічний сенс латинського *mos, moris*, як і грецького *ēthos* – саме звичай), та водночас із брутально поганьбленою незайманістю (згадаймо хоча б широку галерею образів покриток у письменстві XIX ст.). Сексуальність як природний вияв статевої ідентичності особистості в естетичній та етичній свідомості наших літераторів та літературознавців здебільшого відсилалася – та й досі ще часто-густо відсилається – у сферу гріха (як щось "незвичайне", непристойне, нецензурне, скандальне, сороміцьке, ба – навіть неприродне!), а відтак – підлягала (і все ще підлягає) численним моральним та мистецьким табу, обмеженням та конвенціям.

Тим часом найбільші наші класики XIX ст., Тарас Шевченко та Іван Франко, аж ніяк не сповідували цієї псевдосвященницької філософії. Навпаки: пропагували звільнення від згаданих поведінкових і психологічних заборон. Недарма у їхній пізній ліриці (пізній радше в світоглядно-естетичному, ніж у хронологічно-онтогенетичному вимірі: не в тому сенсі, що автори творили її у літньому віці – жоден із них не дожив-бо до патріарших літ, – а з огляду на "передфінальне" місце у творчій еволюції митців) з'являється відверта апологія розкутого еросу. Маю на увазі найперше Шевченкові поезії 1860 р. – "Тіми черничий" та "Великомученице кумо!" ("Н.Т.") – і Франкові вірші зі збірки "Semper tiro" – "Притичина" (1903), "Ти йдеш у вишукано-скромнім строї" (1903) та "Дівчино, каменю дорожчий" (із досі нерозкритою присвятою "Ф.Р.") (1904). Основною смисловою домінантою цих дещо епатажних творів (щонайменше незвичних – як на нашу "гіперцнотливу" рецепцію національного письменства) якраз і є реабілітація плотського "гріха" – *libido sexualis* – і рішуче засудження вдаваної цнотливості як значно більшої (чи принаймні не меншої) провини, аніж пиха,

захланність, ласолубство чи марносластво, – як гріха проти духу, проти життя, проти людської природи.

Одразу наголошую: апологія розкутого еросу, реабілітація *libido sexualis*, заманіфестована в титулі цієї статті, аж ніяк не тотожна апології безмежної розпусти, розгнужаної пристрасті, так би мовити, "сексу без правил". Навпаки: поборювання фальшивого аскетизму, показної цнотливості, протиприродної сексуальної абстиненції – це якраз вияв пропаганди, тривіально кажучи, "здорового способу життя". Здорового не тільки (й не стільки) в медично-гігієнічному сенсі, а насамперед в етичному. Ерос розкутий – не ерос безконтрольний, лишень вільний, органічний і гармонійний, як сама природа. (Згадаймо ранню Франкову декларацію: "Вільна праця і вільна любов!" [5, т. 3, с. 336]). Проте волю, свободу тут слід чітко відмежовувати од свавілля й уседозволеності. Підкреслюю: цей ерос – зовсім не *хаос*, він має в собі *логос*, він доцільний і сповнений сенсу.

Зауважмо: тут не йдеться про еротичну лірику *ab definitio*. Радше про морально-філософські рефлексії на тему еросу і його етичної легітимності. Отже – про *логос* (*logos*) еросу, а не про його *фюзис* (*physis*) – про духовний сенс, а не про фізіологічну природу кохання. Ані Шевченко, ані Франко, наскільки мені відомо, не писали "еротиків" у прямому сенсі терміна – на кшталт відомих грайливих віршів О. Пушкіна (хоча й залишили нечисленні взірці "альбомної лірики"), оскільки це не входило в систему тих ідейно-художніх завдань, що їх вони перед собою ставили. Підхід до поетичного слова як до священнодіяння, культуро- і націєтворення (а не "салонної" – чи, навпаки, "несалонної" – вигранки) унеможливлювало безпосередньо-стихийний, невідрефлектований гедонізм і, зокрема, еротизм. Тому еротизм Шевченкової та Франкової творчості – це еротизм витончений, сублімований, навіть десексуалізований. Скажімо, навіть "лірична драма" "Зів'яле листя", наскрізь перейнята любовними переживаннями героя-коханця-самогубця, позбавлена виразних сексуальних мотивів і тяжіє радше до "вертерівського", ніж до "донжуанівського" типу еротизму. Проте ті ж таки ідейно-художні завдання спонукали митців до витворення ідеалу на правду цільної, повнокровної й гармонійної людини, якій ніщо людське не чуже. Поміж тим – і еротичний потяг до протилежної статі.

І останнє застереження: інтерпретуючи проблему еросу у спадщині класиків, я свідомо уникаю біографічного дискурсу, звертаючи увагу натомість на дискурс світоглядно-естетичний. Мене цікавить *поетична проекція світоглядних переконань* письменників щодо еросу, а не "скоромні" факти їхнього життяпису, у тім числі інтимного (хоч і таке прочитання, без сумніву, можливе; інша річ, на якому науковому та етичному рівні воно провадитиметься).

Ще Юрій Шерех у статті "1860 рік у творчості Тараса Шевченка" (1962) зауважив: "В останній період своєї творчості Т. Шевченко усвідомлює і засуджує два гріхи людства. Це надзвичайно характерні гріхи, і вони показують, наскільки послідовним і щирим був Шевченко-філософ тих років. Одним із гріхів є жадібність... [...] Концепція другого гріха не менш характерна для нових настроїв Т. Шевченка. [...] Це гріх проти себе самого, проти власного тіла, отже, проти власної душі. Це гріх відмови від статевого життя, гріх неприйняття життя, неповного користування з усіх благ, які воно нам дає. Це гріх цілібату, що його поет називає – удаючись до характерного в цей період оксиморона – "гріхом праведним". [...] Ніщо не було таким далеким і чужим йому, як аскетизм. Вічно мріючи про сімейне щастя, він, однак, віддавав перевагу гульотству над цнотою" [7, с. 47].

Ці спостереження, попри свій дещо загострено-провокативний характер (особливо як на 60-ті роки), напрочуд слухні. Шевченко, як відомо зі свідчень сучасників та біографів, ніколи не відзначався надмірною, гіпертрофованою цнотливістю, хоча й навряд чи був аж таким ловеласом, яким намагаються його зобразити деякі постмодерні геростратики. Та найбільш виразне й радикальне обстоювання легітимності еросу знаходимо саме в його ліриці останніх літ. Поет, зокрема, закликає “дурну та нерозумну” ліричну адресатку, що “раю красною не знала”, “недвиги серцем”, і намарне берегла своє “ціломудріє” від “гріха прелюбодійного”:

Прокинься, кумо, пробудись
Та кругом себе подивись,
Начхай на ту дівочу славу
Та щирим серцем, нелукаво
Хоть раз, сердего, соблуди! [6, с. 562].

(Відомий ще експресивніший варіант останнього рядка: “Хоч з псом, сердего, соблуди”). Не висловлюватиму однозначних присудів, наскільки така етична позиція й екзистенційна стратегія узгоджується з усталеною християнською мораллю (принаймні в стереотипному її розумінні); скажу лише, що вона (ця позиція) відчутно вибігає поза межі моралі громадської, патріархальної, загальноприйнятої у більшості традиційних суспільств (як селянських, так і міщанських).

Леонід Плющ осердя авторської полемічно-викривальної інтенції Шевченка в цьому творі вбачає в оскарженні жіночого “целібату” як відмови од священного дару й обов’язку материнства:

“Гріх куми в тому, що сили, дані їй Богом, вона не використовує на Преображення світу, очищення і обоження. І серед них занедбує головну гідність жінки – материнство, силу вже просвітлену в *смі* своїй Матір’ю Божою. Нелукаво, щирим серцем соблуди – це й є вихід-відхід з гріховного шляху “смирення лукавого”, закону людської слави на шлях праведного діяння жінки-матері й друга” [4, с. 236].

Утім, як мені здається, дослідник тут надто вже “вибілює”, сакралізує й християнізує провідну ідею поезії “Н.Т.”. Не так до “очищення й обоження” – теїзації – спонукає адресатку ліричний суб’єкт, як до антропологізації – повноцілого й повносправжнього *земного, людського* життя – в усій його позірній і реальній *гріховності*. – яка, проте, *de facto* менш нечестива, ніж лицемірне, облудне “смирення” про людське око. Це “смирення” – лукаве (від Лукавого-Нечистого), і саме тому воно викликає гнів Матері Божої. Та, про мене, річ тут не тільки в материнському інстинкті. Відмовляючись од свого головного жіночого призначення на користь ефемерної “дівочої слави”, Шевченкова кума разом із тим відмовляється од усіх інших радощів здорового, природного життя, а отже, – резигнує з найважливіших екзистенційних вартостей загалом. І текст як герменевтичне повідомлення інспірує не стільки ідеал божественного (трансцендентного), скільки парадигму екзистенційного – “людського, надто людського”, іманентного людській природі.

Колективний же ліричний суб’єкт “Тімну черничого” взагалі доходить заледве не до богоборства (і це – вагомий поетичний контраргумент “теїстичній” інтерпретації Л. Плюща), закидаючи верховному судді й законодавцеві, що він нібито позбавив бідолашних черниць, “окрадених небог”, природного права на земне щастя й актуалізацію свого сексуального потенціалу, зокрема, і в материнстві:

Удар, гоме, над тим домом,
Над тим божим, де мремо ми,
Тебе ж, боже, зневажаєм,
Зневажаючи, співаєм:
Алілуя!

Якби не ти, ми б любились,
Кохалися б, та дружились,
Та діточок виростили,
Научали б та співали:
Алілуя!

Одурив ти нас, убогих.
Ми ж, окрадені небоги,
Самі себе одурили
І, скиглячи, возопили:
Алілуя!

Ти постриг нас у черниці,
А ми собі молодичі...
Та танцюєм, та співаєм,
Співаючи, примовляєм:
Алілуя! [6, с. 548].

Достоту діонісійська апологія еросу, що межує тут із релігійним блюзнірством (блюзнірством, підкреслюю, рольовим, персонажним, а не власне авторським), безпосередньо пов'язана з нищівним тавруванням черничого аскетизму. Подібні акценти пізніше знайдемо й у Франковому ставленні до екзистенційної опозиції "ерос – аскеза як відмова від еросу".

Як трактувати ці надто провокативні Шевченкові твори? У радянський час їх залюбки використовували як свідчення "войовничого атеїзму" "великого Кобзаря". У теперішній "постмодерній" культурній ситуації хтось так само охоче міг би скористатися ними як черговим "компроматом" на "батька Тараса", щоб дощенту зруйнувати його "іконописний" образ (а про мене – радше "лубковий": ікона ж бо – сакральна за суттю своєю, тим часом як лубок – дешева, примітивна профанація високих духовних вартостей, розрахована на неவிбагливі масові смаки). Я ж не належу ні до перших, ні до других. Мій намір в цьому разі – не засуджувати чи звеличувати, а експлікувати світоглядний сенс того чи того твору. І сенс цей, як мені здається, якраз і полягає в обстоюванні незаперечного людського права на свободу власної життєвої самореалізації, у тім числі еротичної, як вияву повноцінного віталістичного пориву. Недарма саме в контексті шевченківського *віталізму* трактує ці тексти у своїй ґрунтовній монографії Євген Нахлік. Він, зокрема, пише:

"Християнський аскетизм... був Шевченкові органічно чужий, він не сприймав його і не розумів, а тому беззастережно відкидав. Приборкання плоті, підпорядкування її церковним умовностям не для нього – він виступав за її природний розвій [...]. Стримування від плотського гріха вважав не лише непотрібним, а й протиприродним. Але при тім не забував морального чинника... [...] Підносячи до ідеалу повну еротичну самореалізацію особистості, [...] він наполягав і на тому, що й сама особистість не повинна ґамувати розвій своїх життєвих потенцій, занедбувати їх, приборкувати свої природні жадання; плотський аскетизм, самообмеження, целібат, вічне дівоцтво, за Шевченком, є неприродними, ненормальними" [3, с. 351-352].

Таким чином, сексуальність та еротизм для Шевченка – неодмінні атрибути ідеалу цілісної, гармонійної людини – ідеалу, що його невдовзі сформулює Франко в парадигматичному образі “цілого чоловіка” (“Не забудь, не забудь...”, 1882):

Лиш хто любить, терпить,
В кім кров живо кипить,
В кім надія ще лік,
Кого бій ще манить,
Людське горе смутить,
А добро веселить, –
Той цілий чоловік [5, т. 1, с. 29].

Твори Івана Франка, у яких відстежуємо подібні “еротично-апологетичні” мотиви, на жаль, менш знані (як і загалом – неосяжний доробок автора “Мойсея”, спровокований численними тенденційними кривотлумаченнями), хоча не менш цікаві й показові в досліджуваному аспекті.

Так, на Франкову “нову співомовку” “Притичина” (зі збірки “Semper tiro”) рідко звертали увагу дослідники. Утім, уже Михайло Мочульський, перший рецензент цієї поетичної книги, абсолютно точно, як на мій погляд, відчитав внутрішню колізію, приховану в цих позірно невігладливих рядках:

“Поет змальовує у цій невеликій п’єсі по-мистецьки і з психологічною гостротою драму, що відбувається в серці непорочної дівчини. Героями тієї драми: непорочна дівоча душа і старий геній породи [себто статі. – Б.Т.]” [2, с. 199].

Властиво, цей “старий геній породи”, про мене, – не хто інший, як наш старий знайомий – пустотливий Ерот. Адже його майже канонічні обриси виразно вловлюються у такому ескізному поетичному портреті, що привидівся дівчині в млюсному сновидінні:

Пишнокрилий, срібнолатий...
Ах, якби його спіймати!..
Грації якоїсь син.

Він крильцями тріпотить –
Весь рожевий, тло зелене –
Все круг мене, все круг мене
Відлетить, то прилетить!

Мамцю, мамцю, що се є?
Чи метелик, чи горобчик,
Чи рожевий, гарний хлопчик
Мені спати не дає?.. [5, т. 3, с. 143].

На це риторичне питання відповідь може бути лише одна – таки не метелик і не горобчик, а “рожевий гарний хлопчик”-амурчик тривожить найінтимніші струни дівочого ества. Щоправда, в римській міфології Амур (латинський відповідник грецького Ерота) був сином не грації, а Венери й Марса (відповідно Афродіти й Ареса); та все ж грації (грецькі харити) – богині краси й жіночої зваби – невідступні учасниці почту Венери-Афродіти, а в багатьох міфологічних і тим паче поетичних контекстах – її своєрідні субститути. Тож Ерот і “грації якоїсь син” із “Притичини” тотожні принаймні функціонально.

“Так родиться в дівочій душі підсвідома жадоба, якої вона не локалізує (в ній дримає ще *libido sexualis*), і тому ця жадоба поволі охоплює душу чи пак цілий організм дівчини,

домагаючись від неї “щастя, якого вона ще не уявляє собі, але недостачу його відчуває” [2, с. 200], – психоаналітично витлумачує цей твір той-таки Мочульський, і з його інтерпретацією можна загалом погодитись. Тільки, як на мене, *libido sexualis* тут уже не дремає, а якраз пробуджується від сну дитинства – до дорослого, повноцінного сексуального життя. Прикметно, що Франко в цьому вірші обирає об’єктом мистецької уваги саме момент перехідний, межовий, переломний. Сексуальність цікавить поета не в статичній формі застиглої даності, а в динаміці органічного саморозвитку особистості, внутрішньої психобіологічної метаморфози. І, власне, якраз у цьому своєрідному процесі ініціації, напівнеусвідомленого посвячення-переходу у новий, ще незнаний, світ відчуттів і почуттів, вкорінені особлива зворушливість твору, його теплий емоційний колорит, оркестрований грайливістю і граціозністю авторської художньої фантазії та поглиблений точністю психологічної емпатії. (Цікаво, що суб’єктом цієї емпатії – вчування в дівочу душу, чи, точніше, дівоче “ід” – у цьому разі є письменник-чоловік).

Те, що в поезії “Притичина” видавалося дотепним жартом, психологічно-побутовою замальовкою, у циклі “Із книги Кааф” транспонується в тональність серйозної, поважної філософсько-ліричної рефлексії. У дещо контroversійних поезіях “Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...” та “Дівчино, каменю дорогоцінний...” (“Ф. Р.”) Франко ніби розширює межі гуманності, реабілітуючи людську тілесність і рішуче засуджуючи фальшивий, на його тверде переконання, аскетизм – аскезу плоті, а не аскезу духа. Ідеал повного життя “цілого чоловіка”, у якому б дух і тіло єдналися у вищій гармонії, просвічує з цих дещо викличних для української літератури (як на той час) терцин, що містять заклики ловити прекрасні миті земного існування, сповна користати з “весни молодості”, черпати з “криниці втіхи життєвої” [5, т. 3, с. 167] і щиро ділити з людьми свій “багатий скарб чуття й любові” [5, т. 3, с. 168], не марнуючи його.

У вірші “Дівчино, каменю дорогоцінний...” Марія Єгипетська (легендарна блудниця, що покалася у своїх гріхах і знайшла блаженний спокій в пустельному усамітненні) стає для поета парадигмою праведної поведінки, однак не завдяки її каяттю, а якраз всупереч йому (*sic!*). Марія звеличується за те, що безкорисно дарувала “рай на своїм лоні” усім, хто його потребував – отже, з ортодоксального погляду, чинила страшний гріх. (Зауважмо, той-таки образ-топос “раю красного”, що й у “Великому-ченице кумо!” Т. Шевченка – своєрідний символічний “місточок” між двома геніями у трактуванні спільної екзистенційної теми). Тож і свою ліричну адресатку суб’єкт закликає:

Сій радощі, плекай любовні мрії
І жаль гони від свого порога
За прикладом єгиптянки Марії [5, т. 3, с. 169].

Така неканонічна інтерпретація християнського сюжетно-образного матеріалу засвідчує нетотожність Франкової моралі (як, до речі, й Шевченкової), хоча й заснованої на євангельській заповіді любові, традиційній релігійній етиці. Утім, апологія розкутого еросу, звільненого од соціальних умовностей, аж ніяк не означає пропаганди статевої розпусти; радше навпаки, застерігає від неї. Адже ніщо так не сприяє розпусті, як надмірна й показна цнотливість. Вимога актуалізації любовно-еротичного потенціалу людини як явища природного й органічного насправді не заперечує християнства, а тільки дещо модернізує й модифікує узвичаєне й часто-густо спровофане розуміння його догматів.

Гадаю – в межах цієї студії – залишається принаймні ще одне важливе питання. Чим пояснюється звернення двох поетів до ліричної апологетики вільного еросу саме в

вельми зрілому, навіть, так би мовити, “статечному” віці, коли, здавалося б, давно вже відбували юнацькі пристрасті, і любовні захоплення фігурують хіба що в модусі спогаду? (Обом митцям в часі написання згаданих творів було близько п’ятдесяти літ: Шевченкові – 46, Франкові – 47-48; майже повна онтогенетична синхронність актуалізації спорідненої проблематики у двох поетів-мислителів ще раз підкреслює невинновидність, внутрішню зумовлену закономірність ідейно-художнього суголосся в трактуванні екзистенціалу любові). Звісно, можна психоаналітично рефлектувати над останнім “надвечірнім” піком чоловічої сексуальності напередодні полудня віку та неминучими змінами у віковій психології, що призводять до своєрідного “старечого” гедонізму й “осінніх” спалахів еротизму (згадаймо деякі деталі біографії пізнього Й.В. Гете). Та, про мене, нехитра мотивація може бути радше така. Апологія розкутого еросу – це вияв, з одного боку, сублімації до кінця незреалізованих потенцій двох творчих мужів, далеко не щасливих в особистому (і, сміємо гадати, в інтимно-сексуальному) житті, компенсації їх невичерпаного, нерозтраченого, глибоко потамованого любовного скарбу. З іншого ж боку, проповідь еротичної свободи (аж до “невздержливості”), вочевидь, пов’язана з ностальгією за власною відбуваю, незворотно втраченою молодістю.

І ще одне важливе міркування: парадигма ідеального еросу в кожного з митців була не “епікурейсько”-гедоністична (донжуанівська), а сімейно-подружня, родинно-шлюбна (її візирці втілення в античній міфології – Одисей і Пенелопа, Філемон і Бавкіда – ідеальні образи подружньої вірності і щасливої шлюбної пари). Властиво, подружня вірність – ось природна межа розкутого еросу, та грань, за якою він і справді перетворюється на згубну, гріховну пристрасть. Оскарження ж незайманості й тлумачення цноти не як чесноти, а радше як перепони, якої треба позбутися, – це скорше вислід полемічної пересадки, інтелектуальна провокація закостенілій суспільній псевдоморалі, ніж щире переконання, а тим паче – ніж рекомендація, інструкція до дії.

Тож апологія розкутого еросу у творчості Тараса Шевченка та Івана Франка – наголошу ще раз у підсумку – це не пропаганда імморалізму. Це радше вияв нездоланного “бажання життя”, яке сам автор “Мойсея” вважав найприкметнішою рисою свого великого попередника – “Кобзаря”.

“Коли б мені довелося звести поезію Шевченка до однієї формули, – писав Франко у статті “Тарас Шевченко”, – то я був би схильний назвати її поезією бажання життя. Вільне життя, нічим не опутаний (sic!) розвиток одиниці і всієї суспільності – це ідеал, якому Шевченко був вірний протягом усього життя” [5, т. 39, с. 254].

Можна з певністю сказати, що цьому-таки ідеалові зберігав усежиттєву вірність і сам Франко. Бажання життя, що проймає творчість наших геніїв, – це та нездоланна вітальна жага, яка все-таки перемагає холодний подих смерті поза плечима. Той подих, що невідступно переслідує кожного на землі сущого, зачатого й народженого в гріховному і священному водночас пориванні еросу.

-
1. *Квітка-Оснoв’яненко Г. Маруся // Квітка-Оснoв’яненко Г. Твори: В 2-х тт. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1978.*
 2. *Мочульський М. “Semper tiro” // Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид-во “Ізмарагд”, 1938.*
 3. *Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів: ЛВ ІЛШ НАН України, 2003.*

4. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо "Москалевої криниці": Дванадцять статтів / Передм. Ю. Шевельова. – К.: Факт, 2001.
5. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 тт. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
6. Шевченко Т. Кобзар / Вступ. ст. акад. М. Рильського. – К.: ДВХЛ, 1960.
7. Шерех Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: 3 тт. – Т. III. – Харків: Фоліо, 1998.

THE LOGOS OF EROS: *LIBIDO SEXUALIS* REHABILITATION IN LATE LYRICS OF TARAS SHEVCHENKO AND IVAN FRANKO

Bohdan TYKHOLOZ

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article is dedicated to the explication of poetic erotosophia (philosophy of love) of the leading Ukrainian writers of the XIXth century – Taras Shevchenko and Ivan Franko. On the basis of the materials of some of their lyric texts of the "prefinal" stage of spiritual-creative ontogenesis, which are most demonstrative in this aspect, a hypothesis of the psychological conditionality and exceptionally important existential role of the apology of the uninhibited eros (*libido sexualis*) as well as condemnation of pseudoasceticism (pretended hyperinnocence) in the world outlook and life creativity of both poets is substantiated.

Key words: existential of love, eros, erotism, hedonism, askesis, apology, sublimation.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06 А. Могильницький

ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕЛІГІЙНОЇ СВІДОМОСТІ В ПОЕМІ АНТОНА МОГИЛЬНИЦЬКОГО "СКИТ МАНЯВСЬКИЙ"

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті розглянуто проблему тлумачення поеми А. Могильницького "Скит Манявський" крізь призму понять: релігійний світогляд, антропоцентрична триєдність, часопростір (хронотоп), образ.

Ключові слова: романтизм, антропоцентризм, релігійна свідомість, хронотоп, образ.

Монастирська традиція як частина загальної релігійної, останнім часом набула значної ваги в українському суспільстві, "сюди, "де небо зустрічається з землею" (вислів о. Михайла Ваврика, ЧСВВ) паломники, екскурсанти прибувають щодня. Прибувають, аби відчутти подих старовини та утвердитись у вірі" [1, с. 19].

Об'єкт нашого дослідження – текст, в основі тексту – когерентність релігійної та національної свідомостей. Сподіваємось, що незавершеність поеми не вплине на кінцевий результат цих студій: бо, приміром, М. Євшан у літературному творі не шукав абсолютної викінченості, завершеності, "дійсно правдива, жива творчість – се завжди тільки початок, а не кінець, вічна боротьба, шукання, зріст енергії в образах та видіннях, вічне стремління тільки до пункту рівноваги" [2, с. 5], його науковим принципом було: єдність етики з естетикою як продовження романтичної традиції єдності сакрального та художнього [3].

Цікавою видається проблема впливу романтичного тексту на українську національну самосвідомість. М. Євшан відмовляє українським романтикам у праві вважати себе будителями українського національного духу. Вони, на його думку, не могли "двигнути народну душу й дати їй самосвідомість. Ні, романтики того зробити не могли. Вони могли зініціювати філологічні студії, дослідження над стариною, етнографічні студії, – але те все не могло лягти в основу національної культури без відповідного громадського підйому духа" [2, с. 39].

Наскільки впливовим щодо суспільної свідомості та її складових (релігійного та національного світоглядів) є текст незавершеної поеми А. Могильницького "Скит Манявський", чи він лише обмежується "філологічними студіями та дослідженнями над стариною"? Монастирську традицію у текстах романтиків зустрічаємо не часто. У поезії Михайла Петренка "Іван Кучерявий", наприклад, виникає кризова ситуація, сутність якої – у переживаннях головної героїні за долю рідних, які пішли на прощу "В далеку дорогу, // Аж на Донець в Святі Гори, // Помолиться Богу". За скупю інформацією, вміщеною у трьох поетичних рядках, – драматичні сторінки історії Святогорського

Успенського монастиря в Ізюмському повіті Харківської губернії, розташованого на правому березі Сіверського Дінця [4].

Єдиним текстом в українській романтичній літературі, де монастир обрано центральним об'єктом доволі панорамного зображення, є поема Антона Могильницького "Скит Манявський". Той факт, що А. Могильницький оспівав не діючий монастир, а руїни колись дуже відомої лаври чину св. Василя Великого, красномовно засвідчує існування проблеми в українській релігійній традиції [5]. У чому головна причина занепаду і повної руйнації духовної святині? Спробуємо знайти відповідь на це у тексті поеми А. Могильницького.

У "Введенні" автор знайомить з карпатським краєвидом, де "Бескид ся спинає", де "крута Клива і Попада сива" пускають дві річки чисті, що "Дно мають срібне, кришталеві лиці", які потім зливаються у Бистрицю і впадають у "синенький" Дністер. Долина Маняви посеред тої веселої та чистої природи вабить загадкою руїн відомого колись Скиту. Образ місцевості – то образ рідної землі як третього суб'єкта АТ (Антропоцентрична Триєдність) [6], а образ руїн знаменитого монастиря стосується центрального суб'єкта АТ. У гармонії барв, ліній, звуків відбувається дисонанс, коли людське око бачить "бовдур, що сумно в долині стремит", "мури, тесані з опоки", напівзруйновану дзвіницю і башту цілу, кам'яний міст, "А решта в грузах! Келії, пивниці"... Пусткою віє від тих розвалин: де колись вирувало духовне життя народу, тепер – "З божого місця мхом зарослий слід!". Сумне сприймання образу руїн Скита посилює голос пугача, який питається мертвих каменів: "Чи ту вже давнє життя не буде?" Споглядання будь-яких руїн змушує людську душу стрепенутися, бо руїни – то символ горя і нещастя. Але руїни святого місця сприймаються з особливим болем і криком душі.

Образ Подорожнього

Подорожній замикає оповідний ланцюг у тексті поеми А. Могильницького "Скит Манявський". Він вивершує металінгвістичний код, започаткований десь на межі XIII-XIV ст. інокami Київського Печерського монастиря, бо саме вони є головними дійовими особами першої частини поеми; вони заснували серед безлюдних гір твердиню духовної чистоти; вони мали бути тими першими оповідачами подій. Схема металінгвістичного коду: *Пахомій та Йоаникій – шерега невідомих ченців, носіїв переказу – ігумен Скиту Манявського – дев'яностолітній Старець – Подорожній*.

Розглянемо ці образи у ретроспективі. Подорожній у глибокій задумі споглядає на руїни християнської святині, немов би хотів розгадати таємницю минулих літ, але "камінь не промовить", а думка не відновить життя минулого... Якби ж не стерся напис на пристінках з плит?! І срібний потік, що обмиває древні мури, про щось гомонить до берегів, але людині не хоче відкрити правди. Настрій потоку збігається з внутрішнім психологічним станом Подорожнього: "Сумний лишає округ мурів сам!" Так само сумні стоять навколо гірські дерева: сосни, смереки, буки і ялиці. Вони журливо шумлять, розмовляють з вітром, але і їхні слова для героя – "тайні небиліці". Образ Подорожнього наратор малює у темних і світлих тонах. Світло і тьма – антоніми, що з'являються в розповіді, започатковують головний мотив твору. Вони символізують одвічне протистояння, боротьбу, поразку й перемогу. Романтичний герой подумки констатує, що мова природи незрозуміла йому – ні срібний потік, ні дерева, ні вітер – "Не освітлять нам в тьмі завмерлий двір!" І розпачливо запитує: "То вже ж навіки се величне діло // Має покрити непрозрінна тьма? // То вже навіки в сумраці ся скрило, // Вже до тих таїн приступу нема?". У тих запитаннях розкрито внутрішній світ

Подорожнього, дуже співзвучний зі світом зовнішнім: інтроверсність та екстраверсність вони для образу когерентні. Людина сприймає проблему занепаду релігійної святині як своє власне горе, як власну поразку перед силами тьми. Зовнішній світ своєю порушеною гармонією вносить дисонанс у душевну гармонію. Про це свідчать щирі сльози на очах Подорожнього: "І слезним оком довкола повів". Образ потрапляє у кризову ситуацію, головним дестабілізатором у якій – перемога тьми над світлом. Емоції доводять ситуацію до критичного стану, тут у тексті постає нова дійова особа – Старець.

Образ Старця

Коли заплакані очі Подорожнього спинилися раптом на схиленій постаті якогось чоловіка під густою зеленою ліщиною, у тексті стається переміна тональності розповіді: а) нарація, що досі лунала ніби з-за кадру, чітко переходить до Подорожнього і перші враження від образу Старця подані саме у його рецепції; б) міняється також кольористика малюнка – контрастність тонів дещо пом'якшується теплими золотавими барвами надвечір'я:

Верем'я було погідне і мило:
Гейби позлітков небо прикрасив,
Сонце ся звільна к вечеру хилило,
Сумрак з долини горі ся вносив.

У такому пастельному антуражі постають перші штрихи передостаннього у тексті носія металінгвістичного коду, на який покладено головну ношу нарації. У творенні цього образу автор поеми розкрився як талановитий митець, перо якого вихоплює найхарактерніші ознаки людини, робить це лаконічно, чітко, без найменшої надмірності:

Зближусь – з поклоном старця повитаю:
Красно відрікши, голову схилив,
З лиця і з ока щирість му читаю,
І милість правди з простодушних слів.

Саме похилий вік Старця провокує Подорожнього спитати про історію оцих руїн. Запитання, що перед тим мучили романтичного героя, посипалися на засніжену голову дідуся, об'єднані навколо проблеми – який ворог усе те погубив? До числа віртуальних ворогів християнської традиції Подорожній відносить і "гордих турків", і "диких татар", і "кримську неволю", що могла загнати "газдів в тяженький ясир", сваволю Довбушевих легінів, диких звірів, землетрус... Подорожній, очевидно, людина освічена і перебуває у контексті історичної та культурної інформації, але змушений зізнатися, що "в жодних письмах, ані в жодній книзі" не знайшов навіть згадки про цю страшну катастрофу.

Старець мовчки уважно слухав свого візаві, і, як впливає з наступних його слів, прискіпливо вивчав незнайомця; а ще зі слів Старця видно, що він неабиякий психолог, уміє помічати деталі, через які розкриваються йому риси характеру незнайомого чоловіка, соціальний статус, його ставлення до громадянського обов'язку. Для рецепції тексту розмова зі Старцем розкриває образи обох персонажів. Захоплення викликає той факт, що вже по кількох хвилинах розмови Старець робить такий упевнений висновок:

З бесіди виджу, що-сь чесна дитина,
Чоловік наський, правий хрестянин,
Хоть хребет криє лаяцька жупанина,
Мусиш ти бути правий руський син!

Саме людині з такими характеристиками одразу погодився дідусь розповісти усе, що знав про "Скита початок, возраст і кінець". Свою розповідь про монастир почав зі свого власного життєпису для того, аби переконати у достовірності майбутньої інформації, носій якої – людина, не байдужа до релігійної традиції. Старець розповідає про світлі та похмурі періоди свого життя з філософським спокоєм, з лагідною терпеливістю: пропливли літа й забрали усіх його рідних – "Мене ж лишили, як в полі билину..." Але Господь тримав його для того, щоби колись прийшов сюди чоловік, якому й передасть блаженний Старець слова, почуті у давній молодості від ігумена Манявського Скиту.

У давній силі світлої краси

Розквіт християнської релігійної традиції у Підгірському краю тісно переплетений із розбудовою монастирського життя. Наратор-Старець подає бачення цього розквіту через власне світосприйняття. Від дитячих літ, коли ще пас ягнята, романтичний герой відвідував Святу Літургію у Скиті, враження від якої закарбувалося у пам'яті на все довготривале життя. Тому вже тепер, коли усі рідні давно помирали, коли обтяжений старечими болячками самотній чоловік ціною надзусиль може назбирати собі до ватри жменю сухого галуззя, коли вогник його тілесних сил ледве жевріє, дев'яностолітній старий раптово омолоджується самою згадкою про те,

Як щонеділі і кожного свята,
Ходив-ем з батьком в близький монастир.
Бо там прекрасна бувала відправа,
Черців і мира здаля без числа,
Через що Скита громогласна слава
Повздовж і вишир ся світом рознесла.

Події з життя хлопчика, який жив поблизу монастиря, сприймаються у тексті як частинка великої історії цього божого місця. Саме через це монастир у творі сприймається у контексті життя народу як джерело всеочисного світла духовного. Старець подає свій дитячий портрет без хвалькуватості та самохизування, і ми сприймаємо його світлі барви, виконані продуманими мазками на тлі величної будівлі Скиту Манявського, як передсмертну сповідь, як докладний щиросердний звіт перед Богом і перед людьми в особі Подорожнього за все таке довге і таке складне життя. Старець у тексті наче людське уособлення Скита: веселкова юність співпала з розквітом монастиря, а немінна самотня старість – з його сумними руїнами. Образ Старця і образ Скита Манявського накладаються весь час у тексті, доповнюють і посилюють головну ідею – ідею необхідності збереження релігійної традиції. Особисті якості молодого хлопця-пастуха впали в око ігуменові, і він запросив його до монастиря "на свої услуги". Час, прожитий у мурах Скиту, опосередковано нагадує героєві дивні барви щасливого світанку:

Сім літ, ах сім літ щасливих над міру
Сплило ми в мурах, як поранний час!

Хлопчина з головою поринув у науку, вивчив Буквар, Часослов, Псалтир та "Ірмолая навіть восьмий глас". Монастирське подвір'я стало його другим домом – "Місця не було від брами до брами, // Щобим го всюди добре не пізнав". Старець демонструє чудову пам'ять – про усі події давноминулі каже "Тямлю, як нині".

Мотив хронотопної віртуальної драбини

Для кращого тлумачення проблеми появи такого мотиву у тексті А. Могильницького, звернемося до романтичної повісті М. Гоголя "Майська ніч, або Утоплена". У цьому тексті мотив хронотопної віртуальної драбини (далі – мотив ХВД) дуже близький до народнопоетичної образності, а тому придатний для візуальної рецепції [7, с. 435-436]. Герої повісті М. Гоголя, споглядаючи на нічне українське небо, рясно всіяне тихими зорями, проймаються прагненням руху до неба, відчують на собі притягальну силу Верховного суб'єкта АТ. Однак, тлумачать це відчуття руху на підставі свого земного досвіду: "якби в людей були крила, як у птахів, – туди б полетіти, високо, високо... Ох, страшно! Ні один дуб у нас не дістане до неба. А кажуть, одначе, є десь-то, в якійсь-то далекій землі, таке дерево, котре шумить верхів'ям у самісінькому небі, і Бог сходить по ньому на землю вночі перед світлим празником. – Ні, Галю; у Бога є довга драбина від неба до самої землі. Її ставлять перед світлим воскресінням святі архангели; і як тільки Бог стане на перший шабель, усі нечисті духи полетять стрімголов і купами попадають до пекла, й від того на Христове свято ні одного злого духа не буває на землі". Таким чином, у повісті М. Гоголя знайшли своє художнє втілення усі три суб'єкти АТ: небо – людина – земля; виражений головний принцип АТ: рух центрального суб'єкта вгору, і Верховного – на землю, що має циклічний характер, бо стається у цілком визначений час, і повторюється щороку. Образним втіленням руху як головного принципу АТ у повісті є "мрія про пташині крила", "високе дерево" і "драбину". Образ драбини, хоч і прив'язаний у повісті М. Гоголя до певного часу, перебуває тут якось ближче до реальності, сприймається буквально як відома з повсякденного побуту річ. Тому візьмемо на озброєння цю просту дерев'яну драбину і з її допомогою спробуємо розглянути рух людини до Верховного суб'єкта АТ у тому ключі, як цей мотив звучить у тексті поеми А. Могильницького.

Розквіт монастирської слави у "Скиті Манявському" – це контрасти: спочатку оповідач вказує на вигляд частин Скиту, що лежать тепер у страшних чорних руїнах, а потім своїм даром чарівного слова немов воскрешає їх у давній силі світлої краси:

тепер – пустка, обрамлена уламками розбитої цегли та камінням;

колись – увесь той обшир "Здолу і згори замикали брами, // Обіймав вколо камінний пліт";

тепер – "поточок по ріни шепоче, долів уносит обтрясений лист";

колись – через річку чуйні сторожі брами на ніч підіймали, а щоранку опускали ланцюговий міст;

тепер – на зруйнованих стінах брами видніються сліди "блаженних ікон";

колись – то була "оздобна, прохідна дзвіниця // На кріпких в'язах, дзигарок і дзвони"; саме з цієї дзвіниці звуки годинника, що видзвонював точну годину, і голос дзвонів, зливаючись разом у потужні акорди, – "щодень вірних до церкви скликали!"; наратор особливо підкреслює когерентну роль прохідної дзвіниці, її вплив не лише на людей, але й на довкілля: годинник на вежі і дзвони "як разом заграли – Шуміли бори, дудніли зағони";

тепер – "В звалищах мурів дільниця стирчить, // Сумна, зчорніла...";

колись – "чотирибічна // Башта в спокою, а в нападах – щит"; оборонна вежа, збудована на три поверхи, з її чотирьох вікон було видно далеко; звідси оборонці монастиря "стріляли врагам назустріч"; у тій вежі містилися "багатства многі" – "святі книги, ризи дорогі";

тепер – розрослася між мурами розлого бузина;

колись – “Стояв прекрасний, виджу го як нині, // З делин кедрових світлий божий дім”.

Образ храму Господнього всередині монастиря оповідач малює з особливою любов'ю та старанністю. Захоплення вражаючою красою архітектурного дива в екстер'єрі з переходом до розповіді про інтер'єр змушує наратора визнати, що “Не мій то язик і не моя сила, // Всю оповісти велеліпоту”. Блискучі пропорції, лінії, барви – престолу, ікон, райських врат, крилоса, свічників, книг та інших церковних атрибутів – були, – за свідченнями Старця, – справді гідними слави Всевишнього! Вабили око й притягували душу до себе усіх! Стіни в середині церкви сяяли кришталевим світлом, мінячись у “тіни Херувима крил”; на кожне свято – шовкові ризи, прекрасно вишиті квітчастими vzорами так густо, що золоті стібки “Могли би сторцом, ніби пліт, стояти”.

Захоплення золотим, срібним та іншими матеріальними виразами внутрішнього багатства собору Старець обриває напівслові, запитує свого співрозмовника:

Може-сь цікавий, звідкіль ся набрали
Такі багатства в убогім Скиту,
Коли іноки для Вишнього хвали
Пошлюбували вічну нищету?

У запитанні, як і у відповіді на нього, – криється початок, найвищий розквіт і кінець монастиря; численні віруючі, що з далеких і близьких сторін тиснуться до храму, складали “кожний багаті офіри”, іноки приймали їх і “так ся гроші множили без міри, // Скит ся багатством многим наповнив”; звернення оповіді на цей аспект релігійної традиції не завершується в устах Старця жодними висновками, але воно вказує на існування **мамональної проблеми**; всередині самого монастиря тліє бікфордів шнур, що веде до тої руйнівної енергії, від вибуху якої здригнуться могутні кількасотлітні мури великого і славного Скита...

Розповідь Старця про давнє і теперішнє осередку християнства нагадує танець на хронотопній віртуальній драбині, де шаблі минулого мають цілком міцний здоровий вигляд, а теперішні – побиті шашелем гріховного блуду. ХВД – засіб піднесення центрального суб'єкта АТ до Верховного. Це – драбина духовного руху.

На кріпких в'язах дзигарок і дзвони,
Аж сум побирав, як разом заграли...

Чому в чистого душею боголюбного молодого хлопчини мелодійні звуки, що скликають юрми християн до храму на спільну молитву, викликають незрозумілі нам негативні емоції? Чому ж не радіє його душа? На перший погляд, це місце у тексті лунає дисонансом у цілісній симфонії звуків, ліній та барв. Але то тільки на перший погляд. Насправді, нарація має чітко продуманий порядок. Сум при звуках дзвонів – не одинокий дисонанс у тексті. Звернімо увагу на те місце, де наратор повідомляє про ті незчисленні багатства, що містилися під будинками монастиря:

Попід будинки луком засклепені
Бігли пивниці, як нори кертин,
Статком великим густо наповнені:
Бочками меду, горілки і вин.
Винниця, бровар, саджавки ложисько,
Сади овочні, побіч пастівник,
Шопи, обори...

