

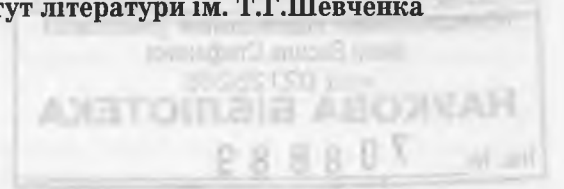
83.3 (4Укр) 6  
С 80



Стильові тенденції  
української літератури  
XX століття



Національна академія наук України  
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка



Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця

# Стильові тенденції української літератури ХХ століття

Людмила М. М. М.

Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця  
Відомості про видавця



Київ  
ПЦ «Фоліант»  
2004



ББК 83.3(4УКР)6

С 80

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника

код 02125266

**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**

Інв. №

**7 0 8 8 8 9**

Схвалено до друку Вченою радою  
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України  
(протокол № 13 від 23 грудня 2003 р.).

Науковий редактор В.Г.Дончик  
Упорядник Н.М.Шумило

С 80 **Стильові тенденції української літератури ХХ століття:** 36. – К: ПЦ «Фоліант», 2004. – 284 с.

ISBN 966-8474-24-4

У збірнику висвітлюються стильові проблеми художньої творчості ХХ ст. Автори розглядають специфічні українські літературні явища - модернізм, постичний авангард, символічну драму, феномен неокласиків та індивідуальні стильові системи Павла Тичини, Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Івана Кочерги, Юрія Яновського, Емми Андрієвської, Василя Симоненка, Миколи Зарудного.

Збірник присвячується пам'яті українського критика й літературознавця Володимира Мельника (1941-1997).

ББК 83.3(4УКР)6

ISBN 966-8474-24-4

*Володимиру Мельнику присвячується*

Одною з прикметних характеристик нинішньої реконструкції в художній літературі та літературознавстві є всезагальна увага до питань форми, зокрема стилю. В цьому збірнику, підготовленому співробітниками відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, висвітлюються саме стильові проблеми художньої творчості ХХ ст. Під цим кутом зору автори розглядають специфічні українські літературні явища – модернізм, включаючи поетичний авангард, символістську драму, феномен неокласиків та індивідуальні стильові системи Павла Тичини, Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Івана Кочерги, Юрія Яновського, Емми Андрієвської, Василя Симоненка, Миколи Зарудного.

Задум такого колективного дослідження виник у завідувача відділу української літератури ХХ ст. (1992–1997), доктора наук Володимира Мельника, він же був організатором і душею цієї пошукової розробки, керував авторським колективом, довів роботу до завершення, сам написав заголовну статтю «Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення».

На превеликий жаль, побачити це видання Володимиру Мельнику не судилося: у липні 1997 р. він раптово помер.

Володимир Олександрович Мельник (1941–1997) – винятково працьовита та цілеспрямована, обдарована людина. Залишився круглим сиротою в ранньому віці, батька й матір йому цілковито замінила книжка, що згодом почасти оберталася в житті болючими внутрішніми пошуками власного, повновартісного «Я»... Так описав він у Народному Русі під час процесів національного відродження України. Працюючи в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, він з активної критики (Лауреат Республіканської премії ім. О.Білецького, автор праць «Сюжети. Конфлікти. Характери», 1977; «Мужність доброти», 1982) перейшов цілком у літературознавство: доклав чимало зусиль для повернення в літературу забо-

ронених імен і явищ 20-х рр., – один із авторів видань «20-ті роки.: літературні дискусії, полеміки» (1991), «З порога смерті... Письменники України – жертви сталінських репресій» (1991), упорядкував та прокоментував осяжні томи творів М.Івченка та В.Підмогильного, написавши до них ґрунтовні наукові передмови. Про останнього видав монографію «Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.» (1994), яку в Україні захистив як докторську дисертацію, попередньо діставши за аналогічну розробку звання доктора філософії Українського Вільного Університету в Мюнхені.

Очолюючи відділ української літератури ХХ ст., готувався сам та націлював інших на підготовку до роботи над новою багатотомною «Історією української літератури», розглядаючи як її своєрідне підґрунтя видану вже в часи незалежності «Історію української літератури. ХХ століття» (в 3-х книгах; 1993–1995; за розділи, написані до неї, удостоєний звання Лауреата Державної премії ім. Т.Г.Шевченка), а також пропонований читачеві збірник статей.

Володимир Мельник

## МОДЕРНІЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ\*

Шостий рік – від Першого Міжнародного конгресу українців у Києві 1990 р. – науково розкуто, незаідеологізовано ведемо мову в Україні про модернізм, але, здається, чим більше говоримо, тим більше виникає дискусій, полемік. Уже сам собою цей факт мав би й довести деяким нашим дослідникам, що тут обійтися епатажно-авангардистським «не було й немає» аж ніяк не можна. Що явище це таки досить масштабне, складне і слід його вивчати не з суб'єктивного наскоку, а у іманентно-еволюційному розвитку, у широкому й глибокому контексті, виходячи й до суміжних наук, зокрема таких, як філософія та психологія. Адже модернізм – це стрижнева проблема українського літературного процесу ХХ ст., принаймні першої його половини.

Від часу згаданого київського Конгресу відбулися, звичайно, помітні зрушення як в історичному, так і в теоретичному аспектах дослідження. В останньому взагалі фіксуємо просто стрибок – маємо ж бо навіть уже захищені докторські дисертації, скажімо, про теоретичний дискурс українського модернізму чи модернізм у світлі постмодерністської інтерпретації. Це, безперечно, добра ознака нашого поступу. Однак теоретичні висновки мусять, певно ж, будуватися не на апріорності дослідника, а на реальній основі – художніх текстах. Це – аксіома. На жаль, інколи вона ігнорується, науковець обмежується лише проголошеними маніфестами, епістолярією письменників, що незрідка виявляються досить віддаленими від художньої практики тих же авторів. А, як доречно спостережено фахівцями, «естетична свідомість українського модернізму формувалася на рівні не так теоретичному, як практичному» (Т.Гундорова).

\* Стаття написана на основі виступу на III Міжнародному конгресі українців, що відбувся у Харкові 1996 р.

Ще один загальний аспект проблеми хотілося б порушити перед тим, як перейти до конкретики, означеної в заголовку теми. На рівні наукових досліджень, дискусійних доповідей на конференціях (у нас і в діаспорі) постає питання про хронологічні межі модернізму. Коли б справа стосувалася того чи того десятиліття, можна б лишати це на вподобання кожного дослідника. Але висуваються версії про тяглість модернізму в межах століть і взагалі про постійну його притаманність літературі чи не від доби класичного європейського Ренесансу, коли Дж.Вазарі (у своїх знаменитих «Життєписях») 1550 р. назвав мистецтво після епохи середньовіччя новим, сучасним – *la moderna*. Звідси, очевидно, починається штучна варіативність самої категорії, що на сьогодні призвела до ототожнення *модернізму* й *модерності*, що різнозначне у відповідних параметрах *реалізму* й *реальності* – тобто змішування художнього явища з навколишньою буттєвістю.

Реальність, як і модерність, справді, завжди були в літературному процесі, а от реалізм і модернізм – це досить окреслені естетичні системи, зі своїми типами художнього мислення і хронологічними вимірами. Тільки щодо реалізму це, здається, ні в кого не викликає сумнівів, а щодо модернізму – поки що сумнівів є чимало. Тут, звичайно, далися взнаки історичні умови розвитку нашої літератури на материковій Україні. Коли ж від цих засад абстрагуватися й поглянути на еволюційність літературного процесу хоча б за останні три століття (XVIII–XX), то побачимо, що естетична змінність його позначена такими більш чи менш тривалими епохами, як класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм. І цілком закономірно в цьому ряду наступним етапом постав модернізм.

Виходячи з таких засад, поглянемо на модернізм української прози не як на щось випадкове, побічне, а як на естетичну епоху, що органічно прийшла у всі літератури Європи – до нас лише з певним часовим запізненням – наприкінці XIX ст. і тривала до середини XX ст., зазнаючи то піднесення, то спаду, що й спонукало мене означити це як *три хвили*, кожна зі своїми особливостями.

У 90-х рр. XIX ст. стала очевидною вичерпаність системи філософії позитивізму, на засадах якої ґрунтувався класичний гуманізм, започаткований італійським Ренесансом. А це, в свою чергу, активно позначилося й на літературі, заснованій на реалістичному пізнанні дійсності. Методологічні принципи критичного реалізму гальмували нарощування можливостей естетичного оновлення художнього слова.

Зародження модерністського типу мислення спостерігалось у творчості І.Франка, Лесі Українки, але, очевидно, зрушення постало на межі століть, коли у молодій генерації українських письменників визрів протест проти стереотипів народницького побутописання. Утверджувалася нова концепція осмислення людини й суспільства, що формувалася під впливом ідеалістичної філософії А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, психоаналізу З.Фрейда, з орієнтацією на проникнення до глибин ірраціонального, підсвідомого. Україна включалася до загальноєвропейського літературного процесу, де заявили про себе імпресіонізм, символізм, експресіонізм та інші стильові течії, що в сукупності й дали першу хвилю українського модернізму.

Проза О.Кобилянської постає тут початковою сторінкою, де згармонізувалися європейська філософська думка і аристократизм національної ментальності в цілісному ідеалі духовної краси людини, її найвищого самовдосконалення. Це була основа стильового напрямку неоромантизму. Тоді ж помітно заявили про себе в літературі М.Коцюбинський, В.Стефаник, М.Яцків – найяскравіші постаті також раннього модернізму. Вони цікаві ще й тим, що розпочинали творчість у традиційному реалістично-соціальному ключі, вийшли на різні шляхи новаторського світосприймання: М.Коцюбинський – імпресіоністичного, В.Стефаник – експресіоністичного, М.Яцків – символістського. (Слід наголосити, що мову тут і надалі ведемо про домінуючі ознаки стилю кожного письменника: «чистого» стилю в художній практиці не існує). Якщо додати сюди ще ряд помітних постатей того часу – А.Кримський, Г.Хоткевич, Марко Черемшина, О.Плющ – які, кожен по-своєму, йшли у річищі окреслених тенденцій, стане очевидним прорив української прози (хоча, як уже мовилося, з відчутним запізненням) на європейські шляхи оновлення як стильових особливостей, так і жанрових (активного функціонування набула новела та коротка повість, що за психологічним наповненням дорівнювала роману). Водночас український модернізм, за всіх впливів європейства, мав свою національну специфіку, яка полягала, зокрема, і в тому, що митці свідомо не зрікалися (за незначними винятками) у своїй творчій практиці соціальної заангажованості [...].

Характерною особливістю цього періоду – порівняно короткого, але досить динамічного – було й не менш інтенсивне прагнення до нової якості реалістичного напрямку літератури. Він мав далеко



не однолінійний спектр: поряд з упертими залишками етнографічно-побутового стилю (виразника народництва), епатажно виявляв себе натуралізм, а згодом дедалі більше окреслювався неореалізм – психологічний реалізм, що, змагаючися з модерністичними течіями за власне виживання, в основу пізнання також ставив внутрішній світ особистості, хоча переважно такої, яка втрачає віру у високі естетичні ідеали. Тут найяскравіше проявилася рання проза В.Винниченка, що стала для тогочасного читача не меншим відкриттям, ніж твори О.Кобилянської чи В.Стефаника.

Поступово перша хвиля модернізму (90-ті рр. ХІХ ст. – 10-ті рр. ХХ ст.) з усім розмаїттям стильових та жанрових тенденцій еволюціонувала у другу – 20-ті рр. ХХ ст., коли прийшло нове творче покоління, що дало розвивало модерністські засади творчості, водночас вносячи туди свою специфічну тональність. Друга хвиля модернізму тривала майже в аналогічних хронологічних рамках (півтора – два десятиліття), але виявилася помітно масштабнішою і ціліснішою. Це вже був потенціал не окремих яскравих особистостей, а цілого покоління, яке й ознаменувало собою «Розстріляне відродження».

Під впливом суспільних катаклізмів (перша світова війна, російська революція 1917 р., що перейшла у братовбивчу громадянську війну, більшовицькі репресії з наслідком – масовою еміграцією інтелігенції) розмаїтий літературний процес в Україні помітно пригальмувався. Та з початком 20-х рр. він усе ж відчутно реанімується: до класиків, які ще творчо працювали, приєднується активна молодь, яка жваво розвиває всі напрями своїх предтеч.

Так, можливість практичного втілення ідеї державотворення дала поштовх до розкриття найактивнішому напрямку – неоромантизму, з широким діапазоном героїки – залежно від розуміння ідеологічних засад тієї ідеї: від революційно-більшовицької (М.Хвильовий, А.Головка) до національно-визвольної (Г.Косинка, Ю.Яновський). Символізм, до цього досить аморфний у прозі Наддніпрянської України, спалахнув «блакитним романом» Г.Михайличенка, давши привід тривалій дискусії в періодиці. Імпресіонізм, загалом широко притаманний новелістиці 20-х рр., особливо виразно виявився у творах М.Івченка, частково Г.Косинки. У Г.Косинки наявні й ознаки експресіонізму, що досить яскраво заявив про себе в прозі О.Туриянського (повість «По за межами болу»). Оновлений реалізм початку століття також мав продовжен-

ня своїх тенденцій і в 20-х рр.: до інтелектуально-психологічних його можливостей зверталися В.Підмогильний, В.Антоненко-Давидович, В.Домонтович, а до суспільно-історичних – І.Сенченко, О.Копиленко, П.Панч.

Усе було свідченням потужного, динамічного потенціалу української прози, яка, стимульована набутком найближчих попередників, прагнула вирватися на вселюдський шлях. Але саме це й сприйнялося централізованою радянською владою як найнебезпечніша загроза її ідеологічним постулатам. Від середини 20-х рр. розпочалася вже відверта боротьба московського державного апарату з національно свідомими силами української культури, найперше – літератури. Що й змусило перегрупуватися письменників – уже не так залежно від творчих уподобань, як від політичної платформи. Літературу знову було позбавлено естетичного саморозвитку і перетворено на плацдарм ідейно-класової боротьби. Весь художній процес спрямовувався до єдиного реалістичного стилю у вульгарно-соціологічному вияві. Відома літературна дискусія 1925–1928 рр. завершилася політичним втручанням владних структур, утворенням літературних угруповань – рупорів державної ідеології – ВУСПП, «Молодняк».

Випробуваними засобами «батога й пряника» влада розшарувала письменників на пролетарських і попутників. Останніх тримали під постійним прицілом: «Яка ваша позиція?». Тож одні з неоромантиків та імпресіоністів продовжили утвердження офіційної ідеології («Бур'ян» А.Головка), інші – стали на протилежні, викривальні засади («Вальдшнепи» М.Хвильового). Чимало прозаїків, освоюючи також «велику» форму, йшла в напрямку поглиблення психології особистості («Смерть» Б.Антоненка-Давидовича, «Місто» В.Підмогильного) чи зосереджувалася на соціально-національній проблемі («Голубі ешелони» П.Панча, «Чорне озеро» В.Гжицького). Тривали й інші експерименти: започаткована М.Хвильовим тенденція «романтики вітаїзму» знайшла символічне втілення у повісті-симфонії «Вертеп» А.Любченка, романі «Майстер корабля» Ю.Яновського.

Однак, будь-яка нестандартність кваліфікувалася засобами ортодоксальної критики як антирадянська література. А з такою вже велася боротьба, як з політичним ворогом. Звідси – заборона публікації другої частини «Вальдшнепів» М.Хвильового, ліквідація самої організації ВАПЛІТЕ, врешті гучний процес СВУ

(1929), на якому одні письменники опинилися на лаві підсудних (С.Єфремов, Л.Старицька-Черняхівська, М.Івченко), другі – в ролі свідків (М.Зеров), треті – громадських обвинувачувачів (О.Слісаренко). Проза 1930 р. ще встигла зблизнити останніми потугами творчої незалежності («Чотири шаблі» Ю.Яновського, «Невеличка драма» В.Підмогильного, «Іван Іванович» М.Хвильового, «Мати» А.Головка). Але всі вони зазнали розгромної критики з вимогою заборони або негайного створення нових варіантів.

Після цього об'єктивно говорити про українську прозу як естетичне явище літературного процесу можна, оперуючи лише творами письменників Західної України та еміграції. Тут справді різні стильові течії вільно виявилися навіть у межах доробку одного письменника. Так, Б.Лепкий малу прозу писав у народницько-реалістичному ключі, а історичну пенталогію «Мазепа» – у романтичній тональності. У творах У.Самчука маємо епос критичного реалізму (трилогія «Волинь») і глибокий ліричний психологізм особистості («Марія»). А В.Винниченко наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. започатковує в українській літературі нові жанри великої прози: роман-утопію («Сонячна машина») та соціально-філософський роман («Вічний імператив») – з ідеєю гармонійності суспільно-го ладу та особистості.

Завершення 30-х років в радянській Україні було позначене волонтаристським зведенням літератури до вульгарного неонародництва: «виробничого» та «колгоспного» романів з декретованим позитивним героєм – комуністом. Втеча в історичну тематику чи фантастику не рятувала – там теж вимагалася від автора пролетарсько-класова позиція. Врешті, будь-які спроби об'єктивного зображення дійсності були затоплені тотальним нищенням українства у всіх верствах нації: голодомор, політичний терор, концтабори і розстріли. У культурному, як і в суспільному житті України, на довгі роки запанував театр абсурду, що його безкомпромисно розкрили у своїх останніх, перед Соловками написаних творах, Є.Плужник (трагікомедія «Змова у Києві», 1933) та В.Підмогильний («Повість без назви», 1934), що збереглися лише в рукописах і опубліковані тільки зараз.

Друга світова війна принесла певне нетривале послаблення цензурних утисків художньої творчості та, в підсумку, велику хвилю нової еміграції з України. Тож у перші повоєнні роки відбувається ще одна спроба естетичного відродження національної

літератури за межами УРСР – у рамках досі маловідомого у нас МУ-Ру (Мистецького українського руху) – Німеччина, 1945–1948 рр., – що в історичній еволюції й постає як третя хвиля модернізму. Хронологічно вона найменш тривала, однак значення її в літературному процесі досить вагоме. Фактично, це був новий спалах теоретичних полемік щодо місця української літератури в європейському контексті та практичного втілення цих пошуків у написаних творах, передусім у прозі. (Це нагадувало дискусію 20-х рр., але на іншому ідейному та суспільно-політичному ґрунті).

Нагадаю лише, що діапазон Мурівських проблем сягав від упровадження «національно-органічного стилю» в українській літературі, що обстоював Ю.Шерех (Шевельов), до намагання силоміць модернізувати українське письменство західноєвропейськими «канонами», чого емоційно прагнув І. Костецький. Та в даному разі головне полягало в тому, що еміграційна проза того часу дала досить помітні твори в річищі модерністських пошуків 20-х рр. Так, неоромантизм, у вигляді «романтики вітаїзму» знайшов виявлення в романах І.Багряного «Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою». До символістського узагальнення підніс зображення страхіть геноциду 30-х рр. Т.Осьмачка у повістях «План до двору», «Ротонда душоубців». Інтелектуальна проза, в якій домінував психологічний реалізм із романтичним забарвленням, заявила про себе в повістях В.Домонтовича «Без ґрунту» та Ю.Косача «Еней і життя інших». А соціально-ліричний епос розгортався в нових панорамних полотнах У.Самчука (дилогія «Юність Василя Шеремети» й перший том трилогії «Ост») та Докії Гуменної (тетралогія «Діти Чумацького шляху»).

А проте МУР у розпалі своєї діяльності мусив зійти з арени, тепер уже під тиском переважно законів європейської економіки. Українські письменники-емігранти розсосередилися чи не на всі континенти світу, несучи й туди прагнення творити національну літературу високої якості. Та надходила нова історична доба, ознаменована такими визначними явищами початку другої половини ХХ ст., як Нью-Йоркська група (на еміграції) та шістдесятники в Україні. Але її дехто з сучасних літературознавців називає уже постмодерністською...

Отже, у висновку можемо говорити про модернізм української прози як тяглість нової естетичної системи з амплітудою від останнього десятиліття ХІХ ст. до початку другої половини ХХ ст.

Враження, що модернізм наш не виявився тривало й виразно, установилося ще й тому, що радянські та деякі сучасні науковці не беруть до уваги цілісності літературного процесу: в Наддніпрянській Україні, Західній Україні та на еміграції. Коли ж не робити такого штучного розподілу, побачимо, що, маючи свої «вершини й низини», український модернізм був домінантним напрямом художнього слова в окреслений час. Звичайно, це не виключає існування – як і в усі інші епохи – альтернативних напрямів, течій, стилів, що, до речі, і є основою динамічності літературного процесу.

Стосовно ж того, якою мірою український модернізм ідентичний із центрально- та західноєвропейським, маємо, врешті, прийти до певного знаменника й не моделювати нових комплексів меншовартості. Адже крім основного чинника – бездержавності нашої нації, що й призводило до «регіональності» модернізму, – в науці відомо, що будь-яке естетичне явище іманентно-органічним є лише для кількох чи близької групи літератур. А що воно віддаленіше від епіцентру, то набуває дедалі іншої барви модифікації, згідно з національною специфікою того чи того письменства. Чи не тому вже польський, чеський, словацький модернізм початку ХХ ст. – далеко не той, що заявив про себе у Франції, Німеччині та скандинавських країнах? Що вже тут вимагати ідентичності від модернізму українського? Та й чи в цьому суть нашого завдання? Можливо, краще б осмислити глибинність того, що маємо, і гідно триматися поміж інших літератур і народів.

Володимир Моренець

## ПОЕТИЧНИЙ АВАНГАРД: ЙОГО ПРИРОДА Й СУЧАСНІ ВИЯВИ

Історія літератури переконливо свідчить, що упродовж принаймні останнього сторіччя авангард як стильовий напрям був і лишається органічною складовою саморозвитку європейського письменства. В певні періоди він виходив на авансцену, гучними заявами і творчими пропозиціями потісняючи вглиб мистецького процесу інші провідні напрями (без яких, одразу зазначимо, саме його існування позбавляється всякого смислу і в морально-естетичному плані набуває стійкого знаку «мінус»). Так було, скажімо, в 10–20-х рр. ХХ ст., коли з «пароплаву сучасності» скидалися найвизначніші авторитети й проголошувалося настання якогось архівового, але неодмінно протипокладеного традиції мистецтва (М.Семенко, В.Поліщук, М.Йогансен в Україні; О.Кручених, В.Хлебніков, В.Маяковський у Росії; Т.Пайпер, Ю.Пшибось у Польщі; В.Незвал у Чехії; Б.Брехт у Німеччині, Г.Аполінер у Франції та ін.).

В інші періоди активність авангарду в літературі різко знижується аж до начебто його остаточної деактуалізації та заникання, що, на наш погляд, є радше фактом суспільної рецепції, аніж органічних та незворотних змін у самій літературі. Поступаючись місцем важливішим на кожний даний момент філософсько-естетичним та стильовим тенденціям, авангард насправді існує бодай як естетична ймовірність, яка реалізується при першій іманентній потребі літератури, потребі, яка в основному зумовлюється агресією на художню та суспільну свідомість свого часу спрацьованих, регресивних, так чи так застарілих форм і значень. Так було в західній літературі 60-х рр., а через двадцять літ – і в українській (а також російській, коли згадати поезію І.Іргєнєва, Л.Рубінштейна, Д.Прігова, С.Ніколаєва, у польській, коли поглянути на творчість М.Бялошевїча і Є. Герасимовича останнього періоду його життя в письменстві). Зрештою, і як «тіньова» іпостась офіційно визнаного і всіма прийнятного художнього слова поетичний аван-



гарт і в періоди своєї пасивності все ж таки існує, до того ж не обов'язково в заплілі (у вигляді андерграундної пародійної культури), яскравим прикладом чого є поетична творчість Ю.Пшибося впродовж 1925–1968 рр., або авангардна лірика Ю.Тарнавського, головні збірки якого з'явилися у 50–70-х рр. Себто предмет був і є, хоч у різні часи він по-різному тлумачиться й оцінюється.

З відомих маніфестів М.Семенка<sup>1</sup> (як російських і польських авангардистів)<sup>2</sup> знаємо, що сам авангард («кверо-футуризм», «поезо-малярство», «панфутуризм» тощо) мислив себе провідним мистецьким напрямом ХХ ст. і щодо інших напрямів та ідейно-стильових течій виявляв методологічну агресивність і підкреслену зневагу (що, до речі, свідчить про його специфічну залежність від останніх). Типовим у цьому плані є міркування В.Поліщука, висловлені ним у програмовій брошурі «Літературний авангард»: «В поезії не слід вказувати ні на ямби, ні на верлібр, ні на частушку, ні на великі ритмічні періоди, як на щось кінцеве: все гарно й потрібно на своєму місці. Головне ідеологія. У вокальній частині поетичного твору мелодизм вважаємо потрібним, але не виключним завданням, навпаки, дисонанси, шуми, перебої та какофонію вважаємо кожде за рівноцінну вокально-складову частину поезії. Порівнюючи з музикою, ми повинні сказати, що сучасна творчість поетична повинна вважати чистий мелодизм, як і мендельсонівщину з лисенківщиною та усяке «тінь там тоне» – «тінь ... день... сум» за минуле. Хто ще на це оглядається, той гальванізує трупа, але майбутнє в поступові за музикою Скрябіна, Вариківського, Буцького так само, як і за творцями мішаних звуків і ритмів у поезії»<sup>3</sup>. Окрім іншого, цікаво зауважити, що рішуче підкреслюваний В.Поліщуком ідеологічний момент (хоч він у 10–20-х рр. далеко не завжди, а тим паче й не всіма авангардистами акцентується з такою силою, як автором «Вибухів сили» 1921 р., однак у вигляді спротиву традиції і модерну авангардові органічно притаманний) через півстоліття знову актуалізується, цього разу в якості художньо-стильовій і змістовій як основа цілого напрямку всередині авангарду – так званого «концептуалізму».

Зрозуміло, що міркування В.Поліщука не є оцінкою напрямку, а одним з його програмно-теоретичних виявів. Широким осмисленням самого явища завдячуємо вченим. Так, в Україні авангардом в його європейському масштабі займався передовсім Д.Затонський, до того ж у найбільш несприятливих для цього часів. Прагнучи бодай

ознайомити радянську аудиторію з провідними мистецькими тенденціями ХХ ст., Д.Затонський відмежував авангард від «похмурого» модернізму як принаймні в намірах і цілях прогресивний рух («відправним пунктом модерністської скарги був відчай, а «авангардистського», в нашому розумінні слова, шукання – надія»<sup>4</sup>). В його трактуванні «авангардистське мистецтво було типовим продуктом революційної епохи, що починалася, породженням «її дитячих хвороб» і «лівацьких» перегинів... Рвійне й чесне, але абстрактне й туманне, воно розмовляло саме «дитячими», «ламкими голосами»<sup>5</sup>.

Однак навіть у світлі такої ідеологічно зумовленої «революційної позитивності» авангарду Д.Затонський не міг обійти увагою таку його конститутивну ознаку, як наступальна перекірливість, вроджена епатажність і сепаратизм щодо всього іншого в літературі сучасного. Авангардистське мистецтво, зазначає вчений, «виходило трохи богемином і трохи маніром, навіть таким, що зумисне проголошує, кривляється. В руслі цього мистецтва часом виринали перлини поезії. Та все-таки воно залишалося чимось оранжерейним – по-юному претензійним, але й по-юному ортодоксальним. Воно жилося із джерел «високих фантазій». І тому не задовольнялося реалізмом, тяглося до романтики. Втім, реалізм, який здавався «авангардистам» банальним і низькопробним, не задовольняв їх і тим, що вже існував до їхнього народження, що асоціювався в їхній уяві зі всім «старим», більше того – з «облудним», «міщанським», «буржуазним»<sup>6</sup>. Між літературою, про яку пише Д.Затонський, і предметом, який досліджується нами, – часова відстань у понад півстоліття. Тим знаменніше, що наведене вище судження вельми точно відбиває характер авангардного поетичного злету 80–90-х рр. за тієї непринципової у даному разі корекції, що «буржуазне» буде замінене в ньому на «радянське».

У дослідженні власне українського авангарду 20-х рр. чимала заслуга належить Г.Черниш, котра в своїй дисертаційній праці «Український футуризм і поезія Михайла Семенка» докладно висвітлила цей напрям та його еволюцію і, що для нас головне, побачила його прямий аналог у молодіжних поетичних угрупованнях сьогодення («БУ-БА-БУ», «Пропала грамота», ЛУТоСад»<sup>7</sup>). Пишучи про ці останні, Г.Черниш вдається до визначення «постфутуризм», що не відміняє можливості розглядати ці явища в загальному річищі сучасного літературного авангарду. Я використовую термін «авангард» у його широкому літературознавчому смислі, звільненому від

оцінкового моменту: питання про те, авангард – це «добре» чи «погано», не ставиться взагалі, натомість я керуюся прагненням дати бодай попередню відповідь на питання «що», «як» і «навіщо» є цей авангард. Я також відмовляюся від використання нарощення «нео» в стосунку до авангарду, оскільки співвідношу його не з відповідним явищем перших десятиліть ХХ ст., а сучасними йому іншими напрямками української лірики, специфічна й постійна взаємодія яких і є, на мій погляд, нормальним станом літератури і яка й забезпечує, власне, її саморозвиток.

У зв'язку з явною активізацією авангарду на стрімкому схилку радянської епохи він у 90-х рр. знову повернувся до себе посилену увагу критики. В Росії це пов'язується, як зазначалося, з творчістю Л.Рубінштейна, Д.Пригова, Т.Кібірова, І.Іртеньєва та ін., в Україні – з поезією В.Цибулька, В.Неборака, Ю.Позаяка, С.Либоня, О.Ірванця та цілої низки інших молодих митців. І хоча я буду всіляко уникати оцінкового моменту самого явища, зовсім обійти його у світлі запальних дискусій на зламі 80–90-х рр. не вдається (не кажучи про цілком нормальну критичну оцінку конкретних поетичних зразків).

Так, під завісу 80-х рр. на сторінках журналу «Новый мир» відбулася цікава й багато в чому показова дискусія. А.Л.Казін у статті «Мистецтво та істина» класичну традицію співвідносить із «надособистісними цінностями», а «модернізм» (у моїй систематизації – авангард) – з «абсолютизацією суб'єкта як альфи й омеги, початку й кінця світобудови»<sup>8</sup>. Відтак перед першою критик (явно заклопотаний збереженням «векової духовної традиції, до сих пор підтримуваної русскую культуру»<sup>9</sup>) схиляється в пошані, тоді як модернізмові (поряд з останнім терміном гамузом вживає також «постмодернізм» та «авангард») відважує могутній критичний ляпас цілком упізнаваного класового походження: «Хоч би як там було, самоствердження в усіх сферах, від художньо-філософської і політичної до еротичної та кулінарної, становить собою сьогодні центральну опору буржуазного світопорядку, яка визначає так чи так ідейний горизонт модерністського й постмодерністського мистецтва»<sup>10</sup>.

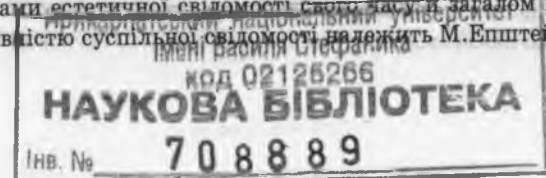
Коли наведене судження засвідчує головним чином методологічну позицію поціновувача й цитується тут з іронією, то подальше має в собі певне раціональне зерно, принаймні у плані застороги щодо розмитості (або й відсутності взагалі) в авангарді ціннісних

орієнтирів: «Не можна грати зі злом, перетворюючи його носіїв у карнавал оскраженілих блазнів. Карнавал у будь-якій формі – від циркового трюкацтва до політично загостреного соцарту чи трагіфарсу – це завжди ризик перевернення ціннісної ієрархії. В минулі століття карнавал відбувався, як правило, на соборній площі, що своїми суворими, спрямованими вгору обрисами вводила цю стихію в певні береги, ціннісно оформлювала її. Поза подібним оформленням карнавальна стихія переходить у небезпечну «веселу відносність», здатну поглинути що завгодно»<sup>11</sup>. І далі: «Поняття на зразок «дійсності», «мистецтва», «істини» для постмодернізму (А.Л.Казін постмодернізм й авангард не розрізняє. – В.М.) є допотопними міфами, які ще доживають свій вік на задвірках догматичної свідомості, але які вже до сучасності належать приблизно так само, як, скажімо, оперета «Прекрасна Єлена» до неомесіанства Майкла Джексона»<sup>12</sup>.

Важко заперечити, що подібна небезпека морально-етичного вихолощення (або «всєідства», що, зрештою, те саме) справді існує. Та хіба не існує протилежна небезпека щодо, скажімо, лірики традиційної, а саме: перетворення морально-світоглядних пропозицій митця на догму, трансформації етичної ідеї в ідеологію?<sup>13</sup> Адже саме це, на мій погляд, спостерігається в значній частині лірики Б.Олійника або в окремих невдалих громадянсько-публіцистичних віршах Д.Павличка, не кажучи вже про сонм віршотворців середньої руки. І хіба подібний процес дидактично-догматичного «насушення» лірики 70–80-х рр. і не за активізував, власне кажучи, іронічність та бурлескність поетичної молоді 90-х?

Мені здається, справа в тому, що, в принципі, не можна розглядати авангард у межах тільки самого себе, у відриві від інших провідних напрямів, які, будучи ізольовані один від одного, так само не гарантовані від регресивних і гальмівних тенденцій. Зрештою, одна з головних вад соціалістичного реалізму й полягала в тому, що ця естетична система канонізувала один-єдиний, найширшим масам «зрозумілий» напрям – традиційний, що призвело до гіпертрофічно страхітливого переродження його природних і загалом художньо нейтральних якостей (ідейної ясності, дохідливості, дисциплінованості образно-метафоричного ряду тощо).

Вельми цікава спроба осмислити авангард саме в зв'язку з іншими проявами естетичної свідомості свого часу в загалом із природною активністю суспільної свідомості належить М.Епштей-



ну. Відомий критик і літературознавець виявляє в аналізі предмету рідкісну винахідливість і вникливість, «розкручує» предмет на таких інтелектуальних рівнях, які автоматично звільнюють його від прямої дискусії з А.Казнім. Відтак є резон вдатися до ширшої цитації цієї студії. Вже першими судженнями, спираючись на відомі дослідження, М.Епштейн надійно захищає себе від можливих закидів у апологетизації авангарду як такого й висвітлює його складну, суперечливу, далеко не з усіх боків «милу» суть:

«Дыр бул щыл убеждур» Олексія Кручених або «гзи-гзи-гзос» Велемира Хлебникова зрідні такому явищу, як «глоссалалия», косноязыке бурмотіння, зрозуміле тільки юродивому, ті «слова мутні», які вимовляв Андрій Цареградський (*Д.С.Лихачов, А.М.Панченко, Н.В.Понирко. Смех в Древней Руси.* – Л.: Наука, 1984. – С. 96). Косноязыкість є спосіб виразити невиразність невиразного – речі, які не піддаються мові, вислизують від поймаювання. Авангард – це художнє освоєння саме тих сфер буття, які є незримими, невідчутними, невисловлюваними, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невисловлюваність мусить бути висловлена (а не збережена в мовчанні), незримість мусить бути показана (а не схована в мороці). Цей парадокс змісту, що заперечується власною формою, і зближує авангард з юродством»<sup>14</sup>.

Далі дослідник стисло характеризує найістотніші відгалуження сучасного авангарду, а, головне, пропонує такий його генеалогічний підтекст, який дозволяє досить упевнено говорити про давнє історичне життя цього явища й розглядати його в контексті ХХ ст. не як естетично-філософську випадковість, але закономірність: «В теології поряд з катафатичним, «утверджувальним», напрямом, який виносить певні позитивні судження про природу і властивості Бога, існує апофатичний, «заперечувальний», що вважається більш досконалим. Апофатична теологія виражає абсолютну трансцендентність Бога через нетотожність, позапокладеність Його всім видимим проявам і можливим означенням, через заперечення Його імен та атрибутів. Будь-яке визначення виявляється несумірним із тим, що мусить лишатися схованим у собі Абсолютом. У своєму ставленні до вищої реальності авангард також ніби розділяється на два напрями, які умовно можна означити тими ж термінами.

Авангард 10–20-х рр. – експресіонізм, футуризм, конструктивізм, супрематизм – був переважно катафатичним у тому сенсі, що намагався позитивно відобразити якісь зовнішні еманції Духу

(як у поезії та прозі А.Белого й Хлебникова або в живописі Кандинського й Малевича). Але утопізм раннього авангарду був скомпрометований і відкинутий саме досвідом реалізації цих утопій в самій історичній практиці, яка виявила жах або вбогість тих «вищих реальностей», до буквального втілення яких – в етиці й онтології містичного комунізму – закликали Маяковський і Малевич, а в іншій політичній версії – Марінетті. І почасти й тому авангард другого призову, 60–70-х рр., радше є антиутопічним («апофатичним». – В.М.), розкриваючи в горизонті мистецтва присутність цілком безідейних, суто комерційних речей (поп-арт) або цілком безпредметних, суто ідеологічних знаків (соцарт).

Ще один впливовий напрям сучасного авангарду – концептуалізм – мов би одночасно звільнює речі й знаки від взаємної відповідальності, точніше, вводить їх у поле «безвідповідальної відповідності», де роздуті у своєму значенні знаки і злиденні в своїй предметності речі покликані свідчити одне про одного»<sup>15</sup>.

Тут же знаходимо потвердження тієї думки, що авангард активізується саме в моменти розриву суспільно-історичного континууму, коли маса напрацьованих ідей, філософсько-естетичних стереотипів та образних схем (кліше) переходить критичну межу й починає тяжіти над пошуковою свідомістю. Себто, в моменти кардинальних світоглядних зрушень, які вимагають від сучасника звільнитися від так чи так (більше чи менше) дискредитованого естетичного, етичного, онтологічного досвіду: «Коли дійсність недостатньо проявлена і визначена, мистецтво її очуднює («остраєняет»), коли ж вона виявляє підвищену активність і тиск на людину, мистецтво починає її усувати («устраєнять»)»<sup>16</sup>. Знаменно, що на цю «міжчасовість» голосних літературних новоз'яв звернув увагу ще С.Єфремов, спостерігаючи екзальтовано-конвульсивні рухи новітньої «пролетарської літератури» з усією притаманною їй самопевненістю та зневагою до попередників: «...Перервана останніми роками нитка розвитку в нашому письменстві знов зійдеться кінцями своїми й знов на одну складеться цілість, у якій наші «брани повні» часи за один тільки стануть маленький і мало помітний епізод»<sup>17</sup>.

І справді, чи можна нині переконливо говорити про широке літературне побутування О.Кручених чи М.Семенка, Хлебникова чи В.Поліщука? Навряд чи: вони, і ті, хто з ними, є фактом історії літератури і вже як стильовий виняток (переважно в очах фахівців) –

фактом рецепції літератури. Вони справді лишилися *моментом* літературного процесу, а точніше, кризовим (у медичному розумінні) моментом самоочищення літератури, яка в болісних потрясіннях (а не раз і конвульсіях) скидала з себе цілі шари зужитих, збаналізованих образно-філософських значень і форм, застарілих уявлень і засобів їх відтворення, скидала *не в безвість, а в історію*, а разом з ними й головний чинник їх скидання – авангард.

Суть у тому, що авангард і лишається в тому «міжчассі», в якому на потребу оновлення літератури він активно розвивається, лишається «на полі брані», призвідцем якої і виступає, – осторонь традиції (тим паче класики) й модерного художнього поступу. Останній торує нові ідейно-естетичні шляхи до універсальних цінностей, але з часом ці шляхи знову захаращуються відпрацьованими й розтиражованими художніми моделями, що покликає до життя хвилю авангарду, котрий, спалюючи інерційну естетичну масу даної літератури, згоряє і сам, лишається там (і таким), де (і яким) постав. Тобто, в плані еволюції кожний окремо взятий вагомий прояв авангарду сам по собі перспективи не має, бо цілком і повністю «приданий» сучасності. Його роль – санаційна, заперечувальна. Створення тривалих естетичних цінностей («побільшення присутності Бога») не є його органічною функцією, швидше випадє говорити про «звільнення місця» для присутності Бога в духовному житті. Коли ж і народжуються тривалі естетичні цінності, то не згідно з природою авангарду, а всупереч їй, як виняток, а, частіше, як відхилення від самого авангарду, що й спостерігаємо раз по раз у творчості того ж В.Хлебнікова, Маяковського, С.Млодоженця та інших тогочасних поетів даного напрямку.

Будучи об'єктивним і водночас живлячи велику повагу до авангарду – своєрідної антиестетичної точки докладання естетичних зусиль, – цього не може заперечити й М.Епштейн: «Концептуалізм не виговорює своєї віри – він розбиває хибні віри. Він відвертає небезпеку звуження віри до віросповідування, а потім перетворення її на віропоклонство – поклоніння замість Бога самій собі (що так яскраво виявлено в ліриці Б.Олійника останніх років. – *В.М.*). Концептуалізм зрідні тому, що в релігійній сфері йменується каяттям і витікає з потреби самоочищення. На відміну від проповіді, яка перетворює світ, каяття звернене грішником до самого себе. Воно нічого не стверджує про Бога, але зізнається у Відступі від Бога. Предмет каяття – завжди відступ, незнання, недосягнення.

Більшого, аніж це незнання, нам поки що не дано знати. Ось чому не варто задавати авангардному мистецтву питання про віру (а також істину, абсолютну, а чи й просто тривалу естетичну цінність тощо. – *В.М.*), – воно заявляє про неї тим, що відкидає питання»<sup>18</sup>.

Так, однак «не сказане лишається несказаним» (Л.Костенко), не втілене позбавлене тривання (досить ясне відчуття цього, хай і суто емпіричне, виявляється й у тому, що в 90-і рр. майже ніхто не поспішає визнавати себе авангардистом!). Можливо, цей природній драматизм авангардного письма хоч якось виправдає (чи врівноважить) в очах упередженого читача ту зухвалість, викличність, епатажність, з якою слово цього письма вихоплюється на авансцену літератури й анігілюється в зіткненні з «позитивною» ідейно-естетичною масою.

Здається, ближче за інших зумів підступитися до специфічної природи авангарду критик і літературознавець М.Шапір. У своїй невеликій за обсягом, але вельми змістовній розвідці «Що таке авангард?» він здійснив цікаву спробу переінакшити саме питання. І мушу визнати, що подібна переакцентація загалом відповідає моему поглядові на авангард як іманентний для літературного процесу очищувальний чинник, інтенсивність якого залежить від художньо-філософської чистоти і спроможності інших провідних напрямів кожного конкретного періоду. «Авангард, – зазначає М.Шапір, – шукали не там, і тому архіпелаг авангарду щезав у безкрайньому вирі модернізму... Авангард – це не явище семантики («що?») або синтактики («як?»); це явище прагматики («навіщо? для чого? з якою метою?»). ...Річ у тім, що в авангардному мистецтві прагматика *виходить на перший план*. Головним стає дієвість мистецтва – воно мусить вразити, розтормосити, збудити, викликати активну реакцію сторонньої людини. При цьому бажано, щоб реакція була негайною, миттєвою, такою, що виключає тривале й зосереджене сприймання форми і змісту. Треба, щоб реакція встигала виникнути й закріпитися до їх глибокого осягнення, щоб вона, наскільки вдасться, цьому осягненню завадила, зробила його якомога труднішим. Нерозуміння, повне або часткове, органічно входить у задум авангардиста і перетворює адресат із суб'єкта сприймання на об'єкт, на естетичну річ, якою милується її творець-художник. ...Оскільки цінність такого мистецтва прямо пропорційна силі реакції (ідеальний випадок – скандал), «правильніше» сприймає той, чия реакція сильніше, чия «більша



по модулю» – незалежно від її знаку, буде це «плюс» чи «мінус». Оскільки ж негативні реакції, як правило, сильніші за позитивні, правильнішими належить визнати саме їх. ...Найістотніше в авангарді – його незвичайність, ефектність («броскість»). Однак це якнайменше незвичайність форми і змісту: вони важливі лише остільки, оскільки «навіщо» впливає на «що» і «як»<sup>19</sup>.

Можна сперечатися з автором щодо того, які реакції сильніші – позитивні чи негативні, однак щодо свідомого «виклику громадському смакові» як підгрунття й живла самого акту творення він, очевидно, має рацію. Форми цього «виклику» можуть бути найрізноманітніші: від свідомої установки на незвичайність і незрозумілість («дыр бул щыл убещур») до так само свідомого удавання *апологетизації* найзвичайніших і найзрозуміліших (читаймо «тривіальних») художніх форм і змістів (той же концептуалізм Ю.Позаяка чи О.Ірванця), які таким чином перетворюються на предмет літературного осміювання, а то й знуцання, сказати б, «задушуються в обіймах». Однак сам момент викличності, епатажності неодмінно присутній у кожному авангардному творі й недвозначно вказує на його апріорну функціональну заданість (байдуже, усвідомлює її автор, чи задовольняється проміжною аналітичною ланкою – категорією гри, розваги, «просто розваги»), яка з витворенням вагомих і тривалих («позитивних») естетичних цінностей нічого спільного не має (або ж має ту спільність випадково, через природне іманентне тяжіння слова до власної незнищимості, себто мистецькості). Про це також М.Шапір висловлюється цілком однозначно: «Сказане, звісно, не означає, що мистецтво авангарду приречене бути поверховим чи естетично неповноцінним. Насправді воно може бути дуже різним, практично будь-яким, оскільки риторичні обмеження, що накладаються на семантику чи синтактику, часто бувають порівняно невеликими або й взагалі не стосуються тексту. Однак усі досягнення цього мистецтва за межами власне прагматики відбуваються не завдяки його авангардності, а від неї незалежно або й усупереч їй.

І останнє. Звичайно, до авангарду можуть бути віднесені явища не тільки мистецтва, а й інших сфер духовної творчості: релігії та науки. Спільними для всіх цих явищ будуть, по-перше, їх експансивність, по-друге, їх маргінальність (уміщення на межі між духовною культурою і побутом) і, по-третє, висунення на перший план риторичного (прагматичного) моменту, який заступає (хоч би

на певний час) основну функцію кожної з трьох глобальних сфер духовної діяльності: етичну (релігія), естетичну (мистецтво) або гносеологічну (наука)<sup>20</sup>. Таким чином, повертаючись до предмету даного дослідження, можна констатувати, що авангардна лірика за своєю сутністю є негаційною щодо традиційного й модерного напрямів саморуку літератури кожного даного її періоду, при тому що інтенсивність і глибина такої негації прямо пропорційні нагромадженню в означених напрямках художньо-філософських штампів (шлаків естетичного переживання дійсності), а також надмірних універсалістських амбіцій. По суті, в межах естетичного цілого кожної літературної доби це є система антиестетична (не плутаймо з неестетичною), яка прагне до врівноваження очевидних, визрілих чи назріваючих художньо-філософських тавтологій їх не очевидним, зрілим чи превентивним іронічно-оземленим потрактуванням. Коли мені буде дозволено вдатися до образу в контексті наукового дослідження, я б порівняв авангардну лірику як неодмінну складову літературного процесу з лейкоцитами в крові людини, надмір яких призводить до білокрів'я, а брак – до нездатності імунної системи захистити організм від хвороби. У світлі цього ж порівняння ясно, що активізація авангарду відбувається в моменти загроження єдиного літературного організму ідейно-естетичними «шлаками» (тими чи тими недугами) загальноприйнятої та упоширеної художньої практики. Останнє, за всієї поваги до тогочасних діячів і благородної мети їх творчих зусиль, можна стосувати до розчулено-сентиментальних чи плакатно-декларативних визвольних мотивів «Великої літератури», які затяжили над нею і за межами МУРу зумовили народження Нью-Йоркської групи, а в її складі – такого явища, як поезія Юрія Тарнавського з її принципово негативним щодо домінуючої поетичної традиції настановлення.

У своїй короткій літературній біографії «Босоніж додому» (відбитком якої поет люб'язно дозволив користуватися авторові цього дослідження), Ю.Тарнавський пише: «Пам'ятаю, що коли дивився я на поезію, то перше перевіряв, чи римується вона, і, якщо римувалася, далі не дивився на неї. До тої міри далось мені взнаки українське віршування»<sup>21</sup>. Належить одразу зазначити, що рішуче неприйняття Ю.Тарнавським нормативного вірша і його апологетика верлібра не можуть бути підставою трактувати його як авангардиста, бо й мають вони радше відрухово-емоційний, аніж

знанневий сенс. Адже історія українського верлібра (від народних дум починаючи) свідчить про його органічність національної художньої традиції, що підкреслює один з кращих фахівців даного питання Галина Сидоренко: «Історія вільних форм в українському віршуванні входить своїм корінням в народопісенну творчість і супроводжує історію літературного вірша від найдавніших часів до сьогоднішнього дня. ... «Вільний вірш» у ХХ ст. вважається антиподом традиційного канонічного віршування в кожній національній літературі. Але розвиватися він може тільки й беззастережно поруч із системою, інакше щезає фон, на якому він сприймається як верлібр»<sup>22</sup>. Зрештою, це, так би мовити, стороння колізія, бо мені мало важить, як сам Ю.Тарнавський трактує верлібр та його генезу, будучи орієнтованим на європейську і, передовсім, французьку поезію. Важить інше – свідомий опір традиції, негативне особисте ставлення до лірики, скажімо, Є.Маланюка і почасти навіть Б.І.Антонича<sup>23</sup>, як і специфічне задоволення від подратування усталених смаків. Ось це якраз і дозволяє бачити в ньому типового авангардиста, через творчість якого авангардна думка «пророста» з 20-х у 80-ті рр. ХХ ст.

У вже згаданій автобіографії є цікаве зауваження щодо сприймання незвичних творів Тарнавського сучасниками, а також реакції поета на це сприймання (точніше, несприймання): «Критика ця, мушу признатися, приносила мені велику радість – оскільки світогляд, який я висловлював у своїх творах, був антиміщанський, *факт, що твори ці шокували міщан, підтверджував, що досяг я своєї цілі*. Носив я свою «модерність» гордо, як відзнаку, що оголошувала мою приналежність до якоїсь вищої класи обранців»<sup>24</sup> (підкреслення моє. – В.М.).

Далі я спробую в загальних рисах висвітлити майже тридцятилітню поетичну творчість Ю.Тарнавського, зосереджуючись при цьому не лише на власне авангардній її якості, а й тому, що виходить за її межі і є своєрідним естетичним здобутком творення принципово антитрадиційного вірша. Про останній, напевне маючи на думці нудні часи «застою», а точніше художньої регресії 50-х і 70-х рр., пише М.Москаленко: «Густий, а то й жорстокуватий раціоналізм поетичної рефлексії Юрія Тарнавського, виплеканий в інтелектуальних лабораторіях сучасного західного наукового й літературно-мистецького пошуку, мусить бути засвоєний українською культурою як насущно необхідний, хоча й нелегкий

досвід»<sup>25</sup>. Слушна думка, хіба що не варто аж так акцентувати на потребі засвоєння того, що вже є власністю й органічним продуктом саморуку даної культури в контексті світової.

Перша збірка поета з'явилася за океаном 1956 р. під назвою «Життя в місті», а шоста – етапна, до якої увійшов поетичний доробок Ю.Тарнавського 1955–1970 рр. – також в Америці 1970 р. під симптоматичною назвою «Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему». М.Москаленко правий у тому, що широка рецепція художньо-філософського доробку одного з найдивачніших поетів уже знаної громадськості Нью-Йоркської групи справді не є простою ані для читача, ані для самого поета. «Я грюкаю кулаком в свої груди, та тільки горбата самота відповідає, усміхаючись широко, пригадуючи, що вона теж жіночого роду»<sup>26</sup>.

Ця метафора з поеми Ю.Тарнавського «Оперне серце» почасти відбиває творчу позицію автора, котрий і в модерному контексті Нью-Йоркської поетичної когорти, коли про такий загальний контекст буде дозволено говорити, вирізняється цілком особною манерою письма. Звісно, вона має певні аналоги у світовій художній практиці бодай у плані головних естетичних засад. Так, у вже згадуваній передмові до українського видання вибраних творів Ю.Тарнавського М.Москаленко апелює до А.Рембо, П.Неруди, Ж.-П.Сартра, А.Камю та інших новаторів (додаймо сюди В.Хлебникова і Ю.Пшибося). Зрештою, і в Україні знайдуться поети, чие слово багате в чому суголосне ліриці Ю.Тарнавського, – М.Йогансен, М.Григорів, І.Маленький, С.Левченко, Є.Найдін... Тобто, за законами ноосфери творчі ідеї і пропозиції Ю.Тарнавського відлунюються у вчорашніх і сьогоднішніх новаціях української поезії. А тому, можливо, ота «самота» художника не така вже й горбата і має свій природний стильовий рід.

І все ж таки в головних рисах поетика Ю.Тарнавського настільки протипокладена традиції, що варто бодай спробувати збагнути її внутрішню механіку, наблизитися до індивідуального художнього методу, перекірливого, викличного і, разом з тим, у чомусь дуже простого, природного (оприроднення, сенсорне оземлення несподіваних злетів поетичної уяви – у природі авангарду):

...о місце відпочивання сухих, як гріх,  
півкуль кучерявого мозку,  
де можна, залишивши поле бою, оглядаючись,  
перестати бути винним, дряпанним, ссанним  
всередині,

де можна майже заснути з ротом, повним  
смаку  
молока жовтих грудей південних овочів,  
де можна плакати присмними слізьми,  
які течуть, як роса, із фіялкових очей,  
де можна принести богові щастя  
дві монети в жертву, замінити  
дві хвилини лінивого спокою...

(«Ода до кафе», с. 35).

Так у виконанні Ю.Тарнавського виглядає «тепла, ясно освітлена місцинка» кав'ярні, розпросторювана в безкінечність настроєвих перепадів, чуттєвих сполохів й усамітненої задуми стомленого життям бувальця. Коли ж ми згадаємо однойменну всесвітньовідому новелу Гемінгвея («Тепла, ясно освітлена місцинка»), герой якої є художнім втіленням алієнованості, вже-викинутості з життя, психологічно-емоційне підложжя «Оди до кафе» Ю.Тарнавського буде цілком зрозумілим:

в льодових ротах висить чорна ніч,  
що смакує, як ніч тропіку,  
що нагадує язикові  
дихання, як в сполуці двох тамтамів

сивім язиком співає цнотлива музика,  
картини вже не снуються в черепі танцюючи,  
лиш наростають тоді неясні хотіння  
і знову цнотливо плаче теплою кров'ю серце

о плач, кволе, боязливе серце:  
я є усміхнено-задоволений бодем,  
плач, серце, в святині спокою,  
де крізь сині вікна видно життя

(«Ода до кафе», с. 36).

Чим більше вдивляється в цей поетичний етюд, тим ясніше розумієш, що життя в його реальному щоденному перебігові тут і не видно, що зображення його автор і не вважав своїм завданням, що він свідомо полишив його за межею усамітнення, «за вікном». Всю логічно пов'язану «життєву» масу реалій, форм та емоційних відрухів автор розійняв на шматки, перетворив на матеріал відданя одного-єдиного, пливкого і дискомфортного, невисловимого духовного стану – знебуття. По суті, це деконструктивна екзистентна модель, яка підважує саму ідею гармонії особистості й світу. Зневажте цей протипокладений усьому довікллю стан, оминіть його

увагою, – і вся картина розсиплеться на хаотичні друзки, мозаїку випадкових деталей, словесну ринь.

Ми звикли до того, що література є образним пізнанням світу й людини як його органічної частки, осмисленням предметів і явищ в їх природному зв'язку й русі. Відповідно головний вектор художньої думки (інтенція) спрямовується назовні суб'єкта цієї думки навіть тоді, коли об'єктом дослідження є він сам – у цьому випадку митець так чи так відсторонюється від себе, вдається до «погляду збоку».

Ясна річ, художній образ світу є суб'єктивним і в рисах дійсності відбиває індивідуальність автора, змінюється разом з його духовною еволюцією. У панорамі 20-х рр. ми не сплутаємо екзальтованого, експансивного В.Сосюру з не менш чутливим, але зосередженим і до часу богобоязким П.Тичиною (так само, як й етапи духовної еволюції останнього значені «Сонячними кларнетами», «партією, яка веде» і «Подорожжю до Іхтімана»). Та в кожному випадку поетична особистість є мембраною життєвих коливань; дійсність, що переживається нею, дістає імена й форми, оцінкові знаки, етичне угодження, злотовується в певну гармонійну цілісність, як завгодно далеко від реальності, але в авторському слові безумовно живу. Суб'єктивний образ об'єктивної дійсності. В ліриці – це світ крізь позитивне «я». Нагадую ці загальні положення лише тому, що лірика Ю.Тарнавського є чи не найчистішим прикладом абсолютно протилежного. Все, написане митцем, є свідомим прагненням дати об'єктивований образ суб'єкта, себто подати безоцінкове «я» крізь матерію світу, що виявляється в такому разі всуціль службовою, в пізнавально-естетичному плані друго- і третьозначною, а, отже, такою, гармонізація якої зовсім не обов'язкова, ба навіть недоречна. Таким чином ставиться під сумнів (точніше, відкидається) сама ідея гармонійності світу як етично-філософська основа традиційної і модерної лірики.

У поезиці Ю.Тарнавського відповідність означуваного й означення становчо неконечна, більше того, зайва, обтяжлива. Важить тільки сенсорно-психологічна відповідність предмета і духовного стану як єдиного, на самому собі замкненого об'єкта художнього освоєння («синій язик пісні» – дрімота в безчасі, коли випадковий мотив не варто ані розпізнавати, ані простежувати).

Митець «накладає» на себе дійсність (а не навпаки, як за традицією!), зовсім не переймаючись збереженням її природної

цілісності. Більше того, несумісність масштабів (з погляду формальної логіки) змушує його розривати цю цілісність, позбавляти поняття жорсткої прив'язаності до предметів і явищ (бо як же ще можна безкінечний життєвий часопростір накласти на одну зниклому мить власної екзистенції?). Зверніть увагу, в яких невідповідних, фантазмагоричних значеннях вживаються в ліриці Ю.Тарнавського поняття, скажімо, «кров» або «рот», рот, котрий (услід гоголівському Носу) ходить, спостерігає, виколісує в собі післясмак спожитого, рот як буттєва неситимість, тьма невідання і вирок самому собі:

ковтаючи білі язика доріг,  
широкі, довгі, безконечні,  
я проходжу вулицями життя,  
як велетенський рот, відкритий і німий,  
який не знає про своє існування,  
який ковтає тільки тому,  
щоб заповнити печеру темряви,  
як безконечний голод,  
який захлинається, як вир чи порожнеча,  
втягаючи в себе тріски довкілля  
(«Існування», с. 32).

Ми звикли до того, що митець опредмечує себе в навколишній дійсності, – саме звідси пошуки точного слова, порівняння, епітета. Ю.Тарнавський розпредмечує світ, скасовуючи звичний світопорядок, увільнює його від дисципліни природних зв'язків, робить його аморфним. Навіщо? По-перше, є в цьому очевидне збиткування художника над безсумнівністю суспільного знання, а, по-друге (більш приховане, аналітичне й тому позаавангардне) прагнення сягти таким шляхом самого джерела духовного прозріння, руху та істоти свідомості, приреченої на пізнання й самопізнання. Звідси – буквально віддирання слова від предмету (акція діаметрально протилежна до класичної образотворчої), вимивання нагромадженого в ньому практичного смислу потоком раптових асоціацій, бо, певно, саме в цій раптовості й закодована індивідуальна неповторність думки. Зрештою, поет про це не раз і сам говорить мовою образів: «Я шукаю дверей, що ведуть із моїх слів» – невисловлене й невисловиме (за М.Епштейном) тремтіння душі – ось те єдине, що тільки й може бути за порогом тих «дверей». «Я навчився відрізняти смак, не знаючи його назви», – бо назва й не потрібна, бо названий смак уже перестане бути суто особистісним, відмінним від «масового».

«Візьмімся за олівці і ходім туди, де кінчаються слова», – інакше кажучи, малюймо собі світ спочатку.

Деструкція усталеного, звичного, розпочата на словесно-предметному рівні, відбувається і на проблемно-тематичному. Скільки прекрасних ліричних етюдів написано на тему весняного пробудження чи осіннього сумного спорожніння простору з відповідною їм гармонією птахів, дерев і неба. Ю.Тарнавський картину дійсності «прокручує» назад, до передпочатків теми, до того моменту, коли теми ще не було, а художник уже був! Тобто, відмінючи у творчому акті об'єкт, він наближається до суб'єкта – неповторної художньої природи, яка відчуває і пізнає. Зроблено це по-своєму блискуче, хоча ніяк не вдається оминати раціональної закроеності композиції, логічної «фігури віднімання»:

Не прилетів птах  
до гілки, видно  
на ній тільки місце  
для його ніг, довкруги  
неї порожнечу, подібну  
до саду, купи білого  
повітря, ширші вгору, баянскуються  
на її кожній бруньці.

Хтось приклав тисячу  
холодних дзеркал  
до неї, і в кожнім  
вона ворухиться, немов  
описана словами на папері

(«Птах не сидить на гілці», с. 174).

Принципова переорієнтація творчого акту з реальної дійсності і навіть суб'єкта на сам акт пізнання (духовно-інтелектуальну інтенцію) виявляється в специфічному знеособленні лірики Ю.Тарнавського, чисто фантомному контекстуальному «я», що існує робочим додатком інтелектуальної дії, яка є самозначимою і переважує навіть особистісні начала цього «я». Відповідних корекцій зазнає і надзавдання, що його ставить собі митець. Високим пафосом вітчизняної і світової лірики було (і є, і буде) прагнення осягти всю гармонію світу, приторкнутися словом до його чистих і абсолютних буттєвих начал. Пригадаймо «Краплю» В.Мисика, яка в мить падіння відбиває увесь світ. Стремління до всеохопності вживлене в саму традиційну й модерну ліричну свідомість як їх конструктивна орієнтація.



Ю.Тарнавський з цієї всеохопності як, на його думку, схоластичного стремління рішуче резигнує і зосереджується на самій інтенції. Так, він пише книжку «Поезії про ніщо і інші поезії на ту саму тему», висвітлюючи в ній не «все» і навіть не «щось», а усвідомлюваність «чогось» особистістю, не життя як таке, а рецепцію життя, його поєпізодичне ставання, момент переведення об'єктивної даності в суб'єктивну безумовність. Звернімо увагу на самі лише назви віршів: «Краєвид може зникнути» (для кого і як?), «Стрілка вказує» (кому і як?), «Око бачить небо» (чиє і як?), «Вдень видно ясно» (кому і як?). Атрибутивність (що? хто?) у цих композиціях є елементом другозначним, службовим. Такий ракурс дозволяє краще збагнути, у що нуриться думкою поет, що є предметом і метою його творчих зусиль.

Не менш промовистим прикладом того, як послідовно Ю.Тарнавський змушує художню думку з уречевленої матерії світу спрямовуватися вглиб самої себе, є збірка «Без Іспанії» 1969 р. Почнімо від назви і порівняймо останню з назвою книжки П.Неруди «Іспанія в серці» 1937 р. Коли чілійський поет обарвлював картини свого краю власними чуттями, враженнями, оцінками, нурився в драматичну дійсність й утривалював її власним переживанням, то для Ю.Тарнавського, навпаки, калейдоскопічні фрагменти, штрихи, відлуння сонячної землі (звісно, іншого історичного зрізу), полишеної в цілому «за поетичним кадром», є тільки віддзеркаленням активованих вражень, пливких чуттєвих станів, свідченням думання, матеріалом художнього утривалення актів свідомості, що є одним-єдиним наскрізним змістовим стрижнем усіх картин:

«Затока, з якої я від'їхав, набуває розмірів океану, і моє обличчя з нею, і я перебираю швидкість корабля, і стаю рівночасно дуже високо над і далеко під собою, і сльози, великі, як кораблі, пливуть по моїх щоках, освітлені зорями і світлами міста, змішаного з небом» (С. 45–46). Ця лірика в прозі, сказати б, обернена щодо нерудівської (чи лорківської) – не «Іспанія в серці», а «думаюче серце» в Іспанії: тремтливий і такий не вічний. Відтворення його відбувається на очах, апріорна стильова складність письма не може приховати простого і зрозумілого принципу утривалення екзистенційних моментів низкою підрядних асоціацій та рефлексій, кожна з яких додає свого відтінку до цілісного відчуження життя.

Наприклад, тиша для ліричного «я», – це коли? «Коли ворухнуться у білих стінах білі ромби і трапезоїди і простягають комаші

кінцівки по колір моєї крові. Коли губиться під тінню логічних схем колір і форма моєї крові. Коли я стаю помічати в літерах мої очі, відбиті, як у воді» (С. 91 – виділення наше. – В.М.) і ще маса подібних «коли». Або, скажімо, «від'їзд» утривалюється в тому, що зникає з очей і вивітрюється зі слуху, у відійманні деталей світу від свідомості: прийменник «від» служить єдиним рушійним стрижнем абсолютно статичного поетичного плану; у випадку «приїзду» (так названі цілі розділи) – прийменник «до» і т. п. Взагалі безподієвість, статичність – основоположна риса поетики Ю.Тарнавського, і це цілком природно, бо стани свідомості, точніше, відображувані акти усвідомлення вже здійснилися і розвитку не мають, не можуть мати – за ними можуть бути тільки інші, але також уже здійснені акти.

Важко не помітити в цьому школи екзистенціалізму (про вплив якої на себе Ю.Тарнавський пише в «короткій літературній автобіографії» 1992 р.). Разом з тим не випадає зводити самотутню поетику Ю.Тарнавського тільки до пошукової практики екзистенціалістів. Поет сам – у пошукові, не завжди художньо рівноцінному. Так, долаючи диктат матеріального світу, семантику буття, він незрідка надто багато лексичного матеріалу використовує для вивільнення внутрішньої енергії слова, його духовної інтенційності (що загалом властиве авангардові). Почасти це компенсується несподіваними образними спалахами, оригінальним баченням «речей у собі». Гадаю, передовсім у цьому проявляється вроджений художній хист Ю.Тарнавського, не обтяжений авангардним прагматизмом – свідомим протиставленням літературній традиції («ніч нервово гнула тонкий і білий місяць в своїх плескатих чорних пальцях», «внизу був біль, як таксі з усіма дверима, відкритими навстіж», «після обіду небо плівло крізь простір, як довга срібна риба», «обличчя, заховане в долоні, тверде та холодне, як відкритий фотографічний апарат» – хіба це та інше не зі спільного для всіх напрямів досвіду імажинізму й сюрреалізму?).

По відношенню до традиційної та модерної лірики поетична система Ю.Тарнавського вочевидь полярна і вже там, хай як дивно, з традицією і модерном пов'язана. Суто умовно її можна віднести до негативного (у фізичному значенні) полюсу (у математичному значенні – від'ємного), як то і робить сам автор, називаючи свій виданий в Україні доробок «Без нічого». Та екзистентне поле не може бути ані одноплосинним, ані однозарядним. Це ще раз потверджує

лірика Ю.Тарнавського, котрий демонтує звичний лад речей і явищ, нормативний образ світобудови, витворюючи простір, місця для нових побудов.

Короткий аналіз поезику Ю.Тарнавського можна було би на цьому й закінчити. Але 1992 р. несподівано з'являється друком його поема «У ра на»<sup>27</sup> як літературне свідчення щонайбезпосереднішого втручання митця в пекучі соціально-політичні проблеми сьогодення. Визначення «гостропубліцистична» буде для цього твору надто м'яким, це – поема-крик, поема-воляння, поема-осуд української безхребетності в черговому раунді нашої боротьби за самостійну державу. Зміст поеми максимально конкретизований в подіях і особах, виклад надзвичайно експансивний, знервований, палахкий, емоційна гама – від слізного убоління за Україну, яка гине, втрачає свої природні обриси (звідси зяючі порожнечою провали в самому імені Україна – «У ра на») до в'їдливого сарказму, безжалісного шаржування: «Методистські пастори, професори міннесотських університетів товпляться в черзі, щоб потанцювати з Женею Євтушенко (не ом! – В.М.), вона стоїть, закотивши голубі очиська під блідий лоб, притискаючи зім'ятого віршика, мов мережку, до печальних русских уст, щоб заслонити усмішку в серці, «Та замовкніть вже ви раз, українці!..!» (С. 12)». Поема не просто перейнята полемічним жаром та інвективним запалом, вона ними буквально кипить. Не раз і не двічі автор вдається до лексичних покладів «братньої мови», переступаючи всякі цензурні межі, що зумовлює виняткову епатажність твору не тільки в багатьох моментах його змісту (скрайня суб'єктивність оцінок та характеристик конкретних осіб і явищ), а й форми викладу<sup>28</sup>. Здається, тут ми маємо справу з зовсім іншим Ю.Тарнавським, котрий покинув «тип лабораторій» і, озброєний кривавими історичними свідченнями, кинувся в саму гущу соціально-політичної борні. Однак, це тільки позірне враження, запеклий громадянський, національно-патріотичний пафос «У ра ни» є красномовним доказом авангардності поета. Адже крайності, як відомо, сходяться: цілковите, підкреслене відсторонення від соціально-політичної проблематики у 50–70-ті рр. є зворотним боком прямого громадянського чину, мистецьким фактом якого є тепер «У ра на». Їх об'єднує викличний, епатажний рух «проти течії»: в попередні десятиліття противопокладене соціально заангажованій поезії занурення в сферу самого художнього мислення «без нічого»; тепер – протипокладена худож-

ньо-філософській медитативності пряма інвектива, декларація, цілеспрямоване подратування громадянської думки й громадянського смаку. Знаменником обох поетичних іпостасей Ю.Тарнавського є виклик, порушення умовного духовного комфорту.

\* \* \*

На зламі 80–90-х рр. творче поживлення українського авангарду заявило про себе низкою молодіжних поетичних вечорів, проведених у Києві та Львові групою «БУ-БА-БУ» (В.Неборак, Ю.Андрухович, О.Ірванець). З одного боку, ця маскарадна абрєвіатура мала цілком респектабельне і майже наукове розшифрування: «бурлеск – балаган – буфонада». З другого боку, тільки за великого бажання можна було не почути в ній інтерпретації поширеного тоді анекдоту про виникнення мови, народженого з нудоти істматівських курсів (першими вимовленими гомо сапієнс складами були, як відомо «БА-БУ-БИ»). Тобто, сама назва цього літературного утворення (більше ситуативного, ніж ідейно-естетичного з огляду на цілком осібну митецьку позицію в ньому Ю.Андруховича) виглядала фарсовим варіантом традиційно пишних самоназв епохи «розвинутого соціалізму» від колгоспівських «шляхів у майбутнє» до поетичних «київських весен», екзальтовано-натужне щebetання яких мало заглушати гнівну скорботу Шевченкового травня. Зрештою, на тлі солодково-декоративного й «істинного» поетичного плину «БУ-БА-БУ» ідентичне «Простому, как мычанье» В.Маяковського – авангардній репліці іншого, але також історично зламного часу.

Цілковито закономірно, що одним із перших об'єктів гротескного художнього спростування (або ж бурлескного потрактування) став «центральный» літературний міф 70–80-х рр., а саме: витворюваний в автоклавах фальшу, самоомани, ілюзії та благородних прагнень «позитивний герой нашого часу». Йдеться про те, що незалежно від авторської моральної орієнтації (від того, чи йшов автор на явне прикрашання дійсності, чи щиро прагнув розтормосити збайдужілу суспільну свідомість високим прикладом) власне позитивним щодо реальної дійсності він у принципі бути не міг. Сам намір узгодити наскрізь абсурдне щодення з будь-чим розумним і красивим був зазделегідь приреченим на невдачу, а виконавець – на художню і моральну поразку. Промовистим свідченням цього є лялькові ліричні персонажі І.Драча часів його «Київського неба» й «Кореня і крони» (дактилоскопістка, шахтар на стадіоні тощо),

християнізовані комуністи олійниківських поем (зокрема, «Пришестя»), не кажучи вже про однострійні шерехи білозубих металургів, агрономів, райсекретарів і колгоспників, які пліч-о-пліч вели на сторінках поетичних видань «битву за врожай» (подібні приклади знаходимо у віршах В.Бровченка, Р.Братуня, В.Коржа, В.Колодія, П.Перебийноса та ін.<sup>29</sup>).

Реальна дійсність у художньо-філософському плані могла породити і породжувала тільки свого оскаржувача або ігноранта, героя з приставкою «анти» щодо світоглядних орієнтирів і морального стану суспільства. Однак, як уже підкреслювалося, і заперечення конкретної дійсності є формою органічного зв'язку з нею, що не може не позначитися на мірі внутрішньої свободи художника. Хіба не відчувається зверхній байронівський імператив у саркастичному поціновувачі «причмелених гномиків» Ліни Костенко, не гарантованому від «зоряної хвороби» месіанства? Хіба той, котрий «вогнищем відчув себе на полі, що спалює людські страждання й болі» (Д.Павличко) не мусив хоч би трохи зіп'ястися на літературні котурни, аби сягти прометеївського світла і вже в ньому постати перед людиною життя? Морально-естетична вартість цих та інших красивих і грізних образів безсумнівна, але ця ж безсумнівність є причиною їх моральної «стомлюваності», репродукційного старіння (чим яскравіший першовзірець, тим активніше він репродукується «середньою лірикою»).

Цю «ахіллесову» п'яту ліричного героя<sup>30</sup>, котрий прямо чи від протилежного є або має бути виразником свого часу, і помічає авангард, вбачаючи вихід у дегероїзації самого носія ліричного переживання, його демонстративній дефетишизації, коли хоче, прилюдному розчленуванні на механічні складники, які «за ціле» не відповідають і відповідати не можуть, бо його, цього «цілого» – немає, воно скасоване практикою. Яскравим прикладом цього є «Літаюча голова» В.Неборак – стрижневий концептуальний образ, послідовно розбудований у художньому просторі однойменної книжки 1990 р. Маємо тут справу не з героєм чи антигероєм нашого часу, а не-героєм, натуральним духовним продуктом епохи, цілісність якого полягає хіба що в ясному баченні власної розійнятості, *елементаризованості*. Автор підважує саму ідею духовно гармонійної особистості незалежно від того, узгоджується ця остання з дійсністю, чи їй протистоїть. На погляд автора, те, що лишилося від цілісної людини середньовіччя й гордої людини Ренесансу,

збереглося тільки в задумі, у макеті, який можна реконструювати з підручних матеріалів цивілізації, коли вже так сильно його запраглося, та й то, звісно, не в повному обсязі. По суті, предметом іронії, якою цей предмет і перевіряється на міцність, є оце вживлене в українську лірику «сильне прагнення доладності й позитиву», котре, аби не бути смішним, мусить час од часу позирати на себе збоку, що В.Неборак і пропонує:

А голову літаючу монтують за подобою моєю  
в шахті.  
Бригада упирів в комбінезонах тарабанить  
триметровий ніс.  
У ніздрях – феєрверки, і дроти, і серпантин,  
два гучномовці зяють вниз.  
Мій ніс – масивний, хлопський, ніс  
монументальний – де там різній пляхті!  
В каркас триповерховий сектор управління  
опускають краном,  
а мозок перетворено на важелі, педалі і кермо<sup>31</sup>.

Авторська іронія змушує замислитися над непогамовним прагненням до гармонійної цілісності як поетичною парадигмою, що рятує художність слова від зневажливого ставлення в контексті пересміювання національної своєрідності нашої лірики в цілому. Однак це порятунок через убивство. Поетична композиція В.Неборак не лишає місця «дійсному чуттю», високому пориву – отже й сміятися нема над чим. Але й перейматися теж нічим – місце вільне, позитивне «я» анігільоване металокопструкціями.

Захищаючи поетичний авангард (зокрема й від позиції А.Казіна) Н.Білоцерківець пише: «Висміювання (повторюю, власне далеко не всім творам і не всім авангардистам) постійно «знімається», облагороджується в українському поетичному авангарді завдяки то відвертій, то наївно приховуваній сентиментальності – цілком гуманістичному жестові. Щире людське почуття і стало тим «сбором», що височить над «карнавалом»<sup>32</sup>.

І справді, в IX-ій частині «Генезису літаючої голови» В.Неборак несподівано зустрічаємося з чисто молитовним авторським монологом, зміст і форма якого явно випадає з контексту «віршованого шоу»:

О діво пресвята,  
свій погляд прихили  
і висвітли до два

мою пекельну душу  
я мушу пронести  
залізну ніч хрестів  
без погляду твого  
злетіти я нездужу

(С. 10).

Але ж річ у тім, що ці строфи (аж до тривіально-лубкового їх завершення «я бачу – вірую твій божий погляд сяє») є цілком самостійним художнім утворенням, якого авангардний стиль у принципі не потребує. Це ліричне звернення з'являється всупереч загальній поезиці збірки, а не завдяки їй. Веду до того, що не потрібно «виправдовувати» авангард тим, що авангардом не є. Він просто цього не потребує, виконуючи свою власну і нічим іншим не заміниму санаційну роль. Адже всякий драстичний жест авангардного поетичного дійства, його стильова зухвалість і зневага до літературного етикету зумовлені тим чи тим притупленням морального чуття всередині самої художньої практики. Буквально оглушені примітивними ритмами одноденних шлягерів і до болю в животі розсмішені їх літературним убозтвом хіба шукатимемо якихось додаткових виправдань хоч би оцим самознущальним строфам В.Неборака, народженим не для того, щоб жити й бути в духовному просторі, а для того, щоби в ньому пропасти разом із сотнями своїх вульгарних і претензійних подоб:

ти королева де  
білів  
температура плюс сорок  
не приведи мій боже  
в її гаряче ложе  
спадає в ду ші морок  
густе вино га ряче  
а короле ва плаче  
над рилом по ро сячим  
ти королева де  
білів  
ти-ди-ка-ко ролева  
танцюємо в повітрі  
Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ  
ти королева де  
білів  
ти-ди-ка-ко ролева  
танцюємо в по-вітрі

Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ

ти королева де...

(С. 47–48).

Як видно, маємо справу майже з пародією – цим літературним прийомом авангард послуговується досить широко, хоч і зовсім не як головним, а тим паче виключним. Навпаки, – і в цьому відмінність авангардної лірики від сатири, – об'єкт авангардного художнього освоєння здебільшого невловимий, малочіткий, фантомний, розчинений в духовній аурі сучасності настільки, що логічний пародійний зв'язок між ним і його авангардним інваріантом зникає. Саме тому все те гостре й збиточне, що в літературній пародії ми сприймаємо як нормальне і доречне, в авангардному вірші (пастиші) викликає настороженість: невідомо хто і що береться не кпини, часом не ми бува і те, що ми маємо за святе? Авжеж і це! Тому все те знущально-дошкульне, що ми так легко даруємо пародії, спрямованій на сторонній щодо нас об'єкт, (на «когось» або «щось»), ми зовсім не поспішаємо дарувати авангардові.

Не поспішаємо, бо поле авангардної лірики необмежене, у те поле так чи так неодмінно потрапляємо і ми зі своїми усталеними уявленнями, уподобаннями та оцінками, – інтелектуально-емоційною унормованістю і комфортом, що їх авангард порушує тотально. Саме в цій тотальності – причина і джерело надміру, перехльосту, невваженості, властивих авангардній ліриці, яку часто заносить у сфери, що підваженню не підлягають і кореляції на днесь не потребують. З другого боку, розважливість, порціонування дозволеного і припустимого є межею, що відділяє поетичний авангард від поетичної полемічності, межею, за якою починається що завгодно (сатира, гумор, публіцистика), тільки не авангард.

Ще одна принципова особливість: авангардна художня думка окреслюється як така саме в стосунку до загальноприйнятих ідейно-естетичних та етичних предметів (норм, уявлень, традицій, способів вираження) або таких, які це поле загальноприйнятого потенційно поширюють (вся сфера модерної лірики). Тобто, за віршем обов'язково має бути позитивний (загальноновизнаний) ідейно-естетичний досвід або художньо-філософська чи морально-психологічна практика, яка цей досвід примножує. Деяко таке, що в процесі духовно-інтелектуальної діяльності кожного зокрема «припускається» як очевидне й загальнозрозуміле, апріорне, вжеосвоєне й автоматично включене в акт усвідомлення. Дуже часто таким є ті чи ті засадничі положення гуманістичного світогляду, саме заторкування яких





що не має ваги. І тому лишається сам спосіб, який автоматично втягує в коловорот зображуваного щось абсолютно щодо себе стороннє, в літературі усталене і зриме. В даному разі – поетичну автохарактеристику («автопортрет») як ліричний піджанр, художнє самоозначення як давню літературну традицію від боянівського речитативного заспіву до тичинівського «Не Зевс, не пан...» і Калинцевого «жмутку зів'ялого, хоч і калинового листя». В контексті цієї традиції тільки й набуває жестикулярного бодай смислу словесне Неборакове блазнювання:

– Малюйте БАБУ голу БУ  
гуБАми дивиться доБА  
БУ дифірамБАМ БУ та БУ  
вам зуби вставить БУБАБУ  
росте поезія з горБА  
в горбі з грошима боротьБА  
та Бунтом Бу-де БУБАБУ  
від азБУк голова слаБА  
гуБАми виБУхає Бард  
чим світ сичить – кричить театр  
зіграєш вірш якого варт  
потрапиш в рай (чи на монмартр)  
Бу смерті і безсмертю БУ  
і БУ і БА і БУБАБУ  
(«Бубон», с. 36).

Література, поезія повсякчас витворює нові й нові міфи, не стомлюючись при цьому тиражувати й старі. У вигляді ідейно-емоційних парадигм, а частіше характерних світоглядно-естетичних символів, художньо-філософських знаків і фігур вони потрапляють у поле засягу авангарду, котрий девуалює їх міфічну сутність. Але ж, будучи органічною складовою єдиного літературного процесу, він і сам не вільний від міфічної аберації дійсності. Таким родимим тавром авангарду є міф ... про ймовірність подолання міфологемності словесної художньої творчості. Підважуючи й поборюючи цей останній з останніх міфів (адже авангард позбавлений естетичних границь навіть у межах самого себе), авангардна поетична думка цілком закономірно приходиться до знищення самого дискурсу й цілковитого розкладу образно-смыслового плану на фонетичні першоелементи, звукове ніщо, за яким – суцільне й неспростовне мовчання. Про це як один із ґрунтовних висновків своїх аналітичних спостережень докладно пише Р.Барт: «Історія, постійно змінювана

свідомість письменника призвели приблизно в середині минулого сторіччя до моральної кризи мови літератури; виявилось, що письмо виступає в ролі означуючого, а Література – в ролі значення. Відкинувши позірну природність традиційної мови літератури, письменники почали виявляти потяг до якоїсь антиприродної мови. Повернення письма стало тим радикальним актом, за допомогою якого ряд письменників спробував відкинути літературу як міфологічну систему. Кожний з таких бунтів був убивчий для літератури як значення; кожний вимагав зведення літературного дискурсу до звичайної семіологічної системи, а у випадку поезії – навіть до досеміологічної системи. Це було завдання величезного масштабу, що вимагало радикальних засобів; відомо, що дехто зайшов так далеко, що вимагав просто знищити дискурс, перетворити його на мовчання, реальне чи транспоноване, яке видавалося єдиною дієвою зброєю проти головної переваги міфа – його здатності постійно відроджуватися»<sup>34</sup>.

Часткові прояви подібних (перманентних у площині авангарду) спроб спостерігаємо й наприкінці ХХ ст. Так, деструктуризація особистості, послідовно здійснювана В.Небораком у «генезисі літаючої голови», завершується відтворенням її «вертикального старту» з площини сьогодення в глибини якогось уявного відродження, присуті в нікуди, в якому губиться, щезає всяка форма, всякий розумний смисл, ба навіть сама мова. Луна змовкаючої у вишині «прощальної» фрази є водночас і розпадом фрази, самознищенням дискурсу:

Я ЛІТАЮЧА ГОЛОВА!  
Запам'ятайте, не схватись ніде!  
Площа приходиться у схови, площа!  
Бруківку темну свято положе  
і в небеса Ренесансу гряде  
МАСКА – ЛІТАЮЧА ГОЛОВА  
Я ЛІТАЮЧА ГОЛОВА  
Я ГО ЛОВА ЛІТА  
ЮЧА ГОЛО ВАЯ  
ЧАГОЛО Ю АЯ  
А О А О

(«Літаюча голова», с. 12).

Подібне бачимо й у заглавному вірші київської авангардної поетичної групи «Пропала грамота» з однойменної книжки, який належить Ю.Позаяку. Концептуальне спростування соцреалістич-

ного мистецтва як певного себе носія правди, остаточної істини здійснюється власне фонетичною деструкцією самої тези до тієї межі, за якою її складники перестають взагалі будь-що значити. Крижкість вихідного положення виявлена в беззмістовній розкритості його практичного вжитку:

Приходьте до мене завтра!  
Я розкажу вам правду!  
Приходьте до мене автра!  
Я розкажу вам равду!  
Пи одьте о мее авра  
Я оза жу ам аву!  
Пи о те о мее ава  
Я оа жу а ау!  
И о е о ее аа!  
Я оа у а ау!<sup>35</sup>

Взагалі мовно-стилістична деструкція, відступ від мовної літературної норми в будь-який бік (лексичної вседозволеності, неологічного трюкацтва, синтаксичного й семантичного примусу, себто всяке порушення нормативного зв'язку між знаком і смислом) – типова риса поетичного авангарду, формальний вияв його агресивності. (До речі, не слід плутати авангардну мовну деструкцію зі свідомим творенням умовних мовно-поетичних фігур як дуже давньою, – ремесловою, – літературною традицією. Так, просторові поетичні фігури у збірці «Око» 1989 р. М. Мірошніченка є очевидним наслідуванням практики «поезомалярства», яка в свою чергу обернена до ієрогліфічного письма, а його ж римовані забавки, скоромовки й паліндромі є прямим продовженням «курйозного вірша» XVII ст.<sup>36</sup>).

Однак і сама по собі «мовна гра» ще не означає власне авангардної дії і як прийом використовується поетами інших напрямів. Скажімо, М. Вінграновський суфіксальним рядом типово українських прізвищ, поданим у «чистому вигляді», ясно вказує на етнічну приналежність свого поетичного світу й жодної деструктивної мети не переслідує: «Позахолодало на ріллю, на ріллю, де енко-енковенко...» («На срібнім березі», с. 35). Так само О. Гриценко у вірші «Кмітливим кроком чемні кчеми...» («Вітчизна», 1988, № 5) з інвективного метою зображення політичних покручів вдається до переривчастої, розламаної, перехнябленої з рядка в рядок стилістики, яка виступає конструктивним образотворчим чинником. Відтак його вірш є прикладом соціально-політичної сатири, але не

авангардної ліричної композиції, оскільки автор толерує сам принцип літературного «викриття», себто лишається у річищі творення образного судження:

...щоденне віче тиче в вічі  
то те то се що їм тре  
та дайте ж час ми з себе вича  
вим геть віджиле і старе  
.....  
умільці брать стрибком паркани  
питань поставлених на ре  
бра ми і тепер не раз пере  
будуємося от чекай-но  
.....  
а там чи сям тихцем зітчемо  
м'яких безладь ситенький лад  
і глядь вертаються назад  
кмітливим кроком чемні кчеми.

Замислюючись над специфікою авангарду, ще раз переконаємося, що ця лірика обирає собі такий ідейно-естетичний предмет, який іще є елементом загальносуспільного духовного організму, самим цим організмом не відторгується і не сприймається як щось чуже і шкідливе. Скажімо, природне стремління до істини, яке може набувати хворобливих форм і як догматизм підлягає авангардній анігіляції (наведений вище приклад Ю. Позаяка). Хвилине торжество звільненої від чергового міфу естетичної свідомості одразу переходить у печаль, осмутнюється, оскільки на місці повергнутого уявлення (ілюзії, стереотипу, норми, – цих «оазів» відпочинку свідомості) утворюється морально-естетичний вакуум, чорна діра невідомості, більша чи менша. Адже сам по собі авангард нічого не пропонує, і «звільнене» ним у нашій світоглядно-чуттєвій системі місце (фактично у просторі нашого «я») саднить, непокоїть, болить, що зроджує відчуття дискомфорту попри очевидну недосконалість цієї системи (психологічний механізм цього буде далі уточнений). Звідси – загальне сторожке ставлення до поетичного авангарду, своєрідне «незадоволення» від тексту, апофатичний смуток.

Тим паче, що позбавлена всяких гальмів авангардна рефлексія часто активується сама від себе, спонтанно, без належних на те ідейно-естетичних підстав (вже тому, що категорія *належного* їй принципово чужа і сама є постійним каталізатором авангардної рефлексії). Результатом такої «марної активності» є відвертий

несмак і нетакт, художній конфуз, якого жодний скандальний ефект приховати не може (зрештою, скандал, який не є, – це акція; конфуз – це провал акції, не нонсенс, а бридкий сенс). Ця частина авангардного поетичного доробку є художньою невдачею навіть з погляду законів і завдань самого авангарду й цілком відповідає тому, що в традиційній ліриці є звичайною банальністю, в модерній – амбіційною красивістю, в постмодерній – дурнуватою всескасовуючою еклектикою. Йдеться про творчу невдачу, яку б і не варто було розглядати, коли б вона не заносилася суспільною рецепцією «в позитив» авангардної лірики, себто, коли б обурений реципієнт не волів так часто (догоджуючи самому собі) саме в цьому бачити авангард, в його явних поразках знаходити потвердження своєму невдоволенню, причина якого, як далі побачимо, зовсім інша й глибша, ніж реакція зневаженого доброго смаку.

Яскравим прикладом самоактивованої авангардної інтенції, що «вдавлюється» їй непідвладним і для неї завеликим предметом, перетворюючись на нікчемне блазнювання, хворобливу конвульсію знічвленого розуму, є вірш С.Руденка «З неопублікованого»:

щене вмер лаукра їна  
ніс лава ніво ля  
щенам бра ттяу краї нці  
ус міх неть сядо ля  
духі ті ломи поло жим  
зана ше сво бо ду  
іза ві льні гарніпі сні наш ого на роду  
щолу наю тьз вустпо етів  
моло дих апо лоgetів  
щопі шли у гай дуки за бува  
ючи ду мки  
сла ву ро блять БуБаБу  
людже маїх всіху ду  
тодля кого ж сла вата  
якщому чить тошно та

(«Літературна Україна», 1993, 21 жовтня).

Художня невдача зумовлена вже самим наміром авангардно подати авангард – предмет перемножується сам на себе і виходить з творчої лабораторії неушкодженим, зате в тематично-проблемний вакуум потрапляє (втягається) цілком сторонній щодо авторського задуму предмет – національний гімн, текстове збиткування над яким у плані санаційних функцій є відвертим глупством. Навіть

у плані ідейно-естетичного «вивільнення місць» нічого окрім пропозиції іншого гімну ця акція не передбачає. Позірно незалежне віршування потрапляє в полон політичного ангажементу, до того ж ворожого ідеї української державності.

Ще одним прикладом авангардного «шлаку» може бути й вірш «Українські вечорниці» А.Коваленка, характерною рисою якого є не просто відсутність «собору» ... над карнавалом», а послідовне втягнення цього «собору» (через християнські ремінісценції) в нездатний заперечити себе світ духовної нікчемності й нудоти. Цей світ не анігілюється актом авангардного подання, а утверджується на друзках упосліджених морально-філософських цінностей, і не «чорна діра» невідання лишається читачеві на майбутть, а тупа, вчаділа, сита нудота. Мимохідь порушені духовні величини розчавлюють необачного автора як малого баламута:

Сиділи в недобитій кав'ярні  
Джезус, Прол і я  
опівночі напередодні різдва Тар'ї  
і пили за те що ці  
на референдумі плоті проголосують  
за незалежність екзистенції  
У Джезуса під пахвою  
гризлися учорашні воші  
Пол був місцевим снобом  
у смердючих шкарпетках  
а я був просто дейбілом

.....  
Навпроти сиділи повії на довгій лаві  
павутиння совісті плутало їхні фригідні стегна  
вони здуру колували припічок  
і белькотали щось про синє небо і жовте колосся  
На ранок у недобитій кав'ярні  
знайшли три трупи  
Джезус, Пол і я вчаділи від поту  
брудної пані з приемним ім'ям «Історія»  
опівночі напередодні різдва Тар'ї

(«Літературна Україна», 1993, 21 жовтня).

Йдеться про те, що позбавлений морально-естетичних меж авангард оформлюється й обмежується поза ним збережуваними й повсякчас витворюваними морально-естетичними цінностями, які є продуктом і функцією традиційної та модерної (постмодерної) лірики. За означеним колом цінностей поетичний авангард перехо-



дить у літературне хуліганство, аналіз якого є завданням соціальної психології, а не літературознавства.

З другого боку (і в цьому власне виявляється органічна пов'язаність та постійна взаємодія різних напрямів), авангардний доторк до позитивних суджень (актуальних, чинних світоглядних парадигм) і художніх форм, до визнаваних морально-естетичних цінностей є перевіркою останніх на міцність, способом духовної абсорбції всього справді значущого і плідного, – способом найбільш оперативним і рішучим. Без своєрідного авангардного безчинства і традиційній духовній повні, і модерному духовоздвигненню загрожує пересит, гіпертрофія морально-естетичних амбіцій, прикладів чого літературний процес дає більш як досить. Справа також у тому, що творча думка названих двох конструктивних напрямів на спростування віджилих форм і спрацьованих значень, як правило, не відволікається, бо це понижує її високий модус (що й бачимо, до речі, в уїдливо-саркастичних композиціях Олійниківської збірки «Міра» або повчально-дидактичних, менторських мініатюрах Ліни Костенко з добірки «Коротко – як діагноз» (Літературна Україна, 1993. – 14 жовтня).

Зі сказаного ясно, що авангардна лірика за своєю природою є явищем, глибоко амбівалентним; печаль її – гротескна, її торжество – сумне. Коли ж зважити на велику масу спонтанних перехльостів, безпредметної і безпідставної негації, вивищення епатажного аспекту над сутнісним, буде цілком зрозумілим, яке суперечливе ставлення викликає авангардна лірика. Матеріалом для роздумів про це може бути й збірка віршів літературної групи «Гідрокартисон» або «Не або – або, а і – і», яка має назву «Боже, ми вільні»<sup>37</sup>. Сама назва містить у собі тезу щодо природної саморегуляції літератури як органічного цілого (картисон стимулює діяльність нирок, функція яких відома). Ця думка уточнюється під назвою, що декларує інтелектуальний плюралізм («не або – або, а і – і»). Такий гумористичний зачин розмови з читачем дістає розвитку в бурлескній анотації – літературному шаржі на традиційний спосіб представлення радянських видань, пишномовність якого є змістовим нонсенсом, святом загальниковості, вписаним у календар «розвинутого соціалізму». І слід визнати, що ми з цим «святом» змирилися, перестали помічати його абсурдність, тому гротескне пониження анотаційного шаблону викликає усмішку й має очищувальний сенс: «Шанувальники поетичного слова з великою

цікавістю візьмуть до рук цю невелику за обсягом, але значну за змістом книжку. Поетична палітра авторів барвиста і багата оптимістичним світосприйняттям, любов'ю ліричного героя до рідного краю, його героїкотрудових буднів. Можна сказати, що одна з характерних ознак творчості членів літературної групи «Гідрокартисон» є проникненням в дивосвіт нашого прекрасного сьогодення. .../Ці рядки/ є зразком гармонійного поєднання окремого і спільного, інтимного, аж ніби приватного і всезагального, громадянського»<sup>38</sup>.

Не менш пародійно звучать і підсумкові зауваги авторів-видавців, які, зокрема, знімають і саме питання про оцінку представлених громадськості творів, оскільки (і це також незаперечна правда) так звана «громадська думка» попередніх десятиліть була наскрізь фальшованою, з чим ми також змирилися як ритуальним елементом літературного життя, відвернення очей від якого самому ритуалові не шкодило анітрішки. А тому різке (через епатаж) зосередження погляду на цьому є зметенням куряви автоматизму з нашої свідомості: «Вважати поетику групи обісраною»<sup>39</sup>.

Приймати це чи ні – в даному разі неістотно: так чи так графрет «колективного думання» уявлений і понищений. Зовсім інакше виглядає текстуальне наповнення цієї «обкладинки». Спинюся на «песнях» М.Бабака, що ясно свідчать про залежність авангарду від «позитивних» художніх зразків, від власне естетичного й етичного матеріалу, без якого й поза яким авангард як мистецьке явище існувати не може.

Моральний занепад суспільства, його багаторічна духовна деградація особливих коментарів не потребують. Войовничий хам прийшов на зміну смиренному самаритянину, і розплачуватися за цей «дарунок» більшовизма доведеться ще не одному поколінню: брутальність, глупота, дегенератизм думки й почуття воднодень не поборюються. Всю цю хворобливу суміш М.Бабака і вигортає в «песнях» – монологах такого собі пересічного мешканця столичних околиць, загалом люмпена, трохи спритника й застільного душпастиря, недоріки-недоука з готовим набором масних формул на «все случаи жизни»:

Вовка як п'є коньяк  
Потім гедає гопак  
Нишком в школі варє мак  
І кайфує мов хіпак

Взагалі він клас чувак  
 Інколи в нього варе чердак  
 Ну що за бардак?  
 Накапать в ООН?  
 А а може продать за купон?  
 А а може махнуть за кордон?  
 Там дівочки танцюють голиє  
 І люблять наш юкрейн самогон  
 І можна їм продаться за батон  
 І ніч там всю хілять під патіфон  
 Ой бля! Вже капас сіфон  
 Запад нам поможет в мікрофон<sup>40</sup>.

І далі в подібному (і ще «крутішому»!) стилі хмільного чаду та оргійної вседозволеності ведеться балачка про всяке, дрібне й велике, в тому числі про суспільно-політичні перипетії сьогодення, минуле і майбутнє народу. Малоцензурний текст перемежується цитатами з Шевченка, низькопробні жарти з розряду самобичування сусідять з іронічними характеристиками реальних осіб тощо. Все це викликає осуд, відразу, подекуди співчуття до скаліченого покоління (соціального прошарку, типу), але тільки не інтимну журу за «високим і чистим». Бо для високого й чистого немає місця: змальований тип із закінченням «песен» не зникає, *не звільнює місця в дискурсі*, а лишається досадною болячкою часу, тобто авангардного ефекту анігіляції не виникає. Чому? Тому що нічому анігілюватися, старанно змальований соціальний тип є апіорі негативним; він – за межами естетичної та етичної норми. Він є аморальною субстанцією, й антиестетичне й позаморальне його подання тільки утврджує його як факт (мінус на мінус, як відомо, дає плюс).

Негативно заряджена творча інтенція не знаходить для себе предмету, який хоч колись би сприймався суспільною свідомістю як щось нормальне, задовільне чи бодай пересічне, таке, що його без зусиль можна не помічати. Хамство, глупоту, брутальність не потрібно витискати з духовного простору, бо вони до нього ніколи й не належали. Вульгарна демонстрація вульгарності лише примножує масу вульгарного в щоденні і більш нічого!

Творча невдача М.Бабака закономірна, вона запрограмована очевидною (і повсякчас автором увочевиднюваною) негативністю й зайвиною зображуваного предмета. В результаті подібного начебто авангардного акту нормальний глузд ні від чого не звільнюється,

бо й до цього акту відтворювана морально-естетична якість нормальному глуздові була чужа й зайва, ні до чого не придатна. Марні перегони, шкода мови й часу, страчених на дискредитацію дискредитованого.

Такими ж «марними перегонами» є, на мій погляд, і верліброві композиції Є.Найдена.

Йдеться про те, що авангардний вірш уже тому, що він мислиться творчим актом, має збагачувати реципієнта інтелектуально й духовно, нехай і шляхом віднімання того, що несе в собі загрозу етичного й естетичного переродження або вже переродилося зі своєї донедавна позитивної якості. Умовою плідності цього апофатичного способу наближення до істини є вагомість спростовуваного, його парадигматична функціональність. Прикладом останнього є «сексуальна революційність» авангарду, – вельми припізнла літературна реакція на давно упокоєний пуританізм. Цей останній як світоглядна підвалина перетворений на порох іще авангардом початку століття (згадаймо Аполлінера або В.Поліщука) і просто не здатний чинити відчутного етичного опору провокативним полярним пропозиціям, які відтак фетишизуються: апофатичний акт перетворюється на катафатичний, причому на місці святого опиняється щось прямо протилежне:

В кінотеатрі незнайома  
 дівчина

Під час сеансу якогось фільму  
 Затисла між колін  
 мою долоню.

Потім поклала її на свій живіт,  
 який вібував нестямним бажанням.

Але коли ввікнули світло,  
 дівчина швидко вибігла із зали.

І зникла у натовпі,  
 зникла у натовпі<sup>41</sup>.

Це – один із делікатних зразків сексуально «розкріпачених» текстів, знайомство з якими поряд з риторичним «ну і що?» зроджує жаль за давньою українською «культурою низу», понищення якої призвело до подібних «одкровенень».

«Ахіллесова п'ята» авангарду не в свободі, з погляду багатьох надмірній і безконтрольній (хоч це не так), а в безпредметності чи неістотності предмету, в неприналежності предмету осмислення до живого материка духовної культури. Адже бурхливий, конозис-

тий, шумний потік поетичного авангарду фактично біжить у берегах традиційної і модерної лірики, підмиває і помалу видозмінює ці береги, оминаючи тільки найтвердішу породу. Без таких берегів, полишений на власну етичну й естетичну волю, авангард розпливається й обмілюється до повного щезання. І це вже не те зникнення дискурсу, в якому знаходить свій кінець черговий літературний міф, а просто семантичне й семіотичне ніщо, яке до художньої словесної творчості має тільки той стосунок, що означає себе літерами на папері:

Параграф

Знак заглиблений у глиб,

а потім несподівано (9) дев'ятка

...Пішло, але не зовсім.

І тому, хоча невдало – буква «А»

щоб зашкварчало.

Жде, чека – нема,

Забитий кілочком «І»

– Гвалтуй себе, додай дві крапки –

«І»

(недбайло зойкнули гумки)

– Давай ще «І». Давай іще

питання знак, але ж переверни отак...

пішло<sup>42</sup>.

Отже, цілковита свобода авангарду є позірною. Етичні та естетичні межі такі існують, але не як межі заборони, а контакту. Себто вони встановлюються не самим для себе напрямом (як, скажімо, традиційна лірика репродукує власну норму, як у параметрах високого й низького постійно знаходить її для себе модерна лірика), але художньо-філософською практикою інших напрямів. За безумовні художні здобутки й духовні осягнення традиційної та модерної лірики авангардна думка сягти не може – духовна terra incognita їй недоступна. Несотворене не іспитується.

З другого боку, іманентні морально-естетичні засади традиційної та модерної лірики (як і поетичні форми їх самовияву) постійно контролюються хижою іронічною жадобою авангарду, крізь тісноту удаваної глупоти, свідомої оземленості і саркастичної примхи якого має пройти все велике й гарне, коли воно розумне й доречне. В разі позитивного (для великого й гарного) результату такого іспиту авангардний вірш перетворюється на прояв глупоти й поганого смаку. В разі негативного – меншає «поганого смаку» й глупоти в самій ліриці.

Так, скажімо, Шевченкові строфи тільки підкреслюють «даунівську» природу «песен» М.Бабака, заглиблюватися в яку і гидко, і нецікаво. Так само пафос глибокого національного болю й тужної безпритульності, тонко віддані Ю.Андруховичем у вірші «Козак Ямайка», цілком однозначно засвідчують витребенькуватість їх авангардного пересміху О.Ірванцем (вірш «Чумак Хокайдо», – у зб.: Ірванець О. «Тінь великого класика» та інші вірші». – К., 1991, с. 55). У цих та інших багатьох випадках предмет перемагає екзаменатора.

Зовсім інші художні наслідки експерименту Ю.Позаяка, котрий кладе під авангардний окуляр розумність і життєвість поширеної в 60–80-х рр. моделі «народної» особистості, яка в своїй природній цілісності й чистоті здатна все витримати, все перебороти і вистояти перед труднощами життя. Йдеться про такі позитивні самі по собі риси, як моральна непохитність, розважливність, висока християнська смиренність. Однак на цих якостях від певного часу література починає явно спекулювати, бо апологетика здатності витримати *все* відсуває набік питання про те, наскільки *розумним* і *бажаним* є це соціально-історичне «все». Тобто, силою духу виправдовується безглуздість дійсності, сама духовна міць починає залежати від цієї безглуздості, аж ніби потребувати її задля власного потвердження. Цю небезпеку спекулятивного переродження позитивної якості і вловлює автор, доводячи образ незламного страстотерпця до логічного завершення – абсурдного з гуманістичної точки зору всетерпіння «простой» людини. Важко не почути в цьому вірші коректного, але рішучого позову на художній кін ліричних персонажів Б.Олійника з віршів «Про хоробрість» і «Дядько Яків» (такий позов ясно означається чисто Олійниківським лексико-синтаксичним та інтонаційним планом):

Дядько Онисим не знає англійську,  
Випив сивухи, в зубах «Біломор»,  
Йому наплювать, що дурний воронисько  
Вже всоте прокаркав йому: «Невер мор!»

А десь за горою вже гахнув реактор,  
І в дядька на вусах урановий пил –  
Піде в вогонь человеческий фактор  
Й засипле реактор, щоб більш не димів.

А дядько, як завжди, загра на баяні,  
І з лісу йому відгукнеться упир:

Один дядьків син на війні у Афгані,  
А другий літає на станції «Мир».

А дядько баян розтягає по-свійськи –  
Він випив сивухи, в зубах «Біломор»,  
Йому наплювать, що дурний воронисько  
Вже всоте прокаркав йому «Невер мор!»

(«Пропала грамота», с. 11).

Безумовно позитивна художньо-філософська модель (і портретам Б.Олійника, і тим, *що* і *хто* за ними, в цьому не відмовиш) випробується на міцність і в умовах крайніх гротескно-іронічних тиснень вочевидь не витримує: незворушна гра на баяні притрушеного радіаційним пилом дядька, один син якого – на безглуздій чужій війні, а другий – на орбітах чужої слави – красномовне тому образне свідчення. Виснаженість «формули стійкості», застосованої де треба і не треба, призводить до морального збочення. І хоча жодної нової формули навізамін підваженої автор не пропонує, на одну схоластичну догму стає менше.

До концептуального зміщення упоширеної моральної тези в бік її практичної реалізації, що є одним з типово авангардних прийомів, вдається Ю.Позаяк у вірші «Якщо птаха тримати в неволі...». Жодними розумними аргументами довести художню зужитість означеної першим рядком параболи неможливо, адже це – аксіома, афористична неспростовна теза: вільний дух неволі не терпить. Це – позитивне і разом з тим банальне судження, що однак не заважає тиражувати його як поетичний шаблон знов і знов. Тобто, і заперечити його не можна (бо ж правда!), і терпіти в літературній якості несила. До того ж йдеться не тільки про цей постулат, а про ідейний трафарет, уособленням якого він тут і виступає. Отож автор і не заперечує, навпаки, приймає цілковито, всерйоз, до смішного буквально, обіймаючи щирого прийняття вичавлюючи з трафарету останні художні соки:

Якщо птаха тримати в неволі,  
Якщо птаху підрізати крила  
І якщо відрубать йому лапи,  
А до того ще й вискубать пір'я,  
І напхать йому в задницю яблук,  
І усе це в духовці спекти, –  
То це буде засмажена качка,  
Це окраса святкового столу<sup>48</sup>.

Загалом уся поетика «Пропалої грамоти» є яскравим фактом українського концептуалізму й зумовлена цілеспрямованим руйнуванням догм і шаблонів епохи «розвинутого соціалізму», за якої ці вірші, власне, і створювалися. Тому сьогодні вони прочитуються легко (що для авангарду є мало втішним), часто як щось уже перебуле, дедалі менш до нас дотичне (припускаю, що роки через двадцять вони тамтому читачеві взагалі мало що говоритимуть). Це природно, бо дезавуація тих або тих світоглядно-естетичних постулатів має смисл саме в час їх активного упоширення і втрачає на значенні із їх зникненням – саме це я маю на увазі, коли кажу про короткотривалість літературного життя авангардної лірики, її «приданість» своєму часові.

Скажімо, зображена В.Недоступом «табірність» усенародних радянських свят, яку ми навчилися не помічати (бо як же інакше було жити?) сьогодні викликає хіба що посмішку й не має колишньої знуцальної гостроти: і режим, і люди того режиму відходять в історію і забирають із собою енергію обурення («Святкове»). Чого не можна сказати про «Алкохоку», предметом яких є не так «моральний кодекс будівника комунізму» (й авжеж не антиалкогольний азарт партвлади), як ніким не відмінений ідеал гармонійної людини. Так, цей ідеал обростає міщанськими атрибутами добропорядності й поважності, які зовсім не відразу відкидаються суспільною свідомістю, бо й не можуть бути відкинутими геть (марність хіппівського бунту – промовисте тому свідчення). В оцих складних зводинах ідеологічної пропозиції й ідейної потреби народжується кав'ярняний персонаж «Алкохоку», світ якого замикається на пляшці в силу сумнівності всього іншого. І справді, внаслідок результату епатажного жесту позлітковість пропонованої на кожному кроці доброчинності уявлюється, але разом з тим уявлюється й безцільність існування – брак конструктивної відповіді. Звідси – невеселий «післямак» алкохоку, що приходить на зміну саркастичній усмішці:

Коли цвітуть каштани  
Й каштани опадають,  
Завжди я в «Франсуа».  
Ах, як сюркоче  
Цикада у траві –  
Рубля лиш не хвата...  
Здається, лиш недавно



Ми разом сіли пити,  
А вже надворі осінь.  
Задзвонив телефон,  
Не зніма я трубки –  
Ще пів пляшки лишилось.  
.....  
Як смішно всі внизу  
голівки задирають –  
З балкона я стругнув...<sup>44</sup>

Оригінальність за будь-який кошт (головним чином за кошт «громадського смаку») – постійна турбота авангарду. Однак це не заважає поетам вдаватися до прямих запозичень, що, чесно кажучи, припускає загалом невисокий культурно-освітній рівень читача. Бо чим іще можна пояснити, що такий цікавий і винахідливий автор, як Ю.Позаяк, раптом заходиться «поповнювати» репертуар всесвітньовідомого театрику абсурду «Зелена гуска» К.І.Галчинського «власною» п'єсою на три дії «Пульсуючий тигр»?<sup>45</sup>

Та найважчі стосунки в авангарду не зі світовою практикою (перегук форм та ідей – явище закономірне), а з рідним будівельним матеріалом – мовою. Тікаючи від загранич образно-семантичних та інтонаційних фігур або демонстративно їх канонізуючи (що за логікою авангарду те саме), авангард раз по раз відбігає від мовної норми, перекривлює і перекронує її, що негативно позначається передовсім на самому творі, а не на тому, чим він до життя покликаний. Вульгаризми, порушення синтаксису, чужомовні запозичення навіть як гротескний варіант украї засміченої нині української мови вражають мову, а не джерело її занечищення («Англійська балада» Ю.Позаяка, «З народн-ого» О.Ірванця та ін.). Зрештою, у світлі літературницьких красивостей, солодкавих віньеткових (міщанських) пишнот, яким несть числа, маскарадна мовна перекривленість авангарду має свій сехвилиний сенс. Та водночас вона ж прирікає витвір на літературне небуття, на що вже давно звернули увагу визнані майстри: «Швидкість розвитку мови неспівмірна з розвитком самого життя. Всяка спроба механічно пристосувати мову до потреб життя заделегідь приречена на невдачу. Це насильницьке, механічне пристосування, недовіра до мови, яка є одночасно і скороходом, і черепахою»<sup>46</sup>.

Один із тих, хто щасливо уникає конфлікту з мовою і сьогодні, мабуть, є найцікавішою постаттю українського авангарду – це

В.Цибулько, автор збірок «Ключ», 1988 р.; «Піраміда», 1992 р.; «Ангели і тексти», 1996 р.; «Майн кайф», 2000 р. і багатьох публікацій у пресі. Здається, саме В.Цибулька стосується зауваження Н.Білоцерківець щодо «гуманістичного жесту», «ніяково приховуваної сентиментальності» в контексті «карнавального» метафоричного плину. Його ліричні монологи не мають ані інтелектуальної вальяжності В.Неборака, ані емоційної нарваності М.Бабаяка чи О.Ірванця, котрий взагалі схильний до екзальтації. Натомість вони позначені часом дивовижною чистотою, дитинністю світосприймання, знезброюючою безпосередністю реагування, яка змушує «добропорядний глузд» зіщулюватися і вдавати, ніби нічого не сталося, аби не виявилася його власна ходульність. Естетично-філософська достатність образного плану раз по раз зближує лірику В.Цибулька з модерним поетичним плином, тоді як ігрова дошкульність та епатажне смаківництво надає їй виразного авангардного характеру:

блукую по місту  
наче тарган в попільничці  
поміж синіх панчох  
поміж чорних панчох  
обклеєних купюрами  
одна з ніг ну скажімо в Ленінграді  
друга з ніг ну скажімо в Москві  
ну а я серед них  
ну скажімо в Балагоє  
я курвиметр візьму  
і відміряю скільки ж то пішки...<sup>47</sup>

Отже, наприклад, скандально-буфонадне «вимірювання» художницької самоти й безпритульності в проституйованому соціумі – дратує воно чи перекоує? Продовжує маркесівські «сто років самотності» чи уриває їх зневажливо-вульгарним жестом? Це питання не до автора, це питання до читача, котрий опиняється перед цим питанням завдяки авторові; авторський умисел ставить читача перед цим питанням. Або інший не менш цікавий приклад. У верлібрі «до ранку за кількість випитого чаю нас посвящать в узбеки...» без жодних претензій на багатозначність (без самозакоханої богемної екзальтованості) уявлюється духовна знебутість «зайвої людини» («скрипаль – не потрібний»), яка забавляється власною спустошеністю, що як предмет рефлексії нічим не гірша за

декларовані традиційною літературою цілеспрямованість і натхненність:

в чашці як в черепащі  
голос мусульманського світу  
шумлячий і бездонний  
може прикласти до вуха  
чи проповідь хіпацького гуру  
і послухати дев'яту суру з Корану  
про останні підступи світового імперіалізму

хочу прикласти чашку до вуха  
але звідкись з'являється палець  
і свердлить мені скроню

мабуть палець Сальвадора Далі<sup>48</sup>.

Це – образна акцептація буттєвої марноти чи її переборення? Фантасмагоричний «палець Сальвадора Далі» – це завершальний штрих у портреті вар'ята чи знак духовної загроженості щодення, пересторога? Знов таки, це питання не до автора, а до реципієнта, котрий, хоче того чи ні, опиняється перед цим питанням. Прощу звернути на це особливу увагу як на вихідний пункт подальших роздумів про авангард.

Ще ясніше прагматичний смисл авангардного пориву проявляється в ліричних поемах В.Цибулька і змушує становчо замислитися над тим, навіщо, задля чого ця лірика викликає демона естетичної та етичної руйнації, навіщо, задля чого захитується світ устояних уявлень та оцінок, яка мета «збурення розуму» (відповідаючи на нього, М.Шапір явно спинився на півдорозі). А що ефект обурення таки досягається, може засвідчити хоч би такий уривок з поеми В.Цибулька «Радість биття» зі «скромною» підназвою «Нетленка»:

походжа по майдану якийсь чоловік  
наче Ленін

насправді ж то мент  
так що треба дивитися  
бо хто його зна

що там у нього на мислі  
візьме

та сцапа  
запише в аграрії  
і спровадить в техаський колгосп-мільйонер  
його машино машино

железна  
моя  
й алюмінієва  
знову праски простують на Київ  
і сили їм вистачить  
аби розрівняти священні сім пагорбів  
скаче Адольф Ворошилов  
з пенісом наголо  
на залізній мітлі мчить Париж визволяти  
а Париж визволятися не хоче...<sup>49</sup>

Приймати це чи не приймати? З одного боку, автор аж ніяк не покривджує соціально-історичної правди: божевільна більшовицька ідея «на зло усім буржуям світовий пожар роздмухати» точно передана образом «Адольфа Ворошилова», який скаче визволяти Європу «з пенісом наголо». З другого боку, цей шокуючий натуралізм відбирає можливість *загального прийняття* художнього образу і відповідно вміщеної у ньому думки. Вже в силу суто етичних чинників цей малюнок не може бути фактором формування громадської думки (що є органічною функцією модерної і традиційної лірики), навпаки, він цю думку розламає, поляризує, знезагалює. Читач опиняється в скрутній, дискомфортній для себе ситуації, коли він змушений зійти з надійної площини загальноприйнятого й сам для себе визначити – приймати чи не приймати цей образ, цю думку. І в тому, і в іншому разі (навіть коли він затаврує цей образ, визнає його ганебним і позалітературним, хуліганським) це буде *його власне рішення, його власний вибір* і присуд. Прийняти чи відкинути даний образ автоматично читач не може, оскільки це *безпрецедентний випадок*.

Створення безпрецедентної морально-естетичної ситуації – ось що лежить в основі авангардного акту й дозволяє збагнути своєрідність авангардної лірики в цілому. І допомагає цьому, з-поміж іншого, гайдеггерівський метод екзистенціальної аналітики буття<sup>50</sup>.

Суть у тому, що традиційна й модерна лірика витворює такі філософсько-естетичні пропозиції, які згуртовують суспільство в його духовно-інтелектуальному бутті, хай не зразу, але опановують масу, обдаровуючи її моральною орієнтацією й утверджуючи в ній безумовні духовні цінності. Це – основа основ комунікативності соціуму, його імовірної злагодженості в кожний окремих момент історичного часу. Однак, вступаючи в процес такої комунікації («Mithsein»), особистість так чи так зрікається функціональної

органічності власного буття («Dasein») і потрапляє в полон «анонімної влади іншого» («Dasmann»). І хоч би яким розумним і корисним був цей полон, він знеособлює індивідуальність, перетворює її на безлику одиницю натовпу, нехай і тисячу разів розумного, по-своєму етично зорганізованого.

Ми всі належимо (або мислимо себе належними) до певної конструктивної морально-естетичної системи цінностей, що дозволяє нам триматися річища розумного і звільнює нас від непосильного морально-психологічного надміру, пов'язаного з повсякчасним визначенням місця кожного предмету чи явища в єдиній світоглядній системі. Його місце, як правило, визначене (ця визначеність дарує нам «оази відпочинку»). Але разом з тим ця влада «анонімного іншого» звільнює нас від відповідальності за місце і значення того чи того в загальноприйнятій світоглядній системі, а також і за саму систему в цілому. Авангард і повертає нас до відповідальності, до необхідності робити власний вибір, зрікаючись комфортності «спільного рішення», яке є джерелом гармонії і спокою.

Морально-естетичний вибір, перед яким опиняється кожний як реципієнт авангардного твору, миттєво підносить міру індивідуальної відповідальності й розширює простір особистісного буття, яке самим цим вибором відмежовується від суспільної екзистенції. Тут і саме тут – джерело «тяжкої втіхи» від авангардної лірики і тієї роздратованості, яку вона викликає (адже порушено комфорт!). Це ж зумовлює необхідність серйозного гуманістичного предмету як претексту авангардного художнього акту, оскільки вибір між дурним і дурним, марним і марним, дрібним і дрібним позбавлений всякого смислу і ваги. Зрозумілою стає також «невловимість» предмету, його приналежність до самої нормативної системи мислення. Адже будучи чітко окресленим, цей предмет одразу потрапляє в знайоме загальне поле позитивних суджень, і тоді ми маємо справу з пародією, шаржем, карикатурою, які вельми почасти стосуються кожного окремого «я», тоді як порушення єдиної системи мислення та відчуження прямо і безпосередньо стосуються кожного «я», повертаючи це «я» до особистої відповідальності.

На мій погляд, реабілітація особистого буття через відповідальність і є прагматичним надзавданням авангарду, що спричиняє до постійного плавного коригування суспільної свідомості, є контролюючим чинником «безособистісної анонімної влади

іншого». Під таким кутом зору уявлюється прихована деструктивністю телеологічність авангардної лірики через ненастанний апофатичний індивідуальний пошук самого «телосу» – цілі (а не тільки її визнання). Останнє, власне, й дозволяє говорити про авангардну лірику як органічну складову жанру.

Викладені вище тези можна проілюструвати віршем В.Цибулька «Між замість і містом», що змушує кожного визначитися у ставленні до перестарілого радянського типу, уже фактично безумної тіні фанатика-служачки чи ж затюканого виконавця, якого не можна просто відкинути або затаврувати. Адже йдеться не про злочинця, а пересічного громадянина, одного з ветеранів «будівництва комунізму» і незрідка без лапок захисника вітчизни, поррахунки з яким видаються нині абсолютно недоречними з погляду етики. Та варто лишень вийти з-під затінку «колективної мирної угоди», вимушеної моральної злагоди соціуму, і вся внутрішня злагожденість твого «я» в плані розрізнення доброго і злого враз порушується, вимагає індивідуального уточнення, кличе до відповідальності за відповідь, яку це «я» ось зараз саме собі складе:

між замість і містом  
пригорі-примістя там  
богом і людьми призабуті  
не інваліди але пристарки  
пристарки але не ветерани  
пережили клімакс історії і власний  
о як же їм хочеться нагадати про себе  
та так щоб опісля всі пільги  
та так щоб не кланятись більше  
дільничному інспекторові  
господи-боже  
ну дай їм хоч годину побути Моцартом  
кажуть він поклав на музику  
статут ВЛКСМ  
господи-боже  
ну витвори ж гроші  
з надрукованими на них їхніми лицами  
щоб можна було виграти в лотерею  
50 крб  
господи-боже  
ну дай хоч піймати шпигуна<sup>91</sup>.

Таким чином, понищення шаблонів і кліше, як художня функція авангарду, поширюється на найпотаємнішу, інтимну сферу індивідуальної свідомості. І весь епатаж, вся викличність цього письма є засобом поруйнування узвичаєних комунікативних зв'язків між особистим буттям і колективним нормативним існуванням, сам вихід за межі якого завжди є скандалом, проявом зухвалості, що межує з божевільям. В цьому – коріння некомунікабельності авангардної лірики, її соціальної відринутості (російською «отверженности»), що реабілітує особисте буття через відповідальність, через виведення мислячого «я» з-під заспокійливої «анонімної влади іншого». Саме цьому й підпорядкований увесь художньо-стильовий арсенал поетичного авангарду, мета якого – не об'єднати соціум «під дахом» тієї чи тієї ідеї (судження, оцінки, парадигми інтелектуальної чи емоційної), а роз'єднати й змусити кожного сформулювати власну, явивши в тому власну відповідальність. А засобом такого роз'єднання *заради духовного чину* тільки й може бути різке, безоглядне поневаження «громадського смаку», що зумовлює художньо-естетичну амбівалентність авангардної лірики.

1993, 2004

<sup>1</sup> Погляди М.Семенка детально проаналізовані в кандидатській дисертації Г.Черниш «Український футуризм і поезія Михайля Семенка». – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1989. – 203 с.; Поверхово поетика та естетика М.Семенка висвітлені також у кандидатській праці С.Жадана «Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка». – Харківськ. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна, 2000. – 165 с.

<sup>2</sup> *Lam A. Polska awangarda poetycka. Programy Lat 1917–1923.* – Krakow, 1969. – Т. 1. – 226 с.; див. також: *Формізм – футуризм – авангард – модернізм: who is who?* // Моренець Володимир. Національні пляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К., 2002. – С. 131–177.

<sup>3</sup> *Поліщук В.* Літературний авангард. Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії. – Харків, 1926. – С. 14.

<sup>4</sup> *Затонський Д.В.* Про модернізм і модерністів. – К., 1972. – С. 13.

<sup>5</sup> *Затонський Д.В.* Реалізм і модернізм – проблема протистояння (вместо вступлення) // *Ворьба методов и направлений в литературе современного Запада.* – К., 1986. – С. 40.

<sup>6</sup> *Затонський Д.В.* Про модернізм і модерністів. – К., 1972. – С. 13.

<sup>7</sup> *Черниш Г.* Украинский футуризм и поэзия Михайля Семенко: Автореф. дис. канд. филол. наук. – К., 1989. – С. 16.

<sup>8</sup> *Казин А.Л.* Искусство и истина // *Новый мир.* – 1989. – № 12. – С. 244.

<sup>9</sup> Там само. – С. 245.

<sup>10</sup> Там само. – С. 240.

<sup>11</sup> *Казин А.Л.* Искусство и истина // *Новый мир.* – 1989. – № 12. – С. 241.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Принципова відмінність ідеї від ідеології вичерпно схарактеризована у статті Ю.Шрейдера «Сознание и его иммитации» // *Новый мир.* – 1989. – № 11. – С. 250.

<sup>14</sup> *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // *Новый мир.* – 1989. – № 12. – С. 224.

<sup>15</sup> Там само. – С. 226–227.

<sup>16</sup> Там само. – С. 231.

<sup>17</sup> *Сфремов С.* Історія українського письменства: У 2 т. – 4-е вид. з одміннями й додатками. – Київ-Ляйпціг, 1924. – Т. 1. – С. 9.

<sup>18</sup> *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // *Новый мир.* – 1989. – № 12. – С. 235.

<sup>19</sup> *Шапир М.* Что такое авангард // *Даугава.* – 1990. – № 10. – С. 2–5.

<sup>20</sup> Там само. – С. 2–5.

<sup>21</sup> *Тарнавський Ю.* Босоніж додому. (Коротка літературна автобіографія). – White Plains, N.Y., 1991. – С. 38.

<sup>22</sup> *Сидоренко Г.К.* Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980. – С. 25, 35.

<sup>23</sup> *Тарнавський Ю.* Босоніж додому. (Коротка літературна автобіографія). – White Plains, N.Y., 1991. – С. 51, 40.

<sup>24</sup> Там само. – С. 42.

<sup>25</sup> *Москаленко М.* Слово та образ Юрія Тарнавського // *Тарнавський Ю.* Без нічого. Поезії. – К., 1991. – С. 8.

<sup>26</sup> *Тарнавський Ю.* Без нічого. – К., 1991. – С. 42. Далі цитується за цим виданням із зазначенням сторінки в тексті.

<sup>27</sup> *Тарнавський Ю.* У ра на. Поема. – Харків; Нью-Йорк, 1992. – 167 с.

<sup>28</sup> Детальний аналіз поеми див.: *Моренець В.* Монолог без реверансів // *Сучасність.* – 1993. – № 4. – С. 155–158.

<sup>29</sup> Докладніше про цей штучний ряд див.: *Моренець В.* Міра співучасті // *Вітчизна.* – 1984. – № 4. – С. 158–170.

<sup>30</sup> Зміст, що вкладається в це поняття, розкритий у статті: *Моренець В.* ...І характер ліричного героя // *Літ. Україна.* – 1985. – 31 трав.

<sup>31</sup> *Неборак В.* Літаюча голова. Виробничий автопортрет // *Літаюча голова.* – К., 1990. – С. 9. Далі цитується за цим виданням із зазначенням сторінки в тексті.



<sup>32</sup> Білоцерківець Н. ВУ-ВА-БУ та ін. Український поетичний авангард: портрет одного року // Слово і час. – 1991. – № 1. – С. 47.

<sup>33</sup> Неборак В. Е-е пане кретине // Alter ego. – К., 1993. – С. 122–123.

<sup>34</sup> Варт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 102–103.

<sup>35</sup> Позаяк Ю. Приходьте до мене завтра! // Пропала грамота. – К., 1991. – С. 5.

<sup>36</sup> Див.: Сивокінь Г.М. Давні українські поетики. – Харків, 1960. – С. 94.

<sup>37</sup> Боже, ми вільні. Поезія, проза, переклади // М.Бабак, І.Лавріненко, С.Левченко, Є.Найден. – Черкаси, 1993. – 122 с.

<sup>38</sup> Боже, ми вільні. Поезія, проза, переклади // М.Бабак, І.Лавріненко, С.Левченко, Є.Найден. – Черкаси, 1993. – С. 5.

<sup>39</sup> Там само. – С. 121.

<sup>40</sup> Бабак М. Песня №1 // Боже, ми вільні... – Черкаси, 1993. – С. 9.

<sup>41</sup> Левченко С. В кінотеатрі незнайома // Боже, ми вільні... – Черкаси, 1993. – С. 66.

<sup>42</sup> Найден Є. Викиди // Боже, ми вільні... – Черкаси, 1993. – С. 112.

<sup>43</sup> Позаяк Ю. Якщо птаха тримати в неволі // Пропала грамота. – К., 1991. – С. 7.

<sup>44</sup> Позаяк Ю. Алкоголю // Пропала грамота. – К., 1991. – С. 43–44.

<sup>45</sup> Там само. – С. 9.

<sup>46</sup> Мандельштам О. О поезии. – Л., 1928. – С. 33.

<sup>47</sup> Цибулько В. Замок // Піраміда. – Житомир, 1992. – С. 25.

<sup>48</sup> Цибулько В. До ранку за кількість випитого чаю... // Піраміда. – Житомир, 1992. – С. 9.

<sup>49</sup> Цибулько В. Радість битія. Нетленка // Слово. – 1992. – №10/55/.

<sup>50</sup> Див.: Heidegger M. Sein und Zeit. Tubingen, 1960; Bartels M. Selbstbewusstsein und Unbewusstes. Studien zu Freund und Heidegger. В. – N.Y., 1976.

<sup>51</sup> Цибулько В. Між замістям і містом // Піраміда. – Житомир, 1992. – С. 19.

## ФЕНОМЕН СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

Про швидко наростаючу інтенсивність мистецько-культурних процесів в Україні початку ХХ ст. свідчать оцінки їх сучасниками в тогочасній періодичній пресі. У 1901 р., публікуючи свою «Молоду Україну», І.Франко лише намічає появу нових віянь у літературі. А вже 1902 р. С.Єфремов говорить про зміну літературних напрямів і поколінь, яка є невід'ємною ознакою «епох з прискореним темпом життя, з посиленням биттям суспільного пульсу»<sup>1</sup> і викликає «сум'яття духу», бурхливі підйоми й різкі спади життєвої енергії, всього того, що, на його погляд, заслуговувало на відверті негациї. Стаття «В поєсках нової красоти» мала широкий резонанс через виразно симптоматичний характер. Не заглиблюючись у суть явища, яке критикові здавалось відверто несимпатичним, його увага спинялась найперше на прикметній для цієї доби філістерській пристрасі до здешевлення ідей, перетворення їх на модну забавку для задоволення невибагливих смаків. «...З'явилися декадентські тканини, декадентські зачіски, декадентські кольори, сигарети, – словом, все те, що шукає реклами, поспішило прилучитись до нового напрямку»<sup>2</sup> – саме ці особливості Єфремов беззастережно переносить на літературу. Звідси його скептицизм щодо «жалюгідних спроб» наблизитись до новіших течій, досадування на невиробленість мови, зальоти молодих письменників «ins Blau», віддалення від такої, на його думку, природної для української літератури народницької проблематики. З точністю дбайливого дослідника-обсерватора схопивши всі поверхові ознаки формування нової, не українофільської\*, а справді української інтелігенції, С.Єфремов тут же відмовив їй у праві на існування.

«По шукачах шляхів (піонерах) приходять провідні таланти», – так М.Євшан, схилиючись перед теоретичними розміркову-

\* Обґрунтування цих термінів див.: Грінченко В. Листи з України Наддніпрянської. – К., 1917.

ваннями німецького історика літератури Ф.Куммера, намагався додати хоч якусь частку оптимізму до тих розчарувань, які випереджували й супроводжували прихід молодшої генерації. «Поетія безсилля» – називає він свої студії над творчістю письменників розгублених перед проблемами сучасності, зневірених в ідеалах, спраглих спокою і забуття від життєвих бур. Адже на них, за його словами, «були покладені великі надії... проломити новий шлях для української літератури»<sup>3</sup>.

Епоха вибору й сумнівів затягувала у свій вир все ширші кола суспільності, ставила несподівані питання й давала на них зовсім неочікувані відповіді. Нерозуміння і несприйняття творчості «молодих» наростали. Тепер навіть від найлояльніших рецензентів у критичних відгуках на нові мистецькі твори починають гучніше лунати іронічні відгуки з виразною нотою кепкування на зразок такого: «То для мене цікаво... в чім його спосіб бачення різниться від могого, а по мойй думці і від нормального»<sup>4</sup>. Редакція «ЛНВ» навіть відкрила рубрику «Дискусії» з приводу нагальної потреби «посутнього» обсудження поглядів і принципів про ество і ціну штуки». Тривала дискусія, що часто переростала в гострі особисті звинувачення, розмежовувала літераторів на різні табори. Згодом М.Сріблянський констатував наявність «літературного розлому» між так званими «старими» і «молодими» – «новими і консервативними елементами»<sup>5</sup>. Духовна атмосфера початку ХХ ст. зрушувала в очах українства підвалини усіх дотеперішніх позицій. Література, яка в свідомості «молодих» виокремлювалася в автономний духовний простір, сконструйований на засадах, відмінних від тих, які є в основі життєвої реальності, й керований притаманними тільки йому законами, вимагала інших параметрів освоєння і оцінювання. Полемічний азарт, бажання перетворень часто призводили до перегострених оцінок і суб'єктивних узагальнень. У кривому дзеркалі їхнього бачення українська класика часто була лише традиційною народницькою літературою, яка, примножувала шаблонну бутафорію образів «малоросійства» у кращому розумінні. «Молоді» рішуче відмовились від цієї лінії. Вони плекають у своїй творчості той абстрактний ідеал європейської культури, який для них є водночас і вивільненням з рутини українофільського просвітянства й відкриттям широкого поля творчості в річищі новочасних мистецьких прямувань. Для них метою і завданням мистецького твору стає досягнення краси – абсолютної й вічної у всіх її змінних формах

(«нової краси» – скептично уточнює С.Єфремов). Осягнення її незатьмареної сутності було водночас протестом проти утилітаризму й догматизму. Відтак постала проблема перегляду поглядів на роль мистецтва, його співвідношення з життям, суспільством, його статусок до основних морально-духовних цінностей. Не обходилося без неминучих крайнощів. Оборона краси спонукала до надужиття формою, що часто зустрічалось у молодомузівців, також Г. Чупринки, М.Філянського та ін. Обґрунтування виняткової ролі мистецтва, його самодостатності та особливого становища митця вело до різкого розмежування суспільності на «юрбу» й поодинокі «сильні особистості», до індивідуалізму в його критичних формах. Пошуки в сфері моралі найчастіше апелювали до інстинктивного біологізму й породжували апологію аморалізму. «...Але то була тільки зверхня політура, прикраса моди»<sup>6</sup>, – пояснює і виправдовує М.Євшан ці перші кроки, не беручи до уваги з творчості молодих очевидні риси наслідування, ознаки штучності форми.

Усупереч тій обережній поміркованості, що лякала самою думкою про потребу глибшого розмірковування над цими новими витворами мистецтва, які здавались «такими загадковими, ненатуральними, немов підшробованими, так що треба призвичаювати око до тих аномальних пропорцій, поки відкриється перспективне правило і зрозуміється їх ситуаційний план»<sup>7</sup>. Відчуваючи незвичність (мовляв) «демократична», «мужицька», в кращому значенні цього слова література і раптом – символізм, декаденство...»<sup>8</sup>, зростала нова інтелігенція. Вона, епатуючи старше покоління виштістю своєї нервової організації, через яку за їхньою шаблонною атрибутикою – «традиціями», «святощами», «стрічками» – замало знаходила «внутрішньої сили», одночасно шукала якісно нового способу висловлювання, здатного вербалізувати внутрішні психологічні підоснови явищ.

Вільніша в політичному відношенні й більш інтегрована в життя Західної Європи Галичина першою відчула подих модернізму. Тут модернізм відразу став знаком чогось більшого ніж літературний напрямок. Найперше, він засвідчував підвищення рівня самосвідомості. Здавалось, нарешті з'явилась можливість голосно заявити світові про своє існування, віднайти і розробити той зрозумілий («модерний») мовний код, який би говорив про внутрішнє психічне життя нації, розірваної між трьох держав, для іноземця часом немов би й не існуючої.

Поява нових ознак уже з самого початку століття пов'язується з конкретними представниками нового в літературі: Г.Хоткевич, М.Вороний, М.Яцків, П.Карманський, В.Пачовський, О.Кобилянська, Н.Кобринська, К.Гриневичева, Б.Лепкий, А.Кримський, В.Стефанік та багато інших. Згодом оригінальні, самобутні творчі індивідуальності, вони, захоплені виром модерних західноєвропейських літературних течій, тяжко переходили цю, значною мірою рефлексивну, стадію пошуку «нових богів», яка супроводжувалась переважно ультрапесимістичними настроями, попелом і руїнами старого світу. Успадкувавши від ранніх романтиків високі поривання, вони вбачали в своїй творчості своєрідну «апостольську місію», очікували від неї чинного впливу на оточення, народ, для якого писали. Та реальне життя приносило лише гіркоту розчарувань. В уяві виростав образ «Великої Руїни», «Розбитого храму», «палаючої в огні України», а розпачливі вигуки тонули серед цілковитої байдужості сучасників і розливались болючою скаргою, як, наприклад, у О.Олеся:

... І клад, що вам діди сховали, –  
На скибку хліба проміняли...  
Цигани ви  
Цигани ви!..

Не варті ви  
Не варті ви!..

«О де ж ви єсть?» – запитує поет і такі питання й висновки переростають у засадничі для всієї літературної творчості: «Для кого писати?», «Для чого писати?». Деякі з «молодих» згинались під вагою цих проблем, тікали від складності життя, шукали відпочинку й пояснень у надприродному, надуманому. Манила ілюзорна «вежа зі слонової кістки» своїм блиском і міцними, непроникними мурами. У їхніх творах, позначених флером непереможного еротизму, перегостреними індивідуалістичними мотивами, гіпертрофованим потягом до самоаналізу, самогубства, критика часто помічала «фальшиві струни», несмак та брак естетизму.

Скепсис до всього «нового» та одноставне незрозуміння з боку «старших», закиди щодо формальних експериментів, звинувачення в нехтуванні потребами народу, недостатності патріотичних почуттів врешті змушували захищатися. «Молоді – не вороги України, – а нове покоління, яке виконує свою місію перед собою, життям,

поступом і Україною»<sup>9</sup>, – проголошує М.Сріблянський, обумовлюючи безпосередню спадкоємність між новим і попередніми поколіннями самим природним ходом історії. Реально відчувачи свою глибоку закоріненість у національній традиції, «молоді» модифікують саме поняття «народна література». Народність для них перестає бути лише вибором тем, сюжетів з народного життя чи підбором характерної (шаблонної) національної атрибутики. З-поза лаштункових абстракцій та вибагливого орнаментування, прибраних поз та рафінованих форм, всього того, що було ознаками часу, моди, наслідування у творчості «молодих» зазвучала внутрішня потреба позбавити образи національного буття статичності, надати їм динаміки сучасного життя, організувати й інтелектуалізувати їх, щоб зробити активним духовним набутком тогочасного українського інтелігента. Коментуючи цей період, М.Євшан називає ряд рис, з яких виокреслюється спокуса «дати синтезу української душі, її психологію»<sup>10</sup>. Цю спокусу він вбачає в надсмутку П.Карманського, у меланхолійних тонах ностальгії, сльотавому протяжному стилі Б.Лепкого, у проголошенні естетики націоналізму В.Пачовського та зверненні його до історичних образів, у вируванні внутрішніх стихій та в ідеях індивідуалізму О.Кобилянської, у фаталізмі В.Стефаніка, а передовсім – у виробленні мови й привнесенні «здорового українського елемента». Євшан його знаходить там, де народність переростає межі тематики. Там, де будь-яка обрана тема опромінюється внутрішнім світлом, наповнюється національним духом, національним мисленням.

«Хто такі ми – українці, гігантський організм з тисячами чуттєвих і мислячих центрів, в якому кожна одиниця є особистим і відокремленим світом», – приблизно таке болюче питання, живило й стимулювало естетичні шукання модерністів. Воно виростало над «Молодою Музою», оформлюючись у «Конструктивних ідеях державності та космічній місії української нації» В.Пачовського, де він обґрунтовує «той український ідеал внутрішньої гармонії як найвищий ідеал естетичної свідомості, який був уже ідеалом Скороди, Гоголя, Юркевича...»<sup>11</sup>. «Україна – це місце певної комбінації ліній, фарб, запахів, форм, кольорів неба, відблисків води, шуму гаїв, ширини і шуму степів, це комбінація таких естетичних вражень, впливів, формацій, які творять українську національність, національний дух і світогляд»<sup>12</sup> – так через символи й форми, все те, що є пріоритетом духу М.Сріблянський усвідомлює зв'язок

національного й естетичного. Власне, цей зв'язок стає прикметною ознакою українського модернізму. Адже з 10-х років ХХ ст. українська література, обізнана з різними тогочасними стильовими течіями – натуралізмом, імпресіонізмом, символізмом, суб'єктивним неореалізмом (термін М.Сріблянського), неоромантизмом, експресіонізмом, навіть футуризмом (дискусія з М.Семенком в «Українській хаті» 1913–14 рр.) – постає перед проблемою пошуку й відродження якогось особливого «українського стилю». У періодиці з'являються статті про риси українського стилю в архітектурі, музиці, малярстві, скульптурі. Енергія мистецького пошуку спрямовується вглиб історії, сягає візантійської традиції, спадщини бароко, філософії Г.Сковороди, історіософської поетики Т.Шевченка, романтиків. Зачіпає одночасно значний пласт ментальних характеристик нації, сформованих у цьому духовному підсонні.

Потреба пошуку модерного українського стилю підкріплювалась також тогочасними філософсько-світоглядними та ідеологічними настановами. Передусім ішлося про теоретичне обґрунтування цінності окремої нації з усіма притаманними їй специфічними характеристиками. Як факт цього незаперечного явища ставала на ноги, узаконювалась і популяризувалась філософська антропологія. «Літературно-науковий вісник» публікував у перекладі такі твори з голосними назвами як, наприклад: Г.С.Чемберлена «Раса, нація, герої», В.Олеховича «Раси Європи та їх історичні взаємини» та подібні. На питання: «Що таке раса і яке її значення в історії?» – існувала вже майже однастайна беззастережна відповідь: «Безпосередньо, як ніщо інше, переконує нас про значення раси – *власна свідомість*. Хто належить до явно чистої раси, сей відчуває те раз у раз»<sup>18</sup>. Такі положення відбивались також на усвідомленні ролі і значення мистецтва як одного з сакральних первнів і доказів нуртування національного життя.

Оскільки національне відродження мистецтва мислилось, як цілість, фактично, злилось у синхронний взаємозумовлювальний рух, а також з огляду на цілий ряд несприятливих для нормально-го розвитку літератури умов, початок століття не приніс в Україну стабільних і чітко окреслених стильових течій. Брак теоретиків і теоретичних обґрунтувань стилю компенсувався й доповнювався перекладною літературою. Наочні риси стилю у чистій їх формі переносились переважно через малярство, яке почувалося вільніше. Уже в листопаді 1898 р. засновується «Товариство для

розвою руської штуки» на чолі з І.Трушем. А з 1907 р. у Києві, а ще раніше у Львові, з'являються й обладнуються власні художні майстерні, влаштовуються виставки. Напрямок творчості відбувається в річищі, підміченому І.Трушем ще в 1898 р. на першій малярській виставці: «Європейські малярі звернулися в останніх літах до краєвидів і витворили тут річ нову: настрій (Stimmung), се якраз арена для попису української ліричної вдачі»<sup>14</sup>, – тонко схоплює він перемену. Згодом у малярстві постають різні течії: символізму (М.Жук, Ю.Михайлів), імпресіонізму (О.Мурашко, В.Кричевський, М.Бурачек, І.Бурячок, Й.Курилас), згодом експресіонізму (О.Новаківський), модернізму чи сецесії (Ф.Кричевський), примітивізму чи відродження візантійського стилю (Т.Бойчук, М.Бойчук).

Справжній бум переживала книжкова графіка (І.Косинин, Р.Лісовський, П.Ковжун, М.Жук, пізніше Г.Нарбут), яка зайняла особливе місце в мистецтві українського модерну. Як ні в жодному іншому мистецтві, у графіці широко впроваджувалась настанова до стилізації стувестивних народних форм. Процес стилізації відчутно зачепив також архітектуру (В.Кричевський). У музиці М.Лисенко намагався відродити й модернізувати автентичний український стиль.

Комплексний розвиток усіх мистецтв перетворював психіку, змінював тип думання, світовідчужання, загалом уможлиблював новий, «модерний» світогляд українця цього часу, що якнайкраще відбилося в літературі. З одного боку, з'явилася можливість переосмислити всю літературну спадщину. Доказом цього є поява критичних статей в «Українській хаті», «Літературно-науковому віснику», «Сяйві», «Української життя» та інших періодичних виданнях про Т.Шевченка, Г.Сковороду, І.Карпенка-Карого, в яких автори (М.Євшан, М.Сріблянський, А.Товкачевський), всупереч звинуваченням традиціоналістів, доводили безперервність літературного розвитку й обґрунтовано висловлювали свою безпосередню причетність до всього культурного набутку. З іншого, – схрещення усіх відомих стильових течій і напрямків, які здебільшого безладно переносились на український ґрунт водночасі, спричинило особливу ситуацію в літературі. Ще побутуючі форми старого реалізму та романтизму доповнювались новими рисами або мислились і сприймалися уже в загальній системі модерну. Творчість окремого письменника, як правило, вмщувала в собі ознаки кількох стилів, більш або менш інтегрованих у структуру його особистісного світовідчужання.



Саме із такого конгломерату стильових течій і напрямків на межі століть вирізняється символізм. Він відразу стає прикметним явищем в українській літературі й звертає на себе пильну увагу критики. Оскільки символізм, як і всі інші стильові течії в українській літературі цього часу, не становив цілісної замкненої системи, то його дефініції з самого початку формулювались досить туманно й неточно. Дезорієнтувала навіть сама назва (мала узагальнюючий характер і претендувала на всеохопність літературних явищ), що, як відомо, була прийнята випадково й довільно гуртком французьких поетів.