Не будемо коментувати матеріальних статків. Особистісне у розповіді Старця завершується у тексті подальшими перестрибуваннями по ХВД, під час якого розкривається краса й багатство зовнішнього вигляду храмів монастиря, що перебували "В блищачих барвах, золотом важких". А як відбувалося зростання духовного багатства ченців та мирян? Чому обминає цю проблему Старець? Це зробить устами Старця інший герой твору – Ігумен. У поемі А. Могильницького немає й натяку на предмет, що нагадував би драбину, але ХВД віртуально існує у тексті. Вона актуалізується через форму подачі інформації, що найголовніше, через філософський її підтекст. Нотки мотиву ХВД у розділі "Введеніє" ніби мають на меті цілком просто й дохідливо розкрити жахіття руйнації монастиря у її матеріальному виразі: чудові храми – руїни. Але в самому завершенні першої частини поеми ігумен, знову-таки з допомогою ХВД, вказує на ще страшнішу руїну, руїну соборів людських душ, руїну не екстравертного, але інтровертного характеру. Ця руїна має матеріалізований вигляд, бо її причина – у тому, що ченці монастиря не витримали випробування мамональним індентором [8]. У гоголевому тексті образ ХВД має цілісний вигляд – один кінець драбини на небі, другий на землі. У тексті Могильницького обидва кінці драбини перебувають на землі. Вона, підгрижена й ослаблена зсередини гріховним шашілем, зламалася навпіл, і тепер це не одинарна драбина, а подвійна, така, якою користуються малярі або садівники. В одинарній ХВД минуле завжди перебуває на нижчому щаблі стосовно неба, а в подвійній ХВД існує певний рівень, щабель якого найвищий до неба, решта, розташована у часі пізніше, з кожним щаблем віддаляється від неба. Ігумен, перед тим як охарактеризувати сучасний йому щабель ХВД і визначити стан духовного розвитку чернецтва як провідної сили релігійної традиції, звертається до образу Скита того часу, коли він перебував на найвищому щаблі подвійної драбини:

"Свята простото! Невинна дитино!
Прекрасна дочко із лона небес!
Церкви Христової перша підвалино,
Що тя Спаситель на землю принес!"

Епітети, вжиті ігуменом у звертанні до образу монастиря, не мають за мету оздобити пишноту вислову. Вони несуть у собі код первозданності. Саме свята простота, краса й невинність символізують силу того коду, силу, здатну заціпити "уста левам", "притупити остріє меча", перемогти залізні брами пекла, "стерти потугу вражого плеча!". Але перемога над силами зла далася у важкій напруженій борні. Людям, що несли в собі цей код первозданності, довелося пройти землі, моря й острови, "В огонь спішити, як на весілля"; зносити терпеливо "Голод і зиму і тяжкі окови, І смерть понести за Спасителя"; у ті часи "Першій підвалині Христової церкви" також доводилося витримувати напади мамонального індентора, але вона "погорджала і царські палати, // Золото, срібло, шовки і пурпури, // Одівши тіло в волосяні шати, // В скалі печеру взлюбила над мури!" Витримала першопідвалина і випробування глоріальним індентором – "Що-сь перед славов звучачов укрита, // Як тиха річка по затінках плила". Оцей образ тихої річки з чистою джерельною водою дуже пасує до сутності чернечого життя. І знов наратор розкриває силу, закодовану у цій тихій покірності:

Притьмивши правдов мудрість сего світа,
Престоли ложних богів розвалила!
Що-сь світло правди по землі кінчинах
Як сонце лучі рясно розточила.

І тепер, поглядаючи на хронотопний щабель сучасності, ігумен розпачливо звертається до Скиту Манявського, запитує: "Де ж віків давних твоя божя сила?" Нагадаємо собі, що коли промовляв ігумен, монастир перебував ще при повному матеріальному розквіті. Цілком очевидно, що старий чернець бачив те, що для його сучасників було закрите. Він бачив, що хронотопна віртуальна драбина, по якій людина має рухатися щораз вище у своєму поступі до сакрального, вже зламалася. Ще цілі її шаблі, ще рухаються по ній люди у чернечій одежі... Та рух той спрямований не до неба, а щораз нижче, до землі. Тому знову у тексті лунають контрасти хронотопних шаблів "колись" і "тепер":

колись – пустельники служили Богові в глухих пустинях;

тепер – тих місць стороняться навіть птахи і звірі дикі;

колись – любов до Бога привела бідних іноків до печер і там вони служили Богові;

тепер – дорога до печер заросла терном і глодом;

колись – у монастирях цвіла побожність, але вже не кожен був знаний з добрих діл; уже в той час "ревність вже застигла"; зовні ніби все було гаразд, але "Дух ся закона змінив!"; і все ж у тихому затінку тісної келії тоді "чтили божих книг слова";

тепер – для нового покоління місце пошани до божих книг "зайняла мудрість світова!";

колись – підіймалися духом високо ті, що ходили в одязині із жорстко ткани сити, "Що крила нагость грішних тіл";

тепер – працю над духовним зростанням замінила надмірна увага до одягу – "шовки, дорогі саїти // Час модним кроєм в сукно зшив!";

колись – іноки спали на "твердім ложу з камінної плити, // Що го крив мох і лист сухий";

тепер – "тото нині красно застелити // Служат коверці й пух м'який!";

колись – стіл, лави – кам'яна плита, а двері сплетені були з ламаного галуззя;

тепер – "меблі з магоню, оріха, // В барвах, позлітці цілий дім";

колись – обід "без миски і ложки, // Що раз на добу голод брав";

тепер – "кухар, вивчений з книжки, // Клада багато тлустих страв";

колись – спрагу гасили іноки в "потоках, в студеній керниці";

тепер – "глибокі пивниці // Тріщать бочками меду, вин!";

колись – ходили пішки, в сандалях, плетених із lika, "Що слід лишали босих п'ят";

тепер – "красні коні, мальована бричка // По гладкім бруку в чвал гремлять!";

колись – убогі іноки "не хтіли брати // Поклін маленький з скотаревих рук";

тепер – "Нині, коб можна, тисячі зібрати, // Заглушить совість срібла звук!";

колись – чернеча братія перебувала "в святій цноті, що як ангел в плоті, // Посту, молитви стерегла";

тепер – "в вигодах і тіла похоти // Сама покусам улягла!";

колись – іноки мали настільки тверду віру, "що перед їх словом // Втікав з недужих дух проклят";

тепер – "Днесь му злим ділом служити готові, // Тіни його ся всі боять!";

Відзначимо когерентність питань, порушених ігуменом у своїй розповіді: вони зв'язують минуле із сучасним, порівнюючи їх та зважуючи їхню наближеність до релігійної традиції. В антропоцентричній триєдності рух центрального суб'єкта до неба відбувається поступово, щабель за щаблем. Кожен щабель є не тільки часом, але й місцем, яке займає духовна сутність, виражає ступінь наближення її до Творця.

Мотив ХВД розкриває не тільки сутність самої драбини, що зламалася і веде вже не до неба, а до земних похотей, але чітко вказує на причини страшної переміни у

релігійній традиції. Антропоцентрична триєдність присутня у тексті через образи ночі при закінченні промови Ігумена "А що близ було половини ночі // І сон дрімотов клеїв гостям очі"; а переказ наступника Ігумена за металінгвістичним ланцюгом – Старця – також завершується, коли "Вже гдесь глибоко вечірня зоря!", небо повиває пільма, воно немов вкривається смутком через проблеми, у які потрапила людина, не дотримала божого слова.

Перша частина поеми завершується тихими елегійними нотками, з ніжним відблиском зоряного неба: "Квочка над нами, пізна вже пора!". Тут не відчувається жодного песимізму. Старець запрошує Подорожнього до своєї похиленої хатини на нічліг. І в тому ласкавому запрошенні бринить надія на кращі часи: "Якщо нас сон зломить, на завтра відложим!". Віра у те, що буде завтра, що Бог подарує нам ще один день як ще один шанс поправитися, душею очиститися, щоби засяяв у ній на повну силу промінь ранкової зірничі!

Провідні сучасні літературознавці переконливо засвідчують, що високоморальні християнські принципи здавна складали основу творчості українських поетів. "Єдність релігійності й поетичності є якраз тим, що формувало, що різьбило наше художнє слово" [9, с. 6-7]. Тому-то твори на релігійну тематику дуже часто висвітлюють проблеми національної самосвідомості, адже й сама українська релігійна традиція, – за словами Т. Салиги, – "творилася віками й з етнопсихологічного погляду має виразно національний характер" [9, с. 6-7].

А. Могильницький, як поет-романтик, не обмежується чудово виписаними жахливими картинками нічного перевтілення та перенесення в різні світи своїх персонажів, це дійство у поемі заковане на відтворення одвічної непримиренної боротьби носіїв правди і світла євангельських істин із слугами облуди й темряви, інфернальне царство яких має конкретний топонім – гора Клива. А лімінальна зона представлена у тексті "брусними дверима". Центральні персонажі подані не як відлюдники-анакхорети, світ яких обмежується монастирськими мурами. Мешканці Скиту – громадяни, що з болем серця сприймають усі негативні трансформації суспільної свідомості, як патріоти та активні учасники історичного життя рідного народу.

Стилістичний засіб ХВД має у тексті дві частини: "піднесення" – "занепад". На зіставленні цих контрастів відбувається спроба "двигнути народну душу", дати їй, – як сказав М. Євшан, – самосвідомість. Автор "Скита Манявського" стоїть на засадах державницької традиції, він возвеличує блиск і славу колишнього Галича, в якому "сияли церкви і палати// І тверда кріпость князівського роду", до якого "несли поклін" посли далеких і близьких "царів можних". Образність першої частини ХВД напоєна радісними барвами, а їхня трансформація супроводжується нотками безмежного болю й гіркоти:

колись – "сияли церкви і палати"
тепер – "три місця Божі і жидівські крами".
Змалів Галич, перемінився і його народ:
колись – то були "боляри в раді, а рицарі в брани";
тепер – "З велитів славних – нечемні карлята".

Наратор картає галичан за те, що "ся мови вітцівської стидають!", що тепер – "бесіда їх – чужа паплярнина".

"Скит Манявський" А. Могильницького – твір незавершений, але навіть в опублікованому варіанті тексту маємо яскраву художню картину боротьби світів, символами яких – світло і темрява. Поема близька до фольклору. Це засвідчує і сам

автор у підзаголовку до одного з видань – “Піснотвір епічний, оснований на повістях народних”. Проте, самі художні образи, їхня семантична кодифікація, їхня метафоричність, символічність, трансферність і трансфігуративність, в окремих випадках – хронотопна когерентність, підпорядковані у тексті цілісній ідеї боротьби за збереження усіх традицій, що творять духовну основу нації, міцність і чистота якої має забезпечити упорядкованість суспільних взаємовідносин, гарантувати мирне творче життя народу, гарантувати свободу кожної окремої людини і широкого загалу, вселяти психологічний комфорт і надію на майбутнє. Усе це свідчить про те, що А. Могильницький як поет-романтик глибинно розумів і трактував усі параметри проблеми збереження релігійної традиції в єдності з національною самосвідомістю.

1. Шкраб'юк П. Крехів: дороги земні і небесні. – Львів: Місіонер, 2002.
2. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н.Шумило.– К.: Основи, 1998.
3. Величезної ваги М. Євшан надавав “ідеї самогармонізації духовної сутності національно свідомої індивідуальності митця”. Митець не повинен працювати для задоволення та втіхи “публіки”, а творчо удосконалюватися, “гартувати свого духа, поки не дійдеш до “поцілуя ангела” [2, с. 6]. Творчість високодуховного митця має вплив на людину-реципієнта, перемінює її, змушує задумуватися над своїм попереднім життям; штовхає “до боротьби за ту виміряну людину”. “Тут мистецтво йде ще зовсім в парі з релігією, являється неначе носителем нової моралі в житті” [2, с. 15]. Загальновідомо, що справжнє велике мистецтво викликає в людини почуття подиву перед чимось “величавим, майже святим”; перше враження у надприродності чину рук людських, у магічній таємничості впливу, у відчутті здатності чинити переміни. “І отсей блиск світла серед темноти, цей настрій, який охоплює душу людську при першому зіткненні з твором мистецтва, це внутрішнє богослужіння – *innere Gottesdienst*, як казали німецькі романтики, – є тим, що можна б назвати релігійною стороною мистецтва” [2, с. 15]. Сутність такої “релігійності мистецтва” у тому, – як вважає М.Євшан, – що “кожний твір мистецтва має в собі якийсь таємний наказ, якесь післанництво до душ, якийсь поклик – як всяка релігія накликає до нової моралі” [2, с. 15]. Роздуми про особливість покликання митця привели М. Євшана до зіставлення світу небесного та світу земного, тобто до розгляду людини поміж небом і землею; хоча, слід зауважити, центральним суб'єктом антропоцентричної триєдності (БОГ-ЛЮДИНА-ЗЕМЛЯ) у цьому випадку є людина особлива, покликана до творчості, людина, в якій “інстинкт божественного відзивається виразніше та більш голосно, як в других”; саме ця людина навчає інших людей, що слід “дивитися на все земне” через небесне (зазвичай людство сприймає світ саме через земне) [2, с. 17]. У своїй праці “Релігія Шевченка” М. Євшан знову звертається до точки дотику релігії та мистецтва, трактує творчість як “сповідь душі людської, яку вона складає в менших або більших перервах часу” [2, с. 25]. Дослідник уважно вивчає стан митця у мить творення, описує своє враження про неї, закодовуючи поміж рядків аналогію зі станом людини, коли вона підноситься духом до свого Творця: “У тому моменті наступає таке піднесення духа, така урочистість настрою, що всяка нещирість і фальш у слові людини мусить уступити, все вирівнюється і гармонізується. Дисонанси і суперечності, що існують в природі людській, діваються кудись, і родиться в одну мить почування такої єдності, глибини та серйозності, що мимоволі стає людина віч-на-віч з вічністю і чує себе винесеною на

таку висоту, з якої починає дивитися на світ іншими очима, розуміти загадки і тайни його" [2, с. 25]. Микола Євшан переконаний, що мистецька творчість " мусить впливати з тої релігійності духа людського, коли має служити тільки життю, підвищенню його рівня, коли має заспокоювати всі вищі стремління і потреби" [2, с. 25]. І тут літературознавець з визначення сутності мистецтва переходить на визначення сутності самої релігії, послуговуючись при цьому дефініціями європейських авторитетів. Підводячи читача до розмови про "релігію Шевченка", автор узяв за епіграф думку німця Ф. Шляєрмахера, що релігія не є способом мислення, ні способом життєвої поведінки, ні знанням і не дією – це підсвідоме відчуття загального буття усього скінченного в нескінченному й через нескінченне. Цю думку дещо конкретизує Рескін, коли зупиняється саме на характері релігійних відчуттів, якими проймається людина (це насамперед любов, пошана й страх), коли хоче "обняти найвище духовне єство" [2, с. 26]. М. Євшан ґрунтовно доводить одвічну потребу людини в релігії саме через її властивості виховувати в душі усе найкраще і найсвятіше, виховувати жертвне служіння добру. "Тільки вона може дати людині вище об'єднання з її ідеалом; дає їй певного роду ясність чи світло, виносить в очах її високо ідеал і робить його вартим та достойним боротьби, напруження та праці цілих поколінь, їх життя і крові!" [2, с. 26]. Саме у релігійній традиції – джерело вічного оптимізму духа людського, супротивника зла та зневіри. Саме голос *правдивої релігії* "завжди дасть нам розраду, втихомирить нас і дасть нові крила до нового польоту!" [2, с. 26].

4. Монастир був заснований ще за козацьких часів, 1624 р., на пограниччі земель, що тоді належали до Кримського ханства. Такий хронотоп наклав на релігійний заклад особливу місію: місце його розташування між двох світів – християнського та мусульманського. Успенський монастир був форпостом української релігійної традиції. У ньому знаходили притулок утікачі з татарського полону. Після ліквідації 1775 р. Запорізької Січі російській владі чимось не сподобався монастир на Сіверському Дінці і його закрили у 1787 р. Майже шість десятиліть проминуло, і в 1844 р. Святогорський Успенський монастир знову було відкрито. За фактами скупої інформації – складні колізії боротьби за утвердження в Україні релігійної традиції.
5. Поема А. Могильницького "Скит Манявський" за авторським задумом мала складатися з трьох частин. Перша частина вийшла окремим виданням у 1852 р. У газеті "Слово" (№100) було надруковано дві перші пісні з другої частини поеми, і на цьому публікація твору обірвалася. Автор подав докладні відомості про адміністративно-територіальне та географічне місце розташування монастиря: Галицьке староство, а в часи А. Могильницького – округ Станіславський; біля підніжжя відрогів Бескиду, на південно-східному березі потоку Манявки, що трохи нижче (годину дороги) впадає до ріки Бистриці. За усними переказами, монастир цей був заснований ще у другій половині XIII ст., а, можливо, й раніше. Успішно діяв до 1783 р., коли за наказом австрійського монарха Йосифа II монастир було закрито, а ченці, що "в благочестії несоединеннім до кінця перебувши", мусили Скит Манявський покинути і розійтися. Осиротіла "величественна будівля" стала німим свідком духовної агресії ще однієї сусідньої імперії – Австрійської. Привертають увагу дати закриття двох українських монастирів: Святогорський закрито у 1787 р., а Скит Манявський – 1783 р. Різниця всього чотири роки. Обидва монастирі були розташовані на тодішніх окраїнах українських земель.
6. Антропоцентрична триєдність: Бог – Людина – Земля: Бог – верховний суб'єкт, джерело вічності. Він – за висловом Георга Гамана – "коронував чуттєве одкровення своєї величч через шедевр людини" [Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ: Лілея, 2003. – С. 22]; Людина – центральний суб'єкт – "не тільки смертна у царині часу, але й

безсмертна в вічності полях, й життя своє покликана проводити не тільки по-земному, а й по-божеськи" [Ф. Шляєрмахер. Мислителі німецького романтизму. – С. 255]; Земля – хронотопний суб'єкт, лоно дочасності.

7. "Нам, може, ще вдасться надібати десь у крутоверті наших днів народну поезію, віднайти ще її живе звучання, якщо ще десь воно залишилося; вона сходить до нас з небес по драбині вічності; а час – це міцні шаблі на цій драбині, по яких сходять веселкові ангели; вони приходять з миром і вітаються з усіма антагоністами наших днів і заліковують величезну рану в землі, із якої дихає нам прямо в обличчя пекло, і ще й суне нам свій палець прямо під ніс. Де ангели стрічають ангелів, там панує натхнення, що не знає суперечки між християнським і язичницьким, [...]" бо де починається віра, там закінчується суперечка" [Ахім фон Арнім. Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея, 2003. – С. 435-436].
8. Індентор у даному контексті – це засіб випробування душі.
9. Салига Т. Молимося, Боже єдиний // Слово Благовісту: Антологія української релігійної поезії / Упоряд. Т.Ю. Салига. – Львів: Світ, 1999. – С. 6-7.

THE PROBLEM OF THE TRANSFORMATION OF THE RELIGIOUS CONSCIOUSNESS OF A. MOHYLNYTSKYI'S POEM "SKYT MANYAVSKYY"

Roman KROKHMALNYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article contents with the problem of the interpretation of A.Mohylnytskyi's poem "Skyt Manyavskyy" through the prism of the concept of religious world outlook, anthropocentrism, time-space, character.

Key word: romantics, anthropocentrism, religious world outlook, time-space, character.

Стаття надійшла до редколегії 14.10.2004
Прийнята до друку 23.12.2004

УДК 821.161.2''18/19''-3.09 О. Кобилянська

АКОРДИ ЯК РІЗНОВИД ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Ореста МАЦЯК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

У статті досліджується один з виявів синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. – краснопис акордами у творах О. Кобилянської, простежується еволюція його від епізодичного музичного ефекту до основної ознаки нового різновиду фрагментарної прозової форми, наведено також підставу для виокремлення піджанру “акорди”, пропонується попереднє їх визначення.

Ключові слова: акорди, краснопис акордами, піджанр, фрагментарна проза.

Синтез українського красного письменства кінця XIX – поч. XX ст. зі суміжними мистецтвами, один з виявів якого – краснопис акордами в прозі О. Кобилянської, досліджувався у вітчизняному літературознавстві переважно саме в жанровому аспекті. Жанровий підхід до музичних і малярських ефектів, досягнутих словесно, започаткувала ще Леся Українка, віднісши більшість творів дебютної збірки О.Кобилянської “Покора” до “симфонічного” жанру” [14, с. 70]. У сучасному українському літературознавстві такий підхід поновив І. Денисюк, увівши у вітчизняний науковий обіг поняття “пейзажна новела” і “музична новела” [4, с. 142, 149]. Аналізуючи синтезовані з іншими видами мистецтва прозові твори кінця XIX – поч. XX ст., спеціально чи принагідно порушували жанрове питання: Л. Кияновська [6, с. 98], Ю. Кузнецов [10, с. 109], О. Рисак [12, с. 40], М. Дах [2, с. 11]. У поле їхньої уваги з доробку О. Кобилянської потрапляли тільки новели “*Impromptu phantasie*”, “*Valse mélancolique*” та повість “В неділю рано зілля копала...”, напевно, завдяки своїм назвам, що вже самі по собі прямо вказують або натякають на жанр. Лише С. Нагорна, перший фактограф музичних і звукових моментів у творах О. Кобилянської, ще за життя буковинської авторки звернула увагу на її мініатюру “Акорди” й, маючи відповідну освіту, фахово обґрунтувала доречність саме такого заголовка [11, с. 35], який С. Єфремову, навпаки, упереджено видався “цілком невідповідним” [5, с. 91].

Завдання нашої статті – розкрити особливості краснопису акордами у прозі О.Кобилянської, простежити еволюцію його до основної ознаки нового різновиду фрагментарної форми.

“Акорди” датовані 1898р, проте симптоми відповідної манери викладу в прозі буковинської письменниці з’явилися раніше, ніж вона їх усвідомила навіть уже номінувавши.

Автобіографічна героїня повісті “Царівна” Наталка Веркович, не вміючи грати на фортепіано, але принаймні маючи його, “викликувала би поодинокі тони і вслухувалася би в них” [9, т. 1, с. 364]. Кобилянська робила так у процесі літературної творчості, уявляючи “поодиноким тоном” слово чи речення.

У повісті “За ситуаціями” (1913), що нею завершується музичний період літературної творчості Кобилянської, навіть є прозоре порівняння „одно слово, як один акорд” [9, т. 5, с. 85]. У “Царівні” авторка словами “відіграла” ім’я Орядина:

“Я знаю, як він зветься. Він зветься – Василь.

Василь! – це гарне ім’я” [9, т. 1, с. 138].

На диво професійно письменниця “взяла” акорд – “сукупність кількох (не менше трьох) різних за висотою звуків, що виконуються одночасно” [16, с. 8]: тут кілька (чотири: “[...] він зветься (1). Він зветься (2) – Василь (3). Василь (4)! [...]”) різних за висотою звуків (градація звучання досягається розділовими знаками: крапкою, тире і знаком оклику) виконуються одночасно (на початку нового речення повторюються кінцеві слова попереднього).

Вибираючи імена для “Vals’u mélancolique”, письменниця теж “вслухувалася в них”, бо, коли редактор “Літературно-наукового вісника”, де вперше було надруковано фрагмент, самовільно перейменував художницю на Ганнусю, обурилась: “Взагалі воно [ім’я Ганнуся – О.М.] противне вже своїм звуком до цілого настрою праці [...]” [9, т. 5, с. 311].

Пишучи фантазію “Поети”, “важила словами”, “брала кожне речення на слух, щоби виходило музикально” [9, т. 5, с. 298, 299]. А закінчувала майже кожен твір Schlußakkord-ом, заключним акордом, у котрий вклала есенцію [9, т. 5, с. 341].

Зважаючи на подані факти, як не спокуситися оксимороном, що Кобилянська писала акордами. Це добре видно у її фрагментарній прозі, де музичні інтенції її літературної творчості проявились повністю, не епізодично, чим і стосовно красного письменства, не тільки народної пісні підтверджується теза М. Шлемкевича, що “настрій боїться твердої, ясної форми”, звідки й “втеча від більших форм у нашій духовості” [15, с. 109].

Краснопис акордами розрахований передусім на візуальний ефект: текст пишеться абзацами з мінімальною кількістю речень у кожному. Для прикладу наведемо один з “Акордів” за першою публікацією їх зі збереженням тодішнього правопису, оскільки до п’ятитомного видання творів О. Кобилянської вони не увійшли:

“Геть далеко і високо, де ясні зорі, там мабуть є щастє моє. Звідси туга у мене, що мені її Бог поклав у серце, а ніхто не міг утихомирить.

Жду ангела смерти.

Я чую его ось тут і тут... як він іде... то тут з’явиться то там... небавом почую, як він перейде попри мої двері...

А зорі з неба так привітно усміхають ся до мене!

Там певно є щастє моє” [7, с. 326].

Такий текст, можна сказати, має “акордну” структуру: абзаци, котрі складаються з речень-“тонів”, утворюють “звукову” єдність – “акорд”. Що імітувала гру на фортепіано, Кобилянська й усвідомила тоді, коли в неї промайнула думка назвати “Акордами” твір, який, за її свідченням, “лиш так собі написала, бо не могла [...] на музику піти” [9, т. 5, с. 343].

С. Нагорна інтерпретувала "Акорди" по-іншому. Дослідниця виходила з того, що вони складаються "з чотирьох маленьких частинок, ніби з чотирьох поодиноких тонів", які, "разом узяті, творять одну гармонійну цілість – акорд" [11, с. 35]. Але ж назва – "Акорди" – у множині, отже, такі кожна з чотирьох самодостатніх частин, об'єднаних одним заголовком, є акордом, а тоном – речення.

Акордами Кобилянська написала фрагментарну прозу 1901-1902 рр.: фантазію "Смутно колишуться сосни", поезію в прозі "Мої лілеї", нариси "Сліпець", "Через море", "Осіню". Деяким з перелічених творів авторка дала в листах музичні характеристики. Так, "Мої лілеї", за її визначенням, – "три маленькі п'єси" [9, т. 5, с. 521], а "Осіню", за її свідченням, особливо промовистим у контексті нашої статті, вона написала "лиш так, як би чоловік сів та й заграє" [9, т. 5, с. 513]. Подібно до своїх героїнь-піаністок Софії Дорошенко й Аглаї-Феліцітас, переповнена емоціями, Кобилянська бралася за перо і... грала. Її фрагментарні твори 1901-1902 рр. увібрали ту "силу чуття", яка, припускала вона в повісті "Царівна", "пішла би в неї в тони" [9, т. 1, с. 364], у звуки.

Чим сильніші почуття, тим важче висловити їх не тільки усно, але й на папері, принаймні, так було з О. Кобилянською. Гадаємо, швидше силою почуттів, ніж намаганням підсумувати їх слід пояснювати те, що на завершення драми у своєму особистому житті вона написала в червні 1905р. на німецькому курорті Бад-Наугайм свої найменші за обсягом твори, котрі того ж року опублікував львівський журнал "Артистичний Вістник" [8, с. 140]. О. Бабишкін – єдиний, хто згадав про них і деякі передрукував у своїй монографії [1, с. 91]. Зберігаючи правопис першої публікації, подамо для прикладу мініатюру й афоризм, що не були передруковані:

Не для сего міра

Горе гне глибоко в низ, щастє з ніг валить.
Праця сили вимагає, її послїдну краплю дай.
Любов душу пожирає, а без неї жите пусте,
Тут жертвай, там забудь, там прости – все віддай.
Що ще дати?
Цвїти вянуть, перестали вже цвести.
Заким знов весна настане, проминеть ся і краса.
Деє далеко звідси в дали кажуть – є ще оден сьвіт,
Можеб там дістатись бідним, що тут лиш чутєм живуть...

*

Всім хочеш бути далеко звучною арфою, лиш мені одному мертвим інструментом [8, с. 140].

У такому душевному і фізичному стані, в якому тоді перебувала письменниця, висловлюється найсуттєвіше, особливо, коли твориться афоризм. О. Бабишкін за аналогією "до коротеньких новел Михайла Яцкова часу його захоплення імпресіонізмом" назвав і афоризми Кобилянської новелами [1, с. 91]. Нам її афоризми нагадують *Schlussakkord*-и, вони і є заключними акордами її особистої драми, та ми ведемо до того, що їм і фрагментарній прозі Кобилянської 1901-1902 рр. можна дати піджанрове визначення "акорди".

Близьким до такого визначення творів буковинської авторки був нищівний критик їх С. Єфремов. Щоб "дати читачеві ще більш ясне поняття про її [Кобилянської – О.М.] манеру і художні прийоми", він наводить поезію в прозі "Акорди" [5, с. 91]. С. Єфремову належить і напрочуд точна, хоч з його боку негативна, характеристика творчого мислення письменника-лірика, яка безпосередньо стосується й ходу думок О. Кобилянської у її фрагментарних творах: "образи, котрі наповнюють його душу,

швидкоплинні враження, неясні уявлення будуть слідувати без видимого зв'язку між собою, перемішуючись, як у калейдоскопі; настрої, не стримувані дисциплінуючою силою розуму, будуть безперервно змінюватися, переходячи стрибками до найрізноманітніших змін; образи будуть групуватися в надзвичайно несподіваних поєднаннях" [5, с. 81]. Помилка С. Єфремова полягала в тому, що він раціоналістично підходив до творів О. Кобилянської, особливо ж до настроєвих, принципово музичних "Impromptu phantasie", "Матері Божої", "Vals'y mélancolique", "Акордів", а в пізнішій статті "На мертвой точке" – до "Моїх лілей". Тим слід пояснити його негативне сприйняття їх, бо такі твори не даються зрозуміти, їх навіть марно старатися зрозуміти, їх треба сприймати інтуїцією, їх треба відчувати, як настрої. Музичний ефект тут тотожний імпресіоністичному. Вважаємо імпресіонізм у малярстві, а згодом у літературі був за своєю суттю не чим іншим, як музикалізацією, упровадженням властивих музиці безпосередності й динамічності передачі вражень.

Мабуть, не заперечив би піджанрового визначення "акорди" у випадку прози О.Кобилянської і М. Рудницький. "Коли Кобилянська, – зауважив він, – списувала примхливі, зовсім особисті враження жінки, що тужить і мріє, [...] там вона залишила нам враження, подібне до музичних акордів – уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок" [13, с. 228-229].

По суті, про краснопис акордами інакомовить І. Денисюк, відзначаючи увагу О. Кобилянської до "німої музики абзацу" [3, с. 269].

Звичайно, акорди як літературний піджанр – умовність, однак на неї пристати правомірно, оскільки, по-перше, в доробку О.Кобилянської виразно окреслюється група фрагментарних творів, подібних за формою і змістом до поезії в прозі "Акорди", назва котрої мимоволі стає в ряд згадуваних уже музичних заголовків: "Impromptu phantasie", "Valse mélancolique", "В неділю рано зілля копала..." – і набуває додаткової функції.

По-друге, в доробку О. Кобилянської усього є не один, а три написані через значні часові інтервали твори, у назвах яких фігурує слово "акорд": "Акорди" (1898), "Весняний акорд" (1910), "Воєнний акорд" (1917). Щоправда, у двох останніх спостерігається послаблення передбачених їх заголовками музичних ознак: у "Весняному акорді" – "акордної" структури тексту, у "Воєнному акорді" – імпресіоністичної манери викладу. На те були поважні суб'єктивні й об'єктивні причини, котрі зумовили взагалі відхід О.Кобилянської від музики у прозі: часткова, але не виправна втрата після паралічу 1903 р. феноменального музикального слуху, що компенсував письменниці нестачу музичної освіти; монотонність повсякденного життя при постійній потребі нових вражень, Перша світова війна. Краснопис акордами навіть за таких обставин, хай і не настільки очевидний, як у своїх зразках, свідчить про силу музичного імпульсу в літературній творчості буковинської авторки.

По-третє, на користь піджанру "акорди" можна попередньо твердити: він притаманний прозі не лише О. Кобилянської, а й М. Яцкова, і, можливо, інших авторів кінця XIX – поч. XX ст. Остаточне твердження вимагає вагомих доказів того, що письменник мав намір наслідувати відповідний музичний елемент або ж стилізувати музику взагалі. Листи О. Кобилянської та самі її твори аргументують намір буковинської авторки реалізувати своє музичне покликання у літературній творчості, яким пояснюються музичні ефекти у її прозі, зокрема краснопис акордами. М. Яцків одним із завдань письменника вважав "компонувати акорди" [17, с. 56], прикладів чого слід шукати у творчості самого М. Яцкова, передусім у тих його коротеньких імпресіоністичних творах, що з ними уподібнював такі ж або й ще менші за них твори О. Кобилянської О. Бабишкін [1, с. 91].

Отже, підставою для виокремлення піджанру "акорди" у фрагментарній прозі О. Кобилянської є достатня кількість відповідних за змістом, формою і назвою творів у доробку буковинської авторки та вірогідна наявність групи таких творів у доробку як мінімум ще одного автора.

Отже, можна визначити: акорди – синтезований з музикою піджанр фрагментарної прози, що характеризується особливою конфігурацією абзаців у тексті, настроєвістю, імпресіоністичною манерою висловлювання.

1. *Бабишкін О.* Ольга Кобилянська: Нарис про життя і творчість. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1963.
2. *Дах М.І.* Літературне життя народної балади "Ой не ходи, Грицю...": проблема олітературення сюжету і жанру. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2001.
3. *Денисюк І.* Новелістика Ольги Кобилянської // *Кобилянська О.* Оповідання. – Львів: Каменяр, 1982.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – К.: Вища школа, 1981.
5. *Єфремов С. О.* В поисках новой красоты // *Єфремов С. О.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993.
6. *Кияновська Л. А.* Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської // *Українське літературознавство.* – Львів: Світ, 1988. – Вип. 51.
7. *Кобилянська О.* Акорди // *ЛНВ* – 1898. – Т. II. – Кн. VI.
8. *Кобилянська О.* Поезії в прозі // *Артистичний Вістник.* – 1905. – Зош. IX і X.
9. *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. – К.: Держлітвидав України, 1962-1963.
10. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995.
11. *Нагорна С.* Музичні і звукові моменти в творах Ольги Кобилянської. – Львів: Накладом авторки, 1938.
12. *Рисак О.* Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: Надстир'я, 1996.
13. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів: Діло, 1936.
14. *Українка Л.* Малорусские писатели на Буковине // *Українка Л.* Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 8.
15. *Шлемкевич М.* Душа і пісня // *Українська душа.* – К.: Фенікс, 1992.
16. *Юцевич Ю.* Словник музичних термінів. – К.: Музична Україна, 1971.
17. *Яцків М.* Смерть бога. – Львів: Новітня бібліотека, 1912.

ACCORDS AS A TYPE OF FRAGMENTARY PROSE OF OLHA KOBYLANSKA

Oresta MATSYAK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article reveals a study on the accord script of Olha Kobylanska – a form of synthesis of arts in the Ukrainian literature from the end of the 19th to the beginning of the 20th century; evolution of the accord script is tracked from the episodic musical effect to the main feature of the new fragmentary prose form; a

reason for separation of the subgenre "accords" is assigned; preliminary definition of accords is suggested.

Key words: accords, accord script, subgenre, fragmentary prose.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2.02'06

МОТИВ НЕБЕЗПЕКИ (ЗАГРОЗИ) В ЕКЗИСТЕНЦІЙНОМУ ВИМІРІ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ТА ЙОГО ЕВОЛЮЦІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Любомир СЕНИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

У бінарній опозиції Я–Ти, що перебувають у складних емоційних стосунках, існує загроза втратити не лише свободу, що супроводжує почуття кохання, а й життя через зникнення власної самодостатності в психологічній колізії між добром і злом.

Ключові слова: небезпека (загроза), двоїсті опозиції, феномен свободи, вибір, екзистенціалізм, еволюція, лірична драма.

Ця, може, несподівана тема має на меті інтерпретувати ще один із багатьох і дуже масштабних за своїм поетичним змістом момент “Зів’ялого листа”. Цей “момент” виступає тут в образному вирішенні небезпеки, яка чатує на обох учасників ліричної драми. Створилася ситуація, в якій герой, борсаючись між своїм захопленням, що в його духовному світі понад усе, без якого втрачає сенс саме його існування, натрапляє на “панка”, або, точніше, якраз нечиста сила його знаходить. І вже те, що виникла така ситуація, і є підставою згаданої небезпеки, якої герой, мабуть, не усвідомлює. Ще менше цього усвідомлення має об’єкт душевного пориву героя ліричної драми. Принаймні немає в тексті прямих чи опосередкованих “відсилань” до цієї теми.

Здавалося б, на перший погляд, маємо справу з умовчанням очевидної речі з боку як психології діючих осіб ліричної драми, так і логіки її сюжету. Таке поетичне умовчання говорить про глибоко захований задум автора зіштовхнути дві полярні сили – любов і тьму, Ероса й Танатоса, що їх представляє “панок”. Звісно, “зіткнення” відбулося. Проте якими виходять після нього учасники дійства?

Стан упевненості ліричного героя зафіксований уже в третьому вірші “Першого жмутка”, а саме: “Не боюсь я ні Бога, ні біса”, з якого починається градація, що завершується щирим признанням його глибоко люблячого серця:

Біль німий мене більше лякає,
Ніж всі громи й злих сил перемога [10, т. 2, 124].

Це наводить на думку про не випадковість зіставлень полярних сил, вічних за своєю трансцендентною суттю. Точка виряду тут очевидна: любов як особливий феномен людини (до речі, головна, “заповідна” етична норма в християнській філософії – люби ближнього як самого себе), незалежно від самого змісту цього поняття, що виступає в багатьох значеннях [1], тут – любов світська як почуттєвий, “земний” вимір відносин

між чоловіком і жінкою. – і є характеристикою того доброго і вічного, що в релігійному аспекті становить абсолют – Бога.

Далі настає виклик – очевидно, годі інакше назвати – непокори (коли нема страху, то й нема покори). Звісно, це не прометеївська непокора, тут не йде мова про служіння, на зразок Прометея, людям, яким подаровано вогонь – символ життя; тут зовсім інша непокора, джерела якої, либонь, треба шукати в тих заангажуваннях носія безмірної любові, героя ліричної драми, які керують ним. Отож що штовхає або ж скеровує до “панка”? Очевидно, вони обоє йдуть собі навістріч. І коли для антипода героя драми, “панка”, немає нічого загрозливого, оскільки його трансцендентна сутність існує поза межами будь-якої небезпеки, то для героя драми існує і з кожною миттю нарастає загроза його екзистенції, що втрачає будь-який сенс, на його ж думку, без його любовної мрії. Парадокс у тому, що чим більше нарастає туга як свідчення безмірної любові, а любов, Ерос – це життя, то тим більше скорочується життєва дорога героя драми. Цю філософську суперечність (закономірність?) поет свого часу виклав у “Притчі про життя”, в якій день і ніч біла й чорна миші підгризають стовбур життя, порослий над урвищем. І хоч різна, відмінна символіка поетичної притчі від символіки “Зів’ялого листя” (тут і там різні творчі завдання), момент “уподібнення” досить виразний: як день і ніч під’їдають стовбур життя, так полум’я почуття поступово спалює людську сутність героя драми. Однак це ніяк не значить, якщо не користуватися елементарним логічним силогізмом, що полум’я любові має негативний сенс. Ні, навпаки, воно гартує людину для життя, а ліричного героя “Зів’ялого листя”, навпаки, спалює дотла. І не вона, любов, причина намірів героя схопити “чорний інструмент” і покінути з собою, а його характер, слабкий, слабовольний, пройнятий болісними рефлексіями від власного “невдалого” життя, характерний тип неврастеніка початку ХХ ст., який пливе за життям, а не протистоїть незгодам. Бо не відпорний на зло, яке в ньому і яке підтримує “пан”, що з’являється якраз там, де слабка ланка життя в його безперервному ланцюгу спадкоємності людського роду – адже без спадкоємності рід припинив би своє існування. Власне, це та загроза, яка стоїть перед ним як екзистенціальний вибір.

Однак у поле загрози втягнуті обидва учасники ліричної драми – він і вона. Ця тема вимагає пояснення. Інтерпретація такого типу стосунків між людьми має торкатися не лише інтимних стосунків і почуттів героїв ліричної драми як суто психічного явища, проте не позбавленого, хоч це може здатися парадоксальним, і суспільного аспекту, моральних засад суспільства, народної традиції і т. д. і т. ін. Суїцид, який висить над головним героєм “Зів’ялого листя” наразі невирішеною дилемою – життя або смерть, є проблемою, яку суспільство не може обійти, тим більше наше суспільство, коли соціологи нині спостерігають зростання його координатної “кривої”. Поет, звісно, не акцентує на цій темі, але її умовчання можна вважати прийомом, покликаним висвітлити загрозу життю.

Для дівчини загроза має насамперед моральний аспект: якщо це станеться, героїня житиме з подвійним почуттям вини-не вини. Ця двоїстість для духовної екзистенції має руйнівний характер, оскільки зсередини ламає особистість. Роздвоєна душа несе в собі відчуття неповноцінності, ущербності, а в певному психічному типі призводить до непередбачених кроків. Дівчина в “Зів’ялому листі”, що постає перед читачем насамперед через уяву ліричного героя, наводить на думку про твердість характеру, безкомпромісність, бо, зрештою, немає мотивів кардинальних поворотів у її особистій долі. Дівчина відкинула любов, а він, той, хто на грані між життям і смертю, бачить в очах її сльози.

Ти плачеш. Сліз гірких потоки
На твоєму лиці блідому
Лишають слід свій – не глибокий,
Та замітний вже оку мому [10, т. 2, с. 133].

Звісно, тут присутній суб'єктивізм: неглибокий слід страждання – це лишень перше враження людини, яка... прагне, щоб його любов без взаємності страждала. Пояснення причини страждання впливає з концепції героя – адже вона відкинула його почуття, що стало для неї фатумом:

Твоєю дивною красою
Надармо всіх маниш ти к собі:
Се труп убитої любові
Не допуска любові к тобі.

Далі – це вже присуд, може, й заклинання, невідворотне й страшне:

І марно линуть, марно гинуть
Літа найкращі, молодії!
Ти пам'ятник живий, небого,
На гробі власної надії [10, т. 2, с. 134].

Підкреслені два рядки останнього катрена вказують, власне, на присуд. Образ живого пам'ятника мертвої людини натякає на безповоротність ситуації, змінити яку не може ніяка сила, хіба лише любов. Мотив безнадії, як приречення долі, супроводжує ці дві істоти впродовж усієї книжки і висвітлює складну систему відносин без майбутнього.

Для дівчини це ще один аспект загрози, який, крім морального змісту, має ще й реально-життєвий, екзистенційний. Він, герой, попри суб'єктивізм, має рацію, коли натякає на відсутність майбутнього дівчини, однак раціоналізм його повністю розходиться з позицією дівчини, яка твердо стоїть на своєму, хоча й мучиться. Отож драма двох вносить у всі "жмутки" книжки інтелектуально-емоційне напруження.

Однак сенс самої драми в обох особах відмінний, бо різні причини породили цю драму. Драма від неподіленого кохання – і драма від відсутності любові, якої прагнуть, але яка "не приходить". У першому випадку любов присутня (вона в серці героя). Однак існує філософський термін *присутність* як *участь* і *присутність* як *наявність*. У першому випадку, як нам здається, присутність сповнена активністю, за К.Г. Гадамером, присутність як "буття-при-цьому". "Така присутність, як суб'єктивний результат людської поведінки, має характер буття-поза-собою (*Aussersichsein*)" [4, с. 122-123]. І далі автор розвиває думку: "Насправді ж буття-поза-собою означає позитивну можливість причетності до чогось іншого, чому властиве самозабуття" [4, с. 122-123]. Душевний стан ліричного героя самодостатній для активності, яка по-різному здатна реалізуватися. Наявність дівчини в драмі двох виявляє її пасивність (байдужість) до самозабуття героя і до його дальших дій. Тобто буття як наявність дівчини в драмі двох має відмінний "вимір" від героя, і цей зміст наявності увиразнює і водночас заакцентовує глибину переживань другого в парі Я-ТИ, де Я (дівчина) відчужується від ТИ. Ці двоїсті опозиції об'єктизовані (при всій "ліричній" суб'єктивності художньої структури і його тексту) засобами індивідуалізації обох учасників ліричної драми.

Таким чином, ґрунт загрози достатньо вимощений намірами обох учасників драми. Екзистенціальний вимір цієї ситуації вказує на її тяглість, в якій виявляються характери

в межовій ситуації. "Епілог", яким завершується перший "жмуток", засвідчує примирення героя зі своїм станом, "долею", а доля – поняття-міфологема, "яка виражає ідею детермінації як несвободи" [1, с. 166], що виразно виявляється в ситуації ліричного героя:

...Жебрак одинокий, назустріч недолі
Піду я сумними стежками. [10, т. 2, с. 137].

У другому "жмутку" посилюється відчуття втрати:

Широке море, велике море,
Що й кінця не видати.
Та в моїм серці ще більше горе:
Я навік її втратив [10, т. 2, с. 141].

Але тут ще й натяку немає на трагічний фінал, хоча він присутній у свідомості героя, що стоїть на грані між життям та смертю. За Ф. Шлегелем відзначив: "Життя відкривається в бажанні, боротьбі і любові" [12, с. 399]. Цей романтичний погляд на життя, спирався на філософію "романтичної школи", представником якої був Ф. Шлегель, проте не позбавлений раціонального сенсу, самодостатнього не лише для літературних героїв, а й "для життя", бо виступав, здається, його реальною "міркою". Міркування філософа можна застосовувати для характеристики нашого героя, якому не властива боротьба за щастя. Ф. Шлегель продовжує: "В обох останніх формах (тобто боротьби і любові. – Л.С.) вічне радо узгоджується зі смертним, вони, здається, подаровані земним людям в які мають привід (Reiz) для того, щоб насолоджуватися, як Бог" [12, с. 399]. Любов як насолода – зрозуміло; боротьба як насолода, – очевидно, тим більше: романтичний образ героя, що *бореться*, – взірць романтичного ідеалу. Втім, це не ідеал героя "Зів'ялого листя", здатного на незвичайну любов і зовсім пасивного, щоб *боротися* за свою любов.

Власне, у книжці немає боротьби героя за власне почуття, є його могутній спалах, водночас є також особливо натхнення його інтерпретація з глибокими філософсько-психологічними "вимірами", що донині захоплює читача своєю поетичною свіжістю, своєю "первісністю", що веде до народно-пісенної основи, отже, й до глибоко національної ментальності. Однак уся ця "рефлексійна" монологічно-діалогічна ("діалог", звісно, умовний, "друга сторона" присутня уявно) форма почуттєвого світу героя ліричної драми не виявляє його активності, чину, результат якого розрахований на успіх. І все це – зовсім природна річ, бо вона відповідає внутрішньому характерові героя.

І все ж, герой ліричної драми дотичний, принаймні, одним – любов'ю – до того, про що пише Ф. Шлегель, а саме: до вічного, яке узгоджується зі смертним. Асоціативний ряд тут вибудовано чітко: любов, як і боротьба, є вічними константами в системі людина-суспільство і стосуються як цілого (суспільство), так і окремого (людина). "Узгодження" його зі смертним вказує не лише на минуність земного, а й на прирівняння його з "кінцевою" константою, що є теж вічною, хоча має щодо всього живого негативний смисл. Тут немає суперечності, яка виявляється на перший погляд, оскільки ряд *любов-смерть* своїми "характеристиками" в багатьох моментах тотожні: кажуть, любов *всесильна*, як *смерть*, *владна*, *несподівана*, *підступна*, *неможлива*, *жорстока* і т. д. Цей ряд довільних визначень-епітетів можна продовжити, приєднуючи їх до порівняння зі смертю. А в асоціативному словнику Ніни Бутенко до слова-стимулу "любити" знаходимо 5 асоціацій, власне наближених до поняття смерті [3, с. 45-46], до слова "кохати" – 10 [3, с. 41-42] (більше асоціацій, порівняно зі словом "любити"),

сильно, вічно, навіки, вічність, жити, життя викликано, мабуть, семантикою слова-стимулу), причому асоціації *все життя, до смерті, смерть*, як видно, мають у своїй основі або антитезу до смерті, або безпосередньо асоціюються з нею. І зрештою, це не стільки "часовий вимір", як моральний, духовний, який "супроводжує" людину в її матеріальному і духовному бутті.

Однак розмова про життя і смерть, тобто про екзистенціальні категорії, що стосуються "вічних" тем літератури, що має ще один аспект: ведучи розмову "про життя", має на увазі неспівмірну його цінність з мистецтвом, цінність якого "вимірюється" життям, відзначаючи, що "поетичний твір, наприклад, цінний в тій мірі, в якій у ньому є людська сила життя" [11, с. 400].

Інтерпретація художнього твору не мала б сенсу, коли б обійшла цю важливу "грань" художнього твору. Розмова про загрозу, власне, спирається на "людську силу життя". Навіть найпроникливіші за негативним настроєм рядки вибухають непереможною вітальною силою: символічний образ зими виявляє згасання молодечих сил – та "енергійна" ритміка начебто суперечить цій настроєвості:

Сипле, сипле, сипле сніг,
Килим важче налягає...
Молодий огонь в душі
меркне, слабне, погасає... [10, т. 2, с. 153].

Контрастність настрою і ритміки тут очевидна, і за цією "суперечністю" стоїть правда почуття, викресаного з кохання, дарма що без взаємності – отже, з повноти життя, із чисто людської здатності – жити. І все ж мотив згасання, оте

Не можу жити, не можу згинуть,
Нести не можу, ні покинуть
Проклятий сей життя тягар! [10, т. 2, с. 158], –

є сповнене глибинною антитетичною суперечністю, як вічна антитеза життя-смерть. На таких *протиставленнях* скомпонована майже вся книжка. Це боротьба з самим собою, як спроба *визволитися*, де звільнення для героя означає смерть, має філософський сенс буття як, власне, філософської категорії. Та й самі ці протистояння, до речі, є свідченням *життя*, інтелектуально-матеріального, де духовне превалює над "грубою" матерією, схопленою в антитезі *життя-смерть*. Однак смерть як *визволення* – екзистенціальне поняття, бо, по-перше, скероване насамперед на *вибір*, по-друге, відображає головну сутність внутрішньої боротьби ліричного героя з самим собою і "світом", який, як він вважає, від нього одвернувся – адже його сердечна обраниця одвернулася від нього, точніше – взагалі не звертає на нього уваги; по-третє, стане "завершальним" актом житейської драми і таким чином "визволить" ліричного героя від самого себе і, звісно, від його "тягара життя", що впав на нього і розчавив морально; по-четверте, має насамперед духовний сенс, бо герой "визволяється" від своїх душевних мук і страждань. Усі ці аспекти є гранями одного – загрози життю – і стосуються теж одного – *культурного стану*, за класифікацією Ф.В.Й. Шеллінга [11, с. 253], стану, який засвідчує здатність переживання в межовій ситуації (межовій – передусім у духовному "вимірі"). Кризовий стан духу – теж свідчення загрози, що набуває в книжці універсального характеру через "олюднення" страждання і в художньому мисленні поета конкретизується образами *недужої тіні, горя-отрути, нірвани, снігу, згасання, завмирання, маленького інструмента, кулі, здutoї свічки* і т. д. Усе це образ *тьми*, який

домінує в третьому “жмутку” – саме тут бере верх темна сила, “надходить ніч”, де “холод, слизь і вітер, темно скрізь”, коли життя – “марна лушпина”, а “гадюка серце ссе”. Символіка “третього жмутку” похмура, тут превалює чорний колір, тут незатишно, та й інакше не може бути, бо для героя драми – останній акт.

І навіть у цьому темному світі творча удача ліричного героя ще протестує і водночас усвідомлює марність протесту:

Та в серці мойому поет
Бунтуєсь, плаче, мов дитя,
Для нього ти краса життя,
Струя чуття, пісень пора –
Проклін у горлі завмира [10, т. 2, с. 161].

До трагічної безвиході додається ще й усвідомлення *завершення* творчого начала, що є в самій серцевині особистості:

З кожною строфою, з кожною нотою
Слабшає відгомін твій...
Пісне, напоєна горем-отрутою,
Час тобі вже на спокій [10, т. 2, с. 168].

Для творчої особистості це вкрай нелегке усвідомлення: далі – мовчання, отже кінець Слова, що його завжди адресують комусь з глибокою надією, що воно буде почуте. Тим часом цей зв'язок незабаром обірветься, далі – ніщо, мертвий світ мовчання.

Характерно, що навіть в час цих “фінальних” роздумів завжди присутнє звернення ліричного героя до живого образу коханої. Як нитка життя, натягнута і витончена до краю, живе почуття тримає його в цім уже майже нетутешнім світі. Творча особистість усвідомлює свій трагізм: тут час обривається. Але туга триває – вже у свідомості читача.

Таким чином, розвиток відчуття приреченості доведено до логічного завершення, проти наслідування якого автор застерігає в першій передмові до книжки і вважає за потрібне повторити її і в другому виданні (1910), супроводячи також ще другою передмовою, в якій підкреслив думку про “самостійне літературне значення” [10, т. 2, с. 121] віршів, отже, й непроминальну їхню цінність. Трагічний фінал любовного переживання ліричного героя, та й весь його внутрішній стан, проте, не є, як вважає М. Зеров, *alter ego* автора, “що волочить за собою власне горе, натруджений віл, що ледве дотягає до краю доручений йому плуг. І єдина міря – вирватися “із тиску Сансари в Нірвани спокій” [5, с. 484]. Твердження слушне щодо праці, однак наші знання про поета сьогодні інакші: тонкий лірик, він затушував свої особисті переживання їхньою поетичною візією, отже, повторив і водночас не повторив себе як людину. І в цьому твердженні немає суперечності, так само, як вона не існує між реальним і вигаданим, “літературним” світом. Та й саме, отже, “завершення” героя ліричної драми водночас не є загрозою самого поета. Все це зрозумілі речі.

Однак варто відзначити грань, яка лежить між двома альтернативами, що у книжці виступають як *антитеза життя-смерть*.

Грань між життям і смертю, напевне, переступить герой ліричної драми. Його нехристиянський вибір має, попри все, глибоко гуманістичний сенс. Щоб зрозуміти наявний тут парадокс, слід мати на увазі, що сенс, про який іде мова, насамперед *літературний*, тобто закладений у літературний підмурівок. Адже “олюднення” драми внутрішньо близьке кожному, хто в естетичній системі всіх “жмутків” відчує

гуманістичний сенс. І тим самим зникає парадоксальність, по-перше, а по-друге, лірична драма в її естетичному сенсі набуває глибокого морального змісту. "Моральне мистецтво" (Слова) відкриває світ для пізнання і – повторення морального та естетичного пошуку для майбутніх поколінь у нових історичних умовах. Таким чином твориться безперервний процес "переймання" духовного досвіду в його моральному та естетичному вимірах.

Мотив загрози опрацьований і в інших творах І. Франка. Тут лише пуктирно відзначимо, що філософський аспект його звучить у поемах "Похорон", "Мойсей", коли в кожному окремому випадку має свої поетичні нюанси – екзистенціальні (у значенні *буття* людини, яка потрапила в гостру життєву ситуацію) та екзистенціалістські (в значенні філософському як осягнення сенсу життя).

Загроза Мironові з "Похорону" – втратити елементарну людську гідність через відступництво – набуває екзистенціалістського (філософського) змісту, коли Мironове відступництво попередило широкий суспільний загаль від загрози самозаспокоєння, примирення з антижиттєвими обставинами і таким чином стало політичним гарту загально. Форма сну, яка дає змогу показати дві іпостасі Мironа, переносить героя в гострі політичні колізії суспільної боротьби, колізії, переломлені в акцентуванні свідомості Мironа, пройнятого загрозою невідворотної втрати життя, коли годі виправити скоєне або вже неможливо покаятися за вчинений гріх.

У "Мойсеї" загрожений весь народ, який, не знайшовши обітованої землі, постає перед небезпекою загубитися, щезнути в пісках безвиході. Проте загрожений і проводир, і загроза йде, з одного боку, від його ж власних сумнівів, а з іншого, – від того загально, для якого він посвятився і який дуже схильний розчаруватися в ньому, більше того, – відступитися від нього. Ця драматична колізія своїм філософським спрямуванням звернена в майбутнє, як *передбачення* труднощі реального, тобто історичного шляху нації до обітованого царства свободи.

Література ХХ ст. гостроконфліктна за своїм філософським звучанням і наповненістю драматичним психологізмом, модифікувала мотив загрози в дуже гострій неприйнятості "правил гри". Народна поетеса-піснярка у віршованому романі "Маруся Чурай" Ліни Костенко своєю мораллю, більше – своєю духовністю не приймає зради, хоч який би сенс вона мала. Така позиція – джерело загрози її життю. Проте філософський сенс колізії значно ширший від конкретної сюжетно-психологічної драми героїні: це постава поета "в облозі", в екзистенціалістській межовій ситуації, вихід з якої покликаний відкрити нову перспективу буття Слова, тобто нескореного духу, який теж загрожений насамперед не тільки соціальними, політичними обставинами, а й для когось власною внутрішньою слабкістю, поступливістю (чи навіть відступництвом – тією ж таки зрадою), тобто гострими реаліями тоталітарного суспільства.

В інтимній ліриці – це не лише гармонійне поєднання почуттів двох особистостей, це водночас конфронтація, що виходить із внутрішнього сенсу самого ж кохання. Пригадаймо, конфлікт у "Зів'ялому листі" вибудовується на неприйнятті одного іншим, де "Я" і "Ти" протистоять, незважаючи на романтичні емоції "Я". Як відзначає Ж.-П. Сартр, французький теоретик і практик екзистенціалізму, між двома особами існує "безпосередній зв'язок зі свободою іншого. Саме в такому розумінні кохання – це конфлікт. Ми й справді зауважили, що свобода іншого є основою мого буття. Але саме

тому, що я існую через свободу іншого, я не маю жодної безпеки, в цій свободі я в небезпеці" [9, с. 511].

Ця, здавалося б, неминуча суперечність постійно супроводжуватиме людську пару до самого скону і виявлятиме екзистенційну загрозу обом – загрозу втрати власної свободи. І цей конфлікт уже виходить поза рамки інтимних стосунків, набуває глибокого філософського звучання – буття у стані загрози: "Скільки душа прориває тенет!" [9, с. 50]. Поетеса має рацію, оперту на філософію життя: "Найвище уміння – почати спочатку життя, розуміння, дорогу, себе" [7, с. 92]. І все ж: "Я не люблю неволі" [11, с. 208] (вірш "Покремсали життя моє на частки"). У стані загрози це мужній голос, який долає тенета і доходить до власного визнання свободи в усіх її вимірах – інтимному й творчому чи суспільно-політичному. Образ Ван-Гога асоціюється з творчою особистістю під час облоги:

Божевільний!
Що ж, може бути. Він – це значить я.
Боже – вільний...
Боже, я – вільний!
Надобраніч, Свободо моя! [8, с. 223].

Асоціативне мислення – особлива риса поетичної мови ХХ ст. – пройняте в Ліни Костенко ідеєю свободи, відчуттям небезпеки як щоденного "елементу" буття "в облозі".

На завершення ще одна цитата із трактату Ж.-П. Сартра: "...той, хто хоче бути коханим, не прагне поневолити коханої істоти" [9, с. 512]. На прикладі стосунків героїв Пруста Марселя та Альбертини, а також Тристана та Ізольти із середньовічного роману [2] Сартр намагається показати, що визволення від взаємної залежності призводить до... спаду взаємної емоційної заангажованості, однак існування одного в іншому є необхідною ознакою зв'язаної почуттям пари "Я – Ти", де свобода одного і другого взаємно обмежується, але "згодом у коханні кожна свідомість намагається поставити своє буття-для-іншого під захист свободи іншого" [9, с. 525].

Таким чином, феномен свободи невід'ємний від почуття кохання, проте він постійно супроводжується загрозою втрати свободи. Ця драматична колізія виникла як наслідок естетичної еволюції мотиву загрози в літературі ХХ ст. (яскравий приклад у творчості Ліни Костенко) і нових філософських пошуків буття людини, скажімо, в екзистенціалістів. Як філософська система цей інтелектуальний напрям у художній літературі покликав трактування життя як багатозначний процес у матеріальному і духовному бутті людини. В часи І. Франка "філософія життя" Бергсонівського типу, відкриваючи вітальні сили особистості, неминуче скеровувала інтелектуальний пошук у річище нових "вимірів" духовності. Лірична драма І. Франка справді відкрила читачеві внутрішні багатства особистості, неповторний, бо суто індивідуальний, спосіб "переживання" себе (ліричного героя та й, зрештою, автора) і світу. І в цій тісній, органічній зв'язці двох феноменів – мікро-і макросвіту – І. Франко зробив відкриття, перевершити яке досі поки що нікому не вдалося.

1. . Аверінцев С. вказує, що в давньогрецькій мові любов мала чотири значення, а саме: "Ерос" – це стихійна і пристрасна самовіддача, захоплена залюбленість, скерована на плотське або духовне, але завжди спрямована на свій предмет "знизу вгору" і не

залишає місця для жалю або поблажливості. "Філія" – це любов-дружба, любов-приязнь індивіда до індивіда, зумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором. "Сторге" – це любов-ніжність, особливо сімейна, "Агапе" – жертвна і поблажлива "до ближнього" // Аверинцев С. С. София-логос. Словарь. – К., 2001.

2. Баган О. Тристанівський архетип кохання в інтимній ліриці Івана Франка // Франкознавчі студії. Зб наукових праць. – Дрогобич, 2002. – Вип. 2.
3. Бутенко Н.П. Словник асоціативних норм української мови. – Львів, 1979.
4. Гадамер Г.Г. Істина і метод. – К., 2000. – Т. 1.
5. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т. 2.
6. Костенко Л. Вибране. – К., 1989.
7. Костенко Л. Неповторність. – К., 1980.
8. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур. – К., 1987.
9. Сартр Жан-Поль Буття і ніщо. – К., 2001.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1986
11. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения. В 2-х т. – М., 1989. – Т. 2
12. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – М., 1983. – Т. 2.

MOTIF OF DANGER (MENACE) IN THE EXISTENTIAL DIMENTION OF A LYRIC CHARACTER AND HIS EVOLUTION IN THE LITERATURE OF THE XX CENTURY

L'ubomyr SENYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

In the binary opposition "I-You" that are on intricate emotional terms there exists menace of losing not only the freedom which accompanies the feeling of love but also the life through neglecting (disappearing) self-sufficiency in the psychological collision between good and evil.

Key words: danger (menace), binary oppositions, phenomenon of freedom, choice, existentialism, evolution, lyric drama.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.2003

Прийнята до друку 31.08.2004

821.161.2.09 "19" М.Хвильовий: 159.964.26

ДО ПРОБЛЕМИ СУЇЦИДУ М.ХВИЛЬОВОГО: ЕДІПІВ КОМПЛЕКС, СИТУАЦІЯ І КОНФЛІКТ

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

Стаття присвячена проблемі суїциду в житті та творчості М.Хвильового. Матеріалом для дослідження стають психологічні моделі поведінки персонажів у творах "Вальдшнепи", "Я (Романтика)", "Редактор Карк" та ін., а також факти зовнішньої та внутрішньої біографії письменника.

Ключові слова: проективна ідентифікація, перенесення, нарцисистична образа, терапевтичний альянс, мотиви суїциду, літературні угруповання.

Класична психоаналітична теорія (З. Фройд, К. Абрахам, Д. Бернфельд, Ш. Радо, О. Феніхел та ін.) вбачає специфіку мотивів суїцидних дій передусім в аутоагресивному акті. Притім основну увагу акцентує на ролі близької людини, що ідентифікується з особистістю певного суб'єкта, суїцидні дії якого мисляться як кінцевий результат депресивної динаміки. Однак, незважаючи на різноманітні загальноприйняті теорії суїцидології, проблема самогубства в житті і творчості М. Хвильового є надто складною, заплутаною і поліпрагматичною в літературознавчій інтерпретації, тому часто виходить за межі теоретичного матеріалу.

В "Одвертому листі до В. Коряка" М. Хвильовий писав: "Хай живе дух неспокою!" З великою радістю прийняв я Ваші слова і зробив їх своїм девізом. З цим девізом я думаю пройти все своє життя, і ніяк не можу уявити себе без нього. Ніяк. Рішуче ніяк!" [8, т. 2, с. 696]. Цей внутрішній стан митця спонукав його взяти собі псевдонім Хвильовий.

На думку мимоволі спадає запитання, що для письменника було "духом неспокою", і чому він "ніяк не міг себе уявити без нього"? Кінцевий пафос наведених рядків говорить протилежне. Митець усе ж прагнув звільнитися, але "щось" перешкоджало йому, а саме, як зізнавався М. Хвильовий: "Я розтріпаний. А розтріпаність тому, що надто вразливий. Ця-то вразливість і не дає мені добути "внутрішньої свободи" [8, т. 2, с. 841].

Певні міркування письменника — не більше, ніж вербальна реакція на душевні конфлікти, що були наслідками проминулого дитинства. Власне, це одна із основних причин, чому він не міг відчувати свободу як "поведінку, орієнтацію, складову частину структури характеру зрілої, повністю розвинутої, продуктивної особистості" [7, с. 95].

Але в чому ж річ? Що так вражало митця, не даючи можливості досягнути "внутрішньої свободи"? Можна давати різні пояснення. Утім, якщо уважно дослідити життя і творчість М. Хвильового, то за ширмою соціально-політичних факторів його літературної діяльності простежується інтимний характер письменника, а саме намагання подолати проблеми едіпового комплексу.

Як відомо, Микола з одинадцяти років виростав без батька. Окрім матері, ним опікувалися ще два родичі — М. Смаковський і збіднілий поміщик Савич. Розлучення батьків через надмірну пристрасть до алкогольних напоїв Г. Фітільова хлопець переживав дуже болісно. Про це можуть свідчити пізніше написані ним віршові рядки із "Трамвайного листа":

Ти писав мені: що то буде,
коли завагітнію я...
Але це ж, мій коханий, будень.
сірий, нудний яв.
Твого сина (дочку, може ?)
однесу я в третій інтернат,
а ти пришли мені кошик
виноградного вина...
Не турбуйся, що під серцем тихо
повернувся твій син...
Тисну руку. Прощай, мій завзятий,
проживу я й сама [8, т. 1, с. 107-108].

Уривки наведеної поезії на перший погляд здаються звичайнісіньким листом жінки до свого чоловіка перед душевною розлукою, яка спливає то тихою любов'ю, то відчаєм, то страхом стосовно майбутнього життя їхньої дитини.

Утім, якщо зіставити попередні біографічні факти М. Хвильового із деякими сюжетними штрихами вірша, можна побачити своєрідну картину авторового сприйняття сімейної атмосфери власного дитинства. Устами героїні, яку доцільно вважати прототипом матері письменника, він висловлює чимало своїх літературно-політичних ідей. Наприклад, згадуються "часи пантеїзму", "геніальне азіатське місто" чи "комуна загірних людей" і т.д.

У творчому процесі митця відбулася проективна ідентифікація, завдяки якій він не тільки витіснив свої небажані і недопустимі переживання, але, ототожнюючись із власною проекцією, наче б захищався від самого себе. Тут маємо на увазі "ідея небажаної вагітності" матері, яка в майбутньому завдала несвідомої психологічної травми своїй дитині, тобто авторові. Тому мати чи жінка часто в творах М. Хвильового поставала в образі повії. Наприклад, із "Поєми моєї сестри":

Я ваша матір і сестра,
лежу у пристрасті
брудних обіймах... [8, т. 1, с. 96].
Це кажу я, колишня шлюха,
вам, проститутки без формальної
проституції,
бо мої жіночі рухи
причастились
до нашого визволення революції [8, т. 1, с. 92-93].

Основна проблема едіпового комплексу митця, його внутрішніх суперечностей полягала в співвідношенні ірраціональних нахилів, які були значно сильнішими, ніж виразне усвідомлення певних життєвих ситуацій. Відтак "зрада" матері окупує свій "гріх" у стихії революції і творчості, що захоплюють Хвильового як оновлення духу.

Політична боротьба, літературна діяльність письменника — це один із несвідомих засобів до "душевної свободи", а відтак і подолання едіпового комплексу.

Психоаналітичний аспект дає змогу зрозуміти своєрідну форму творчого процесу М. Хвильового. Поет цілком залежав від існування й розвитку створених ним літературних угруповань і альманахів ("Урбіно", ВАПЛІТЕ, "Літературний ярмарок", "Пролітфронт"). Письменник не уявляв свою творчість без них, вони були настільки важливими для нього, що їхня "самоліквідація" стала однією із основних причин його самогубства. Можна давати різні пояснення. Але така шалена пристрасть митця до угруповань — це його несвідоме інфантильне бажання зберегти (чи звести) розведену сім'ю своїх батьків. Безумовно, що воно містить у собі трафарет і психосексуального впливу домашньої атмосфери на несвідомі дитячі потреби і ваблення митця.

У листі до М. Зерова М. Хвильовий писав, що його "батько був поклонником Михайловського (портрет останнього завше висів над його ліжком) і в такому ж дусі і мене хотіли виховати. Але з цього майже нічого не вийшло... Я зробився "шалопаєм", суб'єктом бездомним" [8, т. 2, с. 840]. До речі, над ліжком редактора Карка, головного героя однойменного оповідання М. Хвильового "Редактор Карк" теж висів портрет Михайловського.

Любов до батька і водночас почуття провини, онтологічна незахищеність, а відтак прояв докору відчитуємо у вірші "Коли куделить павутиння":

О тату, тату, хто більш тебе кохає?
Який дарунок я з блукання принесу:
Ти кожний день в устах огонь ховаєш,
а я його раптово тільки ссу...

Невже забляк той час годин у криці,
Коли котятком я в залізім животі,
А потім вилізав з-під сивої спідниці
З овіяним лицем, кремезний і рудий? [8, т. 1, с. 75]

Емоційна прив'язаність до матері чи до батька на четвертому, п'ятому році життя — цілком нормальне явище. Патологічним воно стає, як зауважував Г. Штольце, "в тому випадку, якщо подібне відношення сексуалізується і разом з віднесеними до нього захисними механізмами зберігається включно до пубертатного періоду і після нього" [10, т. 1, с. 624].

Митець залишився фіксованим в едіповій ситуації, що яскраво висвітлюють написані ним слова із оповідання "Арабески". Напр., "навіть coitus за "розписанням", — народився я в одному з тих городків, саме в степовому краю". [8, т. 1, с. 303]. Зі словами героя М. Хвильового резонується висловлений розпач Ф. Кафки: "Коїтус як покарання за щастя бути разом" [3, с. 123]. Інколи здається, начебто боротьба з батьком, цей хворобливий внутрішній конфлікт становить увесь сенс життя, зміст творчості письменника. "Отже, світ складався тільки з мене і тебе..." [4, с. 235], писав Кафка у своєму "Листі до батька".

В оповіданні "Редактор Карк" устами головного героя письменник виповідає власні песимістичні роздуми: "Мені важко. Мене оточують люди, а хто вони? Я не можу жити, не можу творити..." [8, т. 1, с. 148]. Оповідання починається згадкою про браунінг і згодом увесь твір пронизаний палкою жадобою оповідача (автора) здійснити свій намір: "Карк пішов у свою кімнату, сів біля столу, в якому був бравнінг. Так просидів до трьох годин ночі..." [8, т. 1, с. 153-154]. Герой відкладав своє самогубство доти, доки на міській башті не загорівся циферблат — символ початку і нескінченності життя.

Своє еротичне ваблення до матері автор устами героя, редактора Карка, переніс на Нюсю, рука якої нагадувала йому маленьку подушечку з лебединого пуху, подаровану в дитинстві матір'ю. Цю руку героєві постійно хотілось погладити. Вона наче єднала далеке минуле, ідеалізоване в особі матері, та жорстоке теперішнє, яке уособлювала прикута до візка хвора дівчина. І редактор Карк, наче мала дитина, клав свою голову Нюсі на коліна, "а потім... знову думав про бравнінг і було тоскно, бо хотілось жити..." [8, т. 1, с. 148].

В "Арабесках" М. Хвильового є цікавий епізод, де героя (автора) беруть сумніви, що він нерідний син свого батька, відтак "мати не пішла дорогою... з тієї книги, що "Сині етюди", яких, етюдів, я вже ніколи, ніколи не буду писати, бо я пишу – роман" [8, т. 1, с. 303]. А художнє висвітлення професора Чама по неврології, у якого здох фокстер'єр, Марію, Nicolasa, що повторював часто до Антошки "альянс", можна інтерпретувати як негативний терапевтичний ефект, що виник у М. Хвильового під час лікування своїх нервових недуг, мабуть, психоаналітичним методом, бо побував тоді у Відні, Парижі та деяких містах Німеччини.

Усі ці епізоди є відлунням суїцидно-депресивної динаміки характеру письменника, який улітку 1924 р. з курорту (м. Бердянськ) писав до М. Зерова: "Професура найшла в моїм організмі багато хвороб (головна – в різкій формі неврастенія)" [8, т. 2, с. 846]. Уже 12 листопада того ж року Хвильовий був у нестерпному розпачі, надсилаючи листа до того ж таки Зерова: "Словом достоевщина, патологія, але застрелитися я ніяк не можу. Два рази ходив у поле, але обидва рази повернувся живим і невредимим: очевидно, боягуз я великий, нікчема" [8, т. 2, с. 853].

Невдовзі у 1924 р. в альманасі "Гарт" вперше видрукована новела "Я (Романтика)" М. Хвильового, що викликала неабиякий інтерес у літературній критиці. Це внутрішня душевна біографія, де усі герої розгортаються в художній канві твору як психічні інстанції самого автора, з якими він веде бесіду, робить спільну справу, вступає в конфлікт і вбиває свою матір. Головний герой не відчуває себе цілісною особистістю, а начебто "розщепленою" на різні частини свого бунтівливого "Я", які мають відповідні символічні назви: доктор Тагабат, Дегенерат, Андрюша, Мати, Марія та ін. Усе життя персонажа розділене бажанням реалізувати хворобливу фантазію про "тихі озера загірної комуни", заради якої він іде на злочин супроти своєї внутрішньої свободи і любові. В активній боротьбі чекіста лежить справжня душевна самотність і відчуженість від мирного життя, хоча сам він свято вірить у зворотнє.

М. Хвильовий "здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні" [5, с. 272], – писала про тему божевілля в творчості письменника С. Павличко.

Якщо вдатися до психоаналітичного трактування персонажів даного твору, то доктор Тагабат – це авторове "Над-Я", його психічна інстанція, яка є спадкоємцем едіпового комплексу й виступає в ролі "безвихідного хазяїна", "злої волі" чи караючої совісті людини, викликаючи в неї почуття провини. Доктор Тагабат завжди попивав вино. Ставши об'єктом чужої волі, головний герой протестує, вступає у внутрішню боротьбу, воліє вбити Тагабата, що наказує розстріляти рідну матір, яка є символом справжнього реального "Я" і творчих потенціалів автора. Виникає проблема суперечливого дуалістичного ставлення дитини до батька і матері, а відтак впливу деспотичної чи гуманістичної совісті, ненависті чи любові, підпорядкованості чи свободи. Гору беруть деструктивні сили і, як зауважував Ю. Безхутрий, тут простежуються "очевидні ознаки едіпового комплексу, що ним письменник наділяє "Я", змушеного вбивати матір, яку він безмежно любить" [1, с. 309]. А волевиявлення іншого персонажа – Андрюші –

піти на фронт, бо вже не міг працювати в чека, можна розцінювати як несвідоме авторове бажання бути вбитим.

Звідси впливає феноменологічний структурний аналіз різноманітних типових суїцидних дій, мотивів, намірів героїв та їхня взаємодія в житті і творчості письменника. Як приклад пригадаймо теорію К. Меннінгера, який вважав, що "в кожній суїцидній дії можна виявити три тенденції: бажання убити, бажання бути вбитим, бажання бути мертвим" [9, т. 2, с. 92]. Проте із деякими корективами найбільш розроблена в наш час модель К. Ліндена, а саме двополюсна структура мотивів: лібідозні та агресивні нахили з одного боку скеровуються проти власної персони, а з іншого проти батьків, рідних чи просто близьких людей. Схематична структура мотивів суїцидних дій в модифікації згаданого психоаналітика виступає такою: агресія, аутоагресія, втеча, або цензура, і покликання. Власне, за подібними психологічними моделями метаморфізуються і персонажі-прототипи М. Хвильового. Наприклад, у романі "Вальдшнепи" Дмитро Карамазов — це той же чекіст із "Я(Романтики)", а його дружина Ганна — образ матері. Він аж вкусив губу: "Хіба це не Ганну розстріляв колись, у часи громадянської війни, біля якогось провінційного монастиря?" [8, т. 2, с. 208]. Умить герой подумав, що вона воскресла. Тут між несвідомими і свідомими сферами душі спрацьовує цензура, й авторова аутоагресія переходить із образу матері на батька. Про це свідчить і символічно обране ім'я та прізвище головного героя, взятого із роману Ф. Достоевського "Брати Карамазови", в основі якого лежить Едіпова трагедія батьковбивства.

Таким чином, едіпів комплекс, будучи у замкненому колі, призводить до внутрішнього конфлікту, загострюється почуття провини, агресія письменника скеровується на власну персону, що в кінцевому результаті є однією із головних причин його суїциду. Так, А. Любченко неодноразово згадував, як "Хвильовий п'яний бився головою об стіну — з відчаю. А от ще головою об стіну, де висіла мапа географічних півкуль — топиться в океані хотів. (Об стіну головою б'ється Карамазов у "Вальдшнепах")" [2, т. 5, с. 66].

В оповіданні "Арабески" феномен едіпового комплексу, втілений в героєві-оповідачеві, ім'я якого Хвильовий називає цілком відкрито — Nicolas, розкриває свою суть у стосунках між ним і Марією, в якій він відчуває материнське тепло і безпеку: "Милий мій! Похили свою голову на моє плече, розкажи мені голубу поему" [8, т. 1, с. 307]. І знову письменник в опосередкованій формі виказує своє ставлення до батька, яке сформувалось ще в часи не дуже радісного дитинства. Згадуючи про Г. Фітільова, він пише про кров та про вальдшнепів. І, щоб у читача не виникло й найменшої підозри з приводу того, що Микола почуває до батька, він, ніби виправдовуючись, зазначає, що такі асоціації у нього тому, що батько був стрільцем.

Доволі помітним в "Арабесках" виступає постійне повторення чотирьох називних речень, що становлять своєрідний каркас почувань автора. Це "Ніч. Весна. Міст. Марія". Найбільш вірогідним видається просте і зрозуміле пояснення специфіки та емоційного навантаження цих слів: ніч — душевні переживання та невизначене майбутнє; весна — прагнення звільнитись від тягара минулого і водночас пора, найпридатніша для зведення поррахунків з життям; міст — проміжна ланка, що зв'язує минуле з майбутнім і означає перехід з одного стану в інший; Марія — символ матері-берегині, до якої так прив'язаний Хвильовий.

Антитеза "життя-смерть" у творчості М. Хвильового розвивалась досить динамічно і найяскравіше була відображена саме у монологах персонажів, схильних до самогубства: "Мені сняться зелені сні — навкруги простори, а на мене лізуть гадюки" [8, т. 1, с. 148]. ("Редактор Карк"). Класична психоаналітична теорія пояснює протиставлення зеленого

кольору як символу позитивного руху і швидких змін на краще, та гадюки як символу внутрішнього перетворення людини, а за інтерпретацією З. Фрейда – особистими проблемами інтимного характеру. Тому цілком закономірним видаються міркування С. Павличко з приводу основних мотивів прози Хвильового. Дослідниця шукає їх підставу в “неврастенії, душевній кризі, психічній хворобі, ненормальності, істерії” [5, с. 266].

Письменник то пророкує собі велике майбутнє, то в мареннях чітко бачить, як крізь дим на його чолі вимальовується велика дірка, яка символізує швидку загибель. Віра в революцію та розчарування у ній позначились і на стилі М. Хвильового, наскрізь пронизаному імпресіоністичними замальовками, напруженістю, хаотичністю побудови сюжету, фігурами умовчання тощо. Видатний деконструктивіст ХХ ст. Ж. Дерріда з цього приводу писав, що основною засадою новітньої літератури має бути принцип вільної гри – гри з читачем, що передбачає множинність інтерпретацій та зміщення центру твору на маргінес, внаслідок чого усе вторинне у будь-який момент може стати головним, центральним.

Саме так звана “нервовість тексту”, спричинена художньою манерою Хвильового, виводила на перший план такі мотиви, які були глибоко заховані у свідомості письменника і тому не знаходили свого яскравого втілення на письмі. Насамперед це амориністика: смерть любові породжує любов до смерті.

В українській літературній критиці проблема суїциду М. Хвильового трактується лише виключно із соціально-політичного погляду тих часів (тоталітарно-централізований режим радянської влади, репресії, голодомор і т.д.). Утім, це не причина, а тільки певна ситуація, що загострила едіпів комплекс і передсуїцидний синдром письменника. Твердження певної інтерпретації є й статистичні дані Ю. Лавріненка із “Розстріляного відродження”, де він засвідчує, що в ті часи із 35 репресованих митців жодний не закінчив життя самогубством. А із 329 письменників за трьохсотлітню історію американської словесності (XVII-XX) тільки семеро закінчили життя самогубством: Вільям Індж, Джон Беррімен, Харт Крейн, Джек Лондон, Вечел Ліндсей, Сильвія Плат, Ернест Гемінґвей.

Соціальний вплив на суїцидний акт людини, що давно увійшов у психотерапевтичну літературу під назвою “демонстративний намір самогубства як театру”, це усталений психоаналітичний термін із суїцидології, який досліджував Е. Штенгель. Ця модель особливо придатна для пояснення суїциду як нарцисистичної кризи творчого процесу митця. Так, ідеологія комунізму служила М. Хвильовому як засіб для реалізації власних ілюзій “романтики вітаїзму”, “азіатського ренесансу” і т.д. Це була втеча від свободи. Він прекрасно усвідомлював, чим є радянський режим, але не міг відмовитись від своїх примарних бажань, які дарували б йому нечувану популярність.

Манія величчя, слава, ідеї творчого безсмертя – звичне явище серед митців. Так, Ю. Словацький у роки захоплення містицизмом відкрито заявляв, що ангели диктують йому рядки поезії. Сведенборг і Вільям Блейк говорили, що є тільки секретарями вищих сил, і ті нашіптують їм вірші. Л. Толстой вважав, що буде вічно жити, бо за його геніальність Бог подарував йому безсмертя. Шатобріан водночас захоплювався і ненавидів Наполеона, бо той затьмарював його своєю славою. Й.В. Ґете вважав, що не варто взагалі писати, коли не можна розраховувати на мільйони читачів...

У грандіозних романтичних мистецько-політичних ідеях М.Хвильового простежуються і тенденції нарцисистичної образи, і бажання здобути величезну славу, що часто призводило до заниження самооцінки й апатії. Наприклад, “Я, який завше вважав себе звичайною, пересічною людиною, мушу проти своєї волі відкрити Америку” [8, т. 2, с. 851], – писав М. Хвильовий, продовжуючи: “Так тоді ж навіщо ви так некрасиво

граєтесь "ім'ям" Хвильового? Хіба ви не знаєте, що це "ім'я" Хвильовий здобув, що має, очевидно, деякий хист" [8, т. 2, с. 433-434]. Пізніше письменник жалівся, що "нового я нічого не дам — нема відповідного таланту. Словом, на моїй творчості треба поставити хрест" [8, т. 2, с. 853].

Як відомо, людина деякою мірою сама створює свій внутрішній світ, і тому так важливо виявити причини прийняття рішень про самогубство. Згадаймо деталі про суїцид М. Хвильового, докладно інтерпретовані літературною критикою.

Тринадцятого травня 1933 р. письменник запросив до себе у гості найближчих друзів: М. Куліша, М. Йогансена, О. Досвітнього, І. Дніпровського, Г. Епіка, І. Сенченка. Він був у доброму настрої, жартував, розмовляв про любов до життя, частував усіх вином і часм. Узняв гітару й почав наспівувати, по-дружньому вхопив за вуха свого незрадливого товариша пса Пома, який увесь час сидів у кутку непоміченим, а потім радісно гавкнув. Хвильовий усміхнувся, погладив пса по голові, пояснив гостям, що так буває завжди перед полюванням, та вийшов до своєї кімнати. За кілька хвилин звідти пролунав постріл...