В українській критиці сформувався ряд різних поглядів на символізм у тій формі, в якій він проявлявся на терені українського слова. Його ототожнювали з декадентизмом і зараховували до цього напрямку твори різного характеру, які несли на собі ознаки часу (С.Єфремов). Часто символістські твори відносили до романтизму чи неореалізму (М.Вороний, М.Сріблянський), з огляду на перевагу в них певної категорії відповідних ознак. Такий погляд зустрічається ще й у сучасному літературознавстві. Іншого погляду дотримуються ті сучасні дослідники, які, зіставляючи систему жанрів і стилів української літератури з такими ж системами інших літератур, трактують символістські твори (за відсутністю в них певного комплексу характеристик) як особливу форму мистецтва «передсимволізму»<sup>15</sup>. Серед таких різнотлумачень найбільшу рацію, очевидно, має І.Костецький, який на означення того явища, що мало місце в Україні поч. ХХ ст., увів термін «модерністичний символізм»<sup>16</sup>, завваживши в ньому перевагу алегоричного вислову над чистим символом та схильність до стилізації. Окреслюючи його довгий шлях (у поезії – від М.Філянського до О.Зуєвського), щоб довести безперервність головної лінії символізму, І.Костецький встановив контакт, який досягається між ступенями (автор наголошує на ступеневому розвитку символізму) стилізації від етапу до етапу.

Той символізм, який мав яскравий «модерністичний» характер, захопив чималий пласт української літератури початку ХХ ст. Він виявився в різних жанрах – поезії, прозі, драмі, а також був однією з причин модифікації певних жанрових форм, внаслідок чого утворилися синкретичні: поезія в прозі, лірична драма тощо. Впливи символізму так чи інакше (в технічних прийомах чи на рівні змісту) позначилися на творчості переважної більшості тогочасних письменників. У поезії чітка лінія проходить від молодод-

музівців до М.Філянського й О.Олеся, поетів «Української хати», серед яких були М.Шаповал, М.Вороний, Х.Алчевська, Я.Мамонтов та інші. На Східній Україні символізм довершив своє існування у групуванням символістів у 20-х рр. (П.Тичина, Я.Савченко, П.Савченко, Д.Загул, О.Слісаренко, В.Кобилянський, В.Ярошенко та ін.), об'єднаних у Білій Студії, а згодом у «Музагеті». Після виходу альманаху дальший розвиток напрямку був насильницьки загальмований політичними чинниками. Символізм був приречений на вмирання і не лише у фігуральному розумінні, бо з поетів-символістів, підданих політичним репресіям, мало хто загинув своєю смертю. У Галичині символістська поезія побутувала у 90-х рр. Була представлена поетами переважно з лав УСС, прихильниками так званої «львівської модерні», які групувались навколо журналу «Митуса» і вважали себе спадкоємцями київських символістів. Про це в символіко-алегоричній формі говорить В.Бобинський у вірші «Рубін», присвяченому П.Тичині. В.Бобинський, вияскравившись у цій генерації поетів у глибоко індивідуальну постать, уже в 1922 р. вбачав у символізмі той замкнений у собі пасивний індивідуалізм, який не співзвучний ритмам епохи. Почуття історичної перспективи змушує його робити висновок, що «символізм не екссклюзивна форма поезії – тільки переходовий етап», а завдання поета в тому, щоб «стати в центрі сил, що ворушать організмом нації»<sup>17</sup>. В.Бобинський згодом став жертвою своїх захоплень соціалістичними ідеями, але його творчі прогнози все ж мали свої позитиви. Поетичні прийоми, вироблені символістською школою, якнайкраще відчувуються у так званій поезії чину празької групи, особливо в історіософській поезії Є.Маланюка та О.Ольжича. Не останню роль символізм відіграв також, впливши живлющим джерелом у поетичний сюрреалізм Б.І.Антонича. Пізніше спорадичні прояви символізму з'являються в українській діаспорній поезії (наприклад, О.Зуєвський).

У прозі символізм не набув такого яскравого еволюційного характеру. Давши кілька яскравих представників, як М.Яцків, Г.Хоткевич, І.Липа, окремими рисами позначився на творчості Дніпрові Чайки, О.Романович, А.Кримського, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, О.Кобилянської та ще деяких менш відомих письменників, що залишили оригінальні зразки поезії у прозі. У 20-х рр. символізм вияскравився у прозі Г.Михайличенка, Г.Орлівни й подальший розвиток отримав у ліризованій прозі М.Хвильового.

Драма посідала особливе місце в символізмі. Тоді як, наприклад, російські символисти, перейняті духом месіанізму, намагалися охопити всі роди й жанри літератури і втягували в коло своїх інтересів драму як засіб пропаганди власних мистецьких ідей, то в Україні розвиток і оновлення драми, найперше (як це можна бачити в світлі теорії М.Вороного), означали оживлення й буяння повнокровного життя нації. Концепція оновлення впливала з цілого ряду об'єктивних факторів, які визначали життя театру протягом усього ХІХ ст. і посутньо гальмували його можливості виконувати своє істинне призначення. «У всі часи, у всіх націй театр мав і має велике моральне і суспільне значення», – читаємо в одній з численних статей на цю тему. І далі з боєм відзначає стан справжнього занепаду, який відбувся ззовні внаслідок імперського панування в Україні: «Все, що мало на собі ознаку українства було засуджене на смерть. Театрові українському довелося мабуть, найтяжче»<sup>18</sup>. Відчувши значну полегкість після зняття цензурних заборон, театр починає роботу в напрямі модернізації форм. «Зробити її культурним фактором нашого життя, реформувати її, відповідно до наших реальних потреб, внести в неї дух смілого новаторства, прищепити їй живі паростки європейської театральної штуки»<sup>19</sup>, – ухвалює новостворена спілка акторів (1905). Символізм, як один з тих модерних напрямків, на які покладалися великі надії, відразу був підхоплений багатьма з тогочасних авторів, що робили перші кроки в літературі. Безпосередня близькість до чужих літератур (на Західній Україні до німецької й польської, на Східній – до російської) сприяла швидкому засвоєнню «нового». З появою «ЛНВ» з'являються українською мовою твори Г.д'Анунціо, А.Стріндберга, французьких поетів-символістів. З перекладами М.Метерлінка, Г.Ібсена, Г.Гауптмана для молодих українських драматургів ставало видимим коло проблем, які поставали перед символістською драмою. Найперше вражала та пристрасть драматургів-символістів з допомогою мистецтва досягнути якоїсь правди про світ і людину. Захоплювала також можливість надати театральному дійству якостей, які притаманні «філософському» літературному твору. Приваблювала сама думка – створити універсальний вид мистецтва – театр у вагнерівському розумінні, який був би здатний синтезувати в собі всі мистецькі форми, а відтак усупільнити їх (зважаючи на суспільну роль театру), донести їх безпосередньо до глядача.

Однак у символістській драмі відразу виявився ряд недоліків, через що вона не надавалась до реалізації жодних месіанських прагнень. Умисне позбавлена динаміки зовнішньої дії, вона руйнувала самі основи театрального дійства своєю пасивністю й набувала форми ліричного літературного твору. Та все ж функціонуючи в загальному національно-культурному коді як вид драматичного мистецтва, вона виконувала свою синтезуючу роль, переломлюючи кризь призму людської особистості, з усіма її атрибутами модерністичного світовідчуження, життєву й мистецьку реальність початку століття.

Чистота стилю для української символістської драми – питання не першорядного значення, оскільки побутування на тлі мистецького модерну затінювало в ній наявність схрещування різних форм. Народжена в атмосфері оновлення, вона змушувала сприймати й осмислювати по-новому навіть традиційні засоби старого драмопису, до яких часто вимушена була вдаватися.

В українській драматургії символізм залишив свій слід у творчості Лесі Українки, В.Пачовського, О.Олеся, Г.Хоткевича, С.Черкасенка, Я.Мамонтова, І.Дніпровського, П.Тичини, І.Кочерги та М.Куліша. Окремі дослідники вважають, що впливу символізму зазнали також деякі драми В.Винниченка, в яких він намагався відтворити життя мистецької богемі, причини її психологічної перенапруженості, що глибоко вгрузають у приховані біологічні комплекси.

В українській символістській драмі вирізняються два хронологічні періоди, що розмежовані революцією 1917 р. Післяреволюційна символістська драма відмінна від попередньої, найперше тим, що вона пов'язана з новими суспільними реаліями і, відповідно, поширює коло тем; значно змінює тип драматичного персонажа (найчастіше виводить на кін інтелектуала, мандрівного філософа-реформатора суспільного устрою чи революціонера); поступово по-риває з лірико-пасивною меланхолією і прямує до конструювання контрастного динамічного символу в його внутрішньому розвитку, тяжіє до експресивного вислову. Остання ознака особливо характерна для драми М.Куліша, де символ і експресія взаємодоповнюють одне одного. Зміна характеру пореволюційної символістської драми також тісно пов'язана з новаторством суто театральних форм: конструктивізмом, динамізмом, загалом, театром Л.Курбаса. Під тиском нових театральних вимог драма змушена відступати

від своїх попередніх літературних нахилів – широко вживаного аналізаторства й обсервації. Рух у напрямі тіснішої співпраці драматурга й актора поступово веде до зникнення первісних рис символістської драми і врешті її повного зникнення.

Перші кроки української символістської драми можна було б означити як «маніфестацію чистого життя душі, оголеної індивідуальності, стану сомнамбулічного екстазу»<sup>20</sup>. Інтелектуальний аналіз, «здорове мислення», «логічні функції мозку», обміркованість поступаються тут створенню відповідних форм для вияскравлення «несвідомого» стану, що його дошукуються у візіях, галюцинаціях, снах. Таким чином відкривається сфера людської підсвідомості, неспокійна, несамовита, повна руху, несподіваних змін, сонних видив, з'яв і чудес, яка виказує таємничі багатства внутрішнього життя людини, його внутрішню матерію, – а може оману, ілюзію. Як диво-вижний спектакль, матеріалізуються марення і сні, шалені ідеї, страждання, увява і фантазія – чудові чарівні нічні марення, незіпсовані, визволені, незалежні. Чудова поезія підсвідомості, яка народжує міфи й легенди. Часто – це надмірна серйозність і надмірна віра у всепермагаючі вічні внутрішні цінності індивіда, його виключні незвичайні можливості сприймати вищі знамення і цим самим еднатися з космосом.

Наступний етап розвитку символістської драми характеризується відмовою від ліричних літературних форм і настановою на тісний зв'язок з театральним дійством, з акторською імпровізацією. Це драматургія у розумінні Л. Піранделло, який, підхопивши фразу, що театр є дзеркалом, у якому віднаходимо і пізнаємо себе, виходив з того, що дзеркало не відбиває нашого справжнього обличчя, лише нерухому, смішну й zarazом жакливу гримасу. Вважає, що театр може бути тільки гротеском, формою гумору і саме тому є виразом артистичної самосвідомості, сповненої ненастанними суперечностями й амбівалентностями сміху і сліз, комізму і трагізму, кпин і поважності. Відтак, символістська драма переростає свою серйозність, сміється над собою, нищить сама себе і заново себе створює вже в новій якості. В Україні такою уявляється драматургія М. Куліша, яка спромоглася протиставити себе серйозності «добре закроєної» натуралістичної драми і поважну «міщанську» інтригу подавала у кривому дзеркалі, де оживали постаті-маски. Трагізм у переживанні одного персонажа поставав як комізм у сприйнятті й баченні інших, величність героя – як калейдо-

скопична суперечність різних особистостей в одному тілі. Всяка серйозність – як кпини, всяка форма – як маска, всяка правда – як неможливість, неміч, імпотенція, всякий смуток – як сміх, і всякий трагізм – як комізм. Постаті драм М. Куліша – це, перш за все, жест, театральна поза, це одночасно життєва правда і фікція всякої життєвої правди, це трагізм короля Ліра у переживанні Мелетія Стаканчика, вічні питання Гамлета в устах Мини Мазайла. В театрі М. Куліша фарс і «фальш» стали тими мистецькими засобами, які віддзеркалюють систему організації уречевленого суспільства й людини в ньому. Його постаті відчувають життя як трагедію, але мізерія тих очевидних причин, що складають цю трагедію, перетворює постаті в комічних блазнів, які не можуть відрізнити фікції від реальності й стають жертвами своєї серйозності. Театр М. Куліша – це театр сміху, гумору, але гумору сучасного, який, втім, продовжує стару українську традицію сміху як літературної форми.

Так, у загальних рисах, від драми до трагедії, від неї до трагікомедії й фарсу проходить свій шлях українська символістська драма. Тематично вона захоплює також досить широкий спектр – це драми історичної тематики, соціальної, філософської, лірико-інтимної драми тощо. Саме завдяки розлогій тематиці українська символістська драма має велике культурологічне значення. Розвиток її припадає на той період в житті українського суспільства, коли відбувається ріст нової інтелігенції і, отже, виходить на сцену новий тип героя з усіма властивими йому суперечностями переломного періоду, з переорієнтацією в системі цінностей і з новим типом думання. З'являється бінарна особистість, яка осмислює всю історичну тяглість, виходячи уже з новочасних реалій, але зберігає свою самотню, специфічно-національну ментальність та багату емоціями, пристрасну натуру.

*Специфіка і проблематика символістської драми.* Разючу зміну в українському суспільстві помічають уже драматурги старшого покоління. Діалогія «Суєта» і «Житейське море» І. Карпенка-Карого відображає еволюцію типажу тогочасної пересічної людини – від неграмотного селянина до інтелігента, службовця, зросійщеного міщанина чи митця з кола артистичної богеми. Драматург окреслює ту модель духовної атмосфери, яка «перетворює саму здорову людину в неврастеніка, дітей же цих неврастеніків робить дегенератами...» («Житейське море»). Ця драма є, власне, драмою всього українського життя, зокрема підросійської України. Перед її геро-

ями, які відбилися від рідного ґрунту, від землі, від традицій і від батьків, відкриваються два реальні шляхи: у світ ілюзій – стати «штучною людиною з розбитими нервами», або «спати посеред сонних педагогів».

Справді жорстокі обставини спричиняють занепад культури. Виродження старих дворянських родин призводить до вибавлення культурної еліти, позбавляє суспільство дальшого культурного розвитку. Віддзеркаленням такого становища є драма С. Черкасенка «У старім гнізді» (1902), де автор подає картину розкладу старого світу. Персонажами тут є, фактично, уламки старого фешенебельного світу, нині це вже убогі, нежиттєздатні постаті. Добровільно ізольована від динаміки сучасного життя, де нуртує жива думка, дворянська родина звела своє існування до аморального животіння, замикається у «світі для себе», створюючи власні межі пристойності, свою власну мораль вседозволеності і підпорядковує своє життя цій новій моралі.

Нахил С. Черкасенка до постійних протиставлень, контрастних зображень забезпечує його драмі широкий спектр висвітлення суспільних перегворень. В опозиції старого, вмираючого й нового, що тільки спинається на ноги, він вбачає такий собі «жарт життя» (назва його наступної комедії 1908 р.) – діалектичну взаємозумовленість попередніх і наступних поколінь. Формування нової народної інтелігенції триває шляхом безжалісних випробувань: у страхітливому, чужому місті ламаються всі звичні життєві норми, зникає воля до життя. Людина стикається впритул із загальним занепадом культури, деморалізацією суспільства, яке на позір керується високими інтересами, стає рабом честолюбства, скованого користю. Задля власного добра продається все: народна справа, добробут нації. Проституція у всіх формах, злочинство, шантаж керують суспільством, і воно в дикому танку летить у провалля, навіть не помічаючи цього. Всотані в плоть і кров тверді моральні закони, виплекані високі ідеали добра, справедливості, возвеличення людини відступають перед функціональним виживанням у гігантському, налаштованому на розтління особи механізмі людського мурашика. Людині доводиться виправдовувати власні негідні вчинки, апелюючи до якогось далекого «світлого майбутнього» або збайдужити до себе й до всього оточення. У такій життєвій реальності опиняються і герої драми А. Крушельницького «Демон», де автор констатує загальну атмосферу зневіри й атрофію всіх суспільних норм.

На театральну сцену виходить новий герой – людина тонкої нервової організації з надломленою психікою. Чутлива до будь-яких зовнішніх негараздів, вона болісно сприймає недосконалість оточення. Свідома свого безсилля будь-що змінити, вона замикається в тісних межах власного, часто хворобливого психічного життя («Блакитна троянда» Лесі Українки, «Пригвожені» В. Винниченка). Людина стає потенційним самогубцем як у розумінні духовному, так і фізичному. Перед її очима – стихія варварства, і вона розгублено спостерігає, як, породжена нерівністю й механізацією суспільства, безлика некерована маса неunikно загрожує руйнацією всіх цивілізаційних норм. Злякана, заховавшись від зовнішнього світу, людина наразі опиняється перед новими проблемами, які приносить, наприклад, процес емансипації жінки, порушуючи усталений лад родинних стосунків («На свій шлях» О. Олеся, ряд драм В. Винниченка) – перед проблемами статі, пріоритетами біологічного існування.

Констатація дискомфорту людини, розчакнутої між світом дійсним, не пристосованим до високих поривань і світом химер, візій, насолод, спрямовує українську модерну драму на пошуки можливих шляхів і варіацій для віднайдення внутрішньої гармонії й життєвої сили. Старші драматурги вбачають цей шлях у поверненні до землі, до «робочої дисципліни», якої вимагає праця на селі, бо «що натурально, то й гарно, принятно, й спокійно...» (І. Карпенко-Карий «Життєве море»). Тобто знаходять гармонію у правильності зовнішньої організації життя.

Власне модерна драма розв'язує центральне питання гармонізації особистості згідно зі своєю засадничою настановою антропоцентричного розуміння світу. Досвід життєвої мудрості А. Шопенгауера, який переконував, «що не події й обставини важливі для нас, а те, як ми ставимось до них, які впливи вони спричиняють на нас, і які викликають враження всередині нас»<sup>21</sup>, – стає чинним мотивом до творчості молодих драматургів. Голосно зазвучала, шокуючи тогочасну публіку, теорія Винниченкової «чесності з собою», яку він успішно розвивав у своїх драмах. Параграфи цієї теорії були спрямовані на реформацію людини, яка б забезпечила відродження особистості зі збалансованим повним комплексом біологічних та гуртових інстинктів. Ешелони «пригвожених», яких, на думку В. Винниченка, продукувала застаріла система моральних законів, мучились у безглузких атавізмах, борсались у тенетах



брехні й гріха. На його тверде переконання, – замало було б зруйнувати соціальні закони, які пригноблюють одних і вивищують інших. Найголовніше – це реформувати мораль. Адже під тиском старих етичних і естетичних засад людина не може вільно розвиватися, бо вони нищать усе індивідуально цінне, накладають ярмо графаретності. Винниченко прагне зробити революцію у сфері духовних взаємин. Один з його героїв називає мораль шпалерами, якими обклеюють стіни. Інший нахваляється «роздушити, розметати ту шкаралупу», в яку затиснуто людську душу. Одкинуть все зайве, все, що оджило своє.

Винниченко намагається пов'язати прогресивний революційний рух з етичним і моральним відродженням, переносючи основні акценти на переосмислення духовних цінностей. Інстинкти керують людським життям, тільки вони надають зміст діям і вчинкам, – а отже, «розум повинен бути в гармонії з кров'ю, з нервами, з тілом», «треба злити, згармонізувати почування і розуміння...» («Щаблі життя»). Винниченко бачить невідворотні впливи інстинктів у всіх сферах життєвої активності: в соціумі, в сім'ї, мистецтві, у суспільно-політичних рухах. Людина, підвладна своїй споконвічній природі, готова йти на зраду заради сексуальних насолод («Закон»). Готова віддати в жертву себе, власних дітей заради задоволення найвищого інстинкту – творчості («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), але ж вона так само готова все життя мучити себе й своїх близьких заради безнадійного, безплідного домагання потвердження свого батьківства, права зарезервованого недосконалим інститутом сім'ї («Пригвождені»). Вона заради блага свого ближнього йде на самопожертву й смерть («Брехня») – і так цілий ланцюг загадок ставить драматургія В.Винниченка. Що коїться в душах людей? Що змушує їх на безглузді вчинки? Щоб розв'язати ці питання, Винниченко, фактично, проповідує духовний нудизм як у досконалих, так і потворних формах.

Значно пізніше Винниченко усвідомив хиби своєї теорії (яка може ортодоксально втілюватись у життя за шаблонними стереотипами «літератури для домашнього вжитку»), коли вся галерея його образів перетворилась у дику круговерть наближення лиховісного «присмерку культури». У «Сонячній машині» він подав урочисте завершення змагання нижчих інстинктів, їхнього торжества над інтелектом. Д.Донцов схарактеризував це явище, назвавши тип свідомості, підвладний виключно нижчим інстинктам, сентимен-

тальною розніженістю інараківців, що «хочуть дістати волю в подарунок від винахідника чудодійної машини, яка без труда, праці, змагань всіх відразу вчинить щасливими»<sup>22</sup>. Як і С.Пшибишевський, А.Стріндберг, В.Винниченко зрозумів, що причиною катастрофи насправді було відчуження від інтелекту, який мусить керувати інстинктами. Творчий шлях цих трьох письменників, його заключний акорд надзвичайно точно окреслюється словами А.Стріндберга: «Я мріяв колись визволити жінку, але бачив, як матері родин робляться проститутками. Я хотів визволити обездолених працівників, але зрозумів, що готую найгірших гнобителів. Я думав визволити молодь від забобонів, а вона полізла в багно порочності. І тоді мені стало ясно, що емансипація людства цілковитий абсурд. Я знаю тепер, що життя для нас повинно бути виправною в'язницею»<sup>23</sup>. Такий, перегострений гіркими розчаруваннями, глибокий песимізм і безнадійність змушували до пошуку інших виходів з глухого кута деморалізації.

Паралельно з Винниченковою в модерністичному ключі розвивалась драматургія Лесі Українки. Назвавши свою драму неоромантичною, що, по суті, визначає генетичні корені символізму, вона виводить на перший план сильну особистість, яка до ніцшевської надлюдина подібна лише тим, що є проповідником істини і новим пророком, вказує шлях масі скаліченого народу. У решті – це прями́й антипод Надлюдина. Культ духу, повнота його ціннісних якостей, що відразу ж перетворюють людину в чин, дію, спрямовану на досягнення вищих ідеальних сутностей, дали підставу Д.Донцову назвати Лесею Українку поеткою українського ресорджіменто. Ця характеристика цілковито стосується і її драматичної творчості, що продовжує й поширює межі поетичного пошуку. Її дивовижна здатність вивищувати у слабкому людському тілі духовне понад усе, тверда віра у всемогутність духу вносять у драму значну частину романтики. Але модерний тип думання письменниці перетворює її драми у розлогі символічні картини, насичені глибоким підтекстовим і надтекстовим змістом. Проте довгий час її п'єси залишалися незрозумілими для більшості читачів (глядачів), оскільки вони вимагали від публіки відповідної літературної підготовленості для сприйняття дискурсивних натяків, нюансів переливу думки та символіки підтексту, які незмінно супроводжували всю дію. Авторка мандрує по всіх віках, заглиблюється в історію різних народів: від античності до епохи перших християн, від

середньовіччя і до нового часу. Вона культивує той інтелектуально-аскетичний, сповнений патріотизму й національної свідомості ідеал культури, що постає як результат усього цілеспрямованого культурного поступу.

З поетикою символістських драм Леся Українка зближує глибокий ліризм, властивий багатьом жіночим персонажам її драм. Для розвитку своїх ідей вона заангажує інтуїтивні та підсвідомі чинники (напр., драми «Кассандра», «Одержима»), але цілковито вивільняє своїх героїв з безодні сліпих інстинктів, можливих, на її погляд, хіба що для характеристики темної юрби. Важливо також те, що в драмах Лесі Українки людина є свідомою своєї цілісності, тобто духовного й фізичного, а вся її трагедія постає з несприйняття оточення її саме такою, як вона себе бачить і відчуває. Трагізм виростає також з усвідомлення суспільства як темної маси, з намагання одиниці вичлентися з маси подібних і піднести цю масу до розуміння себе й панування цілісних індивідуальностей, що не зникають у загальній сірості.

Художньо опрацьовуючи різні епізоди історії людства, Леся Українка постає перед таємницею незнищенності духовних цінностей. Її пильна увага вловлює ті парадокси, коли над бурєю збунтованої матерії, в суспільних катаклізмах, здавалось би, уже цілковитого затемнення культури знову і знову виростає високий, безкомпромісний, готовий до самопожертви ідеал духу. Саме такі, вже більш філософічні, ніж суто естетичні, розмірковування авторки безпосередньо накладаються на всю атмосферу тодішнього українського життя і спрямовують її до близької їй і болючої національної проблематики. Трагедійна основа таких творів, як «Кассандра», «Одержима», «Оргія», «Лісова пісня» та ряду інших, у створенні особливої настроєвої атмосфери, що відразу вказує на ознаки катастрофічної самотності духу, приреченого на безглузді змагання з глухою матеріальною стихією. Цим самим драматургія Лесі Українки поповнює і продовжує коло тем, зачеплених у тогочасній поезії й прозі О.Олесем, М.Вороним, О.Кобилянською, І.Липою та багатьма іншими. Романтичний світогляд, органічно притаманний майже всій українській літературі того часу, стає вагомою складовою частиною символізму і розгортається в річищі, головним чином, національної проблематики.

Орієнтуючись на польську драму, зокрема на поетику С.Виспянського, в якій символізм і націоналізм зрослись у єдиний сугес-

тивній цілості, В.Пачовський подає широке драматичне полотно «Сон української ночі», де проголошує передовсім націоналізм у його чинних формах. В афористично-символічній формі драми він подає синтез соціально-політичної ситуації в тогочасній Галичині й загалом в Україні. Те, що можемо відчитати в документах доби – публіцистиці І. Франка, листах на Наддніпрянську і з Наддністрянської України М.Драгоманова і Б.Грінченка, у літературно-політичній полеміці, яка велася в періодичних виданнях – у драмі виступає в майстерних естетизованих формах. Тут також помітна настанова на гостру полеміку з різноманітними великодержавницькими теоріями, які нищівно впливають на духовні скрижалі пригнобленої нації. Автором охоплені всі основні верстви українського суспільства ( вони виступають в образах трьох студентів та інших другорядних персонажів), що перед обличчям повсталих з могил гетьманів кують «золотий вінець» Їй-Україні – символ самостійності.

Дія драми відбувається в атмосфері містифікації, пронизана знаками присутності надприродних сил, посилена нелюдським напруженням чекання доленосної події. Вольова активність персонажів драми вступає в удар з демонічними ворожими силами. Демон, уособлення зла, лукавий прислужник московського царя, намагається розбити «золотий вінець» та посіяти сумніви в головах студентів. Демон стає виразником соціальних ідей Драгоманова – для автора однозначно ворожих національній справі. Щоб знешкодити студентів і завадити справі національного визволення, Демон пропонує викувати «меч» і віддати його в руки Марка Проклятого, уособлення сліпої сили мас, яким потрібно «хліба, а не волі». Тоді Цареслав легко зможе придушити повстання, керуючись об'єктивними, загальнолюдськими інтересами, а неосвічений національною ідеєю народ знову підпаде під владу чужої держави. Такі головні віхи сюжетного розвитку драми – канва, на якій Пачовський розгортає цілий комплекс ідей та образів.

Вся українська земля, природа постає у драмі живим, одухотвореним цілим, яке живе і діє у такт людським думкам. Такий своєрідний пантеїзм автора дозволяє сприймати не тільки природу й людину, а й історію, поезію, саму творчу думку, як єдиний цілісний організм нації в неперервній тривалості його минулого, сучасного й майбутнього. Хвилі Дніпра, що виносять на берег русалок, луги й ліси, переповнені відьмами, упирами, лісовиками, мав-

ками, супроводжують її-Україну по диких вертепах, притлумлюють її несамоїтну тугу Матері запрованих дітей. Гармонія дивовижного природного оркестру обрамляє й узмістовлює тло, з якого виростає культ померлих героїв, вождів національного відродження: гетьмани, культурні діячі, письменники. У даному випадку не тільки історичні постаті, а й стилізація їхньої мови – від архаїки «Слова о полку Ігоревім» до цитат з Шевченкового «Кобзаря», – а також і віднайдення характерних рис кожної з осіб, завдяки яким вони так чи інакше прислужилися загальній національній справі й якими залишилися в народній пам'яті, все це створює об'ємну перспективу безперервного життя української ідеї. Втілюючись у різноманітних образах, ідея виростає з сакральних символів народного міфа і знаком «крові» пробуджує збайдужілу масу: міщан, газетярів, офіцерів, цензорів і їм подібних до самоусвідомлення свого історичного обов'язку.

«Сон української ночі» перетворюється у трагедію українського духу, над яким тяжать непрості гріхи Марка Проклятого, а лихоїсна Демонічна усмішка щоразу поновлює криваву містерію, в якій сліпі інстинкти придушують волю й свідомість. Помітивши таку фатальну лінію в українській історії, В.Пачовський заглиблюється в першопричини трагедії. Властива символістській драматургії відсутність конкретики, міфологізація фактів і виокремлення найзагальніших характерних рис явища дає авторові можливість окреслити історичний характер українця, динаміку розвитку його ментальності. Так, у пізнішій драмі «Сонце Руїни» Пачовський полемізує з відомою тезою «непротівлення злу насиліем», яку вважає суто політикою великодержавного шовінізму, що плодить «самоїдців», безвладних рабів, перетворює повнокровну націю в «живих трупів». Причини поразки української ідеї Пачовський вбачає у православній вірі (у свідомості пересічного українця вона довгий час співпадала з поняттям національності), що проповідує культ страждання і всепрощення. На покірне Марка Проклятого: «Лучче кривду терпіти, як кривду чинити!» – митрополит Тукальський, пізнавши всі вади християнства, в ейфорії передсмертного пророкування проголошує слова, які є святотатством супроти віри і подвійним святотатством в устах служителя цієї віри: «То лож! То цвіль трухлюї Візантії упавша на дух України!». Пачовський робить особливий наголос на вищому рівні самосвідомості митрополита Тукальського, воля якого не допускає жодних компромісів.

Національну справу він ставить понад віру і помста для нього є священною, якщо опромінена національною ідеєю свободи: «Голос Тукальського. Йому не прощай, Петре, не прощай убійцю гетьманів! Не твоя кривда, а всіх гетьманів – впаде на покоління століттями терпіння і чар-зілля нема на той гріх!.. І будеш, Україно, як папороть без цвіту!»

Одночасно автор полемізує з драгоманівським космополітизмом і культивує дух вольового українця-індивідуаліста, найвищим ідеалом якого є самостійна Україна. За ознаками православної віри з'єдналась Україна з Москвою, розмірковують герої Пачовського, а відтак – згубила свою волю, обернулась – на Марка Проклятого. Тому «тяжке, як каміння» пророкування київського владика Тукальського (для вагомості висловлюваного автор подає текст церковнослов'янською графікою): «Амін, амін, глаголю Вам: І довгий час не буде Вас! Не буде України – лиш той сліпий Марко Проклятий... І скажуть вам раби півночі: Лице ваших гетьманів жовтіше від лица Монголів, а душа чорніша над усе чорне! – Так є, се правда! – крикне Марко Проклятий в сонності своїй і всі повірите в клевету...». Подібні апокаліптичні візії переслідують персонажів драматичних творів Пачовського і в пізніших драмах «Роман Великий», «Сфінкс Європи» та ін.

Своєю творчістю В.Пачовський започаткував в українській символістській драматургії лінію, яка пов'язана з загальним національно-політичним рухом і проповідує ідею чинного націоналістичного волюнтаризму, близько споріднена з німецьким та польським символізмом, а також, глибше, – з романтизмом. Спільним для цього гатунку творів є, найперше, використання характерної образної системи. Засадничим принципом побудови образа-символа є певна притаманна йому функція – стимул до дії. Отже, акцент на вольових якостях. «Граничним символом сили волі є мертвий чоловік, що встає з могили, щоб завершити розпочату справу. Оскільки він мертвий, то ніщо не зможе затримати або зупинити його»<sup>24</sup>. Наприклад, у Вагнера бачимо воскреслих Титанів, Нібелунгів; у Виспянського – польських національних героїв; у Пачовського – це духи гетьманів, міфологічні персонажі культурні діячі й, нарешті, оживає вся історія. Легенди, національні міфи живуть у драмах цих авторів своїм первісним життям і стають дійовою частиною реального життя.

Формальні особливості драм також спрямовані на виокремлення специфічних національних рис завдяки прийомам стилізації. Для драм Пачовського характерна ситуативна стилізація, зумовлена потребою створення настроєвої атмосфери та надання прикметних рис персонажам.

Далі лінію Пачовського розвивали в українській літературі майже всі драматурги-символісти, але їхні твори вже не містять в собі жодних натяків на радикальні державотворчі ідеї. «Лісова пісня» Лесі Українки, «Над Дніпром», «Ніч на полонині» О.Олесь, «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла» С.Черкасенка – швидше переосмислення фольклорно-етнографічної старої української драми в модерністичному ключі. Тут здійснюються суто естетичні прагнення Пачовського «досягнути, перечути, вирвати незглибиму тайну краси світової, трівку і чисту, нестерпну». І те завдання, яке він мимовільно висловлює – «Як її привчити, як підняти на гору, як увітхнути сю душу в тіло...» («Жертва штуки») проймає символістську драматургію, яка, оглядаючись на скарби національного народно-поетичного спадку, намагається актуалізувати їх як чинну, невід'ємну частину свідомості українського інтелігента початку ХХ ст.

«Лісова пісня» Лесі Українки вирізняється з кола названих драм багатогранністю проблематики. Вона посідає також особливе місце у творчості поетки, є продовженням і завершенням її попередніх шукань на високостях людського духу. Мелодійна, музична, багата на образи народної демонології драма-феєрія за багатьма ознаками наближається до популярного на той час «Затопленого дзвону» Г.Гауптмана.

Просякнута народнопоетичною символікою, нестримною грою фантазії, драма, фактично, структурує міф людської долі. Людина народжується, розцвітає, говорить «голосом сопілки», грається з перелесниками, з вогнем своїх бажань, спалахує як жарина над весною свого життя, обвіяна весняним леготом пожинає своє жито, приносить разом з собою у світ тугу нездійснених мрій і помирає, залишаючи по собі лише неповторну музику своєї душі. «Лісова пісня» чи не єдиний оптимістичний твір серед символістських драм. Сильна особистість, яка торувала собі шлях із тьми віків, була носієм культурного поступу, у символіко-алегоричній формі драми перевітлюється у високий дух народної поезії, в той дух, «що не вмирає» – сакральну основу національного життя – дух народного

генія, який перемагає чорноту фатальних містерій і болото буденного, безбарвного, байдужого існування.

У драмах цього типу і Леся Українка, і О.Олесь, і С.Черкасенко недалеко відходять від традиційних сюжетів, в основі яких лежить любовна інтрига (нещасне кохання, зрада, помста). Переосмислення й переорієнтація відбувається на дискурсивному рівні драматичної дії. Піддаючись загальним настановам щодо конструкції символістської драми, автори чуйно вловлюють загальні тенденції національно-культурних процесів, що прямують до синтезу форм у пошуках українського модернізованого стилю. У кодифікованій формі, мовою знаків і символів вони намагаються естетизувати коло основних національних пріоритетів. Це відбувається, найперше, на рівні світовідчуження героїв і вживлення дії в саме природне оточення, яке залишається як для персонажів, так і для автора джерелом поезії й насаги для творчої фантазії. Зовнішнє обрамлення дії, яке впливає безпосередньо з фольклорного містифікованого відчуття світу, формує особистість персонажів і зумовлює їхню поведінку. Крім того, дає авторові реальну можливість, згідно з настановами символістів, говорити «мовою душі», тобто сугестувати свої ідеї й настрої у формі близькій і зрозумілій для реципієнта.

Легкі відмінності стилю, зумовлені специфікою індивідуального авторського світовідчуження, урізноманітнюють тональність символістської драми. О.Олесь драматичною дією продовжує свої поетичні шукання. Цілковито закорінений у романтиці героїчного минулого народу, дослухаючись голосу могил, брязкоту козацьких шабел, він переносить свій настрій у сонні візії драматичних персонажів. Дії його драм побудовані на контрасті між прекрасним і рідним минулим, до якого герої обернені всією своєю істотою, і буденною сучасністю, позбавленою поезії й високих поривань. Персонажі знемагають під тягарем буднів й шукають тієї межі, за якою простягається «царство духу». Змушуючи своїх персонажів балансувати на крихкій грані, О.Олесь подає нову для українського мистецтва конструкцію драматичного дійства, побудовану на основі паралельного існування просторового, часового й чуттєво-ілюзорного світів. З усвідомлення неможливості внести в жорстокий практицизм матеріального світу чутливість, властиву справжній природі людини, виростає песимізм Олесевих настроїв. Відтак, вічний шлях до досягнення гармонії відхиляється в ірреальні пло-



щини. Ірреальність приходить через спогад, сон як віднайдена можливість втечі людини у світ прекрасного й рідного для неї минулого. Недаремно Д.Донцов вбачав значну міру інфантилізму в творчості Олеся. Його безсилля подолати стихійні хвилі смутку нагадує стан дитинної беззахисності і непристосованості до вічно змінної реальності речей. На противагу героям Лесі Українки Олеся людина позбавлена вольового первня, тому перебуває в полоні ефемерних принад ірреального світу. Вона прагне насолоди й щастя, але пасивна розчуленість споглядання довершує трагедію її роздвоєної душі.

Інше забарвлення мають драми С.Черкасенка «Казка старого млина» і «Про що тирса шелестіла». Переконалий у тому, що світ є вируючою безоднею стихій і людських пристрастей, автор конструє дію драм за принципом вічної боротьби протилежних сил, характерів, ідей, світоглядів. Персонажі Черкасенкових п'єс є лише символами певних ідей, наділені статичним комплексом рис, що забезпечують їм можливість протистояти іншим персонажам і, одночасно, усувають шлях до примирення.

У «Казці старого млина» проведена чітка межа між «світом сильних» і «казкою». Два світи – це два способи життя, дві моралі. З одного боку, «казка», в якій людина живе одним життям з природою, одухотворює й міфологізує природні явища й сприймає світ у його первісній красі. А з іншого – «світ сильних», збудований на відчуженні від усього природного, світ технократії, холодного розрахунку, нові норми якого диктують свої жорстокі закони виживання – «культурного» варварства. Потреба вживлення героїв у протилежний, ворожий, незнайомий їм світ зумовлена любовною інтригою, що лежить в основі драми, вказує на душевний дискомфорт людини, який іде в парі з сумнівами, зневірою, песимістичними настроями.

Ті ж самі стихії керують діями героїв трагедії «Про що тирса шелестіла». Історичне тло п'єси як функціональна деталь дії виєкравлює узагальнені характеристики різних інстинктів, які змагаються на сцені, доводячи переваги своєї життєздатності у майбутній організації суспільства. Автор деформує історичні образи й події, схематично подаючи плин українського життя, який, на його думку, прямує від героїства й слави до врівноваженого щоденного існування в затишку пасіки. У пошуках духовної гармонії герої постають перед всемогутніми законами долі, б'ються в глуху стіну

свого призначення. Як і в О.Олеся, герої Черкасенка стають в'язнями своєї непристосованості до життєвої реальності. Перевтомлені неспокоєм «духу, що не вмирає», вони культивують в собі потяг до смерті, або ж досягнення спокою, «нірвани», за висловом одного з персонажів драматичної поеми О.Олеся.

Естетизація страждання у драмах О.Олеся і С.Черкасенка набуває різних форм. Якщо Олесеві персонажі відзначаються своєю бездіяльністю, задивленістю у мрію, минуле й інфантильним бажанням повернути колишнє щастя, то Черкасенкові герої діють задля діяння, позбавленого будь-якого раціонального зерна.

Драми обох авторів не мають явно виражених ідеологічних тенденцій і творять відособлений естетичний простір, занурюючись в опис «життя душі», через призму якого виринає символічне бачення картини світу, а з допомогою техніки дискурсивного навіювання ідей переносять читача в сферу інтересів тогочасного суспільства.

Занурення української символістської драми в глибини душі людської особистості зумовлює появу ліричних драматичних етюдів, які межують з поезією через брак повного комплексу ознак для сценічного втілення. Прикметною в колі таких драм є поетична збірка В.Пачовського «Ладі й Марені терновий вінець мій», названа автором ліричною драмою і зложена у відповідній формі – в п'яти діях. Пізніше в автокоментарі до цієї книжки засвідчено наявність у ній розвитку дії, характерної для драматичного твору. «Герой цієї драми стрічається з різними п'ятьма жінчинами: з легкодушною дитиною вигоди, зі змисловою красунею тіла, з високою почуваннями дівчиною, з багатого, зарозумілою на себе панею, зі своєю жінкою, щирою цілою душею – та скрізь відчуває самотність, лине духом у гору, а його душа бренть горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя»<sup>25</sup>. Свою драму автор мислить невіддільно від ілюстративного тла, обумовлюючи, що до неї додаються «ілюстрації Івана Косинина, Котабринського та чужих артистів»<sup>26</sup>. Автор розташовує ілюстрації в такому порядку, який є найоптимальніший для обрамлення дії і натякає на її безкінечну тяглість в уяві читача.

Темою Еросу об'єднані драматичні етюди О.Олеся «Трагедія серця», «Тихого вечора», «При світлі ватри», «Осінь», «На свій шлях». У формі цих драм очевидна орієнтація на драматичні прийоми символізму М.Метерлінка. Місце дії буденне, без зайвих декорацій – це звичайна кімната, затінений сад; дія неодмінно відбувається

надвечір або вночі, коли спокій і тиша, а динаміка руху не заважає вияву динаміки почуттів; знеособлені персонажі надають узагальнений характер тим трагедіям, які відбуваються у світі людських пристрастей; матеріальна дія цілковито розчиняється у монотонному діалозі персонажів.

У цілому драматизм цієї групи драм досягається через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської душі, тому зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі. Конфлікт залягає у найінтимніших куточках людського серця. Олесеві драми навіть справляють враження автобіографічних, так тонко підмічений тут емоційний стан персонажів – тони й півтони людських почуттів. Віддані в руки сліпого фатуму, його персонажі є ніби ілюстрацією безраднісної Шопенгауєрівської істини, викладеної у притчі про дикобразів, які, щоб не замерзнути збираються до гурту, але тоді раняють один одного своїми колючками й мусять шукати оптимально безпечної віддалі. Так і Олесеві герої змагаються від «колючок», прихованих у душі кожного з них і шукають спокою й забуття в смерті. Але на противагу мистецтву натуралістичному О.Олесь не вбачає «колючок» у біологізмі, його цілковито захоплює внутрішнє ество індивіда – виявляється, що саме там, в душі, і є сховище «колючок».

І в цих ліричних драмах О.Олесь – послідовний ідеалізатор минулого. Минуле завжди прекрасне й близьке, воно статичне, незмінне, тоді як теперішнє (даність) – хистке, ефемерне, жорстоке. Його герої плекають у своїй душі спогад про той світ, «де вся земля прекрасна здається казкою і сном».

Важливим змістовим елементом у драмах цього типу є музичне оформлення. Музика стає чинним елементом внутрішньої дії. Так, наприклад, у драматичному етюді «Тихого вечора» О.Олесь передає музикою нескінченну повторюваність у свідомості героя давно забутого. Коли минуле, закрадаючись у душі героїв, перестає бути лише згадкою, воно матеріалізується в скупі, скорбну надію – «доносяться звуки флейти». Герої прислухаються до музики, до своїх почуттів, і життя не застигає на одному місці. Драматизм життя якраз у вічному повторюванні таких переживань, трагедій душі, тому його драми закінчуються трьома крапками.

Моменти надлюдського напруження, які в символістській драмі пов'язані з бажанням проникнути в сутність людської природи, змушують замислюватися також над глибинними підсоновами соціальних стосунків. Таким чином з'являється соціально-філософський напрям символістської драми.

Соціальні мотиви драматичних етюдів «Повинен» і «Жах» С.Черкасенка розвиваються в протиставленні стихійних сил, за якими стоять різні суспільні угруповання. Напруження драматичної дії досягається в боротьбі суперечностей між родинними й суспільними стосунками, між життям і героїською смертю, між «жахаючим холодом ночі» і «зорею нового дня». Такою є драма «Повинен».

Драматичний ескіз «Жах» розвивається в іншій контрастній площині. Та ж атмосфера стихійного бунту зумовлює перебіг дії. Але героями «Жаху» є особи, на яких спрямований гнів бунтівників. Чужі будь-яким законам моралі, вони стали заложниками власного злочинного існування. Жах, який охоплює родину землевласника, стає ознакою їхньої духовної загибелі.

С.Черкасенко ставить віч-на-віч зі смертю різні суспільні угруповання, виразно виказуючи свої симпатії; він намагається з допомогою символістських засобів розв'язати злободенні проблеми тогочасного суспільства. Містифікує свої сюжети, виводить на сцену знеособлених персонажів, застосовує ряд прийомів для навіювання настрою в ремарках, недомовках, через зорові та звукові асоціації.

Філософічність символістської драми наростає з появою творів О.Олесея «По дорозі в казку», «Танець життя», «Золота нитка».

Драматичний етюд «По дорозі в казку» викликав у критиці багато суперечок, які точилися здебільшого навколо проблеми стилю. У міркуваннях М.Вороного, М.Євшана, М.Сріблянського, С.Черкасенка, П.Филиповича, М.Зерова та ін. спільним є те, що в похмурих тонах Олесевого твору вони вбачали наближення до символістської поетики М.Метерлінка, зокрема до гнітючої атмосфери його «Сліпих». Слідом за Метерлінком Олесь виводить на сцену людину, яка змагає під тягарем прагматичного існування, шукає виходу своїй зболеній душі у потойбічних сферах, у «казці», сповненій краси й щастя, де людина єднається з Богом. Філософічна проблематика поєднана з властивими Олесеві романтичними настроями.

Автор порушує проблеми, пов'язані з долею виключної особистості. Через різке протиставлення темної Юрби і Його у драмі розкривається цілий ряд суперечностей, які керують життєвою активністю людини і змушують Юрбу (пасивну й «сліпу») підійматись з насиджених місць, продиратись крізь «хаші» життя вслід за проводирем до ілюзорної примари щастя. В цілому конфлікт несумісності поетичної мрії й буденної сірості домислюється Олесем

набагато глибше, в символічному ключі – як такий, що закладений у самій недовершеній структурі людської особистості, а тому вічний і нерозв'язаний.

Техніка символістських драм Метерлінка позначилась і на формі Олесєвого твору. Дія відбувається в нічному лісі, в темряві. Знеособлені персонажі Він, Юрба, Дівчина, убрання яких не має ознак нації й часу, ведуть монотонну розмову, що, фактично, є філософським монологом-роздумом Юрби про пізнавальні можливості людини й про її місце та значення у світостворі. Дія урізноманітнюється тріумфальним походом Юрби на чолі з героєм, який ступає на шлях прозріння, до фантомних візій духу.

Внутрішнє напруження дії зростає в пафосі протесту Його-героя проти кайданів матеріальної умовності, які сковують поетичну душу людини. Впродовж дії напруження наростає: від початку непохитної віри Юрби в свого героя, якому Вона сплітає вінок з червоних маків, і до зневіри й розчарувати Юрби, яка, сліпа в своїй жорстокості, закидає камінням знесиленого сумнівами героя й залишає його напівживого перед брамою «Казки», а сама повертається назад до лісу.

Ідея «золотого вінця», яка у драмі В.Пачовського «Сон української ночі» подавалась як символ просвітлення українського народу, що досягає національної самосвідомості, в О.Олесєя модифікується. Під флером модерністичного песимізму етюд «По дорозі в казку» постає та ж злободенна проблема, однак головний акцент переноситься на приреченість і фатальність як основу життя. Схильність Олесєя до романтизування ситуації лише загострює онтологічну проблематику, яку бачимо також у «Сліпих» Метерлінка. Тоді як Метерлінк підсилює моменти непізнаності світу фізичними вадами персонажів (сліпота), Олесєва Юрба позбавлена фізичної вади, – вона «сліпа» добровільно, «сліпа» своєю несвідомістю й безсиллям. «Сліпа», пасивна Юрба не здатна сприймати тієї української ідеї, заради якої змагаються з демонічними силами студенти Пачовського, але вона також не здатна сприймати будь-якого високого пориву. Фактично, Олесєй стає послідовним продовжувачем шевченківської традиції, переносючи ридальні тони своєї поезії у драматургію. Як символ занепаду культури в його поезії виникають образи «калік», «юродивих», «могили і хрести», над якими снується плач сліпого кобзаря, а в драмі розгорнута картина збайдужіння народу й роз-

пачлива туга поета, відродженого духу, який не здатний матеріалізувати свої високі прагнення.

Подальший розвиток філософічних міркувань О.Олесєя випливає з усвідомлення окремої особистості як одиниці стражденної. Сповна осягнути всю трагедію життя, позбавленого надії, доводиться героям драми «Танець життя». Афектовані силою свого раптового відкриття, вони влаштовують тріумфальний бенкет плоті, цинічний і «потворний як само життя».

Драма відображає загальні тенденції тогочасної драматургії. Зважаючи на зростаючий інтерес до внутрішнього ества людини, до з'ясування звичок і прихованих комплексів, загалом усього того, що входить у структуру індивідуальності й відрізняє індивіда від маси, драматурги надавали особливу увагу героєві з різноманітними психічними ушкодженнями та спадковими недугами. Такий герой з'являється у драмах Лесі Українки, В.Винниченка, О.Олесєя, Я.Мамонтова. Автори по-різному підходили до теми. О.Олесєй розвиває її цілковито в символістському ключі. Він виводить на сцену людину уражену фізичним каліцтвом, для якої тіло – лише тимчасове вмістилище духу. Відчувши всю безнадійну обмеженість можливостей, людина «своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога...». Вихід із свого приземленого існування вона вбачає у творчості, коли в найвищому екстазі єднається з Богом. За Культю Великого Мовчання, де істина стає зримою, але не висловленою, пролягає шлях людини до досягнення духовної гармонії. Але й тут Олесєй вірний своєму песимізму – людина слабка і тому не здатна піднятися на високості духу, вона стає жертвою власного відкриття і в розпачі опускається до безнадійного цинізму.

Формою драма нагадує невеличкий музичний твір, перша частина якого піднесена, урочисто сягає найвищої точки напруження і там розбивається, перетворюючись у безладний ритм дикого карнавалу.

Композиційно драма також розпадається на дві рівнозначні змістові частини, кожна з яких має свою завершену цілість. Перша є фрагментарними спогадами та міркуваннями про людську долю взагалі, про суть життя, про стосунки людини з Богом, трагізм приречення, значимість людського генія та інші, пов'язані з протиставленням духовного й матеріального. Друга частина – це бенкет калік, вона цільніша й завершеніша як драматична дія.

У кімнаті, огорнутій вечірніми сутінками, відбувається дійство, в якому беруть участь знеособлені персонажі-маріонетки, керовані рукою долі. Вони чекають «великої таємниці життя» – народження нової людини. Обмірковуючи, що чекає новонародженого, брати окреслюють життєвий шлях, який є результатом їхнього печального досвіду: «Страждання – се стежка, яка веде на високості раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу Творця. Тільки той був щасливий, чие щастя згоріло в стражданні», – так навчав їх Батько і саме життя.

Але Олесеві герої – бунтарі. На противагу тим символістам, які проголошували «тріумф смерті» (Г.д'Анунціо), у драмі О.Олесь тріумфує життя, «прекрасне і гідке, ніжне, як колискова матері, страшне, як злочинство, огидливе, як страховище». Брати усвідомили весь цинізм тіла, в якому закутий творчий дух, і називають його «вічним Хамом». Гірким сарказмом вражає фінальна частина драми – бенкет калік з возвеличенням Хама. «Великого, вічного, дужого! Хто зрозумів життя й стис його в своїх руках! Він сильний, глухий і жорстокий!»

Він найкраще розумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло. Невеликі крила у Хама, але вони не зрадять йому, не впаде він і не розіб'ється. Коли думки сплять наш мозок, і муки розірвуть серце, і ми, каліки, дотліватимемо в могилі, Хам останеться на землі і, здоровий продовжить життя! І знову в його діях загоряться думки і запалять мозок. І знову заб'ються серця у муках агонії. За Хама! (П'є).

Відмовившись від страждання в ім'я земних радощів, Брати вбачають у цьому свою провину. «Аби жило двоє – один буде Хамом», – проголошує Другий брат і за цими словами іде асоціативний ряд вигуків: «Се – вино! Коли все випито, люди п'ють вино!». «Вина! Вина!» – відлунюють у порожнечі кімнати голоси Братів. Легка завіса доброчинства, окреслена в першій частині драми розривається – Брати кидаються в дикий, потворний танок, «регочуться, ляскають в долоні», відверто виказуючи зневагу до своєї долі й свого каліцтва. В цю мить у них «втілюється само життя» (коментує автор).

«Танець життя» стає ніби продовженням драматичного етюдю «По дорозі в казку». Свідомо чи інтуїтивно відчував це і сам автор. У загальному ритмі бенкету він раптом усвідомлює подібність Братів до тієї безликої Юрби з темного лісу. Коли Герой з «По до-

розі в казку» вистраждав до кінця свою браму Казки, то Брати, як і Юрба, цілковито переконані у її відсутності. Бо «страждання кінчаються, і там, де кінчаються страждання, починаються прокльони». Тому в першій драмі Юрба вдається до самопародії: «На людину, подібно до горили надівають вінок» і задоволена повертається назад до лісу, а Брати вітають відродження «вічного Хама».

Вихід із зачарованого кола приреченості О.Олесь щоразу відшукує в невмирущих творах мистецтва. Ця ідея досягає свого завершення в драматичному етюдю «Золота нитка». Етюд присвячений М.Лисенку і вперше виконувався на панахиді по композиторові. За формою «Золота нитка» – це спроба наближення слова до музики. Крім музичності самого вірша, автор вводить ще й музичний акомпанемент. Перемежовуючи діалоги музикою, він намагається надати саме музиці головного драматизуючого значення. Відтак, діалог персонажів не коментує, а продовжує музику словом. Все життя композитора проходить суцільною музичною хвилею – від «перших пісень, радісних, наївних» до «однієї пісні, одного гімну Великому Життю». В окремих сценах Олесь свідомо не додає слів до цієї урочистої музики, бо музика говорить там виразніше за слова. У слова він вкладає лише тяжкі пророкування долі, які мусять звучати строгіше, переконливіше, ніж те тимчасове людське життя, яке автор уподібнює до перелітної зірки. У ритм музиці письменник чує слово як частину світового ритму, як ноту «музики Божої», як відлуння небесної гармонії, яка втілюється в організмі нації – маленькій частинці буття.

Я.Мамонтов, драматург і теоретик драматичного мистецтва, оглядаючись на історію українського театру вважав, що «серед українських драматургів ХХ ст. О.Олесь єдиний чистий символіст, що засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів»<sup>27</sup>. Фактично, подавши у драмі завершений символ світоглядних тенденцій і способу думання своєї доби, О.Олесь у той же час і завершив цю мрійливу, позбавлену руху, меланхолійну задуму, що простягалась поза межі матеріального світу в далекіх таємничих сферах потойбіччя. Перша світова війна, революція змінили самі ритми епохи. На зміну спокійному спогляданню, філософічному зануренню у Велике Мовчання, щоб уловити найтонші вібрації всесвіту, приходять активність м'язів, рух, чин, афектований, розгнуданий, хаотичний, посилений нестримним натиском мас. У драматичному мистецтві всі ці зміни виливаються



в експресію, динамізм, конструктивізм. Символістська драма потопає у вирі цієї активності. Ще рефлексуючи в пореволюційному мистецтві, вона практично втрачає актуальність. І вже перші драматичні етюди Я.Мамонтова в символістському стилі у цей час звучать як анахронізм. Очевидно, саме це й стало причиною, що вони залишилися в тіні, менше помічені критикою серед тогочасних творів, що відображали абсолютно нові життєві реалії й виробляли нову систему прийомів естетичного виразу.

Драматичний етюд «Над безоднею» Мамонтова створений за всіма законами символістської драми. Перебіг дії повторює уже відомий сюжет драми «Житейське море» І.Карпенка-Карого. Та ж сама життєва колізія митця, який поставлений перед проблемою вибору між «тихою життєвою пристанню» родинного побуту і бурхливою богемою, хаосом почуттів, пристрастей, які неодмінно супроводжують артиста, посилюють його самотність, а тому й чутливість, необхідну для творчості. Ті ж пошуки компромісу й узгодження буденного існування й мистецтва хвилюють героїв обох драм. Але, керуючись модерністичною технікою, Я.Мамонтов видозмінює саму форму драми і тим самим подає уже не життя конкретних людей, а створює узагальнений символ даної колізії, а персонажі, втягнені до неї, – це лише матеріальна оболонка, вмістилище стихій, які керують людиною, життям і цілим світом.

Дія драми відбувається поблизу моря, яке відбиває настрої дійових осіб, реагує на їхні дії, думки й почуття. Так, як у Олесевих драмах музика, у Мамонтова море є резонатором порухів людської душі. Воно символізує стихії й пристрасті, якими людина живе і в яких вона потопає, безсила протистояти своїй істинній природі.

Драма «Над безоднею» особливо важлива для розуміння сутнісних рис естетики модернізму. Я.Мамонтов навмисно не шукає нового сюжету. Всю свою увагу звертає на форму подання відомої колізії. Контраст між «Житейським морем» і «Над безоднею» з'ясовує суть символізму, його розвиток у напрямі від показу опечаленої людини до образу печалі як такого, самотійного, абстрактного; від людської активності, спрямованої на культивування чи пригашення в собі пристрастей, до образу самої пристрасті і т. п. Мамонтов зрозумів цю особливість як теоретик і зумів її втілити в мистецтві як талановитий драматург.

«Над безоднею» була останньою з ряду творів Я.Мамонтова, написаних під впливом Ібсенівського реального символізму. Вона

узагальнює попередні шукання автора у драмі «Дівчина з арфою», драматичних етюдах «Dies irae», «Третя ніч» і «Захід». Усі ці твори спрямовані на усвідомлення й поборення психології «маленької людини» в людській істоті. Героїв драм Мамонтова непокоїть питання: «Чи мавпи ми під масками богів, // чи ми боги, розп'яті в мавпах?» («Захід»).

Нарешті, Мамонтов робить висновок, що не що інше, як біологічна сутність людини, яка схиляє до затишку, комфорту, родинного тепла, пригнічує і вбиває вічний неспокій творчого духу, що зближує людину з Богом. Автор загострює конфлікти між покликанням і родиною. Його герої діють в атмосфері, де реальність межує з містикою: загадкові знаки, символи, незвичні події змушують їх вгадувати міру істинності обраного шляху. Так, у вирішальний момент вибору в житті професора Будновського («Дівчина з арфою») з'являється напівреальний знак (на сцені відсутній) – образ вуличної напівбожевільної жебрачки, яка заробляє собі на життя грою на арфі. Для Будновського вона стає символом, одержимої жриці мистецтва, саме вона вказує йому шлях правильного вибору. Реальність зникає з його свідомості (автор посилює ці моменти ще й психічним розладом героя) – він керується лише знаками долі й відмовляється від буденного існування, яке сковує його дух. Не знаходячи можливостей збалансувати реальне й духовне, Будновський вдається до самогубства.

Той самий потяг до самовизволення з лещат матерії, до широті й гармонії зустрічаємо в героях драматичних етюдів Я.Мамонтова. Суворий шлях покликання вимагає від них бути більше, ніж «просто людиною». Натомість виховувати в собі чистоту аскетичного духу, який допоміг би перемогти пласку конкретику буденності й піднятися на високості абстрактної (божественної) духовності, втіленої в мистецтві.

У пореволюційний період з'явилися ще кілька драматичних поем з виразним символістським забарвленням П.Тичини («Дзвінко-блакитне», «Прометей», інсценізації «А я у гай ходила», «Осінь» та ін.), але вони не мали широкого резонансу. Деякі з них так і залишилися незакінченими. У драматичних поемах Тичини сюжети переважно відсутні. Головну й організуючу роль тут відіграє поетичне слово, яке постає в синкретизмі мелодики, барви й звуку. Його персонажі – це ліричне розпросторення авторського Я в складових елементах цілісного «космічного оркестру». Автор

відкриває для себе дивовижну можливість творчого духу розчинятися в явищах і предметах навколишнього світу, відчувати їх зсередини. Створений у його драматичних поемах (умовно названих драматичними) світ – це вже віднайдена гармонія, тому драма як така зникає. Вона залишається за межами поетичного світовідчужання П.Тичини. У його трактуванні світу й людини помітний вплив пантеїстичної містики його духовного наставника Г.Сковороди. Саме цій постаті Тичина присвятив симфонію «Григорій Сковорода», втілену в драматизованій формі. Тичинин Сковорода – це прототип самого поета. Його рух крізь хаос світових трагедій, його філософічна розсудливість, що минуле й майбутнє хотіла б замкнути в одне досконале поняття істини, розбивається суто людською пристрастю – коханням і вболіванням за долю свого народу. Тим значнішим виростає в симфонії образ Марії, генетично пов'язаний зі «Скорбною матір'ю», він задає тон і умістовлює пошуки всесвітньої гармонії. Перефразувачи Ніцше, можна було б сказати, що Тичина в симфонії «Григорій Сковорода» віднайшов момент «народження музики з духу трагедії» – такими переливами світла, барви, слова, звуку, ритму й мелодики звучать думки й почуття головного героя твору. Помітного впливу на розвиток тогочасної драми симфонія не справила (опубліковані були лише окремі уривки), але в ній можемо відшукувати автентичне авторське розуміння мистецтва.

Символізм ще рефлексував поодинокими естетичними формами в драматичній творчості І.Дніпровського, М.Куліша, І.Кочерги, втілювався в театрі Л.Курбаса. Але культ динамізму пореволюційного часу поступово витісняв естетику символізму зі сцени, на місце якого приходила експресія нового бурхливого життя.

<sup>1</sup> *Єфремов С.О.* В поисках новой красоты // *Єфремов С.* Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С. 48.

<sup>2</sup> Там само. – С. 50.

<sup>3</sup> *Євшан М.* Під прапорами мистецтва. – К., 1910. – С. 13.

<sup>4</sup> *Франко І.* Малюнки Івана Труша // *ЛНВ.* – 1899. – Т. 9. – С. 63.

<sup>5</sup> *Сріблянський М.* Вступ // *Куммер Ф.* Зміна літературних поколінь. – К., 1911 – С. 3.

<sup>6</sup> *Євшан М.* Під прапорами мистецтва. – С. 13.

<sup>7</sup> *Франко І.* Малюнки Івана Труша // *ЛНВ.* – 1899. – Т. 9. – С. 63.

<sup>8</sup> *Єфремов С.О.* В поисках новой красоты // *Єфремов С.О.* Літературно-критичні статті. – С. 50.

<sup>9</sup> *Сріблянський М.* Вступ // *Кумлір Ф.* Зміна літературних поколінь. – К., 1911. – С. 5.

<sup>10</sup> *Євшан М.* Під прапором мистецтва. – С. 50.

<sup>11</sup> *Пачовський В.* Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації // *Хроніка 2000.* – К., 1993. – № 57. – С. 194.

<sup>12</sup> *Сріблянський М.* Національність і мистецтво // *Українська хата.* – 1910. – № 11. – 12. – С. 737.

<sup>13</sup> *Чемберлен Г.С.* Раса, нація, герої // *ЛНВ.* – 1899. – Т. 7. – С. 8.

<sup>14</sup> *Труш І.* Перша руська виставка штуки // *ЛНВ.* – 1898. – № 4. – С. 151.

<sup>15</sup> *Див.: Рубчак Б.* Пробний лет // *Розсипані перли.* – К., 1991. – С. 18–41.

<sup>16</sup> *Костецький І.* Як читати вірші Зуєвського // *Зуєвський О.* Під знаком Фенікса. – Мюнхен, 1958. – С. 9–10.

<sup>17</sup> *Бобинський В.* Від символізму – на нові шляхи // *Бобинський В.* Гість із ночі. – К., 1990. – С. 453.

<sup>18</sup> *Spector.* З Російської України. Генезис українського театру // *ЛНВ.* – 1899. – Т. 5. – С. 94.

<sup>19</sup> *Літературно-науковий вісник.* – 1905. – Т. 31. – С. 63.

<sup>20</sup> *Programy i dyskusie literackie okresu Młodej Polski.* – W. – W. – K. – Y., 1973. – S. 424.

<sup>21</sup> *Шопенгауер А.* Афоризмы житейской мудрости. – СПб., 1989 – С. 82.

<sup>22</sup> *Донцов Д.* Криве дзеркало нашої літератури // *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – С. 270.

<sup>23</sup> *Див.: Коречі І.* Август Стріндберг // *ЛНВ.* – 1911. – Т. 54. – С. 304.

<sup>24</sup> *Дойч К.В.* Екстермальний націоналізм і самознищення: внутрішні проблеми волі // *Зустрічі.* – Варшава, 1991. – №2. – С. 89.

<sup>25</sup> *Пачовський В.* Анотація до творів автора // *Пачовський В.* Сон літньої ночі. – Львів, 1903. – С. IV.

<sup>26</sup> *Пачовський В.* Ладі і Марені терновий вінець мій. – Л., 1912.

<sup>27</sup> *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // *Червоний шлях.* – 1926. – № 11–12. – С. 192.

Юрій Ковалів

## КЛАРНЕТИЗМ П.ТИЧИНИ – НЕРЕАЛІЗОВАНА ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ

Не багато маємо митців, у цілокупному доробку яких трапляється твір, що концептуалізував би не тільки світоглядну модель автора та його стильову манеру, а й фокусував би сучасну йому динаміку ідейно-естетичних пошуків. Таким твором «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...» відкривалася збірка П.Тичини «Сонячні кларнети», високо поцінована прискіпливою критикою, що слушно вбачала прихід на терени української літератури поета «мабуть світового наспіву», водночас «за формою глибоко національного»<sup>1</sup>. Чотири катрени, написані канонічним п'ятистопним ямбом, надовго полишалися загадковими для аналітичної свідомості, яка часто накладала на них ту чи ту матрицю, незрідка екстрапольовану на всю Тичининську лірику. При цьому не завжди враховувався іманентний семантичний код, пропонувався поетом, що внеможливило сподіваний «горизонт очікування».

Уже перші рядки «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, /Лиш Сонячні Кларнети» так віддзеркалювалися у викривлених різнотлумаченнях, що, здавалося, йдеться щоразу про відмінні, іноді взаємовиключні постаті П.Тичини. Одним критикам убачався тут матеріаліст, другим – атеїст, третім – пантеїст, натомість четвертим – християнин<sup>2</sup>. Їх, очевидно, пантеличила тричі звита заперечна частка «не» та начебто стверджувальний жест слова «лиш», сприйнятий у категоричній однозначності, насправді відсутньої у тексті. На нашу думку, тут не відкидається ні Зевс, ні Пан, ні Голуб-Дух, на їхню присутність не важить «символічний образ сонячних кларнетів», що, за твердженням Л.Новиченка, мав би «стати світлим і радісним правонаступником Бога»<sup>3</sup>. В даному випадку спостерігаємо еліптичну фігуру, що полягає в опущенні певного члена речення чи словосполучення, які легко відновлюються за змістом поетичного мовлення: не тільки один Зевс, не тільки один Пан, не тільки один Голуб-Дух, а вони разом, не протиставляючись

і не абсолютизуючись у кожному окремому випадку, атрибутовують гармонійний універсум, постають різновидами його розмаїтих еманцій.

Власне Зевс символізує принцип раціоналізованого світоладу, що приборкує хаос, геометрично прокреслену статуарну логочентричну структуру, врівноважує стихійну природу, втілену в Панові – репрезентантові ірраціональних пристрастей, неодмінному учасникові діонісійських містерій. Обидва представники класичного олімпійського пантеону у версії П.Тичини – не що інше, як алюзія на аргументацію Ф.Ніцше подвійності аполлонійського та діонісійського начал у мистецтві<sup>4</sup>, підтриману й розвинену модерністською практикою. Вони проявилися в доробку поета. Свого часу Л.Новиченко висловив слушну думку про «змагання двох стилістичних принципів» у його ліриці – «вже усвідомлений нахил до артистичного лаконізму, сильного своєю образною сугестією» і тяжіння до наративного, впорядкованого «риторично-декламатійного вірша».

Оскільки кожен компонент гармонійного універсуму вказує на множинну єдність духовних сутностей, що витворюють внутрішню विकічену систему, то Голуб-Дух як свідчення містичної християнської Трійці, її життєдайного підсоння не протиставляється їм, вносить до світу особисте відношення любові, що притаманне взаємопроникній тріаді Бога Отця – онтологічного носія «безкрайого Першопочатку», Сина Божого – проекції олюдження Бога, Святого Духу – дійової сили божественного натхнення<sup>5</sup>, що явився, зокрема, в образі голуба над водами Йордану під час хрещення Ісуса Христа (Матвій: 3,16; Лука: 3,22).

Отже, в поетичній космогонії П.Тичини язичницькі та християнські феномени взаємоврівноважувалися, не допускаючи збочення до тієї чи тієї крайності. Поет ніколи не приховував своїх поганських захоплень: «Я – сонцеприхильник. Я – вогнепоклонник». Його лірика відсвічує не лише потужними солярними мотивами, а й промальована міфемною топографією: «Молюсь у храмах струнчастого гаю». Гай, за уявленням українців, вказує на місцину, асоційовану з благодатним раєм, що не має нічого спільного з культовою спорудою. Поезія П.Тичини наділена широким спектром зашифрованих езотеричних символів, серед яких трапляється і верба – міфічне Прадерево, від якого «починає творитися Всесвіт»<sup>6</sup>: «На струнах Вічності перебираю / Я, одинокая верба».

Водночас поет, вихований у середовищі Чернігівської духовної семінарії, де ще вчувалося відлуння «Чернігівських Атен», мав високу християнську культуру, що неодноразово розкривалася на сторінках його лірики, передовсім раннього періоду, починаючи з неопублікованої збірки «Панахидні співи», підготовленої до видання 1916р. в Одесі за ініціативою М. Жука – поета і маляра, вчителя П. Тичини. З повною силою вона прозвучала у «Сонячних кларнетах», засвідчуючи глибоке розуміння її автором засад християнської історії, започаткованої книгою Буття, що надихала поета: «І пітьми творчої хітон, / І благовісні руки». І коли він писав «Навік я взяв, що Ти – не Гнів», то спирався на давню християнську традицію, запроваджену Апостолом Павлом, осмислену киеворуським митрополитом Іларіоном, що надавала пріоритетного значення Новому Заповіту на протигагу Старому, де панував суворий, жорсткий навіть до свого богообраного народу Єгова, підкреслювала благодать, принесену в людський світ Христом, як вищий ступінь духовної еволюції після закону. Апологія «Євангелії» для П. Тичини походила також від Г. Сковороди, який мав великий вплив на поета, спонукавши його до роботи над симфонією, присвяченою унікальному філософу. Його бентежив сквородинський пошук «царства Божого» в людському серці, що було не лише актуалізованою ремінісценцією Святого Письма (Лука: 17;21), а й відповідало «кордоцентричній» домінанті української душі, яка завжди прагнула гармонії з довкіллям, тому сприймала християнські та поганські дискурси як рівновеликі. Відтак не випадково у доробку П. Тичини витворювався своєрідний симбіоз рівноправних у божественній еманції вірувальних струменів («Мрію омофорно, сню волосожарно»). Безперечно, мав рацію В. Юринець, акцентуючи на поєднанні у поемі «Золотий гомін», якою завершувалася збірка «Сонячні кларнети», притаманних духовній культурі українського народу греко-візантійського (Апостол Андрій) та язичницько-космогонічного (предки-сонцепоклонники) чинників<sup>7</sup>.

Поет, поборюючи «непроникність» речового буття, прагнув «істинного буття, або всеєдиної єдності», «ідеї всеєдності», над якою замислювалися його сучасники, зокрема добре ним знаний нащадок сквородинського роду філософ В. Соловйов, який обстоював поняття «сизигічних відношень», вбачаючи в ньому підтвержене дійсністю «безперечне значення людської індивідуальності в іншому», що «наповнює абсолютним змістом наше життя»<sup>8</sup>. Для

П. Тичини то була не звичайна аперцепція. На його погляд, Я і Ти – категорії відмінних якостей, що реалізуються в єдності. Я, перебуваючи у вітальному, передсутнісному стані («Я був не Я. Лиш мрія, сон»), ще відмежоване від себе, ще не відає присутньої в ньому духовної сили. Лише вирвавшись за межі конкретно-чуттєвого існування рефлексивної, неявилої свідомості, замкненої жорсткими рамками народження та смерті, переживаючи інтимну посвяту духовного прозріння, своєрідної ініціації, воно здатне пізнати в собі нову, вищу істоту через Іншого, власне через Бога в собі: «Прокинувся я – і я вже Ти». У цьому Ти віднаходиться новоякісне Я на тернистому шляху осягнення божественної істини, навіяному, очевидно, мотивом Євангелії від Івана (17), вираженої міфологічною метафорою «Сонячних кларнетів», що репрезентувала космогонічну концепцію П. Тичини, пойменовану критиками «гармонією сфер»<sup>9</sup>, перейняту та осяяну потужними світлоритмами. В ній убачалося відлуння, скажімо, піфагорейства<sup>10</sup>, однак поетові не було діла до чисел, проявлених через музику, яка частково поєднувала його естетичну систему з античною.