Символічно, що в одному з перших своїх оповідань письменник писав: "Сьогодні моє любиме число — 13. Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути?" [8, т. 1, с. 120]. І ще символічніше, що про свою закоханість у це число він написав у передсмертній записці, де вказував і на те, що безмежно любить життя.

Можна трактувати суїцидальну поведінку письменника і як особливий тип демонстративних дій, у генезі яких основну роль відіграють особистісні фактори. В клініці таких психічних розладів вимальовується картина, за якою "більшість суїцидентів виховуються з раннього дитинства в неповних сім'ях або батьками з аморальною поведінкою. При цьому суїцидальні висловлювання і спроби мають демонстративний характер і спрямовані на досягнення бажаної мети" [6, с. 148].

Найвірогідніше, що цим і пояснюється бажання Хвильового привернути увагу багатьох людей до своєї смерті. На обріях свого душевного бездоріжжя М. Хвильовий не бачив іншого виходу, окрім самогубства, і так само як і Дмитро Карамазов, пустив собі кулю у скроню.

Якщо змодельовати в динаміці процес прийняття рішень М. Хвильового стосовно суїциду, то ми змушені шукати причину, якою письменник намагався штучно виправдати безвихідність ситуації, що склалась у ті часи. Несвідомо підпорядковуючись деструктивному едіповому імпульсу і нарцисистичній кризі, він намагався раціоналізувати, виправдати свій вчинок очевидними соціально-політичними обставинами, а також узяти на себе вину за цілу літературну генерацію. Насправді із життя митець хотів піти красиво, шокувати не тільки своїх колег, які були запрошені в гості, щоб послухати новий роман, а цілу Україну. Новий, непрочитаний роман! Це ж абсолютна досконалість літературного стилю, це твір, який разом із автором кане у вічність. Про це будуть довго писати і говорити. У випадку з М. Хвильовим підсвідомі передумови самогубства є набагато важливішими, ніж аналіз зовнішніх, очевидних факторів.

Не варто думати, що якісь нові деталі із біографії письменника проллють світло на істинні мотиви трагічного вчинку. Вони лише доводили б надзвичайно великий розсів можливих причин, і в своїй інтерпретації ми ні на йоту не відійшли б від простої констатації очевидних поверхових мотивів.

Чому життя митця закінчилось трагічно, що конкретно зробило це життя нестерпним? Самі наведені факти свідчать про те, що митець почав "убивати" себе задовго до того, як склалась певна соціально-політична ситуація в Україні. Важко збагнути, чому

його здорові життєві інстинкти не змогли перемогти деструктивне начало. Притім стає ясно, що подібний спосіб розпорядитися своїм власним життям має коріння в дитинстві, в роки становлення і формування особистості. Ці тенденції можуть домінувати над волею до існування. У випадку М. Хвильового це загострення едіпового комплексу і криза нарцисистичної образи як митця.

1. *Безхутрий Ю.* Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фоліо, 2003.
2. З архіву А. Любченка. Нотатки до спогадів про Хвильового (із записної книжки) // *Хвильовий М.* Твори: В 5 т. – Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1986.
3. *Кафка Ф.* Дневники. – М.: Республика, 1991.
4. *Кафка Ф.* Из дневников. Письмо отцу. – М.: Известия, 1988.
5. *Павличко С.* Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002.
6. Психологія суїциду: Навчальний посібник /За ред. В.П. Москальця. – Київ-Івано-Франківськ: "Плай", 2002.
7. *Фромм Э.* Душа человека. – М.: Республика, 1992.
8. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1991.
9. Цит. за: *Хензелер Х.* Вклад психоанализа в проблему суицида // *Энциклопедия глубинной психологии: В 4-х т. – М.: MGM – Interna, 1998.*
10. *Штольце Г.* Эдипова ситуация, эдипов конфликт, эдипов комплекс // *Энциклопедия глубинной психологии: В 4-х т. – М.: MGM-Interna, 1998.*

TO THE PROBLEM OF SUICIDE IN MYKOLA KHVYLOVYY' LIFE: EDYP' COMPLEX, SYTUATION AND CONFLIKT

Andriy PECHARSKYY

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article is dedicated to the problem of suicide in Mykola Khvylovyy' life and creative works. The materials for research work are psychological models of characters' behavior in such texts as "Waldshnaps", "Ya (Romantyka)", "Redaktor Kark" and others. And also the facts of his outer and inner biography.

Key words: projective identification, figurative meaning, narcissus (selfish) offence, therapeutic alliance, suicide motives (reasons), literary groups.

Стаття надійшла до редколегії 25.01.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-1/-3.09 У. Самчук

СИСТЕМОТВОРЧІ ЧИННИКИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УЛАСА САМЧУКА

Юрій МАРИНЕНКО

*Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка, кафедра української літератури,
вул. Шевченка, 1, 25006, Кіровоград, Україна*

Реконструюючи на основі біографічних матеріалів (спогадів, щоденникових записів, притекстових зауваг) світ переживань і вражень У. Самчука та його формування як прозаїка в мистецькій атмосфері празької еміграції 20-30 рр. ХХ ст., автор досліджує художнє мислення письменника. Художній світ романів Уласа Самчука формується під впливом ідеологем європеїзму та мистецького ідеалу життя, концептуально альтернативного до реальної дійсності.

Ключові слова: роман, художнє мислення, художній світ, ідеологема, європеїзм, празька школа поезії.

Своє літературне обдарування У. Самчук спрямував на відтворення у слові власного бачення новітньої історії України. Робив це, підкреслимо, свідомо. "Я ставив і зараз ставлю, – пише він у передмові до роману "Юність Василя Шеремети", – досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю. Для цього, – зауважує, – маю свою вироблену концепцію, свою ідеологічну підмурівку і виконую це завдання з послідовною черговістю" [6, с. 5].

Очевидний факт: його творчість тематично запрограмована дивовижною біографією митця. Самчук, зазначає Я. Поліщук, належить до тих письменників, які "і в біографії, і в творчості закорінені в епоху національних революцій і катаклізмів" [5, с. 61].

Із цього приводу варто звернутися до одного вельми цікавого запису в щоденнику письменника, зробленого 1 серпня 1945 року в таборах ДіПі. "Ось моя власна історія, – пише він. – Від 1905 до 1917 імперія Романових. 1918-1920 – Українська Народна Республіка. 1920-1927 – Жеч Посполіта. 1927-1929 – Німеччина Веймарська, 1919-1940 – Чехословаччина (...) Народився під час війни, виріс під час війни, зрів під час війни. Одинадцять років війни і революції, п'ятнадцять років вигнання, чотирнадцять миру. Польська, німецька, мадярська в'язниці. Тричі нелегальний перехід кордонів. Свідок постанов України, Польщі, Чехословаччини, Карпатської України, Протекторату, Генерального Губернаторства, Райхскомісаріату Україна, Другого Райху, Третього Райху. Свідок їх упадку. Свідок двох найбільших воєн в історії світу. Царі, королі, імператори, президенти, диктатори. Муссоліні, Гітлер, Сталін. Голод 1932-33, концентраційні табори..." [12, с. 217].

Цитований фрагмент цікавий тим, що в ньому надзвичайно чітко окреслюються часові, просторові й подієві характеристики художнього світу романів Самчука. Саме на таких "виняткових в історії світу" подіях сучасності зосереджує увагу автор. При цьому,

слід зауважити, його цікавить не стільки власне хронологія перебігу подій, а насамперед – “життя у часі української ідеї, власне, її невмирущість у часі, всепереборність, усепроникність – навіть через цілі епохи бездержавної пітьми і безвольного животіння” [4, с. 65-66]. Прозаїк ніби намагається осмислити історію українського етносу за ціле тисячоліття: “від ери Володимира з його тризубом до ери Центральної Ради з її тризубом” [9, с. 63].

Отже, відчуваючи безпосередню причетність до своєї епохи, ще на початку творчої праці задумав Самчук створити художню історію українського народу новітнього часу – історію концептуальну, яка стала б фактом свідомості цього народу і яку можна було б показати всьому світові. Саме в цій царині найповніше розкрився талант митця. “Ми були свідками подій виняткових, – мовби коментує він своє письменницьке кредо... Не зашкодить також бути свідомим, що в сумі причин, що зумовили повстання цих великанських подій, велике місце займає наявність такого простого факту, як поява на кону історичної сцени нас українців. Нас, як окремої історично діючої духовності, та всього, що з цим поняттям пов’язується” [6, с. 5]. Іншими словами: буквально на очах Самчука наприкінці Першої світової війни, в 1916-1918 рр., увесь простір географічного центру Європи був охоплений національно-визвольними рухами, внаслідок чого на політичній карті світу з’явилися незалежні держави Фінляндія, Естонія, Латвія, Литва, Польща, Чехословаччина, Угорщина. Три роки йшла до незалежності й Україна. І хоча зазнала поразки й укотре була поділена між державами-переможцями, проте сам факт цього, висловлюючись образно, “золотого гомону” був визначним явищем новітньої історії.

Варто сказати, Самчук не тільки все це бачив, але й глибоко емоційно пережив. Сьогодні можемо реконструювати світ емоцій і вражень підлітка (на той час йому було 12-15 років). З творів його сучасників (поезії П. Тичини, Є. Маланюка, “Патетична соната” М. Куліша) весна 1917 постає в Україні як одна велика Великодня ніч. Було радісно від того, що легко дихалося, що ось незабаром закінчиться всім ненависна війна, що в країні назавжди покінчено з деспотією, усунуто від влади монарха царя й оголошено республіку; народ відчув себе великим, древнім (і молодим!) народом, українці нарешті одержали право називатися українцями, у школах заговорили їхньою мовою, з’явилося багато книжок рідною мовою, приємно було, нарешті, вийти на вулицю й зустрічати там усміхнені обличчя: адже ж твою радість поділяли й інші...

Вочевидь, не все це було відразу осмислено тоді ще дитячою душею майбутнього письменника, але побачене неодмінно викликало почуття гордості й захоплення: ще недавно таких, як він, зневажливо називали хахлами чи просто мужиками, а нині ти читаєш захоплюючі історії про твоїх предків-козаків у повістях надзвичайно популярного в ті роки, особливо серед молоді, А. Кащенка, виявляєш, що належиш до великого народу, який проживає “обаполи ріки Дніпра” [8, с. 103], всупереч усьому сформував справжню власну армію, з полками й дивізіями. З гордістю він зізнається згодом, що бачив “ті полки й ті дивізії на власні очі” [10, с. 29].

Узагалі, Самчук – майстер прозових жанрів: роману, новели, художньо-документальної повісті. Найповніше ж творча самотність митця виявилася в жанрі роману. Таку своєрідність таланту прозаїка, крім певних внутрішніх факторів, які зводяться до розряду “вічної тайни” особистості митця, можна пояснити й тією ситуацією, в якій опинилася українська література в 20-30-х рр., коли У. Самчук формувалася як письменник. Українське мистецтво слова на той час усе ще залишалося літературною провінцією. Вочевидь, давався взнаки той добре знаний, вироблений століттями рабства, комплекс малоросійства. Але ситуація змінилася. Відбулася революція, жорстока

громадянська війна, в якій різні (нерідко ворогуючі між собою) політичні сили не на останньому місці ставили ідею національного визволення. І в українській літературі вже з'явилося нове покоління письменників (підкреслимо – надзвичайно талановитих!), які не бажали залишатися надалі на узбіччі світового літературного процесу. Впевнено ставши на шлях національно-культурного будівництва, вони прагнули творити таку літературу, яка могла б посісти почесне місце в колі світових літератур. “Українське мистецтво теж підходить до свого золотого віку. Починається період “бурі й натиску” [13, с. 753], – так влучно схарактеризував настрої молодого покоління української творчої інтелігенції її лідер М. Хвильовий.

Подібні проблеми були актуальними й серед письменників, що перебували тоді в еміграції. Не уникав їх і Самчук. Про них він говорить у численних своїх виступах, теоретичних статтях, про них дискутують герої його художніх творів. Так, серед причин “провінційності” української літератури він бачить той факт, що в ній украй слабо опрацьований жанр роману. Тож не випадково, що саме на цій царині, на його думку, й слід зосередитись нашим письменникам. Простежується свідомо зорієнтованість митця на творення “великої літератури”, головним атрибутом якої має стати великий прозовий твір.

Саме проза, на його думку, і лише проза романна здатна промовляти до світу, як висловився один із Самчукових персонажів (роман “Юність Василя Шеремети”), “стома мовами”: “Чому знають Росію... Тому, що вона має Толстого (...) От, наприклад, Достоевський. Здається, патологія... Але спитайте ви кожного дурня Європи в циліндрі і краватці, хто такий Достоевський, і кожний вам відповість”. Натомість українська література, вважав Самчук, не спромоглася ще створити власної “тяжкої артилерії” – такого роману, який міг би стати не просто видатним явищем національної культури, але й вивести її (національну культуру) з глухого кута провінційності, безперспективності в число передових, першорядних світових культур. У статті “Про прозу взагалі і прозу зокрема” письменник із сумом констатує, що “мова наша захиріла в межах села і ніхто ніколи, відколи наша література взяла початок, не пробував вивести її бодай до другої межі імперії” [11, с. 203]. “Ми родилися й вирости, – зазначає він, – в імперії від славної річки Збруча на заході, до півострова Камчатки на сході, це був не малий простір, однак ми умудрилися в цьому дуже великому просторі жити дуже малими просторами. Чому наші критики не можуть допустити, що саме це, а ніщо інше звузило наші обрії не лише фізичні, а й духові... Ми, щоб зберегти маленькість духа, обмежували його провінцією, волостю, повітом, губернією” [11, с. 203]. Якимсь прикритим непорозумінням видається йому, наприклад, той факт, що класик української літератури дворянка Марко Вовчок, яка була в Парижі, приятелювала з Тургенєвим, перекладала російською Гюго й Жуль Верна, “а в себе дома воліла бути лишень при Марусі й сангументальній козацьці” [11, с. 207]. Чому не писали наші письменники українською мовою про Розумовського й Безбородька?

Отож у контексті зазначених проблем творчість прозаїка була своєрідним викликом посередності й провінційності. Так, працюючи ще над першим своїм романом трилогією “Волинь”, він прагнув “внести в нашу побутову літературу трохи філософської і проблемної тенденції, дати повніший і точніший образ нашого села, аніж це робилося до цього часу” [8, с. 32]. Так само прагнутиме виводити Україну з глухого кута провінційності в європейський контекст у повоєнній трилогії “Ост”.

Цей, сказати б, історико-літературний аспект має й іншу грань. Як відомо, Самчук як письменник остаточно сформувався в Празі. Саме в тій духовній атмосфері, яка панувала на рубежі 20-30-х рр. у середовищі української еміграції чеської столиці, й визначилися основні його “ілюзії”, його “фата моргани”. Він належав до молодшого покоління тих “втікачів або вигнанців”, для яких найвищими цінностями були ідеали

української національної революції 1917-1920 рр. "Ми готувалися до "великого зриву", – згадував письменник, – жили "духом героїчного минулого" – історичного козацтва, античної Греції, класичного Риму, Європи Окциденту" [7, с. 19].

Загалом, перечитуючи спогади прозаїка, його художні твори того періоду, мимоволі відчуваєш дивовижну споріденість думок митця з мотивами й інтонаціями творчості поетів празької школи. Проте нічого дивного й немає. Він, власне, як прозаїк був чільним представником цієї школи, без перебільшення можна сказати, передусім трилогією "Волинь", романом "Кулак" розширив її горизонти до явища загальнолітературного. Цей факт був визнаний літературною критикою діаспори ще в 40-х рр. – у період МУРу [2, с. 6]. Про нього варто говорити й сьогодні.

Для цього є вагомі підстави. Художнє мислення У. Самчука в своїй ідеологічній площині зумовлене фатальним для кожного свідомого українця питанням "чому?". Для українських офіцерів Євгена Маланюка та Юрія Дарагана воно постало трохи раніше, коли вони опинилися в таборах інтернованих: чому, здобувши нарешті вимріяну свободу, їх народ не зміг її втримати, а відтак кращі його сини стали вигнанцями? Це було боляче й прикро усвідомлювати. Боляче й прикро від того, що, як згадує поет Є. Маланюк, "ми, аджеж озброєні духом великої ідеї, опинилися в таборах... ми, аджеж ідейно непереможні, тепер переможені й безсилі... ми, сини батьківщини, Батьківщину покинули, і Вона – залишилася без нас" [3, с. 374].

Та ще гірше було усвідомлювати трагічні наслідки цієї поразки для самої України. Не будемо детально зупинятися на конкретних фактах і цифрах: вони вже всім добре відомі. Важлива суть: у ХХ сторіччі в центрі Європи на очах усього світу знищено цілий великий народ. Склалося так, що в найпесимістичніших прогнозах годі було передбачити моторошні картини більшовицького геноциду 30-х рр., коли Україна була буквально стероризована жахливими експериментами, які нібито мали привести людство до щасливого майбутнього. Не надто в цьому відставала й Польща. Загалом, складалося враження, що шовіністичні, імперські режими Москви й Варшави мовби змагалися у винахідливості садистичних методів, аби вбити в зародку саме бажання людей бути українцями.

Таким чином, можна й потрібно зрозуміти душевний стан тих українців, які свого часу пережили в себе на батьківщині "золотий гомін" відродження, внаслідок поразки в національно-визвольній війні пройшли через табори інтернованих у Польщі й, нарешті потрапивши після всіх поневірянь до Праги чи Подебрад, змогли по-справжньому оцінити здобутки реальної незалежності й демократії. Вочевидь, ці люди по-доброму заздрили чехам за те, що їхній народ зумів так упевнено посісти гідне місце серед вільних народів світу. Чехи створили собі такий лад, у якому всі державні чинники були зорієнтовані на забезпечення громадянських прав особистості. Будемо відвертими: не так просто давалася їм державність, але в цій країні влада ніколи не боролася з власним народом, не розкуркулювала заможних селян, не організовувала примусової колективізації й голодоморів. Тут панувала атмосфера суспільної злагоди й толерантно ставилися до інакомислячих. Завдяки всьому цьому країна, яка нещодавно пережила страхітливую війну, на той час вважалася благополучною, заможною.

Подібні почуття, можна з упевненістю сказати, характерні й для молодших пражан Олега Ольжича, Олени Теліги, як і для Самчука – трохи згодом. Усі вони змушені були свого часу покинути рідну домівку. "Чому я тут, чому не дома, які причини стоять на перешкоді, хто зумовив це наше століття і чи відкриється дорога назад" [7, с. 25], – такими болісними рядками відгукнеться воно в прозаїка.

Це матиме безпосереднє відображення в творчості письменника. Художній світ його романів – це минуле й сучасне України в нерозривній єдності. У минулому, читаємо у “Волині”, “рід великий заселяв цю землю”, на якій “наші князі рядили”. Проте з часом наш народ “здрібнів, заїла неволя, панщина, упокорення”. Письменник усіма своїми творами намагається показати, як нарешті після століть рабства, національної індиферентності українці знову починають усвідомлювати себе великим народом.

Ця ідеологема переходить у власне мистецьку площину творів, зокрема в поетику творення образів. Його персонажі – це люди, що вийшли “просто з нутра землі й сидять тут, мов тесані з каменю”; вони дивовижно нагадують “дулібських, лісових кудесників”, якимось аж надто гостро відчують “древність, прадавність, дулібність” своєї землі, “дошкульно вражаючу пристрасть віків”. Образ головного персонажа трилогії “Волинь” Матвія Довбенка – це художнє втілення культивованого поетами-пражанами ідеалу “волюнтаристської людини” Д. Донцова, – людини “гордої і сильної духом, прагненням утвердити себе, свій рід на рідній землі” [1, с. 57].

Із особливою симпатією зображує прозаїк картини благополуччя своїх героїв. Він мовби переповнюється тією їхньою “селянською” радістю, коли бачить наслідки їхньої праці: як зацвітають, а потім наливаються плодами їхні садки, як наповнюються добром їхні засіки, мають успіхи в школі їхні діти. І не випадково. Саме в таких родинях хуторян, як родина Довбенків (“Волинь”) чи Морозів (“Морозів хутір”), виховуються майбутні воїни української армії, українські митці, вчені, нарешті, такі, сказати б, “прагматичні” мрійники, як Іван Мороз, який планує зробити з батькового хутора зразкове за європейськими мірками господарство, мріє про віллу на місці батьківської оселі, про навчання своїх нащадків у найпрестижніших європейських університетах. Саме такими – людьми заможними, щасливими, рівними серед вільних народів Європи – і хотів бачити письменник українців. Мрія бачити на рідній землі не стероризоване розкуркулюванням, примусовою колективізацією й голодоморами село, а квітучі хутори, вільну працю духовно розкутої особистості, й спонукали Самчука створити цей концептуально альтернативний реальній дійсності мистецький ідеал життя.

І в цьому виявляється ще одна закономірність. Мова йде про європеїзм художнього мислення прозаїка. Умови формування психології творчості письменника склалися так, що він відразу збагнув безперспективність того шляху (орієнтація на російську – “східну” – культуру), який тривалий час послідовно нав’язувався українській літературі. Як зазначалося, ще в 20-х рр. Самчук був добре ознайомлений з поглядами послідовних прихильників європейського вибору України М. Хвильового, Д. Донцова, Є. Маланюка і поділяв їх. Потрапивши до вільного світу, він із перших днів намагається адаптуватися до європейського життя: відвідує лекції в університеті, знайомиться з місцевою інтелігенцією, багато займається самоосвітою, подорожує. Взагалі був, можна сказати, письменником-мислителем. Опинившись на Заході, відразу інтуїтивно відчув глибоку прірву – у сфері мистецтва, архітектури, в стосунках між людьми, побуті тощо – між заходом і сходом Європи (зрозуміло, не на користь останнього). “... Я, – пише він, – навчився бачити одне почварне явище, що у нашому слов’янському світі три чверті наших життєвих труднощів походить від нашого невміння поводитися з людиною по-людськи. Можливо, це брак виховання, але дуже можливо, що це просто ті “біси”, або той “мелкий бес”, про якого так добре писав Федір Сологуб, – маленька, збиточна потворка нашої душі, яка безнастанно мучить нас бажаннями мучити один одного” [8, с. 103]. У художній творчості письменник намагається працювати, так би мовити, “на позитив”, пробуджувати в читача позитивні емоції, пропонує читачеві не “збиточну

потворку нашої душі", навпаки – характери цільні, передбачувані, цілеспрямовані; творить такий художній світ, у якому над усім домінує краса, добро, людяність...

Якось наприкінці Другої світової війни, перебуваючи в німецькому селі під Веймаром, У. Самчук спостерігав життя місцевого селянина-бауера (господаря). "Ми з ним, – інтуїтивно відчув, – маємо дуже багато спільного. Ми, – промайнула думка, – селяни Європи" [12, с. 84]. Вочевидь, маємо справу не з випадковістю, а з важливим смисловим компонентом секретів творчої лабораторії митця. Як відомо, творчість прозаїка розвивається переважно в руслі селянської теми. І в цьому виявляється своя закономірність. Як зазначає С. Пінчук, найвизначніші літературні здобутки в своїй основі мають "факти біографії самих творців чи добре знаного їм найближчого до них оточення" [4, с. 145]. Самчук же фактично був і завжди мислив себе селянином. Пишався цим і завжди це підкреслював. З гордістю пише він у книзі "На коні вороному", що народився й виріс у родині "старого селянського кореня", з поселенському "твердими традиціями стихійного і свідомого незалежництва в душі та незламним бажанням боротися проти кожного заперечення наших законних прав на землі наших предків" [10, с. 99]. Саме такими – селянськими – родинами (Довбенки з "Волині", Перепутьки з "Марії", Цокани з "Гори говорять!", Морози чи Боровики з "Морозового хутора") густо населений художній простір Самчукових романів.

Узагалі досвід української літератури дає підстави стверджувати: є якась незбагненна магія українського села – в пейзажах, праці, побуті, стосунках між людьми, звичаях, віруваннях людей, нарешті в самих характерах. Читаючи твори Самчукових попередників Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, нерідко можна спостерегти, як часом, пишучи про село, зображуючи навіть найгостріші конфлікти, наші прозаїки стають поетами, ліриками. Залишається вірним цій класичній традиції й автор "Волині", "Марії", "Морозового хутора". І що важливо, підкреслимо, – свідомо. "Пишучи прозу, не цураймось лірики", [11, с. 207] – говорить, здавалось би, суворий епік Самчук. Внутрішній світ його романів – то жива реальна стихія українського, передусім волинського, села першої третини ХХ ст.: цільні неповторні характери волинян, їхні свята й будні, мова, звичаї, уявлення про світ; а також час, позначений подіями, які трапляються раз на століття, на кілька століть, зривають з місця й женуть у світ героїв книг, та й самого автора. І відчувається, що це все не просто літературний прийом. Це те особливе українське підсоння, всотане в живу плоть художника, що змушує його, як відзначає письменник у книзі "На білому коні", перебуваючи біля знаменитих паризьких соборів, думкою линути все до тієї ж сільської дерманської церкви. "...Я мав нагоду, – пише він, – бувати в Нотр-Дамі у Парижі, в соборі св. Петра в Римі, я подивляв їх монументальну величність, багатство і розкіш будови, але не знаходив у них тих емоцій, що якимись чарами в'яжуть нас з божественністю. Пригадую, коли я дивився з висоти Сакре-Кер на Париж, я чомусь думав про церкву св. Трійці в Дермані" [10, с. 64].

Зі спогадів митця: "Можна пережити роки і роки, війни і революції, переїхати континенти, переплисти океани, перечитати гори книг, пізнати вулиці і перевулки Парижу, але такі назви, як Дермань, Рохманів, Обичі, Жолобки, Тилявка, всі ті немощені шляхи, всі врочища і займиська сидітимуть у твоїй душі, як гострі цвяхи, і вимагатимуть данини. Грядка капусти на городі, розцвілий мак, спів солов'я, кування зозулі... Навіть такі звичайні межі між двома ланами пшениці з кашкою і петровим батогом, з музикою пільних коників вимагають свого" [8, с. 42]. Як справедливо зазначає В. Шевчук, "саме оці ностальгія і візія рідної землі і стали головним двигуном його творчості, штовхнули його відійти від чисто інтелігентських естетичних шукань, а повернутися туди духом,

передусім на Волинь, створивши епічний, широко розгорнутий роман ("Волинь". – Ю.М.) про людей, між яких він виріс, яких знав і любив і без яких його існування не мало б сенсу" [14, с. 31].

1. Гон М. Авторська свідомість у романі У. Самчука "Волинь" // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника. Ювілейний збірник. – Рівне, 1994.
2. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947). – Мюнхен, 1948.
3. Маланюк Є. Д. Донцов // Книга спостережень. Том II. – Торонто, Онтаріо, Канада, 1966.
4. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука // Вітчизна. – 1993. – № 11-12.
5. Поліщук Я. Філософія України // Волинські дороги Уласа Самчука. – Рівне, 1994.
6. Самчук У. Від автора // Самчук У. Юність Василя Шеремети. – Мюнхен, 1946.
7. Самчук У. На білому коні // Дзвін. – 1993. – № 1.
8. Самчук У. На білому коні // Дзвін. – 1993. – № 2-3.
9. Самчук У. На коні вороному // Дзвін. – 1994. – № 6.
10. Самчук У. На коні вороному // Дзвін. – 1994. – № 7.
11. Самчук У. Про прозу взагалі і прозу зокрема // Слово: Збірник 2. – Нью-Йорк, 1964.
12. Самчук У. П'ять по дванадцятій. – Буенос-Айрес, 1954.
13. Хвильовий М. Україна чи Малоросія // Новели, оповідання. "Повість про санаторійну зону". "Вальдшнепи". Памфлети. – К., 1995.
14. Шевчук В. Улас Самчук та його Волинська сага // УМЛШ. – 1992. – № 11-12.

SYSTEM FORMATIVE FACTORS OF ARTISTIC THINKING OF ULAS SAMCHUK

Yuriy MARYNENKO

*Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University of Kirovograd,
Department of Ukrainian Literature
Shevchenko st., 1, UA-25006, Kirovograd, Ukraine*

Reconstructing on the basis of biographic materials (memoirs, diary notes, textual remarks) the world of impressions and emotions of U. Samchuk and his formation as a prosaic writer in the artistic atmosphere of Prague immigration of the 20-30-ies of the XXth century, the author researches artistic thinking of the writer. Artistic world of the novels of Ulas Samchuk is formed under the influence of the ideologemes of Europeism and artistic ideal of life, which is conceptually alternative to the reality.

Key words: novel, artistic thinking, ideologeme, Europeism, artistic world, Prague school of poetry.

Стаття надійшла до редколегії 20.04.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-14.09 М.Бажан

ПОЕМА МИКОЛИ БАЖАНА "ДАНИЛО ГАЛИЦЬКИЙ"

Андрій СКОЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т.2964190*

У статті автор інтерпретує історико-героїчну поему М. Бажана "Данило Галицький", зосереджуючи увагу насамперед на її історично-літописній основі, арсеналі художніх засобів та творчих стратегій, на ідейно-композиційному навантаженні поеми, системі образів. Літературознавчий аналіз тексту засвідчує монументальність епічного мислення письменника.

Ключові слова: історико-героїчна поема, художня деталь, образність, портрет, лейтмотив, тропи.

Літопису невелемовний звіт
Вкриває порох семи сотень літ,
Але під пилом цим горять слова,
Що їхня правда й дотепер жива [1, с. 236].

Це початкові рядки поеми Миколи Бажана "Данило Галицький" (1942). Історико-генетичною основою твору послужив "Галицько-Волинський літопис". Цитую літописний звіт: "Лютый-березень 1238. Коли ж настала весна, рушили вони удвох (Данило й Василько – А. С.) на Ятвягів. І прийшли вони до Берестія, (але) ріки наводнилися і не змогли вони йти на Ятвягів. Данило сказав: "Негоже є держати отчизну нашу крижевникам-темпличам, тобто соломоничам. І пішли вони обидва на них із великою силою, узяти город (Дорогичин) місяця березня і старійшину їх Бруна схопили, і воїв захопили, і вернулися у Володимир" [2, с. 51].

На скупому, "невелемовному" літописному матеріалі М. Бажан створив широку епічну картину звияжної, переможної битви Данила Галицького з німецько-тевтонськими завойовниками під Дорогичином 1238 р.

Композиційно поема "Данило Галицький" складається з двох частин, які за змістом тісно між собою зв'язані. У першій частині накреслено широку "географію" завоювань тевтонськими мечоносцями: вони підкорили Пруссію, звели кам'яні башти-твердині на Двіні. "Закутий в сталь німецький лиходій. Сюди прийшов на учту і розбій" [1, с. 237]. Він сіяв смерть. Загарбав Латвію та Естонію. Його смертоносність поет художньо виражає оригінальною метафорою: "І припечатав двінські береги / Печаттю смерті слід його ноги" [1, с. 237]. Емблема хреста як національний символ у хрестоносців в інтерпретації М. Бажана – це вираження їхнього хижацтва. Лаконічна поетична формула визначає її (емблеми) сутність, зміст: "Бо в хижака, прикритого плащем, / Був меч

хрестом, а кривавий хрест – мечем" [1, с. 237]. "Вся наволоч німецької землі" збіглась у Венден (резиденцію ордену мечоносців у Лівонії). "Лівонський край став згарищем".

Орда суне-наступає далі – "в ліси Литви, в її святі гаї" [1, с. 237]. М. Бажан свідомо згущує барви, вдається навіть до натуралізму, малює страхітливу, жахливу картину лихоліття в литовському краю. Він сплюндрований мечоносцями, їхнє владарювання на загарбаній землі – це кров, вогонь, руїна, смерть:

Багріє кров'ю й полум'ям земля,
Кричить, в огонь упавши, немовля;
І падає безумна мати ниць
Під тягарем залізних рукавиць;
Розсічений мечем до живота,
Вмирає муж з останнім словом: "Мста!"
А дівчині жадібні руки рвуть
Розкраяну ножем німецьким грудь [1, с. 238].

У процитованому уривку опорними, ключовими лексемами є – немовля, мати, муж, дівчина як жертви кривавих оргій загарбників.

Литвин самовіддано, завзято, героїчно бореться з ворогом-напасником, "свій саморобний лук, і гинучи, не випускає з рук" [1, с. 238]. М. Бажан співчуває литовському народу, з пієтетом, ніжно звертається до його краю, виражає його історико-героїчну правду: "Зелена Литво! Протягом століть Німецький меч тебе не міг скорить" [1, с. 238].

Важливе ідейно-композиційне навантаження в поемі Миколи Бажана "Данило Галицький" має пісня мечоносців. У ній сконденсована їхня загарбницька політична програма – вбивай і пануй:

"О боже німців! Відповіж,
Що для тевтона діять гоже?
Вбивай і ріж!
Нам допоможе
Німецький бог, німецький ніж.

Трясти рабів – це не грабіж,
Вбивать рабів – для них наука.
Вбивай і ріж!
Ось запорука:
Німецький бог, німецький ніж.

Прогнали пруссів з їхніх хиж,
Литва сплюндрована конає.
Вбивай і ріж!
Нас прославляє
Німецький бог, німецький ніж.

Шляхи на схід одні і ті ж –
Як хмара звиснемо над Руссю.
Вбивай і ріж!
Тобі молюся,
О боже німців, – гострий ніж!" [1, с. 239].

Лейтмотивом у цій пісні є лаконічна клична фраза, подана як рефрен (приспів), – "Вбивай і ріж!". Це композиційний центр пісні, вона (фраза) графічно виділена в окре-

мий поетичний рядок і чотири рази повторена. Таке ж важливе ідейно-сміслове навантаження має віршовий рядок "Німецький бог, німецький ніж". Він доповнює рефрен. Бог і ніж подані в одному ряді, в одному смислового контексті як сурядні поняття, до того ж з національним означенням. Тут воно є епітетом (художнім означенням) – "німецький".

У пісні тевтонців уперше зустрінемо лексему "Русь" – "Шляхи на схід... на Русь". "Drang nach Osten!" Цю фразу М. Бажан у тексті поеми повторить багато разів. Вона визначає політичну орієнтацію німецьких завоювальників, що хотіли загарбати Русь. "Вони ішли з лівонських володінь, / Щоб руську землю витоптав їх кінь" [1, с. 240]. Русь приваблювала їх своїм багатством. "Щоб хліб, і мед, і хутра німець-пан / Як данину взяв од рабів-слов'ян. І мріяв рицар! На Дніпрі й Дністрі стоять міста багаті і старі" [1, с. 240]. Для німецького рицарства слов'янин – це німецький раб.

М. Бажан уводить образ німецького коня як метонімічне вираження руйнівного і смертоносного походу тевтонських рицарів на Схід. "На схід! На схід! Ще дужче поганя / Кривавий рицар вірного коня. / Руїна й смерть, де кінь промчав оцей По згарищах і по тілах людей" [1, с. 240]. Русь сколихнулася, побачивши гігантські язика лісових пожеж. На Волинь північний вітер приніс чад згарищ. М. Бажан зосереджує дію на княжому таборі, в образну систему поеми входить Данило Галицький: "У княжий табір вісник вість приніс, / Що меч тевтона над Волиню звис. / Та князь Данило вже не раз гадав, / Що Русь почує гук німецьких лав" [1, с. 241]. Він завжди був готовий до відсічі ворогу. Великий державний муж "кликнув клич до воїв з всіх осель [1, с. 241]. "На княжий клич" народ піднявся на визвольну боротьбу з ворогом.

Дійовими постатями у всенародному піднесенні в поемі М. Бажана виступають – коваль, дружина і муж, мати і син, дівчина і юнак. Коваль гострить двосічні мечі, щоб вони пересікли німецьку кість, дружина мужу зброю подає, цілує озброєння, щоб воно дало перемогу, застерігає мужа від ганебної втечі з поля бою, бо "краще вмерти в битві від меча". Вкладаючи в руки сина спис, мати повчає його, дає йому настанови, оту високу героїчну материнську науку: "Як вірний син, служи ж тепер всякчас Своїй землі, цій матері всіх нас" [1, с. 235].

В кольчужні кільця дівчина вплете
Свого волосся пасмо золоте:
"Нехай воно, в залізу вплившись сіть,
Юнацьке серце в битвах захистить, –
Коли б це серце ляком пройнялось,
То сивим стало б золото волось" [1, с. 242].

Художня деталь – золоте пасмо дівочого волосся, подане в такій сюжетній колізії, – безперечно, творча знахідка поета. Власне, картина проводів воїв на битву з ненависним ворогом – одна з найкращих у поемі М. Бажана.

Важливе ідейно-естетичне навантаження в поемі має руський стяг як державний символ. Цей образ також вжито часто і в різних художніх модифікаціях і сюжетних колізіях: у множині – стяги, саяво стягів і одинично – княжий стяг, княжа хоругва. Стяги окрилюють, множать відвагу, хоробрість, завзяття русичів, кличуть їх на бій, на подвиг:

Виносять стяги з Галицьких воріт,
Подільський шлях б'ють тисячі копит,
Жовтавий Буг нуртує з-під корми
Човнів, обсілих збройними людьми,
Суремна мідь співає з-над Дністра,

І князь рече до воїв: "Пора!
Не гоже бути під крижовником
Вітчизні нашої!" [1, с. 242].

У посторінкових виносках поеми читаємо: "Не ліпо бить під крижовником (хрестоносцем) вітчизні нашої" – слова Данила Галицького [1, с. 242].

Галицькі ворота, подільський шлях, Буг, Дністер – рідна географія рідного краю. До того ж звернімо увагу на оригінальність, високу майстерність, метафоричну образність художнього мислення М. Бажана – "Подільський шлях б'ють тисячі копит", "Суремна мідь співає з-над Дністра".

Данило, готуючись до бою, одягає шолом. Ним він вінчає своє ясне чоло: вагома портретна деталь.

Епіцентр битви – Дорогичин на Волині. Руське войнство туди спішить. У художню дію М. Бажан включає звукопис. Поет має тонко розвинений слух – земля сичить під копитом коня, чути ведмежий рев і зубрій рик в лісах, "скрикує дитячим зойком птах".

"Назустріч світлим воїнам Русі" виходять усі люди з лісових хиж, "в Дорогичин показуючи путь". Ідуть бойові дружинники, "по плесах Бугу... пливуть широкогруді кораблі". Данило немовби приймає парад. Ряди воїв проходять мимо нього. "На поле слави, князю, нас веди! / Хай знає зграя рицарських гульвіс, / Як б'є наш меч, як пробива наш спис!" [1, с. 243].

М. Бажан домальовує портрет Данила. У нього очі спокійні, але їх прорізує "громовиця помсти, як гроза". Перша частина поеми закінчується словами Данила Галицького, зверненими до німецького рицарства. Він віщує перемогу русичів і славить героїчних слов'янських витязів:

Гей, рицарю жадібний, стережись!
Ось витязі слов'янські підвелись,
І бистролетні птиці наших стріл
Нап'ються крові із німецьких жил [1, с. 244].

У другому розділі поеми М. Бажан продовжує тему, розвиває сюжет до кульмінації – Дорогичинської битви. Тевтонський воєвода – вельможний Бруно, "рицар і монах", з відстані надбузьких пагорбів Бруно дивиться на шлях і бачить могутній, велелюдний похід руського війська, неначе воїв у поході супроводжує Сонце. І це теж творча знахідка автора:

В Дорогичині на весь навкольний світ
Розкрився отвір тесаних воріт.
І першим сонце хлинуло звідтіль.
.....
А військо йшло по сонцю, по путі,
Яку встеляли мева золоті,
І несла в далеч сонячна ріка
Високу й грізну тінь войовника [1, с. 245].

Поет милується могутньою силою княжого війська. Сила нездоланна. Картину походу подано панорамно. Йшли списники... Йшли мечники... Йшли лучники... Ішло вояцтво... Анафорична побудова чотирьох двовіршових строф передає динаміку руху лав бойових. Лунає голосний звук бойової сурми, "сплила, як хмара, княжа хоругв". Як у театральному дійстві, на авансцені знову з'являється Данило. "Тримавши десницю на

мечі", він їхав на коні. Знову гіперболічна, широкоформатна, озвучена громовим звуком картина: "Гримів за ним Кінноти тисячокопитний грім. Цей грім копит і сурм тривожний спів / До рицарів луною долетів" [1, с. 246].

Бруно все це бачить, проймається люттям і зухвало мовить рицарській юрбі:

"Цей край слов'янський віддано тобі!
Кого впіймаєш – тим петля і меч,
Кого живим залишиш – онімеч!
Щоб на Русі ми владними були,
Вперед германці!" Роги заревли [1, с. 246].

Гряде Дорогичинська битва. М. Бажан виступає як майстер створення батальних картин і сцен. Битва грізна, жахлива, змодельована з тяжких слухових і зорових образів:

Хропіння коней. Вигук. Гуп копит.
Сталь цілить в сталь. Удар списа об щит.
.....
Щит тисне щит. Тріщать кістки і списи,
Предсмертний зойк. Захриплі голоси [1, с. 258].

Чути прокльони, стогони, залізний скрегіт, гупання булав, "кипить над полем сонце, порох, чад" [1, с. 249]. У битві беруть участь, мужньо, завзято борються воїни різних руських регіонів – волиняк, чернігівський гречкосій, киянин, галичанин.

М. Бажан часто користується художнім тропом синекдохи (вид метонімії), кількісно змінює поняття, вживає однину в значенні множини. Гонитвою захоплений, ворожий їздець (вершник) скаче напростєць до міста. "Осад замкнув ворота".

Жінки стоять поруч із воїнами: "Лють вариво димуче в черпаки" (розтоплену смолу). На допомогу місту примчала на бій руська кіннота, її поява овіяна сяйвом бойових стягів. Княжий стяг, мов срібний птах, майорить над військом. На передньому краї, на форпості боротьби весь час князь Данило Галицький. У здвиг своїх воїнів кидає бойовий клич: "За Русь, за честь!" Залізний шестопер / Данило владним вимахом простер, / І валом сяйва, сталі й дужих тіл / На німця військо хлинуло з двох крил" [1, с. 249-250]. Метонімічною стилістичною фігурою негативного змісту М. Бажан передає поразку тевтонців: "І навстріч смерті злякано пливе / Лице тевтона синє і криве" [1, с. 250].