Наділений рисами вродженої панмузичності, П. Тичина писав музичними образами: «Та що це справді – я піснями мислю!», «матеріал для поета – звук»<sup>11</sup> т. п. Звичайно, він спирався і на досвід попередників-модерністів, у творчості яких, за спостереженням І. Франка, відбувалося змагання «наблизитись скільки можна до музики»<sup>12</sup>. Те, що правило їм за стильову настанову, для поета поставало домінантним принципом його поетики, відмінної від поетики символістів, зорієнтованих на «чисту» тональність, на витончений звуковий образ, відмежований від «грубо»-чуттєвих, зорових чи дотичних елементів, зосереджених на мелодійно серпанковому натяку на потаємне, заповідне, непізнаване за допомогою позитивістських методологій.

Припущення, ніби «молодий, поет почався, де Вороний поставив крапку»<sup>13</sup>, принаймні на підставі порівняння «Блакитної Пани» та вірша «Арфами, арфами...», де справді можна знайти спільні риси ритмомелодійного та версифікаційного характеру, потребує уточнення. Адже на терені символізму обидва автори керувалися відмінними естетичними настановами. Коли М. Вороному почувалося в межах цього стилю вільно, то П. Тичині – затісно, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезування їх. Відтак вважати «Сонячні кларнети» лише «корону» символістсь-



кого руху<sup>14</sup> некоректно, оскільки і збірка, і концепція поета постають штучно усіченими.

Елегантний звуковий образ М.Вороного, тонко мережаний нестримний звукопис Г.Чупринки, шляхетно нюансована настроєвість О.Олеся у напруженій течії стереоскопічних інтонацій Тичининської лірики втрачали свою лінійність, набували в силовому полі синестезії, де поєднувалися різні чуттєві враження, ознак яскраво колористичної панмузичності, що несвідомо «прокльовувалася» хіба що у П.Савченка.

П.Тичина мав свої джерела. Зокрема віртуозний смисловий поліфонізм поезій взурував на давньоукраїнське та церковне багатоголосся, зокрема на твори Д.Бортнянського та М.Березовського, які вразили поета на співанках у Троїцькому хорі<sup>15</sup>. То ж не дивно, що його лірика «будувалася» за принципом музичних п'єс, актуалізувала співні (хорові) партії, як-от у типовому кількаплощинному амебейному вірші «Озвася дзвін...», мала композиційний характер музичної теми з варіаціями («Закучерявилися хмари...»), де розгортається драматичне співіснування двох антитетичних настроїв, або «Арфами, арфами...», де нюансована градація одного мотиву тощо.

Така стильова манера лишиться стрижневою впродовж усієї його нерівної творчої еволюції. Принаймні він пояснював смисл рефрена у поемі «Похорон друга», посилаючись на досвід Берліоза<sup>16</sup>. На аналогічне прочитання своїх текстів П.Тичина сподівався і від критичної рецепції. За спогадами В.Півторади, він тлумачив цикл «Енгармонійне» грою на роялі<sup>17</sup>. Натякаючи на один із посутніх ключів свого стилю, поет зазначав: «Хто на партитурі читатиме не вміє, тому годі що-небудь і в природі розібрати. Завше він тримається якоїсь однієї партії: баса, тенора тощо»<sup>18</sup>.

Гармонійно цілісна, поліритмічна стихія лірики П.Тичини, народженої «із духа музики»<sup>19</sup>, свідчила про прихід в українську літературу не просто виняткового таланту, а професійного музики, диригента<sup>20</sup>, який свідомо ошляхетнював, збагачував її музичними принципами, очищав її від консонансів, бо не терпів «дефектів музичного слуху», вважаючи їх вадами «мови і стилю» (О.Дейч), відкривав невичерпні можливості версифікації на помежів'ї з музикою. Він здійснив проєкт пріоритетизації музики та поезії в мистецтві як достеменно можливого знання, започаткований енськими романтиками, А.Шопенгавером, Ф.Ніцше, втілюваний у життя

Р.Вагнером, П.Верленом, українськими «молодомузівцями», М.Вороним та О.Олесем, водночас спромігся органічного синтезу мистецтва на противагу авангардистам, зокрема М.Семенку, що зазнав у цьому творчій невдачі.

Синтетичне мислення пробудилося у П.Тичини ще під пору його навчання у Чернігівській Семінарії, стимулювалося такими педагогами, як О.Архангельський, схильний «зчеплювати» музику з літературою<sup>21</sup>, І.Львов чи М.Жук. Особливе місце у постанні Тичининської синестезії вбачається у творчому досвіді М.Коцюбинського, а головне – у характеристичній особливості української ментальності, зауваженій О.Губарем<sup>22</sup>.

Естетична концепція «гармонії сфер» не обмежувалася панівною параметричною панмузичністю, зазнавала метаморфоз у силовому полі синестезії, чого не приховував поет, зізнаючись бодай у нарисі «На крилах пісень», що мелодійні звуки, торкаючись його «вуха», «лягали перед очима фарбами». Колористичні шкідці «Коливалося флейтами / Там, де сонце зайшло», «За частоколом – / Зелений гімн», Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / як музика» і т. п. розкривали поета, схильного до вродженого «кольорового слуху» та «слухового кольору»<sup>23</sup>, здатного сприймати квінту як жовту густу барву, трактувати тони паротяжного гудка як «сусідство» «безперспективних» «глухих барв»<sup>24</sup>, вбачати у фісгармонії срібний звук<sup>25</sup> тощо. Одночасна «мальовнича музичність» і «музична мальовничість» – така симультанна своєрідність закладена у місткій формулі «сонячні кларнети», базованій на гармонійній «ідеї вседності», на продуктивному взаємопереливанні відкривавчих набутків модернізму та «філософії життя».

Небезпідставно стиль П.Тичини, що містить у собі концептуальні проєкції «гармонії сфер», був названий «кларнетизмом» (Ю.Лавріненко, В.Барка). Він узмістовлював істотні риси української душі, в якій «Горять світи, біжать світи /Музичною рікою», явленій на найвищих регістрах її осяяння, коли вона виражала «активно-творчу ренесансову одушевленість життя»<sup>26</sup>, свій порив в іманентний простір, і далі – до історичної осі. Діонісівське злиття митця з об'єктом творчості відбивало, мабуть, той «філософсько-психологічний характер», що його мав на увазі Л.Новиченко, спостерігаючи одночасні, взаємоперехресні проєкції «сонячних кларнетів» на «одвічні онтологічні питання» і на внутрішнє життя особистості, яка відкрила проблему «свободи духа»<sup>27</sup>.

Кларнетизм виявився тим містком, що перекидався від ідейно-естетичних, часто врізнобіч спрямованих стильових тенденцій попередніх поколінь, до синтетичного типу творчості, який не вкладався у жодну стильову течію, адже органічний для П.Тичини символізм щасливо переплітався з елементами авангардизму, неоромантизму, імпресіонізму, неореалізму та необароко, сприяв усуненню поверхового мімезису, залежності від стороннього впливу. Поет, як помітив М.Зеров, завжди «говорить своє і від себе»<sup>28</sup>, вміє «з благородною простотою», за спостереженням С.Єфремова, «кинути глибоко символічний образ», вкласти в нього «якийсь широкий внутрішній зміст»<sup>29</sup>.

Нарешті – кларнетизм може сприйматися і тим містком, що перекидався від прірви небуття до відродження України, яка не знала «кращого смисловислову», аніж «необарокова парабола «Золотого Гомону»<sup>30</sup>, осяяна ентузіазмом духовного воскресіння та історіософічного націотворчого дійства. Те, що «символ України» піднято тут «на недосяжну височінь вже загально-людського, загально-світового значіння», вражало сучасників<sup>31</sup>, які вважали П.Тичину поетом такої величини, як Т.Шевченко, покладали на нього великі надії.

В українській ліриці кларнетизм – явище одиначне і неповторне, водночас вузлове в еволюції художньої національної свідомості.

Здавалось би, перед естетичною програмою П.Тичини, що спиралася на принципи калокататії, розкривалися реальні перспективи саморозгортання у сподіваний простір. Та не так сталося, як гадалося. Вже світла палітра «Золотого Гомону» затьмарювалася тривожними темними плямами: «чорнокрила на голуби і сонце». Візія України-нареченої була свавільно понищена катастрофічними реаліями національної революції, що захлинулася у крові братовбивчої громадянської війни, спровокованої московськими більшовиками. Цю трагедію відбито у чотиривірші «Скорбна Мати», написаному у графічній манері апокрифічної літератури. Найбільше хвилювала П.Тичину втрата «кордоцентричної» етики. Мотив «Як страшно!.. людське серце / До краю обідніло» варіювався вже в інших збірках поета. Революція як аморальний стан, як патологія суспільства – таким був лейтмотив наступного видання «Замість сонетів і октав» (1920), присвяченого Г.Сковороді. Ще більш розгубленим виглядав поет у збірці «Плуг» (1920), змальовуючи свого ліричного суб'єкта, розірваного між «омарсельськими

світами» та кривавою дійсністю, підступно знадженою фантомною обіцянкою «світлого майбутнього» («Зразу ж за селом...»). Аристократичний дух кларнетизму не терпів егалітарних консонансів, що загрожували його світлоритмом, був виразником духовної ідеї всеєдності, що розгортала ймовірну перспективу оновлення людини.

Однак кларнетизм поволі втрачав ознаки «гармонії сфер», виштовхувався у лінійний простір, розпорошував свою світлотворчу енергію, свої світлоритми, що спостерігалася вже у циклі «В космічному оркестрі», де щойно одуховлений космос заповнювався безживними гаражами та деградованими інфузоріями. Останній спалах кларнетизму був помічений у виповненій стихією «вітаїзму» збірці «Вітер з України» (1924). Його вже не треба було віднаходити у механістично конструктивістському «Чернігові» (1931), а в наступних виданнях періоду «соцреалізму» – то й поетів. Тут уже годі шукати поезії, однак його майстерна версифікація не втратила свого значення, оскільки вона розкривала присутнім портрет тоталітарної істоти, перейнятої класовою ненавистю та рабською залежністю від комуністичних міфів. Лише в окремі періоди, як-от під час Другої світової війни, у поемі «Похорон друга», з'являються окремі відблиски кларнетизму, якому не було місця в системі псевдохудожнього методу «соцреалізму» – надійного знаряддя контролю компартії над письменством, приреченим на жорстокі репресії. За дароване життя, П.Тичина змушений обрати собі принизливу роль одержавленого поета, переступивши через свою совість та потужності свого таланту, римувати фальшиві оди на честь вождів антилюдського режиму, відмовитися від неповторного кларнетизму, що лишився не реалізованою естетичною концепцією, однак відкрив перед українською літературою нові обрії.

1998

<sup>1</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – Мюнхен, 1981. – Т. 2. – Вид. 4-е. – С.358.

<sup>2</sup> Лаврінченко Ю. Творчість Павла Тичини. – Х., 1920. – С. 19; Юринець В. Павло Тичина: Спроба критичної аналізи. – Х., 1929. – С. 23; Іщук А. Павло Тичина. – К., 1954. – С. 17; Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. – Нью-Йорк, 1961; Шаховський С. Павло Тичина. – К., 1968; Корсунська Б.Л. Філософські мотиви у творчості Павла Тичини. – К., 1974; Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979. – С. 27.

- <sup>3</sup> Новиченко Л. Павло Тичина // Історія української літератури ХХ століття: Кн. перша. – К., 1993. – С. 190.
- <sup>4</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб., 2000. – С. 50.
- <sup>5</sup> Див.: Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник. – К., 1999. – С. 185–186.
- <sup>6</sup> Див.: Знойко О.П. Міфи Київської землі та події стародавні. – К., 1989. – С. 215–216.
- <sup>7</sup> Юринець В. Павло Тичина: Спроба критичної аналізи. – С. 87.
- <sup>8</sup> Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 130, 158.
- <sup>9</sup> Костенко Н.В. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982. – С. 47.
- <sup>10</sup> Див.: Тельнюк С. «Молодий я, молодий...» – К., 1990.
- <sup>11</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 464. – Од. зб. 3120.
- <sup>12</sup> Франко І. З останніх десятиліть // ЛНВ. – 1901. – Т. 15. – Ч. 7–9. – С. 129.
- <sup>13</sup> Тельнюк С. «Молодий я, молодий...» – С. 105.
- <sup>14</sup> Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. – В-во «Сучасність». Накладом УВАН в Канаді, 1977. – С. 10.
- <sup>15</sup> Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1988. – Т. 11. – С. 262, 264.
- <sup>16</sup> Там же. – Т. 2. – С. 605.
- <sup>17</sup> Півторадні В. Краплини з поетової криниці // Про Павла Тичину. – К., 1976. – С. 200.
- <sup>18</sup> Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 11. – С. 14.
- <sup>19</sup> Белецкий А. Творчество Павла Тычины // Тычина П. Избр. Стихотворения. – Госиздат Украины, 1927. – С. 19.
- <sup>20</sup> Павлюк А. Мій перший диригент // Про Павла Тичину. – С. 84–89; Гальченко С.А. Текстологія поетичних творів П.Г.Тичини. – К., 1990. – С. 25.
- <sup>21</sup> Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 11. – С. 263.
- <sup>22</sup> Губар О. Павло Тичина: Літ.-критичний портрет. – К., 1981. – С. 36.
- <sup>23</sup> Юдіна В. Музика в житті Павла Тичини. – К., 1976. – С. 44–45.
- <sup>24</sup> Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – С. 71, 72.
- <sup>25</sup> Тичина П. З минулого – в майбутнє. – К., 1973. – С. 14.
- <sup>26</sup> Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. – С. 16.
- <sup>27</sup> Новиченко Л. Поезія і революція. – С. 138.
- <sup>28</sup> Зеров М. Нова українська поезія // Нова українська поезія: Збірка / Уложив М.Зеров. – К., 1920. – С. XVI.
- <sup>29</sup> Сфремов С. Історія українського письменства. – Т. 2. – С. 351.
- <sup>30</sup> Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. – С. 45, 50.
- <sup>31</sup> Маланюк Є. Павло Тичина / Фрагмент зі статті «На провесні» // Веселка. – 1922. – Ч. 4. – С. 26.

Валентина Громова

## НЕОКЛАСИКИ

Поети, котрі в 20-х рр. склали ядро групи неокласиків, – Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургардт – світоглядно й естетично формувались на зламі двох епох. Ясна річ, що на той час вони навіть не були знайомі між собою, і кожен ішов до літератури власним шляхом. Але вже тоді сформувалися певні життєві фактори, що сприяли спільності їхніх інтересів, і внаслідку, за тодішньої суспільної атмосфери привели до одного, умовно кажучи, угруповання. Які саме ці фактори? Передусім, національна культурна традиція, родинне виховання, освіта, володіння іноземними мовами, обізнаність із світовою літературою, студювання античності, нахил до наукового мислення, а дещо згодом – потяг до перекладацької праці.

М.Зеров, висловлюючи на сторінках журналу «Книгар» власні погляди щодо шляхів розвитку української літератури, зазначав: «Українській поезії треба багато учитися, але учитися їй треба не у Надсона, і не в другорядних російських перекладачів, а в великих майстрів слова, поетів античності, новоевропейських класиків, і завоювати їх треба в оригіналі, а не з російських перекладів»<sup>1</sup>. Згодом Зеров розвиватиме ці погляди у своїх подальших літературно-наукових працях і знайде однодумців і прихильників як в особі своїх колег-неокласиків, так і серед багатьох поетів, перекладачів, критиків.

Так, Максим Рильський, у якого органічно поєдналися шанобливе ставлення до традиції із прагненням вивести українську культуру на світову височину, у середині 20-х років, працюючи над перекладом «Пана Тадеуша» А.Міцкевича, писав: «Перш за все ми повинні б погодитись на тому, що всі дійсно великі твори старої культури повинні завести до вжитку нашої української мислі, якщо тільки надалі не хочемо залишитись простаками й провінціалами, творцями цінностей виключно для домашнього вжитку чи навіть зовсім для вжитку негодящих»<sup>2</sup>.

Дещо особне місце серед неокласиків посідає О.Бургардт, котрий у ті роки не писав оригінальних поезій, а займався науковою працею та перекладами. У духовному становленні Бургардта значну роль зіграло навчання у 1-й Київській гімназії, згодом в університеті, відвідування того ж самого семінару В.Перетца, через який пройшли його колеги-неокласики. У 1915 р. він стає автором монографії «Новые горизонты в области исследования стиля (Принципы Э.Эльстера)». Бургардт вивчав англійську, німецьку та слов'янську філологію.

Отже, самі творчі біографії Зерова, Рильського, Филиповича, Драй-Хмари та Бургардта виявляють схожість літературно-естетичних інтересів, що на початку 20-х рр. привела їх до об'єднання у групу «неокласиків». За свідченням самих же неокласиків, літературної організації як такої вони не створювали, а «естетичною платформою, яка їх об'єднувала, – писав Рильський, – була любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової літератури»<sup>3</sup>.

Відомо, що когорті однодумців не раз доводилося декларувати свої принципи щодо культурної орієнтації України на засвоєння кращих зразків класичної і світової літератури, аби відстояти мистецтво від футуристичних крайнощів. Власне український неокласицизм і народився як реакція на футуризм. Згодом неокласикам доводилось також оборонятися від нападів і звинувачень вульгарно-соціологічної критики.

«Київська неокласика була органічним явищем і утворилася з власних вітчизняних потреб – з намагання відкрити українській літературі шлях до світла, удосконалити й збагатити її», – відзначає чеський дослідник Неврлий<sup>4</sup>. А відтак визначались і деякі національні особливості українського неокласицизму. А саме: порівняно з іншими схожими явищами чи авангардистськими течіями в європейській літературі, український неокласицизм був модерністською течією, зверненою в традиціоналізм.

Знаменно, що стиль українських неокласиків був явищем національно-своєрідним, який спростовував деструкцію форми й зневагу до традицій, а саме останнє мало місце в авангардистських течіях Західної Європи («Скамандер»).

Як явище стильове, неокласицизм намітився значно раніше, і тут важко не погодитися з С.Щупаком, котрий вважає, що неокласицизм народився в надрах дожовтневого літературного процесу,

а предтечею його був М.Філянський<sup>5</sup> (постать подібна Іннокентію Анненському – предтечі російських символістів).

Українські неокласики не створили єдиного літературного стилю, проте мали спільні стильові витоки: античність, російський класицизм і французький парнасізм. Не можна тут не згадати й про символізм, через який до класичної простоти й ясності йшов Рильський, а також почасти й Филипович.

\* \* \*

Найпопліднішим з усіх неокласиків був Микола Зеров, який спрямовував свою творчість згідно з власними естетичними засадами та теоретичними працями. У 20-х рр., коли масовий читач здебільшого лише засвоював грамоту, а до поезії масово йшли «від верстату й плуга» «ударники» виробництва, у віршах яких лунали «марші часу крицеві» і лексика повнилась соціалістично-індустріальними неологізмами, Психеї, Афродіти, Геракли й Навсікаї Зерова могли викликати лиш супротив або подив. Та він і не орієнтувався на читача, писав для себе і для друзів, вкладаючи в античні образи, ремінісценції, зрозумілий для них зміст і підтекст. «У поетів [неокласиків. – В.Г.] був звичай «гутенбержити», тобто писати рукою свої збірки, які вони один одному дарували... Найбільші майстри в справі «гутенберження» були Якубський і Зеров», – згадував пізніше Бургардт<sup>6</sup>. Зеров, власне, і не вважав себе поетом через «брак» почуттів, книжність і схильність до рівноваги:

Я знаю: ми – тугі бібліофаги,  
І мудрість наша – шафа книжкова.  
Ми надто різьбимо скупі слова,  
Прихильники мистецтва рівноваги.

.....  
Чутливість наша вбога і черства.

Так писав він у відомому вірші «Самоозначення». Згодом більшість таких віршів все ж увійшла до збірки «Камена». І вони цікаві не лише тим, що у зашифрованій образності (як скажімо, Лукроза – Барішівка, голодний Больбек – Київ у вірші «Під кровом спільних муз...») передають щоденний побут неокласиків, а й величезним знанням Зерова з історії культури людства, поетичним втіленням його власних естетичних та неокласичних засад. Відома, скажімо, поезія «Класика», в якій висловлені думки з приводу улюбленої ним форми сонету («...відроджує ваш строгий стиль – ясна, дзвінка закінченість сонету») та естетичної організації:



Класична пластика і контур строгий,  
І логіки залізна течія –  
Оце твоя, поезіє, дорога –  
Леконт де Ліль, Жозе Ередія,  
Парнаських зір незахідне сузір'я  
Зведуть тебе на справжні верхогір'я  
(1921 р.).

Тісно сплетені з літературознавчими оцінками й поглядами його поетичні «літературні портрети»: «Чупринчин сад в Оглаві», «Самійленко», «Філянський», «Ворогий», де в лаконічних поетичних рядках міститься влучна характеристика поета, яку можна розгортати на кількох сторінках літературно-критичного аналізу, як от, наприклад, про Філянського:

І от читаю я прославлені пісні,  
Високу «Лірику» і строгий «Календарій»,  
Там справжня краса, а тут же, з нею в парі, –  
Лиха граматика і молитви пісні.

Окрему цікаву сторінку становлять зеровські вірші-посвяти Бургардту, Филиповичу, Рильському: «Саломея», «Навсікая», «Лукроза»; це, власне, поезії-перегуки, породжені спільністю естетичних вражень. У «Навсікаї», скажімо, Зеров, відштовхуючись від епіграфа із вірша Рильського «Як Одісей, натомлений блуканням...», продовжує розпочату Рильським розмову про еллінський світ кохання і краси.

Тематичний діапазон лірики Зерова 20-х рр. визначається високою культурною освіченістю поета і несе на собі відбиток поетичних уподобань і літературознавчих інтересів. Він не порушує моральних чи хвилюючих проблем суспільного буття. За його власним висловом – це лірика «образів і віків», і через те чільне місце в ній займає еллінський світ, історія, слов'янство і Київ. У цих тематичних рамках і окреслюється те коло, що хвилювало Зерова: класичне мистецтво, творче засвоєння здобутків загальнолюдської культури, філософські проблеми впливу природи на людину, античність і розвиток сучасного поетичного стилю.

Тяжіння до мистецтва рівноваги (чіткого співвідношення раціонального й емоціонального чинників) визначало й характер лірики Зерова: її об'єктивованість, усунення з тексту ліричного «Я» та оповідальну інтонацію.

Певна безпристрасність й емоційна стриманість відчуваються і в його елегійно-медитативній ліриці. Вона позначена настроями

спокою й рівноваги. Як учений, виявляючи обізнаність у новітніх пошуках у галузі віршування, Зеров у власній поетичній творчості суворо дотримується канонічних форм: дистих, олександрійський вірш, сонет, сонетоїд. Але найулюбленішою його формою є сонет, якому він лишився вірним все життя, тобто тій формі, яка найбільше відповідає принципам його поетики – строгості й дисципліні думки, емоційній стриманості, чіткості, ясності й простоті. Безумовно, ці уподобання склалися під впливом античності, з одного боку, і, з другого, – знайомства з французькими парнасцями, естетичні принципи яких до певної міри сповідували й неокласики. Серед парнасців Зеров надавав перевагу Ж.-М.Ередія, активно перекладаючи французького поета.

Зеров не полюбає розлогої метафори та ускладнених асоціацій, а через те у власне поетиці перевагу надає епітетові та художній деталі. Епітети Зерова точні, місткі й водночас лаконічні. Вони надають відчутної предметності образу, вичерпності й повноти зображуваному об'єктові. Саме в епітеті й криється емоційно-оціночний момент авторського ставлення до зображуваного. Досить кількох поетичних рядків, щоб пересвідчитись, як послідовно й неухильно Зеров дотримується суворих принципів власної поетики:

Мої серпневі дні і безголосі ночі!  
Самотні спомини на сірому узбоччі  
Широкоокруглених і вицвілих горбів  
Край придорожних верб і мудрих вітряків –  
Які далекі ви, далекі і не схожі  
На ті прогулянки веселі та погожі,  
Коли не знаючи ні прикрих дум, ні втрат  
Ми сповивали ніч у серпантин цитат!  
(1925 р.).

Загалом же при цілісній стильовій домінанті поезії Зерова 20-х рр. властиве розмаїття лексичних пластів: антична образність, старослов'янзми та історизми і над усім – колоритна мова своєї доби, яку так високо цінував Зеров у античних та класичних майстрів слова. Недарма ж він писав: «...Праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій стати пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатой на вирази, логічно спаяної, здатної передати всі відтінки думок, мови»<sup>1</sup>.

Сповідуючи мистецтво рівноваги, Зеров, як уже мовилося, не торкався сучасних йому проблем, що вимагало б припливу емоцій та пристрастей, а відтак порушувався б настрої статичної й рівнова-

ги. А це входило б у суперечність з його принципами, поетично сформульованими у поезії «Творча тиша»:

... працюю без краю і зупинок,  
хай осторонь од бур і хвилювань  
Скиртами твій підноситься ужинок.

Однак місток у сучасність, досить ненав'язливо і ніби мимохідь Зеров усе ж перекидає. А саме через художню деталь, в якій чути як смислове, так і емоційне ставлення до сказаного, що не порушує в цілому принцип авторської відстороненості. («І в наші дні зберіг ти чар-отруту. В тобі розбили табір аспанфути, Кують і мелють, і дивують світ»; «Ви пам'ятаєте: в дні тридцяти тиранів Була та сама навісна пора... Так само і тепер. Усе заснуло, Все прилягло в чеканні Трасібула»).

Нерідко саме епітети та художня деталь у Зерова, а відтак і настрої забарвлені тонкою, ледь вловимою іронією з присмаком суму й гіркоти. Навряд чи зеровську іронію можна віднести до стильових ознак. Швидше це властивість його інтелекту, раціональний момент поетичного світовідчуття, що злагоджено співмірний з емоціями. І хтозна, коли б Зеров так не сповідував рівновагу і не дотримувався канонічних форм, чи не полишив би у своїй спадщині й вишукано-блискучих, на зразок античних, сатир чи епіграм? Адже схильність до цього жанру очевидна у його перекладах з Ювенала, Марціала, Флакса.

Поетична спадщина Зерова невелика за обсягом і охоплює не тривалий проміжок часу. І тим не менше у ліриці 30-х рр. помітною є його як світоглядна, так і стильова еволюція. Найочевидніше простежується вона в рамках сонетної форми, ставлення до якої у Зерова залишалось незмінним.

Із кабінетної тиші і спокою, з античного світу краси й гармонії, поезія Зерова входить у реальність – зриму, ясну, предметну, разом з тим болючу й суперечливу. Відчувається поглиблення особистісного начала, яскравішим стає емоційне самовираження поета:

Емаль Дніпра, співучо-синій сплав,  
Газон алей і голе жовтоглиння,  
І в поводі прозорого проміння  
Зелені луки – як розлогий став.  
Ніколи так жадібно не вбирив  
Я красоти весняного одіння,  
Пісок обмілин, жовтобоке ріння,  
Брунатні лози і смарагди трав  
(1933 р.).

Як бачимо, тут епітети набувають більшої предметності й точності, і разом з тим ця лірика повниться порівняннями й метафорами – асоціативно не ускладненими, але водночас влучними й місткими. Поезія Зерова поглиблюється у своїй філософсько-узагальнюючій сутності. І це насамперед виявляється в медитаціях, елегіях, зодягнених в незмінну для Зерова форму сонета. Основний зміст медитацій та елегій становлять життєві враження та переживання, в яких превалюють настрої потамованого болю й гіркоти, сумного «повіву листопаду», тобто зрілості й мудрості («Бідний Йорик», «Все те – триумф усталеного ладу...», спомини про несправджені надії («Елегія»).

Не відмовляється Зеров від своїх улюблених тем та образів, хоча еллінські мотиви звучать тепер рідше, античні постаті – як блистки в канві життєво-реальної образності. Натомість більшу увагу автора привертає минуле слов'янської землі, національна історія («Свято-слав на дорогах», «Розмова на пароплаві», «Потьомкінські ослища», «Херсон»). Цікавий матеріал для спостереження над змінами, що сталися у світосприйманні поета, а відтак відбилися і в образно-стильовому плані в рамках єдиної форми сонету, дає цикл Зерова «Зодіак». Він складається із чотирьох віршів: «Діва», «Скорпіон», «Близнята» та «Водник». Два перших датовано 1922 р., останні – 1930 і 1931. Таке поетичне повернення чи поетичний перегук майже через десятиліття досить показові щодо цілісності поетичної натури Зерова, водночас ці сонети виразно різняться емоційним змістом і стильовими виявами. «Діва» (так само, як і «Скорпіон») витоками сягає у міфологію, а відтак у тексті збережені міфологічні образи, оповідна інтонація, об'єктивованість зображуваного. Основу лексики становлять старослов'янізми, історизми, і за поглибленістю емоційного начала вони надають тону строгої урочистості. Пізніше написані «Близнята» й «Водник», хоч і поєднані в єдиному тематичному циклі, сприймаються як самостійні зразки філософсько-пейзажної лірики, особливо «Близнята»:

Люблю я й досі присмерки прозорі  
Квітневих вечорів, і чорну сіть  
Вишневих, яблуневих верховіть,  
І по калюжах ніжнотонні зорі.  
Як повійнуло свіжістю надворі!..  
Десять ключ птахів небачених летить,  
І сутінь гусне, і дзвінка блакить  
Вже мерехтить у іскрянім уборі.

Два останні сонети циклу перейняті особистісними переживаннями автора, і вже не міфологічний сюжет стає збудником для авторських асоціацій, а реальне споглядання довколишнього світу й настрої, спричинені цим відчуттям. Усунено з тексту урочисту старослов'янську лексику, натомість відчутна заглибленість автора в джерела власне української лексики («устав туман і виповнив мочару», «ось журавля скрипучий довгий тон, і желоб напува поштову пару»). Поетичні образи стають більш земними і зрозумілими і набувають особливої пластичності: «в повітрі вогкість, холодок і млость», «поля росяний холодний запах»; метафори не надто розлогі, предметно окреслені, точні, зримі: «присмерки прозорі квітневих вечорів», «чорна сіть вишневих, яблуневих верховіть».

Загалом у ліриці Зерова 30-х рр. помічаємо збагачення лексики питомими українськими словами, що надає його віршам особливого національного колориту в поєднанні з класичною вишуканістю і прозорістю образу (*обслон латаття, курінь, рінь, твань, яса, гандж, жовтобоке ріння* тощо).

Наближення поета до життя, відхід від книжності спричинилися до появи власних авторських неологізмів, на кшталт: *кругогляд, нейнятність духу, безперечний нуд, многосоннім літі, днедавно* та ін. Але вони з'явилися не на потребу означення нових понять, а для звукової організації вірша. На відміну, скажімо, від Чупринки чи Тичини й інших поетів-символістів, Зеров не дбав про музичність вірша, віддаючи перевагу зоровим образам, їх прозорості й пластичності. Проте бездоганність віршової техніки розумілась ним як одна з невід'ємних вимог культури форми.

Отже, з поглибленням загальнолюдського змісту в ліриці Зерова виразнішою стає й її національна специфіка, що власне й засвідчує розширенням лексичного складу його поезії, збагачення її саме українською лексикою.

Зеров ніколи не відступав від канонічних форм (на відміну від нього Рильський, наприклад, звертався до вільного вірша, верлібру), дедалі частіше наповнюючи їх реальним життєвим змістом. Саме в ліриці 30-х рр. його поетичний образ досягає високої простоти, пластичності, що відповідає кращим зразкам класицистичного стилю, базованого на національному ґрунті.

Максим Рильський прийшов у літературу на початку століття, а отже в його творчості відтворилися чи не всі естетичні й стильові суперечності, властиві перехідній добі. З неокласиків він найбільш

чутливий до традиції, і його поезія цікава саме взаємодією традиції з іншими стилетворчими факторами.

Шлях Рильського до неокласицизму (в плані стилю й поетики класицизму) пролягав від романтизму через символізм. Дебютував Рильський поетичною збіркою «На білих островах» (1910 р.), настроєвою лірикою, що приваблювала щирістю й безпосередністю почуттів. Поет не торкається тем, що лежать поза його суб'єктивними враженнями, і прагне в основному до вияву особистих настроїв. Дещо обмежене коло емоцій і переживань зумовлює й певні особливості поетики, характер героя, ліричний сюжет. Емоційно-психологічний склад ліричного героя розкривається здебільшого у взаєминах з природою, коханою. Пейзаж стає одним із засобів вираження почуття. Уже в цій першій збірці простежується яскраво виражений романтизм, а згодом – і в поемі «На узліссі» (1911 р.), прозових мініатюрах та драмі «Бенкет». Це є переконливим свідченням того, що пошуки Рильським засобів вираження романтичного духу виявлялися насамперед у формі. Про схильність Рильського до романтизму зазначали різні дослідники в різні часи, зокрема О.Білецький та С.Полляк. Останній зокрема писав: «Якщо шукати істотних інспіраторів поезії М.Рильського, то однаковою мірою слід сягати як до класики грецько-римської, так і до романтизму, головним чином польського». Наступні збірки Рильського змушують згадати і про вплив романтизму європейського: помітний відгомін Гейне, Ростана, Байрона. Ясна річ, що і пізніше, і особливо в юнацькі роки Рильський не міг бути вільним від літературного середовища, що оточувало його, але при цьому варто не забувати, що він прийшов у літературу з певним культурним світоглядом, з власними смаками, вихованими на кращих мистецьких зразках, і був естетично вимогливим, шукаючи для наслідування поезію, близьку його духовним потребам. Отже у своїй еволюції до стильової визначеності на різних відтинках часу йому по-своєму були близькі й Олесь, Чупринка, Філянський. Молодому Рильському, що не приймав народницького шаблону, Олесь імпував м'яким ліризмом, емоційною вразливістю, простотою й щирістю. Перша збірка Олесь «З журбою радість обнялась» позначена експресивністю і багатством емоцій, тонким слетенням різних душевних станів, і вона, безумовно, не могла не справити враження на Рильського з його прагненням повноти самовияву. Поезія Олесь ставала для Рильського тим привабливішою, чим сильніше його ество опиралось смут-

кові й в'ялості народницької лірики. Близький Рильському Олесь також своїми міцними зв'язками з фольклорною традицією: його асоціативно-об'ємні порівняння були заглиблені в народно-пісенні джерела. Зв'язок же Рильського з пісенною народною творчістю (пісенні зачини, система паралелізмів, ритміко-мелодійний малюнок і т. ін.) найяскравіше виявився саме в ранніх поезіях, бо згодом поет пішов іншими шляхами пошуків.

Олесь репрезентував перше покоління українських символістів, які «виступали під прапором модерну, бо йшлося про європеїзацію української літератури, переборення її народницької течії». Осередком першої хвилі українських символістів була «Українська хата» та «Літературно-науковий вісник», котрі знайомили читачів з європейською літературою й групували довкола себе поетів-модерністів. Саме в цих виданнях з 1910 по 1914 рр. активно друкується і Рильський.

З поетів-«хатян» своїм ідейно-естетичними настановами, а головним чином, мелодикою ритму, поетичним звукописом Рильському з його ненастанною увагою до форми вірша був близький Г. Чупринка. Особливе місце (на жаль, ще й досі належним чином не розкрито) в рухові естетичної свідомості належить М. Філянському. Для Рильського ж на початках його романтико-символістської висхідної Філянський був близький естетським розумінням поезії, усамітненістю ліричного героя, смисловою утаємниченістю та містичною неозначеністю образу, споглядальністю й філософською розміркованістю і водночас реалістичною пейзажністю малюнка, що згодом виявилось у наступній збірці Рильського «Під осінніми зорями» (1918 р.).

Спільну позицію з поетами-«хатянами» щодо переборення народницьких шаблонів і орієнтації на західноєвропейську літературу займали й «молодомузівці» – Пачовський, Карманський, Яцків та ін. Вони перебували під впливом, значним і безпосереднім, «Молодої Польщі» (Л. Стафф, Жеромський, Каспрович та ін.).

Рильський йшов в одному річищі з українськими модерністами. Саме в цей час він відчуває естетичну прихильність до «молодомузівців» і «младопольщі», а трохи згодом і до «скамандритів», але зреалізував художньо свої уподобання поет значно пізніше у своїх перекладах зі Стаффа та ін. польських поетів.

На відміну від М. Зерова, котрий виявив себе з самого початку як історик літератури та критик, Рильський рідко виступав у цю-

му жанрі, може тому й не лишилось прямих підтверджень його захопленості й творчої залежності від модерністичної поезії. І лише його ранні, можна сказати, перші перекази віршів у новелах Татмайера (К.-Х., 1930) є свідченням ґрунтовної й прихильної обізнаності з поетами європейської модерни.

Рильський, йдучи власним шляхом у поезії, то наближався, то відходив од своїх сучасників і найближчих попередників, і тим не менше коло згаданих вище символістів естетично спрямовувало його шукання, що не могло не позначитися на змінах в стилі та поетиці. Уже в збірці «Під осінніми зорями» помічаємо певні зміни в характері поетичного світосприймання. З одного боку, він, як і раніше, прагне до повноти саморозкриття, а з іншого, ніби відмовляється від розгортання емоцій, незрідка вдається до напівтонів і натяків, немовби обриваючи природний хід асоціацій. В системі образності поряд з відчутними, предметно-зримими образами побутують предметно-логічні, літературно-книжні. Разом вони утворюють складне сплетіння різних стильових пластів. Рильський впевнено володіє літературною символікою. Часто його символ будеться на літературних ремінісценціях:

Я чистий образ Беатріче  
На сміх Гетери проміння.

В ліриці переважає поетика настрою, прагнення відступити від логічної ясності й заглибитись у порухи власної душі, заявити примат почуттів над розумом:

Не показать, а заховать я хочу  
В моїх словах душі моєї світ.

У використанні символіки поет звертається також до фольклорних джерел. Зокрема, фольклорні символи відбивають уявлення поета про ідеальне: чистоту, духовну цнотливість, красу й високі почуття:

Шукаю білої лілеї, –  
А всі лілеї у багні.

У народнопоетичній символіці цвіт білої лілеї пов'язується з невинністю, у Рильського – з уявленням про душевну чистоту й непорочність духу. Романтична усамітненість, відреченість супроводжуються символом білого кольору («Пливучі острови, неначе з снігу білі – на вас лечу... хоч думкою своєю»).

Розпочавши творчий шлях у руслі модернізму, Рильський, звичайно, освоював досвід своїх сучасників як в українській, так



і в європейській та російській літературах. Рух його естетичної свідомості в напрямку класицизму проходив під певним впливом російського символізму та акмеїзму. Передусім, звичайно, це Блок, якого з «юних літ захоплено читав із своїми друзями» Рильський і лишився на все життя зачарований «прекрасним і гірким голосом автора «Стихов о прекрасной даме»<sup>8</sup>.

Підвладний чарам Блока, Рильський все ж певну перевагу віддавав Анненському, поетові негучного голосу з обмеженим колом мотивів і переживань; драматизм його лірики породжувався роздумами про жорстокість життя, марність і безглуздість людського існування, втрату гармонії особистістю. Анненський як поет був позбавлений будь-якої пози, його лірику виповнювали справжня щирість і багатий емоційний зміст. У деяких поезіях Рильського зустрічається суто зовнішній перегук із Анненським («Галасують найняті музики...»), але в багатьох випадках він близький йому роздумами про красу, поезію; йому ж найбільше імпонували чітка й точна образність поетичного слова Анненського.

Децю згодом романтично настроєним Рильським оволодівають нові почуття – бажання заглибитись у себе, зачинитись у собі, відректися довколишнього світу, знайти спокійну рівновагу, яка б гармоніювала з тишею і безмовністю природи. Він намагається бути стриманішим у вияві емоцій, і внутрішні протиріччя, якими ще повниться його душа, вже не так яскраво контрастують у вірші, а ховаються глибше в підтекст. Словник поповнюється новими поетичними образами. Дедалі частіше у різноманітних смислових контекстах зустрічаються образи тиші: «у хаті, в тишині», «при-торк тихих рук», «тиші таємниці», «прозорість тишини», «тиші зимової», «північній тишині», «тихого сонця» і т. ін. Часте вживання цього образу дозволяє вирізнити його в окрему семантичну сферу, в центрі якої стоять образи: *тиша, спокій, мороз*, і яка засвідчує певні зміни у світосприйманні автора. Рильський відчуває гармонію у злитті із світом природи:

Керуй на озеро спокою  
Свої шукання молоді...

Намір бути стриманим і байдужим до всього навколишнього, психологічно обумовив появу нового символу – «МОРОЗ»:

Чужий землі – для неба я земний  
.....  
Завидую тобі, морозний супокою!..

Дедалі асоціативно-сміслова сторона цього образу розширюється, він наповнюється новою естетичною реальністю: «Морозе! Ти душа парнаського співця». Значення символу поєднується з темою: *поет і його ставлення до світу*. У суспільному житті й повсякденній дійсності поет не відчуває співзвуччя своїм уявленням про ідеальні естетичні норми. Життю він протиставляє мистецтво. Широка поетична культура і ерудиція Рильського розкриваються дедалі помітніше, він усе частіше використовує образи європейської і світової класики: «Трістан коня сідає», «І серцю сниться, ніби цим шляхом Айвенго їхав на гучний турнір», «щороку з білих пін виходить Афродита», «Як Чайльд-Гарольд покинувши зухвало свою вітчизну», «Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс», «образ Киприди її благословляє з кутка» і т. ін. Часто на ремінісценціях-символах Рильський будує сюжет («Гейне»). Міфологічні сюжети, мотиви й образи густо населяють його поезію, він всіляко сприяє їх відновленню. І це зрозуміло, бо саме в античній міфології Рильський бачив гармонійний культ краси й радості буття. Щоправда, замість гармонії, що мала настати від злиття людського духу з природою і світом мистецтва, Рильський відчуває лише гедоністичну втіху. Ряд його поезій цього часу перейнятий неприхованою насолодою, хвилининими чуттєвими втіхами й благами, які дає життя. Так народжується в його поезії образ «солодкого світу»:

Солодкий світ! Простір блакитно-білий  
І сонце – золотий небесний квіт.  
Благословляє дух ширококрилий  
Солодкий світ!

У 20-х рр. Рильський широко звертається до джерел класицизму. Він перекладав класиків XVII ст. (Мольєр, Корнель, Раста та ін.).

З інтересом ставився поет і до провансальської літератури. Знайомство із спогадами Містрала певною мірою позначилося на ранній прозі Рильського і навіяло йому поезію, що так і зветься «Прочитавши Містралеві спогади». І все ж безпосередній вплив на формування поета мали не так французькі символисти – Верлен, Рембо, Малларме, як парнасці – Готьє, Леконт де Ліль, Ередіа.

Парнасцям властиві безпристрасність і холодна об'єктивність, а джерелом образності їм служив зримий і речовий світ. Особливу увагу вони приділяли пластичності форми. Леконт де Ліль вбачав відродження літератури в наближенні до античних зразків, у яких його вабила довершена пластична форма. У захоп-

ленні Рильського французькою літературою відчувалось передусім бажання збагатити українську літературу новітніми поетичними формами й шуканнями. Цінуючи Леконт де Ліля та Ередіа, він, за власним висловом, почав будувати свою поезику.

Вплив історико-літературної традиції дався знаки і на метричній системі вірша Рильського. І хоч всі його вірші написані в силabo-тонічній системі, спостерігається інтерес до класичних розмірів академічно-класицистичного стилю. Зразок гекзаметру являє собою поезія «Плещуть на вогкому березі...», а метричною моделлю пентаметру – рядки з вірша «Грім одгримів...» При всій розмаїтості строфіки (дистих, терцини, октави, олександрійський вірш) найулюбленішою строфічною формою для Рильського був сонет. Широке звернення до сонету можна пояснити як певною літературною ситуацією (у цей час відбувалась руйнація, деструкція класичних форм), так і орієнтацію на французьких парнасців, і передусім власними художніми смаками – бажаннями освоїти строгу канонічну форму, що дисциплінує думку й спонукає зосереджуватись на головному образі. Рильський дотримується суворої класичної побудови сонета, але водночас вносить у сонет багато свого індивідуального, як у строфічну його будову, так і синтаксичну.

Тогочасна критика відзначала також захоплення Рильського поезією Ахматової. Рильському імпонували ясність, простота, чіткість, логічність і речовість поетичного образу акмеїстів. Та й сам він поступово звільнився від внутрішнього самозаточення, а сильне суб'єктивне начало стає прихованим. Ліричний суб'єкт найчастіше свої переживання співвідносить з предметами і реаліями довколишнього світу.

Основна проблема, яка в цей час постає перед Рильським – це проблема власного ставлення до мистецтва й відстоювання правомірності існування класичного мистецтва. Міркуючи про суспільний обов'язок митця, він прекрасно розуміє, що є Муза, як «натяк на страшні пожежі, що палять царства і серця», та вона не зрідні йому, який випив кубок лиха із власних рук своїх до дна. Молиться він перед іншою, далекою від усіх житейських сует, яку:

Аполон благословив,  
І всі земні діла й пороки  
На тому березі лишив.

Мистецтво, як вважав Рильський, має бути святым, а відтак воно повинно високо стояти над світом пристрастей і незгод. Саме

в цьому він вбачає і смисл власної творчості, саме цю ідею і вкладає в уста свого ліричного героя у поезії «В освяченім гаю...»:

А я їх всіх мину, байдужий і німий.  
Не хочу гніватись, молитись, чи коритись.  
Я тільки виріжу оцей комиш сухий  
Для нової цівниці.

Безумовно, що ці риси поетичної філософії суворо вкладалися у рамки неокласицизму, суть і тенденції якого найбільш зримо виявились у збірці «Синя далечінь».

Еволюцію поетичного мислення в напрямку класицизму бачимо в осмисленні природи: на час неокласицизму прагнення Рильського до парнаської безсторонності, до приглушення особистого начала в ліриці породжувало звуження функціональної значимості природи. Відірвана од духовного світу людини, вона перестала бути одним із засобів розкриття її внутрішньої суті. Але навіть у віршах на античні теми, де автор прагне емоційної стриманості й безсторонної розповіді, реалістично точні картини природи, поставлені в чужорідний смисловий контекст, звучать по-земному просто й життєво.

У розвиткові власних почувань Рильський дедалі більше наближався до реалістичного світосприймання, але в цілому система почувань поета було тісно пов'язана з ідеалами класичного мистецтва, за якими він «вивіряв» свої уявлення про гармонію.

У формуванні класичного стилю разом з парнасцями певну роль відіграли й російські класицисти. І в пору юнацького романтизму, тоді, коли, за висловом Білецького, голос молодого поета звучав «то в тон Блоку («Далека царівна»), то Брюсову («Чужоземка»), Рильському з погляду поезики й стилю імпонували поети класичної лінії, зокрема Фет і Тютчев. Такі риси їхнього стилю, як конкретність, чіткість, ясність, пластичність, лаконічна форма були йому природно близькі.

Осібне місце у формуванні Рильського посідав Пушкін, інтерес до якого виник у нього ще в гімназійні роки, коли вперше довелось почути «Мідного вершника», а читання «Скупого рицаря», за словами самого Рильського, стало «значною подією у його житті». Пушкін завжди незримо був присутній з ним. Сучасники поета теж відзначали благотворний вплив на нього Пушкіна. Зеров, наприклад, вважав, що під впливом Пушкіна Рильський засвоював класичні форми, такі, як терцини, сонети, октави; Филипович же

відзначав, що художній смак Рильського, його ясність, простота, точність, строгість виховані переважно на кращих зразках класичної поезії, зокрема поезії Пушкіна.

У міру утвердження класичного стилю Рильський розробляє форму ямба. Якщо Пушкіна вважають майстром чотиристопного ямба, то Рильський, по суті, стає майстром шестистопного. І хоч, як стверджують віршознавці, олександрійський вірш у поезії XX ст. явище виняткове, саме шестистопний ямб Рильського часто відповідає вимогам олександрійського вірша. Рильський постійно прагне до ритмічного увиразнення ямба, оскільки загальні тенденції розвитку українського віршування на початку XX ст. полягали в пошуках нових метричних форм.

Отже, на момент зближення з неокласиками у Рильського були сформовані свої певні естетичні принципи щодо розуміння краси, мистецтва, гармонії, класичної спадщини. Так само визначився він і в своєму стилі, що тяжів до класичного.

Неокласицизм як явище є певною мірою більш естетичним, ніж стильовим. Хоча певні принципи поезики й стилю зумовлені саме естетичними настановами, але в творчості різних поетів вони переломлювалися суто індивідуально. До речі, свідченням естетичної природи неокласицизму є рання творчість Я.Івашкевича, що входив до групи «Скамандер». У його творчому формуванні й естетичних уявленнях було багато спільного з Рильським. Розпочав свою творчість так само в руслі модернізму і формувалася під впливом російського й французького символізму, акмеїзму та польського неокласицизму. «Це, до речі, був вплив тої самої київської літературної атмосфери напередодні першої світової війни, – пише про нього Вервес, – яка заважила і на формуванні смаків молодого Рильського та деяких інших письменників». В мистецтві Івашкевич сповідував еллінський еталон краси, поезію вважав вільною від суспільних обов'язків.

На час «неокласицизму» Рильський часто стверджує свої принципи в літературно-критичних виступах. Так, захищаючи від нападу критиків «Камену» Зерова, він водночас відстоює і власні уявлення, естетичні позиції, стильові принципи. Критики дорікали Зерову, що його поезія не сучасна, а відтак позбавлена суспільно-виховної функції. У відповідь Рильський зауважує, що твори, написані примітивно й бездарно, хоча й на гостро сучасну тему, є естетично безплідними. Головне – це майстерність і висока культура почуттів.

Розвиток стилю Рильського в напрямку класицизму був зумовлений внутрішньою логікою поета. І хоч «найнеокласичнішою» вважається збірка 1922 р. «Синя далечина», «неокласична» лінія простежується і в подальших його збірках: «Крізь бурю й сніг» (1926), «Гомін і відгомін» (1929). Тут дедалі виразнішим стає поворот Рильського до поетів класичної школи. Поет глибше поринає у зміст самого слова, замислюється над його образними можливостями, що й відбилось передусім на характері метафорики. Вона стає простішою, поет прагне вживати слова без особливих метафоричних ефектів. Він вдається до слів, які в щоденному вжитку втратили своє образне значення і набувають нових відтінків лише в поетичному контексті:

Ви чули? Жайворонки прилетіли!  
Ще сніг крихкий лежить в заметах бурих,  
Ще по дорогах голодують галки,  
Ще тільки декуди блищить рілля  
У черно-синій соковитій барві,  
Ще календар не означав весни, –  
А в коваля сьогодні вже завізно:  
той борону, той кремера притяг,  
той коло плуга метикує хитро,  
і дотепів не менше, як у клубі  
англійському.  
Йй-богу, вже й трава  
на вигоні от-от зазеленіє.

У наведеному уривку по суті немає жодної яскравої метафори. Образ розгортається по чіткій асоціативно-смысловій лінії. До того ж кожний словесний образ повниться смисловими відтінками, які метафорично не змінені. Епітет не б'є на ефект, він точний і характеризує предмет у його речово-конкретних проявах. В умінні відтворити предмет в безпосередній точності поетичного бачення – один із секретів пластичності образу Рильського. Поет прагне вкласти в основу образу найхарактерніші, найвиразніші риси життєвого явища. Він уникає інакомовності, метафоричної підміни поняття, але широко користується поетичним порівнянням, яке за своєю структурою значно ширше метафори. Поетичний образ частіше будується, скажімо, не на сплетенні різних метафоричних шарів, а виростає з поетичного порівняння, де зіставляються предмети і явища не за їх одиничними поняттями, а за цілісним уявленням.

У структурі самого порівняння криється і діалектика факторів, що визначають художню свідомість поета. Важливою особливістю

поетичного світосприймання Рильського є тонке сполучення асоціацій, які виникають від безпосередніх вражень і відчуттів, з асоціаціями мистецького й літературного походження:

Осінній холодок над спраглою землею  
Шатро гаптоване широко розіп'яв  
І з рук його падають, як з рогу Альматеї,  
Плоди, налиті вщерть, і довгі пасма трав  
(«Крізь бурю і сніг», 1926).

Прагнення до класичної простоти і ясності, до високої реалістичної виразності не виключило, однак, із системи зображувальних засобів і символіку. У поезії Рильського з'являються нові символи. Вони глибокі й багатозначні, філософськи зріліші. Найбільш стійкими виявились символи *бджоли* і *винограду*, що підлягали образній трансформації і в подальшій творчості поета. Прагнення до чіткості, логічної ясності робило його стиль до певної міри афористичним: «Яке щастя в радощах земних трудів і днів співати кубок повний», «Спізнай, яка у цілім глибина», «Учися чистоти і простоти».

Не вдаючись до яскравої метафорики, Рильський шукає слів образних, точних, містких, яскравих і опуклих, що водночас мають якусь підвищену символічну цінність. Їхнє значення пов'язане з додатковими асоціативними смислами й відтінками. Вірш, побудований на таких словесних образах і уявленнях, підкоряє своєю «чарівною неясністю» (вислів Рильського). Цей особливий рід лірики – сугестивний – і знаходимо у Рильського. Він «заснований не так на логічних, предметно-понятійних зв'язках, як на асоціативному поєднанні додаткових смислових та інтонаційних відтінків» (Квятковский). Отже, жива стихійна природа ліричного таланту Рильського брала гору над «парнаською» холодністю і відстороненістю, але в іншій своєрідній стильовій якості:

Ластівки літають, бо літається  
і Гануся любить, бо пора...  
Хвилею зеленою здіймається  
На весні Батієва гора.  
Гнуться клени ніжними колінами,  
Чорну хмару сріблять голуби...  
Ще от день – і все ми, все покинемо  
Для блакитно-крилої плавби  
(«Де сходяться дороги», 1929).

Емоційна снага цього вірша саме в цих тонких імпресіоністичних настроях, у цих невикінчених, невиписаних, але точними маз-

ками накиданих образах, в цій мимохиті кинутій нез'ясованості: «Ластівки літають, бо літається», «Гануся любить, бо пора».

Стильові принципи неокласицизму досить виразні і в поетичній збірці «Гомін і відгомін» (1929), втім у ній спостерігаються і розширення мовного поетичного матеріалу, поповнення лексики новими поняттями, що несуть на собі прикмети часу.

Отже, «неокласицизм» для Рильського – це період відкритого відстоювання власних естетичних уявлень про ідеальне, гармонійне, прекрасне, що знайшло своє пряме відображення у стилі, який своєю чергою засвідчив прагнення до класичної простоти і ясності.

\* \* \*

Павло Филипович почав писати рано, ще в колегії Павла Галагана; спочатку російською мовою і друкувався в російських журналах «Вестник Европы», «Жатва», «Куранты», «Заветы» під псевдонімом Павло Зорев.

Національне самоусвідомлення прийшло до Филиповича після революції 1917 р., яку він сприйняв як «державно-національне відродження українського народу» і з «самопосвятою неофіта віддає себе, весь свій талант українському народові» (Г.Костюк).

За час з 1919 р., коли в «Музагеті» з'явилися перші вірші, писані українською мовою, Филипович видав усього дві поетичні збірки «Земля і вітер» (1922) та «Простір» (1925). Вихований на кращих зразках світової літератури, П.Филипович в одному з віршів першої збірки писав:

Я – робітник в майстерні власних слів,  
Натхнення, втіху чую я тоді,  
Коли учусь у давнього митця,  
Але, байдужі, горді, молоді  
Лише майбутнім дихають серця.  
З старої бронзи зброю владних слів  
Переливаю радо на вогні.

Очевидним у цій поезії є вияв естетичних уподобань неокласиків, до яких за природою свого таланту тяжів Филипович. Але загалом перша збірка, хоч і написана рукою досвідченого майстра поетичного слова, була досить еkleктична і щодо стильових ознак і щодо форми.

У час розвитку національного самоусвідомлення П.Филипович нерідко звертається до народної творчості («Пісня», «Знов увечері місяць гостонько не зійшов...») і залучає до свого поетичного арсенала



ду фольклорні образи типу: «на білому камені барвінок хрещатий», «квітка синя», «сніг над калиною», стилізує ритміко-мелодійний малюнок. Полюбуючи катрени, віддає належне і строгій поетичній формі сонету, яким власне і відкривається перша збірка. Композиція її відображає розвиток поетичних настроїв і, в їх залежності, – стильові відмінності: від романтичних символів через певну данину декларативно-конструктивістській штучності до класично-реалістичного письма з прозорістю, лаконічністю і предметністю образу. Збірка насичена реаліями сучасного життя поета й розгалужена в часі й просторі завдяки літературним ремінісценціям. До неокласицизму Филипович ішов, долаючи романтизм і віддаючи данину символізму. Романтичне світовідчуття поета виявилось переважно у віршах-відгукках на громадянську війну, де поетичні переживання воєнного жаху й темного співчуття до людей і стражденої землі завуальовані в містких образах-символах:

Ніч, як циганка стара,  
Сонним степом ворожила  
.....  
Зникли вітри-сторожі  
Не шепотіло і жито,  
То у яру, на межі,  
Двох невідомих убито.  
.....  
Ніч не могла вже заснуть –  
Бачили очі безсилі:  
Знову у полі ростуть  
Чорні високі могили.

«З аксесуарів символізму, – писав М.Неврлий, – є у нього моторошні і романтичні образи трупів, високих чорних могил, чорних воронів, усіялих потвор тощо. Відповідно до поетики символізму бачимо в нього також таємничі неозначені займенники, ці образи й викликають настрої смутку та розчарування»<sup>10</sup>. «Чийсь таємні тині годинник виклика... і хтось пливе і хоче спіймать моє стерно» – аналогічні прийоми зустрічаємо і в Рильського часу «осінніх зір». Чималу роль у створенні відповідного настрою відіграють епітети та метафори із загального, так би мовити, арсеналу символістської поетики: «золоте тління», «синій шлях», «Архангел у труби трубить», «криваво пінилась хмара», «сонце – п'яна шинкарка» та ін. Є у нього, щоправда, й незалежне, ненавіяне символізмом майстерне розгортання метафори, як от, скажімо, у поезії «Гроза»:

Не стелю неба чорного бика  
Загнали змії сині та огняні,  
І він лежить, і той табун склика,  
Що унизу темніє на поляні.  
Зникають змії – і блищить на мить,  
А бик реве від болю і тривоги,  
Не диха вітер, а земля мовчить,  
Жде буйних слів, жде світлої підмоги.

Але загалом же слід сказати, що Филиповичу бракувало пристрасті, глибшої емоційності, як того вимагав символізм. «Життя й природу сприймає Филипович більше інтелектом, ніж серцем, – пише М.Неврлий, – у згоді з його мудрим і врівноваженим підходом до життя домінує в його поезії статичний настрій». Филипович не міг лишатися на позиціях чистого символізму, бо цьому суперечила природа його таланту.

Нерідко вільний вияв самопочуттів ліричного героя (смуток, ажур, мрійливість) стикається з невблаганною реальністю, і ліричний стан душі раптово підкоряється «холоду ума поверяючого»:

Кому не мріялось, що є незнана Муза, –  
.....  
Яка в минулому з'являтися уміла  
Поетам радості, і вроди, і любові.  
.....  
Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!  
Борвієм, пристрастю і згагою степів  
Тугою темною і буйними дощами  
Життя несеться над усіма нами  
І вимагає ладу і пісень.

Дехто з критиків ладен був бачити в Филиповичі поета, що долає в собі символізм, насправді ж це був перехідний стан захоплення російськими символістами, що безумовно позначився на характері образності, поетичній лексиці. Однак слід відзначити, що Филипович прекрасно розумів і вживався в світ романтико-символістських почувань; відчуття драматичної роздвоєності у вимірах світу й людини виразно виявилось в інтерпретованих перекладах з Бодлера та Баратинського («Людина і море», «З Баратинського»), що не випадково потрапили до його другої поетичної збірки з промовистою назвою «Простір». Сам же він тим часом рухався у напрямку пошуків гармонії, виявляючи власне розуміння гармонійного, яке багато в чому було співзвучне неокласикам...

Концепція гармонії світу уявляється поетом передусім як синтез буття:

Єдина воля володіє світом,  
.....  
Єдине сонце на землі горить,  
І всі колись з'єднаються в просторі –  
Людина, звір, і квітка, і блакить.

В єдине гармонійне ціле пов'язані минуле і сучасне, прозирання у майбутнє, а звідси бере виток його філологічна концепція СЛОВА:

Нема словам лічби,  
.....  
Для слів немає меж,  
Майбутнє і минуле  
Влились в сьогодні.  
.....  
І всі слова  
Вливаються в розмову,  
Одне від одного беруть понову,  
Красу і силу.

Філософсько-естетична сутність поезії Филиповича найповніше розкривається в його уявленнях про людину. Людина постає в його поезії як образ узагальнений і вічний («встав чоловік над чорною ріллею, Як небо гордий, сильний як земля»), до нього тягнуться усі лінії поетичних роздумів Филиповича, зокрема про красу.

Виходячи із власних філософських уявлень про зв'язок часів і поколінь, він переконаний, що людина врятує «вроду і себе». І все ж, сповідуючи віру в розум, доводиться пити отруту і водночас «цілющу радість мудрого життя», бо на разі ще панує зневага до культурних надбань людства та краси, на які поет реагує із сумною констатацією:

Гордий Рим, залізні легіони...  
«Енеїди» бронзові рядки...  
В наші дні бурхливі і червоні  
Хто згадає про чужі віки?  
.....  
Вік новий... Тепер у кожній школі  
У гуртку бадьорих юнаків  
Візьмуть «Спартака» Джіваніолі,  
Прочитають про вогонь і гнів.

.....  
Це нові зростають легіони,  
Прагнуть волі і незмірних змін...

Загалом же сприйняття сучасності було неоднозначним. Може, як ніхто з неокласиків, Филипович сприймав нову добу й молоде покоління, і чи не найбільше в його поетичних рядках «гімнів» новому часові («Слава тобі, молоде покоління, Дню молодий»). Але за характером світопочувань він поет філософськи поміркованого медитативного складу, а для цього потрібен спокій, який раз-раз уривався «голосами доби залізної». Образ спокою в його різних смислових інтерпретаціях проходить крізь поетичні рядки Филиповича, долаючи «залізний заклик димарів». Через те він почував себе дещо остронь сучасності, хоча й писав з гірким усвідомленням: «Пора і мені... засохлим листям осіннім промайнуть у майбутні дні», і лишався у своїй сутності – в «мудрості мрійного спокою». Його найкращим набуток є інтимна лірика, якій притаманне філософське осмислення світу, прагнення гармонії – «непорушної згоди поля, людини, дня», відвертість найпотаємніших людських почуттів «самотньої втіхи» і «мрійних надій».

Виходячи із власної концепції гармонії, краси і людини, Филипович багато зробив для європеїзації рідної культури – це блискучі літературні ремінісценції, поезії на біблійні сюжети, переклади з Бодлера, Беранже, Верлена...

Филипович – своєрідна творча індивідуальність, і з неокласиками його лучила єдність світовідчуття, а в найближчих контактах – спільна естетична платформа щодо гармонії, краси, безперервності розвитку людської культури й високо-поетичного ставлення до слова.

За час між виходом першої та другої збірки відбулось і певне виокреслення окремих граней поетики й стилю, що так самоєднало його з неокласиками. Зокрема: Филипович позбувся туманних неясностей символістського слова, образи його набули конкретики, предметної речовості, а відтворюваний світ стає дедалі більш об'єктивованим. Тяжіння до строгості й простоти позначилось на формі. Филипович лишався вірним своїм улюбленим катренам, які строгістю почуття і думки не поступалися «зеровським сонетам».

Спільну естетичну позицію з неокласиками займає і Михайло Драй-Хмара, хоча безпосередньо цього він і не декларував ні у виступах, ні в статтях та рецензіях. Про його погляди щодо європеїзації української літератури і схильність до поетів модерністських та неоромантичних течій можна судити з філологічних праць,

зокрема про Тетмайєра, Тичину, Богдановича. Сприяло виробленню естетичних смаків і поглядів Драй-Хмари навчання у Західній Європі. Наближала його до неокласиків спільність художніх смаків, що виявилася у перекладацькій сфері; він є одним з майстерних перекладачів Пушкіна, Верлена, Малларме та ін.

У 1926 р. Драй-Хмара видає невелику поетичну збірку «Проростень». Найзагальніше враження від неї – Драй-Хмара йде в поезії від філології. Поверхово-анатомічний розтин показує, що ця поезія складається із слова і настрою. Власне, це й зумовило саму композицію збірки «Проростень», композицію, досить дивну і своєрідну: в ній вірші подані не в хронологічному порядку, і взагалі без будь-якої внутрішньо-логічної послідовності. Порівняно з іншими неокласиками, і, зокрема, Рильським, котрий особливу увагу приділяв композиції збірок, створюється враження, ніби Драй-Хмара навмисне відходить від дбайливо продуманої стрункості й послідовності. Поза поетичними рядками лишається образ самого автора; у жодному з віршів збірки не наголошується на власних естетичних смаках, нахилах, подібаннях. Тут непросто, як скажімо, у Зерова, окреслити коло улюблених тем чи мотивів. У збірці і данина народній поезії («За водою зозуля кус...», «Ой колом сонце догори...»), і прекрасні медитації, є і рафінована у почуваннях «Шехерезада», в поезиці якої, власне, як і в декотрих інших його віршах, відчувається захоплення літературою й культурою Сходу. Беззастережно можна лише сказати, що немає у Драй-Хмари залежності від суспільної атмосфери доби, нема тут і «сучасності», котрої так вимагали у цей час від неокласиків, до героїв якої вимушено звертався Рильський у поемі «Сашко», змальовуючи «брудних, замурзаних титанів», запевняючи газету «Більшовик», що в ньому «сучасність заговорила». Є, правда, у Драй-Хмари поезія «Горять священні орифлами революційної весни...», але датована 1924 р., а також несподіваним штрихом у поезії «В село» раптом проходить Ленін, схоже до того, як Ісус Христос у поемі Блока «Дванадцять».

Не виступає Драй-Хмара і оборонцем класики та краси, не віддає переваги еллінським цінностям і античним образам (лише де-не-де зустрічаються «вогненні сльози Персеїд», чи біблійний Ной). Натомість, кохаючись у слові, він витворює власні неологізми, типу «проростень», «безматень» та ін., на що Рильський зауважив: «Автор кохається в словах маловживаних або й (маю підозріння) невживаних зовсім»<sup>11</sup>.

Отже, маємо просто поета, з його любов'ю до слова, спонтанними настроями і станами, що вільно виявляє свої особисті нахили. І тим не менш, саме в плані стильових, простежується його спорідненість з неокласиками, що виражалась у любові до слова, до форми, до устійненості в рамках класичного вірша.

За всієї диференційованості індивідуальних нахилів неокласиків творчість Драй-Хмари підлягала загальним закономірностям тих естетично-стильових шукань, в річці яких розвивалась українська поезія початку ХХ ст. Стильовий шлях Драй-Хмари – це шлях від романтизму, символізму до неокласицизму.

Настроєва тональність поезій Драй-Хмари не вписується в символістське русло. Здебільшого його вірші перейняті емоційністю світовідчуття («Під блакиттю весняно...», «Розлютувався лютий недаремно...» та ін.). І все ж певна данина символістській атрибутиці є очевидно. А саме – та ж займенникова неозначеність («набряклими повіками за містом моргає хтось», «а вже кладе хтось тіні гливі», «хто це раниць утлу пам'ять») і та ж сама кольорова гама з переважанням темних, синіх та фіолетових кольорів («вечір потопає в сизій млі», «в темну синь»). Подекуди зустрічаються й мотиви самотності, що супроводжується емоційно забарвленими епітетами та яскравими метафорами:

...а сам на самоті живу;  
моя душа безводна Гобі.  
В свічаді зоряного сна  
Я бачу добрі й злі години.

У цілому ж, якщо виходити з особливостей поезики, то можна сказати, що стилю Драй-Хмари більш властиві риси романтичного символізму, ніж символізму як такого, у його чистому вигляді.

Одним із взірців романтико-символістської поезії є «Сліпа», мало не єдиний сюжетний вірш у доробку поета. Глибина ліризму, настроєва тональність досягаються тут шляхом образної насиченості вірша незвичними віддаленими метафорами, поетичними уподібненнями («Земля – як кужіль, така моруга і стара», «струнка, немов порожній колос») та емоційно-виразними епітетами («розкритий рот», «незрячі очі»), проти яких невдовзі виступить поет:

Люблю слова ще повнозвонні,  
Як мед, пахучі і п'янкі

.....  
Епітет серед них як напасть,  
уродиться, де й не чекав.

У романтичному ключі написаний і цикл «Шехерезада», зодягнений у шати Сходу, з романтично вимріяною коханою, співзвучною «царівні» Рильського, а напругою і силою почувань схожою на Блоківську «прекрасну Даму»:

Розбурчалася хмар армада, –  
а ти, опалена в огні,  
ти, вся любов і вічна зрада,  
летіла охляп на коні.  
Під копитом тріщали ребра,  
впинались очі в образи, –  
а ти розплескувала цебра  
передсвітанної грози.  
Із бур, о молода гонице,  
Ти пролила своє дання –  
і світом гомін і стрілиці  
дзвінкокопитного коня.

Написані в різні роки вірші (1922–1924) поєднані в єдиний тематичний любовний цикл. У перших двох віршах Драй-Хмари ще нестримний у вияві почуттів, у доборі епітетів та розгорнутих метафор. А проте, останні вірші циклу написані в більш стриманих тонах. В цілому ж у циклі, з одного боку, наявна атрибутика романтичної елегії: напівконкретна, напівсимволічна ситуація («а за гра-тами осінню мичку допрядає скалоокій день, бачу усміх твій кризь сніжну мжичку, чую голос вітряних пісень») з інтонаціями стриманої муки тощо. А з другого – помітним стає відхід від традиційних романтичних рамок жанру. Зберігаючи елегійний тон і настрої, поет відступає від романтико-символістської неозначеності ситуації і конкретизує її гамірними звуками й реаліями міста: «я побачив тебе з трамваєм», «співає в далеке майбутнє трамвайний дзвінок». Більш реальною стає й ситуація, котра спричинилась до емоційно-психічного стану героя: «ожило у душі незабутнє», як «сніговий сон», який важко розвіяти.

Надалі все очевиднішим стане переосмислення жанру елегії, насичення його новими не традиційними темами та образами, а відповідно й зміною в системі образності, загалом у поетичному ладі мислення Драй-Хмари.

Романтико-символістський струмінь у поезії Драй-Хмари до певної міри пояснюється як віковими особливостями автора, так і літературним середовищем. Будуючи власну поетику, майже кожен з українських поетів, що стояв на позиціях модернізму, в тій

чи іншій мірі виявляв залежність від символізму. Але в настроях, переживаннях ліричного героя Драй-Хмари, в самій образній тканині вірша виявлялась ще й схильність до іншої стильової системи, а саме – класицистичної.

Так, у 1925 р. він пише вірш «Я світ увесь сприймаю оком...», де поетично оформлює власне кредо, споріднене з неокласиками:

Я світ увесь сприймаю оком,  
Бо лінію і цвіт люблю,  
бо рала промінні глибоко  
урізались в мою ріллю.  
.....  
Дивлюсь і слухаю: прозоро  
співає струмінь битія,  
і віриться, що скоро-скоро  
так само заспіваю я.

Найочевидніше ці зміни простежуються в ліриці природи. Чомусь майже не помічений критикою досі залишився вірш «Кримські цикади», де поет відверто висловлює свою схильність до античної поетики. Він збудований на розлогіх просторово-часових асоціаціях. Крим – «напівантичний край» – викликає в поетовій уяві давні часи, коли грецькі віршники, йдучи вздовж моря, скандували Гомера. У голосі кримських цикад йому ввижається музика гексаметру. Та й сам поет відступає від свого традиційного ямбу: кримські «напівантичні настрої, що знайшли своє вираження у віршах «Кримські цикади» та «На побережжі», написані дактиле-хореїчними рядками, що імітують античний гексаметр:

Жайворонить високий крилас,  
а кругом – верболозові нетрі.  
Метелик непрудкокрилий  
плутається в повітрі.  
Любо йти на озера й луки:  
в цю благодатну мить  
благословляють незримі руки  
тих, в кого серце болить.  
Ніхто не нагонить іззаду,  
і спереду не видно нікого.  
Лози. Піски. Левади.  
Я загубив дорогу.

У цитованій поезії помітні деякі стильові зміни, а саме – брак метафорики й асоціативно ускладнених порівнянь, буденність і за-



земленість епітета, що зумовлено уповільненістю дії й ритму, спокійною споглядальністю, точністю спостережень.