У битву вступає Бруно. Він бачить розгром свого рицарства, "сильніше примощує шолом". Поет віддає належне й ворогові: Бруно – рицар мужній, він заявляє: "Якщо не славу – смерть знайду собі, / Але додому не верну в ганьбі"... Шалений Бруно скаче стрімголов, В бою шукає княжу хоругву" [1, с. 250]. У гушці битви побачив "вражого князя", намагається "мечем до нього прорубати путь". Майже досягнув мети. "Ще один розгін – / І меч зведе над руським князем він!" [1, с. 251].

Наступає сюжетний "злам". Раптово з'являється "добрий вой Данилових дружин, / Веселозорий юний слов'янин" [1, с. 251]. Ударом булави валить воєводу хрестоносців з коня. Він тяжко падає в траву. Простий воїн "у постолах і в одягу льнянім" став переможцем. Пройняте іронією його звертання до переляканого Бруно:

"Здоров, німчаю! Е, німецький рак
В залізній шкаралуші вже заляк.
Не так забився, як злякався. Що ж
Ми гоїмо і не таких вельмож..." [1, с. 251].

На коні з'являється Данило і грізно вимагає: "Хай встане він! На ноги пса зведи!" [1, с. 252]. Воевода Бруно "до лица лицом" зустрівся з князем, "в бран попав живцем". Доведеться йому тепер топтати східний шлях уже не переможцем, а переможеним, "з ланцюгами бранця на ногах".

Битва стихла. "Зганьблений нападник ліг кістями". Поема закінчується патріотичним звертанням Данила Галицького до своїх воїнів-переможців:

"Від грому битви, – воям мовив князь, –
Німеччина сьогодні затряслась.
Смертельний шлях для неї – шлях на Схід, –
Таким він є і буде сотні літ,
Бо добрі вої родяться в краю,
Що німцям землю не віддасть свою.
Тож втріть з лица боїв кривавий піт,
Мечем востаннє заgrimіть об щит, –
Хай грізним дзвоном збройна сталь і мідь
Про перемогу нашу сповістить,
Хай світ вчує в цій гучній ясі,
Не владичить німцям на Русі!" [1, с. 252-253].

Промова Данила Галицького логічно завершує героїчну тему поеми. Князеві слова знайшли гарячий відгомін серед руських воїв:

І кожен воїн відказав: "Амінь",
Звитязний меч простягнувши в далечінь [1, с. 253].

Руський "звитязний меч" – символ великої і славної руської перемоги.

На стилістичну манеру автора поеми "Данило Галицький" звернув увагу Леонід Новиченко. Цитую його: "Літопису невеличкий звіт" матеріалізований у вигляді суворой, лаконічної і в той же час позначеної внутрішнім динамізмом історичної гравюри. Ніякої зовнішньої стилізації (крім, звичайно, реалій часу і деякого, дуже ощадливого, мовного колориту) – і разом з тим щільна стягнутість, мускуляста пружність кожного повідомлення, кожного епізоду, кожної фрази, що вишиковуються за сурядним зв'язком: справді, як у літописі. Цьому дуже допомагає віршова строфічна форма – тверезий, навмисне "негладкий" двовірш з одноманітними (тут ця "одноманітність" ефективна!) чоловічими римами" [3, с. 17].

На думку Л. Новиченка, поема М. Бажана відзначається демократичністю постичного бачення історії, бо її творять народні маси. Образ галицького князя в поемі не заслонив вирішальної ролі народних мас в історичному процесі. Твір М. Бажана, стверджує критик, позначений глибоким драматизмом та історичним оптимізмом. Я ще додав би – монументальністю епічного мислення автора.

За жанром "Данило Галицький" – поема історико-героїчна. Основний її пафос – героїзація з метою прославлення вікопомної перемоги Данила Галицького над німецькими загарбниками в битві під Дорогичином 1238 р.

Художній погляд в історію сімсотлітньої давності. Зрозуміло, що як радянський письменник Микола Бажан писав свою поему з відкритою проекцією в сучасність. Твір мав другий, позатекстовий план, націлений на події німецько-радянської війни 1941-1945 рр. Якщо не абстрагувати – поема Миколи Бажана "Данило Галицький" – твір талановитий, значною мірою пізнавальний, повчальний і як такий займає поважне місце в історичній тематиці української літератури.

1. *Бажан М. Данило Галицький // Бажан М. Твори в 4-х т. – К., 1984. – Т. 1.*
2. *Галицько-Волинський літопис. – Львів, 1964. Крижевники-темпличани, тобто соломоничі, в цьому виданні "Галицько-Волинського літопису" в підсторінкових примітках мають таке пояснення: Ідеться про німецький орден тевтонів-хрестоносців, або крижевників (криж – хрест; вони носили білий плащ із чорним хрестом), який виник у Єрусалимі наприкінці XII ст. Організаційним центром ордену був єрусалимський храм (латинське templum, звідси – темпличі, тамплієри), побудований на місці Соломонового храму. У 1237 р. цей орден злився з орденом мечоносців, і тоді ж (3 березня 1237 р.) Конрад I Мазовецький віддав їм Дорогичин – давньоруський город, який раніше, до Берестія, був удільним центром (нині – м. Дорогичин, центр гміни Білостоцького воєводства Республіки Польща).*
3. *Новиченко Л. На магістралях часу // Бажан М. Твори в 4-х томах. – К., 1984. – Т. 1.*

MYKOLA BAZHAN'S POEM "DANYLO HALYTSKYI"

Andriy SKOTS

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st. 1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

In the article the author interprets Mykola Bazhan's historic-heroic poem "Danylo Halytskyi" concentrating attention first of all on its historical and annalistic basis, the arsenal of artistic means and creative strategies, on the conceptual and composition loading of the poem, the system of images etc. Literary critical text analysis testifies to the monumental character of epic thinking of the writer.

Key words: historical and heroic poem, artistic detail, imagery, portrait, leitmotif, tropes.

Стаття надійшла до редколегії 21.05.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-1.09(081.2) В. Рубан

**“А ТИ ДИВИШСЯ ОЧИМА НЕЗАХИЩЕНИМИ”
(ПРО ЗБІРКУ ВАСИЛЯ РУБАНА “ХИМЕРА”)**

Тарас ПАСТУХ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті розглянуто основні теми та мотиви збірки Василя Рубана “Химера”. Автор аналізує естетичні особливості збірки. Вони мають виразну модерну природу.

Ключові слова: поезія, естетика, модерний, мотив, стиль.

Парадоксом лишається той факт, що серед усіх поетів київської школи Василь Рубан найменш досліджений та “прописаний” у літературознавчому дискурсі. Дехто взагалі не бачить цього поета на “лавах” школи. Адже метафора школи передбачає або фіксацію учня у шкільному журналі (спільний поетичний маніфест, заява угруповання тощо), або, принаймні, його досить тривале перебування й “навчання” в її стінах (поет протягом доволі довгого часу пише вірші, які мають певні естетичні прикмети). Київська школа ніяких маніфестів не оголошувала. Василь Рубан, будучи одним із трьох перших “учнів” школи (поряд із Василем Голобородьком і Віктором Кордуном), згодом відійшов від угруповання й надав перевагу політичній діяльності. За написання “Програми українських комуністів” його 1972 р. заарештувало пильне КДБ й після дев’ятимісячного слідства він шість років перебував на примусовому лікуванні у психіатричних лікарнях.

Як і всі “кияни”, В. Рубан у 60-х рр. мав кілька публікацій у періодиці, та видати поетичну збірку через політичні та – широкомасштабний пресинг тоталітарного суспільства – естетичні переконання так і не зміг. Єдина збірка під назвою “Химера” з’явилася вже 1989 р. й знаменувала належне повернення В. Рубана в український поетичний процес після майже двадцятилітньої відсутності. У збірку увійшли поезії періодів до і після ув’язнення. Останні вірші датовані 1988 р. Пізніше поет перейшов на прозу та драматургію. Окреме поле духовної діяльності В. Рубана – відтворення язичницької, арійської віри українського народу (книга “Берегиня”, 1992 р.). Тож збірку “Химера” можна розглядати як першу й останню поетичну будівлю Василя Рубана. Будівлю, яка творилася у виразному модерному вирішенні, яка мала свою оригінальну архітектуру й вдало постала у комплексі Київської школи та зрештою й у самому масиві української поезії 60-80-х рр. ХХ ст.

В. Рубан першим із “киян” з’явився на сторінках центрального письменницького часопису – “Літературної України”. Степан Крижанівський із доробку поета відібрав

шість поезій і додав до них кілька своїх міркувань, вельми приязних: "І ось вірші Василя Рубана. Емоційні, симпатичні, нерівні, безпосередні. Тисячі поетів будують свою власну концепцію світу, прагнуть висловити свою поетичну філософію, інакше б їх не можна було розрізнити. Адже кожна людина, можливо, є моделлю Всесвіту. І ось чудо: серед тисяч знаходиться ще один завзятець, що хоче, може, має сміливість висловити своє, по-своєму. Цим нас і привабив поетичний голос Василя Рубана, незважаючи на те, що його увагу досі здебільшого приковують лише дві речі – природа і любов" [2, с. 3]. Далі критик радить поетові не робити собі культу з верлібру (ворожість традиційного літературознавства до вільного вірша), у майбутньому давати більше філософії у віршах й розширювати коло їхніх тем та мотивів. Іван Драч того ж 1967 року побачив та оцінив поетичну збірку В. Рубана в системі літературного процесу: "Книжку видати треба якнайшвидше, вона засвідчить про прихід в українську поезію нового поетичного покоління" [4, с. 8]. Отож два критика, світоглядні платформи яких були вельми віддаленими, дали високу оцінку доробкові В. Рубана: один спостеріг виразну творчу індивідуальність молодого поета, другий у його віршах помітив появу нової, якісно оригінальної образної естетики. Появу поетичних добірок В. Рубана наприкінці 1980-х р. радо вітав Т. Салига: "Сьогодні, як і тоді, у 60-ті роки, ці вірші вражають своєю стильовою виокремленістю, образною пластикою, довірою голосу" [7, с. 35].

У чому ж полягає нова естетика і який взагалі поетичний світ автора "Химери"? Цей світ генерується переважно двома світоглядними позиціями, що заперечують одна одну, пропонують протилежні типи життєвої поведінки. Одна (у такому обсязі та вияві була новаторською в тогочасній українській поетичній практиці; пригадаймо, що саме С. Крижанівський написав післямову до першої збірки Василя Симоненка "Тиша і грім") – екзистенційна – виявляє відчуженість ліричного героя від суспільства, його несприйняття колективних форм життя, що мають обов'язкові для всіх стандарти. Відтак герой відчуває самотність, страх, розпач, доходить до усвідомлення абсурдності власного існування. Друга позиція – вітаїстична – навіть радісне усвідомлення особистого буття; щастя активної життєстверджувальної дії; відчуття молодості, що сповнена сил, що витрачає їх легко та безтурботно, живе нинішнім днем. Вітальність поезій В. Рубана великою мірою зумовлюється любовними, еротичними мотивами. Поет зображує любов у багатьох ситуаціях її вияву – натрапляємо й на неунікненні "муки кохання", й на відтворення "мертвої точки" у розвитку почуттів. Та в цілому саме кохання приносить ліричному героєві В. Рубана радість буття, щастя власного існування. Воно тонізує його душу, розбиває екзистенційну самотність, надає життю певного сенсу. Іншими словами, кохання виводить героя Рубана з темного лабіринту безплідних самокопирсань та розпачу на сонячні вітальні обшири життя.

Екзистенційний ліричний пласт у збірці також представлений доволі широким спектром. У ньому є розпач від перебування у людському "грубому" суспільстві, контрастом до якого виступає витончена природа (поезія "...ви"). Є й вияв глибокої самотності, що особливо загострюється у період свята, коли Я ліричного героя виразно протиставляється соціуму. Воно прагне знайти себе у "шибках нічних вікон" ("...приходять свята"). Натрапляємо й на бажання вирватися крізь екзистенційне коло самотності, прагнення встановити справжнє людське спілкування ("...пройшов по вулиці, ось вже й додому пора"). Це бажання виявляється нездійсненим через наявність репресивних механізмів у тоталітарному суспільстві (військові у цивільному заберуть промовця, що будитиме у людської маси спільні національні почуття), через шаблонність мислення його громадян (перехожий сприймає звернення ліричного суб'єкта як балачки нетверезої людини, а дівчина трактує таке звернення як любовне

залицання). Знаходимо цікаве образне представлення безглуздості й безладдя життя, які соціум намагається наповнити та налагодити своєрідною імітацією ладу – робочим ритмом ("...завиває сирена вулицею"). В образній тканині тексту присутні відповідні візерунки, серед яких особливо слід виокремити образ "інфузорії" – ця одноклітинна тварина несе асоціації біологічної спрощеності аж до примітивізму, метушливого й неупорядкованого руху. Відтак ці асоціації переходять на саме суспільство. У вірші "...установ я рівно о шостій" докладність фіксування побутових деталей, відтворення буденних епізодів дня, що схожий на всі інші, навіює відчуття байдужості та враження банальності буття. Ліричний суб'єкт поезії "...кожен день мирюся із звичайністю дня і його надокучливістю" усупереч сказальному заголовку, ніяк не може змиритися з цією екзистенційною проблемою. Люди також не дають йому вийти з зачарованого кола схематизованого життя. Мало того, вони посилюють його осоружний тиск. Автор вдається до відповідного сюрреалістичного епізоду (люди "пробігають через квадрат мого тіла, / човгають ногами, аж оскома"), котрий виявляє деформацію людських взаємин, холодну байдужість, порожнечу тощо. Ліричний герой не може витримати цієї деформації, у нього з'являється думка про самогубство. І тут, парадоксально, сама думка про власну смерть – як можливий варіант втечі – надає йому душевних сил далі продовжувати жити у цьому набридливому світі. В автобіографічному романі "На протилежному боці від добра" В. Рубан твердить, що під час тривалого перебування у психіатричній лікарні смерть уявлялась йому як "запасний вихід", як порятунок від сильних психічних навантажень та травмувань. Таке міркування допомогло йому ці навантаження витримати. Все ж таки можна іноді розірвати коло самотності, можливо увійти в порозуміння з іншою людиною, надати їй дружню підтримку. Завдяки щирому потискові руки приятеля герой вірша "...прозора усмішка" прагне "випростатись назустріч вітру".

Вітаїстичний пласт у збірці значно ширший за екзистенційний. Він має різнопланові образні втілення, презентується як раптовими й короткочасними спалахами життєстверджувальних почуттів, так і відносно тривалим емоційним "горінням". Передчуття радості, збуджений настрій в очікуванні близьких веселощів, товариське торжество з нагоди створення нової сім'ї – все це витає у світі поезії "...столи весільні". Автор творить образ весілля динамічно, у такий спосіб передаючи рух самого обрядового дійства, котре має позитивні ("теплі", "чисті", "веселі") конотації. Щастя, багатство та безтурботність молодості прямолінійно й безпосередньо виявлені у поезії "...сьогодні мені нічого не болить". Ліричний герой сповнений здоров'я, життєвих сил. Він запалює цигарку й, незважаючи на їдкий дим, радіє; пестить дівчину й сміється разом з нею. Така от безжурна й весела філософія буття молодої людини. Поезія "...пригашені сніги" представляє радість ліричного суб'єкта, яка струменить з його серця й "легким налітом радощів" оповиває довколишній світ. У задньому тамбурі автобуса він, ставши спиною до буденних з вигляду пасажирів, вдивляється крізь скло на дорогу й тішиться. Тішиться тому, що сонце світить весело, що "веселі" авто їдуть за ним, що "безпорадні, як хрущі в сулії, тупоголові авто" не можуть його наздогнати. Автор вдається до метафорично-метонімічної конструкції: "засвічене сонцем скло мого лица / відкидає на них (машини – Т.П.) сонячні промені". Потім він моделює ситуацію з бульбашкою у наповненому графіні та дівчиною, що усміхається цій бульбашці. Подальше авторське осмислення цієї ситуації у контексті цілого вірша наводить на думку про могутню силу щастя, якої зазнають молоді душою люди та які не можуть протидіяти людям із злими намірами. Наснажений радісними сподіваннями прийдешиє у поезії "...настане такий день". Цього уявного дня "сніг тихо вночі покриє землю і будинки. /

Дерева будуть прикрашені святковим інесм. / ...зійде сліпуче сонце / і відобразиться в ще не закопченому снігу" [4, с. 162]. Краса уявного пейзажу накладається на очікувану внутрішню схвилюваність ліричного героя ("весь буду, як збуджена струна"), лице якого горітиме, "наче червоні яблука, загублені в снігу", і який говоритиме "урочисті, наче новорічні іграшки, слова". Це вірш уявної, прийдешньої радості з нагоди певного дня.

Найбільше у збірці "Химера" любовних, еротичних віршів, котрі постають у багатьох образних варіаціях. У романі "На протилежному боці від добра" В. Рубан пише: "...я завжди ставлюся до красивої жінки як до дива, квітки, князівни, володарки, навіть Богині" [3, с. 33]. Описи жінок на сторінках роману виконані майстерно, з чуттям. Автор уміє побачити жіночу красу, виявити її індивідуальність та неповторність, тонко відчутти магію жіночності. Жіночі портрети у віршах хоч і менш докладні, порівняно із романними, але вони більше інтенсифіковані поетичним чуттям. Жіночі обриси залучаються у вишукані й експресивні порівняння, проглядають крізь затемнену вуаль метафори, ховаються за вражаючими символічними аксесуарами. Еротика збірки "Химера" не є лишень наслідком сублімації статевого гону ліричного суб'єкта. Кохання для нього – велике життєдайне та життєстверджувальне джерело; воно – істотна та чимала сфера його буття. І в цій сфері герой відчуває себе невимушено й добре.

У поезії "...виходжу, вербичко моя" автор використовує відомий фольклорний символ дівчина – верба. Це дає змогу надати образів коханої конотації покірливості, терпеливості, лагідності та ніжності. Експресивно та динамічно, через низку метафор, що творять власні асоціативні поля й переходять одна в одну, подано образ дівчини у вірші "...дівчина летить". Тут політ дівчини у воду відтворено у метафорі "білої орлиці", що в могутньому леті розсікає повітря. Потім "...спокійна вода / вибухом / ковтає рибу білу / з людськими очима", і вже дівчина дельфіном "розкриває воду, як синю сорочку". Зрештою тіло дівчини на березі стає "сонцем мокрим", на яке "аж несила дивитись". Так само динамічно, але вже з еротичним підтекстом подано образ дівчини (у ній "прокинулась" жінка) в поезії "...дівчина іде". Варто нагадати, що іноді жіноча хода може ставати сексуально привабливою, випромінювати еротичний флер. Так, у романі Івана Франка "Перехресні стежки" граційна хода героїні полонила серце героя, зробила його закоханим. У поезії В. Рубана дівчина йде надзвичайно легко – це одна ознака. А інша розкривається через порівняння: "Дівчина грає в холодному повітрі / тілом / наче в чистій воді свіжій / сильна риба..." [4, с. 47]. Окрім легкості та грайливості ходи, показовою еротичною ознакою виступає й жар тіла дівчини. Автор вдається до контрастного зіставлення жар / холод: "спинку ліжка холодну / пальці стискають гарячі", дівчина "...жадібно дихає зимовим повітрям, / бо воно здорово холодить". Зрештою, не оминає поет ще однієї характерної деталі – очей: "Дівчина прокинулась, / йде, і міняється / її проміті жагою / очі". Дівочим очам поет присвячує два окремих вірша. В одному в очах зафіксовано три спалахи розвитку почуття: 1) "сміх, як вишневий весняний пожар" – зародження; 2) "сміх, як вишневий весняний потоп" – буяння; 3) "страх, як вишневий траур чорної землі, пелюстками нагодованої" – спустошення. В іншому очі представлені "весняною ополонкою" – метафора, що конструє весь вірш. Ополонка із "плюскотливою та живою" водою (водна стихія – добре відомий міфологічний жіночий символ, який автор поетично індивідуалізує) творить вир, в якому "тихо кружляє голова" ліричного героя.

Відчуття тепла дівочого тіла стає основним організуючим елементом у поезії "...туфельки порожні". Дівчина стоїть вранці перед дзеркалом й милується своїм тілом, його довершеністю та ніжністю. Вона прагне ще раз побачити та відчутти свою привабливість, втішитись своєю красою – сильною зброєю жінки. Схожий епізод

дівочого марнославства можна зустріти на сторінках роману Валерія Шевчука "Дім на горі". В. Рубан посилює еротичний мотив завдяки "двом листкам" на віконному склі у кімнаті дівчини. Цим "листкам" холодно від скла, ліричний суб'єкт пропонує дівчині покласти їх на свої "ранкові перса". Потім автор розкриває метафору "листіків" – це руки ліричного героя (на згадку приходить "вогняний" образ В. Свідзинського "два листки на єдиному дереві, / ми спалахнули колись"). В іншій поезії тепло рук дає можливість персонажеві влаштувати своєрідну гру з дівчиною. Свої теплі руки він кладе їй на очі та змінившим голосом просить відгадати, хто це є.

Є у збірці вірші, в яких представлено примхливу мінливість дівочого настрою – від сміху до суму без особливих причин ("...сміху крихітка"); відтворено монолог хлопця, зачарованого красою коханої ("...ти така красива"); образно передано момент любовної гри – "втечу" дівчини від свого коханого ("...ти тікаєш"); виявлено прагнення любити як важливу життєву потребу: "губи без поцілунків, наче заклесні на зиму вікна...". Сильне жіноче прагнення кохати виявлено у поезії "...там за кущами річка, люди". Жінка тут виступає прекрасною органічною частинкою природи навколишнього пейзажу, краса її досконалого тіла викликає еротичні відчуття (перегук із деякими образами "Кримського циклу" Павла Тичини безсумнівний). Жіноча любовна млюсність виявлена через образ сонця, яке "прилипає до тіла теплою росою", "п'є" жінку як "гаряче озерце", створює враження нестерпної "задухи". Вона мріє про прихід коханого, який "відчинить молочне небо", позбавить від незносної "спеки". Згадаймо, що символ "відкриття небесного склепіння" – один з основних за спостереженнями міфологічної школи у фольклорі. Важкість очікування ("кожна мить як струна") посилена усвідомленням того, що коханий може не прийти.

В одному з віршів поет вдало використовує давній грецький міф про сильних та красивих андрогінів, котрі були розділені Богом навпіл, і відтоді кожна половинка шукає другу, втрачену. Цей міф пояснює бажання, що блискавично спалахує в очах вродливих жінок (вони сексуально привабливі, на що, зокрема, вказує така деталь – "шкіра їхніх струнких ніг засмагла і гладенька") та ліричного героя (тут він, мимоволі, робить і собі комплімент). Давній переказ нав'язує також тезу красиві прагнуть єдності. І хоча жінки та герой розходяться у натовпі, але лишається солодкий спогад про мить обопільного вибору, радість миттєвого захоплення, хай і коротке та примарне, але єднання розчехнутих половинок.

Психологічну проблему надмірної сакралізації жінки, наслідком якої стає її недоторканість, автор закручує у сюрреалістичну образну картинку. У ній за якоюсь, на перший погляд, незбагненою логікою (із порушенням певних образотворчих стереотипів) поєднані деформовані образні деталі. Інтерпретувати цю картинку у свідомому та одноцільному акті сприйняття неможливо. Тільки фіксуючи свої індивідуальні напівсвідомі враження від тої чи іншої деталі та об'єднуючи їх, можна збагнути своєрідну закономірність цього образного видива, відчутти його експресію. "...На дно прозорого, наче дим у освітленій кімнаті, / акваріуму": акваріум навіює відчуття застигlosti, іншосвітності для ліричного суб'єкта; його "димову" прозорість – порівняння сконструйовано на межі ймовірного – творить враження примарності та ефемерності; асоціативно в'яжеться вода – вже згадуваний символ жіночого начала. "Опустилось золотаве тяжке пшеничне зерно жіночого тіла": зерно – "золотавий" колір, статичність, вагота, життєва сила, здатність проростати; метафоричний місток переводить усі ці враження на жіноче тіло; образ зерна дає можливість дальшої розробки. "Наче лусочки пшеничного зерна, / лежать половинки відлитих форм її грудей": лусочки зерна – обірвана й акцентована деталь – округлість, легкість, з одного

боку та сухість, непотрібність – з іншого; порівняння цих лусочок із жіночими грудьми – знову ж таки досить примхливе – навіть відповідні відчуття, що говорять про відсутність у цих грудях життєвої сили, про їхню “відмерлість”. Отож усе видиво експресивно виявляє “мертвість” цієї жінки у свідомості ліричного суб’єкта. Він її надто обожнив, перетворив на позбавлену життя застиглу мумію. Можливо, що ця психологічна проблема стала настільки вагомою, що охопила підсвідомість героя, відтак саме така сюрреалістично-сновидна візія виявляється найвідповіднішою.

У зображенні самого кохання поет вдається до доволі прозорих образних структур, в яких іноді цікаво відчитуються відверті сексуальні деталі. Прикладом може служити вірш “...дотики жіночого, туго закутаного тіла розрізняю”. Кохання тут набуває статусу всезагальності у людському суспільстві. Інший спосіб презентації кохання – затемнений герметичний вірш. У ньому густим плетивом проростає вишукана і складна образність. За нею десь віддалено й загально вгадуються певні події. Але, умовно кажучи, ліричного суб’єкта цікавлять не так самі події, як “вибуялі” з них непрості образні структури (“...ти – човен невпинний на синіх хвилях”).

Любовний світ збірки “Химера” поданий повно, він уміщує всі архітектонічні елементи історії любовного почуття. До вже відзначеного можна додати ще інші складові. Радісне перебування коханців разом – від вечора до вечора (“...хіба нам жаль”). Поет вдало пропонує локальне порівняння (із сфери їхнього буття): “ми ж разом, як ковдра і простирадло”. Емоційне та фізичне виснаження після любові (“...ми з нею викинули шкаралущу слів”). Майбутня розлука з коханою в думках ліричного героя (“...як ми принесем одне одному муку розлуки”). Оповідь ведеться в емоційному тоні розпачу. Справжнє прощання з любов’ю – вірш “...прощаюсь з твоїм тілом”. Автор вважав цей вірш найкращим у своєму поетичному доробку, на прохання прочитати щось із своїх творів пропонував саме його [див.: 3, с. 165]. Тут переплетено спалахи останньої прощальної любові, безнадійна мовчанка перед розлукою, прагнення увібрати у серце дорогий образ коханої, щемлива екзистенційна самотність. Розлука викликає загострення почуттів, дає збагнути їх серйозність (“...наші руки вже говорили більше, ніж могли вмістити слова”). Автор пропонує цікаве психічне спостереження: свій розпач жінка може приховувати голосним, дзвінким сміхом. Побачення не відбулося (“...так і не прийшла та жінка”). Поезія представляє докладний, відвертий та захоплюючий еротичний опис жінки, котра не з’явилась на зустріч. Можливо, що саме відсутність жінки загостила її чарівну звабливість в уяві героя.

Повнота відтворення любовного світу вимагала, як уже було сказано, й показу негативної, поневолюючої, руйнівної сили цього почуття. Поезія із промовистою назвою “...я не раб” фіксує, власне, щастя позбавлення від любовних кайданів. І, що основне, – щастя це тимчасове... Інший епізод – дівчина “вмерла” в очах хлопця, іншими словами, перестала бути для нього єдиною, прекрасною та неповторною (“...то дивився я на профіль”). Відтак на її обличчі “білий пушок” (а крізь нього “рівний рум’янець світитися” – переконлива ознака здоров’я) він сприймає як “тавро Смерті”.

Любовний світ В. Рубана прикметний, власне, своєю широкою осяжністю та своєрідною епічною чуттєвістю. Його еротика чутлива, та орієнтована вона не стільки на розвиток своїх особистих відчуттів, скільки на черпання вражень від предмета захоплення (жіночого тіла, його динамічності, загалом – усього комплексу вияву жіночої сексуальності). Саме жіноче тіло поет описує з вишуканим образним шармом, він уникає драстичних та шокуючих деталей. Незрідка В. Рубан передає жіночу сексапільність прозовими деталями, які вражають умінням безпосередньо бачити та описати. Врешті,

він своїм рідкісним даром дивитися та відчувати неначе конструює жіночу красу й привабливість.

Збірка "Химера" виблискує й іншими гранями. Вони не такі широкі, як попередні, проте вигідно збільшують тематичні обрії збірки, урізноманітнюють її цікавими образними вирішеннями.

В одній з таких граней виразно сфокусована національна ідеологія, чітко сконденсовано проблеми національного буття: 1) світоглядної деформації як наслідку тривалого та сильного впливу інонаціональних шовіністичних ідей; 2) національного самоусвідомлення; 3) гартування сильного духу нації тощо. Загалом ідеологічність поезії Київської школи, зокрема В. Рубана, була іншого походження, мала інакшу природу, ніж ідеологія переважної більшості поезій 50-60-х рр. ХХ ст. Штучно стимульована певними суспільними інституціями, та друга була "художнім" виявом актуальних у часі соціальних гасел-одноденок, ставала фікційною ланкою єднання примарної радянської ідеології з життям. Її заідеологізованість породжувала вульгарну у мистецтві художнього слова практику, яка подекуди доходила до гротескних, потворних форм. Поезія "киян" ігнорувала командний голос радянської доби. Вона дослухалася до свого внутрішнього голосу, вільно творила власний світ із виразною естетичною домінантою. Цей світ був органічно українським. Він народжувався спонтанно та природно завдяки глибинній архаїчній семантиці слів, через ті чи інші міфічні уявлення. Зрештою, завдяки щирому та чесному слову поета, Київська школа мала власну присутню ідеологію (органічної українськості), виявляла ідею незалежності України, формувала свою філософію (повноти буття). Та все це виявлялося на підтекстовому, глибинному рівні. Поети "школи" відкидали тезу про суспільне призначення мистецтва (аполітичність поезії), не прагли нав'язати читачеві власних переконань. Відтак вони уникали риторики як механізму чіткої аргументації, спрямованого на доведення певних ідеологем.

Іноді у поезіях "киян" (В. Рубана та В. Голобородька) знаходимо спонтанні вулканічні вибухи національного почуття, що проривається крізь товстий застиглий шар духовно мертвого, національно байдужого суспільства. У таких емоційних сплесках проступає розпач, злість, ненависть, іронія, сарказм, з одного боку, й захоплення, ніжність, любов – з іншого. І, що важливо, вияви цього почуття часто набувають виразних естетичних конфігурацій, цікавих образних втілень.

Вірш "...хоча машини смоктали мене за руки", написаний у рік арешту, виявив, власне, момент національного самоусвідомлення. Воно відбувається всупереч певним зовнішнім силам (ті експресивно представлені у першому рядку); відбувається, сказати б, суто по-рубанівськи, у характерній для збірки любовній сфері. Ліричний суб'єкт відчуває духовно-тілесну єдність з дівчиною, єдність, де важливими є національні ознаки та критерії: "я зрозумів, що ми з нею єдина квітка свого народу". Справді, таке конкретне, близьке, інтимне осягнення має велику силу переконливості. Дівчина дає можливість героєві збагнути тіло / душу, зло / добро свого народу. Інакше кажучи, глибоке кохання активізує та виявляє душу народу, приводить до національного самоусвідомлення ліричного суб'єкта. У поезії присутній ще один ментальний "хід". Суб'єкт – у свідомості – долає особисту скороминущість завдяки концепту безкінечності свого народу. Він мислить себе частинкою невмирущого національного організму, поборюючи тим самим власну психологічну проблему страху перед смертю.

Глибинні світоглядні проблеми Я розгортаються у поезії "із руди...". Це проблеми зденаціоналізованої української людини, котра пройшла жорстку селекцію у кількох поколіннях і скептично сприймає будь-які намагання духовно й національно відродитися, перестала дослухатися до внутрішнього голосу предка. Автор використовує

відомий мотив поцілювання стрілою у серце як прививання любові (до власного народу, традиції, до свого кращого Я) та ненависті (до власної заляканості, байдужості, свого гіршого Я). Ліричний суб'єкт власноруч з руди "витискає важке окончеччя стріли" й гартує її – напрошуються асоціації з міфічним ковалем як культурним героєм, котрий, зокрема, дав людям чимало духовних настанов. Руда тут конотує землю, глибину, стихію предків, яку необхідно видобути з надр назовні, вогнем загартувати й отримати могутню зброю. В основі вірша лежить ідея "в кожному з нас, / хто навіть вголос відмовляється, що він українець, / живе напівзадушений предок / і рветься на світло" [4, с. 157]. Його не заллєш горілкою, не притлумиш логічними доказами обережності, непотрібності тощо. Тільки через кардинальну операцію пересадки серця (натомість вживлюється "зозулине") можна цього предка позбутися. Поет дає таку характерну сюрреалістичну деталь: коли герой розповідає друзям про українську справу, "...предки висовують із наших грудей руки / і стискають тверді від ефесів долоні, / аж кров капає на тротуар". Ліричний суб'єкт пускає стріли у серця людей, вони повинні прорости любов'ю, перетворити застрашених та відчужених від своїх духовних джерел хохлів на національно свідомих українців.

Народження сильного духом, могутнього ("з серцем молодого лева") воїна пророкує поезія "...бездонна жінка Роду". Це неначе образне втілення прагнень Дмитра Донцова, поетична презентація його ідеалу, витримана у адекватному дусі його ж полум'яних писань. Твір пронизаний високим пророчим пафосом, емоційним піднесенням, урочистістю пророкованого моменту. Міфічний час з минулого поет переносить у недалеке майбутнє, точніше, актуалізує минуле у близькому прийдешньому, повторює його знову: "Син вийде в світ, / і всміхнеться сталево, / і вічній Матері свій вічний подвиг воскресить" [4, с. 153]. В очікуванні цієї святкової миті ліричний суб'єкт (разом з іншими поетами-жерцями) "виковує" рядки нових пісень, хоралів, клятв і гіменеїв. Тобто він стає поетом-пророком у давньому значенні цього слова; у статусі безособового "ми" прорікає божественні віщі слова, відтворюючи та формуючи величну сакральну дійсність. З глибоких надр його свідомості асоціативно виринає рядок із вогненної та пророчної поеми Т. Шевченка "Кавказ" – так виявляє себе національний метатекст.

Цитатою із "Давньої казки" Лесі Українки розпочинається "Слово на погреб поета Василя Стуса". Перегуки у цих двох поемах, а твір В. Рубана можна назвати невеличкою поемою, відчутні не тільки у прагненні обох ствердити високу громадянську місію поета, його глибоку людяність: "Не поет, хто забуває про страшні народні рани". Вони простежуються у могутній силі духу поета, його відданості своєму слову, радикальній жертвності задля цього слова, нескореності духу. Обидва поети, у Лесі Українки та Рубана, гинуть у в'язниці, але не зраджують власних переконань, не зрікаються своєї Музи. Відмінність творів полягає у тому, що Леся Українка будує свій твір як щось вигадане, чого насправді не було, як цікаву та повчальну казку, з якої мимоволі перекидається місток у реальний час автора та читача. У В. Рубана така казка стає справжньою, дійсною історією. Не переповіданням вигаданого, а розповіддю про недавно минуле, про те, що сталося з конкретною людиною у визначений час. У цій розповіді є кілька казкових епізодів, у неї інкрустовано нереальні метафоричні порівняння, але все це – на тлі посиленої реалістичної детальності – викликає аж ніяк не казкові враження.

Василь Стус є символом безоглядної жертвності, активної (чесної та справедливої) громадянської позиції, глибини та справжності поетичного слова. Він – знакова постать в українській літературі та дисидентському русі 60-80-х рр. XX ст. Тому не дивно, що

його смерть відізналась у поетичному тексті В. Рубана. У ньому автор дає власну візію останнього дня життя Василя Стуса, його смерті та похорону. За поетичним текстом В. Рубана смерть В. Стуса була спричинена переохолодженням (одна з існуючих версій). У згаданому автобіографічному романі неймовірний тиск на Стуса в останні місяці його життя автор пояснює свідомим прагненням тюремної адміністрації звести в'язня в могилу. Смерть визначного поета-дисидента унеможлилювала присудження йому Нобелівської премії, до якої він був дуже близько. А такої "ганьби" радянський партійний істеблішмент не хотів допустити. Ця візія постає у своїй убивчій тюремній конкретиці: колючий дріт, вартові, що "колихають" на грудях автомати Калашникова, кам'яні стіни карцеру, нестругані дошки труни, кирзові чоботи тощо. Є й універсальний сірий колір зони, який пригнічував Сергія Параджанова під час перебування у таборі. Карцер, де "відбуває термін" Василь Стус, зображений як глибокий льох, стіни якого відганяють "могилярним холодом", як закритий простір, куди і нізвідки не долинають ніякі звуки життя. Звідусіль тисне безнадія: від згадки про Київ, де ходять "без'язикі" люди, з якими не можна поговорити; від крижаного пронизливого холоду (одяг теплий забрали). Відчай посилює згадка про матір, яка у дитинстві ревно оберігала свого сина від хвороб, гляділа його як найдорожчий скарб, була для нього захистом від усіх бід. І тут настає абсолютна апатія, стан повної смертельної втоми. Багатолітнє перебування у нездорових тюремних умовах, грубий та вишуканий психічний тиск, який особливо часто застосовували до незламного й затятого в'язня, – все це поволі висмоктало його фізичні та душевні сили. В останніх листах Стус про це з надрином писав. Він байдуже лягає на бетонну долівку, "холод могилярний у мозок спинний / заходить, / наче лід у воду". У такому стані він уже покинув свою найостаннішу мрію – померти на Україні. Тепер його прагнення звузилося до самого мінімуму – взагалі померти (!). У вірші В. Голобородька з промовистою назвою "Молитва про нейздійснення" Михайло Драй-Хмара, всупереч своїй долі, таки прагне померти вдома. Лягти на вічний спокій у рідну землю – остання радісна надія доведеного до смертельної межі в'язня. Цю межу Стус переступив. Смерть з'явилася в образі першого кохання (відоме заміщення), по-материнськи заговорила до нього. Поет відійшов у той світ спокійно та щасливо. Це єдиний у поемі "благодословенний" момент. Контрастом виступають інші ситуації. Вранці прийшли наглядачі, один з яких констатував смерть жаргонною фразою: "Начальник, он кинул хвост!". Підготовка до поховання й сам похорон описуються із заперечною часткою не, не робили того, як треба у людей, так, як слід за традицією: сусіди не прийшли обмити тіло; мати не голосила над сином; покійник "не чув неба над головою", бо в камері віко труни забило; не падали на дорогу червоні тюльпани; ніхто не вірив, що душа поета над землею літала. Антитезою до матюків грабарів звучить шепіт природи, котра захоплюється померлим, його життєвим шляхом. Природа голосить над могилою – такий останній акорд "Слова на погреб поета Василя Стуса". Це поема щемливого жалю, душевного болю за великою людиною, яка "згоріла" у пеклі радянського концтабору. Причому згоріла через тривале, цілеспрямоване та безжальне цькування. Це розпачливе "слово..." про трагедію людського життя, якому було багато дано і все забрано. Розповідь про спровоковане, холодне, німе та байдуже згасання української людини у ХХ ст.

Іронічно-саркастична, жакливо-потворна своїми видами "Колискова" В. Рубана. Цей вірш поет прочитав на одному з мітингів протесту проти національного гноблення, які у 60-х відбувалися 22 травня біля пам'ятника Т. Шевченку перед Київським університетом. Це пісня невідворотної смерті національно свідомого українця; піснею, котру, за твердженням автора "На протилежному боці...", масово виконували в

українському суспільстві у 1917, 1922, 1928, 1933, 1937, 1940, 1947–1972 рр. [див.: 3, с. 30]. Ті, що приречені на смерть, виспівують цю колискову своїм дітям – поєдинок заздалегідь визначеним кінцем повторюється на сцені життя у кожному поколінні. “Дитяча пісня” написана на контрастах: очікуваної від жанру теми й теми запропонованої; теплої оповідної манери та моторошних подій; накладання на образ вбивці рис замордованої ним жертви. Ця “Коліскова” – ще одне виразне свідчення потворної українсько-радянської історії ХХ ст.

Протистояти цій історії, набратися непереможної вогненної сили, відродитися й жити за величними законами природи можна лише завдяки давній язичницькій вірі, яку В. Рубан вважає автентичною та насущною релігією українців. Збірка “Химера” розпочинається та закінчується молитвами Дажьбогові. Він – Свій верховний Бог, втілення сонця, найвищого всевідання, суспільного порядку; русичі, за “Словом о полку Ігоревім”, його онуки. “До нього зверталися перед початком будь-якої важливої справи, йому молилися, прохаючи достатків і земних плодів” [8, с. 31]. Ліричний суб’єкт у початковій молитві просить у Дажьбога “вогнених” законів, заступництва та спасіння. Відтак не за горами відродження та очищення нації: “із посіпаки вродиться пророк”, “первертень прийде назад, як блудний син”. Настане небувала духовна злотованість, котра породить сильну віру переможця. Герой збірки також двічі звертається з проханнями та молитвами до Своєї Богоматері Берегині (Богиня добра, захисту людини, оселі від злих сил) та Велеса (Бог мистецтва, краси, щастя та любові). Автор книжки “Берегиня” своє життєве покликання, духовну місію бачить, власне, у проповідуванні такої релігії, у пропагуванні сакральної духовної течії – “Барбаризму” [див.: 5, с. 7].

Природа у збірці “Химера” виступає у своїй, так би мовити, чистій формі, без персоніфікованих містичних сил. Вона навіває радісні сподівання про прихід весни (“...верба”), є поетичним та всеохопним виявом весняного кохання (“...клени”). У вірші “...вікно відкрите” зимовий пейзаж стає прекрасним білим тлом для любовного почуття хлопця та дівчини. Автор використовує порівняння “перший сніг, як перша любов” й робить цікавий перехід: якщо сніг тане – це весна, то “біле горіння” снігу взимку свідчить про спалах кохання у серцях героїв. Своєрідних релаксаційних властивостей набуває денотат снігу у поезії “...не дивись у вікно”. Тут сніг несе конотації прохолоди та спокою; персонаж тривалий час дивиться на нього, це приємно “холодить” очі; потім знову повертається до людей. Таке от повноцінне *intermezzo* в зимову пору року.