Нахил до спокійного й пластичного зображення світу, що, як відзначали критики, властивий Драй-Хмарі, найвиразніше спостерігається саме в ліриці природи, що є найбільш зрілою й виваженою в його збірці. Написана вона в медитативно-елегічному ключі. Особисті душевні стани поета пов'язані з осінню, і відповідно до них підбирається форма елегійних медитацій. Недарма в «програмному» неокласичному вірші «Я світ увесь сприймаю оком...» поет писав:

Я славлю злотокоосу осінь,  
де смуток мій – немов рубін,  
у перстень вправлений; ще й досі  
не випав з мого серця він.

У найкращих неокласичних медитаціях збірки, таких, як «Наставила шовкових кросен...», «Вона живе і нині», «Серпневий прохолонув вар...», душевний стан героя (сум, що не проходить з роками зрілості, самотність) передається через живописні асоціації – картина осені, бабиного літа, останніх погожих серпневих днів («а літо бабине в повітрі комусь на смерть кошулю тче»), «а сум вертається додому, мій сум, що восени росте»).

М.Драй-Хмара полишив за собою право на вияв природних для його світовідчуження емоцій, як сум, самотність, але зодягнув їх у шати прозорої, ясної і пластичної образності, що і є характерною ознакою саме поезики класицизму. «Про нього [Драй-Хмару. – В.Г.] краще говорити як про поета, що символізував символістський і неокласичний стиль», – писав М.Неврлий<sup>12</sup>. І тут важко не погодитись з дослідником, оскільки в прозорих, строгих за формою елегійних медитаціях Драй-Хмари сполучаються романтико-символістські мотиви з ясністю й пластичністю образу.

У збірці «Проростень» немає жодного сонета. І лише у 1928-му, 1929-му, 1930-му рр. поет звертається до цієї строгої традиційно-класицистичної форми. Серед них, крім відомого вірша «Лебеді», присвяченого неокласикам («о гроно п'ятірне нездоланих митців»), який, за словами самого Драй-Хмари, написаний за асоціацією з сонетом Малларме, – сонети «Чудо», «Чернігів», «На Хортиці», «Місто майбутнього», «По клітці кованій залізними дверима». Найцікавішими з них щодо поглиблення філософського мислення поета є «По клітці кованій...», де доля поета порівнюється із

зневаженим, «з тужливими очима», закованим у кліть леопардом, та «Поділ» – з нерозгадано глибоким підтекстом: сучасність, віра, духовність:

Спустилося Трикутника сузір'я,  
На води Дніпріві, на тьмяний брук,  
на синю сутінь оболонських лук, –  
і заніміло з подиву узгір'я,  
На плесі пада ще вітрильне пір'я;  
луна перекирвляє томний звук;  
а міст в намисті з огняних опук  
горить, як світла мрія надвечір'я.  
Зачудувався Володимир-князь,  
уздрівши в кручі променисту в'язь:  
«Які чудесні огняні простори!  
А я... Пощо мені ця височінь?  
Померк мій хрест і потемніли гори...»  
І знявшись, він пішов у далечінь.

Рухаючись і надалі в річищі естетики неокласицизму, відточуючи і урізноманітнюючи строгу канонічну форму, культивує образи предметні й пластичні, Драй-Хмара залишив у своєму художньому арсеналі асоціативно-розлогу метафорику, що зберігала незайманим його романтико-символістський дух.

1995

<sup>1</sup> Зеров М., Тенянюк П. До раю златосяйного // Книгар. – 1918. – № 10. – С. 602.

<sup>2</sup> Рильський М. Адам Міцкевич і його «Пан Тадеуш» // Життя й революція. – 1925. – №3. – С. 69.

<sup>3</sup> Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач // Микола Зеров. Вибране. – К., 1966. – С. 6.

<sup>4</sup> Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. – К., 1991. – С. 124.

<sup>5</sup> Літературно-громадський рух на Україні в 1925 р. – Пролетарська правда. – 1926. 10 лютого.

<sup>6</sup> Цитується за М.Неврлим.

<sup>7</sup> Зеров М. Вибране. – К., 1966. – С. 507.

<sup>8</sup> Рильський М. Наша кровна справа. – К., 1959. – С. 401.

<sup>9</sup> Вервес Г. Польська література і Україна. – К., 1985. – С. 336.

<sup>10</sup> Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. – С. 144.

<sup>11</sup> Рильський М. Два поети // Життя й революція. – 1926.

<sup>12</sup> Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. – С. 149.

### ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО У МАГІЧНОМУ КОЛІ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Експресіонізм<sup>1</sup> як напрям у літературі та мистецтві ХХ ст. породжений добою імперіалістичних війн та соціальних революцій. У найконцентрованішому вигляді експресіонізм проявився у Німеччині. Ф.Ніцше та ряд інших філософів (Г.Зіммель, З.Фрейд), вдаючись до послідовної критики буржуазного суспільства, зокрема його імперіалістичної фази розвитку, наголошували на тому, що найсуттєвішим у експресіонізмі є констатація кризового стану «старого порядку». У філософсько-естетичному сенсі німецький експресіонізм пройшов декілька чітко означених стадій (ранній, класичний, постекспресіонізм). Творчість ранніх експресіоністів ґрунтувалася на ідеях ніцшеанства, теорії «чистої відносності» (Г.Вейнінгера, естетичній теорії психологічного «вслуховування» (Г.Ріккерт<sup>2</sup>), що складалася наприкінці ХІХ ст., теоріях «філософії життя», що мали на меті «співвіднести» власне почуття митця з «космічним» (В.Воррігнер<sup>3</sup>, Г.Зіммель<sup>4</sup>, В.Ділтей). Останній, скажімо, стверджував, що головне у художній творчості – «психічні фактори», «контекст внутрішнього життя», не втілення усвідомлених митцем явищ реальної дійсності, а передовсім його духовний стан, «життєвість» його почуттів. Розвивався експресіонізм під помітним впливом розробленого німецькою психологічною естетикою методу інтроспекції (Г.Фішер, Г.Ліппе, К.Фідлер). Справжній митець, на думку представників цієї школи, – це той, хто вміє бачити і на якого не діють такі категорії, як розум і практична оцінка. Істотне місце в експресіонізмі посіла й феноменологічна теорія Е.Гуссерля, котрий здійснив поворот від об'єктивованого причинно-наслідково обумовленого суб'єкта, який перебував у «трансцендентально-інтенціональному житті свідомості». Світ, згідно з Гуссерлем, являв собою суму розділених на безкінечне «я» суб'єктивістських сприйнять, що стають головним об'єктом уваги, а єдину картину світу скласти з цих розкиданих суб'єктивних вражень можливо завдяки «трансцендентальній редукції», тобто шля-

хом «очищення» досвіду сприйняття від «психологічної домішки». Гуссерлівський «континууючий», тобто світотворчий, суб'єкт не творить світ з «нічого», він немовби формує його з «хаосу» на «космос».

Особливе місце в філософських підвалинах експресіонізму посідає екзистенціалістська філософія К.Яспера, котрий розглядав мистецтво як «освяння екзистенції». А оскільки екзистенція – це свідомість індивідуума, спрямована на розгляд самої себе і в кінцевому підсумку – до Бога, то мистецтво повинно бути уподібнене до релігійного дійства.

Непересічне значення у формуванні естетико-філософської основи експресіонізму мало і вчення С.Кіркегора, який вважав думку і процес мислення реальнішим за саму реальність. Екзистенція розумілася ним як існування індивідуума, як його внутрішнє суб'єктивне життя, що протистоїть інтелектуальному пізнанню. «Суб'єктивний мислитель» – відчужена людина Кіркегора – не спроможна збагнути будь-що у навколишньому світі, а, значить, і у власному становищі. Він бачить суперечність лише у формі парадоксів, переживає суперечності як неминучі умови власного існування, а заплутавшись у них, почувається нещасним. Однак саме у нещасті Кіркегор рекомендував людині відчутти власне щастя, бо «що таке життя, як не безумство. А віра – як не навіженство, і надія – як не відстрочка!». Це парадоксальне твердження знайшло своє втілення в експресіонізмі через теорію Яспера про «межову ситуація», тобто про стан між буттям і небуттям, що розглядається як стан повної свободи, незацікавленості у виборі. Досягти подібного стану людина спроможна завдяки екзистенції, сягнувши трансценденції, але це можливо лише ціною власної загибелі. Відтак, свобода, за Ясперсом, може реалізуватися тільки у смерті.

Експресіоністи доклали чимало зусиль для вироблення нових художніх прийомів, спроможних адекватно виражати їхнє світовідчуття. Хоча, на відміну від класичних модерністів, експресіоністи не відходили від проблем дійсності, не відмовлялися від зображення її конфліктів, проте вони не бачили виходу з них. Метою своєї творчості вони проголосили втілення засобами мистецтва почуттів людини, її внутрішнього світу й співвіднесеності зі «світом космосу». Експресіоністи вдавалися у своїх творах передусім до людини, явища і предмети реального світу слугували їм при цьому засобом вираження внутрішнього світу, «внутрішнього бачення» митця.

Аналізуючи філософсько-естетичні засади експресіонізму, не можна обійти його останньої стадії – постекспресіонізму, або т. зв. магічного реалізму («нової речевленості» або «нової діловитості»<sup>7</sup>). Формулу «магічний реалізм» винайшов німецький мистецтвознавець Ф.Ро, не вкладаючи, однак, при цьому у поняття «магічний» жодного релігійно-містичного чи надприродного змісту: магія для нього була немовби прихованим від зовнішнього погляду другим боком реальності<sup>8</sup>. Американський мистецтвознавець Г.Арнасон дав, у свою чергу, таку характеристику даній течії: «Магічний реалізм засновано на точному реалістичному зображенні пересічної сцени, позбавленої будь-яких елементів дивного чи жахливого. Магія виникає за рахунок фантастичного зміщення елементів чи подій, котрі формально не співвідносяться одне з одним»<sup>9</sup>.

Водночас не менш притаманною німецькому мистецтву 20-х рр. стає різка експресія, зумовлена наближенням, «доторкуванням» митців до «запаленої тканини» сучасної дійсності. Не можна не погодитися з німецьким дослідником з приводу того, що «... експресіоністи... говорять з нами як сучасники, і навіть їхні слабкості й помилки захоплюють нас сильніше, ніж майстерність тих, хто сам не був по-справжньому вражений... Їхні твори доводять, що геніальна творчість експресіонізму не може бути подолана іншим стилем доти, доки існує загроза людству та загроза, відгуком на яку хотів бути експресіонізм»<sup>10</sup>.

Представники німецького експресіонізму (1910–1925), що об'єдналися навколо часописів «Акція» (1911), «Штурм» (1910), «Новий пафос» (1913–1914), «Білі аркуші» (1913–1921), «Пан» (1910–1914), «Революція» (1913), вважали головним предметом художньої творчості «втаємничені, приховані сутності» навколишнього світу, стверджуючи при цьому, що митець повинен не стільки відображати дійсність, скільки виражати її прихований смисл і своє ставлення до неї, зобов'язаний тривожити, надихати, збуджувати думки і дії. Своїми ідейно-художніми попередниками в літературі німецькі експресіоністи вважали Вітмена, Достоєвського, Рембо, Стрінберга, Пшибишевського, а серед вітчизняних митців називали драматургію «Бурі й натиску», поезію Гельдерліна, Клейста і Траббе, Бюхнера і Ведекінда, філософську прозу Ніцше. Для багатьох із них революція, яку вони передбачали і оспівували, означала передусім заміну естетичних кумирів: «Геть гіпсову маску філістера Гете». «На смітник базикала Шіллера».

Інші закликали до світової «революції духу», до загального вселюдського братерства, треті ж просто хотіли розтроцити всі підвалини існуючого порядку – державу і церкву.

Напередодні, надто ж більше наприкінці Першої світової війни, більшість експресіоністів непримиренно ставилася до шовінізму та мілітаризму, філістерства й тупої покірності; вони заперечували буржуазне мистецтво, втішання, маскарадний олеографічний романтизм, замилювання підсолодженими стилізаціями лицарської старовини, натуралістичне копіювання дійсності. Експресіоністи, а ще настійніше постекспресіоністи, представники «нової діловитості», «магічного реалізму» прагнули відтворити «нове обличчя» індустріального світу, «нову акустику» великих міст і водночас – хворобливі соціальні та моральні дисонанси, якот: розкіш і злидні, брехню та правду, – прагнули викричати й виспівати страждання, гнів, сум, страх, надію, вимагаючи від мистецтва оголеної тенденційності, різких контрастів і «вибухової» виразності слова та образу тощо.

Більшість зі згаданих настанов були успішно зреалізовані Володимиром Винниченком у романі «Сонячна машина». Напружена основа сюжету, емоційна насиченість дії передають насамперед боротьбу ідей, думок, суперечок і зіткнень персонажів. У «Сонячній машині», як і в більшості експресіоністичних драм («Корал», 1917; «Газ-1», 1918; «Газ-П», 1920 Г.Кайзера; «Людина-маска», 1922 Е.Толлера), помітна заданість провідної ідеї, як разом з тим й ідеологічного завдання, обраного автором. Хоча сюжет «Сонячної машини» й не відверто схематичний, як у експресіоністичній драмі, проте герої не сприймаються як повнокровні характери (у традиційному розумінні); це радше «рупори ідей», умовні виразники авторських думок або ж допоміжні деталі механізму алегоричної фабули, штучної, придуманої колізії. Не можна не пригадати у зв'язку з «Сонячною машиною» й історичної драми Толлера «Руйнівники машин» (1922), присвяченої боротьбі лудитів – англійських робітників, які руйнували машини. Головний герой її Джіммі Коббет, керівник таємничої робітничої спілки, втілюючи авторські настанови своєрідного соціалістичного пацифізму, проповідує безкровну боротьбу, нагадуючи саме цим Рудольфа Штора, переконаного в тому, що «люди можуть і повинні порозумітися не шляхом боротьби, насили й самознищення, а шляхом розуму, науки і праці»<sup>11</sup>.

«Сонячна машина» започаткувала собою цикл романів Винниченка, переважна більшість із яких, крім «Слово за тобою, Сталіне!», була присвячена, умовно кажучи, життю тих країн, де перебував письменник. Так, дія «Сонячної машини» відбувається у Німеччині. Герої твору мають німецькі імена – Макс і Рудольф Штори, граф Еленберг, монополіст Мертенс тощо. Дуже можливо, ім'я Мертенса було підказано письменникові ім'ям Людвіга Карла Мертенса, історія якого була широко відома на Заході, німця з походження, який до революції двічі арештовувався і вислався до Німеччини за спроби організувати страйки на російських заводах, підозрювався у шпигунській діяльності.

У романі наявна і авантюрна лінія боротьби за світове панування, за корону Землі, гордий поєдинок самолюбства між інженером-плебеєм і князівною, котрий переростає у пристрасть, що змушує принцесу віддатися Рудольфові Шторові й відмовити Мертенсові, котрий пропонує їй не тільки руку й серце, а й корону Землі.

Подальший етап спокус для Рудольфа – це можливість безроздільної влади над світом. Спокусником у Винниченка виступає інаракіст – брат Рудольфа Макс, який пропонує вченому світове панування. Виникає перспектива планетарної утопії, створюється ситуація, коли наукове (чи соціальне) відкриття ставить героя в ситуацію людини, спроможної диктувати світові власну волю. Сили, що протистоять героєві, теж постають у концентрованому, згущеному вигляді, що особливо притаманне експресіонізму. Тут не можна оминати й того факту, що навіть конкретні соціально-історичні події, які поклали початок експресіонізму, певним чином відгукнулись у «Сонячній машині». Зокрема, 1900 р. відбулося весілля єдиної доньки-спадкоємиці «гарматного короля» Круппа з пруським аристократом фон Болен унд Гольбахом. У цьому епізоді символічно втілилося реальне співвідношення класових сил у Німеччині, злиття нової, фінансово-промислової та старої, феодально-бюрократичної, аристократії.

У тогочасній німецькій літературі здобули широкого розголосу такі пов'язані з війною проблеми, як поширення насильства, ворожість технічного прогресу, відчуження людини («Газ-1», «Газ-2» Г.Кайзера; «Тунель», «9 листопада» Б.Келлермана; «Гори, моря, гіганти» А.Дебліна). Техніка виступає у цих творах однією з могутніх сил, що беруть участь у поневоленні людини сучасним суспільством. Зацікавлення нею в літературі 20-х рр. пояснюється

передовсім бажанням письменників збагнути сутність стосунків людини зі світом. Технічний прогрес, на думку багатьох митців-експресіоністів, веде людство до загибелі («Вбивство кульбаки» і «Боротьба Вадцека з паровою турбіною» Дебліна).

Якщо розглядати «Сонячну машину» під кутом зору експресіоністичної поетики, то впадає у вічі справді планетарний масштаб охоплення подій та грандіозність поставленої проблематики – нової для українського роману зокрема і актуальної для всієї тогочасної світової прози загалом. Ідеться про суперечність між духовною культурою й мораллю та технічними можливостями людства. Показовою щодо цього є, скажімо, вирішення даної проблеми в романі Б.Келлермана «Тунель». Гігантська підводна споруда – тунель, що з'єднає Європу з Америкою, постає символом технічно розвинутого світу, уособленням творчої могутності техніки, хоча тунель, як і сонячна машинка, не лише уславлює технічний прогрес, а й підкреслює його руйнівну, згубну силу.

Винниченко – політик, що не відбувся не з власної провини, він як людина емоційно не врівноважена, не влаштований у житті емігрант, вдався у своєму творі до цілковито нових формальних засобів, які доти не були властиві ані йому, ані загалом українській літературі. Ніде не коментуючи подій і не вдаючись до, скажімо, іронічних пасажів, письменник у гротескно-експресіоністичній манері (а якщо бути більш точним – у постекспресіоністичній) накреслив можливість світової катастрофи. Саме цим він був близький до антиутопічного роману Дебліна «Гори, моря, гіганти», де змальовано картину існування людства в ХХ ст. Обидва письменники поцінують технічний прогрес песимістично і їхні твори – характерний приклад експресіоністичного сприйняття різючих суперечностей цивілізації, масштабності історичних потрясінь. Водночас це й романи-роздуми про можливість не лише стрімкого прогресу, а й велетенської деградації, своєрідні романи-застереження.

Характерна річ, що за трактуванням можливостей технічного прогресу «Сонячна машина» посідає своєрідне, проміжне місце між експресіонізмом і постекспресіонізмом. З одного боку, Винниченко, подібно до раннього Кайзера, Дебліна вбачає у техніці ворожу, ірраціональну силу, а з іншого, – подібно до постекспресіоністів, вдається до спроби тверезо (наскільки дозволяв йому темперамент) поцінувати феномен технічного та соціального прогресу. Зокрема, в «Сонячній машині» він стверджує, що високотехнічний поступ не



може врятувати світ од катастрофи. Подібне висловлювали Е.Кестнер у романі «Фабіан. Історія одного мораліста» (1931), де, як і в «Сонячній машині», постає алегорична картина того, як машина перетворює людей на безликих стандартизованих істот, позбавлених будь-якої індивідуальності; Г.Гессе в романі «Степовий вовк» (1927), що, як твердив автор, став «відчайдушним застереженням проти завтрашньої війни»<sup>12</sup>.

«Сонячну машину», як нам здається, можна умовно назвати постекспресіоністичним ревію або памфлетом – твором, що художньо перетворює сучасність на апокаліптичну дійсність засобами репортажу, пародії, гіперболи, монтажу, хроніки. Причому включення всіх цих елементів до художньої тканини роману здійснюються з допомогою різних засобів: шляхом переказу (як це відбувалося ще у романах Г.Веллса), або завдяки введенню у текст експресивних репортажів без графічного їх виділення або ж із ним. Функції голосу зовнішнього світу виконують у романі Винниченка, як це було і у Дебліна, і Чапека, газети. Саме на їхніх шпальтах Дебліном повідомляється про перипетії боротьби героїв, вбивство героїні. Подібний прийом використано і в «Сонячній машині».

Подибемо у Винниченка і виділені графічно квазігазетні повідомлення, що виступають елементом діалогу чи монологу. Окрім того, у текст «Сонячної машини» безпосередньо включено листи, квазідокументи, котрі, з огляду тяжіння стилю роману до стилю кіносценарію, є необхідним елементом драматичної (діалогічної) структури. Як відомо, одна з суттєвих ознак літератури 20-х рр. полягала у відтворенні гарячого пульсу сучасності. Чимало митців прагло тоді відтворити сучасність у максимально фактичній конкретності, як панораму своєрідних документальних кадрів («Манхеттен», «42 паралель» Дж.Дос-Пассоса; «Кінооко» Д.Вертова).

Зображення міста в «Сонячній машині», як і в романі Дебліна «Берлін. Александерплац» (1929), бачиться досить неоднозначним. Воно має як експресіоністичний характер (місто – загроза, руйнівна сила): «Лопотять мотори, гуркотить залізно-кам'яний Берлін, гримить, спішить, кричить. Усі спішать, усі женуться кудись, кидають одне, хапають друге, перестрибують одне через одного, плюють на те, що вчора цілували. Нетерплячка, гарячка, невитриманість. Усе зразу, все моментально, все цілком. Зруйнувати всі фабрики, зірвати всю землю, запалити всі міста» (77), так

і початок постекспресіоністичного зображення (місто – місце існування сучасної людини, місто – соціальний феномен). Ось, скажімо, в змалюванні Винниченка берлінська біржа: «Страшна сила, якась чудодійна, колосальна стихія, якийсь дикий хаос, у якому діють страшні, неблаганні, неминучі закони. А з цих же диких, божевільних криків, із цього скаженого, безглузкого миготіння цифр складаються розумні, тверді, стрункі норми» (191). Образ конкретної людини в романі узагальнюється до рівня «людини взагалі», а образ «сонячної машини» – до загрозливої перспективи з боку технічного й соціального прогресу, а й конкретне місто часом набуває надісторичних рис. Ефект загрози з боку міста створюють постійно повторювані мотиви гуркоту, колотнечі, корчів, гримас: «Ранок – сліпучо-сонячний. Світ у замішанні, в неспокої, в колотнечі. Лице людства в мінливих, раптових, стрибливих корчах і гримасах, як у штукаря: ось одним оком радісно, в захваті сміється, тут же другим грізно хмуриться, лютує, хитро підморгує, врочисто бундючиться. Воно – як поле перед бурєю. Небо у клубках хмар; сонце рветься крізь них, поле у хвилях; хвилі чубаті, скудовчені; одна в одному напрямі, друга в другому; в одному місці плями сонячної радості, блискучі золоті зуби його; в другому набурмосені брови, сині, похмурі тіні... А десь щось грюкотить, готується, накопичується, розминає залізні руки» (133). І далі: «А Берлін горить, миготить, гуркоче, пашисть нічною спекою» (137). І ще: «Небо жовто-сіре, сірчане, з жахливо поширеними, дикими очима. По жовтодимному піску хмар сліди велетенської мітли. Колодязями-вулицями гонить гривастий, розгарячений, увесь у піні й поті скажений вітер... Мішанка-юрба шамотиться, шепочеться, жахається, радіє, людиться. Як живе срібло, то розбивається на дрібні грудочки, то зливається в натовп, то знову краплинками розтікається. Але скрізь несе з собою шепіт, жах, широкі очі, чекання» (198). Образи руйнації, неспокою, шамотіння (дуже часто вживане Винниченком слово) визначають долі героїв за принципом асоціації. Згідно з експресіоністичним канонам, Берлін у «Сонячній машині», як і у Дебліна, – це не тільки узагальнений образ сучасного міста, а й біблійний Вавилон. Ще один асоціативно-лейтмотивний образ – образ рудоволосої повії Марти Пожежі, що асоціюється з Елізою Пожежою, котра теж має руде волосся. Так само завдяки асоціативному принципу зіставляються у «Сонячній машині» і дві Німеччини – стара аристократична і нова імперіалістична.

Про послідовно експресіоністичну настанову Винниченка свідчить і те, що в романі, – тут варто погодитись із М.Зеровим, – «панують рух і міміка... майже ні одного ресурсу психологічної манери. У «Сонячній машині» дієві особи складаються з фризур, рис обличчя і костюма»<sup>13</sup>. Що ж до темпу оповіді, то він доволі динамічний, хоча в плані композиційної побудови перша частина роману виглядає все ж таки надто розтягнутою, хоча й це є атрибутом експресіонізму, зокрема триптихової композиції роману. Ритм створюється також пейзажними рефренами, якими здебільшого розпочинається кожний наступний розділ.

Новий експресіоністичний стиль Винниченка був зустрінутий «в багнети» не лише «бойовим загоном» українських радянських вульгаризаторів, але, на жаль, і представниками української еміграції. Так, Є.Маланюк, вважаючи творчість Винниченка «квінтесенцією російсько-жидівського намулу на Україні», риторично запитував: «Отже, яку особистість могли плекати й формувати винниченкові писання, цей фатально-задушливий світ, населений пожадливіми, ненаситно-жерущими й слиняво «кохаючими» тарантулами?.. Похмуро-вперта свинорила спрямованість вниз, в порох, у болото...»<sup>14</sup>. На перший погляд може видатися, що деяка слухність у Маланюкових закидах (з естетичного боку) існує, зважаючи на класичний реалістичний канон і етноцентричні настанови емігрантської літератури. Це передусім може стосуватися художньої «непроробленості» образів, послідовного тяжіння до написання «роману з тезою», що було згодом відзначено багатьма критиками різних спрямувань. І все ж, закиди Маланюка навряд чи можна вважати справедливими, оскільки Винниченко писав свої експатріантські романи за цілковито інших політичних і економічних а, головне, естетичних умов, опинившись у першій половині 20-х рр. у Німеччині, охопленій національною депресією, що породила останній сплеск експресіонізму.

Винниченко, повністю солідаризуючись у цьому з німецькими експресіоністами, не приймав капіталістичного світу, антигуманної дійсності (хоча як автор роману-антиутопії постійно проєкціював його на світ казарменого соціалізму), то враження від цієї дійсності в нього були надто негативні, аж ніяк не гармонійні. Ці «дисгармонійні враження» не могли бути втіленими у гармонійні художні форми. Відтак у «Сонячній машині» спостерігаємо притаманну експресіоністичній прямоту зображення, нарочиту огрубленість, що

відбивається на укороченні фігур, маскоподібності облич та ін. «По-важно й серйозно, нахиливши бичачу, цегляного кольору шию, він (Мертенс. – Г.С.) коротким, поштивим жестом кучої, товстої руки поводить на дерев'яний фотель» (8). Те саме стосується і різкої контрастності кольорів: «Тіна. Синя суконька, зелененький жакет і фіолетовий загонистий капелюшок»(153).

Інтерес експресіоністів до людини відбився не лише в «перенаселенні» творів героями, а й у своєрідному олюдненні явищ природи: «Небо жовто-сіре, сірчане, з жахливо дикими очима»(187); «задоволено відкашлюючись у сиву бороду, з гуркотом тупотить на захід грім. Тьмяними слізьми перешіптуються в ошелешеній, притихлій тьмі нагойдані, натіпані дерева, часом потрушуючи нам'ятими губами. Стомлено, з полегшенням дихає трава, земля, заплакані квіти» (210). Цьому ж ефекту слугує й прийом повторюваності кольору.

Загальновідомо, що німецький експресіонізм як напрям був досить монолітним поєднанням різних видів мистецтва. Відтак цілком природним видається аналіз поетики і стилю «Сонячної машини» у контексті німецького експресіоністичного живопису. При цьому не можна не помітити у Винниченка притаманної цьому живопису рустикальності, дисонансності у царині поєднання кольорів, випуклості, рельєфності. Український письменник, подібно до таких митців, як Г.Гросс, О.Дікс, М.Бекманн, немов «виштовхує» ту чи іншу частину твору або рису зовнішності когось із героїв на читачів (котрих умовно можна вважати глядачами, наскільки майстерним і точним постає у романі візуальне зображення).

Суттєвою рисою німецького постекспресіонізму, яку не важко помітити у «Сонячній машині», є надзвичайно яскрава експресія, що виникає внаслідок зіставлення «гарячої» сучасної дійсності з уявленнями про неї оповідача, укрупнення огидних явищ і картин. Тут виникає своєрідна колізія мистецтва, спроможна «видихнути» стогін відчаю, болю і творчості, мистецтва, яке поціновує життя з соціально-етичних позицій. Саме це, притаманне «Сонячній машині», і надає можливість порівнювати її з живописом Г.Гросса, який у своїх пронизливих сатиричних малюнках з усією нещадністю зобразив спершу жорстоке і безглузде обличчя війни, а згодом «блаженство» повоєнних років. Це стосується і графіки О.Дікса, котрий зумів із численними подробицями відтворити мерзенне обличчя німецької буржуазії. Сучасне місто постає

з його картин початку 20-х рр. жахливим гноєвищем («Інваліди війни, що грають у карти», 1920; «Повії на вулицях», 1925; «Каліки війни», «Продавець сірників», графічна серія «Війна»). Роман Винниченка суголосий також із дразливими і гарячковими малюнками Е.Л.Кірхнера, де відтворено лицемірний світ німецьких кабаре, будинків розпусти, життя вулиці («Вулиця», 1907, 1913). Не будемо стверджувати, що Винниченко був знайомий саме з цими мистецькими творами, але, знаючи його інтерес до живопису та власні малярські уподобання, не можемо й це заперечувати. У «Щоденнику» знаходимо такий запис: «... в палаці модерного мистецтва. Знайдення джерел впливу на Глуценка: молодий німець Діх з його двома Автопортретами. Та ж сама неподібність»<sup>15</sup>. Маємо підстави твердити: напрочуд чутливий митець, сам – маляр, Винниченко тонко й проникливо вловив загальну тенденцію до своєрідного викривлення дійсності, передачі різкої контрастності, деформації, відтворення руху завдяки механічно-ритмічним повторюванням деталей, повного включення природи в характеристику подій, симультанності дії, що знаходить виявлення у формі триптиха. Вдаючись до певної умовності, можемо розглядати тричастинну композицію «Сонячної машини» як експресіоністичний симультанний триптих, центральна частина якого (за аналогією до триптиха О.Дікса «Велике місто», 1927) в гротесково-сатиричній формі відтворює життя Німеччини та Берліна із занепадом у них старої аристократії та народженням нової, зі злочинами екстремістських груп тощо. Ліва частина триптиха Винниченка передає історію продукування «сонячного хліба», а права – війну за оволодіння світом.

За характером зображення, гостротою і несподіваністю конфліктів, за шокуючою дією деталей, рівнем узагальненості в зображенні індивідуальності, за гостротою характеристик стиль роману «Сонячна машина» можна, до певної міри, порівняти з картинами ще одного художника-експресіоніста – Г.Гросса. Усвідомивши імперіалістичну сутність війни, він відразу ж виступив проти неї: «Я захищав не ідеали і не віру в них. Я захищав себе. Віра? Ха-ха. У що саме? У німецьку важку індустрію, в цих панів-монополістів? У наших славетних генералів? В улюблену вітчизну? У мене найменні вистачило сміливості висловити те, про що думала більшість»<sup>16</sup>. 1923 р. Гросс створив серію з 57 політичних рисунків із підзаголовком «Розплата буде!», які супроводжувалися в'їдливо-ущипливими підписами. На одному з них крупним планом подано

товстелезного, пихатого буржуя, подібного до Мертенса. В одній, зарослій волоссям, руці – товста сигара, друга ж властолюбно впирається в коліно. На величезному череві – масивний золотий ланцюжок із підвісками – ножем і свастикою. А позаду – експресіоністично безладно нагромаджено будівлі заводу із заграбованими вікнами і підпис: «Що означають репараційні борги – не дозволю ж я витягти сидіння з-під мого гузна».

У «Сонячній машині» також наявна гостра критика багатьох явищ тогочасної дійсності, хоча вона має алегоричний характер. При цьому досить точну характеристику становища в Німеччині письменник наводить у своєму «Щоденнику»: «Німеччина – країна старцівських злодіїв, з одного боку, і капіталістичних – з другого. Злидні не сприяють витворенню чесноти, це – істина, яка чудесно ілюструється на Німеччині. Де ділася колишня уславлена німецька чесність, акуратність, чистота? Шахрайство, продажність, хабарництво, злодійство цвітуть буйним цвітом у країні Канта й Гереля»<sup>17</sup>. Цікаво, що через п'ятнадцять років, фактично не змінивши своєї думки про Німеччину, Винниченко зазначав: «Німеччина ще не вижила всіх форм своєї капіталістичної цивілізації. Ще мусить наступити один пароксизм болю і тільки тоді вона, разом з рештою хворого світу, стане на шлях виздоровлення. У Німеччині сили стремлять не тільки задержати, але й закріпити навки старі форми життя, конкретно у формі диктатури одної кляси суспільства, сконцентрованого в руках однієї людини. Вказаний момент наступив. Диктатор Адольф Гітлер (про якого в 1920–1923 рр. ніхто нічого не чув) майже дослівно наслідує Фрідріха Мертенса із мого роману. Предсказування в тій частині сповнилось повністю»<sup>18</sup>.

Таким чином, дійсність виступає в романі здебільшого в гіперболізовано символічній формі. Якщо ж вести мову про передбачення Винниченка в царині політики, то очевидно, що він, як і чимало з експресіоністів, передбачив тоталітаризм в особах Леніна – Гітлера – Сталіна ще на початку 20-х рр. Український прозаїк із своїм розвінчанням сутності фашизму, намаганням попередити нові злочини органічно входить в атмосферу німецького повоєнного пост-експресіонізму та «магічного» реалізму.

Винниченко нарівні з експресіоністами намагався визначити свою позицію стосовно народних мас. Так, у творах експресіоністів – це найчастіше монолітна, в багатьох моментах стихійна та ірраціональна сила. У ранніх експресіоністичних творах уособленням

натовпу, безликої асоціальної маси виступає населення великого міста («Повстання рибалок у Санкт-Барбарі» (1928) А.Зегерс; «Валленштейн» (1920), «Три стрибки Ван-Луна» А.Дебліна; «Луїзіт» Й.Бехера). Однак уже у 20-х рр. спостерігається намагання зруйнувати бар'єр, що розділяє вождя і масу («Тунель» Б.Келлермана). Керівник будівництва тунелю Мак Алєн – одухотворена, здібна людина, вождь і герой в експресіоністичному розумінні. Мак Алєн, як і Рудольф Штор, котрий, щоправда, виписаний у карикатурно-гіперболізованій манері, одержимий грандіозною ідеєю збудувати тунель, що є проявом внутрішньої сили духу, вираженням готовності до подвигу. Він наділений здатністю збуджувати натовп до дії, надихати й запалювати людей. Цікаво, що проміжний статус «Сонячної машини» між класичним експресіонізмом і постекспресіонізмом виражається ще й у тому, що чимало рис, властивих, скажімо, Мак Алєнові, у Винниченка «розподілено» між братами Максом і Рудольфом Шторами.

У «Сонячній машині» до того ж виведено й колективного «поводиря» народних мас, втаємничену організацію ІНАРАК. Тут змальовано не лише самих учасників, а й їхній жаргон, доктринерство їхнього мислення й троцькістських методів боротьби, що зводилося до анархістського бунтарства, здобреного практикою сексуальної «свободи». У назві організації ІНАРАК – Інтернаціональний Авангард Революційної Акції, як нам здається, наявні, крім політичних алузій, ще й мистецькі (Авангард, Акція – «Action» – відомий німецький експресіоністичний журнал, заснований 1911 р., який виражав погляди по-антимілітаристському налаштованої інтелігенції, ідейною платформою якої був анархізм, а улюбленим теоретиком – Бакунін). Те ж стосується і журналу «Буря» (1910–1932), де публікувалися «Космічні видіння» Шербарта, «Табуч» Гренштейна – твори, заселені кафкіанськими героями, друкувалися маніфести Марінетті, вперше побачила світ відома драма О.Кокошки «Убивця – надія жінок», де явища дійсності перепліталися з жахливою фантастикою. У перші роки існування журналу в ньому публікувалася спеціально створена Кокошкою серія психологічних творів фрейдистського ґатунку, де митець прагнув шляхом витворення «рентгеноподібних» портретів виявити найприхованіші та найприглумленіші почуття людей.

Після війни експресіоністи зробили спробу ще раз об'єднати свої зусилля, проголошуючи: «Протест малюється, висікається,

пишеться, кричиться. Ми повинні виражати його, визнати себе співучасниками того, що відбувається»<sup>19</sup>. Винниченко, з одного боку, не сприймав максималістських вподобань лідерів комуністичних партій, передбачивши прояви сучасного лівацького екстремізму, а з другого – майбутній крах тоталітаризму, уособленням якого був російський більшовизм, про що письменник уже наприкінці 1925 р. писав: «Гризня серед більшовиків – ознака небезпеки – заглиблюється. Паніка перед термідором. Він іде, ведуть його учні «Ільіча». Як усе таки історія любить повторювати свої кунштюки. Це не художньо»<sup>20</sup>. Застерігаючи від появи суспільства «загального благоденства», яке може з'явитися з побудовою казарменого соціалізму, письменник, здається, передбачаючи можливість публікації роману в радянській Україні, – фактично фальсифікував фінал твору, зробивши його зовсім неправдивим і непереконливим, але ж те – на догоду ідеологічній цензурі, що дуже мучило його в подальшому.

Аналізуючи історію написання «Сонячної машини», характер її поезики, не обійти увагою й проблему співвідношення твору з всевітньовідомим німецьким експресіоністичним кінематографом. У 20-х рр. кіно уявлялося багатьом митцям виразом духу, специфіки міського життя: «Кіно і велике місто – однаковою мірою є продуктами розвиненого капіталізму і технічної революції»<sup>21</sup>. Під час перебування в Німеччині в 1921–1923 рр., Винниченко встановив найтісніші особисті контакти з групою грузинських емігрантів. За ініціативи колишнього консула незалежної Грузії В.Думбадзе було створено товариство «Укрінфільм», котре мало на меті випускати українські та грузинські фільми. Тоді ж Винниченко розпочав написання кіносценарію «Сонячна машина», а з М.Грушевським домовився про створення сценарію історичного фільму «Запорозці». Проте цим планам не судилося зреалізуватися.

Кінематографічна діяльність Винниченка відбувалася на тлі розквіту і всевітнього триумфу німецького експресіоністичного кіно («Голем», 1915, «Гомункулус», 1916; «Кабінет доктора Калігарі», 1920). Цілком імовірно, що український письменник, який дуже любив кіно (переїхавши згодом до Франції, він навіть мав намір придбати власний кінотеатр), і до того ж, збирався зайнятися кіносценарною діяльністю, не міг не познайомитися з німецькими фільмами. В «Щоденнику» знаходимо підтвердження таким припущенням: «В кіно. «Симфонія жаху» (Вампір);



«А.Болейн (1921) – фільм видатного німецького режисера Е.Любіча», «На «Rund um die Ehe» (Довколо шлюбу). Постановка Любіча. Художньо. Треба занотувати. З Любічем можна колись мати справу»<sup>22</sup>.

У фільмі «Голем», створеному за мотивами однойменного роману австрійського письменника Г.Майрінка, а також у «Гомункулусі» йдеться про штучну людину-робота, як пізніше в 20-ті рр. назве її К. Чапек. Своєрідно побачений хворобливий світ, створений уявою авторів-експресіоністів, уособив мінливу фантазмагоричну дійсність. Напевне сьогодні герої цих фільмів, як і герої «Сонячної машини», не лише вважаються прообразами роботів, а й «виявилися ледве не найкомпактнішою моделлю машини гітлерівської пропаганди, робочим полігоном нацистського міфа»<sup>23</sup>, адже саме в лабіринтах єврейського кварталу матеріалізується найстрашніший з його мешканців – Голем-убивця, глиняний єврей, виготовлений хитромудрим рабином, котрий був обізнаний з Кабалою, мов зі своїми п'ятьма пальцями. Згідно з Майрінком, образ Голема<sup>24</sup> – це найприродніше переродження гетто, квінтесенція жахів і небезпек людського муравлища: це кара за гріхи, за бруд і за кров, за кощунські спроби з таємницями природи. Це, врешті-решт, попередження на майбутнє..., котре, на жаль, не змусило на себе довго очікувати.

Приналежність роману Майрінка та фільмів «Голем», «Гомункулус», «Кабінет доктора Калігарі» до так званої чорної фантастики при уважному прочитанні чи перегляді досить легко спростувати. Якщо не зважати на властиве експресіоністам зміщення ракурсів і пропорцій, створення атмосфери напівсну, екстатичних видінь, нічого особливо фантастичного тут, як і у «Сонячній машині», майже немає. Десь на середині твору стає очевидним, що Голем так і полишиться у легенді, що він – тільки частка світу хворобливої уяви Атанасіуса Перната і що жахлива глиняна постать так і не вийде на вулиці празького гетто. Хоча у безсвідомому трансі Пернат сам на певний час перетворюється на Голема, аби особисто принести звістку про майбутню загибель празького гетто. Подібна містифікація відбувається і у фільмі «Кабінет доктора Калігарі», що має на меті попередити про загрозу тоталітаризму. Втаємничені герої виявляються зрештою пацієнтами клініки для душевнохворих, а доктор Калігарі – всього лише її завідувачем.

Задумані авторами експресіоністичні твори жажів були тільки приводом для створення антитоталітарних речей. Вихований на драматургії символізму глядач повинен був побачити в докторі Калігарі, як і в Мертенсі, образ людини, що втілює в собі провідні риси німецької державної системи, а також її необмежену владу. Зміст фільму, власне, розкривається у фіналі, де весь світ, котрим править небезпечний злочинець, ототожнюється з божевільнею. Щоправда, подібне вирішення існувало тільки у сценарії, в останньому ж варіанті все відбувалося по-іншому: герой опиняється в руках злочинця-маніяка, в котрому втілено ідею авторитарної влади, а все, що відбувається, є немовби відбиттям розпаленої уяви героя. У фінальному кадрі Калігарі виражає сподівання, що зможе вилікувати героя. У «підправленому» ж варіанті фільму Калігарі символізує уславлення влади, протилежної безумству.

Тут варто було б зачепити кіносценарій «Сонячної машини», де, як і в проаналізованих вище фільмах, проблема моральної відповідальності, «чесності з собою» – один із наріжних каменів естетичної концепції. Відчайдушна спроба зберегти чистими руки й совість героя призводять до того, що автор виводить його (Рудольфа Штора) з оповіді, вміщує в лікарню для душевнохворих. Далі, тікаючи звідти, герой «випадає» з літака, що уможливило його відхід від подій.

Мотив романтичного недосяжного кохання переплітається у «Сонячній машині» з мотивом нереалізованих людських можливостей та недосяжної вищої свободи, як це спостерігалось в експресіоністичному кінематографі. Ускладнена багатоплановість, поєднання реалістичної та романтичної образності з експресіоністичною символікою створюють той особливий тон, котрий сильно вирізняє роман «Сонячна машина» з-поміж усієї попередньої творчості Винниченка. Письменник припускається тепер такої гіперболізації, яка загалом була чужою його психологічній манері в попередні періоди: «Обличчя Рудольфа чисте, виголене, здорове, без найменших ознак самозаглибленості», «очі та уста якісь непевні, не очі, а гола перед вами людина, одверта й гола без крихітки сорому». Герої Винниченка – це аж ніяк не герої літератури ХІХ ст. Слушну думку висловлює М.Зеров з приводу того, що «підкреслена міміка, виведені поза межі звичайної жестикуляції рухи заступають так званий «психологічний аналіз», докладне авторове з'ясування душевного стану героїв»<sup>25</sup>. Все це зроблено з огляду

на зорове сприймання дійсності просто блискуче: «Еліза з першого-таки погляду в листа батька втрапить усю свою звичайну напружену величність, заглибленість у себе: вона по-баб'ячому, гикавкою скрикує, схоплюється, хапає знову листа, знову гикає, перекрививши рота набік, і з перекривленим ротом, перекривленими, неприщеними очима пробігає повз Йоганна, не помітивши його притуленої до стіни, змертвої, крихітної постаті» (15).

Фантазмагоричні картини роману «Сонячна машина», подібно до того, як це відбувається в кінофільмах, немовби виростають із реалій зображення. Водночас письменник стирає межу між «реальним» і фантастичними подіями, що дуже майстерно робили німецькі кінорежисери. Певна частина подій роману може сприйматися як галюцинації хворого Рудольфа Штора, що частково дозволяє маскувати прогалини в науково-технічних припущеннях.

Образи роману мають тенденцію, як це відбувається і в експресіоністичних творах, переростати у символи. Нарощуючи та згущуючи споріднені асоціації, Винниченко звертається до так званих непрямих символів (коронка Зігфріда, вкрадена у принцеси Елізи, – корона Землі). У певному сенсі частина героїв «Сонячної машини» набуває рис казково-символічних персонажів. Сам сюжет роману почасти нагадує казково-символічну композицію: боротьба героїв зі злими силами, циклічність дії, три кола спокус (безвісне тихе життя – багатство, слава – перспектива безмежної влади над світом).

Як і творці експресіоністичних полотен та кінофільмів, Винниченко наділяє своїх героїв здебільшого однією-двома рисами, котрі набувають символічного змісту. Автор, на думку М.Зерова, «ніде не з'ясовує, як постало те або інше почуття, якої форми воно і під яким впливом набрало. Він подає тільки ряд умовних рухів і ласкаво дозволяє розшифрувати їх глядачеві»<sup>26</sup>.

Одним із головних принципів організації матеріалу в «Сонячній машині», як і в більшості творів німецьких експресіоністів, є монтаж. Відтак чимало подій та явищ дійсності, розділених у часі та просторі, завдяки монтажу настільки зближуються, що створюється ефект одночасності (симультанності) й одномірності того, що відбувається.

Якщо погодитись із думкою, що «Сонячна машина» – це проміжне явище між класичним експресіонізмом і постекспресіонізмом («магічним реалізмом», «новою діловитістю»), то не

можна не помітити змін у змістовому насиченні зображувальних засобів, зокрема монтажі. Так, у «Сонячній машині», як це було і в романі Дебліна «Берлін. Александерплац», за допомогою монтажу відтворена специфіка сприймання героями навколишньої дійсності. Роман постає вже не нагромадженням картин, як це траплялось у ранніх експресіоністів, а організованою єдністю. Йдеться не про монтаж нейтральних фактів, котрий сповідував Дос-Пассос, а про драматично напружений фантастичний сюжет, що має тенденцію до розвитку, про драму, героєм якої стає все людство. З одного боку, для героїв Винниченка Берлін та його мешканці – це хаос, сум'яття облич, вуличних сцен. На підставі зорових вражень, їхнього миготіння, незв'язаного хаотичного нагромадження (у дусі сприйняття світу героями експресіоністичних творів), у героїв «Сонячної машини» виникають найпростіші асоціації. Зорові враження, об'єднані завдяки монтажу і асоціації, які зринають у безпосередньому зв'язку з ними – це і є так званий потік свідомості, новий прийом для літератури 20-х рр. (і, зокрема, для Винниченка), спосіб організації внутрішнього світу героїв. Перевживання героїв «Сонячної машини» відтворено не лише завдяки монтажу зовнішніх вражень і пов'язаних із ними асоціацій (потіку свідомості), а й з допомогою монтажу лейтмотивів. Їхнє постійне повторювання має створювати настрій і привести до усвідомлення внутрішнього стану героя. Монтаж, таким чином, надає динаміки не лише картинам міського життя, а й сприяє внутрішньому розвиткові загальної ідеї, загального смислу пасажів, що хоч і стоять поруч, проте не пов'язані тісно між собою. Окрім того, не можна не помітити у творі ще одного, так би мовити, внутрішнього смислового монтажу, що уможливило асоціацію Берліна з Києвом, на що свого часу звернули увагу М.Зеров та О.Білецький. «Малюючи Німеччину і прийдешні часи, Винниченко ніде не може одірватися від української дійсності 90–900 років.»<sup>27</sup>.

Поціновуючи роль німецького експресіонізму в творчості Володимира Винниченка, можна стверджувати, що його філософсько-естетичні засади органічно ввійшли в поетикальну палітру митця. Вироблені експресіонізмом художні прийоми виявилися напрочуд адекватними світопочуванню самого митця, змушеного назавжди покинути батьківщину, виїхати за кордон, де він став суцільним письменником-експатріантом, у багатьох моментах відійшовши од вітчизняної традиції, й водночас збагативши її новими есте-

тичними відкриттями, адекватними тогочасній європейській культурі. Експресіоністична поетика стала в пригоді Винниченкові саме в моменті надзвичайної душевної напруги, вимушеного розриву з вітчизною, з колишніми однодумцями, в добу гострої політичної боротьби з більшовизмом і тоталітаризмом.

1995

<sup>1</sup> Вперше термін «експресіонізм» (від франц. *expression* – вираз) було вжито німецьким філософом В.Воррінгером 1911 р. в часописі «Буря» стосовно творчості Сезанна, Матісса і Ван Гога (власне, постімпресіоністів).

<sup>2</sup> *Rickert H.* Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie. – Tübingen, 1904.

<sup>3</sup> *Worringer W.* Abstraction and Einführung. – München, 1911.

<sup>4</sup> *Simmel G.* Fragmente und Aufsätze. – München, 1923.

<sup>5</sup> *Jaspers K.* Philosophie. – Berlin. – Göttingen. – Heidelberg, 1956. – Bd. I.

<sup>6</sup> *Kierkegaard S.* Entweder. – Oder. – Köln. – Olten. – 1960; *Його ж.* Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Zweiter Teil. – Dusseldorf. – Köln, 1958.

<sup>7</sup> Термін було запропоновано 1923 р. Г.Хартблумом (у 1925 р. у Манхеймі була відкрита виставка під назвою «Нова речевленість – магічний реалізм»).

<sup>8</sup> *Roh F.* Expressionismus (Magischen Realismus): Probleme der neuesten Europäischen Malerei. – Leipzig, 1925.

<sup>9</sup> *Arnason H. H.* History of modern art. – Prentice-Hall, 1968. – P. 369.

<sup>10</sup> *Muschg W.* Von Trakl bis Brecht. – München, 1961. – S. 372.

<sup>11</sup> *Винниченко В.* Сосячна машина. – К., 1989. – С. (Далі див. посилення в тексті на це ж видання).

<sup>12</sup> *Hesse H.* Gesammelte Schriften. Betrachtungen und Briefe. Bd. 7. – Berlin und Frankfurt am Main. – S. 433.

<sup>13</sup> *Зеров М.* «Сосячна машина» як літературний твір // Життя і революція. – 1928. – № 6. – С. 129.

<sup>14</sup> *Маланюк С.* Книга спостережень. Проза. – Торонто, 1962. – Т. 1. – С. 18.

<sup>15</sup> *Винниченко В.* Щоденник. – Т. 2. – С. 437.

<sup>16</sup> *Gross G.* Ein Kienes Ja und ein grossen Nien. – Berlin, S. 101.

<sup>17</sup> *Винниченко В.* Щоденник. – Т. 2. – С. 301.

<sup>18</sup> Передмова до «Сосячної машини» (Рукопис рос. мовою, датований 22 грудня 1938 р. зберігається в архіві Винниченка в Вахметьєвському архіві Колумбійського університету (Нью-Йорк), IV, 2).

<sup>19</sup> *Der Sturm.* – 1914. – 178/179. – S. 98. Цит. за вид.: *Manifeste, Manifeste. 1905 – 1933.* – Dresden, 1965. – S. 200.

<sup>20</sup> Щоденник. – Т. 2. – С. 668.

<sup>21</sup> *Kino-Debatte. Textorum zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909–1929.* – Tübingen, 1978. – S. 41.

<sup>22</sup> *Винниченко В.* Щоденник. – Т. 2. – С. 126, 26, 458.

<sup>23</sup> *Арбитман Р.* Глиняний єврей, которого не было. Густав Майринк. «Голем» и Гитлер // Независимая газета. – 1992. – 20 мая.

<sup>24</sup> Згідно з легендою, Голем був розрахований на нескладні підсобні роботи, проте одного разу рабин, йдучи кудись, забув у порожньому черепі боввана пергамент з оживлюючими письменами – і потвора стала некерованою. Отож, кожні тридцять три роки глиняна постать у зітлілому лапсердаці прокидається від сну й починає творити злодіяння, від яких годі шукати порятунку.

<sup>25</sup> *Зеров М.* «Сосячна машина» як літературний твір. – С. 122.

<sup>26</sup> Там само. – С. 129.

<sup>27</sup> Там само.

Наталя Шумило

## НА ШЛЯХУ ДО ВЕЛИКОЇ ПРОЗИ

Фелікс Якубовський, завершуючи 1928 р. рецензію на Т. І рувівського багатотомного видання творів Г.Хоткевича, зазначає: «Загострюємо увагу читачів на цікавому письменникові, що лишився в історії нашої літератури на якомусь останньому чи передостанньому плані з причин, які впливають, по-перше, з його багатостильності, з браку твердої спрямованості, по-друге – з своєрідної фракційності народницької критики»<sup>1</sup>. В останньому випадку йшлося про С.Єфремова. І все ж, поза критичними, позитивні прижиттєві відгуки були. Не можна не згадати принаймні трьох. Перший – І.Франка. У статті «З останніх десятиліть XIX ст.» (1901), ведучи мову про молоду когорту письменників «нової школи», він особібно згадував Б.Грінченка, А.Кримського та Г.Хоткевича, об'єднуючи їх передусім на ґрунті «універсалізму». Мовляв, вони належали до перехідної формації: мали новочасний європейський смак, розуміння літератури, прогресивні суспільні й політичні погляди і в будь-якій іншій літературі могли б розвинутися до великих письменників, але в Україні на заваді їм був «непочатий переліг». Але, незважаючи на ці загальні обставини та попри перевагу суб'єктивного, ліричного елемента в ранній творчості Г.Хоткевича, що почасти не давав змоги молодому авторові досконало вивершувати художні картини, І.Франко саме від нього сподівався подальшого талановитого розвитку<sup>2</sup>.

Новий етап творчості письменника фіксував М.Яцків, який через п'ять років після І.Франка, писав: «Одинокий модерніст між наймолодшими українськими письменниками, Гнат Хоткевич, могучий талант, дух з розмахом, маляр і музик...»<sup>3</sup>. Третій відгук належить О.Білецькому, який у приватному листі до письменника 1937 р. (за рік до арешту) високо оцінив Г.Хоткевича як художника слова, зазначивши, що його «творчість була б помітною в будь-якій літературі»<sup>4</sup>. Фактично О.Білецький підтвердив зреалізованість потенційних творчих сил письменника, які підмітив у початківця

ще І.Франко. А поміж наведеними думками вчених – першим і останнім відгуком – лежить ледь чи не весь творчий шлях письменника.

У літературу Г.Хоткевич увійшов наприкінці XIX ст., разом з молодими прозаїками, що, починаючи в школі І.Нечуя-Левицького, зрілою творчістю виходили на рівень мислення XX ст. (М.Коцюбинський, М.Яцків), або досягали такого рівня, перейшовши протягом початкового періоду творчості через європейський модернізм, здебільшого польський чи німецький (В.Стефаник, О.Кобилянська).

На противагу позитивістським уявленням, етнографічно та дидактично заокругленій стилістиці об'єктивованої оповіді та розповіді від першої особи, притаманних традиційному українському письменству, прозаїки «нової школи» відзначаються схильністю до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології. Внаслідок усіх цих процесів з'являються нові жанрові різновиди – візії, студії, акварелі, ескізи та різноманітні стильові форми – від імпресіонізму, експресіонізму до символізму.

Розпочинаючи свою літературну творчість, як і М.Коцюбинський, з побутово-традиційної прози, провідним мотивом якої постає добротворення («Добром усе переможеш», 1899), Г.Хоткевич дуже швидко, вже у «Життєвих аналогіях», поглиблює своє розуміння природи людини, правда, шляхом зіставлення її відчуттів з тваринними інстинктами. Створена таким чином психологічно-настроєва ситуація виявляла homo sapiens, як правило, на досить невисоких реєстрах власних можливостей. Тут автором акцентується увага на боязні смерті, на розриві кровних зв'язків матері й дитини, на жорстокій безвідповідальності перед понівеченим життям людини, на дисгармонії у людському взаєморозумінні, зокрема між автором і публікою, на некерованості натовпу. Перебуваючи в цей час під впливом філософії Ф.Ніцше, Г.Хоткевич міг би повторити за ним: «Сучасна людино! Як мені від тебе смердить». У цьому зв'язку найпоказовіша остання, дев'ята, можна сказати, сумарна «аналогія». Ось як бачить тут людську спільноту Г.Хоткевич: «За один верхній ступінь, за право на волосинку піднятися вище над шапками сусідів – губиться власна душа і плаче, кинута... І всі ті, котрим довелось вилізти вгору, з вишкіреними зубами, з висунутими пазурами гла-



дять лапками того, хто встиг, а між тим держать за пазухою камінь і під ноги підставляють залізний, хитро придуманий капкан».

У наступній збірці «Поезія в прозі» (1902), що була оцінена народницькою критикою як модерністська зі знаком мінус (до речі, у свідомості багатьох на той час поняття модернізм і декадентство ототожнювалися), Г.Хоткевич далі «досліджує» людину, випробовує її переважно любов'ю та самотністю. Але одне суттєве уточнення. Тут людина постає перед незбагненністю своєї душі. Відчуття духовності – ось той новий акцент, що зроблено у порівнянні з «Життєвими аналогіями», хоча й останні виявляють модерністичну тенденцію. Звідси містика, візії, естетизація краси. Мистецтво – це головна тема модерної літератури. В ній краса, втілена в мистецькому творі, ставиться вище за природну. На думку С.Павличко, сучасної дослідниці модерної літератури, в «Портреті» Г.Хоткевича присутній «набір компонентів «модерної» прози. По-перше, краса має бути грішною, по-друге, вмерти»<sup>5</sup>. Правда, «гріх» у Г.Хоткевича не прояснений, а от красуня справді вмирає. Поряд з цим, значна частина психологічно-медитативних поезій в прозі, написаних в риторичному стилі, відбивали пошуки шляхів зображення, а точніше – анатомування складних душевних переживань: чи матері над колицкою сина в тривозі за його майбутню долю («Версеусе Хорена»), чи містичного зв'язку з духом матері («Біла берега»), чи пошуки духом свого найвищого призначення на землі («Спокій духа і дух спокою»).

Не приймаючи Г.Хоткевича за «декадентський ярий колір», І.Нечуй-Левицький у статті «Українська декадентчина» (1911) не випадково змушений був зарахувати його до «виявців однієї з примет загального національного українського типу – ідеалізму»<sup>6</sup>. Сам Г.Хоткевич, з віддалі часу, включаючи свої поезії в прозі до четвертого тому вже згаданого видання, у передмові кваліфікував їх як «тільки дрібненькі-дрібнісінькі проби писати не так, як Мордовець», намаганням вийти з меж етнографізму. І все-таки ці художні пошуки Г.Хоткевича (хай буде й так) допомогли йому відірватися від традиційно-побутового письма і, що, може, найважливіше – для розвитку його майбутнього художнього досвіду, поглибити своє розуміння проблеми індивідуальності в українській літературі, а також утвердитися на позиціях нового реалістичного художнього бачення. Але все ж внесок в український модернізм Г.Хоткевич зробив, хоча, може, не так художньою практикою, як

теоретично. Але і художньою практикою, теж полемізуючи з приводу статей С.Єфремова «В поисках новой красоты» і «На мертвой точке», в яких молоді літератори на чолі з О.Кобилянською звинувачувалися в декадентстві, Г.Хоткевич обґрунтував роль символізму та інших нереалістичних течій в поглибленні та розширенні діапазону художнього бачення. «Символисты, – писав Г.Хоткевич у відповідь С.Єфремову, – хотят по мере возможности восполнить промежуток между словом и вкладываемой в него формой; они хотят отнести к слову с большим уважением, нежели то было до них..., хотят использовать все стороны, все тайны слова; они хотят раскрыть неизведанные, но существующие сокровища красоты и создать целое искусство из тех намеков на символы, которые употреблялись всеми писателями...» І далі. «Мы обладаем более глубоким и более неистощимым «я», нежели «я» страстей или чистого разума», – говорить где-то Метерлинк. Действительно, жизнь наша полна тайн; она – лишь покров, за которым таятся неведомые еще нам, но уже чувствуемые нами, силы. Каждый маленький шаг, каждое слово кроет за собою тысячи первопричин и также тысячи последствий; жизнь нашего духа необъятна и столь же необъятно количество фактов, влияющих на эту жизнь... Я и не говорю здесь о мистической стороне нашего существования или о той, которая завтра же из области мистики перейдет в область осязаемого реализма, я говорю о самых простых, обыденных, всем известных проявлениях будничной жизни – и в них не приходится ли вам в каждую минуту чувствовать влияние чего-то еще не уловленного наукой... А символизм в литературе именно и есть то направление, которое хочет исследовать надстройки ощущений над выражениями их путем слова и чувств; символисты хотят наблюдать самое движение ощущения, те тонкие, неуловимые черты, в которых, быть может, и заключается суть ощущений»<sup>7</sup>. Цей уривок з листа Г.Хоткевича до редакції «Киевская старина» може сприйматися як своєрідний маніфест модерністів початку ХХ ст. Він виразно засвідчив, що більшість молодих літераторів, які прийшли в літературу пізнавати глибини макро- і мікросвітів, не розгубилися перед непізнаними, зокрема, психічними процесами. І завдяки цьому не відчули себе «відлученими» од реального життя, а прагли інтуїтивно, іноді натякаючи створеним образом на присутність «таїни» цілого, відтворювати світ у його складності й цілісності.

Рецензуючи «Землю» О.Кобилянської, Г.Хоткевич знову-таки торкнувся ряду раніше обговорюваних питань і серед них питання творчих принципів молодих, доповнюючи тим самим свої попередні міркування про символізм. Це і проблеми метафізики, зв'язку віри з наукою і категорії передчуття як сфери інтуїтивного пізнання. Вважаючи здатність передчувати для художника слова неоціненним даром, Г.Хоткевич писав: «Коли б міг чоловік читати словами власних почувань, то ... гострі передчуття дали б йому можливість знати хоч частину будучого, то врешті і само будуче – се лиш теперішність в протязі часу. ... Письменник стоїть в ліпших умовах: перед його духовним оком проходить все життя чоловіка, так би сказати, в зменшеному масштабі, в концентрації. Те, що для нас, розтягаючись на більший чи менший протяг часу, губить звязь межи окремими своїми частинами, перед письменником стає збите в одно вражіння. І коли письменник дійсно творець, від нього не сховаються ті деталі, котрі ми через хвилину забуваємо в хаосі життя, а навпаки – зберуться до купи і дадуть новий пункт видженню»<sup>8</sup>. Ці міркування не випадково виникли у Г.Хоткевича при рецензуванні саме твору О.Кобилянської, бо вона як мало хто з письменників володіла здатністю інтуїтивного прозріння, вміла «відчувати» підсвідоме у своїх героїв. У зв'язку з ефремівською критикою у листі до О.Маковея від 15 грудня 1902 р. вона писала: «Містицизм в «Землі» закидає. Але якби він знав, яку поважну і глибоку роль грає містицизм, сни, ворожки і т. п. в нашого мужика – може би, не розмахувався так дуже проти нього»<sup>9</sup>.

В інших своїх літературознавчих розвідках Г.Хоткевич, виходячи з принципів «модернізму», високо оцінював також прозу М.Яцкова, М.Чернявського, А.Хомика, вітав їхній відхід від установлених мистецьких форм, за якими крилися обмежені можливості пізнання світу і людини. Особливо захоплювався «Блакитною трояндою» Лесі Українки, адже питання психічних відхилень, спадковості його теж цікавили. Проблеми самогіпнозу присвячено його психологічний етюд «Люблю жінчину». Якщо брати до уваги подальшу власну творчість Г.Хоткевича, то до свого еміграційного періоду він напише ряд оповідань, у яких приділить увагу різним з реалістичної точки зору фантазмагоричним здатностям людського духу, підвищеній чутливості сприйняття суб'єктивно побаченого світу («Біла», «Bella donna»). Будуть вони переважно невиразними та кволими з художнього боку, хоча й серед них траплятимуться

досить викінчені зразки, – «Вічні чуття», яскрава картинка античного світу з ліричними пасажами, і «Торжество музики».

За зближення з молодомузівцями в естетизації еротики («Пісня пісень», «*Agria pasionata*») та смерті («Похорон») Г.Хоткевич зазнав, як уже мовилося, критики; від хатянина М.Євшана – за надмірний ліризм «Гірських акварелів», наприклад. І в той же час молодий письменник залишився вдячний І.Франкові за те, що він стримував його від войовничого нейприйняття соціологізму С.Єфремова. Наявне «перебігання» з табору в табір, умовно кажучи, може справити і справляє враження відсутності у письменника сталих естетичних переконань, хоча тут швидше даються взнаки внутрішня незрілість або й своєрідність явища модернізму в Україні, для якого, за слушним спостереженням канадської дослідниці Г.Мухиної, показовий синтез «народницької ідеальної тенденції та індивідуально-культурницької тенденції модернізму»<sup>10</sup>.

За всієї художньої пошуковості найсильнішими виявилися ті оповідання Г.Хоткевича, в яких він складні, важко збагненні психічні стани людини намагався передати, трансформуючи їх в реалістичні сюжетні картини («Історія однієї ночі», «Дияволиця», «Голодовка»).

І той самий Г.Хоткевич, який заохочував побратимів по перу до оновлення художнього письма, сам пробував в цьому свої сили, опиняючись на Гуцульщині, куди емігрував, тікаючи від переслідувань за участь у революційних подіях 1905 р., так захопився цим краєм (його дивувало все: розкішна природа, гуцули, їхня первозданність, звичаї, образи, вірування, – вихідець-бо із Слобожанщини), що стає його співцем, – пише повість «Камінна душа» (1911), «Гірські акварелі» (1914), «Гуцульські образки» (1924), а також роман «Довбуш», який завершив у 20-х рр.

На кінець ХІХ ст. гуцульська тема в українській літературі вже мала свою сталу традицію, що розпадалася на дві течії – романтично-етнографічну, пов'язану з іменем Ю.Федьковича («Люба-згуба») та неоромантичну, представлену М.Коцюбинським («Тіні забутих предків»). Г.Хоткевич пішов своїм шляхом і як художник слова реалізувався в цій темі. Мається на увазі передусім повість «Камінна душа». В.Шевчук мистецьку вартість цієї повісті вбачає, зокрема в тому, що тут «вже немає фальшивого романтизму, отієї рожевенької плівки, яка ховає різкі до нещадності риси життя.

Це – своєрідний ліричний шедевр, який стоїть в одному ряду з найкращими здобутками української літератури»<sup>11</sup>. Наведені рядки несуть у собі, крім високої оцінки, парадоксальну, на перший погляд, несумісність характеристик. А саме: «ліричний шедевр» і виявлені ним «різкі до нещадності риси життя». Але це справді так. Тут і криються «секрети» творчого стилю Г.Хоткевича, принаймні найяскравіше виявлені у «Камінній душі».

Помилково було б вважати, що Г.Хоткевич, зараховуючи себе, раннього, до покоління літераторів, що намагалися вийти за межі етнографізму, в «Камінній душі» зраджує набутим творчим настановам. Так, у сюжетну канву повісті покладено баладу «Павло Марусяк і попада» (її можна знайти у відомому виданні Я.Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», 1878), але вона значно змодифікована. Точніше, балада стала лише приводом до задуму. Якщо попада, головна героїня пісні, справді має «кам'яну душу», заради любаса кидає дитину, хворого чоловіка, господарство, то Хоткевичева Маруся – натура романтична, вона йде в гори за покликом почуттів від сірості та несправжності. А по-друге, слід спростувати помилкову думку, що всю повість написано діалектом. Лише мовна партія героїв ведеться діалектом (і тут Хоткевич дотримується точного відтворення життєво-побутово-фольклорних реалій), власне авторова, натомість, послідовно витримана в межах загальноприйнятих літературних норм, хіба що з незначним вкрапленням діалектизмів. І це не випадково. За зовнішніми мовними характеристиками стоять два незалежні один від одного світи, які мають свої ідейно-сміслові навантаження. Дійові особи повісті закільцьовані часом і непорушністю, зокрема, виконанням ритуальних обрядових дійств, тим часом як другий, авторів світ – історично усвідомлений. Яскраво описавши, наприклад, Великодні свята та поміркуювавши про консерватизм і традиційність верховинців, письменник раптово прохоплюється: «Історія летить нестримним маховим колесом».

У статті «Гуцули і гуцульщина» Г.Хоткевич проводить думку, яка чітко простежується і в повісті: слід захистити гуцула, який в силу умов, що склалися, «являється самым благодатным элементом для всяческого рода эксплуататоров». Хоткевич як митець усією своєю суттю завжди протестував проти будь-якої спроби «закувати дух в кайдани». «Гуцул, – пише Г.Хоткевич, – дитя. Он наивен, он первобытен, он еще не христианин. Он близок к природе и верит

в могущественные, тайные силы ее. Нигде нет столько поверий и суеверий как здесь...»<sup>12</sup>. Вводячи читача у світ своїх героїв, сам автор паралельно виявляється у медитативно-стверджувальних ліричних відступах, чисті вияви яких маємо в «Гірських акварелях». Ось, зокрема, характерний «зразок»: «І дивишся на сю гостру енергію, на сю непогамовану завзятість, на сю витривалість казкову – і гадаєш собі: і так то все пропаде? І не запише сей нарід свого сліду в історії людськості? І загине даремно ся безумна, захоплююча, пориваюча енергія?». Але водночас присутність автора в «Камінній душі» різномірна, вона не обмежується лише прямими оцінками «втручаннями» в текст, а головним чином виявляється як прототип образу Марусі, яка, захопившись Гуцульщиною, втрачає свої ілюзії в міру зіткнення з реальністю. Шлях пізнання Марусею «казки», а відтак, настроєві зміни і становлять структурну основу повісті, більше того, визначають «ліричний реалізм» письменника. А сутність цього «реалізму» для Г.Хоткевича полягає в тому, що він неформально йшов за фольклорно-пісенним матеріалом, а, «розкодовуючи» присутні в народній творчості історичні нашарування уявлень цілих поколінь, створював нові асоціативно-символічні образні ряди. В повісті вони пов'язані передусім з «каменем» та «прекрасним лицарем» застиглому духу.

Ключ до розуміння такої символіки дається вже на початку повісті в народній оповіді про найстаршого ірода Пекуна, який доти сидітиме прип'ятий дванадцятьма ланцюгами до чорної скелі, доки люди писатимуть писанки та огні на Юрія розкладатимуть. Здавна-бо малюнки на писанках були магічними знаками заклинання, охоронцями від злих, недобрих сил, тобто берегами, і лише зовні – окрасою. А вогнича на Юрія, або інакше, на Великдень мають велику силу, бо це свято Сонця. Чому й кажуть на Гуцульщині, що Юрій «літечкові відкриває ворота». І, як правило, Юрій, «кам'яний лицар», спускається на народні пошанування з гір на коні, бо кінь, за прадавніми віруваннями, син Сонця. Стан тривоги й непевності виникає саме у зв'язку з коментарем цієї оповіді всезнаючим автором: «Щось передчувала народна душа.., – пише він, – прийде час – і не мут уже більше писанок писати: у Косові на фабриці їх нароблять. А відтак мине потреба і в писанках самих, і в тім, що викликало їх писання. Згинуть повір'я й віра з ними, не стане гуцулів з їх оповіданнями, ношею й культурою минулих віків. Згинє цей світ – і Пекун розкуєт си!» Після таких пророцтв, незважаючи на при-

четність Марусі до Великодних обрядових таїнств, розказану для неї бабою Гафікою історію про жорстокості розбійника Яношіка, який не лише занাপастив життя молодиці, а й зарубав її разом з дитиною, а також нещасливі «повідані» каменем події, свідком яких він був, читач починає сприймати як застережні знаки долі, котрі лише Маруся, закохана у гори, вся сповнена чеканням любові, не схотіла чи не змогла розпізнати.

Казка як полуда швидко спадала з очей, і Маруся в міру того, як відчувала на собі опришківський спосіб життя, головне, – натуру Марусяка (соціальні причини, що послужили цьому, то інша проблема), вона все частіше задавала собі питання: «А лицар же де?.. Блискучий, в панцері золотім, з шоломом в струсєвих перах на прекрасній голові, вічно усміхнений, святочний!». Сама ж кам'яніла і кляла того, хто її «долю під камінь поклав». Якщо на початку повісті гори скращували її «велику нуду», то вже на кінець – вони, під впливом людського зла та жорстокості, перетворюються у «широку тюрму», ті ненависні «простори», «безконечність», що обмежує. З каменем, що котиться з шаленою швидкістю вниз, порівнює себе Марусяк, а Юріштан, його ворог, антипод за соціальним станом, «скам'янів душею», бо мстив усім за «дисгармонію свого життя». Поза обставинами, вільний від тиску кам'яних гір залишився тільки Юрчик Неклопотана Голова, який зберіг у чистоті свою душу, пам'ять про легендарного народного месника Олексу Довбуша. З ним автор і пов'язує найсвітліші приховані знання про реальну Гуцульщину та її народ. Там, де на противагу омріяним уявленням про гірський край, автор оголював жорстоку дійсність, йому ставала у пригоді нарисовість «Гуцульських образків», в яких робилися спроби осягнути характер гуцула. Хоча ліричні «Гірські акварелі» та «Гуцульські образки» друкувалися пізніше за «Камінну душу», створюється враження, що саме в них були розсосередженні ті стильові тенденції, що синтезовані в повісті. І все-таки, за всієї слушності визначення «ліричний реалізм» для творчого методу «Камінної душі», в повісті переважає реалістичне бачення письменника, що завдяки індивідуальній позиції автора межує з модерністичною тенденцією реанімації фольклорної атрибутики з метою осучаснення її символічним значенням. Тут і криється першопрчина, чому Г.Хоткевич не сприйняв «Тіней забутих предків». М.Коцюбинський у «Тінях...» писав поему життя, вибудовував

власну мрію на казковому матеріалі. А змикаючи її з тінями минулого, витворював свою уявну цілісність світу.

Дозволяючи собі «ліризм» у повісті «Камінна душа», Г.Хоткевич не порушив язичницької знаковості фольклору, що живе у формах колективної психіки, усвідомлюючи її символічність. Згадати хоча б, як не дозволялося змінювати канонізований малюнок на писанках, щоб він не втрачав своєї захисної дії від нечистої сили. Для М.Коцюбинського народні легенди, вірування, перекази існували тою мірою, якою існували вони в індивідуалізованій психіці його героїв, а кожен його образ – це тільки «маска» самого М.Коцюбинського, за якою стоїть художньо інтерпретована частка пережитого власного життєвого досвіду. Звідси й недозволені «вольності» М.Коцюбинського, з якими не міг змиритися Г.Хоткевич. Саме тяжінням до підкреслено «точної» виражальності пояснюється позиція останнього у полеміці 1924 р. про «Тіні забутих предків» з М.Могиланським, який інтерпретував цей твір як сповідь автора. А дошукування невідповідностей художніх реалій життєвим у «Тінях...», то це швидше не до кінця усвідомлене автором «Камінної душі» концептуальне неприйняття твору, а точніше – неоромантизму М.Коцюбинського, виявленого в гуцульській тематиці.

У Галичині Г.Хоткевич писав також повість «Авірон», в якій не лише продовжив започатковану в «Камінній душі» глобальну тему «народ і його лідер», а й розвинув намічений раніше мотив прозвівання людини з натовпу. Образ Авірона показовий. У невеликий часовий проміжок – поміж двома революціями в Росії – з'являється два талановиті художні твори на біблійну тематику, правда, не рівнозначні за вагомістю в українській літературі, – поема «Мойсей» (1905) І.Франка та повість «Авірон» (1917) Г.Хоткевича, які, особливо в порівнянні, яскраво характеризують складний політичний та літературний період у його перехідності й, зокрема, у переплетенні стильових тенденцій.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. інтерес до Біблії в українській літературі значно активізувався, якщо не досяг найвищого рівня за весь новий період. І цьому, безумовно, посприяв збіг історичних обставин: поява друком перекладу Святого Письма українською мовою (здійсненого П.Кулішем, І.Пулюєм та І.Нечуєм-Левицьким) і не просто поява, а поява саме в період піднесення національних відроджувальних процесів, тоді, коли проблематика раннього християнства й загалом морально-етичні начала духовності стали



сприйматися в Україні як ніколи суголосно сучасній добі. І чи не найвагоміша причина, – в новому типі художнього мислення з перевагою ірраціонально-чуттєвого чинника над раціональним.

«Мойсей» І.Франка Ю.Шерех назвав другим «Заповітом» української літератури після Шевченкового<sup>13</sup> – за комплекс порушених культурософських проблем передусім і за художнє їх втілення, що позначене пафосом, властивим початкові ХХ ст., зокрема пафосом романтичної утопії і міфотворчості<sup>14</sup>.

Франкознавці, починаючи ледь не з перших характеристик, вичитували в «Мойсеєві», вершинному творі І.Франка, не лише звичний для української літератури мотив неволі, а й виходу з неволі, вбачаючи в поемі надактуальну проблему «вождь і народ», що акцентувалася у своєму паралельному роздвоєнні то на супідрядній проблемі рабства темної маси та народного поступу, то на саморефлектуванні пророка, його психологічному роздвоєнні та подоланні сумнівів, то на синтезуванні національних та особистісних інтересів. Не ототожнюючи автора з головним героєм поеми, дослідники творчості І.Франка все ж не відмовляли образів Мойсея в автобіографізмі, вбачали в ньому безпосередній зв'язок з центральною проблемою поеми, а саме – взаємин народу із своїм Пророком. Сам І.Франко у передмові до другого українського видання поеми (Львів, 1913) наголошував, з одного боку, на тісному зв'язку між сюжетом Мойсея та старозавітними оповіданнями і, з другого, – на авторському переосмисленні біблійної теми, про яке писав так: «Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні»<sup>15</sup>. А поетика критика не спромоглася встановити біблійні джерела Франкового «Мойсея» та порівняти з тим, що зробив автор, – цю роботу здійснив І.Франко у щойно зацитованій передмові.

За три роки до того, як з'явилася критична розвідка Я.Яреми «Мойсей. Поема Івана Франка» (1912), зовсім молодий М.Євшан написав розлогу рецензію на цю поему і надрукував її у двох номерах журналу «Будучність» (1909, № 1–12). До речі, за характером концептуального прочитання І.Франкові вона не сподобалася, приблизно так само, як М.Євшанові критична студія Якіма Яреми<sup>16</sup>. Чим була зумовлена така критико-літературна ситуація? Швидше всього, через абсолютизацію індивідуалістом М.Євшаном, майбутнім представником модерної критики, ідеї бездоганності Пророка

як ватажка, для якого головним завданням було «увільнення духа від матерії» та недооцінку мотиву його внутрішніх сумнівів. Ось чому критична студія М.Євшана має назву «Пісня про Мойсея» з очевидним акцентом на величавості.

Г.Хоткевич у назву своєї повісті вносить ім'я Авірона, за Святим Письмом та Франковою поемою, супротивника Мойсея. Хоча він, як і Франко, бере той самий сюжет про поневіряння єврейського народу в пошуках землі обітованої, але образи Авірона та Мойсея подає в несподіваній інтерпретації. Хоткевичеве художнє трактування постаті Мойсея, на думку Ф.Якубовського, «перекидає догори ногами традиційні уявлення»<sup>17</sup>. Г.Хоткевич подав Мойсея як хижого ватажка-шахрая, який, не маючи жодних сумнівів, немоби сповнюючи волю Єгови, віддає наказ до побиття єдинокровних, натомість зідеалізувавши тих, хто, за Біблією, поставав проти пророка, – Авірона. Вийшло так, що Г.Хоткевич свідомо чи несвідомо «переграв» не лише біблійну, а й Євшанову концепцію образу Мойсея, водночас своєрідно увійшовши тим самим у полемічні «взаємини» із однойменною поемою Франка. Сумніваючись, чи доцільно було так інтерпретувати образ Мойсея, як це зробив Г.Хоткевич, вже згадуваний Ф.Якубовський, змушений був визнати, що автор повісті «Авірон» близький до ніцшевських переоцінок цінностей, як-от переоцінка Юди Іскаріотського у Леоніда Андрєєва<sup>18</sup>. Тут можна додати драматичну поему Лесі Українки «На полі крові». І не тільки, а й твори Ст.Пшибишевського, Т.Гердберга. Але у Хоткевичевому варіанті це не лише однозначно саркастичне «перекидання догори ногами» образу пророка Мойсея із знаком плюс на мінус, а й переосмислення збірного образу темної маси, що за своїми внутрішніми потенціями свідомості може еволюціонувати до угрупування, в перспективі стати народом і навіть нацією в міру індивідуального вираження такими, як Авірон. Ось чому в першому варіанті повість друкувалася з авторською приміткою «Присвячується всім Авіронам».

І далі. У розвиток проблеми «перелицювання». Якщо І.Франко показав трагедію невизнаного Пророка, який, ведучи народ до обітованої землі, засумнівався у своїй провіденціальній «незрячості», а відтак, у своєму Єгові, то Г.Хоткевич – трагедію людини з народу, що, сліпо йдучи за пророком, якого обожнював, зазнає тяжких розчарувань, звертаючись за порятунком безпосередньо до Бога. Не випадково повість починається монологом Авірона,

повним віри в Мойсея («О, навіщо він кидає нас?.. Поки він тут, поки він з нами – всі певні і всі спокійні. Всі знають, що недалеко, серед них пророк божий, з котрим говорить сам Адонай, і котрий без страху дивиться в лице господа сил...») і завершується його розпачливим болючим криком: « – Боже! Боже, спаси мене, – я потопаю... Глибина моря розверзається під ногами моїми, і буря сумніву топить мене, боже... не мене спаси, віру мою спаси, і уповання моє...».

Проблема «не той пророк – не та доля народу» в Хоткевичевому варіанті значно увиразнюється, а якщо зважити на рік написання (а це – 1917), то набуває попереджувального політичного значення, висуваючи на перший план монументальну проблему зрілості народу, того, хто повинен наслідувати або заперечувати проводиря. І це при тому, що варіювання образу ватажка в межах власної творчості Г.Хоткевича наявне і далеко не випадкове, як засвідчує хоча б подача образів ватажка-розбійника (Марусяк з повісті «Каміння душа») – ватажка-месника (Довбуш з однойменного роману). До речі, образ Довбуша, порівняно з традиційно існуючим, також варіюється Хоткевичем, він у нього національно свідомий. Але про це йтиметься далі.

Повісті «Авірон» Г.Хоткевич надавав такого великого значення, що, порушуючи хронологію, відкрив нею Рухівське багатотомне зібрання своїх творів. Відтоді повість більше семидесяти років не перевидавалася, хоча художньо це один з найсильніших творів Г.Хоткевича. В чому впливовість повісті? Крім оригінальності змістового наповнення, в композиції, виписуванні масових сцен, в загальному стильовому рішенні. Майстерне зображення масових сцен, як прикметна риса Хоткевичевого письма, виявилася ще у драматичному творі «Лихоліття. Хроніка початку ХХ ст.», що був відзначений першою премією на конкурсі краевого відділу 1906 р., а після «Авірона» у романі «Довбуш», п'єсі «Слово о полку Ігоревім» і особливо – в тетралогії «Богдан Хмельницький».

У повісті «Авірон» масових сцен багато. Точніше, одна змінює іншу, творені або засобом полілогу, або авторською оповіддю. Але найприкметніша особливість Хоткевича, – майстра масових сцен, – виявляється в тому, що натоп (у стихійності свого вияву) він подає, як цільний, але багатолікий організм. Прикладом може бути сцена молитви Ізраїля після того, як Мойсей приніс Божий закон з Синайської гори. Послідовне розгортання масових сцен як компо-

зиційний прийом витримується в повісті, аж до кульмінаційної ситуації, коли за Мойсеевим наказом брат пішов на брата. А далі, коли починає прозрівати Авірон, наближаючись до Мойсея, масові сцени рідшають і відходять на другий план. Наперед висувається Авірон із своїми внутрішніми сумнівами та душевними болями. Але, спостерігаючи падіння Мойсеевого авторитету, він вже не страждає, як раніше. Його пророк виявляється моральним перевертнем! Цікаво, що кількість розлогих ремінісценцій з Біблії (перекази чи переклади), якими на початку рясніє текст повісті, різко зменшується в міру опрощення Мойсея.

Принцип зведення контрастів, закладений в ідеї повісті («перегрівання» біблійної місії Мойсея та Авірона, стан душі народу, що рухається від побожності до розчарування), поширюючись на композицію (варіювання планами зображення), органічно виявляється і в стилі (монологи, діалоги та полілоги змінюються від молитви до прокльону).

У межах такої ключової характеристики в повісті спостерігається багато парадоксальних ситуацій, за яких можливе вдоволення та почуття щастя після кровопролиття, освяченого Мойсеем; гнівні суперечки старійшин під час прибуткових підрахунків; зневага до родових реліквій у вигляді пожертвувань, ехидний сміх Мойсея при виявленні дволикості херувима, або іронічно-саркастичних сцен (жінка в безумстві, бажаючи поцілувати ще гарячого золотого тільця, обпікає губи і виючи бігає по пустині), гіпербол типу «спустилося небо між станом і тим місцем, де був молодий хлопець...», поширених метафор («...сумніви виринули. І виринули одразу, цілою масою, – і спокій пропав. Тисячі питань заворушили мозок Ізраїля, непевність звила гніздо в грудях його й вивела пташат, ім'я котрим – страх. І ці почварні нічні птиці розлетілися сонмом, прилетіли до кожної кущі, збентежили спокій домашнього вогню. Шум крил їх наповнив увесь простір табору Ізраїлевого й мішався з гомоном стривожених очманілих людей»), надто деталізованих описів ковчега, риз, жертвоприношень («Несіть господеві й золото, і срібло, і мідь, і сінету, і багрянцю червлену, удвоє прядену, і вісон тканий, і трихзаптон, і вовну кіз! І шкури червоні, і шкури сині, і дерево негниюче! І тиміям на освящення, і олію на помазання! І камінь сардійський, і каміння дрібне на ризу первосвященника і на подир...»).

Усі ці означувані складові поетики разом узяті дають підстави зробити висновок про необарокову домінанту повісті «Авірон», що межує з модернізмом, а відтак, продовжує художню пошуковість автора раннього циклу «Життєві аналогії», збірки «Поезія в прозі», повісті «Камінна душа». Що ж до загального літературного процесу, то в поєднанні з романтичною утопічністю та міфологічністю Франкового «Мойсея» повість Г.Хоткевича «Авірон» яскраво характеризує багатовимірний художній простір переходового періоду, а саме: кінець ХІХ – початок ХХ ст., спростовуючи думку про феномен відсутності неперервного розвитку в українській літературі<sup>19</sup>.

На історичну тему Г.Хоткевича вивела, безперечно, Гуцульщина, її первісність, язичницька міфологія, легенди про опришківський рух. Але напевно інтуїтивно, а ще точніше – спонтанно в силу характеру письменника. Останнього опришка страчено всього за тридцять років до приїзду Г.Хоткевича на Верховину. Гори та долини на той час ще повнилися живими чутками про «чорних хлопців». Ці перекази одразу й почав записувати Г.Хоткевич. Так склався цілий збірник, – він не був надрукований, хоча його матеріали широко використовувалися автором у повістях «Камінна душа» і «Довбуш».

Усвідомлена потреба звернення до історичної тематики виникла у письменника внаслідок пошуків органічних шляхів розвитку української літератури, попри несправедливі обставини і зокрема недостатнє засвоєння книжної світової традиції. «Все, що прийшло до нас ззовні, – стверджував Г.Хоткевич у статті «Літературні враження», – все, що не виросло на нашій землі, з нашим народом – те у нас не родить..., ми ще занадто зв'язані з народом, ще не утворили верстви, одірваної від народу, верстви, що уміла б жити своїм власним життям і тому все ібер-народне – мусить бути у нас штучним, безсилим, плеканим в механістичному курнику, де гарячою водою виводять живих курчат»<sup>20</sup>. Саме тому, визначаючи, наприклад, великий талант В.Винниченка, Г.Хоткевич не поділяв його новоморалізаторства, в цей період уже не сприймав і нав'язаних, як він вважав, українській літературі модних ідей, до яких зараховує нас і «чесність з собою»<sup>21</sup>. Він саме тепер категорично відмовляється від однозначного негативного трактування людини, бо це підриває життєствердну енергетику народу (пасіонарність, як ми сказали б нині, йдучи за М.Гумільовим) у процесі його національної самогармонізації як окремішньої цілісності. (До речі, власне

з таких міркувань не поділяли занепадництва, а отже, й декадентщини І.Франко та І.Нечуй-Левицький).

Хоткевичева абсолютизація історичної літератури як подальший крок художнього розвитку на шляху масової побутово-етнографічної або життєво-відображальної видається цікавою у світлі загостреного протистояння двох підходів до мистецтва, – утилітарного та естетичного, з яким зв'язане, з одного боку, формування національної свідомості, а з другого, – літературний смак загалу. Саме історична проза, на думку письменника, здатна була зняти суперечність цієї ситуації. Хоча, звичайно, не могла розв'язати всіх проблем, яких наяву й у свідомості української інтелігенції було надто багато.

Що є рушієм суспільного прогресу? Як розуміти історичний поступ, критерії його оцінки, мету? Яка роль інтелігенції у визвольних національних рухах? Де криються причини оптимізму галичан та песимізму українців Російської імперії? Роздвоєність душі українофіла – це історична зумовленість чи поверхова тимчасовість? За альтруїзмом чи егоїзмом інтелігенції духовні перспективи нації? Національне чи загальнолюдське? Чим згубний інтернаціоналізм для бездержавної нації? Утопія чи дійсність? – ці та інші питання на початку ХХ ст. широко обговорювалися на сторінках української періодики та засвідчували сум'яття громадської думки.

Г.Хоткевич, в силу своєї емоційної натури та однозначного розуміння національного питання як першочергового, протиставив цим суспільним настроєм героїчний пафос історичної прози і, зокрема, у потрактуванні таких проблем, як «ватажок і громада», «особистість і загал», «особа і народ», «духовний лідер і нація».

П'єса «Довбуш» – перший твір Г.Хоткевича на власне українську історичну тему, але він аж ніяк не задовольнив автора. Багато років по її написанні у «Спогадах з театрального життя» письменник згадував: «...Се була найслабша річ; хоч з нею (а може, власне, тому) я мав найбільше мороки. Це був чисто історичний Довбуш, без найменшої вигадки, і в тому його слабе місце («Довбуш» Федьковича наскрізь фантастичний, і в тому теж було його слабе місце»<sup>22</sup>). Як бачимо, Г.Хоткевич не приймав ні цілком історичного героя, ні цілком вигаданого. І в цьому вже закладалися передумови формування виваженого творчого методу автора історичної прози. Вдруге образ Олекси Довбуша у творчості Г.Хоткевича

виникає в повісті «Камінна душа», правда, епізодично, в переказах та піснях Юричка Неклопотаної Голови, як контраст стихійним діям Марусяка та його ватаги. Випробовуючи народного ватажка владою та грішми, письменник розробляє проблему варіативності особистісних начал, – з переважанням егоїзму або альтруїзму, волі у добрі і волі у злі. Марусяк – реальна постать в опришківському русі першої половини ХІХ ст., але історичних документів про його існування не виявлено, і Г.Хоткевич, створюючи цей образ, змушений був дотримуватися «художньої правди», але не без того, щоб зв'язати її з фольклорно-етнографічним матеріалом. У повному розкритті як історичний белетрист Г.Хоткевич виявив себе лише у повісті, а точніше, романі «Довбуш».

Почавши писати «Довбуша» в Галичині, Г.Хоткевич завершує цю роботу у 20-х рр. на Східній Україні. Він, крім того, що збирав сам, знав також зафіксований друком фольклорний та літературний матеріал про легендарного героя. А його було чимало. В 1895 р. І.Франко надрукував у «Житті і слові» (Т. 4) чотири пісні про нього. А пізніше, в 1908 р., вийшла в світ книга В.Шухевича «Гуцульщина», в якій було надруковано вісім народних оповідань про Олексу. Ще через два роки, в 1910 р., В.Гнатюк опублікував у 26 томі «Етнографічного збірника» 289 оповідань про опришків, з яких 134 стосувалося самої особи Довбуша. М.Рудницький згадує, що у розмовах з ним Г.Хоткевич не раз повторював: «Над Довбушем я буду працювати ще і ще раз. Треба його показати живою людиною, а не романтичним князем гір без людських вад і пристрастей. Чи не ганьба, що ми досі не маємо ні одної п'єси про Довбуша, яка могла б іти постійно на сцені з таким незмінним успіхом, як ідуть відомі опери «Кармен», «Аїда», «Пікова дама»...»<sup>23</sup> (Велику драму «Довбуш» в семи діях він таки напише, а також – оповідання «З легенд гуцульських. Про славного й преславного атамана Довбуша»). Але Г.Хоткевич не лише повертався до цього образу, а й у процесі його осмислення еволюціонував: від художнього трактування Довбуша як народного месника – до Довбуша як національного героя. Письменник відходив від фольклорної традиції, що в цілому відтворювала історичну правду, лише в тих випадках, коли вона ставала на заваді художньому розкриттю масштабності явища, яким був Олекса Довбуш. Так, у авторському варіанті змінена мотивація смерті героя – його забиває Штефан Дзвінчук не через свою дружину Дзвінку, а як найманий вбивця. У випадку, коли, наприклад,

просторове поширення опришківського руху відповідало епопейності письменницького задуму, то він дотримувався «історичної правди». В останні роки свого життя Довбуш піднімає на боротьбу селян не тільки Підкарпаття, а й низовинних районів Подністров'я, Поділля. Або й такий факт: в опришки до нього йшли як з різних місцевостей України, так й з Молдови, Угорщини. Зокрема, письменник виводить в романі історичний образ Михайла з Наддніпрянщини, який, маючи багатий досвід повстанського життя, прагнув прищепити гуцулам визвольні ідеї запорожців. Цей образ символізує в романі ідею соборності України. Але головне те, що Г.Хоткевич вводить до свого роману образ священика о. Кралеви́ча, палкого українського патріота. Опинившись через свою бунтарську вдачу в глухій сапогівській парохії, о. Кралеви́ч відкриває Олексі очі на національне питання: читає йому цілі лекції з географії, природознавства, астрономії, а головне – з історії України. Це від нього почув Довбуш про Богдана Хмельницького та гайдамацький рух. Під впливом цих своєрідних просвітницьких «семінірів» о. Кралеви́ча, на які Довбуш водив і своїх опришків, дії ватаги дедалі активніше замість розбійницьких ставали цілеспрямовано месницькими. Саме в цьому ідейному епіцентрі роману перетинаються основні лінії історичної прози Г.Хоткевича, здебільшого з козацькою та опришківським рухом. Так Довбуш у Г.Хоткевича постає учнем носія національно-визвольної ідеї – священика. (А на Галичині навколо священослужителя, як правило, завжди діяли осередки національної культури). Завдяки образу о. Кралеви́ча письменникові вдалося проблему «ватажок і ватага», раніше порушену в «Камінній душі», перевести в романі «Довбуш» на рівень проблеми «народ та інтелігенція».

У Галичині Г.Хоткевич розпочав роботу над романом «Берестечко», як і драмою-тетралогією «Богдан Хмельницький». Якщо драма була завершена у 20-ті рр., то роман «Берестечко» так і лишився в уривках, один з яких друкувався 1918 р. в журналі «Шлях» за березень. Саме на підставі цього фрагмента М.Євшан в одному із своїх літературних оглядів зробив висновок, що Г.Хоткевичу вдається модернізація історичної прози. І це той М.Євшан, який різко критикував Г.Хоткевича за ліричну прозу, мав претензії до «Камінної душі» за конструктивізм.

Суть модернізації Г.Хоткевичем історичної прози полягала передусім у трактуванні народу як черні «без ясної сьогоднішньої



мети», як «овечого стада», що покійно йде за сильною особою. Таке розв'язання проблеми «маса і герой» започаткувалося ще у «Життєвих аналогіях», де автор змальовував «товпище», яке здатне лише на руйнацію, та загалом впливало із ніцшевської концепції людини, яку на той час сповідував письменник.

У есе «Богдан Хмельницький, гетьман України», що увійшло до «Альбому історичних портретів» (його написання припадає на період обдумування роману «Берестечко» та драми-тетралогії «Богдан Хмельницький»), Г.Хоткевич ще задовго до остаточного художнього вивершення образу гетьмана дав йому як історичному діячеві винятково виважену та прозірливу характеристику. І нею, по суті, визначив місце своєму Богданові серед інших в історичній літературі. «Багато можна нарахувати «помилку» Хмельницького, – писав він, – і тепер всякий, хто додумається до такої «помилки», зараз прописує свою рецепту... А мені здається навпаки: треба дивуватися тому великому чоловікові, як він умів орієнтуватися, умів відкинути тисячі подій, тисячі фактів щоденного життя... Я сказав би навіть, що те, що ми називаємо зорієнтованістю в ситуації, – се більше щасливий збіг обставин, більше випадок, ніж воля, та ще такий випадок, ціну котрому пізнає тільки історія. Я розумію вагу індивідуума, але в тих формах і сферах, які впливам індивідуума підлягають; все ж те, що переростає його, – стихія, маса, сила, – все те виходить з-під його рішачого впливу...»<sup>24</sup>.

Драматизоване полотно Г.Хоткевича «Богдан Хмельницький», крім уже згаданої високої оцінки О.Білецького, дістало схвалення і прискіпливого історика драматургії Я.Мамонтова. Підставою стали принаймні три найсуттєвіші моменти. По-перше, епохальність зображення подій і об'ємність «виписування» образів і передусім образу гетьмана. Драма охоплює всі найвагомніші історичні події доби Богдана Хмельницького і написана на глибоко проаналізованих історичних документах. Вже назви частин тетралогії красномовно свідчать про це: «Суботів», «Київ», «Берестечко», «Переяслав». По-друге, драма знаменна своєю концепцією, згідно з якою автор, усупереч офіційній думці, засудив переяславську угоду як акт, що призвів до поневолення України Росією. По-третє, – неперевершені масові сцени (перші зразки яких маємо у «Лихолітті»), полілоги, «голоси», особлива динаміка і рухливість дії.

Хоткевича як письменника завжди зацікавлювали глобальні проблеми, а стосовно України – то це трагічні, але героїчні сторінки

її історії. Довбуш, Богдан Хмельницький, Берестечко – явища одного порядку. А для нього таким явищем була і Київська Русь... Мала силу, мала багатство, мала владу, але не було одного, як зазначав Г.Хоткевич, національного почуття, свідомості національної<sup>25</sup>. Відсутність княжої особистої відповідальності за долю держави і стала Хоткевичу поштовхом до написання п'єси «Слово о полку Ігоревім» (1925). І знов-таки Г.Хоткевич не просто «переклав» у драматичну форму єдину збережену пам'ятку княжо-дружинного епосу, а створив свій оригінальний твір на мотив «Слова». Його п'єса справляє враження складеної мозаїки зі «Слова о полку Ігоревім», літописних оповідань, сказань і повчань, «званої драматургом не менш за першого ліпшого спеціаліста», – як вважав О.Білецький<sup>26</sup>. Вона яскраво відтворює картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів XII ст., з війнами й княжими суперечками, з бенкетами, з гусярами й мешканцями лісових нетрів, чаклунами, барвистою народною юрбою. Колорит епохи підсилює мовна тканина п'єси, яка відзначається «живою» архаїчністю, адже у Г.Хоткевича по-різному говорять кияни, новгородці, суздальці. Разом з тим, відомий сюжет автор дещо «заземлює», виявляючи князів передусім у власних, а не державних, інтересах. Барокова тенденція, як і в «Авіроні», тут очевидна.

В останній період творчості проблема «інтелігенція і народ», художньо апробована ще в «Довбуші», дедалі активніше починає цікавити письменника у новому для нього ракурсі – як проблема духовного лідерства у процесі становлення нації. Її він і порушив у тетралогії «З сім'ї геніїв» на матеріалі життя і творчості Т.Шевченка. Але, по суті, перша заявка на цей твір була зроблена доповіддю «Цим Шевченко великий», яку Г.Хоткевич прочитав у Львові 1911 р. з нагоди 50-річчя від дня смерті поета. Ще тоді секрет величчя Шевченка Г.Хоткевич побачив у його прилученості до великої вселюдської любові. «Велика любов Шевченка, – говорив тоді доповідач, – се камінь, на котрім созидається храм його поезії. Не дурно ж любов, поставлена в основу християнського світогляду, перетворила світ»<sup>27</sup>. На думку Г.Хоткевича, любов не лише допомогла генієві досягнути дух мови, поезії, а й досконалість форми. І в той же час Г.Хоткевич робить суттєве уточнення, розмежовуючи любов до людськості та рідного краю. Якщо в першому випадку – се абстракт, то в другому – лише етап на шляху до любові вселюдської, але етап неминучий. Попередньо відчутий в таких вимірах Шевченко, вже потребував епопейності художньої розповіді про нього.

Ідею органічної єдності духовного та національного Г. Хоткевич осягав тривалий час, варіюючи на різних регістрах ту саму особистісну проблему, до якої невіддільною складовою входила національна сутність: рідна кров або воля народу (п'єса «Пристрас-ті»), діло, хай і на користь нації, але ціною життя людини (п'єса «Чи потрібне?»), смерть єдинокровного тирана як викуп честі нації (оповідання «Перед дверима», «Так мусило бути»). Цілком зрозуміло, що широта задуму потребувала від письменника усього напрацьованого художнього досвіду і передусім майстерності володіння психологічним аналізом.

Коли Г. Хоткевич наважився безпосередньо взятися до роботи над твором про Шевченка, йому виповнилося п'ятдесят років. Уже мав за собою великий творчий доробок, але побоювання, чи впрається, не залишали його. Чи здійснить задум? Чи посильний задум з такою своєю масштабністю? Г. Хоткевич написав лише дві частини – «Тарасик», «Тарас» (зберігається в архіві), а в чернетках та задумах лишилися дві – «Тарас Григорович» і «Шевченко», які він завершити не встиг. На заваді став арешт. В одному з листів письменник зізнався, що найважче давалася друга частина, «...бо з життя Шевченка у Вільно й Варшаві ми нічого не знаємо»<sup>28</sup>. Під час роботи над романом письменникові доводилося з'ясовувати цілий ряд фактів біографії поета: яка родословна Енгельгардів? Коли Шевченко переїхав з Вільно до Санкт-Петербурга? Чи був Шевченко у Варшаві? Що являла собою віленська суспільність I половини ХІХ століття? Хто був першим учителем малювання Шевченка – Рустем? Лампі? А може, Ширяєв? І багато-багато інших... Хоткевич листувався з Варшавою, Вільнюсом, Мінськом, Смоленськом, Києвом, Москвою, Ленінградом, переглянув сотні книжок у всіх бібліотеках Харкова. Письменник залишив до тридцяти шевченкознавчих досліджень (збереглися тільки деякі – «Енгельгардти», «Віленська суспільність I пол. ХІХ ст.», «Дати деяких листів», «Рустем чи Лампі», «Чи був Шевченко у Варшаві?»). Згадані статті надіслав до Інституту літератури, сподіваючись, що його праці будуть опубліковані у вигляді збірника статей, адже в 30-ті рр. шевченкознавство ще тільки починало розгортатися.

Він письмово нагадував про свої роботи, але відповіді не одержав. Лише О. Білецький сповістив: «Від П. І. Тиховського я довідався, що справа Ваша по лінії Інституту (дослідницькі Ваші роботи по шевченкознавству) ще не посунулись вперед»<sup>29</sup>. Хоткевич звертався

і до директора Інституту мистецтвознавства АН УРСР<sup>30</sup>. Ю. Д. Йосипчук сповіщав, що, зокрема, статті «Дати листів», «Чи був Шевченко у Варшаві», «Дещо про Ширяєва» їх цікавлять. Аж ось 3 березня 1938 р. Хоткевич одержав листа<sup>31</sup> і від співробітника Інституту літератури АН України І. Єрофеева, де той сповіщав, що всі його шевченкознавчі роботи знайдені й передані на рецензування. Але... рецензент їх не схвалив.\*

На 1933 р. Хоткевичем уже були написані дві частини тетралогії. Перша має 1109 сторінок машинопису, така ж і друга, а вся епопея мала бути на 200 друкованих аркушів. В той час Хоткевич готував скорочений варіант повісті про Шевченка на замовлення одного з видавництв України. Поставали нові проблеми, пов'язані з ущільненням матеріалу. Скорочений варіант двох частин епопеї «З сім'ї геніїв» був надрукований як повість «Тарас Шевченко» лише у 1966 р. Він складається з трьох розділів – «Дитинство», «Отроцтво», «Юність».

Першу частину роману-тетралогії, як писав Хоткевич, він прагнув «провести під знаком насичення враженнями села»<sup>32</sup>. І цей намір він послідовно реалізовував. Опис весілля Катерини (як уривок великого твору) 1995 р. побачив світ окремою книжечкою (упорядники А. Балаболченко та С. Гальченко)<sup>33</sup>. Про первісний задум свідчить і заключний абзац першої частини тетралогії, що підсилює її основний мотив: «Так у піснях та легендах росла та пишалася перед малим Тарасом Україна, мов дівчина в квітках. І ні горе всенародне, ні тисячолітній гніт, ні ріки крові й сліз – ніщо не могло заглушити в цім краю могутніх джерел поезії, що пробивалася крізь скаженість кріпацького буття, пробивалася в усьому: в русі дівчини над криницею, в пісні скорботній над смужкою поля, в мережаних занозах, сопілці чабана раннім ранком на могилі. І в оцій істоті пробилася. Крізь рантухову сорочку й порепану на сонці шкіру. Духи якісь незримі, благословенні літали над цією русявою голівкою й берегли, а бережучи, провели і через сирітство тяжке, і через панські передпокої, сніги півночі, степи чужі, палючі...»<sup>34</sup>. На жаль, у скороченому варіанті повісті той «поетичний світ»,

\* Лише нині побачила світ збірка шевченкознавчих статей Г. Хоткевича, що має назву «Про Шевченка. З архівних джерел» (К.: Літопис, 1999). Упорядники А. Балаболченко та С. Гальченко включили до неї наукові розвідки «Чи був Шевченко у Варшаві?», «Рустем чи Лампі?», «Фантастичні дати», «Дати деяких листів».

в якому виростав малий Тарас, майже повністю випав і лише слова з Шевченкової поеми «Княжна»: «Село! О, сколько милых очаровательных видений пробуждается в моем старом сердце при этом милом слове...», – взяті епіграфом до першої частини і нагадують про первісний задум автора. Хоткевич зосереджує основну увагу на поневіряннях Тараса, що сприяли визріванню в ньому соціального протесту (катування батька на очах сина, звинувачення хлопця у крадіжці, знущання дядька Павла над самим Тарасом). Дослідник психології творчості Л.Виготський стверджує, що характер людини багато в чому визначається «вибухами», які були в ранньому віці. Письменник саме і акцентує увагу на потрясіннях малого Шевченка в дитинстві. Заглиблення у психологію героя зумовило стиль повісті, який порівняно з попередніми творами Г.Хоткевича вирізняється передусім динамічністю. Це вже, як пише І.Денисюк, «література фактів, а не рефлексій»<sup>35</sup>. І не так фактів, як дії, а звідси особливий нервовий лаконізм, діалог замість авторської поетичної розповіді.

З перших сторінок Хоткевичевої повісті Шевченко-дитина стає причетним до великого – любові до людини через долання не лише складних життєвих обставин, а й співчуття до інших – покритих епізодом з Мишком-горбуном) або через власні благородні вчинки (порятунок Рузі). Г.Хоткевич намагається послідовно дотримуватися документальної основи. Разом з тим, він вводить цілий ряд вигаданих епізодів з метою увиразнення концепції свого твору.

У віленський період, коли під впливом революційних подій у молодій людини визріває поняття «Україна», йому вже свідомо доводиться розв'язувати проблему добра і зла, любові та ненависті. І допомагає йому в цьому Кришталевиц. «Ні, я не знаю, куди йти і що робити, – говорить він Тарасові. – Я тільки чув гнітючий сморід ненависті й твердо знаю, що не через неї дорога до правди. Знаю, що почуття любові – це більш будуюча сила, ніж почуття ненависті. Це я знаю твердо, і тому так твердо тобі кажу». З цього погляду важко переоцінити Петербурзький період у формуванні Шевченка як особистості й митця, адже саме тоді він, завдяки діям своїх друзів, здобув свободу, шлях до розуміння любові як світовідчуття.

Художній простір, означений розмовою маляра Іваненка з Тарасом, під час якої хлопчині відкрилося трагічне значення слова «раб», і аж до викупу його з неволі, дав можливість Г.Хоткевичу поставити проблему «талант і неволя», яка в перспективі мала

перерости в іншу – «геній і народ». Підпорядкувавши дрібне великому, письменникові вдалося відчутти кредо поета: «...історія мого життя становить частину історії моєї батьківщини».

Осмислюючи у всій масштабності особистісну проблему, а також проблему «інтелігенція і народ» як центральні для української літератури на межі століть, Г.Хоткевич йшов від традиційно-описового реалізму до реалізму виражального, збагаченого художніми здобутками нереалістичних течій через модерністичні шукання. По суті, він, як і багато хто з його побратимів по перу цього періоду, національно зварював схему розвитку європейської літератури останньої третини ХІХ – початку ХХ ст.: від натуралізму до символізму. У Хоткевичевому випадку слід додати: через необароковість знову до реалізму, лише оновленого, точніше – психологічно поглибленого. Першопричиною цього стала чи не та сама історична тема як необхідна, на його думку, для органічного розвитку української літератури, а за нею, історичною темою, і широкий читач, а отже, й виховна функція літератури.

1995

<sup>1</sup> Критика. – 1928. – № 7. – С. 137.

<sup>2</sup> Франко І. Збір. творів у 50-ти т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 516.

<sup>3</sup> Яцків М. Аятін Володиславич. Із книги життя. Нариси. – Світ. – 1906. – Ч. 6. – С. 92.

<sup>4</sup> ЦДІА України у Львові. – Ф. 688. – Од. зб. 305. – Арк. 28–29.

<sup>5</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С. 120.

<sup>6</sup> Нечуй-Левицький І. Збір. творів у 10-ти т. – К., 1968. – С. 202–203.

<sup>7</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 62. – Од. зб. 125. – Арк. Ззв.–5зв.

<sup>8</sup> Діло. – 1907. – 3 червня.

<sup>9</sup> Кобилянська О. Твори в 5-ти т. – К., 1963. – Т. 5. – С. 520.

<sup>10</sup> Вісник МАУ. – Ч. 2. – 1991. – С. 38.

<sup>11</sup> Шевчук В. Друге відкриття Хоткевича // Літературна Україна. – 1967. – 24 березня.

<sup>12</sup> Украинская жизнь. – 1913. – № 10. – С. 52.

<sup>13</sup> Див.: Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. – К., 1993. – С. 192.

<sup>14</sup> Див.: Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – С. 138.

<sup>15</sup> Франко І. Збір. творів у 50-ти томах. – К., 1976 – Т. 5. – С. 201.

<sup>16</sup> Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 566.

<sup>17</sup> Критика. – 1928. – № 7. – С. 137.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Див.: *Барабаш Ю.К.* К проблеме «Концы – переходы – начала» (В связи с одной сковородинской реминисценцией у И.Котляревского) // *Впоросы литературы.* – 1997. – № 5–6. – С. 198.

<sup>20</sup> Літературно-науковий вісник. – 1908. – Т. 42. – Кн. 4. – С. 132.

<sup>21</sup> Там само. – С. 131.

<sup>22</sup> *Хоткевич Г.* Спогади з театральної діяльності. – В кн.: *Хоткевич Г.* Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К., 1966. – С. 552.

<sup>23</sup> *Рудницький М.* Письменники зблизька. Книга друга. – Львів., 1959. – С. 143.

<sup>24</sup> *Хоткевич Г.* Два гетьмани. – К., 1991. – С. 60–61.

<sup>25</sup> Там само. – С. 7.

<sup>26</sup> *Білецький О.* Новини драматичної літератури (Гнат Хоткевич. «О полку Ігоревім»). – Нове мистецтво. – 1926. – № 17. – С. 7.

<sup>27</sup> Відділ рукописів Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 62. – № 190. – Арк. 315.

<sup>28</sup> Жовтень. – 1964. – № 3. – С. 34

<sup>29</sup> ЦДІА у Львові. – Ф. 688. – Од. зб. 305. – Арк. 27.

<sup>30</sup> Там само. – Арк. 4.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Жовтень. – 1964. – № 3. – С. 36.

<sup>33</sup> *Хоткевич Г.* Катрине весілля. – К., 1995.

<sup>34</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 62. – Од. зб. 190. – С. 315.

<sup>35</sup> *Денесюк І.* Гнат Хоткевич і його повість про Шевченка // *Хоткевич Г.* Тарас Шевченко. Повість. – Львів, 1966. – С. 11.

*Віра Агеєва*

## ПОРТРЕТ МОДЕРНІСТА В СОЦРЕАЛІСТИЧНОМУ ІНТЕР'ЄРІ

З-поміж українських драматургів початку ХХ ст. Іван Кочерга видається найчутливішим до нових, передусім символістських, неоромантичних, форм. Причому звернення до них було надивовижу органічним, несилуваним, бо цьому сприяв сам характер письменницького обдарування. Питомість для творчості драматурга неоромантичної й символістської естетики підтверджується й тим, що впродовж багатьох років він не втратив до неї інтересу, так що часом елементи різних модерних стилів парадоксально співіснують у його пізніх п'єсах з соцреалістичним каноном.

«Стихія романтичної казки» (Н.Кузякіна) визначальна для таких ранніх п'єс Кочерги, як «Пісня в келиху» (1910), «Вигнанець Вагнер» (1919), «Фея гіркого мигдалю» (1925). Означені тут романтичні мотиви й сюжети (значною мірою літературні за своїм походженням, інтертекстуальні) згодом відлунюють, по-різному обігруються й варіюються в пізніших творах. У структурі більшості п'єс Кочерги можна вичленити традиційні казкові мотиви й теми. Це і мотив здобування чарівного предмета (пошуку мрії, жар-птиці), й мотив ініціації (зокрема, в «Ярославі Мудрому»), або ж казкового випробування героя, і мотив піднесення упослідженого персонажа.

Вже віднесений до ХV ст. екзотичний сюжет дебютної «Пісні в келиху» (1910) – це пошуки манливої мрії-казки. Молодий годинникар Норберт Вестеніус-Одерменнінг зі справді казковою силою й легкістю долає всі перешкоди, шукаючи кришталевий келих з текстом всіма забутої чарівної пісні. Натомість він знаходить пергамент з підтвердженням своїх князівських привілеїв. Благородний князь починає справедливо й мудро правити рідним містом, проте туга за недосяжною піснею-красою все ж не покидає його.

У наступних творах колізія фантазії й реальності стає складнішою. У «Вигнанці Вагнері» (1919, інше датування – 1921) героїня бачить щастя навіть не в спробах здобути щось жадане, а в умінні зберігати вірність своїй мрії, в тому, щоб «ждати й вірити,



і дивитись туди, в синіючу даль, звідки буде радість». Сюжет, пов'язаний з революційними подіями 1849 року в Німеччині, виконує тут майже допоміжно-ілюстративну роль, служить сучасним тлом (частково й паралеллю) до легендарної історії співця Тангейзера. Ріхард Вагнер, вигнанець-революціонер, переповідає дівчині сюжет своєї опери, і в її свідомості почуте щораз накладається на пережите нею самою. Цікаво, що мотиви «Тангейзера» знову й знову звучатимуть у багатьох наступних п'єсах Кочерги. Стесю в «Алмазному жорні», Маланку в «Свіччиному весіллі», Милушу в «Ярославі Мудрому» можна вважати інваріантами одного жіночого типу (і водночас однієї, настійливо наголошуваної, ідеї), представленого принцесою Єлизаветою, «святою нареченою» Тангейзера. Єлизавета жертвує і своїм високим становищем, і, зрештою, самим життям, аби врятувати коханого від земних незгод і навіть вимолити йому прощення на небі.

Одним із найважливіших структурних принципів поезики Кочерги є принцип подвійності, що проявляється на різних рівнях твору: це і романтичне трактування двосвіття як протиставлення сірої, брудної, неприйнятної реальності та світу високих ідей, благородних поривань, це й внутрішня роздвоєність багатьох персонажів, виснажених боротьбою «двох душ», це, зрештою, гра антитезами, оборотністю понять на мовному рівні структури п'єси. Розбіжність очікуваного й досягненого, ідеального й реального – неподоланна. І звідси – трагічне звучання багатьох фінальних сцен у Кочерги. Але, попри недосяжність сподіваного, найвища цінність і чеснота – це сила пориву, готовність усе принести в жертву на шляху до мети. Такою стоїчною жертвовністю Кочерга і наділяє героїнь своїх ранніх п'єс. Лише у «Феї гіркого мигдалю», де покладений в основу казковий мотив Попелюшки диктував щасливе піднесення упослідженої героїні, всі конфліктні вузли щасливо розв'язуються в фіналі, а чесноти винагороджуються. «Фея» була спробою конкретизувати й навіть пародійно знизити намічені в перших п'єсах мотиви пошуку синього птаха. Вперше пишучи українською мовою, автор щедро насичує текст водевільними елементами, дбає про відтворення барвистого національно-історичного колориту. Порівняно з «Вигнанцем Вагнером» чи «Піснею в келиху», характер театральності тут трохи інший. Книжна патетика, декламація героїв поступається власне ігровому началу, коли більшість персонажів з різних причин надягають маски, представ-

ляють себе іншим не такими, як насправді. Однозначність публічного самовираження (як у «Вигнанці Вагнері» і, скажімо, в пізнішому «Алмазному жорні») тут майже зовсім зникає. Благородний граф марнує життя в порожніх розвагах і лише в фіналі віднаходить себе справжнього (причому це «пробудження», повернення до себе колишнього вмотивовано з допомогою неприховано прустівського прийому – включення асоціативної пам'яті через смак і пахощі напівзабутого печива), його нечистий на руку управитель свідомо веде подвійну гру, для цукерниці Францишки акторство стало другою натурою... Навіть найпростосердечніша героїня, Попелюшка-Леся, частіше тримається обраної ролі, притлумлюючи й ховаючи власні почуття не лише від інших, а й від себе самої.

Водевільно-казкова «Фея гіркого мигдалю» – найділильніша, а композиційно, очевидно, найцільніша п'єса І.Кочерги. Після багатьох пригод герой таки досягає своєї мрії, тільки ця мрія надто вже побутово-приземлена. (Тут можлива паралель з Метерлінковим «Синім птахом», де подібний ефект «опущення» чуда, знаходження омріяного чарівного птаха у власному домі надзвичайно важливий для концепції п'єси.) Традиційно романтизовані, привабливі для загалу цінності виявляються облудними, натомість ототожнюється «красиве і корисне», етичне й естетичне. І звичайні селянські пшеничні булочки смакують більше всіх заморських солодощів і приправ. Але таке майже що безконфліктне поєднання мрії й реальності можливе лише як момент у розміреному й спокійному часовому потоці.

Драматурга ж більше цікавлять екстремі цього історичного руху, межові його ситуації й трагедійні виміри. Після «Феї гіркого мигдалю» дві історичні п'єси Кочерги, «Алмазне жорно» й «Свіччине весілля», розкривають болісну неподоланність розриву між високими пориваннями й жорстокою дійсністю, попри готовність пожертвувати всім на шляху до мети. Знову варіюється трагічна колізія Тангейзера. Принцеса Єлизавета рятує коханого, поета й рицаря, жертвуючи життям. Цей мотив вводиться тепер у різні історичні сюжети. Звернувшись до Коліївщини, Кочерга обирає не момент героїки, піднесення, а період поразки й трагічної безвиході (друга назва п'єси – «Дорога в Кодню»). Тут уперше відіграє важливу роль той принцип організації художнього часу, до якого охоче звертатиметься драматург у кількох наступних творах. Це траге-

дійний «тісний» час, за рамки якого відчайдушно, але марно намагаються вирватися персонажі.

Поетизовані, підкреслено жіночні, в традиційно-патріархальному розумінні цього поняття, героїні Кочерги ніколи не вступають у пряме протистояння на боці однієї з ворогуючих сторін, не відстоюють якоїсь суспільно-політичної ідеї. У зрілій творчості письменника загалом ніде немає однозначного ствердження цілковитої справедливості однієї ідеї за рахунок іншої. (Скажімо, в «Алмазному жорні» гайдамаки – речники справедливості, неминучої помсти, але екстремі повстанського руху, насильство й кровопролиття не мають виправдання. Суддя ж Дубровський – караючий меч у руках гнобителів, але саме він намагається стримати розгул смерті, обстоювати рівність перед законом. Зрештою, від ідеологічної категоричності драматурга частково рятувало вже саме звернення до історичної тематики, де менше тяжіла пекуча злоба сьогодення).

Одним з означень творчої еволюції Кочерги може бути рух від романтичного непримиренного протиставлення високого й низького, прекрасної казки й сірого будня до осягнення взаємоперетікання смислів, відносності позірно абсолютних понять. Ця релятивність пов'язана у І.Кочерги, зокрема, з настановою на відтворення індивідуального, суб'єктивного сприймання, багатства чуттєвих вражень. Отож множинність суб'єктивних інтерпретацій поширюється на різні елементи твору, зокрема й на просторово-часові його характеристики, й на оцінку етичних позицій персонажів.

І в «Алмазному жорні», і в «Свіччиному весіллі», частково і в «Ярославі Мудрому» романтичні дівочі постаті представлені як самозречені носії єдиної місії – місії порятунку. Любов – це та найвища сутність, без якої життя для них втрачає сенс. У такій пороговій ситуації змінюється, часто парадоксально перевертається узвичаєна ієрархія цінностей. Символ алмазного жорна якраз і пов'язаний з ідеєю відносності ціннісних орієнтацій. Для кожного, хто шукає втрачену коштовність (чи кому вона випадково трапляє до рук), камінь має зовсім різну вартість і значимість. Для власниці – княгині Вількомірської – це матеріальне багатство й емблема родової знатності та могутності (а зі смертю єдиного сина – чи не знак згасання й марноти). Для гайдамаків у корчмі – нікчемна «скляна затичка», яку й «у карти ніхто не бере». Для сліпої Лії – лише гострий предмет, що ранив босу ногу. Для лікаря і вченого Цвікловіца – випробування волі, «викуп за право вільного розуму».

Нарешті для Стесі – це життя Василя, обіцяне в обмін на алмаз. А в фіналі слову «жорно» повернено пряме його значення: тепер вже не алмаз, який так і не став засобом порятунку, а величезний жорновий камінь стає знаряддям помсти і «замикає» ланцюг асоціативних перетворень.

У всіх п'єсах І.Кочерги наявний подібний центральний символ, семантична багатозначність і варіативність якого увиразнює, майже що емблематизує смисл, міцніше поєднує різні сюжетні лінії й композиційні вузли в текстовій цілості. (У «Феї гіркої мигдалю» обігрувалася двоїстість основного символу. Мигдаль, мигдальне дерево традиційно символізує насолоду, але й беззахисність – адже це дерево зацвітає першим і чутливе до весняних заморозків. У Кочерги ж корелюється насолода – любов і солодке в прямому значенні – печиво та *гіркий* мигдаль. А героїня обіцяє не лише солодку надію, а й гірку правду). У «Свіччиному весіллі» образ свічки (і ширше – вогню) виступає членом кількох опозиційних пар: свічка – темін, залита вогнями князя Гора – позбавлений світла ремісницький Поділ, свічка як (примха воеводи) засіб порятунку від смерті – і вогонь пожежі, який спричиняє загибель Маланки. Врешті, давши головному героєві-бунтареві прізвище *Свічка*, драматург вводить це поняття в символічне протиставлення волелюбності й покорі, свободи й рабства («і свічки мирної не варта та країна, що в боротьбі її не засвітила»). У «Майстрах часу» (інша назва «Курка і годинник»), де пародіюються романтичні міфи й ілюзії, обидва слова, винесені в згаданий варіант заголовка, «курка» і «годинник» (ширше – годинник, час) стають символами, але символами, які карнавально перевертаються, руйнуючи ієрархію верху й низу, піднесено-урочистого й низького, пародійно-смішного. В «Ярославі Мудрому» вже можна вирізнити не один центральний символ, а ціле гроно однаково важливих символічних понять, що пов'язано, зокрема, з відходом від властивої раннім творам романтичної однозначності образів.

Стеса в «Алмазному жорні», здається, першою з героїнь Кочерги на власному трагічному досвіді усвідомлює відносність плину часу, різну подієву й психологічну наповненість, різну суб'єктивну цінність одиниць його лічби. Вона одержимо прагне вирвати з лабет смерті коханого, засудженого гайдамацького ватажка, коли вже придушено постання, а мрія про справедливість

і рівність знов зосталася лише мрією. Героїня «Алмазного жорна» прагне не справедливості, а милосердя.

Один з улюблених мотивів, який уводить Кочерга в сюжет кількох своїх п'єс, це трансформований мотив казкового випробування героя перед посвяченням винагородою, структурно близький до ініціаційної моделі. Уже в «Феї гіркою мигдалю» чарівне випробування жартівливо обігрується як випробування кулінарних достоїнств претенденток. Граф одружується з дівчиною, яка зуміє спекти йому пам'ятне з дитинства печиво. І Леся, чи не єдина дівчина, яка не старалася завоювати таким способом графове серце, якраз і пригостила його жаданими булочками. В «Алмазному жорні» і цей мотив переводиться в трагедійну площину. Стеся мусить зробити майже неймовірне – знайти на кривавих шляхах збуреної повстанням України загублений алмаз. Ніхто, крім неї самої, не вірить в успіх цих пошуків голки в сіні, але дівчина, як і підказує розвиток ініціаційного мотиву, непосильне завдання таки виконує. Їй допомагають не могутні духи (як це було в дебютній п'єсі Кочерги), а реальні люди. І ціна, сплачена героїнею, – не лише власні злигодні й втрати, а й (що страшніше, бо падає гріхом на душу) загибель одного з цих помічників. Отже, обряд ініціації ніби здійснено, жадана винагорода виправляє всі злигодні й труднощі. (Цікаво, що характер винагорода для героя, котрий витримає випробування, і в «Феї гіркою мигдалю», і в «Алмазному жорні», і в «Свіччиному весіллі», і в «Ярославі Мудрому» (лінія Гаральда) суто казковий – весілля. Але, на відміну від казкового сюжету, це весілля (за винятком першої з названих п'єс) або не відбувається, незважаючи на виконані умови, або не приносить героям щастя.)

В «Алмазному жорні» героїня поставлена в надзвичайно обмежені часові рамки. (Знов-таки алюзія з казковою формулою виконання складного завдання у гранично стислий строк: збудувати палац за одну ніч тощо). За двадцять днів дівчина мусить знайти загублений алмаз, при тому що ареал пошуків ніяк не локалізовано. Її перемога – це перемога щонайперше над цим тісним часом, коли в рахунок уже йдуть не просто дні – години й хвилини. Стеся весь час гнітить думка, що вона може прийти надто пізно. Для наголошення цього мотиву боротьби з часом драматург вводить спеціальний епізод з пісочним годинником, який суддя Дубровський ставить перед приреченим Василем: «пісок пересипається, і тільки десять хвилин залишається в склянці» перед останнім

словом. Дівчина таки вкладається в ці неблаганні десять хвилин, вона з'являється перед суддею майже що після падіння останньої піщинки, але – без алмаза, обманом відібраного в неї напередодні. Отже, витримавши нечуване випробування, героїня не змогла одержати належну винагороду. Подібно до деяких казкових сюжетів, з'являється самозванець, який обманом заволодіває магічним предметом. Граф Ружинський, гвалтовно відібравши алмаз, купує собі за нього багату наречену.

У казковому сюжеті зло мусить бути покараним. Кочерга в принципових моментах від цієї схеми не відступає, хоча, зрозуміло, змінює й ускладнює її. Вже в «Алмазному жорні» виявляється інтерес драматурга до подвоєння ситуацій (паралельних, альтернативних або ж парадоксально «перевернутих»), яке в наступних п'єсах відіграватиме ще значнішу роль. Лінія Хмарний – Стеся (романтизований взірць взаємної вірності й любові) двічі віддзеркалюється в паралельних сюжетних побудовах: через історію Гельці Брагінської та Лук'яна Ілька – і через її ж стосунки з графом Ружинським. Зустріч музики-гайдамаки Ілька з Гельцею – це знов-таки ситуація порятунку. Благородний розбійник (варіант традиційного казкового персонажа) вихоплює графиню з рук гвалтівників і відпроваджує в безпечне місце. Як запоруку вдячності й любові одержує від неї золотий наперсток. Але при наступній зустрічі в кабінеті судді дівчина прирікає свого рятівника на смерть. Виплеканий нею образ високородного рицаря з золотим мечем був надто далеким від реальності. За добро відплачено злом, зрадливість і насильство перемагають. (Стосунки персонажів тут підказують казкову паралель благородного розбійника й невдячної злої принцеси.) Проте казковий фінал вимагає торжества справедливості. Хоч ціною алмазного жорна Ружинський купує Гельцю і її фантастичне придане, та вона тяжко карається докорами сумління й брутальним ставленням чоловіка. Мрія про порятунок і помсту, якій офіровано життя, здійснилася: Василь утік з пекельної Кодні і відплатив Стесиним кривдникам сповна.

Уже з аналізу кількох п'єс (розгляд наступних творів це лише підтвердить) видно, що згадувана домінуюча «стихія романтичної казки» – не просто красива літературознавча метафора. І.Кочерга буде більшість своїх п'єс, неодмінно звертаючись до «морфології казки», використовуючи казкові мотиви, схеми, сюжетні кліше.

В тридцяти–сорокові роки можна простежити перехід від орієнтації на чарівну казку – до повчальної, дидактичної, але вплив казкових структур ніколи не зникає в творчості Кочерги.

У «Свічиному весіллі» варіюються чи не всі згадані у зв'язку з «Алмазним жорном» казкові мотиви й ситуації, тільки в інших історичних строях, на іншому суспільно-побутовому тлі. Київ початку ХVІ ст. Романтичне кохання прекрасного юнака й дівчини. Зброяр Свічка так само не хоче задовольнятися маленьким особистим щастям і обирає долю бунтаря, рятівника вже не лише найближчої людини, народу, всього київського ремісничого люду. Як і в попередній п'єсі, герой-бунтар опиняється в ув'язненні, звільняючи авансцену для самовладної героїні. Маланка також готова йти до кінця у своєму жертвовному бажанні рятувати. Завдання, яке вона мусить виконати, щоб звільнити Свічку, зовсім нездійсненне. Та навіть коли їй таки вдається, завдяки великодушній допомозі, вберегти од вітру вогник свічки у буряну ніч, охоплений любовною пристрасстю князь вимагає від Маланки «дівочу честь за милого життя». І цю жертву згоджується принести дівчина. Вводиться символічна деталь – згадка про колюче терня, об яке пошматувала Маланка в київських ярах свій весільний убір і скривавила руки. На відміну від «Алмазного жорна», тут у фіналі виникають вже не так казкові, фольклорні, як євангельські, алюзії, зокрема, заявлений ще у «Вигнанці Вагнері» мотив «святої нареченої». Пожертвувавши всім, Маланка встигає в останню мить життя попроситися з врятованим Свічкою. І знову фінальна сцена – це неодмінна помста й торжество добра над злом.

«Свіччине весілля», може, найсильніше наголошує мотив трагічного незбігу ідеальних уявлень і дійсності, високих поривів і досягнутих результатів, мотив, простежений драматургом на різному історичному матеріалі. Цей романтичний світ був світом цілковито поляризованим. (І в «Свічиному весіллі» поляризація проведена, очевидно, найпоследовніше.) Добро і зло, благородство й нищість, світло і темрява протистоять як очищені й непоєднанні сутності.

Прикметно, що у всіх романтичних п'єсах автор намагається відтінити трагічні чи напружено-драматичні моменти пародійними, водевільними епізодами. «Сміховий низ» також служить утвердженню принципу бінарності в поезії І.Кочерги. На це звертала увагу Н.Кузякіна: «Поєднання побуту, часто поданого комедійно, з роман-

тикою становило визначальну прикмету його творів – і дореволюційних, і пореволюційних. Починаючи з «Песни в бокале», в переважній більшості п'єс Кочерги незмінно була присутня романтична казка на фоні комедійно змальованого побуту. Комедійність ця мала різні ознаки, найчастіше вона виявлялась у водевільних ситуаціях, які знижували і відтіняли романтичну лінію. Іноді усе це об'єднувалось рамкою фантастики, напівсатиричного гротеску»<sup>1</sup>. У «Феї гіркої мигдалю» щедро вводяться елементи бурлескної поезії. В «Алмазному жорні» з'являються водевільні постаті панів Пшепюрковського й Пауші, самовдоволених хвальків і балагурів. У «Свічиному весіллі» Кочерга найтрагічніші епізоди Маланчиних поневірянь на шляху від замку до тюрми контрастно чергує з бурлескними пригодами підпилих ченців, чий скарги на відсутність приступних повій («Чи бурею куди їх занесло?») втілюються у насичені піднесено-книжною, церковно-слов'янською лексикою строфи. Однак піднесене й буденно-знижене поки що існують поряд, паралельно, але ніколи не взаємодіють, не зміщуються. Принцип романтичної подвійності, двосвіття означав більш чи менш строгу впорядкованість і підпорядкованість цих двох сфер, вимагав чіткого й постійного відчуття верху й низу.

Відмова від романтичних конструкцій, від обов'язкового розведення охоплених єдиною спопеляючою пристрасстю героїв у непримирному конфліктному протистоянні, загалом, від *безвідності* уявлень і понять одразу ж руйнує ту строгу впорядкованість і поляризовану роздвоєність художнього світу, що властива раннім історичним п'єсам Кочерги. Цікавим зразком такого руйнування узвичаєних романтичних конструкцій видається драма-феєрія «Марко в пеклі» (1928). Це було одне з перших звернень драматурга до нової радянської дійсності. Сам Кочерга в листі до режисера В.Василька говорив про намагання поєднати в п'єсі легендарність і сьогодення, «знайти легендарну красу в сучасній темі, подати стару легенду про «Марка в пеклі» в сучасному аспекті»<sup>2</sup>. Романтика тут парадоксально поєднується з соцреалістичним наступальним дидактизмом, з пафосною агіткою. Н.Кузякіна має рацію, вважаючи, що «є цілковиті підстави побачити в Маркові не комедійного, а романтичного героя у звичній для Кочерги ситуації гонити за загубленим, втраченим, обіцяним. Відповідно до нових часів, він постав перед глядачем в образі рішучого і владного командира, увібрав в себе стихію грубості, що оточувала його, і сам навчився



говорити грубо, хоча, здавалося б, романтичний герой і грубість несумісні»<sup>3</sup>.

Можна сказати, що в «Майстрах часу», де романтичні міфи й ілюзії частково (але лише частково!) руйнуються, знижуються, пародіюються, чітка, геометрично вивірена картина світу під дією різноспрямованих сил перетворюється в фрагментарну мозаїку. (Згодом, у «Ярославі Мудрому», принцип подвійності знову відіграватиме дуже велику роль, але вже у зв'язку з цілком іншими, ніж в ранніх історичних п'єсах, завданнями, не на рівні протиставлення, а для демонстрації релятивності й неоднозначності усталених понять).

Сум'ятність, тривожна нестійкість і непевність епохи, коли «порвався зв'язок часів», – основний настроєвий камертон «Майстрів часу», і всі ці мінливі настрої лише авторським волевим зусиллям зводяться до єдиного знаменника в рамках жорстко регламентованого, дидактичного фіналу. Болісне, незатишне відчуття розірваного зв'язку часів, непоправності втрати традиції, стабілізуючої історичної тяглості, а відтак незахищеності, дезорієнтованості людини, відкритості її долі всім спустошливим вітрам, вібрує в кількох п'єсах І.Кочерги. Впродовж всієї творчості цей драматург був незмінно уважним до проблеми часу в найрізноманітніших її аспектах. Чи не в кожній його п'єсі бачимо майже зовсім безвідносні до сюжету деталі, епізоди, пов'язані з темою часу, його релятивністю, його суб'єктивним трактуванням і наповненням. Постає годинникаря (тобто «майстра часу» у вузькому, прикладному значенні слова) мала для Кочерги якусь магічну привабливість. Саме годинникаря поставлено в центр дебютної п'єси «Пісня в келиху». Пісочний годинник відмірює безповоротне наближення смертної миті в одному з найнапруженіших епізодів «Алмазного жорна». У «Свічиному весіллі» зовсім сторонньою й формально «зайвою» щодо розвитку основної сюжетної лінії є сцена виклику Свічки в замок для ремонту годинника на міській вежі, якого ніхто, крім нього, не в спроможності налагодити (та ж асоціація головного героя з «майстром часу»). У комедії «Марко в пеклі» мука, страшніша за пекельну, – це чекання в безчассі, коли десять хвилин чи десять років – все одно, а годинник з цифрою «13» замість «12» символізує «невідлік» зупиненого часу.

У «Майстрах часу» проблема розірваності часових зв'язків, незбігання, провалу між часом старим і новим стає для героїв пеку-

чою особистою проблемою. Відмовившись від романтичної моделі з її обов'язковою поляризацією цінностей, драматург пробує шукати можливостей медіації цих непримиренних досі крайнощів. (Прикметно, що в неоромантичних п'єсах Кочерга розробляє історичні сюжети, де часова дистанція дозволяла чіткіше розподілити зображуване на кінцях ціннісної шкали). Звернувшись до сучасного сюжету, до проблемної драми, він намагається зняти чи хоча б частково пом'якшити суперечності. Принагідно зауважу, що поняття медіації, введене в мистецтвознавчу термінологію перш за все роботами К.Леві-Строса з теорії міфу, надзвичайно важливе для аналізу літератури соціалістичного реалізму, особливо тридцятих–сорокових років. І тут якраз досвід Кочерги становить винятковий інтерес. Сучасний російський дослідник О.Жолковський відзначав, що в умовах політизації життя й засилля цензури зустрічаємося з фактами «підміни, створення двоїстого об'єкта, гри з офіційною догмою»<sup>4</sup>.

У «Майстрах часу» увагу Кочерги переважно зосереджено не на крайніх полюсах конфлікту, не на яскравіших представниках супротивних сил, вибір яких зроблено раз і назавжди (як це було, скажімо, в «Алмазному жорні» чи «Свічиному весіллі»), в центрі «Майстрів часу» виявляються ті, хто ще на роздоріжжі, герої, змучені внутрішньою роздвоєністю і складністю остаточного вибору. Можна вирізнити кілька основних опозицій, медіація яких важлива для автора. Це, зокрема, опозиції старий час / новий час, індивідуальне / колективне, піднесено-романтичне / буденно-корисне. У «Майстрах часу» наявні деякі мотиви, образи попередніх неоромантичних п'єс І.Кочерги, проте вони зазнають складних метаморфоз. Одним із головних знову стає вже згадуваний мотив «святої нареченої». Чарівна Ліда Званцева спершу й постає безоглядно закоханою дівчиною, яка здатна всім пожертвувати ради своїх почуттів. (Причому поняття «нареченої» одразу ж роздвоюється: вона любить одного, але через кілька днів збирається вийти заміж за іншого з «ідейних» міркувань. І лише несподівана зустріч з Юркевичем дає їй силу зробити вибір на користь почуття. Ця колізія почуття й ідеї далі матиме важливе значення для розвитку дії.)

Типово романтичні ситуації тут же перевертаються, набувають зовсім іншого, часто комічного, гротескного смислу. Безвольному Юркевичеві роль романтичного героя виявилася затяжкою. Через сім років, коли революція вже означала рубіж між старим і новим,

він зустріне кохану в зовсім іншій іпостасі – мужньої революціонерки, яка присвячує себе служінню ідеї. Дівчина, отже, пориває зі «старим» часом, її еволюція трактується як висхідна. (Юркевичів же шлях буде інакшим.) Але важливою є проблема ціни її вибору. Щоб стати гідною «нового» часу, Ліда мусить, зокрема, роз'язати дві болючі для неї колізії. По-перше, заангажованість соціалістичною ідеєю постійно вимагає зречення всього індивідуального на користь колективного. І по-друге, прагматизм нової епохи майже не залишає місця для чистої краси, для високого ідеалізму й мрії про синього птаха.

Героїня Кочерги послідовна в своєму виборі. Вона відмовляється мало не від усього, чим дорожила досі. У карнавальному перевертанні понять і вартостей автор «Майстрів часу» ніби підміняє сутність жіночого й чоловічого начала в характерах Званцевої та Юркевича. Ліда риторично витравлює з душі все «зайве», щоб іти в ногу з чоловіками, стати зразковим солдатом революції. У неї, вольовитішої й сильнішої, Юркевич шукає, іноді майже що вимагає підтримки й допомоги. Солдатыська доблесть означає уніфікацію, злитість з масою. І залізна жінка відмовляється заради цього навіть від кохання. «Наказ партії» – гучніший, ніж голос серця. «Що ж ти думаєш, – патетично виправдовується Званцева, – легко мені йти в ногу з чоловіками, – і якими чоловіками! – в цей грізний і великий час? Або ти думаєш, що в мене не буває хвилин жіночої слабкості, вагання? Може, й мені хотілося б часом скинути цей кожух, цей бруд, що налипнув на мене в теплушках, любити, чарувати, вабити? Для тебе наша любов тільки епізод, а для мене вона велика радість, що дала мені життя. І ось я сама, я сама повинна від неї відмовитись...» Юркевичу Лідина ієрархія цінностей видається внутрішньо суперечливою: «То навіщо ж тоді ця воля, яку ти захищаєш своєю кров'ю? Навіщо ця воля, якщо партія поглинає твою особу, твою душу, твою любов? Тоді це не воля, а насильство». Його опонентка вірить, що «індивідуальність повинна відродитись в громадськості». Романтичну Ліду Званцеву в останніх епізодах п'єси бачимо вже навіть не ідеалісткою-революціонеркою, а завзятим «директором курячого радгоспу», «коліщатником» і «гвинтиком» державного механізму, який цілковито підкорює її як особистість.

Для Леся Юркевича, провінційного інтелігента, вчителя і поета, вибір виявився складнішим. Поетові важче зректись індивідуальної свободи й краси (а в кінцевому підсумку й культури). Його на

якийсь час захоплює героїнка революційної боротьби як боротьби за свободу, як руйнації заскорузлого життєвого укладу. (Це ще – героїчний стан світу, дорогий романтичному персонажеві, це світ, який протистоїть буденній, антиромантичній дійсності.) В екстремальних умовах Юркевич визнає підпорядкованість особистих інтересів вищим цілям: «Революція /.../ зупинила всі дзигарі, всі годинники окремих людей і змусила їх жити і вмирати по її великих дзигарях /.../. Тепер ми знаємо і без вас, що таке насправді тісні часи!» За романтичну любов поетові «і вмерти щастя». Але жадана буря руйнує не лише зужиті суспільні інститутції, а стару культуру в цілому. Поступитися своїми особистими цінностями й уподобаннями і служити практичним суспільним потребам, відмовитись від мрії про синього птаха й розводити курей, які нагодують мільйони, Юркевич не здатен.

Настає неромантична епоха. Під ноги високочолому мрійникові – «знов чорт кидає курей під мої колеса! Знову курка на моїй дорозі!» Юркевич не хоче відмовитись, як Ліда, від власної індивідуальності, він втратить талант, згубить себе як поета, задовольнившись роллю дисциплінованого функціонера.

Таким ідеальним функціонером у п'єсі окреслено машиніста Черевка – більшовика, символічного керманіча локомотивів революції. Черевко якраз із тих, чий вибір на користь нового (а відтак колективного й прагматично корисного) зроблено назавжди. Але подібний стерилізований персонаж, якому не треба щоразу заново вибирати в нових ситуаціях, – обмежено дієздатний і не може бути повноцінним учасником драматичного конфлікту. Поставивши Черевка в трагедійні обставини, автор «ззовні» приходять йому на допомогу, звільняючи від тягаря моральної відповідальності. У цьому випадку конфлікт почуття і обов'язку виявляється нерозв'язним, вихід з нього – лише у трагедію. Черевко має вести військовий ешелон. В цей момент прибігає дружина зі страшною звісткою: «Каже, що мій син... хлопчик мій вмирає. Якщо зараз не впорснути камфори – до ночі помре. То хіба ж це зупинить мене, примусить зійти з паровоза?» Автор рятує свого ідеалізованого героя, вдаючись до медитації нерозв'язної суперечності. Цю місію виконує шофер Таратута, який вбігає в кімнату з рятівними ампулами камфори.

Отже, Ліда і Юркевич по-різному розв'язали конфлікт: перша обирає служіння суспільній користі, другий не в силі пожертвувати «золотою мрією». Ліда, таким чином, хай і дорогою ціною, пододала

прірву між старим і новим часом (і культурою) стала пліч-о-пліч з ідеальним машиністом революції. Юркевич же іспиту не витримав. Неприйняття прагматичної колективістської моралі робить його аутсайдером, людиною поза часом, а відтак прилучає до «старого». Це «старе» символізує в п'єсі Софія Петрівна, пристаркувата дама, з якою одружується Юркевич, опиняючись у ролі покійного чоловіка недалекої й бруталної дружини. Втративши Ліду, він, здається, втрачає і свою романтичну музу.

Але Кочерга не зваблюється агітаційною прямою фіналу. (Два останні сценічні епізоди – це, власне, соцреалістичний «паровоз», розтлумачення (але й корекція!) ідеологічних акцентів.) Двоє центральних персонажів зробили різний вибір. В соцреалістичному контексті «правильним» є лише один, Лідин. Проте цей твір уможлиблює й підказує глибше прочитання. Особливо коли розглядати його порівняно з попередніми п'єсами Кочерги. В романтичних моделях історичних п'єс високе й низьке протиставлялися, добро, торжеству якого герой офірує саме життя, таки перемагало, а зло каралося.