Не оминає поет природних стихій, які ваблять своєю ледь стримуваною буйністю, чарують могутністю глибин. Земля представлена у своїй потужній життєдайній силі. Вірш “...рука, що впустила в землю” – радісна пісня землі, гімн її родючості. Своєю величною тональністю цей вірш перегукується із поезіями “Плуга” П. Тичини та “Анабазису” Сен-Жон Перса. Інший твір збірки “Химера”, умовно кажучи, міняє антропоцентризм на геоцентризм: подає образ землі через метафору жінки (“...земля як гола жінка спіить снігом”). Земля проглядається у рисах жіночого тіла (з огляду на його красу та звабність), весняне орання вишукано перегукується із любовщами. Земля у місті, за переконанням автора, мертва – “жовта”, “глиниста”, порожня (у ній немає навіть чорних плям від кісток колишніх жителів). Віршем “...під тонкою скибкою чорного асфальту” В. Рубан ніби долучається до антиурбаністичних переконань Б.-І. Антонича, цілком виправданих з погляду “зеленої євангелії”, філософії Природи.

Водна стихія у поезії розливається струмочками розмаїтих асоціативних ходів (вірш “...вода”); постає “водневою бомбою” – Землею (єднальні прикмети “округлості” та “чистоти”); виграє “веселими срібними краплями” на обличчі (із дальшим перевтіленням у “шматочки холодного сонця”); виявляється як полум’я всіх кольорів спектра; зрештою,

перетворюється на "зелені жили землі". Вона – сильна, туга і холодна – набуває весною цілющих властивостей, стає "водою оновлення землі" (поезія "...земля блищить на сонці загниченою шкуринкою хліба"). Бурхливий весняний потік заповнює увагу ліричного героя, наповнює його радістю відродження природи, навіває безтурботний й щасливий філософський настрій ("...відлига, розпався на пил туману гострий вітер").

Вогонь, у філософії Геракліта, – жива, діяльна, самоактивна стихія. Він є основою життя, самим життям. Вогняна стихія в одній з поезій В. Рубана бавить ("як барвистий метелик") та вабить очиститись своєю мудрою чистотою, заворожує "полинати у синю безодню". Існував давній ритуал очищення вогнем, котрий приносив чистоту, здоров'я, силу, розум. Після цього ритуалу дівчина вірила, що одружиться з омріяним хлопцем, а хлопець знайде свою "княгиню" [див.: 1; с.352]. Страх не дає героєві вчинити такий радикальний акт самоочищення-самоспалення. Та він відчуває власне горіння як неконтрольований внутрішній процес. У ньому палахкотить полум'я життя. А сформувати таку метафору, збагнути її силу допомагає вогняна стихія природи. У вірші "ти" вогонь виступає як сакральне начало, що дає життя – любов, силу, бунтарство. Автор моделює метафори "незасвіченої церкви" та "заснулого вогню у воску тіла", котрі виявляють прагнення вогню як духовної та діяльної субстанції.

Окрему групу становлять поезії, в яких ліричний суб'єкт фіксує якийсь невеличкий момент життя, якусь хвилину, що спалахує і вже відходить у минуле. Вона цінна чи то своїм радісним чуттям ("Спинися, мить! Прекрасна ти!" – цей рядок із "Фауста" Гете може стати тут "епіграфом"), чи то власною буттєвою значимістю (фокусує плин життєвих буднів, підсумовує або прогнозує). Вірш "...ми нікому нічого не скажемо" виявляє ледь тамовану радість усвідомлення своєї причетності до якоїсь великої мети. Ця радість помножується іншими позитивно забарвленими означниками часу ("сьогодні неділя і весна"), хоче знайти далі продовження в алкогольному сп'янінні. Випадковість створила досить напружений момент у поезії "...спи, спи". В автобусі незнайома дівчина заснула на плечі ліричного героя. Він, з одного боку, боїться її розбудити, сполошити її сон. А водночас, – не має сміливості поглянути на неї, бо "може, то спить на плечі моєму моя мила..." Тобто цей оказіональний епізод має чимало підстав стати доленосним. Ідилічна атмосфера молодії сім'ї цілком природно уповільнює течію часу; таке щасливе буття набуває статичних та ретардаційних форм. Думки героїв передають перебіжний та легкий плин життя: мати думає про прихід чоловіка з роботи; чоловік про жінку з дитиною; а дитині сняться материнські груди. Вірш "він полюбив її, а вона його" продовжує лінію Шевченкового "вишневого садка". І, що прикметно для жанру ідилії, – тут немає рис іншого, ХХ ст.

У кількох поезіях збірки автор вдається до виокремлення певної метонімічної деталі, котра стає віссю самого поетичного тексту. Вже саме виокремлення свідчить про важливість цієї деталі, її особливу репрезентативність. Вона немов живе самостійним буттям, виявляє певні акценти, котрі були б непомітними без оцього авторського фокусування. В одному вірші такої автономності набувають жіночі руки. Їхнє виокремлення дозволило створити позитивно конотоване порівняння з двома "полохливими куріпками" – (за аналогією) "дрижать" та "сіпаються" жіночі руки у роботі. Сама ж праця представлена конвеєром, котрий дає відповідні асоціації – повторюваності, організованості та сили добре злагодженого процесу. Читаємо далі: "Дві полохливі руки завмерли на сонці. / В них ще теплими струмочками / кров сіпається: / копійки, карбованці, / копійки, карбованці / штанці, цукерки, / поцілунки, сльози" [4, с. 70]. У цьому уривку автор натяками тонко окреслює буттєвий цикл жіночих рук. Відпочинок від одноманітної й виснажливої роботи. Пульсація життєвої

сили із еротичними конотаціями. Відтак відповідний новий, розширений робочий цикл. Додається материнство з його клопатами, любов'ю та болем. У поезії життя виявлене як невтомна діяльність ("Спочатку була дія", – вважав Гете), відтак розвиток життя – як збільшення діяльності. Ця діяльність тут естетизована та виведена на універсальну орбіту людської долі.

У вірші "...затріпотіло лице" фокусування допомогло виокремити обличчя як таке, сконцентрувати на ньому всю увагу та створити низку метафор, що експресивно та динамічно виявляють рух, трепет, проминання. В іншому творі ("...за твердо складеними губами") лице стало виразним дзеркалом, де виявляється залізна воля, внутрішня сила та рішучість ліричного суб'єкта. Саме обличчя бачиться через низку порівнянь з явищами довколишнього світу.

Свої враження від очей Павла Тичини формує В. Рубан в окремий вірш. Можливо, що ці враження були викликані відомим автопортретом Павла Тичини 1922 р. (А можливо, поштовхом до їхньої появи стало безпосереднє споглядання очей відомого поета). У вірші обличчя постає у легких ренесансних обрисах, але очі – ніжні та блискучі – випромінюють біль та страждання. В. Рубан засобами сюрреального образного слова значно розширив експресію очей П. Тичини, надав їм аксіологічної глибини, вивів їх у координати універсального буття. Очі виявили чисту і ніжну красу, нездійснення прагнень, вразливість, одвічну трагедію людського життя, життєлюбство, потребу природної стихії, залучення у вічний космічний рух. В. Рубан через очі зумів побачити й у цікавих поетичних формах представити "одвічний Дух" автора збірки "Сонячні кларнети".

У збірці "Химера" знайдемо ще кілька химерно сконструйованих моделей, де поет посилає свою уяву далеко за межі власного реального світу. В одному з віршів він вифантазовує ситуацію, в якій людину охайно перетинають на дві частини. Подальша розробка ситуації навіює враження про людину як про тілесну істоту, котра після смерті легко перетворюється у ніщо, без особливих труднощів розчиняється у природі. В іншому ліричний суб'єкт уявляє власну загибель. Подальші блукання та клопоти відбуваються на межі двох світів, спровоковані особливою потойбічною логікою, визначаються незбагненою доцільністю. А вірш "...витягую прямо до стелі свою м'ясисту руку" демонструє поетичну лабораторію у дії, представляє її як вишуканий образний сюжет. Іншими словами, це – метапоезія.

Ліричний герой уявляє свою руку як дерево, на якому зацвітає, відцвітає, дозріває червонобоке яблуко. Схожий мотив пропонує В. Голобородько у поезії "на дозвіллі коли всі, хто мене оточує". У ній він наголошує на труднощах вифантазовування, на складності творчого процесу, котрий має свої, часом незбагненні, закони. Акцент у В. Рубана інший – вітіха та радість від власної уяви, що витворює красиві та незвичні видива.

Навіть неповний огляд мотивів та тем поезії В. Рубана свідчить про широку авторську варіативність, прагнення, можливо, й несвідоме, поетапно зводити певні образні побудови, цілковито розробляти істотні пласти життя. У способі викладу художнього матеріалу Василь Рубан також вдається до різних видозмін, до відмінних поетичних систем, котрі іноді виключають одна одну. У цьому він наближується до іншого "киянина" – В. Голобородька.

У художній системі В. Рубана превалує поезія, де у прозорих, позбавлених прикрас образних структурах, відтворюються емоціогенні ситуації. Нерідко поет оздоблює свою прозору оповідь однією-двома метафорами, котрі виявляються досить функціональними у структурі тексту. Це поезія дії, факту. Спосіб викладу у ній навмисно чіткий, без

тропічної "захарашеності"; він не повинен "кидати тінь" на зображувані події. Т. Салига відзначив наочну конкретику навіть у складних метафоричних одиницях: "Василь Рубан – новатор форми в царині верлібру, новатор у творенні простої і розгорнутої метафори. Та якою б його метафора не була, навіть ми нерідко даємо означення ускладненої, може часом і лінуючись пізнавати її асоціативну сутність, у ній завжди відчуємо безпосередність зору, що йде від первісності уявлень людини про реальний світ та його конкретику" [7, с. 36].

Життя у світі Рубана постає в усій своїй загостреності та повноті, крізь образне полотно проступає "сінь" буття. Така поезія нагадує народні оповідання, де сама ситуація (її враження) часто дисонує зі засобами, що її виявляють; де потужний і вагомий зміст стиснений у звичайних словах. Причому зображувані ситуації не несуть якогось величного чи героїчного змісту. Автор надає значення та цінності звичайним життєвим епізодам і, таким чином, робить їх вагомими. Інтенсифікуючи емоційно та значеннєво повсякденні моменти, він витворює цікаву і вражаючу мозаїку життя (Це, зокрема, блискуче продемонстрував Т. Шевченко у своїй хрестоматійній поезії "Садок вишневий коло хати". Цю поезію П. Зайцев парадоксально означив як "найгеніальніший у світовій літературі примітив"). Ця поезія унаслідок своєї інтенсифікуючої та прозорої природи є виразно аксіологічною. Вона у звичайному плині людського життя витворює та пропонує читачеві систему моральних, національних, естетичних цінностей. Не можна не помітити цікавих психологічних спостережень, до яких приходить і якими оперує ця поезія. В інших типах поетичного образотворення навряд чи можна знайти таку кількість тонких обсервацій людської душі.

У більшості віршів В. Рубана виразно проступає епічне начало. Воно є найвідповіднішою оповідною конструкцією для його прозорої поезії, зрештою, – міцним стрижнем його поетичної розповіді. Епічність збірки "Химера" виявляється ще й у тому, що автор прагне подати певну тему всеохопно, в усіх етапах її розвитку та в усіх формах вияву.

Богдан Рубчак вважає В. Рубана одним із зачинателів "поезії твердження" в українській літературі. У цій поезії, за спостереженням критика, культивовано "...фрагменти щоденного життя, летючі моменти, незначні епізоди, позірні почування. Автори навмисне суворо обмежують свій світ, уважно обминаючи високу "поетикальність" з одного боку, а з іншого – грандіозні історичні чи політичні теми. [...] Носієм поезії як такої у цих текстах – тобто поетичності, але ніколи не "поетикальності" – буває тон мовлення, синтаксис, лексичний матеріал. Тон найчастіше спокійно розповідний, щоб передати образ живої мови. Звичайні "сірі" слова становлять лексичний корпус тексту, але такі слова, завдяки синтаксичній маніпуляції, дуже часто стають своєрідно магічними, "відчуженими". (Поети намагаються віднайти тасмичність звичайного – звичайних слів, звичайних переживань, звичайних подій, звичайних предметів)" [6, с. 106].

Василь Рубан – верлібровий поет. Отож його прозорі образні структури розходяться у широких діапазонах вільного вірша та набувають – з формального боку – верлібрової естетизації. Це, насамперед, особливий ритм, що твориться завдяки приблизним числовим співвідношенням ритмічних одиниць або ж відсутністю таких співвідношень. Ритмічними одиницями виступають наголошені склади, короткі / довгі рядки, елементи смислового та синтаксичного паралелізму, складові фонетичного повтору тощо. Завдяки використанню коротких та довгих рядків поет створює ефект інтонаційної та смислової акцентуації певних слів та словосполучень, єднання розгорнутих словосполучень у відносно єдину синтаксично-смислову цілість. Розпочинає та завершує автор свої

поетичні тексти трикрапками. Так створюється враження вплетеності тексту у тканину життя, його безпосередності, відсутності різкого окреслення образної системи.

Образну прозорість збірки "Химера" дещо затемнюють присутні тут герметичні поезії. Кількісно їх не багато, трохи більше десяти. Герметична поезія твориться низкою чинників: 1) розпорошеним поетичним висловлюванням, воно породжує широкі й різноскеровані асоціативні поля, котрі призводять до різноманітних смислових трактувань; 2) певною недомовленістю, розрахованою на співтворчість читача; 3) метафорою, котра відривала від довколишнього реального світу й дозволяла вибудувати свій образний всесвіт; 4) певним свідомим комбінуванням образних елементів, котре підпорядковувалось імпліцитним законам поезії тощо. В. Рубан дав досить вдалі зразки такої складної поезії. Але він ніколи не "закручував" її до оптимально можливого ступеня, тим паче не наближався до тієї межі утрудненості, за якою вірш перетворюється в абсолютно замкнену в собі даність, стає мертвим для читача. На цій межі, фактично, вибудовували свою поетичну практику двоє представників Київської школи – Микола Воробйов та Михайло Григорів. У герметичних поезіях В. Рубана між словами та словосполученнями (у межах однієї синтагми), як правило, не існує лакун. Блокади у течії поетичної оповіді поет ставить між окремими синтаксичними одиницями. Відтак у межах такої одиниці смислові та конотаційні властивості слів відчитуються доволі просто, але у міжсинтаксичній єдності, у більших оповідних частинах таке відчитування затруднюється. Відтак читач змушений активізувати свою уяву й заповнити смислові урвища тексту власно витвореною семантикою. Отож В. Рубан досягає ефекту герметичного письма, але робить це поміркованим шляхом, не виснажуючи читача суцільним та надмірним ускладненням.

Використовує поет і сюрреалістичну техніку, щоправда, "повних" прикладів такої поезії у збірці мало. Натомість чимало зразків, де у порівняно реалістичному образобудуванні активно задіяні певні сюрреалістичні елементи. Для сюрреалістичної техніки В. Рубана властиві: 1) спонтанний вияв підсвідомої сфери психіки через адекватні образо-символи (У згадуваному романі В. Рубан зізнався, що кілька своїх снів він художньо обробив і таким чином отримав сюрреалістичні поезії); 2) несподіване зміщення віддалених або несумісних рефрентів, відтак 3) сугестія нереального, фантасмагоричного видива; 4) складна асоціативність, що досягається не стільки стрункою логікою, скільки інтуїтивно-образним комбінуванням значень; 5) драстичний акцент на тілесності та фізіології; 5) відсутність нормативної архітектоніки та чіткої семантичної визначеності. Коли ж поет у свою оповідь залучає поодинокі сюрреалістичні деталі, то це має свою значеннєву та естетичну доцільність. А саме: виявляє глибинність та вагомість зображуваних процесів для психіки, навіює враження прориву підсвідомих сил, переводить оповідь з реалістичної площини у нереалістичну, створює ефекти переміни різнотипних образів. Сюрреалізм органічно увійшов у творчу лабораторію Рубана-поета, став хоч і не магістральним, та все ж дійовим й ефективним допоміжним технічним засобом.

У такій же ролі виступило міфічне начало. Воно у поезії В. Рубана не витворює, як, наприклад, у В. Голобородька, цілісних міфопоетичних текстів. Лише іноді це начало так чи інакше задіюється у авторські образотворчі процеси. Міфічні уявлення, потрапивши під категорії та механізми сучасного мислення, набувають, власне, естетичних властивостей, причому досить вражаючих. Їх по-новому розгортають та інтерпретують. Як такий міфічний імпульс згасає у відносно логічно налагоджених сучасних ментальних процесах. Задля певної естетичної мети В. Рубан часом використовує фольклорні символи, мотиви, паралелі, постійні епітети тощо. І іноді поет

опрацьовує фольклорний символ у широких асоціативних ходах уже сучасного мислення. А іноді він використовує твердий значеннєвий баласт фольклорного символу й творить власні образи з тонкими натяками та підтекстами. Фольклорне начало надає віршам В. Рубана ліричного струменя, "утеплює" їх давніми й упізнаваними народними образами.

У чому ж полягає модерність поетичної будови Василя Рубана? Її вільна верліброва форма дозволила широко охопити й по-новому представити екзистенційну та вітаїстично-любовну тематику. Поет звів цікавий образний комплекс зі спорудами невибагливими, але вони вражають довершеністю та прямоотою своїх ліній; із забудовами, що мають складні та інтригуючі лабіринти; з архітектурами із дивовижними кімнатами й химерними підвалами.

Слово В. Рубана виявилось лише в одній поетичній збірці, але прозвучало сильно, виразно та повно у багатоголоссі поетів Київської школи.

1. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
2. Крижанівський С. Завжди радість – першовідкриття // Літературна Україна. – 1967. – 5 травня.
3. Рубан В. На протилежному боці від добра. – К., 2000.
4. Рубан В. Химера. – К., 1989.
5. Рубан В. У мене з українофілами ніколи не складалось, бо я завжди хотів бути справжнім (інтерв'ю для ЛУ) // Літературна Україна. – 2002. – 17 січня
6. Рубчак Б. Бо в нас немає часу // К. – 1990. – № 8.
7. Салига Т. Пробились на білий світ.... // Салига Т. Відлитий у строфи час. – Львів, 2001.
8. Скуратівський В. Русалії. – К., 1996.

**AND YOU ARE LOOKING WITH YOUR EYES UNPROTECTED...
(ABOUT THE VASYL RUBAN'S COLLECTION "CHIMERA")**

Taras PASTUKH

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article considers chief themes and motives of Vasyl Ruban's verse collection "Hymera". The author analyses the aesthetic peculiarities of the collection. They have distinctly modernity nature.

Key words: verse, aesthetic, modernity, motive, style.

Стаття надійшла до редколегії 11.03.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

УДК 801.6:821.161. 2''18'' - 1.09 І.Франко

“АБСОЛЮТНИЙ ПАН ФОРМИ” (РИТМІКА “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ”)

Валерій КОРНІЙЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті на прикладі збірки “Зів’яле листя” розглянуто ритмічні “секрети поетичної творчості” І. Франка. Взято до уваги унікальну гармонію змісту і форми, семантичне наповнення ритмомелодики, розмаїтість типів ліричних структур. Аргументовано доведено високу віршову майстерність автора “ліричної драми”.

Ключові слова: ритмомелодика, римування, метрика, строфіка, звукопис.

У “Зів’ялому листі” І. Франко постав перед читачем як “абсолютний пан форми”, спростувавши твердження скептиків, що його поезія “й досі на 9/10 “проза на нотах” (М. Павлик). Один із найпроникливіших цінителів цієї збірки Д. Павличко справедливо зауважив, що у ній представлено майже всі типи ліричних структур, “відомі європейській літературі з найдавніших до наших часів: вірш, побудований за вишуканою схемою наголосів, як у Горація, сонет і терцина (ця остання, безперечно, найулюбленіша поетична стихія Франка), звичайні ямбічні, хореїчні, дактилічні строфи з різноманітною системою рим і кількістю складів у рядку, білий інтонаційний вірш і віртуозні наслідування народних пісень. Тут кожен твір, як інструмент в оркестрі, має свій характер, своє законне місце, визначене його тональністю і тембром. Тут панує енергія форми, і це сприяє тому, що книжку читаєш так, ніби слухаєш симфонію” [15, с. 71]. У цьому напрощуд точному спостереженні окреслено основні ритмічні параметри “ліричної драми”, діалектичну сутність одиничного й загального.

Універсальна стереометрична гармонія “Зів’ялого листя” не раз приваблювала дослідників віршового ритму, які принагідно використовували у своїх синтетичних працях численні приклади з цієї збірки. Однак і до сьогодні в активі франкознавчої науки лише єдина спеціальна, але далеко не вичерпна стаття Г. Сидоренко [Див.: 18, с. 38-45], присвячена ритмічній атмосфері та її естетичній значимості у кожному із трьох жмутків. Однак не менш важливими є статистичні викладки, що ведуть до “потаємної схованки” секретів художньої творчості: “З 60-ти поезій “Зів’ялого листя” 27 складені ямбічними віршами, 13 – хореїчними, 7 амфібрахічними, 5 – анапестичними, дактиль

ямбічними віршами, 13 – хорейчними, 7 амфібрахічними, 5 – анапестичними, дактиль зустрічається лише один раз, народнописенні розміри – в семи творах. Число ритмічних різновидів зазначених шести видів складає 40, тобто 2/3 всього художнього матеріалу. Чи є це свідченням високої художньої майстерності поета? Безперечно, тому що тут ритм "покірний" задумові поета і не тільки допомагає відчутти ліричний настрій, а й викликає відчуття краси поетичної мови, надає їй струнності, послідовності і пропорційності в розташуванні слів і звуків" [18, с. 42]. Крім того, вже перший побіжний погляд на строфіку засвідчує безпрецедентно широкий формотворчий спектр загалом невеликої за обсягом збірки ліричних творів.

Згідно з авторським задумом, перший вірш "По довгім, важкім отупінні..." звучить як увертюра до всієї поетичної книжки – спочатку повільно, урочисто, а потім, наче подув свіжого вітру, наступає раптове прискорення, рвуться старі метричні зв'язки і "грішний огонь" вибухає полум'ям нової любовної пристрасті. Чим же досягає І. Франко ефекту алегрето, при якому й зароджується "бурливая хвиля пісень"? Якщо у перших двох катренах тристопний амфібрахій у парних рядках, що закінчуються окситонними клаузулами, зазнає логічної редукції, то у другій половині твору обидва треті рядки, подовжуючись на цілу стопу, отримують ще й внутрішню риму, яка і виконує функцію ритмічного каталізатора: "Та вітер повіяв і попіл розвіяв", "І серце най рветься, та вільно най ллється".

Друга поезія "Не знаю, що мене до тебе тягне..." знайомить читача з дійовими особами "ліричної драми", їхніми взаєминами, поведінкою у ситуації платонічного конфлікту. Наративність, епічний лад love story вимагають відповідних виражальних засобів, тому поет у семи строфах вдається до чотирьох метричних модуляцій п'ятистопного ямба: аББА (I), АбАб (II, IV, V), аБаБ (III, VII), АббА (VI). Свою роль, звичайно, відіграють також різні комбінації перехресного і кільцевого римування, які змушують автора постійно змінювати темп "оповіді".

Тристопний анапест з точними жіночими римами і заперечна, світоглядно "заряджена" анафора "не боюсь(-я)" формують ритмомелодику вірша "Не боюсь я ні Бога, ні біса...", що привертає увагу метричною помилкою упорядників багатьох, у тому числі й академічних видань творів письменника [Див.: 19, с. 8; 20, с. 123; 21, с. 112 та ін.], які, механічно скоротивши на один склад другий рядок третього катрена, руйнують струнку схему поезії, тиражуючи хибну думку про технічну невправність автора: "Не лякав мене ні крихітки" замість автентичного "Не лякає мене ні крихітки".

Характерно, що у "Зів'ялому листі" І. Франко лише тричі використовує улюблену сонетну форму ("За що, красавице, я так тебе люблю...", "Так, ти одна моя правдивая любов..." і "Не раз у сні являється мені..."). У першому випадку в останніх двох рядках другої строфи відбувається заміна шестистопного ямба на п'ятистопний, і тим самим виділяється містичний образ прихованого страждання:

За що красавице, я так тебе люблю,
Що серце тріпась в грудях несамовито,
Коли проходиш ти повз мене гордовито?

За що я тужу так, і мучусь і терплю?
Чи за той гордий хід, за ту красу твою,
За те таємне щось, що тліє полускрито
В очах твоїх і шепче: "Тут сповито
Живую душу в пелену тісну"? [20, с. 124].

Другий вірш наче підтверджує самокритичне зізнання поета, що він “ще ніколи слів для себе не знайшов”, бо з огляду на естетичну “привабливість” такого освідчення в коханні – це одна із найслабших сторінок ліричної драми. Важкий “каменярський” шестистопний ямб з цезурою посередині і банальним римуванням (*любов – кров – знайшов – йшов, вдовольниться – сповниться – сниться – десниця, бажання – поривання, кормлю – люблю, пожирає – ослобоняє*), мабуть, не зовсім підходив для найінтимніших проявів залюбленої душі. У третьому сонеті традиційний п’ятистопний ямб не спричиняє ні різких рухів, ні опору стилю, хіба що губиться ще одна канонічна рима (д) в терцетах: вГвГвГ. Квінтесенцією змістоформи є заключний рядок вірша, де “гармонія любови” спливає в окличних “апокаліпсичних” реченнях: “Моргає: “Цить! Засни! Я смерть твоя!” [20, с. 132].

Обставини випадкової зустрічі героя і героїні у вірші “Раз зійшлися ми случайно...” І. Франко передає за допомогою популярного чотиристопного хорей у п’ятирядкових строфах з типовим для силабо-тоніки римуванням аБааБ. М. Білецька стверджує, що поет описав деталі останнього побачення з її сестрою Ольгою Білинською [Див.: 1, с. 122-123]. Л. Бондар відкидає безапеляційну впевненість авторки спогадів, але, здається, все ж таки обережно підтримує цю гіпотезу, заперечуючи категоричний вердикт М. Возняка, що лише Целіна Журовська – “єдина натхненниця найатракційнішої збірки в українській літературі” [Див.: 2, с. 30-31]. В усякому разі з усіх можливих варіантів вірогідної, а не “художньої” розлуки поета з коханою жінкою цей твір найпереконливіше вписується в історію його взаємин із “славною дівчиною” – сільською учителькою з Цішок. А в метричній схемі п’ятивірша “зайвий” четвертий рядок ніби уповільнює розвиток ліричної ситуації, наближає її до реальної, цілком ймовірної події, коли “два-три слова, щирі, милі і гарячі, були б в силі” повісти І. Франка іншими життєвими стежками.

В елегійній мініатюрі “Твої очі, як те море...” – “найспокійніша” ритмічна модель чотиристопного хорей з чергуванням жіночих і чоловічих закінчень, де анафора і порівняння служать своєрідною терапією “давнього горя”, любовної недуги закоханого серця. Зате в наступній поезії “Не надійся нічого” автор дивує справжньою еквілібристикою білого вірша. У восьми п’ятирядкових строфах п’ятистопного ямба він жодного разу (!) не повторив одну і ту ж комбінацію окситонних і парокситонних клаузул. Така вільна “поведінка” прикінцевих стоп сприяє внутрішній інтонаційній активності, наростанню риторичних питань і окликів, різноманітних повторів, що відтворює імпульсивний характер драматичного мовлення, експресію втрачених ілюзій, розпач ліричного героя, який “дістав відкоша” від “розумної панночки”. Важливе місце у структурі ритму займають також рефрени “не надійся нічого” і “не вір(ю)”, що розполовинюють текст на дві діаметрально протилежні афективно-сміслові частини.

Після бурхливої реакції на відмову коханої настає тимчасовий емоційний спад. Несподівано зрезигнувавши з власного заклику “Надійсь і кріпись в борбі!”, герой виходить з любовної “гри” і приречено заявляє: “Я не надіюсь нічого і нічого не бажаю” (“Я не надіюсь нічого...”). Цей новий стан протагоніста “Зів’ялого листа” графічно зафіксований у катренах зі зміщенням вправо і двічі скороченим останнім рядком, де двостопний хорей з інтонаційними модуляціями перериває заданий темпоритм вірша і “зупиняє” увагу читача на фінальній синтагмі:

Я не надіюсь нічого,
Але як бажання сперти?
Не бажать життя живому,
Тільки смерті? [20, с. 129].

І лише в завершальній строфі метр вирівнюється, але при цьому зберігається попереднє розміщення сегментів тексту.

У вірші “Безмежнеє поле в сніжному завою...” чергування чотиристопного і тристопного амфібрахія, звукові анафори (е) і епіфори (о, у) та цілковита перевага відкритих складів підтримують враження безкрайнього простору і нестримного руху. У поезії “Як на вулиці зустрінеш...”, де також репродукується рух, акаталектичний чотиристопний хорей з неримованими клаузулами змінюється на каталектичний у парних рядках з чоловічими римами. Але для цієї розміреної схеми існує два винятки: у другому катрені усі стопи повноцінні, а в останньому з’являється перехресне римування аБаБ. Прикметно, що саме у цих виїмкових строфах акумулюється основний мотив твору:

II. Йди направо, я наліво
Шлях верстатиму в тумані,
І не здиблемось ніколи,
Як дві краплі в океані [20, с. 129].

VI. Наче крапля в океані,
Розпливусь я, потону;
Ти гуляй на сонці, пані,
Я ж спадатиму із дну [20, с. 130].

Вірш “Не минай з погордою...” Г.Сидоренко наводить як приклад “композиційно-ритмічної диподії, увиразненої диподією метрико-ритмічною” [18, с. 42]. Тут справді чергування подовженого й усиченого тристопного хорей мовби “супроводжує” поляризацію образів, високих і низьких проявів людського чуття. А модальна анафора “може” виступає “регулятором” контрастних взаємин героя і героїні. Дактилічні клаузули, перехреснюючись з окситонними римами, теж міняють мелодику твору і “реагують” на його зміст.

У поезії “Я нелюд! Часто, щоб зглушить...”, де чотиристопний акаталектичний ямб межується з тристопним гіперкаталектичним, зустрічаються строфи з блукаючими (“брав – лютував – рвав”) і з неспарованими римами (“брав – твій, кременисте – пречисте”, “дур – душі, недужий – калюжі”). Звичайно, такі ритмічні аномалії впливають на зміст ліричного монологу, на його інтонаційне оформлення.

Безпосередній зв’язок ритму і смислу особливо помітний у вірші “Неперехідним муром поміж нами...”. Уже перший і єдиний пірихізований рядок п’ятистопного ямба корелятивний словесному образу нездоланної перешкоди. Синтаксичні перенесення, лінійні алітерації (“неперехідним муром поміж нами”, “доля стала”, “розносить нас”, “здалека слідить”, “твій свіжий слід”), римові варіації (абаб, АббА, аБаБ) доповнюють картину драматичного розриву нещасливої пари. До того ж в останньому рядку “А в серці холод... Дим довкола, дим!..” алітероване “д” викликає відчуття духовної порожнечі.

Кладовищенська поезія “Похорон пані А. Г.” вимагає іншої ритміко-інтонаційної тональності. Тому І. Франко вибирає п’ятистопний ямб з подовженими клаузулами, але наприкінці катрена залишає лише дві стопи з жіночими римами. При такому розташуванні наголосів можлива поява хоріямба, що виділяє в ритмічному потоці важливе для автора слово:

Так сталося! В труні металевій нині
Ота рука проклята спочила,
Що ген-то в добрій чи лихій годині
Нас розлучила [20, с. 132].

Зайву у цвинтарних віршах плавність ліричного повідомлення поет ліквідує маніпуляцією зі схемами римування: *абаб* (I, II, V), *абба* (III, IV), *абвб* (VI). Цікаво, що перехресне римування він застосовує у строфах з опозицією “ти стояла” – “я ж стояв”, а холості рядки – в останньому катрені, що не тільки порушує усталене суголосся, але й вирізняє ключові фрагменти тексту.

Метричний рисунок вірша “Я не кляв тебе, о зоре...” адекватний поезії “Твої очі, як те море...”: чотиристопний хорей з чергуванням акаталектичних і каталектичних закінчень. Однак, за винятком першої строфи, в усіх наступних використано неспаровані рими. Але й там, де І. Франко намагався пов’язати співзвуччя, помітні окремі фонічні відхилення: незакінчена тавтологічна рима (“вбивала – вбиваєш”), асонанс (“мою – жию”), вимушена, натягнена, за термінологією В. Щурата, рима (“підклад – вділять”). Виручають з цього полону какофонії лінійні алітерації і асонанси (“сильно жаль,” “звикло всякому вділять”; “чистую любов мою”, “щастя власного підклад”) та внутрішні рими (“любов – то мстивий бог” – “любить мститься на обох”).

Аналогічні звукописні прийоми можна побачити і в поезії “Ти плачеш. Сліз гірких потоки...”, написаній чотиристопним ямбом з подовженою стопою. Тут теж лише у першому катрені здибасмо повноцінне римування: “потоки – глибокий, блідому – мому”. В інших строфах суголосні лише непарні рядки. Зате суттєвий вплив на мелодику твору мають анафори (“ти плачеш” – “любов” – “любові”), лексичні і звукові повтори (“надармо просиш, ловиш” – надармо всіх маниш”, “труп убитої любові не допуска любові к тобі”, “марно линуць, марно гинуть”), лінійні та вертикальні асонанси (“твоею дивною красою”, “літа найкращі, молоді” – “на гробі власної надії”) і т. п.

Інтонаційний мікроклімат вірша “Я не жалуюсь на тебе, доле...” зумовлює невелика кількість багатоскладових слів (18,75%), а звідси – невластиве для п’ятистопного хорея незначне число пірихіїв. Тому тут панує спокійний, хоч і сумовитий, настрій, підтриманий психологічними паралелізмами. Монотонність п’ятистопного ямба у “Привиді” перебивають відсутність постійної цезури, численні енjamбемани, анафори (“пливе – пливу”, “шукає – шукаю”, “оглянулась – оглянулась”, “вона – вона”, “котрої – котрої – в котрій”, “зуміє райський – зуміє рай” та ін.), внутрішні повтори (“паде й паде”, “юрба юрбою”, “раз в раз”, “постій! постій!”) і рими (“те слово присло”, “ясніш і спокійніш”), фонічні містки, перегуки слів у сусідніх рядках:

Втікать бажав, та не поворухнувся,
Мов оглушив мене важкий обух.

То не обух! [20, с. 135].

Або ще складніший випадок, коли утворюється композиційне кільце з переходом у наступний катрен:

“Вона!” – із уст одно те слово присло.
Та в нім була магічна міць страшна!
Мов камінь млиновий, за шию тисло
Мене одно се словечко: “Вона!”

Вона, ся гарна квітка “сон царівни”... [20, с. 135].

Міграція стрижневих образів відбувається і в “Епілозі” до першого жмутка: “листочки зів’ялі – в зів’ялих листочках”, “скарб багатий – скарби найкращі”. Крім того,

елегійну тональність поезії задає семантично точна анафора “розвійтеся – розвійтеся” разом із характерними повторами:

Розвійтеся з вітром, листочки зів’ялі,
Розвійтеся, як тихе зітхання! [20, с. 137].

Зміни чотиристопного і тристопного амфібрахія поглиблюють ритмічний лад прощальної пісні ліричного героя. Але головним стилетворчим чинником, очевидно, виступає специфічна побудова поетичного тексту: благальні імперативи й називні речення у першій строфі, емоційні риторичні питання – у другій, синтаксичний період – у третій. Особлива роль у семантичному, а отже, і в ритмічному полі належить також прямим та інверсійним епітетам, що домінують серед інших виражальних засобів вірша.

Другий жмуток, який “є неперевершеним зразком майстерного засвоєння ритмо-мелодійних ходів народної лірики” [5, с. 230], відкриває астрофічна поезія “В Перемишлі, Сян пливе зелений...”. Білий п’ятистопний ямб, позбавлений рим, отримує більшу інтонаційну свободу і формує оповідну манеру твору, подекуди розбавляючи парокситонні клаузули сильними окситонними закінченнями. Лише єдиний раз в епілозі несподівано впливає зайва стопа, яка, проте, непомітна у загальному ритмічному потоці. Нараційні функції виконують також різноманітні перенесення – *rejet*, *contre-rejet*, *double-rejet* [Див.: 13, с. 545], які додають авторському мовленню природної еластичності:

<u>double-rejet</u> :	Ось раз була неділя. В самий південь Із церкви люди вийшли. Сяло сонце...
<u>rejet</u> :	Ось чвірка, не спиняючись ні хвили, На лід влетіла. Глухо застогнав...
<u>contre-rejet</u> :	Одніський раз щось хруснуло. Широкий Круг льоду, мов обкросний, подався... [20, с. 138-139].

Брак “краєсогласія” (Симеон Полоцький) компенсують вертикальні та лінійні алітерації й асонанси, що вплітають у барвисту фонічну тканину вірша наскрізні звукові повтори:

Зима була, замерз зелений Сян,
І по блискучім льодовім помості
Гладкий протерли шлях мужицькі сани.

Ось раз була неділя. В самий південь
Із церкви люди вийшли. Сяло сонце,
Іскрився сніг. Юрба народу вийшла
Над Сян, велись веселі розговори.

За Сяном ось на полі сніговому
Щось зачорніло, дзвоники бреньчать,
Копита стукають о змерзлу землю... [20, с. 138].

Віртуозне володіння ритмом проявляється в одній із найскладніших і наймайстерніших поезій “Зів’ялого листа” – “Полудне...”, де переливи різностопного амфібрахія у восьмирядкових строфах з неповторно експлозивним римуванням (ааббВггВ, аабБвввВ, АббАввгг, ААбВбггВ) витворюють унікальну симфонічну картину

художнього світу. "Одностопні рядки то римуються з тристопними, в'яжучись з ними в контрастні ритмічні пари, то відштовхуються від них, шукаючи рими в подальшому короткому рядку" [17, с. 90]. В останній строфі, мовби відгукуючись на семантику слова ("На голос той серце моє потяглося"), виринає четверта стопа, і вірш наповнюється незвичайною евфонією, викликаною внутрішніми римами та звуковими повторами:

І ось
На голос той серце моє потяглося,
В тім раю без краю воно заридало
Без слів.
Тебе, моя зоре, воно спогадало
І стиха до строю сопілки
Поплив із народним до спілки
Мій спів [20, с. 140].

Метрична структура поезії "Зелений явір, зелений явір...", за Ф. Колессою, – це 17-складовий вірш (5 + 5 + 7), що цілком підходить під розмір і мелодію однієї із улюблених Франкових пісень [9, с. 339]. "Кожна строфа, – стверджує О. Дей, – побудована симетрично: на початку художній паралелізм із сфери природи, потім змалювання якоїсь із рис вроди дівчини. Це типова схема пісенної строфи, особливо початкової, і найпоширеніший прийом коломийок" [5, с. 236]:

Зелений явір, зелений явір,
Ще зеленіша іва;
Ой між усіми дівчатоньками
Лиш одна мені мила [20, с. 140-141].

Без сумніву, вихідним "матеріалом" цього твору стала народна пісня, знайдена в архіві І. Франка:

Зелений явір, зелений явір.
Ще зеленіша іва.
Ой межі стома дівчатоньками
Тільки ми одна мила [Див.: 6, с. 43].

Скориставшись фольклорною формулою, поет перелив у "криницю ту з чудовими струями" власні високолетні образи, поєднав їх у граційні повтори ("зелений явір, зелений явір", "червона розжа, червона розжа", "не бачу розж, не бачу розжі", "широке море, велике море") і легкі внутрішні рими (чотирикутні "зорі – морі – зорі – вгорі", горизонтальні "дзвони – тони", "голос – колос"), оздобив блискучим звуковим інструментуванням, наповнив пестливо-ніжною тональністю.

Генезу вірша "Ой ти, дівчино, з горіха зерня..." дослідники творчості письменника небезпідставно пов'язують із коломийками, що знаходимо серед його фольклорних записів [Див.: 5, с. 238; 16, с. 125-130; 4, с. 80]. Але у тому ж році, коли автор ліричної драми збирав свої зів'ялі листочки до другого жмутка, Уляна Кравченко опублікувала у "Житті і слові" цикл "З народних мотивів", де, зокрема, зустрічаються рядки, які могли послужити для її "щирого друга і вчителя" відповіддю, поштовхом до створення власного образу "горіхової красуні":

Любив ти мх, мій миленький, як з горіха зерня,
Чому тепер так минаяш, як колюче терня? [11, с. 10].

Правда, на відміну від коломийкового розміру у дистихах Франкової пісні чергуються 10-складові (5 + 5) і 11-складові вірші (6 + 5). Однак, у другій строфі їх послідовність порушується (6 + 5 і 5 + 5), у п'ятій – “зайвий” склад зникає (5 + 5 і 5 + 5), а в останній, – навпаки, додається (6 + 6 і 6 + 6). Таку модель В. Ніньовський вважає “ритмом наспівної колядкової мелодії” [14, с. 23]. Він звертає увагу на глибокі паристі співзвуччя, що сягають трьох-чотирьох звуків (МУШУ – ДУШУ, ТЕРНЯ – ЗЕРНЯ), які підсилюють емоційне тло поезії. “Принагідна, п'ятизвучна внутрішня рима з анафорою ТЕБЕ видаЮЧИ – ТЕБЕ кохАЮЧИ та дієслівні форми з відверненими звуками ЛЮБИТИ – загубЛЮ скріплюють зміст куплета, а в цілісному змісті вірша витягають на поверхню глибину контрастування почувань ліричної драми” [14, с. 24]. Яскраве мереживо фольклорних і авторських антитез (*горіха зерня – колюче терня, тиха молитва – слово остре, як бритва, очі сяють – очі темніші ночі, твій усміх – буря люта, мої радощі – моє горе, любити – загубити душу*) створює неперевершений візерунок тремкого закутка в душі закоханого героя.

Ритмічну схему поезії “Червона калино, чого в лузі гнешся?...” франкознавці однозначно вважають дванадцятискладовою (6 + 6) [9, с. 340; 4, с. 81; 3, с. 210], проте в ній виразно чуються силабо-тонічні “вальори” амфібрахію. Чарівної пісенної принадності надають цій перлині насамперед регулярні рефрени, що повторюють другі піввірші попередніх рядків (повторні рими). А ще надзвичайно високий коефіцієнт звукової організації тексту [Див.: 7, с. 154-159], леонінські та ланцюгові (Kettenreime) рими, монорими, наскрізні асонанси й алітерації, анафори, заперечні паралелізми генерують рідкісну фонічну ауру:

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?

На радощі світу?

Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?

Чи грому з блакиту?

Не жаль мені цвіту, не страшно і грому.

Не страшно і грому.

І світло люблю я, купаюся в ньому

Купаюся в ньому [20, с. 142].

“Весь цей вірш, – зазначає О. Дей, – напоєний ароматом народної пісні, його ажурний малюнок виписаний під впливом найдосконаліших психологічно найглибших творів народної лірики” [5, с. 239]. Такою ж естетичною довершеністю вирізняється поезія “Ой ти, дубочку кучерявий...”, де І. Франко використав “скорочений колядковий наспів” [14, с. 25] – дев'ятискладовик з двома колінами (5 + 4). Основну ритмотворчу функцію здійснює звивиста вервечка рим, яка то з'єднує паристі рядки з наступним піввіршем, то обриває звукову гармонію, щоб поступитися місцем анафорі чи внутрішнім повторам:

Ой ти, дубочку кучерявий,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Скучерявили густі лози,
Підмили корінь дрібні сльози.

Скучерявили темні ночі,
Зранили серце чорні очі.

Чорнії очі, пишна врода.

Гордая мова, непогода.

Гордая мова – вітер зимний,
Вічна розлука – жаль нестримний.

Вже ж моє серце сохне, тоне,
Вже ж моя краса в'яне, в'яне.

Вже ж моя сила слабне, гнеться,
Вже ж мені весна не всміхнеться.

Падуть листочки зв'ялі, зв'ялі –
От так і сам я впаду далі.

Решту красоти, решту сили
Поріжуть живо острі пили.

Острі пили, людська злоба,
Стопче байдужість, як худоба [20, с. 142-143].

Магічна сила звуків матеріалізується в образній структурі алегорії – добірних метафорах ("підмили корінь дрібні сльози", "весна не всміхнеться"), метоніміях ("зранили серце чорні очі"), персоніфікаціях ("серце сохне, тоне"), порівняннях ("гордая мова – вітер зимний"), постійних епітетах ("дубочок кучерявий", "густі лози", "темні ночі", "листочки зв'ялі", "острі пили" та ін.), що витончено передають мінорний настрій ліричного героя, його безнадійну тугу.

Складнішу форму має поезія "Ой жалю, мій жалю...", де послідовно чергуються два нерівномірні вірші (6 + 6 і 4 + 4 + 6). "Там, де в народній пісні, – зауважує Г. Сидоренко, – мелодія мала б зробити непомітними зайві склади, Франко вдається до поєднання народнопісенного складочислення з метричною схемою двостопного амфібрахія, а у восьмискладовому рядку відбувається заміна його двостопним анапестом з дактилічним закінченням, який можна розглядати як той же амфібрахій з анакрузою" [17, с. 63]. Тут теж спостерігаємо римову сув'язь між віддаленими рядками, хоч і не таку філігранну, як у попередньому творі. Фонічну цілісність руйнують окремі неспаровані клаузули ("голубочку", "не знаходжу") і відверті тавтологічні рими ("то забрала за собою" – "як весна бере з собою"). З іншого боку, повторні рими ("як була близенько" – "як була близенько", "щоб так швидко улетіла" – "а як улетіла") і сусідня звукова "солідарність" ("не схотіла" – "з тіла", "мрії" – "надії" – "запашинії") усе-таки вирівнюють наспівну мелодику вірша.

Чергування чотиристопного і тристопного ямба з парокситонною римою в непарних рядках, заперечні та звукові анафори, перехресна співзвучність визначають ритмічний формат поезії "Я не тебе люблю, о ні...". З цього злагодженого "хору" випадає лише строфа з неспарованими римами та дактилічною клаузулою в першому рядку:

Мов той Іксіон вплетений
У колесо-катушу,
Так рік за роком мучусь я,
І біль мою жре душу [20, с. 145].

Незрозуміло, для чого поет порівнює свого героя з міфічним грецьким перелюбником, якого Зевс наказав прив'язати до вогненного колеса, але завдяки

зламаною ритму цей образ “зашпортує” читача і водночас “олітературнює” народнописенну стилістику другого жмутка.

Для вірша “Чому не смієшся ніколи?..” характерні неспаровані акаталектичні клаузули та усічені римовані рядки тристопного амфібрахія. Другим ритмічним фактором є наскрізна семантика сміху, що в кожному з трьох катренів служить ще й звуковим повтором (“не смієшся” – “сміху”, “смієшся” – “сміх”, “усміх” – “всміхається”). Диподійна композиція, що розгортається за допомогою анафор та риторичних питань, посилює образні контрасти поезії, висвітлює нові нюанси у взаєминах учасників ліричної драми.

У вірші “В вагоні” стрімкий біг поїзда імітує динамічне мерехтіння лексичних повторів: “стовпи, смереки”, “миг-миг-миг”, “лан за ланом”, “сад за садом”. Тут відбувається чергування римованих і неримованих рядків чотиристопного акаталектичного і каталектичного хорей. Проте у другій, статичній половині твору в темпоритм “втручаються” епіфори, що “пригальмовують” рух поетичних образів:

Тільки я стою, та зорі,
Що високо там горять,
Не втікають, мов на доказ,
Що є в світі стійкість, лад.

І сміються вічні зорі,
Іронічно миготять;
“Ми і ти! – неправда? – доказ,
Що є в світі стійкість, лад!” [20, с. 146].

Поезія “Смійтесь з мене, вічні зорі!” продовжує тему попереднього вірша, то ж не дивно, що І. Франко вживає схожу метричну схему. Однак тепер усі три строфи з перехресним римуванням мають спільну риму: “зорі” – “хорі”, “роздорі” – “зорі”, “море” – “горе”. А синтаксичний єдинопочаток “смійтесь з мене, вічні зорі”, що розділяє навпіл другий катрен, а заодно і увесь твір, разом із займенниковими анафорами “я”, “сам” та негативною оціночною лексикою “нещасний”, “черв’як”, “слабий”, “трус”, “кайданник” створює суб’єктивний портрет безталанного “чоловіка слабої волі”.

Золоті розсипи вишуканої ритмомелодики знаходимо у вірші “Чого являєшся мені...” – шедеври української лірики. Три нерівномірні строфоїди з переливами одностопного й чотиристопного ямба з акаталектичними й гіперкаталектичними закінченнями пов’язані між собою не лише змістом чи однотипним композиційним зачином-опозицією (“Чого являєшся мені У сні?” – “Чого являєшся мені У сні?” – “О, ні! Являйся, зіронько, мені Хоч в сні!”), але передовсім римовою домінантою А (мені – сні – ясні – сумні – німі – тьмі – мені – у сні – одні – голосні – пісні – пісні – на дні – ні – мені – в сні). Близьким до цієї тонічної групи є штабрайм – співзвуччя опорного приголосного [7, с. 126-131] (мене – немов – студене – несповнене – червоне – тоне – мене – не знаєш – не зирнеш – не кивнеш – не жити – неначе – в’яне; криниці – на них; марніє – в сні; дно – знову – мною – ночами – вільно – бажаного – страшного – нього; надірвала – знать – не знаєш – минаєш – навіть – знаєш – знаєш – знаєш – на дні – най – неначе – на вид – зазнає – страждання – бажання – ридання; вклонюся; зіронько). У фонічній карті поезії сонорний “н” становить 14, 86 % усіх приголосних (!), а в першій строфі – аж 18, 69 % (!). Кожний сегмент тексту має ще й власні інтонаційні прикмети – нанизування слів і звуків, що виражають градацію почуттів закоханого Вертера: “Який

докір, яке страждання, Яке несповнене бажання" (І); "В житті ти й знать не знаєш, / Ідеш по вулиці – минаєш, / Вклонюся – навіть не зирнеш / І головою не кивнеш, / Хоч знаєш, знаєш, добре знаєш, / Як я люблю тебе без тям, / Як мучусь довгими ночами / Як літа вже за літами / Свій біль, свій жаль, свої пісні / У серці здавлюю на дні" (ІІ); "І того дива золотого / Зазнає, щастя молодого, / Бажаного, страшного того / Гріха!" (ІІІ). Крім того, "дієслівна синонімічна ампліфікація і глибоке психологізоване порівняння, – підкреслює О. Корнієнко, – створюють неповторний експресивно-емоційний ефект, напрочуд точно, майже фізично відчутно передаючи душевний біль ліричного героя" [10, с. 142] ("...серце, що в турботі, / Неначе перла у болоті, марніє, в'яне, засиха, – / Хоч в сні на вид твій оживає, / Хоч в жалошчах живіше грає, / По-людськи вільно віддиха...". А останнє слово "Гріха!" "є серцевиною великого періоду, змістом усього вірша, воно виділене у строфі як самостійний рядок. У ньому (слові-рядку) висловлено ідею "гріховної" любові, яка є щастям, дивом, бажанням навіть у сні" [22, с. 144].

У поезії "Отсе тая стежечка..." І. Франко знову повертається до народнопісенної ритміки (4 + 3 + 5). Але цього разу в мелодиці твору на перший план виходить рідкісне чергування чоловічих і дактилічних клаузул. В окремих строфах спостерігається тільки пропарокситонне закінчення:

Отсе тая стежечка
Ізвивається,
А у мене серденько
Розривається [20, с. 147-148].

Зменшувально-пестлива лексика (стежечка, сердечко, серденько, любчик, стебелиночка, хвилиночка), характерні дієслівні клаузули (йшла, унесла, гуляючи, розмовляючи, ловив, ізвивається, розривається, була, пишалася, запалася) також привносять в авторський текст своєрідний народнопоетичний колорит. Навіть традиційний для усної творчості проклин ("Отсе тая стежечка, Щоб запалася!") органічно розчиняється в мовній стихії вірша.

Поезію "Якби я знав чари, що спиняють хмари..." О. Дей відносить до народного віршування і дивується, що навіть такий знавець фольклору як Ф. Колесса не помітив народнопісенного розміру [Див.: 5, с. 244]. В. Ніньовський вважає, що наспівний мотив твору "досить гладко трансформується на шестистопний акаталектичний хорей" [14, с. 218]. При цьому, експериментуючи зі строфою, він розділяє кожен рядок цезурою на два коліна по 6 складів (4 + 2) + (4 + 2). Б. Бунчук порахував, що 94 % дванадцятискладових рядків легко вписуються у хореїчну схему [Див.: 3, с. 209]. І все ж таки І. Франко реалізував власне відчуття ритму у саме таких, майже симетричних строфах, за кільцьованих ідентичними моделями підрядних умовних речень і однаковими рефренами. У цих герметичних "оболонках" нагнітається конфлікт чуття, нанизується намисто споріднених образів, щоб розсипатися наприкінці строфи безжалісним "канцеляритом" "Фантастичні думи! Фантастичні мрії!", що "мовби холодним крилом прикриває уявлення романтичного світу" [14, с. 218]. Крім ампліфікацій, що зав'язуються численними анафорами (75 %), важливе місце в ритмічній структурі займають різні види римування: суміжні ("ударом – пожаром"), внутрішні горизонтальні ("ясніє – гріє", "перемоги – вороги – ноги"), внутрішні вертикальні ("плаче – бачить") рими. Але найбільшу стилістичну ефективність проявляє "трикутна мережа рим" (В. Ніньовський), що поєднує середину віршового рядка з двома спареними клаузулами:

Якби знав я чари, що спиняють хмари,
Що два серця можуть ізвести до пари,
Що ламають пута, де душа закута,
Що в поживу ними зміниться отрута!
То тебе би, мила, обдала їх сила,
Всі би в твоїм серці іскри погасила... [20, с. 149].

Римовий інтервал може бути і довшим, бо співзвучні закінчення відгукуються через два, чотири, а то й вісім рядків. Наскрізна алітерація “б – п” теж істотно впливає на фоніку вірша.

У поезії “Що щастя? Се ж ілюзія...”, де чергується чотиристопний ямб із три стопним подовженим, внутрішні рими несуть основне інтонаційне навантаження. Вони то зближуються з кінцевими, то віддаляються, щоб несподівано сплестися у знайомому співзвуччі:

Я хтів зловить тебе, ось-ось,
Та враз опали крила:
З тобою жить не довелось,
Без тебе жить несила.

З тобою жить – важка лежить
Завада поміж нами;
Без тебе жить – весь вік тужить
І днями і ночами.

Нехай ти тінь, що гине десь,
Мана, луда – одначе
Чому ж без тебе серце рвесь,
Душа болить і плаче?

Нехай ти тінь, мана, дім з карт
І мрія молодеча,
Без тебе жить – безглуздий жарт,
І світ весь – порожнеча.

Як той Шлеміль, що стратив тінь,
Ходжу я, мов заклятий,
Весь світ не годен заповнить
Мені твоєї страти [20, с. 150-151].

Химерна гра слів і звуків (“омана – кохана – хрустальна – оmano – фатальна”, “опали крила – несила”, “стратив – заклятий – страти”), контрастні (“з тобою – без тебе”), синтагматичні (“нехай ти тінь – нехай ти тінь”), інверсійні (“світ весь – весь світ”) анафори разом з феєрверком асонансів та алітерацій творять у цій невибагливій, на перший погляд, поезії справжній карнавал звукопису. А центральний образ тіні забарвлює цей ілюзорний світ верленівською містиккою.

Контрасти змістоформи пронизують художнє тло поезії “Як не бачу тебе...”, у якій двостопний анапест змінюється тристопним гіперкаталектичним у непарних рядках. Композиція твору побудована на фразових повтореннях-антитезах “Як не бачу тебе” – “Як побачу тебе” (двічі), “Ні без тебе” – “Ні близ тебе” і взаємно відчужених реченнях:

Щоб побачить тебе,
Мов несуть мене ангельські руки;
Як побачу тебе,
Геть мов гонять пекельні муки [20, с. 151].

В. Ніньовський звернув увагу на зменшення числа консонантів завдяки анафорам, що "не порушило метрики рядка, але вплинуло на прискорення ритму і викликало в ньому дещо коротшу пливкість. З семантичного становища ці рядки набрали сильнішого значення в наростанні й завершуванні драматизму, підсиленого яскравим контрастом: "То довкола і зимно, і темно", "Ох, і небо навіки закрите" [14, с. 64].

У вірші "Як почуєш вночі край свого вікна..." чотиристопний анапест зі сталою цезурою чергується з тристопним, подовженим на один склад. Паузи посередині акаталектичного рядка, інтимні звертання ("моя пташко", "моя зірко") сповільнюють і без того неквапну течію ліричного монологу. Симетричні анафори ("не" – "не" – "се" – "не" – "се" – "се"), крім звукових функцій, беруть ще й участь у творенні літературних паралелізмів:

Се не та сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко;
Се розпука моя, невтишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко [20, с. 151].

Фонічну "анатомію" плачу добре розкриває алітерація "шелестівок". Зокрема, у другому рядку першого катрена ("Що щось плаче і хлипає важко") абсолютна перевага глухих приголосних навіює тоскний настрій, який тонує всю поезію.

Після низки тужливих катренів І. Франко у вірші "Хоч ти не будеш цвіткою цвісти..." обізвався класичною октавою – п'ятистопним ямбом з обов'язковою взаємодією чоловічих і жіночих клаузул та канонічним римуванням АБАБАБВВ. "Потрійні рими надають віршованому мовленню ефект милозвучності, витворюють чуття його тяглості, що обривається прикінцевим двовіршем (дистихом)" [13, с. 518], який мовби підбиває підсумок попередньому висловлюванню. А всю поезію обрамлює заперечно-стверджувальний дискурс – осердя ліричного переживання:

Хоч ти не будеш цвіткою цвісти...
.....
Цвістимеш ти, – покінь мій спів лунає [20, с. 152].

Такий же метричний розмір властивий чотиривіршам елегії "Як віл в ярмі, отак я день за днем...". У другій строфі, щоб зберегти заданий ритм, автор вдається до деконструкції рядка, використовуючи синерезу – редукцію голосівки "о": "Ілюзії криниця пересхла" (неуважність упорядників 50-томного зібрання творів І. Франка, які виправили "помилку" поета, привела до порушення ритму вірша: "Ілюзії криниця пересохла" [20, с. 152]). Звичайно, така звукова аберація порушує евфонію твору, однак цілком співвідноситься із контекстом: "Різкі, сухі мої зробились речі". Тим більше, що "ріже вухо страшними акордами" ще й алітероване "р":

Замерли в серці мрії молодечі,
Ілюзії криниця пересхла;
Різкі, сухі зробились мої речі, –
Пора худого жнива надійшла [20, с. 152].

В останньому вірші другого жмутка "Сипле, сипле, сипле сніг...", навпаки, незважаючи на неспаровані клаузули (АБВБ), панує фонічна і змістова злагода. Синтаксична анафора, що складається з лексичних та звукових повторів, алітерація "с"

створюють враження снігової віхоли, яка присипає білим килимом “все життя, всю красу лугів і поля”. Водночас ампліфікація однорідних слів (“забуття, одубіння, отупіння”; “меркне, слабне, погасає”) згідно з авторським задумом викликає відчуття екзистенційного згасання.

Передсмертні мелодії третього жмутка плінуть в іншій ритмічній тональності. У першій поезії “Коли студінь потисне...” двостопний гіперкаталектичний анапест чергується з тристопним і відповідно – жіночі клаузули з чоловічими. Повні дієслівні рими (“*потисне – розприсне*”, “*не блищить – не мигтить*”, “*порветься – летється*”, “*надушить – заглушить*”) і єдине різнорідне співзвуччя (“*не жди – біди*”) разом з риторичними ствердженнями і запитаннями природно зміщують смислові акценти на край рядка. Втрата римової пари в останньому катрені (аБвБ) і симетричні анафори наближають ліричний твір до ритмічної “оразії”, досить лише ліквідувати інверсію:

Чи те горе, як праса,
Щоб із серця пісень надушить?
Чи пісні ті, як дзвони,
Щоби горя завід заглушить? [20, с. 154].

У вірші “Вона умерла!..” в октавах смерті останній дистих втрачає нарощений склад п’ятистопного ямба і замість жіночих закінчень як гучний фінальний акорд з’являються сильні чоловічі клаузули: “Повік каліка! Серце гадь пожерла, / Сточила думи всі! **Вона умерла**” – / “Ридать! кричать! – та горло біль запер. / Вона умерла! – Ні, се я умер” [20, с. 155. У 50-томному зібранні творів письменника помилкове слово “гать” замість “гадь” спотворює зміст висловлювання]. Печально вибухове емоційне тло з натужними дзвонами формують різні акустичні ефекти: повтори ключової фрази (“*Вона умерла!*”) та ономаіопея (“*Бам! Бам-бам!*”), що виступають то на початку, то наприкінці віршового рядка, нанизування однотипних дієслів (“*Вона умерла! Вмерла! Вмерла!*”, “*Ридать! кричать!*”), градація анафор у риторичних реченнях (“*І як се я ще досі не вдурів? / І як се я гляджу і не осліпну? / І як се досі все те я стерпів / І у петлю не кинувся коніпну! / Адже ж найкращий мій огонь згорів! / Адже ж тепер повік я не окріпну!*”), однотонні асонанси й алітерації (“*Мов тяжезний трам, / Мене цілого щось додолу клонить. / Щось горло душить. Чи моїм очам / Хтось видер світло? Хто се люто гонить / Думки з душі, що в собі біль заперла? / Сам біль? Вона умерла! Вмерла! Вмерла!*”), короткі вигукі (“*Та цить!*”, “*Цить!*”) та оклики (“*Слухай!*”, “*Вона умерла!*”, “*Вмерла!*”, “*Повік каліка!*”), численні перенесення тощо. Таке багатство звукопису лише увиразнює душевну драму ліричного героя, його безпрецедентну, неземну розпуку.

Рефрен “Я умер!” визначає центрові точки поезії “Байдужісінько мені тепер...”. Цей рвучкий лаконічний кінець кожної строфи акумулює в собі згаслу енергію, повне звільнення від світу людських пристрастей, врешті, абсолютний спокій, перехід в іншу субстанцію. Пірихії першого рядка, а вслід за ними два позасхемні наголоси дезорганізують п’ятистопний каталектичний хорей. Суцільні окситонні клаузули надають віршеві особливої твердості, зокрема першій шестирядковій строфі з кільцевою кватернарною римою АБББАА та специфічним розташуванням епіфори й анафори:

Байдужісінько мені тепер
До всіх ваших болів і турбот,
До всіх ваших боїв і гризот!
Всі ідеї ваші, весь народ,
Поступ, слава, – що мені тепер?
Я умер! [20, с. 155].

Друга і третя строфа подовжуються на один рядок, але римовий інтервал має вже інший вигляд: **АБАББВВ**. Подвійні та потрійні лексичні анафори створюють характерну риторичну напругу, починають "рубану", речитативну ритмомелодику поетичного тексту.

Двохрядна синтаксична анафора "В алеї нічкою літною / Я йшов без тями, наче тінь" ділить астрофічний вірш "В алеї нічкою літною..." на дві самостійні частини, які мають різну кількість рядків (21 і 17), нерівномірне чергування чотиристопного акаталектичного і гіперкаталектичного ямба та майже весь спектр римування: від перехресного до кватернарного. При цьому умовний римовий ряд набуває такого вигляду: **аБаБа-АБАбб-ААббВВ-аБББа** (I), **аБаБ-аБББа-аББа-аБаБ** (II). Така непослідовна прикінцева співзвучність у поєднанні з багатьма перенесеннями, внутрішніми горизонтальними і вертикальними повторами формує стриманий ліро-епічний темпоритм твору.

Розповідний характер поезії "Покоїк і кухня, два вікна в партері..." забезпечують чергування чотиристопного і тристопного амфібрахія, чотиривірші з неспарованими римами (за винятком першої строфи), а отже, довший, ніж зазвичай, римовий інтервал. Крім того, суцільні називні речення у перших двох катренах теж вносять своєрідний нараційний дух у структуру ліричного тексту. У вірші "Розпука! Те, що я вважав..." немає особливого ритмічного "шарму". Чотиристопний ямб, подовжений у парних рядках на один склад, уже зустрічався у кількох варіаціях "Зів'ялого листя". Тепер він появляється в катренах з перехресним римуванням **АБАб**. Інакше поводить себе цей віршовий розмір у шестирядкових строфах поезії "Не можу жити, не можу згинуть...", де перший рядок римується з другим, третій з шостим, а четвертий з п'ятим (**ААБввБ**):

Не можу жити, не можу згинуть,
Нести не можу, ні покинуть
Проклятий сей життя тягар!
Ходжу самотній між юрбою
І сам погорджую собою...
Ох, коб останній впав удар! [20, с. 158].

Тут ціле суцвіття різнобарвних повторів, ампліфікацій, риторичних фігур, які разом з акцентованими закінченнями і спареною слабкою римою утворюють експресивну ритмічну матрицю.

Чотиристопний акаталектичний ямб функціонує у двох рівномірних (по 24 рядки) строфоїдах поезії "Я хтів життю кінець зробити...", де суміжне римування з твердими клаузулами і темпоральними періодами викликає враження певної монотонності. Але дієслівна гегемонія (**хтів-хтів** *зробить, розбить, здобути, вирватись, звернути, зібрать, вилить, кинуть; щоб мерзла, зстилася, змінялась, не бачив, цурався, відбіг, зробився, гиб; не жив, а животів; бунтуєсь, плаче...*) динамізує ліричний твір, надає йому додаткового прискорення. Внутрішні тавтології ("не жив, а животів", "не варто жити, Життям не варто дорожити"), горизонтальні ("І від повік би сон відбіг") і вертикальні ("До праці, що з'їдає дни, А замість рож дає терни", "Остатній спів, страшний прокляти, Такий прокляти, щоб мерзла кров") повтори, наскрізна алітерація "р" у комбінації з голосними (**ра-ро-ру-ре-ар-ір-ер**) і навіть дисонанс ("В ненависть зстилася любов") також виражають іманентну сутність ритміко-інтонаційної структури вірша.

З вишуканих терцин “уткана” автобіографічна поезія “Тричі мені являлася любов...”, яка розпочинається з хоріямба, що привертає увагу урочистим зачином. Далі дантівська строфа вже набирає звичної метричної стабільності: п’ятистопний ямб регулярно отримує “зайвий” склад у канонічних “рифмових сплетах”: **АбАбВбВрВгДг** і т. д. Цей же віршовий розмір з чергуванням жіночих і чоловічих клаузул (**аБаБ**) притаманний катренам вірша “Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!..”. Автор знову нанизує дієслова, то замикаючи їх в просторовій клітці, то відпускаючи на волю у стрімкому леті:

Я сам сиджу і риюсь в своїй рані,
І плачу й тужу, плачу і клену,
І мрії всі летять, біжать, мов п’яні,
До неї! Бачать лиш її одну. [20, с. 163].

З інших ритмотворчих засобів важливу роль грають внутрішні повтори (“...сон мина мене”, “На мене лє, щоб світ мені затьмить”, “...гадюка серце ссе”, “...голос грому / Якусь погрозу дикую несе”, “Бездомний – я бажав би бути дома, / В теплі бажав би, в щасті відітхнути”, “Вихри ревуть: “Дарма! Дарма! Дарма!”, “Се віра в чорта, віра в чудеса” та ін.), епаналепсис і анафора (“...Обнять тебе, ціль моїх мрій і дум. / Обнять тебе, до серця пригорнути, / Із твоїх уст солодкий нектар пить, / В твоїх очах душею потонути, / В твоїх обіймах згинуть і ожить”) та ін.

У поезії “Чорте, демоне розлуки...” чотиристопний хорей, усічений в непарних рядках, передає швидкий навальний ритм, запрограмований як спільними клаузулами для першої половини римового ряду: **аБаБ + аБаБ** (розлуки – мрій – муки – надій + розпуки – твоїй – руки – заспокій), так і різними анафорами. Переломний момент у змісті твору, за теорією “золотого перетину” з постійним коефіцієнтом $h=0,62$, настає у десятому рядку, коли ліричний герой відважується “запродатися нечистому”: “Я готов навік піти” [18, с. 45]. А у вірші “І він явивсь мені. Не як мара рогата...”, за підрахунками Г.Сидоренко, кульмінацією монологу чорта є 41-ий рядок “...Значить, загинуть нерви, То і душі капут!” [18, с. 45]. Строфічна будова цієї поезії нагадує секстину **ааБввБ**, де шестистопний гіперкатаlecticний ямб після спарованих рядків різко обривається на третій стопі, щоб знову повернутися до первісного стану. Така аритмія дозволяє точніше відтворити ліричну ситуацію і розмовний стиль самозадоволеного сатани, що безжалісно кепкує з доведеного до відчаю новоявленого Фауста:

Спинивсь. Лиця йому у півтімі не видати.
Зареготавсь та й ну мене в плече плескати.
“Ха-ха! Ха-ха! Ха-ха!
Ось новість! Куріоз! Ось диво природниче!
Пан раціоналіст, безбожник – чорта кличе!
Ще й душу напиха! [20, с. 165].

Правда, у третій строфі ця закономірність порушується французьким прононсом “демона розлуки”: “Ne croyant pas au Dieu je ne croye pas au diable!” Замість очікуваної жіночої рими, тут з’являється чоловіча пара: “конфіскабль” – “diable”. А в завершальному рядку поезії на місці тристопного ямба виступає п’ятистопний: “Я ще від чорта облизня спіймав!” Однак визначальним фактором у відображенні розмови чорта з ліричним героєм є синтаксична коловерт з вертань, вигуків, неповних речень, звуконаслідувань, зрештою, специфічний фамільярний тон упевненого в собі гостя із пекла.

У вірші "Матінко моя ріднесенька!..", вважає Г. Сидоренко, "відчувається тонізація верлібру через тенденцію до рівноголосності" [17, с. 85]. В. Ніньовський намагається з'ясувати ритмічний уклад окремих терцетів. На його думку, метрична схема "одиної першої строфи, з дотриманням природних наголосів, засвідчує тенденцію прилягання до дактилічних стоп, хоч її другий рядок, як наперекір, побудований з ямбів і анапестів. У наступних строфах, за незначними розбіжностями, домінує анапест" [14, с. 38]. Б.Бунчук зазначає, що розмір цієї поезії, "яка є імітацією народного голосіння, – Дк2-4 [дольник зі змінною довжиною рядків від 2-х до 4-х. – В. К.] на двоскладовій основі. Крім анапестичних та дольникових, фіксуємо два власне акцентних рядки (з міжнаголосним інтервалом, що становить 5 складів)" [3, с. 207]. Друга благальна апострофа до матері "Матінко моя ріднесенька!" блискуче підтверджує теорію "золотого перетину". Саме на 22-му рядку ($36 \times 0,62 = 22,32$, тобто 22) І. Франко інтуїтивно розділяє свій твір на дві нерівномірні частини, надаючи їм різного змістового наповнення. У голосінні "всі образні та структурно-семантичні засоби мови використовуються з метою підкреслення трагізму ситуації" [12, с. 125]. Тому автор так щедро розсипає анафори, що в'яжуть терцети або суміжні строфи; або спорадично зміщує акценти на клаузули, утворюючи таким чином на протилежній стороні рядка потрібні співзвуччя. Чи перекидає в сусідні фрази однокореневі слова та звукові повтори:

Матінко моя ріднесенька!
Не тужи ти за мною, не плач в самоті,
Не клени, як почуєш, що я зробив!

Не сумуй, що придеться самій доживать,
Що придеться самій у гріб лягать,
Що не буде кому очей затулить!

Не клени своє бідне, безсиле дитя!
 Доки міг, то я тяг сю тачку життя,
 Та тепер я зламався і збився з пуття! [20, с. 167].

Ця мінлива драматична інтонація наслідування народнопоетичних плачів дуже добре передає експресію речитативного монологу, увесь його контрастний діапазон – від болючого докору до жалісного благання.

Різке коливання клаузули від пропарокситонної до окситонної, характерне для поезії "Матінко моя ріднесенька!..", ще відчутніше дає про себе знати у вірші "Пісне, моя ти підстрелена пташко...", де на обмеженому ритмічному просторі поруч з дактилічними і чоловічими римами виступає ще й жіноча. Хвилювання різностопного дактиля (7, 11, 12 складів) посилюється спонукальними анафорами ("*годі ридати і плакати*", "*годі вглибляться*", "*годі благать*") та рефреном, що починається на стику "золотого перетину" і трагічного образу пораненого серця (7-8-й рядок): "*З кожною строфою, з кожною нотою / Капає з серденька кров*". Цей повтор переходить в останній катрен, "підхоплює" анафори з першого чотиривірша ("Пісне, моя ти підстрелена пташко" – "Пісне, напоєна горем отрутою" і "Час нам зо сцени зійти" – "Час тобі вже на спокій") і слабшає, затихає у фінальному акорді з усіченого на два склади тристопного дактиля.

Шестивірші поезії "І ти прощай! Твого ім'я..." з тернарним римуванням ААБВВБ і чергуванням "швидкого" акаталектичного чотиристопного і каталектичного тристопного ямба зумовлені сумною темою довічної розлуки з коханою. Подібний метр уже здивався в одному із ранніх прощальних творів І. Франка "Від'їзд гуцула" (1875). Крім власне семантичної "одежі" та низки заперечних дієслів ("*не вимовлю*", "*не гляну*", "*не знала*",

“не читай”, “не воруй”, “не бліднй”, “не джоси”), на мнорний лад налаштуе ще й особлива в’язанка рим, коли після твердих клаузул насте перебіжне пом’якшення ритму.

У п’ятивіршах поезії “Даремно, пісне! Шез твій чар...” нерівномірне чергування акаталектичного чотиристопного і тристопного ямба породжує панування виключно чоловічих суголосних клаузул АБААБ, які разом із внутрішніми римами “групується у вигляді одного трикутника, двох схрещених трикутників або у вигляді трапéзи” [14, с. 122]:

Даремно, пісне! Шез твій чар –
Втишати серця біль!
Не вирне сонце вже з-за хмар!
Пронала ярь! Пронала ярь!
На душу впала цвіль.

Даремно пісне! Тихо будь!
Не сип ще муж до муж!
Без тебе туга тисне грудь, –
Та ти в ту ж путь, та ти в ту ж путь.
Несеш жалібний згук.

Даремний спів! В акордах слів
Не вилю своїх скрут.
Як мовчки я терпів, болів,
Так мовчки впаду без жалів
В пірвани темний кут [20, с. 169].

Традиційні для Франкової збірки анафори, горизонтальні й вертикальні повтори, майстерні алітерації створюють додатковий симфонічний супровід щедрого на звукові ефекти вірша.

У поезії “Поклін тобі, Буддо!...” зустрічається досить рідкісний у художній практиці двостопний амфібрахій [Див.: 8, с. 42], який у парних римованих рядках, позбувшись третього складу, отримує сильне, наголошене закінчення. Непарні вірші, за винятком першої строфи, не римуються, а тому ритмічно-інтонаційні паузи після усіченої стопи виконують функцію цезури, продовжуючи заданий метричний ряд. Таким чином швидкоплинний ритм шестискладника уповільнюється і вливається в умовні дистихи (6 + 5), які й надають творові поважного звучання.

Вірш “Душа безсмертна! Жить віковично їй!..”, на думку Б. Бунчука, написаний “силабо-тонічним відповідником алкеєвої строфи” [3, с. 206]. Дійсно, логарифмічні стопи, різна кількість складів (11 + 11 + 9 + 10), випадкові безсистемні суміжні рими в окремих катренах вказують на спорідненість цієї поезії з античним оригіналом. Однак лише друга і четверта строфи ідеально збігаються з класичною схемою. Така, на перший погляд, ритмічна невпорядкованість насправді виявляється оптимальною моделлю для філософських роздумів поета про природу всесвіту. Хоча В. Щурат свого часу вважав, що “тяжкість форми є конечним наслідком нещасливого вибору стиха Горацієвих од” [23, с. 98].

У поезії “Самовбійство – се трусість...” спостерігаємо цікаве метричне явище – чергування двостопного гіперкаталектичного анапеста і двостопного каталектичного амфібрахія. У цій ритмічній “колисанці” від подовжених і пом’якшених анапестичних клаузул до вкорочених і твердіших амфібрахічних доволі комфортно почуваються різноголосі мовні партії ліричного героя, його опонентів, Христа та невідомого.

“Змагання” аргументів завершуються словами Христа: “Коли знаєш, що чиниш – Блаженний esi...”, що якраз припадають на 25-й рядок – лінію “золотого поділу”. Загалом на поезиці, а отже, й на ритміці твору відбився строгий стиль давніх повчань, без зайвих барокових прикрас, з тавтологічними і повторними римами в окремих строфах:

“Коли знаєш, що чиниш –
Блаженний esi;
А не знаєш, що чиниш –
Проклятий esi.
Коли знаєш, що чиниш –
Закон твій – ти сам;
А не знаєш, що чиниш –
Закон є твій пан” [20, с. 173-174].

В останній яві “ліричної драми” – поезії “Отсей маленький інструмент...” – усі три восьмивіршові строфи складаються з двох катренів, пов’язаних між собою лише змістом. Для кожного з них характерне окреме перехресне римування (АБАБ і BrBr) і врегульоване чергування чотиристопного і подовженого на один склад тристопного ямба. Блукаюча цезура (після 2-го, 3-го, 4-го, 5-го складу), численні інтонаційні паузи та трагізм ситуації позбавляють цей вірш ритмічної монотонності та одноманітності, а ключові образи “отсей маленький інструмент”, “один момент”, “один кивок”, розділяючи його на рівнозначні відрізки, водночас зливають їх в єдине смислове ціле. 15-й рядок (“І він з моїх упаде рук...”), що лежить на лінії “золотого перетину”, програмує невідворотну катастрофу ліричного героя – смертельну розв’язку його любовної історії.

Дослідження ритміки “Зів’ялого листа” підтверджує давній висновок першого критика збірки В. Щурата, що “тут поетичність змісту допомогла в значній мірі красі й мелодійності форми” [23, с. 98]. Досконало опанувавши віршову техніку, І. Франко жодного разу не повторив самого себе, а вибирав для “вислову дійсного чуття” щораз нові, неходжені стежки.

1. Білецька М. Картина з життя Івана Франка // Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997.
2. Бондар Л. “Так цілком тихо...” (до взаємин І. Франка з О. Білинською) // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті та матеріали. – Львів: Світ, 1995. – Вип. 60.
3. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці: Рута, 2000.
4. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1998.
5. Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К.: Держлітвидав України, 1955.
6. Дей О. Спілкування митців з народною піснею. Іван Франко та його оточення. – К.: Наук. думка, 1981.
7. Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен, 1984.
8. Качуровський І. Метрика: Підручник. – К.: Либідь, 1994.
9. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К.: Наук. думка, 1970.
10. Корнієнко О. Вірш І. Франка “Чого являєшся мені...” // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1969. – Вип. 7.
11. Кравченко У. Зрада // Житє і слово. – 1895. – Кн. IV.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001.

13. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ “Академія”, 1997.
14. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. – Львів, 2000.
15. Павличко Д. “Зів’яле листя” Івана Франка // Павличко Д. Біля мужнього світла: Літературно-критичні статті, спогади, виступи. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 71.
16. Салевич П. Таїна “горіхового зерна” // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті та матеріали. – Львів: Світ, 1996. – Вип. 62.
17. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980.
18. Сидоренко Г. Естетичне значення віршового ритму // Радянське літературознавство. – 1986. – №1. – С. 38-45.
19. Франко І. Твори: У 20 т. – К.: Держлітвидав України, 1954. – Т. 11.
20. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 2.
21. Франко І. Твори: В 3 т. – К.: Наук. думка, 1991. – Т. 1.
22. Шаховський С. Майстерність Івана Франка. – К.: Рад. письменник, 1956.
23. Щурат В. Поезія зів’ялого листя в виду суспільних завдань шутки (Прочитавши ліричну драму І. Франка “Зів’яле листе”) // Зоря. – 1897. – Ч. 5.

**“ABSOLUTE MASTER OF FORM”
(THE RHYTHMICS OF “FADED LEAVES”)**

Valeriy KORNIYCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article dwells upon the rhythmic “secrets of poetical creativity” of Ivan Franko on the basis of the collection “Faded Leaves”. Attention is paid to the unique harmony of content and form, semantic loading of rhythmical melodies, versatility of the types of lyric structures. High poetic skills of the author of “lyric drama” are proved by means of arguments.

Key words: rhythmic melodies, metrics, strophe form, sound, rhyming.

Стаття надійшла до редколегії 12.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-2.09 Б.-І. Антонич

БАРОКОВИЙ КОД У ПОЕЗІЇ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Богдана КРИСА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
бул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті зроблено спробу розглянути ознаки барокової традиції у поезії Богдана-Ігоря Антонича. Автор простежує функцію барокових мотивів у розгортанні поетичного світу Антонича, а також особливості традиційних християнських тем в його інтерпретації.

Ключові слова: бароко, сюрреалізм, покликання, топос, мотив.

Необароківі ознаки поетичного світу Богдана-Ігоря Антонича легко вгадуються, хоча кожного разу з-поміж них може виділятися щось інше, виказуючи не так принагідність погляду, як те, що барокових відтінків і нюансів тут предостатньо. Інколи у його віршах окреслюються такі мотиви, образи, жанри, які й поза спробами стильової ідентифікації ясніють виразною бароковою природою. Для самого Антонича це було зрозумілим і близьким: "Мистецькі форми якоїсь доби – це способи мистецького вияву одиниць, що живуть у цьому моменті. А втім, усі мистці, без огляду на те, в якому часі вони живуть, подібні один до одного хоч би тому, що кожний з них має вроджені творчі потреби. Очевидно, хто є справжнім мистцем, бо тільки такі будують мистецтво. Висновок: мистецькі форми кожної епохи є неповторні, а одночасно художні закони всіх часів до себе подібні" [1, с. 474].

Антонич був справжнім митцем, тому в його поетичній дійсності присутня традиція, зокрема й бароковий, дуже суттєвий і тривкий пласт традиції. Легко припустити, що до цього могло спричинитися виховання, якась вроджена особливість чи літературні обставини.

Колись Юрій Лавріненко, який уперше звернув увагу на українське необароко як на поєднання модернізму й традиції, зауважив, що слідом за поетами Дмитро Чижевський, на щастя, розпочав студії над літературою XVII ст. [2, с. 496] і відкрив, як відомо, великий бароковий материк. Ця послідовність, гадаю, важлива в тому сенсі, що відкидає моменти зумисного "вишукування" "старого" в "новому", а, навпаки, підкреслює їхній взаємний перегук, відлуння, власне код.

Вивчаючи поезією Павла Тичини і Миколи Бажана, Ю. Лавріненко наголошує на різноманітності барокових виявів. Тичина для нього є втіленням барокових висот – він "йде по небесних вершинах, позираючи на потворності бездонного пекла", а Бажан "йде по дну, загрибаючи разом і грім вулканів, і сягаючи до блакитних арок неба". Цілковито відмінні в своїх полюсах, ці два поети сходяться "на екваторі світу, який вони старалися разом збагнути і відтворити у своїй творчості" [2, с. 496-497].

У сучасних дослідженнях бароковий характер української поезії XX ст. проступає повніше, як, наприклад, у статті Ніни Над'ярних "Співзвучність неспівзвучного",

присвяченій книзі П. Тичини "Замість сонетів і октав" [3, с. 170-205]. Отож, намагаючись збагнути хід поета, знаходить свою стежку до нього той або інший дослідник.