Принцип подвійності зберігається і в «Майстрах часу», але тепер дві моральні позиції не проти-ставляються, а зі-ставляються, порівнюються. І жодна з них не відкидається й не засуджується цілковито. Кожен з головних героїв «Майстрів часу» у своєму виборі втрачає щось найдорожче і найсуттєвіше. Авторів ідеться не про поляризацію ідей і понять, а про *відносність* будь-яких оцінок і трактувань, в кінцевому підсумку – про заміну романтичної антитечності множинністю поглядів і оцінок. І в цьому сенсі, зрозуміло, Кочерга виходить за межі неоромантичної поетики. Традиційна романтична образність у «Майстрах часу» стає об'єктом гри, іронічного модерністського переосмислення. Неоромантична поетика, соцреалістичні та модерністські елементи дають у цій п'єсі надзвичайно цікавий стильовий гібрид. Жорстка соцреалістична схема (старе – нове, індивід – суспільство) стає сюжетним каркасом. Але увага зосереджується не на цих крайніх точках, а на героях і поняттях, що займають проміжне становище, не репрезентують однозначно ту чи іншу крайність. Іронічне поєднання образів, символів, які належать різним стильовим системам і традиціям, залишає враження карнавальної розкутості й невпорядкованості, коли лице і маску непросто розрізнити в калейдоскопі перетворень.

Принцип відносності в цій п'єсі стосується перш за все категорії часу (і художнього часу зокрема). Вміння підкорити собі час, осмислити його закони стає для персонажів п'єси не лише абстрактно-філософською, а й особистою проблемою. На звання майстрів часу претендує декілька з них. Кочерга наголошує суб'єктивність сприймання часу: «Що таке час? Для вас він іде занадто швидко, для мене, навпаки, дуже повільно. Такий час – тільки наше почуття. Його взагалі немає». Процитовану тираду вкладено в уста дзигармейстера Тобіаса Карфункеля, найкolorитнішого, дещо «несьогосвітнього», оповитого флером таємничості героя п'єси, дивакуватого німця, чий невтомні руки постійно зайняті якимись годинниковими механізмами, хронометрами тощо. (Цим ім'ям, пам'ятаємо, у «Пісні в келиху» було названо духа бурі, який допоміг Одерменнінгу). Карфункель – скептик і раціоналіст, зневажливо-зверхній щодо навколишньої дійсності. Ім'я, до речі, з підтекстом, етимологічно означає, по-перше, старовинну назву дорогоцінного каменя, по-друге, пов'язане з німецьким «блищати», «вблискувати». Дзигармейстер і бачить себе в найсокровенніших мріях блискучим, уславлюваним володарем світу, який підкорив час. (Що ж до карбункула, то, зважаючи на заняття доктора хімією, тут виникає символічна асоціація з пошуками філософського каменя.) Карфункель мріє перебороти, подолати відносність часу, який індивідуально інтерпретується і по-різному наповнюється різними людьми. Він не хоче змиритися з тим, що кожен сам господар свого часу, сам ним розпоряджається (з погляду Карфункеля, нерозумно, нераціонально). Лише за геніальним годинником, винайденим Карфункелем, світ пізнає, «що таке час. Люди пізнають, чому півгодини тривають часом довше, ніж десять років, і чому десять років старого такі не схожі на десять років юнака. Але ми це змінимо. Ми підкоримо час дужчим і розумним – ми, майстри часу, що будемо панувати на землі. І тоді світ уславить мене – першого майстра часу – Тобіаса Карфункеля». Отже, бажання уніфікувати час, позбавити свободи ним розпоряджатися, змусити людство жити за єдиним графіком, встановленим «дужчими і розумнішими». Зловісно-хімерний дзигармейстер хоче заперечити індивідуалізм, приватне життя загалом в ім'я «порядку» і «розумної доцільності», залишаючи *лише* за собою право індивідуального вибору. Дивакуватий доктор програє. Революція встановлює свій відлік часу.

Символічною є смерть зневіреного дзигармейстера біля модерного годинника («такого годинника навіть у Жмеринці немає»), встановленого на новозбудованому радянському вокзалі. Цей комплекс мотивів є варіацією важливої для всієї української літератури 20–30-х рр. теми Фауста – Прометея. Хвильовий, скажімо, вважав запорукою культурного ренесансу необхідність формування на українському ґрунті фаустівського типу людини. П.Тичина у вірші «Ходить Фауст» (1923) трактує поразку Фауста як виродження старої європейської культури, «присмерк» Європи. Споглядальна філософія Фауста («не бунтую, тільки книги все пишу, пишу, пишу») зневажливо відкидається бунтарем Прометеем з «молотком», а не «молитовником» у руках. Кочерга де в чому близький якраз до Тичини (не йдеться про якесь «наслідування», а лише про близькі та цілковито незалежні інтерпретації).

Проте, знов-таки, конфлікт Карфункеля – самозваного претендента на роль новітнього Фауста, носія універсальних знань і універсальної незаперечної істини (згодом драматург розвінчує його на побутовому рівні, через причетність до цілком земних фінансових зловживань на заводі) – і Прометея-пролетаря, революціонера у Кочерги не страктований однозначно. Карфункель хоче обмежити свободу індивіда, залишивши право на неї лише для самого себе і таким чином підкоривши собі світ. Але на індивідуалізм як «буржуазний пережиток» атака ведеться й з іншого боку. Перемога пролетарської революції, соціалізму означали крах індивідуалізму й настанову на торжество колективістських начал. Революція, подібно до того, що мріяв зробити Карфункель, таки «зупинила всі дзигарі, всі годинники окремих людей і змусила їх жити і вмирати по її великих дзигарях, не питаючи, чи до вподоби це їм, чи ні». «У революції свій годинник – він іде все вперед, а коли б'є – настає новий час». І тут також – заперечення свободи індивідуального вибору. «Новий час», соціалізм – це диктатура не меншості, як хотів Карфункель, а більшості. Але як же з тими, хто до більшості не належить чи не хоче належати? Як бути романтичному Поету, котрий ще може прийняти перетворення синього птаха і «золотої мрії» в огняну жар-птицю революційних пожеж, але не годен обмежитися лише куркою як символом користі й добробуту, тобто масовою примітивізацією культури? (Не буде великим перебільшенням сказати, що одним з важливих проблемних вузлів у «Майстрах часу», цій, у певному сенсі, п'єсі про стиль, є роздуми про долю романтизму в нових історичних умовах.)

Встановлення в ході революції «часу для всіх» – це, в концепції «Майстрів часу», кінець романтичної епохи і крах ідеалізму. Зрештою, крах старого типу культури. Так накладаються одне на одне поняття старого як індивідуального (індивідуалістського), а з іншого боку, нового як колективного.

Повернемося до проблеми вибору, зробленого Юркевичем і Званцевою. Вони – носії романтичних ідеалів. Викінчена матеріалістка, яка тепер рахує час кількістю яєць і пудами курячого м'яса, Ліда все ж не надто щаслива своїм хлібом єдиним. Ностальгічні сльози за втраченою романтичною любов'ю, за незвіданим материнством можна бадьоро змахнути з очей, але саму ностальгію цим жестом не перемогти. «Перекувавши» себе вольовим зусиллям, Ліда все ж, очевидно, не почуватися комфортно в новій епісі, зітхаючи за минулим, яке було «легендою..., казкою». Юркевич також по-своєму пристосувався до нових часів, але його тут вважають, за визначенням шофера Таратути, «не нашим», «гнилою інтелігенцією».

Прірва між епохами, розрив «зв'язків часів» не долається безболісно, і люди старої культури так чи інакше застаються у новому часі маргіналами. У фінальних Лідиних роздумах (у першій, довоєнній, редакції твору) знову виникає дещо закамурфльований обов'язковою в підцензурних умовах офіційною риторикою мотив індивідуального трактування й індивідуального наповнення часу, а не «єдиного годинника», який не рахується ні з чим бажанням. «Майстрами часу» Ліда проголошує не вибраних, а «мільйони». І для кожного «час є лише те, що ми самі в нього вклали». Не випадково у пізнішому варіанті років війни автор цю, очевидно, надто ліберальну фразу знімає. Якщо ж поставити її в контекст Лідиної ностальгії за минулою романтичною любов'ю й материнством (цінностями індивідуальними, особистими), за колишнім «легендарним», «казковим часом», протиставленим прагматичному сьогоденню, то згадана репліка знов, хай не надто настійливо, наголошує цінність індивідуального часу, свободи індивідуального вибору «мільйонів».

Можна стверджувати, що на стильовому рівні жорстка соцреалістична схема, яка є сюжетно-композиційним каркасом п'єси, підривається автором зсередини. Однозначність пафосно здекларованої соцреалістичної ідеї частково знімається, втрачає свою категоричність через формулу часу як «того, що ми самі в нього вклали» (тим більш, що це «ми» трактується широко, як «мільйони»).



На рівні окремих образів, понять, художніх деталей і дидактично-офіційна соцреалістична риторика, і висока неоромантична символіка стають предметом іронічної гри, десакралізуючого зближення і взаємопереходу. Індійській курочці, «принцесі» з екзотичним іменем Буль-Буль ель Газар, чарівному й коштовному птахові мрії для графа Лундишева, уготована роль ... «пролетарки й ударниці» в радгоспі і виконавиці «зустрічного плану» по продукуванню яєць. Урочисту, помпезну сцену зустрічі делегата з'їзду рад порушує то скандальна відсутність недисциплінованого «тромбона», то, знов-таки, куряче сокотання, то труна давно померлого графа, яку несуть до вагона не через чорний, як годилося б, а через парадний вхід...

Хай написаним між «Алмазним жорном» і «Майстрами часу» комедіям («Марко в пеклі», 1928, «Натура і культура», 1928, – так звані «кооперативні» п'єси) і не судилося такого успіху, як згаданим вершинним творам І. Кочерги, але ці комедії справді поставали «на притаманних специфіці його обдарування принципах сюжетові і характеротворення»<sup>5</sup>. Якщо мова ранніх п'єс часом видавалася надто піднесеною, урочистою, книжною, гумористичні чи іронічні елементи існували «поряд» основного мовного масиву, пов'язуючись з окремими сюжетними лініями чи персонажами, то в «Майстрах часу» комічне органічно входить в текстову тканину. У «Свіччиному весіллі» (а потім і в «Ярославі Мудрому») сам жанр віршованої драми, драматичної поеми передбачав активне використання публічно виголошуваних монологів, ліричних сповідей тощо. У цих поемах слову як такому, самому процесові *говоріння, виговорювання себе* надається незрівнянно більшого значення, ніж у «Майстрах часу». Поетична довершеність монологів у «Свіччиному весіллі» чи не важливіша для характеристики кожного з персонажів, аніж їхні вчинки. Адже чи не всі дії, акції герої неодмінно супроводжують розлогими поясненнями, виповідають спонуки, причини й сподівані наслідки. Проте в «Ярославі Мудрому», як побачимо далі, гра зі словом, з його полісемантичністю значно активніша, ніж в «Алмазному жорні» чи «Свіччиному весіллі». І якраз ця риса на власне мовному рівні твору зближує, попри зовнішню несхожість манери письма, «Ярослава Мудрого» з «Майстрами часу».

Увага до проблеми розірваності історичної тяглості, порушення зв'язку часів зумовила своєрідність просторово-часової організації тексту. Щодо цього «Майстри часу» також не подібні до попередніх п'єс Івана Кочерги, де дія була здебільшого досить локалізована

в часі. У творі основним стає принцип дискретності художнього часу, коли автор вибирає лише окремі, поворотні моменти в сімнадцятирічному перебігові зображуваних подій. Крайніми точками цього ланцюга, згідно з загальною концепцією «Майстрів часу», є у Кочерги стара, передреволюційна, дійсність і утверджена, переможна нова, соціалістична. Першу й четверту дії, датовані відповідно 1912 і 1929 рр., можна сприймати як пролог і епілог, основний же конфлікт розгортається в переломні 1919–1920 рр., якими датовані друга й третя дії. Таким чином, рух персонажів від «старого» до «нового» унаочнюється фрагментарно змонтованими сценами, що стосуються різних етапів цього шляху.

Вільно поводяться з художнім часом, І. Кочерга натомість майже строго дотримується вимоги єдності місця сценічної дії. В різні роки ми повертаємося на ту ж саму маленьку залізничну станцію, сам зовнішній вигляд якої свідчить про зміну історичних епох. Впорядкована й затишна на початку п'єси, станція переживає розруху й занедбаність під час громадянської війни і, нарешті, в фіналі її руйнування й рихтвання нового, просторого модерного вокзалу має символізувати остаточне прощання з колишнім побутом, а ширше – і з усім життєвим ладом, – і початок «соціалістичного будівництва».

З цього станційного простору багатьом персонажам п'єси чомусь дуже важко вирватися у ширший світ. Вокзал – це початок дороги, це вже ніби між «домом» і «світом». Але так і не вдалося Юркевичеві подолати кілька метрів до перону, щоб здійснити мрію про казковий Париж, так само не дочекався тут паризького поїзда граф Лундишев. На якісь півгодини станційна кімната стала загрозливим замкненим простором, оточеною вартуваними камерою смертників для Ліди і Юркевича. І вже зовсім залятим видається цей простір Карфункелю. В кожній дії з'являється він тут з валізкою в руці, готовий до подорожі, але раз у раз щось заважає цілеспрямованому годинникареві покинути негостинний вокзал. Кожні відвідини фатального місця підточують силу і владу самовпевненого духа часу. Звідси для нього відкривається єдино можливий трагічний вихід – смерть. У фіналі і Ліда, змучена своїм стоїчним вибором на користь прагматизму, мріє вирватися з обмеженого простору буденних клопотів про пташники й інкубатори. Остання її репліка, яка звучить безпосередньо перед завісою, сприймається як романтичне кредо подолання цього добровільного самообмежен-

ня: «А простір, простір який попереду!» (Написана після «Майстрів часу» п'єса «Підеш – не вернешся» (1935) ніби розвивала цю останню фразу. Найважливішим тут означився мотив підкорення вже не часу, а прстору. Проте автор надто соціологізував, однозначно трактував поставлену проблему.)

Простеживши в «Майстрах часу» утвердження нової, раціоналістичної й прагматичної, епохи, яка вимагала зречення старих культурних цінностей, драматург, очевидно, вважав символізм, неоромантизм не суголосними її змістові. Магія «романтичної казки» майже зовсім зникає з його наступних творів, писаних уже безпосередньо на злобу дня (чи, в термінах соцреалізму, на пряме або непряме соціальне замовлення). В тридцяти–сорокові роки І.Кочерга звертався переважно до жанру проблемної драми й комедії.

Кочергу цікавили насамперед можливості медіації романтичних полюсів. У цьому зв'язку написаний 1944 р. «Ярослав Мудрий» продовжує й по-своєму розвиває лінію, започатковану «Алмазним жорном», «Свічним весіллям», а згодом несподівано заломлену в «Майстрах часу». Коли в неоромантичних історичних п'єсах домінуючим був принцип протиставлення безвідносних моральних понять, у «Майстрах часу» увага зосереджена не так на протиборстві добра і зла, як на конфлікті з «розхитаним життям», з часом, коли нелегко одразу розрізнити високе й нище, праведне й грішне. Натомість у «Ярославі Мудрому» основним стає принцип відносності понять, законів і настанов, які лише в абстрактних побудовах видаються абсолютними.

«Ярослав Мудрий» komponується через постійне звернення до принципів дуалізму, хай це стосується еволюції персонажів, сюжетних поворотів чи навіть мовного рівня твору. В «Ярославі Мудрому» однозначна й незмінювана розстановка сил уже неможлива. Справа не лише в тому, що зростає вага внутрішнього конфлікту, що герої мусять долати свою душевну роздвоєність. Єдиним абсолютот тут часом видається сама відносність, мало не кожне твердження й навіть характер постійно зберігають здатність до самозмінювання чи самозаперечення. Антитеза часом стає вже не відкиданням, а доповненням. Амбівалентність особистості трактується тут Кочергою здебільшого не як дворушність, нещирість, не як моральна вада, а як ознака внутрішньої значимості людини. Особливо яскраво це розкривається в образі Ярослава. Амбівалентність, жагуча відданість не єдиній всеохопній, а кільком однаково сильним при-

страстям частіше стає для нього джерелом страждання, аніж втіхи. Але саме в цьому вмінні жадати й досягати непеєднуваного – велич і сила характеру.

Пізнав того, хто не лише в добрі,  
А навіть в злі і в хибих все ж нехибний,  
Немов насправді вишнього рука  
Його веде до правди в помилках!  
Що б не робив і як би не блукав, –  
Завжди мети доходить Ярослав!

Як далеко це від одухотвореного вигнанця Вагнера чи безпомільного месника за власні й громадські кривди Івана Свічки!

Згадаємо основні опозиції, розгорнуті в тексті: закон – благодать, мир – меч, гуслі – меч, будування – битва, ворог – друг, любов – помста тощо. Персонажі Кочерги здебільшого усвідомлюють свою внутрішню розколотість, і це стає для них предметом саморефлексії. Для Ярослава це непереборний конфлікт «двох душ», «двох царів» – будівника і воїна. У тексті знаходимо кілька варіацій на цю тему:

І, як Ізраїль, цеглу на стінах  
Я клав міцну, але з мечем в руках.  
О боже мій! Як важко мудрим бути,  
Коли в душі дві сили б'ють ключем,  
Коли вино не вийшло ще із сусли  
І двох царів жага мене пече:  
Як цар Давид, люблю я мирні гуслі,  
Як цар Саул, вважаю їх мечем!  
Я ж все життя не відаю спокою,  
В трудах і битвах їжджу по Русі,  
А я б хотів міста і храми строить,  
Кохатися в премудрості й красі.

Мудрий князь переконується, що «треба воювати вік, щоб збудувати єдиний храм прекрасний». Але жодна формула, жоден варіант не може бути остаточним, і навіть Ярослав постійно карається виною за вчинену ним кривду й несправедливість.

Подвійність Ірини – Інгігерди означена вже в самому цьому імені. Горда, свавільна й владна скандинавська принцеса, вона не раз «сама судила /.../ вождів», мала ту снагу, що «моє життя з героями рівняла». Пережите горе, тягар втрат, помилок і жертв втишують «неспокійну душу», змушують «зійти в долину з висоти».

Після багатьох суперечок і протистоянь князь вітає її як дружину, повернену богом.

Так само розколоте суперечностями єство монаха Микити. Навіть кумедна постать монаха-переписувача Свічкогаса зазнає вражаючих перетворень. Везжурний п'яничка в смиренній сутані несподівано виникає перед читачем в рядах варязького війська, бо ж «коли монах поплавав по морях, то стане він варяг, а не монах». Але комедійний персонаж не витримує тягара роздвоєності, боротьба пристрастей надто виснажлива для його душі. Варязтво було лише маскою. Свічкогас з радістю позбувається її, кидає війську «добичу і пригоди» заради спокою й злагоди свого звичного чернечого існування.

У цьому творі легко спостерегти певну суперечність між настановою на утвердження принципу відносності, невловного перетікання змісту – і намаганням самі ці формули релятивності втиснути в чіткі, відгранені афоризми, бездоганні щодо ритму й віршованого розміру. Загалом, чимало слабкостей поеми пояснюється її стильовою еклектичністю, надмірною раціоналістичністю, «статуарністю», холодністю, яку Наталя Кузякіна назвала «перемальованістю». («Є в середовищі художників такий вираз – замальювати (зарисувати), яким визначається надмірно ретельне виписування, вимальювання кожної деталі, при якому порушується якась невловима грань, що відмежовує добре написану картину від перемальованої, в якій все «на місці», але зникло те «трошки», що надавало їй життєвої природності й чарівності. В «Ярославі Мудрому» /.../ також відчувається оцей надмір виписування всіх, навіть другорядних ліній»<sup>6</sup>.)

Драматична поема була задумана як річ романтична, проте романтична манера взаємодіяла ту з іншими стильовими (і зовсім позахудожніми) впливами, зумовленими самим часом написання, «неромантичною епохою»<sup>7</sup>. Коли більшість персонажів (особливо Микита, Гаральд) представлена в романтичному ключі, то центральна постать поеми, Ярослав, незрідка постає раціоналістичним резонером. Внутрішня суперечливість, сум'яття, душевна роздвоєність переважно виговорюються героєм, але майже не демонструються в його вчинках. І це особливо неприйнятно для драми. Скажімо, Джордж Сантаяна вбачав різницю між романом і драматичним текстом в тому, що романіст здатен побачити події крізь

призму свідомості інших людей, тоді як драматург «дає нам змогу побачити свідомість інших людей крізь призму подій»<sup>8</sup>.

Романтична ідеалізація в ранніх історичних п'єсах І.Кочерги означала гіпертрофованість всеохопної пристрасті героя, його готовність всім пожертвувати заради неї. Такими бачимо Інгігерду й Гаральда. (Інший тип романтичного героя представляє тут Микита, який грає обрану роль, приховуючи своє справжнє єство.) Ярославові ж чесноти якраз у тому, що він майже не дає волі почуттям і пристрастям, все вивіряє холодним розумом. Ярослава у драматичній поемі Кочерги можна вважати ідеальним соцреалістичним (чи псевдокласицистським?) героєм в тому сенсі, що його вибір між індивідуальним і суспільним (народним, державним) – завжди на користь останнього.

Величезного значення в «Ярославі Мудрому» надано ритму, причому як метричній основі, римуванню, так і ритму композиційному. (Дуалізм, прагнення неоднозначності на рівні змістовому ніби зрівноважується композиційною строгістю, ритмічною організацією.) П'ятистопний ямб звучить у Кочерги плавно й урочисто, на рівні лексики й синтаксису драматург намагається часом надати мові твору книжного, архаїчного звучання. Важливо простежити й особливості композиційного ритму поеми. «Композиційний ритм – ієрархічно найвища ритмічна структура»<sup>9</sup>. Спеціальний аналіз розкриває симетричність композиції «Ярослава Мудрого». Кожна з п'яти дій (причому п'ята складається з двох окремих відмін) розвиває самостійний мотив і водночас служить ланкою в єдиному композиційному ланцюзі. Для увиразнення основних мотивів автор кожній з дій дає заголовок, який виконує роль емблеми. Перша дія, названа «Сокіл», дає мальовничу картину князівського побуту, спокійних та плідних «трудів і днів», зародження поетичного кохання. Ці майже що ідилічні сценки виписані з багатьма яскравими предметними деталями, причому письменник свідомо дбає про створення ідилічного враження. Це безпосередня адресація до класичної «пастушої» ідилії:

Як там гаї в далечині синіють,  
Лиш тихий дзвін під ясным небом мріє,  
І спить пастушка біля казана.

Лише в репліках бентежного, неспокійного Микити чути відлуння якихось майбутніх сутічок і гроз.

У другій дії, названій «Закон і благодать», ідилія руйнується лавиною драматичних подій, виникає і загострюється прямий конфлікт. Туго затягується найважливіший конфліктний вузол – варязький. Саме варяги, «прокляті заброди», порушують мирний спокій. Третя дія, «Квітневий сніг», у самій назві конденсує основний свій зміст: невідповідність сподівань і даності. Якраз тут виразно наголошується неоднозначність будь-якого феномену, неспівпадання суб'єктивних точок зору, індивідуальних трактувань всього, позірно ясного й узвичаєного. Для Гаральда одруження з Єлизаветою – найвища радість, вінець усіх його перемог. Для Ярослава ж втрата доньки – біда, «гірша смерті». Батько мусить відпустити Єлизавету в Норвегію, бо цей шлюб має важливе політичне значення, зміцнює мир на Русі, убезпечує від варязьких смут. Так само для Милуші повернення коханого, «каменщика» Журейка – довгождане щастя, але з погляду її батька Людомира поява засудженого князем на смерть муляра-бунтівника – це лише тривога й небезпека. В четвертій дії, «Каменщик і князь», конфліктне зіткнення сягає апогею. Великі державницькі заміри Ярослава наштовхуються на підступність і зраду найближчих людей. Натомість оголошений князем поза законом Журейко рятує Ярослава від смертельної небезпеки. Кочерга якраз тут вдається до найгострішої ангитези. Під час пишного весілля Єлизавети й Гаральда, «в ніч любові й миру», падає вбитою в князівському теремі інша наречена, Милуша. Мирна ідилія остаточно зруйнована.

Остання дія, за авторським задумом, має знов утверджувати порушену гармонію через подолання драматичних протиріч. Чотири роки, які розділяють четверту дію й першу одміну останньої, озаглавлену «Гуслі й меч», принесли злагоду, мир, впокорення всіх Ярославих супротивників. Ярослав примиряється з Інгігердою, яка тепер постає «лагідною Іриною», хранителькою домашнього вогнища. Микита повертається до князя вже не для помсти, а щоб передати дорогу реліквію в пам'ять про померлу Єлизавету. І якраз у цей момент майже осягнутої благодаті знову треба кидати «мирні гуслі» для меча – захищати Київ від печенізької навали. Всі встають на поміч Ярославу в справедливій боротьбі, і друзі, й колишні «чесні вороги», як Микита чи Журейко, і новгородське військо, хоча стосунки Новгороду з Києвом не завжди були безхмарними. Остання відміна «Ярослава Мудрого», «Золота брама», – це апофеоз досягнутої через справедливі закони й мудре правління благодаті.

Як символ цієї благодаті буде Ярослав прекрасний храм Софії. Отже, композиція закріплюється через повернення до вихідного моменту, проте вже на вищому рівні: початкова ідилія (перша дія) руйнується багатьма суперечностями й негараздами, але в тяжкій боротьбі герої знову осягають її, хоч і зазнавши втрат. Всепокірлива, по-своєму ідилічна гармонія фіналу – це гармонія вже рукотворна, «прогресистська», не дарована долею, але виборена й утверджена. Композиційну закріпленість, ритмічність увиразнює і повернення в фінальному Ярославу монолозі до наголошення на початку першої дії мотиву мудрості, любові до книги, мистецтва, до «благословенних слів». Щастя, добро й благодать торжествують через творчість і красу мистецтва.

З усіх історичних п'єс Івана Кочерги в «Ярославі Мудрому», очевидно, найменшу роль відіграють принципи романтичної поезиї. Коли це й казка, то надміру дидактична, так що суха повчальність і монотонне уславлення ідеалізованого героя часто руйнують властиву, скажімо, «Феї гіркої мигдалю» чи «Алмазному жорну» чарівливу атмосферу гри, карнавальності. «Ярослав Мудрий» задумувався автором як трагедія. На цьому І.Кочерга спеціально наголошує в передмові: «Ця форма [драматичної поеми. – В.А.] вимагає насамперед значної конденсованості зовнішніх подій, якщо спинитись на жанрі трагедії, а не драматичної хроніки»<sup>10</sup>. Проте нетрагедійним героєм постає у Кочерги перш за все сам Ярослав. Натомість тут дуже сильно виявлене ліричне начало. (Недарма Кочерга вважав, що «кожен справжній драматург є поет»)<sup>11</sup>. Ця риса єднає «Ярослава Мудрого» з такими п'єсами 20–30-х рр., як «Алмазне жорно» й особливо «Свіччине весілля». Жанр драматичної поеми давав змогу вводити розлогі ліричні монологи персонажів, монологи, які не коментують дії і вчинки, не залежать безпосередньо від реакції адресатів комунікації, а лише стають засобом ліричного самовираження.

І.Кочерга охоче вводив у свої історичні драми пісні, куплети, обрядові ігри (як у «Свіччиному весіллі»), музичний супровід. (Скажімо, для вистави п'єси «Китайський флакон» на російській сцені 1944 року І.Кочерга спеціально підготував вірші, розраховані на музичний супровід: речитатив Очерета, аріозо Сусанни, куплети Тарталюка, дует Данильченка і Очерета.)<sup>12</sup>

Порівняно зі «Свіччиним весіллям» в «Ярославі Мудрому» активніше використовуються ораторські форми мовлення, розраховані



на публічний ефект. Носіями цих публічних форм виступають перш за все Ярослав і княжий духовник, учений книжник Сильвестр, тобто герої, яким за самим становищем в суспільстві належить роль провідників і наставників. Для драматургії І.Кочерги надзвичайно актуальне зауваження, що «розмовний діалог в драмі схильний поетично й риторично перетворюватися»<sup>13</sup>. Репліки персонажів «Ярослава Мудрого» майже завжди адресовані більше глядачеві (читачеві), аніж співрозмовнику.

У різні роки Іван Кочерга активно випробовував різні жанрові форми. Почавши з неоромантичних історичних п'єс, де важливу роль відігравали казкові, легендарні мотиви («Пісня в келиху», «Вигнанець Вагнер»), він час від часу повертався до цієї найвідповіднішої характеру його обдарування моделі. І закономірно, що цьому естетично-неоромантичному, закоханому в старовину книжнику не щастило з актуальними проблемними драмами, чого вимагав від письменника соцреалістичний канон. Жодна з його гостросучасних і загалом вміло зроблених п'єс (як «Натура й культура», «Нічна тривога», «Чаша») не стала творчою удачею автора.

Сформувавшись як митець у десяти-двадцять років, тобто в період розквіту українського неоромантизму, Іван Кочерга так і не зміг подолати його силового поля. І згодом, в ортодоксально-соцреалістичні тридцять-сорокові його творчість сприймалася тодішньою критикою як анахронічна.

Мабуть, для жодного з наших драматургів першої половини ХХ ст. не має такого значення проблема інтертекстуальності, використання вже задіяних у літературі, мистецтві мотивів, образів тощо, як для Кочерги. І тут цей архаїст виявляється модернішим за багатьох авангардистів і бадьорих співців нового дня. Адже така гра з культурним контекстом – ознака якраз модерного мистецтва. Інтертекстуальний підхід надзвичайно плідний для вивчення спадщини Кочерги, оскільки майже всі його крапці п'єси варіюють ті самі, інтертекстуальні за своїм походженням, теми, мотиви, типи характерів і ситуацій.

Доробок І.Кочерги, за всієї його жанрової (і тематичної) розмаїтості свідчить про відданість драматурга принципам неоромантичної поетики, виробленим ще на початку його творчого шляху. В наступні десятиліття цей неоромантичний стиль по-різному взаємодіяв і переплітався з іншими течіями й напрямками, проте

легендарна казкова образність завжди була важливим компонентом індивідуальної манери Івана Кочерги.

1995

<sup>1</sup> Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 103.

<sup>2</sup> Лист І.Кочерги до В.Василька від 2.IX.1928 р. – Фонди ДМТМК, № 8050/50937.

<sup>3</sup> Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 82.

<sup>4</sup> Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – М., 1992. – С. 41.

<sup>5</sup> Бреховецкий В. Іван Кочерга. Передмова // Кочерга І. Драматичні твори. – К., 1989. – С. 15.

<sup>6</sup> Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – С. 219.

<sup>7</sup> Тут постає ширша теоретична проблема про зв'язок індивідуальних стильових уподобань митця зі «стилем доби». Неоромантизм на середину ХХ ст., очевидно, вичерпав себе як самостійний художній напрям. Не лише в літературі соцреалізму, а й в європейському художньому процесі загалом у цей час виразно помітно відхід суб'єктивних стилів, звернення до інтелектуально-філософських форм, до постмодерної поетики. Мабуть, 1944 року задум традиційно неоромантичної речі був до певної міри анахронічним сам по собі, і, таким чином, еkleктизм тут був неминучим.

<sup>8</sup> Цит. за: Э.Бентли. Жизнь драмы. – М., 1978. – С. 7.

<sup>9</sup> Эткин Е. Ритм поэтического произведения как фактор содержания. – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – М., 1973. – С. 115.

<sup>10</sup> Кочерга Іван. Драматичні твори. – К., 1998. – С. 603.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Див.: Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – С. 207.

<sup>13</sup> Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986. – С. 190.

Раїса Мовчан

## НЕОРОМАНТИЗМ РАННЬОЇ ПРОЗИ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Питання функціонального, іманентно-прихованого чи декларативного існування романтизму (як тенденції, стилю, течії) за хронологічними межами напряду особливо актуальне для української літератури ХХ ст. Розвиваючись у силовому полі поневоленої, бездержавної нації, вона мала органічне історико-ідеологічне, філософське підґрунтя для активного прояву упродовж усього ХХ ст. саме романтичного типу творчості. Це сприяло тому, що на загальному тлі світового художнього контексту вона залишила специфічно національні метаморфози романтизму, які, однак, у літературознавстві поки що означені (стосовно інших літератур) однотипно: неоромантизм, революційна романтика, романтичний пафос соціалістичного реалізму, романтична стильова течія тощо. Як би там було, але ці новітні моделі романтизму, більше чи менше окреслені й досконалиші, повсякчас в українській літературі ХХ ст. виконували дуже різні, часом протилежні, хоч завжди симптоматичні функції.

Так, скажімо, український модернізм і почався з активізації в художній свідомості романтичного як «перетворювального», «виражального» начала, що зумовлювалося насамперед іншим естетико-гносеологічним орієнтуванням, спрямованим на нову інтерпретацію довколишнього світу. В ній на витворення власне нової концепції людини як синтезованої єдності біологічного, метафізичного й соціального начал, на нове, не споглядальне, а дієве співіснування ідеалу й дійсності, універсалізму й національного міфу. Тому саме романтична поетика визначала індивідуальний стиль О.Кобилянської, Лесі Українки, М.Коцюбинського, М.Вороного, О.Олеса, Г.Чупринки, «молодомузівців» і «хатян». Ще потужніше романтичні тенденції, звичайно, в різних варіаціях заявлять про себе в 20–30-ті рр.

Саме на цей період припадає розквіт прозової творчості най-послідовнішого українського романтика Юрія Яновського. Називаю

його так тому, бо, на мій погляд, саме цей письменник є репрезентантом кількох модифікацій романтизму в ХХ ст.: тенденції революційного романтизму були своєрідною преамбулою його «зрілого» неоромантизму, а романтичний пафос пізнього (соцреалістичного) Яновського – виявом його творчого згасання, своєрідного «естетичного тупика», до якого так декларативно прямувала вся українська тоталітарна література. В цій студії окреслю лише раннього Яновського, відмежованого романом «Чотири шаблі», цим останнім твором ще порівняно вільного художника. Його наступний роман-двійник «Вершники», безперечно, «зроблений» рукою зрілого, вже загартованого вульгаризаторською критикою майстра. Цей твір ще зберігає в собі нуртування «живої крові» його романтичного серця, тобто творчої пристрасті. Поминувши відвертий ідеологічний пафос, там можна віднайти чимало по-справжньому модерністського естетизму, неоромантичного потягу до краси і гармонії, але то – інше поле для дослідження.

З чого ж починався український романтик Юрій Яновський?

Очевидно, джерела світобачення будь-якого митця насамперед варто шукати в особливостях його характеру, темпераменту, оточенні і впливах у дитинстві, юності. Як згадують рідні, ріс мрійливим, ніжним, задумливим, допитливим, навіть умів вишивати! Водночас багато хворів, переніс шість операцій – шість разів був на грані смерті. От звідки його палке життєлюбство, постійний внутрішній потяг до краси довколишнього світу, бажання ту красу віднайти, зафіксувати, зупинити «прекрасну мить». Під час однієї з них, в Одесі вперше побачив «справжнє» море. Згодом воно ввіллється на сторінки його творів загадковою, трохи віддаленою в життєвій реальності, але могутньою психологічно-емоційною стихією, органічно притаманною українській нації. «Я входив у життя в драних австрійських черевиках, у котрих взимку бувало повно снігу, міцно затиснувши олівець у руді, широко розплющивши очі на всі чуда світу, котрі малювала мені моя дурна уява»<sup>1</sup>, – це зізнання в нотатнику письменника є свідченням (і самоусвідомленням!) його романтичного сприймання довколишнього світу. Згодом сучасники Яновського характеризують його як витонченого естета, делікатного, інтелігентного співрозмовника, непримиренного, однак, до фальші, «непокірливого, критично думаючого, принципового, культурно-вимогливого, непримиренного до примітивів і профанаторів». Він був у вирі культурно-мистецького життя

20–30-х рр. Спочатку його «відкрив» і підтримав М.Семенко, потім він одним із перших, як згадує Г.Костюк, «беззастережно пішов» за Миколою Хвильовим відкривати новий світ для української літератури, мистецтва загалом (згадаймо відкритий лист Ю.Яновського до М.Хвильового, надрукований у кн. 9 «Літ. ярмарку» за 1929 р.). Один із засновників ВАПЛІТЕ, Пролітфронту, після ліквідації яких «кілька років ходив із тавром «попутника» й «націоналіста», кількарічний головний редактор Одеської кінофабрики, де «відкрив» і підтримав геніального Довженка-режисера. Читаючи спогади про романтичний побут Юрія Яновського, макет вітрильника на письмовому столі, його звертання до дружини лише «на Ви», часті подорожі по Україні, сприймаєш цього письменника насамперед як поета життя. Безумовно, цей біографічно-суспільний контекст творчості Юрія Яновського лише контурний, однак і він свідчить про внутрішню невідповідність (вже на рівні підсвідомості) і гармонійну природність його романтичного світовираження, саме романтичного способу самоздійснення в такому неспокійному й суперечливому часі.

За твердженням Д.Наливайка, неоромантизм у своєму класичному варіанті склався в англійській та американській літературах.<sup>2</sup> «Любив я англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу. Тоді я захопився морем, не побачивши його... Незвичайні митці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням»,<sup>3</sup> – писав Ю.Яновський у листі до М.Хвильового. Р.Кіплінг, Е.По, Дж.Лондон, Дж.Конрад, М.Твен, Т.Честертон, А.Теннісон – це вони зваблювали юного мрійника в небезпечні, але такі загадкові прерії, на екзотичні острови, в незвідані моря – подальше від недоступного й чужого світу, захоплювали сильними, мужніми, сміливими героями, які завжди перемагали зло й досягали своєї гуманної мети. Навчаючись у Єлисаветградському реальному училищі, безперечно, майбутній письменник читав і своїх українських неоромантиків, але про них в документальних матеріалах Ю.Яновського згадок не знаходимо. Водночас є свідчення про те, що в дитинстві він із захопленням відкривав для себе Миколу Гоголя й Тараса Шевченка. Звернімо також увагу, що в архіві письменника зберігаються його численні фольклорні записи (народних прикмет, прислів'їв, приказок, весільних обрядів, пісень, казок тощо), виписки з фольклорних збірників, із творів Костомарова, Чужбинського, Максимовича, Куліша, Гоголя... Отже, мож-

на припустити, що Юрій Яновський у своїй прозовій творчості (поетична, що склала збірку «Прекрасна Ут» (1927), потребує окремого розгляду) цілком усвідомлено проектує продовження традиції англійського та американського неоромантизму на національному ґрунті, а також українського класичного романтизму ХІХ ст., ніби оминаючи український неоромантизм поч. ХХ ст. з його культом ідеалу краси, «гармонією ідеалу з життєвою правдою» (Леся Українка), асоціальністю, перевагою загальнолюдського над національним, екзистенційним вибором особистості, присутністю загадкової, демонічної сили, як правило, носія зла, руйнівного начала. Наскільки це йому вдалося, яких метаморфоз зазнав його індивідуальний романтичний спосіб художнього моделювання – придивимося до його ранньої прози.

Але спочатку зважмо, що в українській суспільній свідомості 10–20-х рр., в контексті якої творив Юрій Яновський, закономірно є активізація романтичного світовідчуття, що породило й таке складне психологічне явище як революційний романтизм. Ним були охоплені всі, незалежно від соціальних станів, громадянсько активні верстви населення. В українській літературі цього періоду революційний романтизм як ідея «революційного перетворення дійсності за комуністичним ідеалом» проявлявся неоднозначно: найуспішніше прокладав дорогу соціалістичному реалізму, впливав на специфіку тогочасного модерного неоромантизму, врешті, породжував тенденції національного романтизму (особливо в літературі еміграційній та опозиційній до радянської влади). Революційний романтизм (з обов'язковим головним героєм-революціонером, що беззастережно вірить у мрію – «комуністичний ідеал» і за неї героїчно віддає своє життя) був визначальним для творів, що ілюстрували тогочасні партійні гасла. Однак, охоплені ним були не всі і найчастіше саме революційний романтизм як специфічна світоглядна настанова породжував сумнів, мотив перестороги, навіть передбачення фатальних наслідків. Згадаймо тичинине «одчиняйте двері – наречена йде» – цей піднесений визвольний пафос розбудженого народу вже за кілька рядків змінюється болочо-пророчим «відчинились двері – горобина ніч». А чи дає підстави говорити про тотальний розквіт революційного романтизму проза найбільшого з усіх романтиків 20-х рр. Миколи Хвильового, який мав незбагнений до цього часу магічний вплив на все тогочасне українське письменство? Дарма що у своїй передсмертній записці він

декларує: «Хай живе комунізм!» – Хвильовий дуже швидко переріс свою революційно-романтичну поезію, й ми не знайдемо жодного його прозового тексту саме такого стильового гатунку. Так само й «перші хоробрі» В.Чумак, В.Еллан-Блакитний, Г.Михайличенко були революційними романтиками лише в *arriori*, їхня рання смерть завадила переконливо продемонструвати подальшу стильову еволюцію в напрямку, можливо, неоромантизму. Отож напрошується висновок про те, що по-справжньому талановитий митець у тогочасних суспільних умовах неминуче рано чи пізно мав «прозріти», повернути кермо свого революційно-романтичного сприймання складної дійсності в річище неоромантизму.

Революційні романтики творили в межах більшовицької ідеї «всесвітньої революції», однак ця далеко не нова ідея зводилася до завузької, агресивної, а тому й іманентно деструктивної мети: принести соціалізм, як єдино правильну ідеологію, світові, навіть більше – «завоювати» нею світ. Вони намагалися «вічний», а тому й ніколи не розв'язаний конфлікт між мрією і дійсністю, ідеалом і реальністю подолати, стерти хоч би на сторінках своїх високопафосних текстів, бо в реальному житті це чомусь по-справжньому не вдавалося. При цьому зовсім забувалася відома істина про те, що художній твір як явище мистецтва взагалі *не може вирішити* буттєвих, суспільних проблем. Ситуація дуже нагадує принципи сопреалістичної естетики – революційні романтики були першими її паростками. Очевидно, через це їхня естетика не розвинулася в самодостатнє явище, хоча сліди в історії української літератури лишила досить помітні.

Звісно, більшовицька ідея «всесвітньої революції», що мала принести світові визволення від визиску, соціальної несправедливості тощо, в естетичному осмисленні революційних романтиків близька до ідеї класичного романтизму (Байрона, Шеллі, Міцкевича, Лермонтова, Шевченка) – «визволення всесвіту» через свободу окремої людини. Але, на відміну від «класичних» романтиків, які у своїх світоглядних засадах наріжним каменем мали протиставлення мрії і дійсності, несприйняття цієї дійсності, українські революційні романтики ХХ ст. вірили в реальне втілення свого ідеалу в життя, в потужну перетворювальну силу революції загалом. Таким чином, складні суспільно-політичні процеси, ідеологічні зрушення й протистояння лишуються в центрі їхньої художньої обсервації дійсності. В їхнє силове поле потрапляє і Юрій Яновський. Але він

як поет за природою свого таланту вже з самого початку своєї прозової творчості намагається з цього поля вирватися, знайти хоча б відносний творчий комфорт у просторі неоромантичному.

У ранній творчості Юрія Яновського революційний романтизм проявляється лише час від часу. Насамперед у виборі головного героя – обов'язково більшовика, комуніста, що або перемагає своїх супротивників, або мужньо гине за революційний ідеал, а також у героїко-революційній тематиці, увазі до класових протистоянь. Власне, відсутність такого героя вже в 20-ті рр. унеможливило б друкування цих творів. Мабуть, з цієї причини оповідання «Кров землі», де показано анархічних повстанців, учасників національно-визвольного руху в Україні, не ввійшло до одноімненої збірки і ніколи за життя автора не публікувалося.

В оповіданнях і новелах збірок «Мамутові бивні» (1925) та «Кров землі» (1927), повісті «Байгород» (1927), романах «Майстер корабля» (1928), «Чотири шаблі» (1930) Яновський, на відміну від багатьох своїх сучасників, не оспівує революційні ідеали. Історично-конкретні події, їхній напружений ситуаційний перебіг є лише зовнішнім антуражем, тим самотнім матеріалом із української дійсності, про який М.Зеров писав у статті «Два прозаїки» як про «широке поле невикористаних можливостей». Як неоромантика письменника насамперед цікавить суть явища, а не його детальне протікання, причини, наслідки – тому Яновський не описує, а розповідає, виражає, не аналізує, а намагається синтезувати в цілісну єдність різноманітні нюанси бурхливого революційного часу. І тому, хоч у кожному творі цього періоду, за винятком авангардного «Майстра корабля», експлуатується досить поширена, банальна для тогочасної української літератури героїко-революційна тематика, її модерністичне вирішення сприяє глибшому розумінню специфіки національних революційних процесів. Революція тут показана не як суспільно-політичний переворот, що змінив довколишній світ. У центрі авторської уваги нова людина, що потрапила у стихію революції, людина, що береться змінювати світ, втілювати мрію в життя. Тому в центрі художнього дискурсу – не події, а їхнє сприймання свідомістю тогочасної людини, власне їхня емоційна інтерпретація крізь призму образу автора. Сам же письменник не подає власного голосу в тексті, навіть ліричні відступи належать автору-оповідачу. До того ж цей наратор є безпосереднім учасником подій, про які він розповідає з відстані певного, хоча й конкретно



не визначеного часу. Це не головний герой, тому його оповідь дещо відсторонено-оціночна, часом іронічно-скептична, але не викривальна чи засуджувальна. Він не приховує перед читачем процес створення художнього тексту, усвідомлюючи його як нову, хоч і віртуальну, але «живу» реальність. Уже в цьому проявляється модерністичність раннього Яновського.

Так, уже в епіграфі до оповідання «Роман Ма» заявлено про переосмислення старої романтичної традиції: «Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту»<sup>4</sup>. Всі наступні твори збірок «Мамутові бивні», «Кров землі» є антитезою прозаїка-модерніста до реалістичної описовості, традиційних способів змалювання ситуацій і героїв. З цієї метою він зумисне дає їм дивні, рідкісні імена: Ма, Рубан, Матте, Кіхана, Семко... Модернізує портрет, скажімо, в такий спосіб: «Я не стану оповідати, якого кольору в неї були очі, солодко чи ні колисались перса, і як міцно ставала на тротуар її нога. Коли вона дивилась на вас, незнайомого, – це був погляд із лаврської дзвіниці. Другим разом – вона з очима входила до вас усередину. Тоді ви могли відчути, що руки в неї холодні й сухі» (1, 39). Цей портрет відтворено проникливим зором автора-наратора, це скоріше враження від сприймання людини, підкреслення її неординарності, ніж традиційний опис її зовнішності. Сюжет ранніх оповідань Яновського, хоч і заснований на героїко-революційній тематиці, є авантюрно-пригодницьким, інтригуючим – так будували свою прозу М.Йогансен, І.Дніпровський, О.Слісаренко, Г.Шкурупій. Це оновлює, модернізує зміст творів. Про модернізацію прозаїк дбає повсякчас. Як зазначав свого часу дослідник української малої прози В.Фащенко, Юрій Яновський постійно «намагається досягнути протиріччя життя, поновити читацьке сприйняття, повернувши кожне явище незатертим боком»<sup>5</sup>.

В оповіданнях «Роман Ма», «Історія попільниці», «Туз і перстень» детективні ситуації розгортаються у площині морально-етичних колізій, в які потрапляє нова людина. Ця людина є носієм якоїсь нової моралі, нових духовних цінностей, вона суспільно детермінована, належить до того революційного потоку, що підхопив і її. Як письменник нової генерації Яновський намагається виокремити цю людину з маси, але замість того, щоб показати її особистісну самодієвість, намагається, як революційний романтик, наділити її якимись особливими, обов'язково репрезентаційними для своєї епохи рисами. Тому його романтичний герой, звичайно,

є типовий більшовик, революціонер. Він, так само, як і у класичному романтичному творі, є сильною, мужньою, вольовою особистістю. Щоб це продемонструвати, підкреслити, Яновський моделює виключні, експресивно-напружені, випробувальні ситуації. Але, на відміну від свого далекого попередника, його романтичний герой зраджує свою прекрасну Даму серця – нею стає Революція, а точніше її міфічна ідея. За неї він готовий віддати своє молоде життя, відмовитися від власних почуттів – його вибором керує насамперед почуття революційного обов'язку, вірність класовому ідеалові. Але в таку революційно-романтичну тенденційність, наприклад, оповідання «Роман Ма» Юрій Яновський вносить модерністичний дисонанс. Він, як неоромантик, прагне заступитися за той далекий ідеал краси, гармонійних стосунків між людьми.

Командир Матте (він же і колишній комісар Рубан), як то і подобає холоднокровному більшовикові, вирішує покарати білогвардійську шпигунку Ма (а це і його кохана дівчина) жахливим способом: прив'язати її до крил літака. Його ж бійці, показуючи на понівечені Ма тіла червоноармійців, риторично запитують: «Хіба вони на це согласні?.. Сонце не хоче бачити таких діл» (1, 50). Це питання нагадує стару християнську заповідь про всепрощення і біблійні притчі про те, що зло не повинно помножувати зло, тому Матте безпорадний перед цим питанням-запереченням – першу кулю він посилає в сонце. Але перед закономірною для неоромантичного героя проблемою вибору колишній комісар Рубан не стоїть, для нього рішення є незмінним: колишній коханий простромлює її шаблею. Автор настирливо «протягує» в непомітних деталях власний моральний «імператив»: Матте поїхав і пил від копит його коня «заступив сонце», коли йому передають останні слова від коханої, байдуже кидає: «Пустяк», – і прострілює «білу невинну кору ближчої берези» (1, 50). Так завершується головна дія, морально-етична колізія оповідання, але автор не заспокоюється – його оповідач печально сидить серед полинів на могилі страченої Ма, а поряд «сонце сідає великою раною» (1, 51). Та рана і далі ние в душі автора, що свідомо, а чи підсвідомо сумує над долею маленької людини, незахищеної дитини цього великого світу, так трагічно втягнутої у революційний вир. В «Історії попільниці» Яновський інакше спробує «прокрутити» подібну морально-етичну ситуацію: його герой-оповідач пройде чимало напружених ситуативних випробувань, перш ніж сягнути так само антигуманного фатального

кінця, апофеозом якого є попільниця з людського черепа (колишньої коханої Оксани Полуботок), що стоїть у «робфаківця» на столі. Згадкою про цей череп розпочинається і завершується оповідання. Таке кільцеве його обрамлення, окрім інтригуючої загадковості фабули, змушує читача замислитися не так над тими суперечливими колізіями, які несла з собою революційна епоха, як повернути думку до екзистенційних проблем нової людини, хоч і в новому часі, але з тими ж «вічними» проблемами. Звернімо увагу: попільниця оповідачу-робітфаківцю нагадує «плисковату морську мушлю», що їй може бути багато літ, – ця деталь у творі символізує протиничність і відносність усього вічного, хоч подібні деталі, як-от ще: бивень мамута, перстень, найпотужніша гральна карта – туз у структурній поетиці творів найперше виконують роль сюжетотворчу, ці деталі прозаїк обіграє, ними інтригує читача.

Усі ранні оповідання Яновського помережані ліричними відступами екзистенційного змісту, що є своєрідним прямим голосом автора-оповідача. Вони вносять сакральний, узагальнюючий підтекст в конкретно-історичну просторову площину цих творів. Прозаїк постійно намагається відвести читача від тієї революційної предметності, піднесеної романтичної пафосності, на яку, здавалось би, штовхає його революційно-героїчна тема. Так, скажімо, замість того, щоб захоплюватися красою революційного ідеалу, Яновський «співає гімна» своєму «великому містові» Києву, де відбуватимуться події. Він «учуднює», оновлює до невпізнання метафору, особливо пов'язану з тими образами, що є традиційними для інших українських авторів, фольклору («сонце співало на небі, як канарейка, вітер дмухав, як вентилятор», «день мовчав, як вода», «вечір злавив по драбині тихо», «вода дратувалась із машиністом», «у рот до Большакова заїхало колесо і застрягло там між білими зубами», «у степу, широкім, як кльош», «золотавий вечір роззявив рота і позіхав» тощо). Письменник також часто вводить у свій «революційний» контекст згадки про чужі краї, далекі моря, що уявно розширює не так просторовий простір дії, як простір сприймання людиною нового світу – не має значення, що цей світ будується за завузькими для повного звільнення людини принципами, за більшовицько-революційним, а не вселюдським ідеалом. Пора по-справжньому глибинних розчарувань, прозрінь наступить трохи пізніше, а поки що Ю.Яновський, так само, як і романтики-фанати О.Довженко, М.Куліш, М.Хвильовий, ще

вірять у «легкосиню далину» прекрасного майбутнього – цей свій романтичний ідеал. Щоправда, внутрішнє чуття художника ще до «Чотирьох шабель» змушує його дещо тверезіше дивитися на світ, внутрішньо передчувати неможливість гармонійного злиття мрії з дійсністю.

У цьому контексті варто згадати маловідому новелу Ю.Яновського «Поворот» (1927), що за життя автора ніколи не друкувалася. Можливо, емоційні враження майбутнього митця від спогадів батька про перебування на фронтах першої світової війни лягли в основу фабули цього твору. Але, вважаю, поштовхом до його написання стало брутальне звільнення Яновського з посади головного редактора Одеської кінофабрики – це було перше серйозне зіткнення «доброго генія українського кіно» з партійно-бюрократичною системою управління кіномистецтвом, що внесло в його тонку душу інтелігента тяжкі душевні сум'яття і непроминучий біль.

Це модерністичний твір. У центрі оповіди – психологічний стан людини, що внутрішньо опирається зовнішнім обставинам. Новела зіткана з марень, візій, снів простого солдата, що вкрай змучився від війни і мріє повернутися до плуга, до своєї білобокої хати в садку (прикметна деталь!). Безперечно, Яновський послуговується сюрреалістичною поетикою. Але звернення до вічних загальнолюдських понять у їх філософському осмисленні, наявність конфлікту між мрією і неспівмірною реальністю життя, що й рухає внутрішнім сюжетом, підкреслюється художніми засобами в оповіді, говорить про те, що «Поворот» написано романтиком. Причому бажане, уявне сприймається як реально існуюче, настільки настирливо герой прагне втекти від ненависної дійсності. Вві сні йому привиджується, що «до батьківщини він повернувся надвечір. Поставив рушницю до комина згорілої хати, і весь час не могли позбутися руки відчуття звичної ваги рушниці. Сонце, знайоме сонце дитинства, зайшло за знайомий бугор»<sup>6</sup>. Звернімо увагу на ці деталі: його хата згоріла, сонце не зустрічає господаря, руки звикли до рушниці, а отже, відвикли від плуга, а також на саму назву, що взята автором у лапки. Отже, все це ніби заздалегідь передбачає нездійсненність повороту додому, автор наперед знає про це, та, власне, його особливо й не цікавить фінал – новела тримається лише на внутрішньому сюжеті. Головне тут – екзистенційний стан людини, її відчуття на грані між мрією і дійсністю. «Іноді здавалося, що люди ходять округ нього, хати стоять веселі та привабливі. Не

міг цього побачити, хоч і хотілося сказати до когось слово. Нелюдська мука сповнила мозок. Свідомість і очі казали, що поруч стоять лише руїни, та десь глибоко в підсвідомості не вірив ні очам, ні розумові» (102). Як бачимо, головне у психічному стані цієї людини – відчуття прірви між існуючою реальністю (тут її уособлює війна) й тим, до чого природно прагне людське ество, що тягне за собою відчуття власної самотності й незахищеності в цьому світі. В цьому творі саме романтичний конфлікт породжує конфлікт екзистенційний. Сон – це лише перша спроба подолати прірву, але й вона не вдається. Людина фатально віддаляється від звичної стихії – хліборобської праці вдома. З допомогою натуралістичних деталей (традиційний романтичний прийом) Яновський підкреслює прірву між красивим і потворним. Так, солдат уві сні заспокоює себе думкою про родючість землі, але тут же йому ввижається поле, «удобрене» трупами, стебла хліба асоціюються йому з кістками, що з-під землі простягають «жертви війни». Йому сниться, що він косить пшеницю, але відчуває, що косить надто довго, безкінечно – «цілий вік». Автор робить парадоксальний висновок: мрія, отже, виявляється страшнішою від реальності, вона втрачає свій притягальний сенс. Ніде, отже, нема порятунку його душі, він бачить лише безвихідь: «Нелюдський одчай і самотність. Рокованість і втома. Узав косу і хотів перерізати нею горлянку. Коса згиналася і лоскотала. Горлянка щеміла, але життя не тікало крізь неї. Тоді косою спробував проколоти серце. Одежу прорізав легко. Та серце знайти не пощастило. Воно нишпорило в грудях і ховалося в усі кутки» (103). Але все вирішує доля – солдат прокидається й радіє, що він на *війні*, тобто в реальності. Завершується новела типово романтично – смертю героя: «йому просто в вічі прилетіла куля», автор підкреслює, що ця куля «наче безліч років угвинчувалася в його мозок» (104). У творах революційних романтиків герой гине за *ідею*, його ворог був *ідеологічним* ворогом. *Український неоромантик* Юрій Яновський усвідомлює і сприймає смерть з погляду християнства – як неминучу даність, звільнення людини від усякого тягара (дійсності і мрії). Звернімо увагу: в «Чотирьох шаблях» головні герої не гинуть на полі бою, Нестор Марченко помиратиме природною смертю наприкінці свого життєвого шляху.

Як бачимо, цей твір став якоюсь мірою поворотним у модерністичних пошуках Юрія Яновського. Надто вже настирливо й цілеспрямовано в ранніх оповіданнях він пов'язував ці пошуки

з підкреслено-демонстративним запереченням традиційного реалізму. В наступних творах він намагатиметься використовувати на тій же національній основі традицію англійського й американського неоромантизму.

В тому ж 1927 р. Ю.Яновський написав повість «Байгород», «коли спогади юнацтва авторового підступили клубком до його горлянки. Нашому авторові здавалося тоді, що море витікає з-під берегів і широкою водою тече в степи, переламуючись, перегинаючись через обрії» (5, 223). Так буде пояснено задум у «Коментарях до книжок...». Ті спогади були пов'язані з жорстокими реальними подіями – сутичкою повстанців отаманші Марусі Никифорової з червоноармійським загonom Полупанова в Єлисаветграді під час громадянської війни. Але для Яновського емоційним апофеозом стали все ж не суспільно-політичні події того часу, а особиста трагедія: крах першого юнацького кохання. Настрої того ще не віддаленого в часі минулого, тодішнє емоційне піднесення він і спробував воскресити в повісті «Байгород».

У цьому творі Ю.Яновський романтичний революційний пафос позбавив конкретної історичної прив'язаності, зображувальні події наділив неоромантичною ідеєю всезагальності, всеприйняття життя як «запашної долини». З самого початку він дає творчу настанову: «Відчувати фарби життя – головне» (1,66). Саме відчуття життя в його багатобарвності й багатовимірності й визначає основний пафос «Байгорода», який можна окреслити як вітаїстичний, життєствердний.

Вся повість переповнена щирим і органічним для романтика оптимізмом, вірою у перемогу добра над злом, «зливою почуттів», «хаосом прагнень». Зображені тут суспільні події – лише зовнішнє, підсилюване тло, необхідний конкретний антураж, довколишній світ, на які розливається романтичне світло душі героя. Авторське емоційне переживання світу, в основі якого чиста неоромантична ідея краси, що можлива лише в синхронній до неї гармонії стосунків, молодості, любові – *всупереч усьому*, домінує в тексті. Оповідач часто звертається до ірреального, сакрального, вищого начала, яке ніби опредмечується образами дерева, місяця, сонця. Разом із головним героєм Кіханю автор роздумує про вічні, найголовніші для власного морального кодексу вартості: *життя й любов* – поняття, які були в центрі уваги всіх поколінь романтиків. Ця лірична стихія оповіді впливає на композицію твору: реальна

дійсність втрачає просторовий і часовий сенс, а події набувають значення поетичного змістового підтексту, люди існують в незвичній, ніби неземній реальності.

Саме місто Байгород (за ним – реальний прототип, місто Єлисаветград), де от-от відбудеться вирішальний бій, асоціюється то з «дівчиною, що лежить, розметавшись на берегах» (1, 85), то нагадує тигра, «обкутаного блакитною сукнею весни» «перед одчайним і героїським стрибком» (1, 85). Письменник-романтик, сприймаючи як фатальну неминучість повстання вільнолюбних байгородців проти чергового засилля влади чужих (а зараз, безвідносно до історико-політичної оцінки, цих чужих уособлює загіг Марусі Никифорової) дотримується свого гуманістичного ідеалу. Він схвильовано вигукнує: «Кого молити, щоб цього не сталося? Хай кров нашого міста не литиметься на брук і чорнозем! Оберни, доле, кров нашу на піт за верстатами... Не можеш? Ти гадаєш, що кров завше повинна литися? Що з крові лише народжуються велетенські масштаби і стоять назавжди в очах прийдешніх?» (1, 85). Цим ідеалом керується у своїх вчинках і його герой Кіхана. В новому часі парадоксального ХХ ст. він має багато спільного із своїм середньовічним попередником Дон Кіхотом Ламанським, про якого згадується в перших абзацах твору. Спільність ця насамперед у марності гуманістичних поривань, благородних намірів змінити світ. Кіхана, як і Дон Кіхот, прагне протистояти натиску маси, зупинити її стихійний рух до невідомості. Але світ час від часу нагадує йому про себе, наприклад, монотонним звуком пролітаючих куль, що перериває солодкий сон закоханого, чи пострілами броньовика саме по вікнах, з яких мали б відкриватися чудові краєвиди – натяк на те, що доступ в інший, *нормальний* світ унеможлиблюється. Як бачимо, романтичне протиставлення високих поривань героя і неприйнятної дійсності підкреслюється навіть в окремих деталях, що розкидані по всьому тексту.

Поетично-романтична стилістика оповіді засновується в основному на метафорі. Так, інформація про те, що населення почало боротьбу і вже пролилося чимало крові, замінена змістовою метафорою «проснувся Байгород».

Фантазмагорії довоколишнього світу (у творі вона репрезентує реальну дійсність, якою її сприймає романтик-автор) протиставляється цінність вічна, вселюдська – любов. Романтична ідея всеперемагаючої любові закодована і в імені головного героя. Його

обраниця Ліза – скоріше міф про Прекрасну Даму серця Кіхани, аніж реальна жінка. Про неї ми дізнаємося дуже мало: через сприйняття героя, його почуття.

Кіхана – типовий неоромантичний герой. Насамперед він сповідує вітаїстичний ідеал краси. Хоч і втягнутий у революційний вихор (організовує байгородців, іде на фронт за підмогою тощо), але для нього в цьому збуреному світі найбільша вартість – його Ліза, «єдина зараз жінка в цілому світі», заради якої «будувалося й руйнувалося все» (1, 80), яка повністю бере в полон його душу. Тому загальна атмосфера суспільної напруги вносить у його палко люблячу душу дискомфорт, співмірний з якоюсь фатальною трагедією. Світ ірреальний в індивідуальній естетиці Яновського невіддільний від світу матеріального. Часом письменник навіть підкреслює це: Кіхана дізнається, що той «високий чоловік», якого він урятував від загибелі, є чоловіком Лізи. Таким чином, до внутрішнього напруження додається ще один штрих зловні, ще далі затягуючи душу в тенета безвиході. Єдиним порятунком для неї може стати смерть. Лише вона може вирішити суперечність між мрією і дійсністю.

І Кіхана помирає, але не як герой революції (кулеметна черга пронизує йому груди під час сну), а як Рицар. У напівмаренні пораненому здається, що він повзе «до самого вечора», чіпляється за східці вагона, летить «у чорну прірву під брязкіт поїзда», знову іде «серед чорної ночі», нарешті добирається до міста своєї юності Байгорода, до порогу дому своєї Прекрасної Дами – Лізи. Там вона зустрічає його. Останній мазок у мареннях Кіхани запозичений із стилістики В.Скотта: «Склепіння каплиці повстало над головою. Зброя повинна лежати десь поблизу. Він устав, опираючися на списа. Важкі доспіхи гнули до землі...» (1, 112). Цей прийом вжитий ніби зумисне, щоб підкреслити вічність у часі образу вірного коханця, який присутній навіть за таких, вихолощених революційними ідеями, обставин. Так само, як має правомірне в ньому існування і всеперемагаюча любов і всеперемагаюча сила життя – до цього ідеалу прямувала думка Ю.Яновського. Загрозу сентиментальної тональності автор усуває за допомогою останнього ліричного відступу, в якому чути гімн всеперемагаючому життю, красі, людям, що вмирають, коли «вчаться ходити» по цій, всупереч усьому прекрасній землі. «Го-гой! Як весело йти вперед» (1, 113) – у цьому останньому реченні повісті весь ранній Юрій Яновський. Через два



роки, після багатьох власних життєвих негараздів, у листі до М.Могиланського він напише: «А загалом дуже весело жити. Бо того факту, що ми *живемо*, ні одна сила в світі не може в нас відібрати, доки ми живі» (5, 289). Життя в усіх його проявах – найбільший божий дар, що дає найбільший стимул духовному злетові людини, – цей наскрізний вітаїстичний мотив, поширений з «легкої руки» М.Хвильового в українській літературі 20-х рр., зустрічатиметься і в інших творах Ю.Яновського. Він суголосний внутрішній потребі митця дивитися на світ «широко розкритими очима», постійно рухатися вперед у власному самоствердженні. Саме така життєва настанова підтримувала митця і в особливому похмурі 30-ті рр. на високому реєстрі творчого самовираження, постійно відроджувала його первісну романтичну пристрасть.

Подібний романтичний пафос присутній і в романі «Майстер корабля» (1928), що писався одночасно з «Байгородом». У 1946 р. письменник щиро пошкодує, що «вже ніколи не зможе написати такого молодого й романтичного трактату про радянське кіномистецтво, про перших наших митців, задивлених на море» (5, 239). Твір пронизаний романтикою молодості, морських просторів і пригод, неприхованою радістю від життя і творчості, сміливим польотом фантазії і відчуттям внутрішньої свободи.

На тлі української літератури 20–30-х рр., яка в основному зосереджувалася на революційно-героїчній тематиці, «Майстер корабля» був твором абсолютно новаторським, модерністичним. Навіть компетентний і неупереджений поціновувач мистецтва, а окрім усього «тверезий» реаліст В.Підмогильний, що перспективу дальшого розвитку української літератури вбачав передусім в реалізмі, був змушений визнати це. В рецензії на «Майстер корабля» він, зокрема, писав: «Я прочитав цей роман одним нападом і з одним почуттям радості й захоплення. Патос викладу, поруч урочистої стриманості, новий для нашої літератури. Несподівано поєднаний матеріал – море й кіно, тонке плетиво любовної інтриги, проста й міцна фраза, сміливі злами розповідних планів – все це робить із «Майстра корабля» видатне й поступове явище нашого літературного сьогодні»<sup>7</sup>. Хоча, звичайно, тодішня партійна критика сприйняла цей твір насторожено чи навіть вороже.

Вже сама його тема: море й кіномистецтво, виконана в сміливому неоромантичному ключі, значно розширювала ідейно-проблемні, стилістичні обрії української прози. Хоч для Ю.Яновського новою

не була. Він рано долучився до мистецтва кіно, рано почав творчо «марити» романтикою морських просторів – вже поетика перших оповідань містила прийоми кінопоетики (монтаж, нагнітання ситуацій, змістовий підтекст окремої деталі тощо), в них активно використовувалась морська лексика й образність. Але найголовніше, що і в перших оповіданнях, і в наступних більших творах разом із цим «свіжим подихом» моря на сторінки українських текстів приходило нове для українського світосприймання бачення дійсності і активна, утверджувальна самоусвідомленість нової української людини. Це дуже влучно помітив Є.Маланюк, який писав, що Ю.Яновський «відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремих духовний комплекс, який був або ослаблений у нас, або й цілком спаралізований»<sup>8</sup>. Втім, гадаю, лише завдяки неоромантичній поезії Ю.Яновському вдалося виконати цю своєрідно цікаву місію, про яку він, мабуть, і не підозрював.

Окрім усього, «Майстром корабля» Юрій Яновський демонстрував нову форму, в якій домінував раціоналістичний стрижень, *поетика умовного моделювання*. «Я зовсім не хочу відчувати себе романістом... Я пишу мемуари» (2, 28-29), – захищає він себе від майбутньої критики. Через образ оповідача, що водночас є одним із героїв, сімдесятилітнього То-Ма-Кі, він як автор розмірковує сам і змушує всіх інших персонажів постійно «мудрувати». Яновський згадує своє недавнє минуле, переоцінює тодішній життєвий досвід, пов'язаний із посадою режисера на Одеській кінофабриці, «перевдягає» реальні прототипи (О.Довженка, П.Нечесу, І.Пензо, Ф.Кричевського, себе<sup>9</sup>), дає їм незвичні, екзотичні або «називні» імена: То-Ма-Кі, Сев, Тайах, Директор, Професор, Богдан, Майк, Генрі. Оповідь ведеться переважно у формі ліричної сповіді То-Ма-Кі про минуле, але з висоти майбутнього – 70-х рр. ХХ ст., що теж присутнє у творі (про нього час від часу нагадують сини То-Ма-Кі пілот Майк і письменник Генрі). Ця оповідь переривається вставними «історіями» з життя інших героїв, що самі їх згадують, – і тут, звичайно, фантазії прозаїка нема меж. Яновський зміщує не лише різні часові, а й просторові площини: композиція досить вільна, роман розбудовується на очах у читача – автор зумисне демонструє це, залучаючи його до активної співучасті у такому віртуальному творенні нової дійсності («Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так дати матеріал, щоб у кож-

ного читача виріс в уяві свій окремих будинок художнього впливу» (2, 28). Авторська (а також читацька) уява мандрує слідом за дійством, що відбувається (реально або у споминах) то в Місті (тобто Одесі), то в Італії, на о. Ява, в Румунії. Ця дія більше авантюрно-пригодницька, інтригуюча, аніж логічно-описова, герої постійно перебувають у якихось випробувальних, критичних ситуаціях, ситуаціях вибору. Зовнішній сюжет час від часу переходить у сюжет внутрішній (емоційні переживання героїв) і навпаки.

Однак, роман не створює враження хаотичності, хоч тут і порушено традиційні закони жанру, композиція не має хронологічної послідовності, проблемної однолінійності, характеротворчої домінанти тощо. Але авангардно-деструктивним твір назвати не можна. Сама метода написання «Майстра корабля» дуже специфічна для 20-х рр. ХХ ст. – читач стає *співучасником творення* нового українського модерністичного роману. Яновський постійно це підкреслює, оминаючи традиційну реалістичну описовість, дбає про викиченість і «свіжість» своєї новостворюваної моделі. Іноді навіть іронізує над застарілими, вже багато разів використаними прийомами і засобами, зумисне знижує традиційну поетичну пафосність: «Море зовсім не синє, і чайка квилить над ним тому, що хоче їсти, а не тужить за кимось. На кораблях брудні, сірі, обвітрені паруси, і саме цей факт мені хвилює кров» (2, 38). Він не боїться навіть натуралістичних описів (за що партійна офіційна критика звинувачувала автора в «біологізмі»), які є складовою частиною прийому контрасту (тут – контраст настрою і реальної дійсності). Мариністичний колорит *українського Міста* переданий яскравими, експресивними, але досить «реалістичними» барвами, що не є, однак, однотонними, бо час від часу в текст «вривається», нехай і передана через спомини героїв, «екзотика» чужих країв. Таким чином, як неоромантик Ю.Яновський не заиклюється лише на національному, він бачить і передає його в загальнолюдському, світовому контексті. В основі ліричної стихії твору – романтика безкраїх морських просторів (на яких «кожна дорога нова, і кожне місце – дорога»). Вона здатна кликати з затхлого затишку власного дому, розбурхати його сонну уяву, вабити в незвідані краї, до нових висот людського духу. На цьому акцентується уже в пісенному зачині, знятому, однак, у пізніших редакціях. Із шести строф одна повторюється як рефрен тричі: «Надувши губи, білі йшли фрегати, // над морем місяць уставав солдатом // і просторінь шляхів

охороняв» (5, 40). Однак, ця романтика настрою, що в «Майстрі корабля» є наскрізною, не переростає в суцільний піднесений пафос, чим грішили твори революційних романтиків. Втім, вона і не охоплює як складні морально-етичні проблеми людського співжиття загалом, так і конкретні тогочасні проблеми української нації. В такому поєднанні – одна із специфічно українських рис модернізму.

У творі постійно присутній ліричний образ Моря. «Море в тебе дійсно шумить скрізь» (2, 60), – так каже про це пілот Майк батькові. Із цим образом пов'язані образи всіх дійових осіб. Але в житті кожного з них Море грає свою роль. Для матроса Богдана це невід'ємна природна стихія існування, якою він гордиться, хоч іноді іронізує над собою: «У мене перетрушені й пересолені вже всі кишки і, коли таке життя продовжиться, я гадаю піти до лікаря і зробити собі зябра» (2, 62). Взагалі іронією пронизаний весь твір – це одна з ознак його модерністичності. Для режисера Сева і сценариста То-Ма-Ки Море – неодмінний натхненник їхньої творчості, самовдосконалення – біля моря вони «почували себе сильнішими» (2, 49). Там же, в місті на березі Моря, вирішується і доля таємничої, прекрасної танцівниці Тайах. Врешті, саме із цим романтичним образом пов'язаний сюжет роману: Сев зніматиме фільм, в основі якого історія реального матроса Богдана. Для зйомок будується парусник. Але це не бутафорна споруда – його по-справжньому проектує Професор за кресленнями стародавніх китайських мореплавців і його по-справжньому будують найкращі портові майстри. Після зйомок парусник належатиме курсантам навігаційної школи.