Але як іде Антонич? Спорідненість з бароковою традицією тут може викликати подив: він розгортає свою поезію подібно до того, як розгорталося у першій половині XVII ст. українське поетичне бароко – від великої універсальної картини світу до спроектованого на цю картину духовного світу особистості і до всього, що мале дорівнює великому, бо несе в собі його слід. Словом, різні виміри барокової поетики у сфері поетичної уяви Антонича своєрідно перетинаються.

У першій книзі Антонича поетична дійсність виникає в масштабах землі й неба: їх постійне протиставне єднання понад усе хвилює поета. Антитетику мислення засвідчено вже у назві першого циклу "Зриви і крила". Ця формула виражає передусім ступінь життєвої повноти:

Горбами та низами йдуть дороги,
Схвильована морських поверхня гріз –
це крізь життя змагання шлях пологий.
Хоча чоло батіг невдач порив,
не жаль, бо ступенем до перемоги
стає нам кожний, хоч невдалий, зрив [1, с. 20].

Франкова формула сенсу людського призначення – з вершин і низин – тут переходить у формулу призначення поета як відчайдушну справу поєднати звичайне й незвичайне. Антитетика мислення набуває такої ампліфікаційної потуги, поетичний стан такий тривкий, що кожна з частин антитези починає звучати окремо – "Ракета", "Стратосфера", "Метеор", "Божевільна риба" і "Старе вино", "Ожереди", "Свічка", "Соняшник", – щоб знову зійтися в "Codi". Низкою назв підкреслено космічність світовідчуття, що нагадує тих українських барокових авторів, увагу яких хвилювали всі дев'ять небесних сфер. Але у сюжетах Антонича антитеза – часто лише парадоксальний вияв аналогії космічного і поетичного, що має подвійний характер, бо відкриває в космічному людське і навпаки. Образи ракети, божевільної риби, метеора – це власне метонімії на позначення характеру поета. Його серце

...міє вирватись із лона
тяжкої дійсності, із буднів ґрунту
в безкрає небо, в соколів околиці.

Тут розсіпатися в червоні грона,
в криваві розірватись букви бунту,
на землю не вернути вже ніколи ("Ракета") [1, с. 31].

З поетами українського бароко Антонича єднає його відкритість перед новонабутих знанням. Очевидно, він не хотів бути серед тих "загорільців актуальності", про яких писав у статті "Криза сучасної літератури" [1, с. 466]. Але поета не могло не зворушувати споглядання незвичайних явищ природи, не могли не дивувати злеті людського розуму. Цей живий дух часу, в якому жив, надавав динаміки усій картині світобудови, ставав у його очах її новим образом. Традиція проглядала власне через усесвітню єдність – неба, землі і води, яку оновлювала щедрість поетичного чуття. Найближче до Антонича тут був, очевидно, Софроній Почаський, бо в його "Євхаристиріоні" можна прочитати про спів Орфея, який здивовано слухали ліси, ріки,

скали, дикий звір, птахи і риби [4, с. 179]. Та перед цим була ще велика латинська середньовічна традиція, а перед нею – антична. Після Софронія Почаського настало зріле бароко з символікою й персоніфікацією літер. Таким чином Антоничеві “бунти букв” визріли на давньому ґрунті.

Вірші першої книги Антонича дають можливість певних зіставлень між досвідом бароко і явищами сюрреалізму. Характерна в цьому сенсі інтерпретація середньовічної теми – алхімії:

Та раптом скрикнув маг – ні, він не п'яний,
Очам не вірить: золото в реторті,
Під стелю бризнув струмом регіт чортів.

І жах пішов до монастирських лав.
Ченці шепочуть: “Уночі над ранок
о.Патрикій божевільним став” [1, с. 38].

Цікаво, що елементи сюрреалізму, як зазначає М. Ільницький, властиві поезії Антонича, починаючи від “Книги Лева” [5, с. 164]. Попри це, тонкий перехід від антитези до аналогії і до алогізму – як несподіваний здогад, пробіск справжнього – найчастіше стає основною подією у ліричних сюжетах першої книги. Назвемо це, за Антоничем, “якимсь надреалістичним натуралізмом” [1, с. 520], а чи сюрреалізмом – суть одна. Сам Антонич звертав увагу, що його “великоміські поезії” (а якраз їх розглядаємо як джерело сюрреалістичних мотивів) зазначились у “Привітанні життя” [1, с. 520]. І це засвідчує природність поетичного світу, який, розгортаючись, заховає свої іманентні прикмети.

У “Великій Гармонії” ще інакше: тут панує свідомість християнської традиції. Виникає дивне відчуття, що барокові топоси стають опорами в поетичному світі Антонича, і не лише в сенсі традиційної моделі, а й у сенсі особливої актуальності. Ось один із топосів – недостатність мови – з характерним Антоничівським протиставленням у першому програмному вірші “Хай у всьому прославиться Бог”:

Ти поклав мені на плечі – сонце.
Показав моїм німим очам – жорстоку ціль,
пурпурове сонце в синій скрині неба,
але грому ти не дав устам – лиш шум топіль,
що ростуть самітні серед тихих піль,
а мені доконче громової мови треба.

І другий важливий топос – топос скромності – теж у цьому вірші:

Я мізерний, шепелявий, лихий поет,
як же вискажу Твоє всеіснування
без величних слів, без слави [1, с. 58].

У співдії цих моментів відбилосся сум'яття поетичної душі – “жорстока ціль” вимагає грому, а замість нього – “лиш шум топіль”. Це ситуація, в якій, очевидно, легко розминутися зі самим собою, тому хрестоматійні топоси оновлюються, як золотий сплав.

Вже у вірші “Об'явлення” (“Привітання життя”) вичитуємо посвяченість поета в знаках Святого Духа – “Я ждав на цю хвилину, що тишею велична”. Але тоді “у свисті бур побачив вогняні знаки” і “у блискавок пурпурі стояв на роздоріжжі”. А водночас у цьому контексті з'являється ще й інший мотив: хіба поет, з голосом як “лиш шум

топіль", не є тим найвищим акордом Об'явлення? І хіба все, що відбувається, не відбувається насамперед з ним? Зрештою, у другому вірші "Прийди, Святий Духу" сказано:

У серці, наче у пергаментному томі,
Раптово відчитаю вогняну Твою красу [1, с. 39].

Антоничева "Музика ночі" – третій вірш "Великої гармонії", нагадуючи "Слово про нічну молитву" Івана Золотоустого, передає насолоду спокійного очікування:

Літня, тепла ніч угору на недеї, кичері,
піднесеться пахощами квітів багатьох,
слухаймо великого концерту, як увечорі,
на фортепіано світу кладе долоні Бог [1, с. 59-60].

Велика гармонія – це нове розуміння повноти людського буття, буття поета насамперед:

Хай грає пісня серед герця,
Бо це найбільша з перемог,
У жолобі мого серця
Сьогодні народився Бог [1, с. 61].

Цілість світу визначається всеприсутністю Бога. На зміну дещо "механічному" поєднанню сфер у "Привітанні життя" – з певним надрином, з бажанням виходу поза межі можливого, – тут з'являється почуття близькості Бога, ототожнене з усвідомленням свого поетичного покликання.

Відповідно до християнської, зокрема до барокової традиції, Богдан-Ігор Антонич відчуває себе інструментом Божим:

І радісне й сумне
Минає, мов примара,
Вже Бог кладе мене,
Мов скрипку до футляра [1, с. 64].

Або:

Час задзвенить у тріну,
Пригорне Бог мене,
І вислужену струну
Косою перетне (Ars poetica) [1, с. 71].

У "Великій гармонії" Антонича є досить віршів про смерть і мистецтво поетичне, що тісно переплітаються між собою. Смерть тут – і "правда крізь морок", і та, що "сріблястим мечем відкриває вічності двері", і "останній гармонії акорд", а вірші власне є "ліком від жаху смерті".

Ідея простоти – одна з провідних християнських ідей – з'являється саме у віршах під назвою "Ars poetica". Наприклад:

Не вмію писати віршів,
сміюся з правил і вимог.
Для мене поетику
складає сам Бог [1, с. 63].

Своєрідно проступає у "Великій Гармонії" єдність трьох основних тем барокової риторики – тема Божого Імені, тема Царства Небесного і тема гріха. З-поміж усіх

Божественних імен виділяється імення Божої Матері, мов "пісня сонячна, гармонія, надія". Цікаво, що ім'я – це поява, райський сон ("Ave, Maria"). Певною мірою тут проступає сенс, тотожний до того, на який вказує Григорій Сковорода: Божественна присутність пов'язана зі звертанням-називанням Бога:

Коли кличеш поночі – Він є,
Коли кличеш помочі – Він є,
Коли шукаєш – Він є,
Його вже маєш, бо в тобі – є [1, с. 65].

Ще ближчий Антонич до Сковорода у вірші "Agnus Dei", де названо, знову через протиставлення, чим є Бог особисто для нього:

Ти не гнів, Ти не грім, Ти не кара,
Тільки спів, тільки дім доброти та пробачення звук [1, с. 80].

Мотив Царства Небесного підтекстово трансформується в багатьох віршах. Разом з тим цей мотив найповніше концептуалізовано в проблемі вибору, коли відповідь на питання "де є Він?" неминуче приводить до питання "де є ти?" ("Duae viae" – "Дві дороги").

Найкраще про Бога і для Бога розповідає "монументальний красвид" Антонича. Коли зокрема у "Resurrectio – Воскресінні" лунає гармонійний двоспів Духа і матерії, то саме цю повноту увінчаного Словом буття поет називає бароковою:

Дзвони грають шовково, осяйно, барокково,
дзвони грають, вся земля на привіт поспіша,
дзвони грають шовково, будять Сонячне Слово,
дзвони грають, бо моя воскресає душа [1, с. 67].

У третій темі християнської риторики – темі гріха – Антонич постає у всій своїй поетичній щирості, визнаючи "власне безумство", "пишну гордість, зухвалу та смілу". На традиційні "осінні сумнівів дощі", на пошуки Бога і драму розминань накладається знак, що стає для поета розпізнавальним: "Твоя любов була поганська" ("Advocatus diaboli – Оборонець диявола"). Треба зауважити, що Антонич дає зрозуміти справжню невичерпність тієї чи іншої традиційної теми, мотиву, образу, відтворюючи різні порухи думки, різні стани душі.

Виникає логічне питання, наскільки присутні ідеї бароко в подальшому розгортанні поетичної дійсності Антонича, себто в його наступних книгах. Згадаймо, що одним з визначальних у світоглядному плані моментів українського бароко було примирення поганства і християнства [6, с. 278]. Примирення, яке, за свідченням багатьох джерел, починається в ранньому християнстві, в українській літературі стає явним саме в період бароко. Антоничева поезія відповідає на цю проблему "драматичним зіткненням "поганського" міфу з християнським світовідчуттям" [1, с. 14]. Зіткненням, яке зумовлює особливу наповненість його творчої біографії.

Треба зазначити, що всю поезію Богдана-Ігоря Антонича можна розглядати як образ Божого Об'явлення. А попри це, у наступних книгах помітні ознаки, які засвідчують, що барокковість як риса поетичного світовідчуття, стає наскрізним об'єднувальним чинником у творчості Антонича. Це підтверджують насамперед вірші на біблійні, старозавітні й новозавітні сюжети. На тлі цих сюжетів Антонич сповідається "urbi et orbi із захвату, із горя, з гордощів, зневіри". І звертається у "Молитві до зір", "щоб нам дали

на світі цім життя величне і страдальне". Скажімо, перше ліричне інтермецо в "Зеленій Євангелії" відкриває "Перша глава Біблії":

Коли співав ще камінь, мали крила змії,
і Єва одягалась в черемхове листя,
Тоді буйніший і хмільніший вітер віяв,
і море сяло під зорями сріблито [1, с. 166].

Закінчує збірку мотив, характерний для "Великої Гармонії":

Від'їду вже з долонями на лірі сходу,
співаючи хвалу надлюдським і рослинним бурям [1, с. 190].

Особливе місце у світлі нашої теми займає збірка "Ротації". У картинах міського життя тут справді помітний бароковий акцент: місто як образ марноти, гріха, тліну:

В кублі химер, верзін, наруги,
під хлип свічок – тремтливих птахів,
ворожать лупіям папуги,
і грузнуть в стіл слова, мов цяхи ("Балада провулка" [1, с. 195].

Поетичний текст Антонича переповнений тут рядами синонімів – знаками *vanitas*, нагадуючи знову Григорія Сковороду. Водночас назва збірки дозволяє розглядати мотиви руїни, наприклад, у вірші "Мертві авта", як невідворотність змін, оновлення.

Треба зазначити, що згадки про Григорія Сковороду невинні, а переклик їх голосів давно почуто [8, с. 164-165]. Зі Сковородою Антонича єднає схильність інтимізувати Світ, осяйна здатність проникати у сутність християнської ідеї, складна антитетика як форма пізнання і самопізнання, спорідненість душ, що не раз виявляється в парафразах того самого біблійного сенсу. Водночас бароковий код Антонича – лише один з можливих у розумінні його творчої неповторності, розумінні того, що приносить у традицію великий талант.

1. Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998.
2. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції необароко // Слово. Збірник III. – Нью-Йорк, 1968.
3. Надъярных Н. Созвучие несозвучного. Поэтическая книга П. Тичины "Вместо сонетов и октав" // Вопросы литературы. – 1999. – №1.
4. Українська поезія. Середина XVII ст. – К., 1992.
5. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич. – К., 1991.
6. Крекотень В. Освітня реформа Петра Могили й утвердження бароко в українській поезії // Крекотень В. Вибрані твори. – К., 1999.
7. Новикова М. Міфосвіт Антонича // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998.
8. Козій Д. Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича // Слово. – Нью-Йорк, 1970.

BAROQUE CODE IN BOHDAN-IHOR ANTONYCH'S POETRY

Bohdana KRYSA

*Ivan Franko National University of Lviv,**Department of Ukrainian Literature**Universytetska st.1 UA-79005, Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article attempts at considering the features of baroque tradition in Bohdan-Ihor Antonych's poetry. The function of baroque motives in the development of his poetic world is traced as well as peculiarities of traditional Christian topics in Antonych's interpretation.

Key words: baroque, surrealism, devotion, topos, motif.

Стаття надійшла до редколегії 29.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-2.09 М. Куліш

ПОЕТИКА ДРАМИ “МАКЛЕНА ГРАСА” МИКОЛИ КУЛІША

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті порушується складна проблема взаємовідносин митця і суспільства в Україні на початку 30-х рр. ХХ ст. П'єса “Маклена Граса” була останньою спробою драматурга хоч якимось чином засвідчити свою прихильність до пролетарської літератури і всупереч власній естетичній концепції відтворити дійсність з класових позицій на польському ґрунті.

Ключові слова: естетична концепція, образ-характер, політична драма, п'єса, класова теорія.

Драма “Маклена Граса” – унікальне явище у творчості Миколи Куліша. Це остання спроба автора після нещадних нагінок радянської критики національно-політичних п'єс “Хулію Хурина”, “Отак загинув Гуска”, “Мина Мазайло”, “Народний Малахій”, “Патетична соната” хоч якимось чином засвідчити свою прихильність до “пролетарської літератури” і всупереч власній естетичній концепції відтворити дійсність з класових позицій. І на перший погляд, це ніби вдалося драматургові. “Ідею відсутності будь-яких, навіть мізерних ознак людяності в буржуазному суспільстві М. Куліш доводить до крайньої межі, розгортає з великою художньою силою. Жертвами капіталістичної експлуатації в п'єсі стають не лише робітник Стефан Граса з дочкою, музикант-жебрак Падур, але й люди, що живуть на вищих соціальних поверхах: власник фабрики Зарембський, маклер і орендар Зброжек” [1, с. 104], – зазначав Ігор Михайлин.

Звичайно, М. Куліш використав відповідні художні засоби, щоб засудити жорстокість капіталістичного суспільства. Але тут варто звернути увагу на те, що, уникаючи спокуси правдиво і переконливо показувати українську дійсність, як він робив це у попередніх творах, драматург перемістив сюжетні перипетії твору на польський ґрунт і скомпонував конфлікт на протиріччях польського суспільства, яке зазнало економічної кризи у 20-х рр. ХХ ст. Та польський ґрунт тільки тло, на якому розгортаються політичні дискусії про методи революційної боротьби, про справедливість і несправедливість, про добро і зло, про любов і ненависть, про щастя і нещастя. Ми не знаємо, чи М. Куліш вірив у те, що більшовицьку революцію можна експортувати до Польщі, але у політичній драмі “Маклена Граса” героями стали польські громадяни, які по-своєму вирішували суспільні та особисті проблеми, дуже схожі до тих, котрі виникали в Україні. Надто приблизне уявлення про польську дійсність спонукувало автора до пошуку відповідних засобів художнього відображення життя польських громадян. “Похмуру дійсність Польщі драматург відбив у “Маклені Грасі” з

проникливою точністю. Ясна річ, йому бракувало тієї цілковитої вірогідності у багатстві деталей, дрібницях побуту і звичаях, яка дається тільки безпосереднім спостереженням життя. Реалізм "Маклени Граси" сухий, а сам штрих художника шорсткий, різкий, йому бракує м'яких живописних деталей. Шлях драматургічної графіки був тут єдино художньо виправданим, він дозволяв давати образи узагальнено, не стаючи на слизьку путь вигадування невідомих подробиць" [2, с. 416], – підкреслювала Наталя Кузякіна.

П'єса була закінчена 1932 р., а 24 вересня 1933-го відбулась прем'єра вистави, яку поставив Лесь Курбас. Та після погромної критики її зняли з репертуару, а друкування тексту заборонили з політичних міркувань. Сьогодні дуже важливо розібратися у всіх перипетіях тогочасного літературного життя і дати належну оцінку драмі, у якій не все лежить на поверхні, оскільки свої міркування автор змушений був приховувати у підтексті. І навіть незважаючи на те, що М. Куліш усупереч своїй позиції – зробив спробу відтворити дійсність з класових позицій, – п'єса викликала шалений спротив з боку прорадянських критиків. Негативно оцінювали твір Д. Грудина, С. Щупак, І. Микитенко, Л. Первомайський, С. Левітіна, П. Козицький та інші. Неоднозначно оцінював згодом твір і Йосип Кисельов. Він писав: "Важко вловити в п'єсі якийсь позитивний ідеал (єдиний виведений у п'єсі революціонер Окрай є незримим героєм), але гнила буржуазна мораль засуджена драматургом на повний голос" [3, с. 284-285].

Неважко помітити, що Йосип Кисельов, оцінюючи драму, виходив з класових позицій, котрі вимагали нещадного викриття буржуазного світу і пропаганди соціалістичного способу життя, утвердження диктатури пролетаріату. Але примітивна комуністична заангажованість не була притаманна М. Кулішеві. Він дуже добре розумів, що таке художній твір і які йому відведені функції. Дещо прояснити ситуацію можуть слова самого автора. "Учора прочитав у газеті "Комуніст" (орган ЦК КП(б) У) не рецензію вже, а цілий "підвал" (газетний вислів – стаття під колонками) про мою "Маклену" в "Березолі". На все я ждав, всього сподівався, але такого, признаться, не ждав. П'єсу кваліфіковано як антихудожню, фальшиву, нікчемну, авторові нашіто проповідь індивіду [ального] терору, режисерові ціла низка обвинувачень за те, що він взяв цю п'єсу, – словом, сказано все те, про що не було сказано в попередніх перемовинах з автором і режисером в реперткомі. ...Я розумію це так, що взято курс на знищення мене як художника" [4, с. 643], – писав М. Куліш у листі від 6 жовтня 1933 р. до своїх рідних з Кисловодська, де він перебував на лікуванні. А вже 22 грудня 1933 р. він повідомляв з Харкова: "Мені наш партком на початку місяця зауважив, що я перебуваю, на його думку, в одриві від партії і дав мені півтора місяця на те, щоб я себе виправив. Те, що я перебуваю у певному відриві од партії (літературна моя діяльність!) – це такий факт, що, я думаю, за півтора місяця навряд чи можна виправити. Але я виправляю. Виступаю й самокритикуюся. Мене ви знаєте. Отже, мусите знати, що нелегко мені це дається і що доводиться буквально вивертати в собі все і перетрушувати себе всього і всю свою літературну продукцію" [4, с. 647].

Ці слова М. Куліша засвідчили, що він ніяк не міг втиснутися в прокрустове ложе "пролетарської літератури" зі своїми гуманними принципами, які лежали в основі його естетичної концепції. І надія на те, що він зможе виправитися, перебудуватися на комуністичний лад, виявилася марною і нездійсненою.

Таке враження, що "Маклена Граса" була останньою краплею, яка увірвала терпець не тільки прорадянським театрознавцям та критикам, а й більшовицьким ідеологам, котрі переконалися, що нічого путнього по-комуністичному з М. Куліша не вийде, бо навіть перенісши події твору на польський ґрунт, він не позбувся традиційного

українського гуманізму, який ніяк не в'язався з грубим насильством, котрим заразилося молоде покоління під впливом масового психозу всесвітньої пролетарської революції.

Намагаючись хоч якось вмотивувати вчинки молодої революціонерки Маклени Граси, яка вирішила стати в ряди борців за щастя простого народу, М. Куліш зображує представників польської буржуазії виключно негативними фарбами, що не було характерним для його творчості, – він завжди об'єктивно і виважено виписував кожний образ-характер.

Найбільше уваги драматург приділив пану Зброжекові. Зброжек працює маклером у пана Зарембського і намагається все прибрати до своїх рук – оренду квартир і навіть фабрику він задумав купити у Зарембського: "Криза трясє Польщу, як чорт суху осіку. Криза потрясає світ. У всіх голова йде обертом, навіть у лікарів. А коли у всіх голови йдуть обертом, і навіть у лікарів, то у маклерів вони менш паморочаться, і тоді маклери складають рецепти навіть на порятунок світу. Так! Але ближче, ближче до нас. Фабрику нині продають. Немає покупця. А коли нема покупця, її купує маклер. Перед цим він тільки розмірковує, що вигідніше виробляти на цій фабриці: консерви, як раніше, цигарки чи ручні гранати" [4, с. 269].

Пан Зброжек мріє зі звичайного орендаря будинку, маклера, перетворитися на повноправного господаря і стати володарем світу, бо по золотій драбині можна, на його думку, "перелізти через будь-які високі права". "Так колись я, ще хлоп'ям, любив складати з камінців палац із високим балконом. Він сто разів розвалювався, та я його знову будував, і коли доводив до вершечка, починав славити бога: дзівни буг! дзівни буг! А летіло все сторчака, – лаявся: дзябел буг! дзябел буг!.. дзябел буг!.. Зараз я добудовую одну справу, як палац із балконом. Двадцять три роки складаю я її. Це значить – двісті сімдесят сім місяців, сто дев'яносто тисяч годин. І ось лишилося три! За три години я зійду он на той високий балкон" [4, с. 270].

Жадоба захопити чуже майно запаморочила голову Зброжекові, він уже погордливо поглядав на свого господаря Зарембського і не згоджувався віддати за нього свою дочку Анелю. Тепер він розмірковував так: "Го-го! Тепер я зрозумів усе. Криза закрила йому фабрику, як трунар труну. Консерви гниють, робітник не пішов на зниження заробітної платні, – страйкує, кредитори напосідають, – банкрутство, фабрику продають з торгів. Зброжек купує – пішла вчора чутка. То він надумав: одружуся з дочкою Зброжека і на його гроші відкуплю у нього ж свою фабрику. А дзузьки! Пан Зброжек думав про цю фабрику трохи більше. Він складав свої думки про неї двадцять три роки, по камінцю, як палац у дитинстві. І щоби пан Зарембський зруйнував тепер цей палац за одну мить у такий нахабний спосіб – через любовний перелаз, – го-го-го! У нього ще голова, видно, не закрутилася. То завтра закрутиться і крутитиметься навколо мене, як земля, кажуть, крутиться навколо сонця. Отоді, може, я візьму його за зятя" [4, с. 272].

Та мріям пана Зброжека не судилось здійснитися: "Все! Банк, де я тримав свої гроші, крахнув. Все, що двадцять три роки збирав по камінчику, розвалилося. Долари покотилися й закотилися за обрій. Навіки, дзябел!... Дзябел буг! Дзябел буг!" [4, с. 285].

М. Куліш і тут залишився вірним собі. Він не показав, як герой досягає мети підступним і нечесним способом. Тим більше, драматург акцентує увагу на тому, що пана Зброжека спіткала заслужена кара – він втратив тверезий глузд і вирішив заробити капітал на власній смерті: "Коли вже в маклера закрутилася голова, виходить, маклерові лишилося одне – гак. Так! Він збирав двадцять три роки, коли не було кризи, скільки ж, питається в задачі, треба збирати тепер, коли кризи? Я вже не розв'язу цієї задачі. (Замкнув двері). Гак – і кінець! Смерть! Здається, я застрахував себе від смерті. Го-го!

Хіба не можна заробити на власній смерті? Подумай, маклере!" [4, с. 286]. І тоді маклер Зброжек вирішив заробити на власній смерті. Але при самогубстві страховки не заплатять, тому він просить старого Грасу вбити його за певну винагороду. Коли він не згоджується, готова це зробити його донька Маклена Граса. Але й тут маклер Зброжек хотів надурити маленьку дівчинку, не додавши 100 злотих до обіцяних 500. Обурена Маклена рве гроші і вбиває Зброжека як тирана й експлуататора робітничого класу і йде в революціонери.

Звичайно, Микола Куліш в окремих епізодах намагається наповнити образ-характер пана Зброжека справжньою людською суттю. Зброжек – прекрасний сім'янин, і навіть його прагнення заробити гроші на власній смерті можна трактувати по-різному: і як втрату здорового глузду, і як бажання позбавити своїх рідних злиденного життя. Маклер Зброжек був господарем життя. Він добре розумівся на справах, бачив, як пан Зарембський бездарно керував фабрикою і тому вважав цілком справедливим намір прибрати все господарство до своїх рук. За довгі роки маклерської справи він позбувся жалісливості та моральних пересторог – гроші, влада, слава засліпили його. Але він не хоче, щоб його дочка йшла його шляхом. Він дуже добре розуміє, що вона заделікатна для нечистих маклерських справ. Тому, коли він збирався в останню дорогу, вирішив докладно пояснити дочці нехай прості, але так необхідні кожному житейські істини. Про пана Зарембського він говорить: "І ось тепер я скажу, я мушу сьогодні перед тим, як ти зачиниш за мною двері, сказати тобі, що коли він і пролізе в серце, то це ще не біда. А біда, нещастя з процентами буде, коли він через серце пролізе – знаєш куди? В кишеню! Що серце, що наше серце, коли святая святих тепер у людини – кишеня, коли вона не порожня, звісно. Кишеня! Спустошивши кишеню коханки, кожен коханець дивиться на неї, наче крізь замерзлу шибку. І як ти його не грій, він вже буде холодним. І побіжить із твого серця, як арештант з криміналу. До іншої, звичайно. Мій тобі батьківський заповіт: хочеш довгого й щасливого кохання – зроби з серця сіни в кишеню, а в кишеню нікого не пускай. Тоді сидітимуть у серці, доки сама не виженеш" [4, с. 316-317].

"Вихолостив" душу М. Куліш і з пана Зарембського, який на грані банкрутства всіма силами намагається порятувати своє майно. Дізнавшись, що маклер Зброжек вирішив за півціни купити на аукціоні його фабрику, він спробував перехитрити старого маклера: освідчився його дочці Анелі у коханні, сподіваючись на одруження з нею. Але коли його аферу розгадав Зброжек, він зразу ж скинув лицемірну маску фальшивого закоханого і безцеремонно став поводитися з дівчиною. Його слова, звернені до Анелі, позбавлені теплоти та ніжності: "З'ясувалося, що ваш наймиліший татусь, а мій підручний маклер і орендар був перший і найсерйозніший претендент на купівлю з торгів моєї фабрики і всього мого майна, що це він намагався вплутати моє підприємство в борги і навіть, як я тепер гадаю, допомагав страйкарям, якщо не повиганяв їх досі з моїх квартир" [4, с. 280]. І навіть переконавшись, що Анеля не була посвячена у фінансові афери батька, він не змінив гнів на милість, бо в нього жодних почуттів до дівчини не було. Намагаючись змалювати пана Зарембського тільки чорними фарбами на вимогу більшовицьких ідеологів, М. Куліш не тільки позбавив героя живої плоти, він занадто спростив образ-характер, зробив його примітивним манекеном, не залишивши в ньому нічого людського. Пан Зарембський ненавидів жебраків і ніколи не подавав їм милостині. "У мене стоїть фабрика без робітників. Хочете хліба – підіть проженіть страйкарів, станьте на їхнє місце і працюйте. Польщі треба нагромадити власні капітали, а не жебракувати, треба закласти свій золотий підмурок, а не страйкувати біля порожніх кас. Ідіть геть!", – звертається він до прохачів милостині.

Зарембський походить зі старого польського роду і є виразником позицій польської шляхти, яка мріє повернути собі колишню славу: "Ми, Зарембські! Нам тісно танцювати! Земля старої Польщі ввігнулася під нами, як старий селянський тік. Ми танцюємо в долині. Нам потрібні нові шляхи од можа й до можа. Нам треба якнайскоріше вийти на простір степового океану, за сталевий Дніпро і туди, де оспіваний поетом... маяк під Аккерманом. Ще далі! Ще далі на південь, де щогла Кримських гір, високий Чатир-Даг стоїть. Київ – наш ключ до сходу. Данціг – на Захід. Ми повернемо далі й далі наш переможний полонез" [4, с. 283].

Погляди пана Зарембського на диво збігаються з ідеями всесвітньої революції, які пропагували більшовики. Тобто, тут, на нашу думку, М. Куліш під виглядом ідеології польської шляхти показував заGREбуші інтереси московського імперіалізму.

На противагу буржуазним представникам драматург створив образ-характер молодой революціонерки Маклени Граси, яка сподівалася, що зі Сходу прийде до Польщі соціалістичне щастя. Маклена походила з соціальних низів, батько її працював на фабриці пана Зарембського, і оскільки робітники застрайкували, то їхня сім'я залишилася без засобів на існування – вони пухнуть з голоду, маклер Зброжек погрожує вигнати їх з квартири, за яку вони не взмозі заплатити. Робітниче середовище наклало свій відбиток на характер маленької Маклени Граси. Це зразу ж помітила дочка Зброжека Анеля: "Відтоді, як ти послужила на фабриці, ти страшенно зіпсувалася, Маклено. Особливо морально – стала невічлива, груба, зухвала" [4, с. 274], – говорить вона їй.

Щоб якось вижити, Маклена ходить на канави, збирає кістки та смердючі тельбухи, з яких варить юшку. Та вона не спокушається на панські подачки. Повна ненависті до буржуїв, Маклена Граса не йде на спілку з ними. Її абсолютно не приваблює перспектива стати покоївкою у Анелі. Діалог між ними засвідчує непримиренність їхніх позицій:

А н е л я

Дивись, ось цей кошечок, а в ньому – поглянь що. Ціла котлетка, бісквіт, три плити шоколаду, коржики, булка. Якщо я вийду заміж, – а це буде за три дні, – приходь до мене по цей кошечок. Хоч і щодня приходь. Чому ж ти не береш? Невже не візьмеш? Не хочеш? Бери! Ну, бери, кажу, а то звелю віднести назад. І справді Жужельці віддам... Бери!

М а к л е н а

(взявши кошечок, тримає його якусь мить, потім рвучко йде до собачої буди й кидає)

На, Кунделю, а то й справді віддадуть Жужельці! Хоча пан Зброжек і каже, що чим собака голодніший, тим краще стереже, однак, бач, як годують свою Жужельку. Та він і про робітників це каже: чим, каже, робітник голодніший, тим дешевше і довше він працює. Недарма товариш Окрай казав, що пани нас більше люблять, коли ми голодні, хоч самі вони тільки тоді добрі, як сплять. За це я їх і не люблю, навіть коли сплю, і якби моя сила, я б їм такого наробила, як там (*жест на схід*) зробили.

А н е л я

Боже! Вона вже більшовичка!

М а к л е н а

І вийду заміж за більшовика, от! Навіть мрію. До криміналу піду! В одиночній камері буду. А до вас не піду, хоч і в окрему кімнату" [4, с. 276-277].

М. Куліш ніби намагався намацати класовий конфлікт, але з цього нічого не вийшло: він тільки протиставив позиції Анелі та Маклени, обґрунтував відмінність їхніх поглядів на світ, відштовхнувшись від соціального походження. Намагаючись наповнити образ-характер Маклени Граси революційним оптимізмом, твердістю та рішучістю, драматург загострює увагу на тому, що вона щиро захоплюється більшовиком Окраєм: "Сьогодні я його бачила, коли його вели до криміналу. Ще тоді арештували, в дефензиві сидів. А ви казали – зник. І коли б ви бачили, як він ішов! Під шаблями наголо, а сам усміхається..." [4, с. 289].

Та тут не можна не зауважити, що М. Куліш ніби між іншим показує злочинні нахили Маклени Граси. Вона не тільки захоплюється варварськими більшовицькими методами боротьби з буржуазією, а й сама нищить панський паркан, щоб зварити юшку на обід. Водночас драматург наділив її почуттям власної гідності. Власне, створив складний, неординарний образ неповнолітньої революціонерки, подаючи її вчинки як дитячі витівки. Коли Зброжек домагається від старого Граси, щоб він на колінах просив не виганяти його з квартири, Маклена зразу ж обурюється: "Не смійте! (Зброжекові). Ти! (Ввібрала повітря). Тиран ти! Тиран! Я зараз дістану грошей і отакечки жбурну їх тобі в обличчя! Отак! Дістану! Зараз же! Ось! Я побіжу й дістану!.. [4, с. 295].

Оце звертання до пана Зброжека на "ти", яке було характерним для представників советської влади, багато про що говорить. М. Куліш ще раз ніби ненароком натякає, що мова йде про Україну, в яку більшовики принесли зневагу до людини, ігноруючи її окремішність та своєрідність національної психіки. Самовпевненість маленької революціонерки Маклени Граси теж не має під собою ніяких підстав. Адже, за п'ятдесят злотих вона не змогла продати своє худеньке тіло. Надії Маклени на те, що вона дуже легко зможе вирішити свої фінансові справи, виявилися марними. Крім бажань і можливостей у суспільстві завжди існують й інші перепони – мораль, звичаї, традиції, які нелегко зігнорувати. "Не можу я, Кунделю. А думала, що зможу. Коли б він не чіпав... А які в нього погані очі, ой! Не можу! Ніколи не зможу!" [4, с. 299], – признається Маклена Граса вірному собаці. При зовнішній агресивності і непоступливості Маклена залишається нерішучою, безпорадною і порядною дівчиною, якій високі морально-етичні принципи не дозволили опуститися на дно. Навколишнє середовище наклало на неї свій відбиток, але не настільки, щоб вихолостити з неї душу та деморалізувати. Навіть в екстремальній ситуації вона залишається сама собою, почуття власної гідності ніколи не полишає її. І коли старий Граса відмовляється вбивати Зброжека, котрий вирішив заробити на власній смерті, Маклена Граса згоджується вбити маклера, й готовність до такого вчинку підтверджують її слова: "Ох, які ви тирані! (Захиталася. Ніби від зубного болю). Дракони! Ні!... дракони лише в казках були – з трьома, з шістьма головами. А у вас усіх одна голова, маленька голівка, як у глиста. Ви такі великі, великі глисти! О коби можна було б вас усіх розчавити! Коби можна було!.." [4, с. 312].

Маклена Граса вбиває пана Зброжека не за гроші, а з покликання боротися за справедливість і щастя простого народу. Такий фінал піддавали нещадній критиці радянські театрознавці, але він цілком відповідав більшовицьким принципам терору проти заможної верстви суспільства, хоча суперечив нормальній логіці поведінки особистості. Невдалим вважала фінал і Наталя Кузякіна: "Саме вбивство, обраховано здійснене рукою тринадцятирічної дівчини-підлітка, справляє тяжке враження, і в цьому

розумінні фінал "Маклени Граси" не належить до числа найбільш вдалих" [2, с. 426], хоч, на її думку, "разом з Макленою йшла з брудного подвір'я ідея революції, чистота її ідеалів, романтика непорушної віри у здійснення мрій. Йшла, щоби знову повернутися назад" [2, с. 426]. Але, на нашу думку, М. Куліш, свідомо чи підсвідомо зробивши жорстокою терористкою маленьку Маклену Грасу, яка з образи й розпачу вбила пана Зброжека, ставить під сумнів класову теорію революційної боротьби. Адже батько Маклени Граси, навіть пухнучи з голоду, не пішов на такий крок, і не тому, що не хотів дати можливості заробити Зброжекові, а тому, що не зміг переступити високі морально-етичні принципи і взяти гріх на душу.

Є в драмі ще один надзвичайно важливий образ. Музикант – віртуоз Ігнацій Падур, який вбивав людей за велику Польщу, але нездатний вбити людину як таку. Музикант Падур вважав, "що соціалізм – це буде лише друга після християнства світова ілюзія..." [4, с. 303].

Доля Музиканта складна й трагічна. Талановитий від природи, він не може пробитися на вершину суспільної ієрархії і змушений проживати у собачій будці разом з собакою Кунделем. "Колись я грав, і прізвище Падур було гучне. Мені навіть пророкували світову славу. Я, звісно, захотів грати всьому світові з польської державної естради. Пішов до легіону. Воював за світовий гуманізм, за вільну Польщу et caetera. Але на естраду зійшли якісь нові музиканти..." [4, с. 301], – згадує він.

Інші дійові особи відтіснили талановитого музиканта, бо ставили перед собою зовсім іншу мету. "Не музиканти, а нездари-ремісники. Вони грають на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові, і за це їм надано диригентські пости в мистецтві. Мені ж пан Пілсудський дав оцю буду..." [4, с. 301], – обурюється він.

Неважко помітити, що прізвище Пілсудського, який підняв Польщу з руїни і став національним героєм, тут випадкове, і слова про диктатора і улесливих музикантів більше пасують до характеристики радянського режиму.

Образ Музиканта неоднозначний. З одного боку, він: "Я – як єдність самосвідомості у філософії, світова субстанція, невмируще Я! Трансцендальне за Кантом, єдиносущє за Гегелем. Я! З якого виникає всесвіт у Фіхте і навіть матеріалізм – найвища ступінь розвитку матерії – Я!" [4, с. 300], а з іншого боку – він розуміє, що мистецтво є елітарною сферою й існує для людей, які можуть належно оцінити талант музиканта.

Однією з важливих рис драми "Маклена Граса" є те, що М. Куліш дуже часто використовує принцип закодованості поданої інформації. От, наприклад, Маклена повідомляє Падур, що розстріляли дев'яносто тисяч п'ятсот революціонерів. Але, як відомо, більшовики розстрілювали всіх тих, хто стояв на перешкоді до утвердження диктатури. І тому в словах Музиканта закладений глибокий зміст, прихований у підтексті: "Дев'яносто тисяч п'ятсот, якщо вірити прокламації. Це значить – дев'яносто тисяч п'ятсот трун? Якщо їх виставити в ряд, це приблизно на сорок п'ять кілометрів. Та-ак. Жоден ксьондз не зможе обійти їх з молитвою. Минуть ще роки, десять років, і цими трунами можна буде оперезати всю землю, та fille, по екватору. Та земля від цього не перестане обертатися навколо сонця й залишиться землею, і люди, і труни, і осінь, і нерівність, і собачі буди на ній були і завжди будуть" [4, с. 304]. Якщо взяти до уваги, що більшовики не визнавали ксьондзів і молитви, то цілком зрозуміло, про які жертви йдеться. Ці слова Музиканта звучали як пересторога, як удар на сполох далекоглядного і передбачливого митця, який відчував наближення величезної катастрофи винищення найкращих людей – національної еліти. Устами музиканта Ігнація Падур М. Куліш також утверджував думку про марність тих жертв, до яких призвели більшовицькі ідеї в

ім'я ілюзорного вселюдського щастя. Нічого кардинально не можна змінити на землі, нищачи мільйони людей, ніякими жертвами, бо найбільшою цінністю є людина, яку треба берегти, шанувати, створювати їй можливість для добробуту та процвітання. "Тепер ось що: минули і революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара й холодна. І лиса. Ані билиночки на ній. Сонце – як місяць, а місяць – як півсковорідки" [4, с. 305], – підсумовує свої міркування Музикант.

Звичайно, революції і кризи в Польщі минули набагато швидше, ніж в Україні. Поляки зуміли мобілізувати волю, сконсолідувати суспільство і вийти на цивілізований шлях розвитку, а Україну чекали нові жахливі випробування, котрі поглинули мільйони жертв найсвідоміших і відданих українців, немилосердно перемелюючи їх в жорнах більшовицької диктатури.

Драма "Маклена Граса" М. Куліша відображає складний і суперечливий час як в Польщі, так і в Україні. Намагання автора за польськими героями приховати свої справжні думки, думки письменника-гуманіста, який не сприймав жорстоких і кривавих методів боротьби в ім'я ілюзорних і надуманих ідеалів, наклало свій відбиток на драматичний твір, і це цілком природно позначилося на їх естетичній вартості. Недомовки, приблизне відтворення колориту життя і побуту персонажів польського походження, схематичний їх поділ на багатих і бідних, однозначне трактування їх з позицій більшовицької ідеології позбавило драматурга можливості витворити повнокровні образи-характери, наповнити їх справжніми пристрасними почуттями. Тому п'єса, яка вийшла блідою і невиразною, може бути прикладом того, що на чужому ґрунті неможливо витворити високохудожнє полотно.

1. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. – Харків, 1989.
2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970.
3. Кисельов Й. Драматурги України. – К., 1967.
4. Куліш М. Твори: У 2-х т. – Т. 2 К., 1990.

DRAMA POETICS OF "MAKLENA GRASA" BY MYKOLA KULISH

Volodymyr PRATSYOVYTYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article "Drama poetics of "Maklena Grasa" by Mykola Kulish" touches upon a complicated problem of the relations of the artist and the society in Ukraine at the beginning of the 30-ies of the XXth century. The play "Maklena Grasa" was the last attempt of the playwright in at least some way to prove his support of the proletarian literature and contrary to his own aesthetic concept embody reality from the class position at the Polish ground.

Key words: aesthetic conception, image-character, political drama, play, classes theory

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2004
Прийнята до друку 31.08.2004.