Але в «Майстрі корабля» образ Моря має не лише конкретне значення, пов'язане з реальними дійовими особами й реальним дійством, він має ще й прихований, узагальнюючий підтекст, вловлений свого часу Є.Маланюком, про що вже згадувалося. В «Коментарях до книжок...» автор також натякає на прихований ліричний зміст цього образу: «Нас у романі приваблює море. Воно таке переконливе й зовуче, таке барвисте й мінливе, що ми, видавець, уже й вік подійшлий мавши, не можемо байдуже про нього читати. Тільки саме море могло надихнути таку книгу... Головне ж, на нашу думку, в книзі не море і не кіно» (5, 226–227). Отже, в авторському задумі образ Моря мислився як основне змістове й формотворче начало, але лише як тло. Однак, як на мене, творче втілення, в даному випадку переросло задум. Море в «Майстрі корабля» уособлює

вже не нову для української літератури сакрально-таємничу, потужну природну стихію, здатну або ззовні увірватися в душу людини, внісши свої несподівані «корекції» чи й узагалі змінити долю, або зсередини, піднявшись з якихось потаємних етнопсихологічних глибин, скерувати вчинки, дії, вибір. Подібні образи вносили вже в українську літературу О.Кобилянська (земля), М.Коцюбинський (гори, вода, вогонь). Яновський, таким чином, у новітній час доповнив цей архетипний ряд української літератури образом Моря, засвідчивши її потужну потенціальну спроможність бути літературою модерністичною. Водночас Море тут втілює ту далеку мрію, можливо, ірреальну, яку можна відчувати, в стихії якої можна жити, творити, рухатися вперед, долати перешкоди, труднощі, мрію, що часом може стати «матеріалізованою» реальністю (як солона вода, синій обрій, хрумкий пісок).

Українська проза 20-х рр. засвоює і активно впроваджує також ще одну новітню духовно-психологічну «субстанцію» у свідомості української людини цього часу – Місто. В «Майстрі корабля» Місто уособлює той обітований рідний берег, чиїми тихими вуличками часом гуляє штормовий вітер, принесений з Моря – ця деталь присутня в тексті твору. Подібними деталями в ньому конкретизується авторське переживання зображуваного, власне, зображення стає *вираженням*, носієм певного філософського підтексту. Знову-таки, кожен з героїв розуміє той берег по-своєму, однак це не позбавляє образ Міста узагальнюючого, синтезуючого змісту. Тайах потребує його, як основи свого життя – це вона зрозуміла лише в Італії: «Я йшла східцями нагору й повторювала собі, ніби молитву: «Треба додому вертатися. Треба додому вертатися. Додому вертатися» (2, 90). Для господаря трамбака усвідомлення рідного дому набирає космополітичного характеру. Після трагічної загибелі коханої і його перебування в монастирі вітчизною стало море: «За батьківщину ми звикли вважати землю, де нас народила мати, де ми виростили в гніві чи в радості, осягали великий світ. У мене ж батьківщина – море, і ви розумієте, як я летів з гір до морського берега – стежками й хащами» (2, 100). Для Полі розуміння батьківщини пов'язане з коханим-військовополоненим, котрий ночами тужив за своєю далекою «гаймат» (батьківщиною). Навіть в основі фільму Сева – розповідь Богдана про нестерпну ностальгію за рідною землею, коли він потрапив на Балкани і приєднався до полонених заради свого повернення в тиху гавань Міста.

Для То-Ма-Кі, як носія авторської ідеї, батьківщина – конкретно-історичне поняття. «Моя Республіка» (тобто Україна) – так називає він її в романі. І, певно, це є оте «головне», чому, за авторським задумом, присвячено «Майстер корабля». Неоромантик Юрій Яновський не відмежовувався від тих актуальних проблем пореволюційного українського суспільства, які порушувала тогочасна патріотично віддана інтелігенція в гострих дискусіях (найвідоміша 1925–1928 рр.), статтях, у художній творчості. Серед них особливо вирізнялася проблема культури української нації як одна з найважливіших соціально-етичних проблем.

У романі Юрій Яновський поетично називає культуру нації своєю нареченою, для якої він був «сміливий і упертий», «хотів бути в першій лаві бійців за її розквіт», «полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу» – в цих останніх словах втілено романтичну ілюзію ще не розчарованої і не розчавленої тоталітарним режимом української інтелігенції 20-х рр. Він створює образ корабля (згадаймо: не бутафорного, а справжнього, за стародавніми кресленнями), що символічно втілює своєрідну програму духовного відродження українців, їхній власний шлях розвитку, з опертям на цінності справжні, вивірені часом. Ця «підтекстова» програма постійно доповнюється роздумами То-Ма-Кі, інших дійових осіб, що причетні до спорудження вітрильника. Власне роман Яновського став своєрідною сходиною в усвідомленні українською людиною себе як частини певної нації, своєї духовної, морально-етичної наповненості в конкретному часі і в перспективі свого майбутнього.

Будівництво корабля, справжнього, добротного, на основі попереднього історичного досвіду, але за новим проектом Професора, будівництво як творення – все це втілює вільне творче начало в людині, розбудженій до нового життя, також символізує будівництво нового суспільства за іншими, кращими, гуманнішими законами. Яновський і чимало його сучасників, жив цією ідеєю, був її фанатом. Перші успіхи «соціалістичного будівництва» їх шокували, хоча найпрозорливіші, далекоглядніші бачили, а то й інтуїтивно відчували тріщини на новоствореному кораблі вже в 20-х рр. Згадаймо підтекстовий зміст повісті «Санаторійна зона» М.Хвильового чи оповідання В.Підмогилюного «В епідемічному бараці». Внутрішнє чуття художника і Яновському допоможе побачити ті тріщини вже зовсім скоро – в романі «Чотири шаблі».

А поки що неоромантик Ю.Яновський щиро вірить, що це нове життя Республіки будується, як і корабель Міста, за законами збереження в душах краси й добра, внутрішньої свободи людини. Це символізує жіноча фігурка (майстр) на носі корабля – тисячолітній символ-оберіг, що його ретельно під наглядом Професора витешує з горіхового дерева матрос Богдан – саме вона його поведе далекими морями, буде «оберігати від рифів», «заспокоїть хвилі». Далекі предки вирізблювали майстр у вигляді вовка, ведмедя чи хитрого лиса. «Майстром корабля має бути жінка», – так вважають Професор, Богдан, Сев, То-Ма-Кі. Чоловічий патріархальний світ – хиткий, часто змінюваний, агресивний, завойовницький – до цієї думки схиляє автор історіями життя своїх героїв.

Серед них особливо виділяється матрос Богдан. Уперше він з'являється, як і годиться в романтичному творі, в напруженій, вирішальній ситуації: його витягають вночі Сев і То-Ма-Кі з штормового моря, повертаючи до життя. Типовий портрет красеня-героя доповнюється в такий спосіб: «Тепер перед нами стояв блідий матрос, чорнявий і смаглявий, із затьмареними синіми очима, страшенно змучений попередньою мандрівкою на щоглі. Чорнява борідка пробивалася на щелепах, обличчя приємне, хоч не красиве, вражав погляд, що завше був скерований в обличчя співбесідника», «сів на землю від слабості і простягав до нас руки, як божевільний» (2, 51–52). В душі Богдана поєдналося, здавалося, несумісне: мрійливість, потяг до справедливості, вільнолюбство і цілком тверезий погляд на життя. Його минуле сповнене небезпечних пригод і мандрів, він нераз помирав і воскресав. Це він, ризикуючи життям, рятує То-Ма-Кі від несподіваного нападу на нічному березі. Спокійно, помірковано сприймаючи світ, водночас готовий до героїчного вчинку, а то й рішучого протесту проти посягання на його свободу. Про нього Генрі каже То-Ма-Кі: «Мені подобається твій Богдан. Це неймовірний оптиміст, він належить до тих людей, з якими всі одвічні питання спрощуються до розмірів однієї фрази. Народження чи смерть вони сприймають так примітивно, що це зовсім не стає для людини на перше місце і не затуляє бадьорості й радості. За такими людьми мимоволі йдуть. З ними дуже легко жити» (2, 143). Цей цікавий «життєвий матеріал» стає не лише прообразом майбутнього фільму Сева і То-Ма-Кі, а й виконавцем головної ролі в ньому. Безперечно, саме Богдан – романтичний ідеал Яновського, його основний романтичний герой. Не дивно, що Тайах серед

усіх чоловіків вибирає саме Богдана – уособлення справжньої чоловічої мужності, сили, впевненості. Це мудро передбачив Професор: «Вас не задовольнить жоден мрійник і романтик. Вам треба сильної руки, пошерхлої руки моряка і його посолених вуст із запахом горілки і міцного матроського тютюну» (2, 53).

У виборі місця і ролі жінки у творі Яновський також пішов новим для української літератури «модерністичним шляхом». Він Прекрасну Даму свого роману наділяє екзотичним і легендарним іменем Тайах. За давньоєгипетською легендою, його мала дружина фараона, яка спокусила своєю пристрасною чарівністю юнака Іосифа. Символічно, що в центрі чи не всіх дійств твору ця прекрасна танцівниця, уособлення справжньої жінки – повія і богиня водночас. З дим образом у творі пов'язане еротичне начало. Як і належить, її образ оточує ореол загадковості, що не зникає до останніх сторінок. Про минуле Тайах довідемося лише почасти, через її сповідувальні листи до То-Ма-Кі. До того ж це «авантюристка з ніг до голови», своєрідний стрижень сюжету: в неї всі закохані, вона вносить постійний неспокій у душі чоловіків, вже своєю присутністю спонукає їх до дії. Але, наділяючи Тайах рисами своїх демонічних героїнь із ранніх оповідань, Ю.Яновський наповнює цей образ новим змістом, зокрема, психологічним. В її душі відбувається постійна внутрішня боротьба. Тайах намагається вирватися з полону свого неприязливого минулого, поступово повертає собі почуття власної гідності, впевненості, очищується духовно. Це прикметна риса романтичного світовідчуття Яновського – його герої завжди тягнуться до світла, до збагачення свого внутрішнього ества, ніколи не загрузають у полоні власних сумнівів і нікчемності. Тайах з надією жде майбутнє: «Я горітиму рівним, високим і ясним полум'ям...» (2, 134). В цілому герої «Майстра корабля» внесли в українську прозу 20-х рр. фаустівський дух творчого неспокою, сміливого пориву вперед до утвердження людини в цьому неспокійному, як вічне Море, новому світі. Письменникові вдалося саме в цьому творі переплести загальнолюдське й національне, сміливо спроектувати в майбутнє. Саме «Майстер корабля» засвідчив апофеоз духовного і художнього зростання Юрія Яновського як українського неоромантика.

За кілька літ він зізнається Г.Костюкові: «Вчуса писати під Кириленка», [то наука] «дуже тяжка, до нудоти. Спробуйте писати примітивно, швидко, не турбуючися глибиною психологічних і ху-



дожних мотивацій вчинків героїв, і побачите, як то тяжко. Звичайно, коли ви писали колись інакше...»<sup>10</sup>. Роман «Чотири шаблі» (вийшов у 1930 р.) створювався паралельно з «Майстром корабля», але і техніка його стильового виконання, і співвіднесення з попередньою традицією національної і зарубіжної літератур децю інші. Йому судилося стати ще «скандальнішим» твором в історії української літератури ХХ ст. – він викликав цілу зливу звинувачувальних нападів з боку партійної критики, які тривали аж до початку 80-х рр., коли його із значними цензурними вилученнями було знову надруковано (у п'ятитомнику Ю.Яновського). За «оспівування анархії та отаманства», націоналізм перші видання «Чотирьох шабел» потрапили до спецфондів, митця змусили виправдовуватися за переклади роману за кордоном чеською та німецькою мовами, а невдовзі й прилюдно засудити як свою «гірку помилку».

Розглядаючи «Чотири шаблі» Ю.Яновського в контексті українського неоромантизму 10–20-х рр., варто зважити на те, що ця стильова модерністична течія, як і український романтизм ХІХ ст., пов'язана з найголовнішими суспільно-історичними подіями того часу: пожвавленням національно-визвольного руху народу, активізацією загальної суспільної свідомості, її потягу до національного самовизначення, пробудженням прагнення людини до духовного звільнення і самореалізації в новій дійсності. Віковічні проблеми української нації в першій чверті ХХ ст. знову не вирішено – в новій цивілізаційній реальності все ніби вернулося «на круги своя». Отже, корені неоромантизму 10–20-х рр. перебували в полі архаїчному – історичних та фольклорних джерелах, жилися соками народнописенної поетики. Це переконливо засвідчують «Чотири шаблі»: в цьому творі Юрій Яновський намагається осучаснити саме традицію національного класичного романтизму ХІХ ст. Деякі дослідники, наприклад О.Чумаченко, це «осучаснення» вбачають лише у прямому запозиченні форми у Р.Кіплінга<sup>12</sup>, з чим, звісно, не можна погодитися.

Не можна твердити, що тематика стихійного повстанського селянського руху в Україні в першій чверті ХХ ст., яка заборонялася або не помічалася радянською історіографією, до з'яви твору Ю.Яновського була зовсім відсутня в тогочасній українській прозі. Її торкаються революційні романтики О.Копиленко («Буйний хміль»), І.Кириленко («Стихія»), І.Ле («Юхим Кудря»), а також письменники-модерністи Г.Косинка («Анархісти»), В.Підмогиль-

ний (цикл «Повстанці»). Але саме в романі «Чотири шаблі» Ю.Яновському з великою експресією художнього вираження вдалося передати могутню стихію визвольного селянського руху в Україні у революційний час, а також спробувати осмислити його трагічні наслідки. З'ява цього твору стала сміливим рухом молодого ще автора проти загальної течії тогочасної прози, що в основному відбивала непростий час у душі революційної романтики, повністю заангажованої більшовицькими ідеями. Безперечно, над українським неоромантизмом цього періоду, хоч він і перебував у силовому полі позаідеологічної системи модернізму, все ж тяжіла соціалізована естетика, пов'язана з тогочасною більшовицько-комуністичною або національною ідеологіями. Роман «Чотири шаблі» був повністю заангажований ідеєю національною – в цьому найбільше проявився його зв'язок із українським романтизмом попереднього століття. Вона визначає основні тематичні лінії роману, його проблемні вузли, співвіднесені з основним неоромантичним конфліктом – протистоянням мрії і дійсності. Але прикметно, що у творі, хоч і приглушено, все ж наявна і більшовицька ідея («Червоного прапора красна зоря //обійде із нами далекі моря!» – улюблена пісня чотирьох друзів, ватажків повстанців). Цікаво, що національна ідея у творі має потужну оптимістичну перспективу, що перетворюється в далекосяжну романтичну мрію, більшовицька ж компроментує себе, утвердившись у реальній дійсності. Гадаю, що на такий своєрідний ідеологічний контекст «Чотирьох шабел» вплинули національно-комуністичні переконання близького товариша Ю.Яновського Миколи Хвильового, як тодішнього загальноновизнаного «кумира» всієї української інтелігенції, одного з основних рушіїв літературної дискусії 1925–1928 рр., засновника ВАПЛІТЕ.

Закономірно, що українського неоромантика Ю.Яновського цікавить не так детальне розгортання конкретно-історичних подій, як загальні історіософські проблеми в контексті націобуття, не аналіз, а синтезоване вираження найосновнішого. Хоча підготовчі матеріали з архіву письменника свідчать, що роман вибудовувався на реальних фактах і узагальнюючі роздуми з'явилися внаслідок глибоких студій письменника над історичними, фольклорними джерелами, розповідей легендарного військового діяча українського повстанського руху Юрія Тютюнника, з яким Яновський познайомився і заприятелював у Одесі. Не другорядну роль (зокрема,

в розгортанні сюжету, в умовній «кіплінгівській» ситуації зіставлення сходу з заходом) зіграло і ознайомлення з особливостями перебігу французьких наполеонівських воєн, з діями і навіть характером відомих французьких полководців. «Те, що ви прочитаєте далі, – не є історія. Я не дужий писати історію і розставляти людей так, як вони колись стояли на шаховій дошці великих громадянських війн. Натомість я ревізую склепи моєї пам'яті і використовую увесь гідний матеріал. Я не шкодую фарб і сили, що колись належали багатьом персонажам п'єси життя, я віддаю ці фарби і цю силу одній людині – моему улюбленцеві (геросві. – Р.М.). І робити так – приємно мені. Вдихніть в себе ці спогади, як блакитний дим з пахучого тютюну, хай зашумить голова, пригадуючи аналогії, потім випускайте дим з рота поволи, чудернацькими візерунками, щоб і очі загорілися, блукаючи серед заплутаних ліній тютюнового диму», – так не без символічного натяку писав Ю.Яновський у планованій авторській передмові до роману.<sup>13</sup>

Отже, роман «Чотири шаблі» – це своєрідна неоромантична модель національно-визвольного руху 10–20-х рр., а також спроба синтезовано передати його суть і трагічні наслідки. Перші чотири пісні-розділи, що за рукописами і в першодруках мали назви «Козак Швачка», «Успенівська операція», «Рейд», «Загибель бригади», передають цілісну, художньо змодельовану картину-гіпотезу всенародної боротьби українців за своє національне визволення. Адже в реальній дійсності ХХ ст. не було істотно дієвого об'єднання окремих повстанських загонів, підпорядкування стихійного анархічного руху комуністичним ватажкам, що привели б його до *переможного* завершення. Кожен з розділів може вважатися окремим, викінченим твором – Яновський, таким чином, започаткував в українській літературі новий жанровий різновид роману в новелах. Однак, сюжет подій, що об'єднуються між собою загальним романтичним пафосом, має струнку композицію: піднесений початок-зачин, експресивне протікання цієї боротьби, її кульмінація, апофеоз і передбачення фатального кінця – «загибель».

Починається роман епіграфом «Пустимо стрілку, як грім по небу; // Пустимось кінями, як дрібен дощик; // Блиснем шаблями, як сонце в хмарі», взятим із фольклорної збірки «Народные русские песни» А.Метлинського. Він є своєрідною заявкою письменника на поетизацію стихії народної боротьби і символом її високого духовного сенсу. Надалі кожен розділ має пісенний зачин, що є вод-

ночас авторським синтезованим тлумаченням дальшої оповіді, обіцянка певного настрою. Ці пісні-зачини в загальному художньо-філософському спрямуванні роману допомагають емоційніше передати визвольний пафос віками поневоленого народу, передають його як невід'ємну частину колективної свідомості українців, його заповітних мрій, прагнень, широту його духовного світу, приспаного довгою неволею. Ось, скажімо, уривок зачину до третьої, кульмінаційної пісні («Рейд»): «О вітре мандрів, весну розвівай, // Підкинь до неба пил полків кінноти! // Земля лежить – щасливий теплий край, // І коливаються її висоти». В ньому синтезовано передано відчуття пробудженої свідомості поневоленого народу, його внутрішню піднесеність, оптимістичну настроєвість на майбутнє.

Прикметно, що роман починається весіллям ватажка повстанців Шахая, яке символізує початок боротьби, а з нею нового життя. На весіллі сліпий кобраз співає про козака Швачку, Супруна, який «зібрав війське славне запорізьке та й пішов орду бити» (2, 174). Панько Виривайло нетерпляче «прикладє долоню до рота і пронизливо виводить божевільну ноту пісні: «Ох, і ти, козаче, козаче Супруне!» (2, 175). До нього приєднується голос Івана Виривайла, нареченої і, нарешті, всіх присутніх. Таким чином, вже з перших сторінок Яновський робить спробу прочитати сьогочасну історію крізь призму минулого, але коригує традицію романтизму ХІХ ст., який ідеалізував героїчне минуле, зіставляючи з «безславною» сучасністю. Яновський ідеалізує сучасність, він переконаний, що його герої в новій боротьбі переможуть, а слава минула «не вмре, не загине». Дії людей у романі подаються як виявлення їхнього внутрішнього стану. Особливий акцент робиться на стані звільненої, розкріпаченої особистості – це типово неоромантична змістова особливість поезики твору. Скажімо, іде Шахай ярмарком, «переступаючи калюжі, ніби широкі ріки, баклажани нагадували йому кров, очеретяне віниччя біля яток перетворювалося йому на пишні бунчуки, плахти на руках – на прапори, і вітер над ярмарком – на гомін і шум армій» (2, 167). Опис осіннього ярмарку перетворено на відображення внутрішньої готовності командира негайно повести військо до бою, хоча кожна деталь цього опису може сприйматися і як символ. Такі символічні деталі-образи розкидані по всьому тексті. Наприклад, образ туману, він є стрижневим, несе важливу виразжальну інформацію. Він уособлює стан невизначеності, непевності повстанців: на станції Варварівка, де загін Шахая мав відібрати

зброю у білогвардійців, «висів у повітрі пасмами туман. Люди заклопотано снували на пероні, чекаючи свого Колумба. Мета їм була темною і невизрадною в такому скаженому тумані, що, ніби море, затопив степ і непомітну станцію. Чи є та загадкова земля, до якої простував їхній ватаг, чи нема її за безліччю хвиль таємного і грізного моря? Люди цього не знали, і стояв туман над ними і над станцією, туман ранковий, котрий втрое оманніший за нічну темряву» (2, 180). Не так просто вплинути на свідомість маси, організувати її довкола звабливої мети, хаос, стихію перетворити в цілеспрямований потік – цей мотив є наскрізним, структуроорганізуючим у творі Яновського і зі змістового погляду також досить цікавий. Поступово ця маса, стихія об'єднуються під... червоним прапором – безперечно, це не лише невелика деталь, а свідчення усвідомленого відходу Яновського від високості романтичного узагальнення до одноплщинної реалістичної конкретики. Однак, якщо не ідеологізувати цю незначну деталь, не прив'язувати її до певної історичної ситуації, можна «побачити» тут абстрактну антиномію: маса і сильна людина, що здатна її приборкати, приручити, підпорядкувати своїй волі.

Яновського єднає з класичним неоромантизмом те, що він так само своїм героєм обирає сильну особистість, «з розширеним серцем і могутньою пульсацією»<sup>14</sup>, для якої визначальною є воля до життя («...інстинкт життя в них бився в кожній жилці» (2, 289). Ця тенденція суголосна поширеному в українській літературі 20-х рр. новітньому усвідомленні «повноти життя», внутрішнього відчуття його перемоги («...уся земля дрижить від напруженості життя і летить-пролітає в наше майбутнє, ради якого всі ми живемо»<sup>15</sup>). Однак, ця сильна особистість неоромантика Юрія Яновського, якою він мислить її в історіософських «Чотирьох шаблях», пов'язана також із конкретною історичною ситуацією, в якій вона може самореалізуватися. Згадаймо, що український романтизм ніколи не зводився до універсалізму, його поетика засновувалась на історичній чи фольклорній конкретиці, герой завжди був історичною особою.

Герой Ю. Яновського не розчиняється в масі, не є її «типовим представником», він досить індивідуалізований. Шахай, Остюк, Галат і Марченко – «чотири паростки міцного дуба», як називає їх автор, є синами одного народу, тепер об'єднані спільною метою, хоч бунт кожного (проти стихії, ворогів, несвободи) індивідуальний і реалізується на рівні індивідуального вибору чи індивідуальної

поразки (особливо це показово в останніх сценах твору). «Це сиділи на скелі орли» – ця репліка оповідача на початку твору готує читача до сприйняття головних дійових осіб як ідеалізованих романтичних героїв, що також посилює піднесений пафос визвольної боротьби. Але далі автор вже не нав'язуватиме подібної декларативної характеристики, хоч і демонструватиме козацьку (не рибарську!) відвагу, силу, мужність, витривалість кожного на його рівні індивідуальної самодостатності. Водночас Шахай, Галат, Остюк, Марченко, як неоромантичні герої, несуть у собі потенціально трагічність, внутрішню «вічну» суперечність із зовнішнім світом.

Піднесений романтичний пафос перших чотирьох частин роману змінюється осмисленням індивідуальної трагічної поразки кожного героя і через неї трагедії всього українського народу в останніх розділах («Маршал Остюк», «Ми на золотому ручаї», «Китайська шахта» (інший варіант «Шахай умер»). У них домінують емоційно-лірична настроєвість поступається місцем глибокій змістовій раціоналістичності, синтез – аналізові. Річ у тім, що твір писався тоді, коли вже відгрімилі бої, а національно-визвольні змагання зазнали поразки. Багато колишніх воєнків армії УНР емігрували за кордон. А ті, що лишилися, змушені були змиритися із власною долею і долею своєї нації. Такою була об'єктивна реальність і Яновський намагається її проаналізувати, осмислити. Відповідно змінюється і стилістика оповіді, в ній з'являється більше внутрішніх монологів, сюрреалістична візійність (як у розділі «Маршал Остюк») чергується з публіцистичністю і декларативністю (особливо в розділі «Китайська шахта»), частішають і стають філософічними ліричні відступи, вже як безпосередні носії авторського голосу.

Яновський і далі моделює випробувальні ситуації, але вже на іншому рівні – метафізичному. І хоч поживляється, стає загадково-інтригуючим сюжет, найголовнішим об'єктом авторської уваги тепер є душа людини. Тепер її сила полягає не в подоланні тиску чужого зовнішнього світу, наближенні мрії до дійсності, а в гармонійному розв'язанні конфлікту між минулим і сучасним. Герої відриваються від національного ґрунту, наприклад, Остюк потрапляє дипломатом до Парижу, а загублений у часі Марченко (всі вважають його загубленим) стає золотошукачем на «Золотому ручаї» (Цей розділ є національною стилізацією під пригодницькі твори Дж. Лондона). Галат і Шахай, як найменш авантюри, працюють на

шахті. Але ідеологічної детермінованості вони не позбавляються – живуть у двох площинах: згадками про своє славне і безславне, але все одно героїчно-піднесене минуле і в позбавленому екзистенційного сенсу сучасному.

Дія, отже, переноситься в мирний, пореволюційний час, що більше нагадує уособлення нового життя. Прикметно, що це новоявлене майбуття, колишня мрія, до якої так самозречено прямували всі, зіллывшись із дійсністю, перетворилася в модель нової, знову відчуженої від людини дійсності. Колишні герої, про яких співали пісні, які вели за собою маси, могли впорядкувати хаос, стихію, опиняються в тому суспільстві, до якого прямували, за яке боролися, але в ньому вони не можуть себе реалізувати, утвердити. Їхні душі стомлені й вичерпали себе, той життєствердний вогонь, що рухав їх уперед, згасає. «Як покручене бурєю дерево» стоїть Остюк, колишній стрункий і міцний кіннотник, і бачить довкола «голий безводний степ... Хліборобів ковтнула вигідніша, не хліборобська праця»; Біль, розчарування і в зізнаннях Галата: «Я хочу жити і відчувати, що я є господар усього в країні». Придивімося до стрижневих слів останніх сторінок роману: «Комуністи, наперед! – *прошепотів* Остюк. Зайшли до *кліти*. Кліть рушила. Вони *повисли* в чорній *мряці*. Вітер свистів *внизу*. На поясах у них блищали лямпи. Друзі *падали в глибину*, наче вирушали із своєї планети в путь поміж вічних зір» (2, 326). В них символічне передбачення Яновським майбутнього України.

«Чотири шаблі» були останнім твором перед трагічним згасанням неоромантичного таланту Юрія Яновського – в час панування тоталітарного режиму й методу соціалістичного реалізму вільна творчість цілковито унеможлилювалася. Його індивідуальний стиль, що поєднав традицію національного романтизму ХІХ ст. з класичним неоромантизмом англійців та американців, не міг послідовно, художньо достойно витримувати штучні метаморфози, бо не був вчасно вироблений імунітет протистояння. Але чи можливий він узагалі – це предмет уже іншої розмови.

1998

<sup>1</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 116. – Од. зб. 2. – Арк. 4.

<sup>2</sup> Див.: УЛЕ. – Т. 3. – К., 1995. – С. 484.

<sup>3</sup> Літературний ярмарок. – 1929. – № 9. – С. 129.

<sup>4</sup> Яновський Ю. Твори в п'яти томах. – Т. 1. Оповідання. – К., 1982. – С. 38. Далі посилання на це видання.

<sup>5</sup> Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967). – К., 1968. – С.84.

<sup>6</sup> Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси. – К., 1984. – С. 100.

<sup>7</sup> Підмогильний В. «Майстер корабля». Новий роман Ю.Яновського // Глобус, 1929. – № 3. – С. 43.

<sup>8</sup> Маланюк Є. Юрій Яновський // Єлисавет. – 1992. – 19 серпня.

<sup>9</sup> Див.: Островський Г. Все, що залишилось // Вітчизна. – 1993. – № 3–4.

<sup>10</sup> Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова // Радянське літературознавство, 1989. – № 8. – С. 13.

<sup>11</sup> Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Кн.1. – Едмонтон. – 1987. – С. 366.

<sup>12</sup> Див.: Чумаченко О. Український «кіплінгіанець» Ю.Яновський (Перспективи модернізму в «Чотирьох шаблях») // Слово і час. – 1998. – № 3. – С. 28–31.

<sup>13</sup> Відділ рукописів Інституту літератури НАН України ім. Т.Г.Шевченка. – Ф.16. – Од. зб. 269.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Лист Я.Савченка до Ю.Яновського // Відділ рукописів... – Ф.16. – Од. зб. 1233.



Ніла Зборовська

## ВІД СПОНТАННОЇ МІФОТВОРЧОСТІ ДО СЮРРЕАЛІЗМУ

Ядром еміграційної літератури в 40-х рр. був Мистецький Український Рух (МУР). Пристрасні дискусії про майбутнє української літератури обумовили дві ідеології серед мурівців: ідеологію оновленого органічного стилю, що виникає на національних традиціях (Ю.Шевельов) та ідеологію «неповороту назад», створення винятково нового модерного стилю (І.Костецький). Один з головних ідеологів модерністської настанови І.Костецький разом із літературознавцем В.Державиним та поетом О.Зуєвським уже після розпаду МУРу (кінець 40-х рр.) починає активно популяризувати класиків світового модернізму. Ці тенденції еміграційного літературного руху вплинули на формування наступного творчого покоління, що з'явилося на літературному обрії в кінці 50-х рр. і обрало своїм принциповим орієнтиром – естетичні новації.

Емма Андієвська також належить до тих письменників-емігрантів, які наполегливо вивчали західний естетичний досвід і сприйняли ідею модернізації української літератури, її інтеграції у світовий мистецький рух. Теоретичне пояснення модернізму І.Костецьким у книжці про Езра Паунда (1960), зокрема положення про те, що модернізм має синтезувати всі епохи й стилі на принципах символу, образної багатоплановості та міфотворчості, було переконанням цілого ряду поетів-експериментаторів. Е.Андієвська прагне саме до такого стильового синтезу. Адже поетеса як творча особистість в цілому формувалася на Заході. У 1943 р., коли їй було дванадцять років, вона з матір'ю емігрувала до Німеччини, потім жила у Франції, Америці. Починаючи з 50-х рр., регулярно видає свої поетичні та прозові книжки в Німеччині.

Творчість Е.Андієвської постала у складному контексті літературних, інтелектуальних, соціо-політичних, філософських пошуків кінця 50–60 рр. За естетичними переконаннями вона близька до таких поетів діаспори, як В.Вовк, П.Килина, Ю.Тарнавський, Ж.Васильківська, Б.Рубчак, Б.Бойчук, що склали так звану «ню-

йоркську групу», об'єднану «спільним прагненням обнови в літературному вислові» (В.Вовк). Названі вище поети разом з Е.Андієвською належали, на думку Б.Бойчука, до «первісної сімки» «ню-йоркської групи».

Поети-модерністи поступово відходили від «українського месіанізму» празької школи. Поезія мала виявляти таємниці прихованого індивідуального буття. Це завдання висувало нові вимоги до поетичної мови, зокрема, спрямовувало на вербальні експерименти. Слово переставало бути репродукцією зовнішньої реальності, його семантика тільки натякала, туманно окреслювала фрагменти суб'єктивного світу, герметизувала пошуки, пізнання. Значення слова ставало плинним, невхопним, полівалентним.

Е.Андієвській дуже близька символістська поезія. Єдиним справжнім поетом для неї, «першою і останньою» любов'ю став С.Маларме. Вся сучасна поезія, вважає Е.Андієвська, проходить «у тих залах», які повідкривав французький символіст<sup>1</sup>. Утім, С.Маларме справив великий вплив не лише на Е.Андієвську. Його герметизм приваблював й інших українських поетів-емігрантів, зокрема, О.Зуєвського, який часто перекладав французькою поета, а в 1991 р. видав книжку перекладів з його творів. Загалом, на ранній поезії Е.Андієвської виразно позначився вплив не лише французьких поетів-символістів, а й італійських поетів-герметистів, художників-сюрреалістів.

Рання поезія Е.Андієвської – це химерні персоніфікації, що зримо виліплюють ліричну сутність явищ та предметів. Повсякденне очудеснюється, набуває казкової масштабності, «гігантської сутності». Листок, берег, вітер, яблуко, кожний найменший «герой» природи усвідомлюється. Річ, явище не просто набуває людських рис, а воно стає родичем людини, і в цьому найсуттєвіший зміст такого перетворення. Проникнення людської свідомості у природу спостерігаємо, наприклад, у поезії під назвою «З біографії листка». Тут листок – прокидається, у марення і химерні мрії:

Листок – молодець,  
Листок – паїнка,  
Навшпиньки ступас,  
Щоб не пошкодити переливи сусідів.  
Листку не спиться,  
Листку мариться,  
Що він окарина,  
Що він лисиця.

Герой Е.Андієвської ніби прагне пережити всі варіанти буття, всеоприсутнитися через образи людино-листка, людино-вітру, людино-яблуко... Це дивовижна містерія поетичної мрії.

У ранній поезії вражає наївність, щирість, безпосередність у передачі природних явищ. Персоніфікація стає всеохопним прийомом, коли олюднюються не лише предмети, явища, краєвиди, а й ідеї, слова тощо. Недаремно Е.Райс пише про «дитячість» поетичного світу Е.Андієвської, а Б.Бойчук та Б.Рубчак про «наївно-дитинні уособлення явищ природи» з своєрідно гумористичними ефектами<sup>2</sup>. Бурлеск, гіпербола, персоніфікація стають в Андієвської невичерпним джерелом гумору, що нагадує «матеріалістичний» гумор Рабле. На його основі з'являються гігантські образи, в яких органічно поєднані буденні, звичайні речі з космогонічними поняттями («дівка тисне всесвіт», «телята лижуть вим'я планети», «жовток всесвітній розпороли», «на дні всесвітнього відра» тощо).

Е.Андієвська творить сміхотливу казково-фантастичну поетику: мале несподівано умогутнюється («Цвіркун ріку проклав у траві – Ходять річкою кораблі і кораблики, Ходять равлики-гори»); велике – дитиніє («за вухо – океан візьму», «один каліка їде в черевіку, накрившись власною повікою»).

Більшість віршів є наслідком зорових трансформацій. Андієвська культивує бачення: «Хоч як не дивно, перше моє сприймання натхнення світу відбувається через око, щойно тоді з'являється слово»<sup>3</sup>. Маніпулюючи кутом зору, поетеса творить найрізноманітнішу образність. Про незвичайну зорову перспективу промовляють назви віршів («З ніші на світ», «Природа під іншим кутом», «Базар з порушеним виміром»). Від чарівного ока реальність невимусовно зміщується у казку:

Дехто вдяг замість шапки калюжу,  
Дехто півтіла кинув лежати,  
Дехто, у кого на пальцях перетинки,  
Місто небом перетина

(«З ніші на світ»).

Час, як і простір, також є одним з елементів гри та гротеску. Тяглість наділена чудесними властивостями, нею торгують, маніпулюють, як кому заманеться. У поемі «Найнеобхідніші закони сну» (зб. «Первні») за їзду на сновидному теплоході платять віком: «Дідусь, захоплений їздою, з'їздився до віку немовляти»; «Другий зникає взагалі без віку...». Час то наповнюється простором, то виті-

кає простором, то щезає і знову народжується у формі, і так до безкінечності...

У словниковому вжитку Е.Андієвської є слово фасета, що пояснює улюблену метафоричність. Найхарактерніший образ – це «фасетні очі». Фасетність – тут многоокість, всеохопність зору. У цій метафорі цілісного бачення також і ключ до розуміння поетичного хронотопу. Людське око бачить лише трьохвимірний простір, сферичність всесвіту йому недоступна. Поетичне око прозирає за межу трьохвимірності, у пульсацію таємничих реальностей.

Е.Андієвська вдається до різноманітних рефлексій, щоб дати чуттєву присутність нетілесного («з природи вирізано спокій», «тишу ножицями наріжу», «відпочинок, водою підточений, поруч тече», «світло кладуть у горнятко, немов теля у солому», «Світло стоїть, як вода у відрах», «Тишею всі дороги завалено», «Тиша очі зав'язує м'ясом»). «Унікальність цього засобу в творах Андієвської, – пишуть Б.Бойчук і Б.Рубчак, – полягає у вмінні конкретизувати абстрактне з великою «предметністю», детальністю й одноразовістю»<sup>4</sup>. Абстрактні пусті форми тут мріють, ніби у сновидінні, конкретно, матеріальною наповненістю. В Е.Андієвської збуваються фантастичні бажання невітленого світу.

Відсутність драматичного трагізму у цьому світі гри створює враження безжурності, легкості, всеприсутньої радості. Це так, ніби дитина, бавлячись, освоює світ, без жодного страху й сумніву, приятелюючи з Богом та ангелами, по-доброму наставляючи Сатану і всяку нечисту силу, оскільки ще немає конфлікту між свідомим і несвідомим, світ ще неподілений на чорне і біле, не розчленований на смерть і життя, ще по вінця наповнений здоровим єдиним буттям. Це світ без часової роз'єднаності, вічно теперішній, вічно сучасний.

Добре знайома із слов'янською і староіндійською міфологією, Е.Андієвська постає автором індивідуальної міфології і демонології. У її поезії відбувається містерійне поганське дійство, що своїм колоритом нагадує українську народну магію. Це дійство, як правило, оповите кумедною урочистістю («зорі лежать, як сокири», «баби ворожать, колоду у вирій виряджаючи», «зорі гнилі обмолює нечистий» тощо). Демонологічні та міфологічні образи постають у своїй амбівалентній сутності. Так, згідно з міфічними християнськими уявленнями, ангели – безсмертні астральні істоти, що зв'язують людину з Богом і є носіями світла та чистоти. Е.Анді-

євська ж руйнує непорочність як характерну і абсолютну властивість ангела, вдаючись до ігрової профанації цього високого образу: «В чорне убраний, в біле мережаний...», «ангел-криниця», що може втопити, а може дати напитися...

Значна частина віршів нагадує поетизовану казку, в основі якої – чудесна метафора. Так, весняний пейзаж перевтілюється у весняне царство, де шпаки збирають у миску «гусячу шкірку неба», а господиня-весна узула на ноги калюжі, жучок-велетень в лапках переносить провулок у двір, а мізерна краплина-горошина визволяє невірницю-весну («Весняне»); або ж горда гілка у червоних чобітках, як «повна безуму» сварлива жінка, що верещить, погрожує лягти у труну, а в самої «довгі очиці, як ножиці», вона ними ладна зарізати кожного, хто розтулить рота наперекір («Гілка в родичах»), або баба смажить небо на рожні, а біля неї ходять приручені трьохметрові гуси, яких «пропасниця трясє» («Переступаючи з ноги на ногу»), чи світить зоря «з два красвиди», а під нею «течуть риби небаченої породи», а кожна рибина звучить, як нота («Незначний краєвид»). У процесі парадоксальної тяги думки визначальним є незвичний спосіб «сватання» найрізноманітніших елементів реальної дійсності. Недаремно Б.Бойчук визнає Андіївську реалістичність в особливому розумінні цього слова: більшість образів поетеси заснована на спостереженнях реальності та її художніх перевтіленнях<sup>5</sup>. Е.Андіївська на основі творчих рефлексій розгортає надзвичайно відчутні, зримі картини, що вражають своєю живою формою: «з грудної клітки рані» вилущується «розміром з рівнину» метелик, «зоря молодим горошком сходить на городі...».

У ранній поезії панує тон невичерпної парадоксальності, своєрідний раціональний потяг до ірраціонального. За радісну й святкову тональність, невимушений спосіб творення ірраціональних образів стиль Е.Андіївської буде названо «типово східним, українським» сюрреалізмом<sup>6</sup>.

Е.Андіївська вже в перших збірках проявила себе бездоганним творцем кількاظлощинної сюрреалістичної метафори («баби з тілами повними риб», «няньки небесного росту» «в халатах завтовшки з метр з живої сліпучої кільки», «Стоїть теля по вуха в крилах» тощо). Сюжет багатьох творів – це марення розуму, коли поєднуються найнесумісніші речі. Сновидний простір постає джерелом різних дивацтв, химерних істот, незбагнених покручів:

На теплоході  
Снують плечоногі...  
Крізь сиром'ятні отвори  
Довгорєбрі потвори  
Із добрим серцем  
Сиплять булки голоті...

Сновидіння як екзотична реальність приваблює поетесу передусім просторовою тендітністю, крихкотілістю, матеріальною необхідністю:

Ось, здається, міст,  
А дмухнув,  
І міст уже море.

Тут відбувається постійна розматеріалізація світу речей. З'являються напівречі, напівістоти, недовтілені, або на межі нового втілення. У цей хаотичний простір прагне проникнути свідомість, щоб підглянути, зазирнути у таємне.

Сновидний простір дуже влучно визначає така метафора, як «водоймище речей», що передає речову нетривалість, постійне збування світу, де матерія скидається, як одяг. Знеприсутнення часто завершується звуком. Звук – це кінечність перевтілення і водночас початок нового оприсутнення. «Завихрений звук», «узутий звук», «важке волове м'ясо звуку», «чотирикутний звук», «Звук, мов скриня» постає таємничо-космічною сутністю, розвітленою плероми. Вираження творчих потенцій різноманітних процесів рефлексії в Е.Андіївській дозволяє В.Державину означити її художній метод, як перший сюрреалізм в українській поезії<sup>7</sup>.

До речі, уже в ранній поезії Е.Андіївської поза так званім стихійним, органічним сюрреалізмом, зв'язаним з синкретичністю міфологічного світосприймання, є твори, які можна поставити у контекст поетичного європейського сюрреалізму:

Засувами всі двері:  
Більше нікого не впустять.  
З пальців скапують звірі  
Палять і потом постіль.  
Царствує бубликом племінь,  
Свічі з білого грому.  
Тіло, як свіжа пляма,  
Вставлене в смерть, як в раму.

Така «холодна» (беземоційна) поезія створює образ суб'єктивної думки, що виступає елементом відчуженого від людської

душі світу. Диво застигає, завмирає чуттєвість, натомість являється похмуре нагромадження таємничих образів, що міфологізує процес думання. Фасетне око з «багатоплощинним баченням» не реагує, а байдуже фіксує. Е.Андієвська поступово знімає у своїх поезіях надмірність порівняльних фігур, їх витісняє наскрізна холодна метафоричність, сюрреалістичний живопис з його шокуєчим ефектом:

Вибгалась постать-рука:  
З калюжі молока  
Легені і гирі викраює.  
На дні булки  
Видно білки  
Ковячої Афродити.

Світ перестає бути казково-чарівним. Його химерність тісно пов'язується з таємним жахаючим смислом. Зображені картини примушують відчувати страхітливую сутність проникнення. Образи заплутані в нескінченних асоціативних спіралях. Мерехтіння спіралі передає неможливість досягнення чезаючої сутності. Е.Андієвська дедалі частіше вдається до уповільненого тону, щоб передати потік химерного думання. Тональність вірша – присмеркова тінь, що переходить світло, щоб знову пірнути в темінь:

Власну труну в крилах  
Носять птахи приземкуваті.  
Боги збирають данину  
З давніх і майбутніх.  
Сестро, світи світильник,  
Стебло завершилося краплею.

Для поезій Е.Андієвської характерні вербально-магічні експерименти. Відкриття слова, його незвичайних можливостей, повернення слову міфотворчості стає однією з головних поетичних тенденцій. Оцінюючи цей талант Е.Андієвської, Ю.Лаврінченко писав: «Емма Андієвська має інстинктивне відчуття історичних шарів мови... Її основний засіб – це оновлення старих і прастарих слів... Вона знає потєбнянський секрет внутрішньої форми слова, велику асоціативну здібність слів через їх... внутрішню форму і зовнішню»<sup>8</sup>. Рефлексія розглиблює слово, розшаровує його на окремі нюанси, витягує з нього багатозначну сутність, гнучку, плинну, грайливу: «Зміна змінює шкірку в листка», «Кожний наступний стушінь му-

силь наступом стати, щоб рости» тощо. У поезії пульсує задоволення від дотепної гри розуму, що відчуває глибоку спорідненість слів. Так, у вірші «Зимою пішки» (зб. «Первні») обігрується родинність слів *сніг* і *сон*.

Снігом білять сні і сани,  
Сніг насунув іншу пам'ять,  
Інші помисли і рухи,  
Сніг в провалля мозок зрушив.

І.Фізер у вступній статті до «Антології української поезії на Заході» (1969) спирається на еkleктичний підхід Джона Крова Рансома при аналізі поетичної творчості. Рансом аналітичний еkleктизм виразив метафорою «голова, серце та ноги поезії», тобто значення вірша, емоційна тональність та формальна будова<sup>9</sup>. Класифікуючи українську еміграційну поезію за цією схемою, І.Фізер оцінює поетичний доробок Е.Андієвської за «головою», «за принципом парафрази». Він має на увазі принципову езотеричність поетичного світу Е.Андієвської, що наростає з кожною новою збіркою. За формальною ж будовою, тобто за музикальністю поетичного синтаксису – своєрідним музичним *tour de force*, Андієвська серед поетів «ню-йоркської групи», згідно з міркуванням І.Фізера, – на останньому місці. Тому що, вважає дослідник, в неї порушено цілісність музичного і смислового рівнів, що часто впливає з відносної автономії поетичних елементів. І.Фізер це називає так: з погляду музики наявне почуття енгармонійності, а з погляду сенсу – почуття амбівалентності.

Поезія Е.Андієвської в цілому рефлексивна. Із зміною тематики помітно виразюється думка. Якщо «міфологічна» тематика диктує яскраво метафоричний стиль, то «екзистенційна» – більше поглиблює змістовий план, а «соціально-політична та морально-етична» – взагалі виразює словесну фразу до публіцистичної прямолінійності.

Як відомо, філософія екзистенціалізму в 50–60 рр. формувала не одну творчу особистість. Екзистенційна тематика відчутно впливає на словник поетичної мови. Якщо в міфологічній поезії мова закорінена в глибину слів, у слова-імена, назви щойно пізваних речей, то в екзистенційній поезії поетичний зміст розрахований на інтелектуальний інсайт. Ключовими поняттями є «Бог», «буття», «небуття», «життя», «смерть» тощо. Поезія з екзистенційним багажем перейнята мотивом метафізичної туги («всесвітне



пробує у вічність зазирнути»). В опозиції «життя – смерть» ви-  
вершується смерть як могутня всесильна сила («смерть, як по вис-  
таві ляльковик, ляльки ховає в торбу вікову»). Натомість людське  
життя – ненадійне, нетривале:

Де ти життя? В цьому, що відходить?  
Тут не тримається жодний міст,  
Жодний порон, жодне поруччя.

Єдине реальне – це буття Бога, але воно виступає по ту сторону  
людського життя, чуже йому, не осягнене словом («Я співаю про  
тебе... І Ти поруч – увесь неоспіваний»). Світ зіткано з привидів та  
ілюзій. До таких мотивів Е.Андієвська повернеться у 80-х рр.  
у збірці «Спокуси святого Антонія», де вона метафоризуватиме  
людську сутність: («А я – ріка, де Бога й чорта позов»), та в романі  
екзистенційно-філософського характеру «Герострати».

Поряд із сюрреалістичними візіями у збірках «Поезії», «Наро-  
дження Ідола», «Первні» та ін. з'являються вірші зовсім іншого  
стильового плану. Раціонально-алегорична образність, логічна  
ясність викладу, оперування загальними поняттями-абст-  
ракціями, послідовність думки аж до логічного умовиводу набли-  
жує цю поезію до поетичної системи класицизму. Висока урочиста  
патетика характерна, наприклад, для сонету «Ясність» (зб. «Пер-  
вні»). Сонет є посланням Всевишньому. Розгортання сонету складає  
рефлексія про сенс буття, про не пізнаваність світу, про обділеність  
людського й герметичність божественного. Ліричний герой в пос-  
тійних сумнівах: навіщо дано волю й розум, якщо уділено часу;  
з яких джерел небуття сталося втілення, якщо буття миттєво  
унедійснюється? Ті, що намагалися осягнути обличчя Всевишньо-  
го, вже «в небутті невтільному висять», нічого не встигнувши, не  
пізнавши, не скопивши... Тому завершальним акордом пристрасне  
звернення до Бога – втомити жагу пізнання:

Яви Твоєю милістю світи  
(Нехай по нас, по всіх світах, пізніше)  
В збагненніше. Або спали вуста.

Енергійна ретардація, урочистий пафос сонету («усепроченна,  
світлоносна суть») підкреслює високу стильову ноту мовлення,  
його яскраво виражений інтелектуальний порив.

Інтелектуальна пристрась реалізується повною мірою у збірці  
«Пісні без тексту» (1968). Одна з тем цієї збірки – скороминущість  
життя, що виражається різного роду метафорами («Мій день такий

короткий – сплеск води і дорога, що зникає в хащах»), та безсмер-  
тя світу, представлене архетипними образами, наприклад, образом  
вічнозеленого дерева, що поїть безсмертним молоком заблукане  
лоша. Поезія написана в оповідному, спокійному, монотонному  
ритмі. Світ представлений невидимою ідеєю, що прагне появи по-  
етичного образу. Образність – потойбічна, фатальна, застигла:  
«стоять плакальниці у два ряди», «пливе труна, лишаючи смужки  
світла», «куляста форма квітки між дощем і спекою» тощо. Над-  
ламленість, поруйнованість, фатальність життя символізують чис-  
ленні образи: клепсида з невблаганним піском-часом, «глиняна  
споруда з надбитою черепицею», «глек з похоронною землею»...  
Згодом з'являються і потойбічні привиди: «жовте дерево», що  
приймає піших померлих, «біла дошка», що лякає по воді,  
відділяючи добро від зла; пустеля (до річч, найулюбленіший образ  
італійських герметистів), по якій ідуть нескінченним потоком ка-  
равани приречених на смерть, ріка буття, що пливе безповоротно,  
забираючи все з собою, і т. ін.

Мотив минулості паралелізує інший мотив – мотив нетривкос-  
ті, ненадійності світу: смисл речей в тому, що вони не мають смислу,  
тобто постійно втрачаються (рівнина ще до вечора «вкриться вулка-  
нами», «найніжніша зелень» «ляже кістками і пилом», ліс стане  
пустелею...). Якщо все минає, то де ж справжність? Е.Андієвська  
знаходить парадоксальну відповідь: «Єдине, що стале, в серці, тако-  
му проминальному». Узгодження антонімічних понять, стиль па-  
радоксу стають улюбленим прийомом вирішення онтологічних  
проблем. А різка опозиційність драматизує ситуацію буття до наст-  
рою ностальгії за цілісністю. Поширеною стильовою фігурою ста-  
ють риторичні питання, що виражають тушовість пізнання,  
відносної в усьому істини та незбагненної до парадоксальності:

Як пояснити сніг в країні вічного сонця.  
Як пояснити вічнозелене дерево  
Тому, хто в кризі і холоді?

Стильова викінченість вірша досягається, як правило, афо-  
ристичною фразою. Текст розгортає думку, афоризм згортає її,  
спресовує, окреслюючи межу пізнання і безмежжя невловимого,  
немислимого. Форма афоризму приваблює Андієвську і своїм до-  
вершеним естетизмом, що передає єдність мовлення і мовчання  
(«Півсклянки вина внизу і на небі», «Суцільні входи і жодного  
виходу», «Дороги, що відходять і ніколи не повертаються»).

Поряд із досить прозорими за змістом поетичними рядками існують герметичні фрази. Е.Андієвська говорить з читачем таємною мовою. Ця непрямая, незрозуміла мова з'являється у вірші несподівано:

Знову кажуть: тільки увечорі.

Знову кажуть: тільки в темні

Хто тут говорить, про що йде мова, чому це має відбутися тільки в темноті, що має відбутися? Далі розгортається образність, що аж ніяк не прояснює попередній зміст, а навпаки лише затемнює його далі:

Відкриваються зернята,

І місяць має той самий вигин,

Що й спини померлих

У білих майках, яких ховають,

Притуливши просто до дерева.

У значній частині віршів вся увага переноситься на поетичний код мислення. Герметика стає тут стильовою доміантою. Ніби павутиною снується ірреальний світ. Неясні, непрозорі картини мережить парадоксальна думка. У її мареннях, по суті, нічого не відбувається. Прозова плинність вірша фіксує стан медитативного затихання, згасання рефлексії.

У збірці «Пісні без тексту» Е.Андієвська активно використовує колажну техніку. Така художня манера є своєрідним поглядом на світ, що сам представляється як незбагнений колаж. Тут також відчутний і композиційний безлад, поетеса подає речення у різних «стильових» категоріях. Отож маємо не лише змістовий, але й стильовий колаж. Фрагментарність, уривчастість потісняють синтаксичну нормативність.

Багатоплосинні понуро-містичні картини змінюються «блаженством волокнистого» сновидного роздивляння. Таємниця життя викликає трепет думки, що втілюється в образ світу, який, «розсунувши краї і оболонки», ступає в невагоме. Знову з'являється радісна збудженість вивідування, розгадування таємниці. Е.Андієвська розгортає сюрреалістичні пейзажі: краєвиди з деревом-конем, з «тулубом води», ім'ям, що одним боком видовжується щуюко, а іншим – дроздом «з блюдцем, замість пір'я» і т. ін. Динамічний, азартний ритм рефлексій з'являється в поемах «Купальниці» та «Проект до вивіски базарів Страшного суду». Образи потісняють один одного у швидкому калейдоскопічному темпі:

Труба пройшла по траві:

Лежить вода без голови.

Весь пляж лежить – теляча туша,

Купальниці в копицях – тут же.

Суцільний світловий пунктир,

Розполовинена на три.

Самі уста без тіл назустріч.

Купальниці – віжніші устриць...

Щільна образна скупченість відображає світ думки як «суцільну тарапату», безлад, хаосний шал.

Поема «Проект до вивіски базарів Страшного суду» також сповнена витонченого гумору, барокових та сюрреалістичних прикрас. Тут Е.Андієвська користується характерним для її стилю ігровим звукописом:

Ножака бурха на все небо

Небожем явлене з амеби;

З суцільних лап болотні морди

Поцупивши хвилясту жертву

Пішли за хмару тулуб жерти.

Окрему стильову сторінку збірки «Пісні без тексту» становить інвективна, сатирична поезія. Е.Андієвська поступається своїми естетичними переконаннями модерніста, проймаючись злободенними проблемами сучасності:

Згноїли ріки, чорнозем пустили пустелею.

Знуцання над людською гідністю

Назвали блаженством і раєм.

О, доба троглодита, з чоботом замість мозку!

Вірші сповнені публіцистичного пафосу, в них утверджуються соціально-моральні ідеї. Риторична, пристрасна, наступальна тональність робить ці поезії викривально-категоричними:

Чесність? – Друже, не на цій планеті!

Шляхетність? – В цих смердючих кератур,

Що носять людську подобу,

Закон ліктів

Проголосивши Святим Духом?

Як промовляти до сумління,

Яке заросло салом?

Актуалізація риторично-негативної поетичної функції дасть свої наслідки в подальшій творчості. У збірці «Каварня» (1983), у циклі «Відзови» Е.Андієвська продовжить почату в «Піснях без

тексту» морально-політичну поезію. Так складеться в її творчості своєрідна естетика гострослів'я з надміром публіцистичної експресії. Часом така естетика переходить у декларуючу агресивність, безжальність, навіть, з використанням сварливої, вульгарної лексики. Лірична героїня перебуває у стані пророчої екзальтації, зневажаючи реальну вбогість і нікчемність світу. Зразком негативної тональності може послужити поезія «Порожнинам, обтяженим людською шкірою»:

Ти – затичка продажна, хам, холуй,  
 Мерзенна воша, м'ясо засмерділе,  
 Клоака, що прибрала людське тіло,  
 Ковтаючи сциклини похвали  
 Донощиків. Усі твої діла  
 Тавром яснять на хрунячому рилі.  
 Гадаєш, що немає заборол  
 На всі твої паскудства?

Викривальна стилістика цих поезій підготує публіцистично-інвективне мовлення великої прози – «Роману про добру людину» та «Роману про людське призначення». Таким чином, ці та інші аспекти творчості Андіївської наочно демонструють різноманітні естетичні уподобання протягом десятиріччя (50–60 рр.), що проявляються дисоціаціями поетичного мовлення. Загалом у подальшій творчості для Е.Андіївської характерні жанрова і стильова інволюція, виокремлення якогось одного стильового набутку. У творах цього періоду переважають три жанрові різновиди: короткий ліричний вірш, поема, сонет. У цих трьох формах, – як відзначали критики, – вміщується три світи Андіївської: світ безпосередньої «моментальної» довколишності; світ метафізичних первнів буття, оснований на праприроді, що закорінена у психіку кожного з нас, і тому інтуїтивний; світ морально-етичних (часом, навіть, як не дивно, соціально-політичних) роздумів<sup>10</sup>.

Крім вищесказаного, варто відзначити ще одну жанрову особливість – прозопоезію. Протягом 50–60 рр. Е.Андіївська створить три такого роду книжки: «Подорожі» (1955), «Тигри» (1962) і «Джалапіта» (1962). Короткі новелетки відзначаються казковими, фантастичними, сновидними сюжетами. Е.Райс на основі прозопоезії «Джалапіта» визначав творчу методу Е.Андіївської<sup>11</sup>. Описуючи одну з ігор свого незвичного героя, зауважував Райс, авторка образно представляє власну манеру образотворення: «Коли Джа-

лапіта втомлювався, він сідав просто на землю й перетасовував довкола себе всі ландшафти. Потім розкладав з красвидів пасьянс». Така манера «перетасовування реальності», несподівана сполучуваність різних сторін реальності притаманна прозопоезії («У мене за вікном баштан. Він кількаповерховий, з динями й кавунами, але там ростуть і м'ясорубки»). Вона засвідчує свідому міфотворчість, характерну для сюрреалістів.

У прозопоезії лапідарність стилю доведена до максимуму. «Джалапіту» можна назвати збірником чудесних легенд-анекдотів та неймовірних афоризмів. Назва книжки зв'язує твір із стародавньою міфологією. Ім'я героя означає «Того, що живе у воді». Це своєрідне божество мінливого, плінного світу. Письменниця створює чарівний образ дитинно незахищеної («Мене вже тінь ножа вбиває... а ти з ножем хочеш на мене кинутись»), гротесково доброї («Джалапіту змусили носити воду. Він пішов, узяв на руки ріку і приніс усю на стіл, бо йому було шкода відривати від неї шматочок води») і разом з тим тілесно універсальної (тут тілесність нагадує Рабле) космічної істоти, що витікає в буття найрізноманітнішими настроями, думками, матеріальними формами («Він ліг на брук, і його тіло розійшлося деревами і кущами»). Олюднюючи цю імперсональну сутність, Е.Андіївська майстерно володіє стилем ірраціональної оповідки, що розгортається на основі чудесної метафори («Джалапіта відкоркував... свій наймолодший мізинець, витяг звідти квітку», «розкрив рота і замість промови випустив у небо зграю горобців...»).

До короткого жанру притчі, параболи звертається письменниця у книжці «Тигри». Центральною антиномією малої прози є раціональне та ірраціональне. Перше – консервує поняття, замикає пізнання, обмежує досвід, друге – розриває ланцюг умовностей, вивільняє дух. Герой-оповідач має не зрозумілу для оточення пристрась до позареальної дійсності, з якою вступає в гру, забаву, впускаючи її в повсякденний світ без особливого смислу й цілеспрямованості, ради чистої насолоди – насолоди духу. Потяг до екзотичних речей та явищ відображає естетичну позицію письменниці, що ґрунтується на потязі до пізнання незбагненого. «Тигри» – це цілий ряд ідеальних винаходів («мандрівні вогні» для подорожувачів, чарівна географічна мапа, що спричиняє неймовірні переміщення, подорожі, які зберігаються у холодильнику, невидимі леви та тигри, чудесні злодії-майстри, що викрадають помешкан-

ня, залишивши самі речі в повітрі, фантастична пристрасть вирощувати живі речі поглядом, видмухувати нові планети тощо).

Естетичним і духовним ідеалом Е.Андрієвської є безмежна, розглиблена рефлексивність. Туди спрямована мова, яка не є комунікацією, а зосередженням, спогляданням, це мова – метафізична. У параболі «Ріка» герой-оповідач із зерняток води вирощує невеличку річку, що понесе його в найнедоступніші далі, не знані жодним океаном. Образ чарівної ріки можна вважати метафорою творчої потенції думки.

У новелах «Вибір» та «Кони» опоетизовується грандіозна перестановка кілечності й безкілечності. Простір потойбіччя символізує пустеля, де процвітає «помаранчовий цвіт кактуса» («Вибір»). Ідучи за народними уявленнями про те, що кінь переносить душу в замогильний світ, Е.Андрієвська створює образи «бездоганних» гігантських коней, котрі несуть вершника «у світанок» небуття, глибину безмежжя.

В одному з творів цієї книжки письменниця розгортає метафору, яку можна трактувати як метафору про модерне мистецтво і модерного митця («Рослини»). Постає незвичайного садівника, що вирощує в повітрі екзотичні рослини, уособлює екзотичного художника. Парабола «Рослини» відображає творчу позицію письменниці, її уперту волю прямувати новими, невідомими шляхами. Цей твір – своєрідний авторський маніфест, пронизаний пафосом свободи творчої думки («ніщо мене не змусить припинити насаджувати в повітрі рослини»).

Якщо спробувати визначити еволюцію Е.Андрієвської в світоглядно-стильовому плані, то це шлях від стихійного міфологізму до свідомого сюрреалізму як метареалізму. Термін «метареалізм» запропоновано М.Епштейном на позначення реалізму багатьох реальностей, «зв'язаних безперервністю внутрішніх переходів і взаємоперетворень»<sup>12</sup>. Метареалізм Е.Андрієвської виникає як результат поетичних рефлексій над парадоксальною течією думок, що ведуть до відкриття незвичайних світів, міфічності суб'єктивного творчого процесу.

1996

<sup>1</sup> Андрієвська Е. Моє життя – це ходіння крізь стіни // ЛУ. – 1992. – 30 липня. – С. 6.

<sup>2</sup> Цит.: Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. Т. 2. – Сучасність. – 1969. – С. 363.

<sup>3</sup> Цит.: Світовид. – 1993, II. – С. 15.

<sup>4</sup> Координати. – С. 363.

<sup>5</sup> Координати. – С. 364.

<sup>6</sup> Войчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу. – С. 25.

<sup>7</sup> Державин В. Українська молода поезія на сьогодні. – Фенікс, 1959. – № 9. – С. 49.

<sup>8</sup> Цит.: Координати. – С. 365–366.

<sup>9</sup> Координати. – С.

<sup>10</sup> Координати. – С. 367.

<sup>11</sup> Райс Е. Поезія Е.Андрієвської. – С. 46.

<sup>12</sup> Эпштейн М. О метареализме // Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 160.



Анатолій Ткаченко

## СТИЛО СИМОНЕНКА

Василь Симоненко здебільшого не уникав і не притлумлював риторики, і в цьому – одна з констант його індивідуального стилю. Про неї, а також про інші характерні особливості його художньої манери – трохи згодом, після стислого з'ясування вихідних позицій.

Д.Наливайко вважає, що значення слова «стиль» завжди було й лишається різним для мистецтво-, мово- та літературознавців. Та й серед останніх існують значні розходження: одні більше тяжіють до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної, як системи принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів та течій, інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображально-виражальних засобів і можливостей<sup>1</sup>. Далі науковець розглядає співвідношення «загального стилю», тобто стилю напрямів і течій, і стилів індивідуальних і, зрештою, подає власне досить розлоге визначення, яке потрібно зацитувати повністю: «По суті стиль – це не сама форма, не «синтез форм», а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образності й інтонацію, всю своєрідність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й «надмовні» елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів, – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю й послідовністю. Наприклад, класицистичний стиль при всій його інваріантності – це концентрична й замкнута форма, прагнення до повної об'єктивності зображення, послідовне, логічно вмотивоване розгортання розповіді, перевага раціонального начала в образотворенні й усій структурі твору, інтонаційно-експресивний лад, що визначається риторичними принципами, і т. д. Романтичний стиль, що більш інваріантний, ніж класицистичний, на противагу йому характеризується такими спільними для різних течій рисами, як відкрита форма, вільна або

«розірвана» композиція, присутність авторської особистості і всеохоплююча стихія ліризму, повістування\*, що рухається ривками, ніби скоряючись емоційним імпульсам, змінний ритм, «кольоровий епітет», що виносить на перший план живописний, а не оцінювальний момент, тяжіння не до гармонії, а до глибоких контрастів, підвищена експресивність вислову і т. д.» (С. 80).

Д.Наливайко підкреслює певні типологічні риси реалізму означеного ним періоду: втілення діалектного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим, звільнення од канонічності, перевага індивідуальних стилів над «спільними», моністичність художнього мислення світу (і, відповідно, відмова од поділу стилю на «високий» і «низький» залежно від сфер зображення), а також розмежування явищ на «естетичні» й «неестетичні», пізнавальна установка (зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією), аналітичний підхід до дійсності, перенесення центру ваги на соціальну сферу, «деміургічна позиція» автора, перевага епічного начала, «романізація» жанрів та драматизація роману, поява «синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні й романтичні елементи», психологізація «індуктивного» чи «індивідуалізуючого» типу, протилежна «типологічному» психологізму попередніх епох, а також психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу (портрет, інтер'єр, пейзаж тощо), диференційованість словесно-художнього вираження (С. 14–40). Причому, ці константи художньої системи класичного реалізму існують неканонічно, не над індивідуальними стилями, а всередині їх, зумовлюючи віднесення індивідуальних стилів до певних течій в реалізмі – соціально-побутової (Марко Вовчок, А.Свидницький, І.Нечуй-Левицький), просвітительської (М.Драгоманов, М.Павлик, Б.Грінченко, Н.Кобринська), соціально-психологічної (Панас Мирний, І.Франко, І.Карпенко-Карий), філософсько-психологічна (лише в творчості універсального І.Франка). На рубежі століть відбуваються радикальні зрушення в художньо-стильовій системі української реалістичної літератури, що потребують спеціального дослідження (С. 40–42).

Таке майже реферування ґрунтовної праці Д.С.Наливайка зумовлене тим, що вона, по суті, на свій час (1987) синтезувала досягнення дотодішньої вітчизняної науки про стиль, хоча деякі положення залишаються дискусійними.

\* Замість цієї кальки можна вживати термін «оповідь». – А.Т.

Коли йдеться про «стиль епохи», «стиль напряму» тощо, то, на мій погляд, краще говорити про систему естетичних чи художніх принципів, яка знаходить вияв в індивідуальних естетичних системах, а ті, своєю чергою, виявляються в особливостях індивідуальних стилів. Наприклад, монументальний стиль давньоруської літератури видається не таким монолітним, якщо порівняти, скажімо, лист Володимира Мономаха до Олега Святославича з його ж «Повчанням» (різні жанри) чи, тим паче, з творами інших авторів (автор «Слова...» з перших рядків декларує відмінність свого «співу» од Боянового). Напевне, й наші індивідуальні стилі (в тому числі модерністські та постмодерністські), із їхнього монументального погляду, видадуться здрібнілими й зоднаковілими.

Реалізм ХХ ст., що про необхідність дослідження його нових якостей говорив Д.Наливайко, на його ж думку, висловлену в монографії «Искусство: направления, течения, стили» (К., 1981), у кращих своїх зразках брав за взірець великі індивідуальні стилі письменників ХІХ ст. Модернізм – і як одна з новітніх мистецьких течій, і як узагальнене поняття на означення художніх пошуків літератури ХХ ст. – на теренах одної шостої земної кулі був, за великим монументальним рахунком, підім'ятий ідеологічним пресом, устигнувши, щоправда, дати кілька яскравих творчих особистостей до початку директивного насаджування «єдиного творчого методу».

...У вірші «Толока», написаному 1955 р. і надрукованому тільки 1986-го, третьокурсник В.Симоненко писав:

Поезія безплідна, як толока,  
Усе завмерло, мов пройшла чума, –  
Немає Брюсова, немає Блока,  
Есеніна і Бальмонта нема!

Біля керма – запроданці, кастрати  
Дрижать од страху в немочі сліпій...  
Коли б оту толоку розорати,  
Шевченко міг би вирости на ній!

Уже тут виразно виявилися характерні риси його індивідуального стилю, або ж художньої манери, почерку, письма (ці вирази вживаю як синонімічні): моральний максималізм, внутрішня переконаність у власній правоті на змістовому рівні; культивування класичної силабо-тонічної метрики (переважно – двоскладова стопа; в даному разі – 5-стоповий ямб), згадувана вже риторичність, яка, проте, не є грою і відтак не сприймається як прийом; лаконізм,

афористичність, різке романтизоване контрастування «полюсів» і взорування на один з найбільш цілісних «великих синтетичних стилів» нашої літератури – Шевченків. Названі в першому катрені російські поети також становили улюблену лектуру, а в період учнівства – і об'єкти наслідування, потреба в якому досить швидко відпала.

Традиційно вважалося, що скромність та скептична самооцінка «не дозволяли» Симоненкові вже на старших курсах лаштувати до видання свою першу збірку, як це робили його ровесники<sup>2</sup>. Цю думку спростовує лиш недавнє опублікування таких віршів старшокурсника, як «Толока», «Я...» (сонет), «Можна», «Поет», «47-й рік», «Ти йшла з села дорогою гнилою...», «Відповідь М.Сому» та ін.: написані з позицій морального максималізму, в інвективних тонах (а здебільшого і за жанром – інвективи), вони не надавалися до друку навіть у найтепліший період «хрущовської відлиги». Тим більше, що редакційні портфелі та видавничі плани були натоптані оптимістично-хвалебною продукцією. І він це добре розумів: «Я не забув мужицькі очі хмурі. / Обличчя матерів налякані, тривожні, / Коли писали ви, продажні шкури, / Про їх життя, щасливе і заможне» («47-й рік»).

Саме на період завершення навчання та переходу на газетарську роботу (1955–57 рр.) припадає спалах соціально загостреної, інвективної (у дусі Шевченкового «послання») творчості, як і передчуття власної долі й покликання, поєднані з інстинктивним остеріганням типового для «улюбленців» української музи шляху:

Не знаю, ким – дияволом чи Богом –  
Дано мені покликання сумне:  
Любити все прекрасне і земне  
І говорити правду всім бульдогам.

А часто хочеться закрити очі клятї,  
Забути все і в затишку глухім  
Кубельце звести, завести свій дім,  
Щасливим бути, як дурак на святї.

Та тільки серце, серце ненавмисне  
Пекучим болем душу мені стисне  
І відчаєм її наповнить вщерть.

І шепче хтось (можливо, совість власна):  
– Не йди туди, догора то нещасна,  
То не життя, то смерть

(«Я», 12.XII.1955).

За свідченням Є.Сверстюка, з Симоненком «не можна було сперечатися – він не висловлював квапливих напівдумок, він про все подумав, і там, де інші багато і неясно балакають, – мовчав. Вся наша втіха, що цей його стиль відбився в тому, що він залишив нам. Але залишив для нас він тільки свій початок сходження на верховину. У важкій боротьбі з собою, з атмосферою дрімотної байдужості і мертвого стандарту він вибився на свій шлях і тільки почав ним іти»<sup>3</sup>.

Досі переважну увагу звертали саме на оцей традиційно-страдницький шлях, вбачаючи його тінь навіть у такому життєлюбному вірші, як «Ти знаєш, що ти – людина...» (протиставлення «гвинтиковий» психології) й ніби не помічаючи інтонацій гедонізму. Тим часом саме ця однобічність і вкоротила багатьом митцям віку. Він поривається бути «цілим чоловіком» (слова І.Франка, використані М.Вороним у відповіді йому ж таки, Франкові-громадянину), а йому цитують класиків: ти – «Колокол на башне вечевой...», «Поэтом можешь ты не быть...», ти – дзеркало; і коли він, нарешті стає дзвоном, громадянином, дзеркалом, то віддзеркаленню дуже хочеться його позбавитись.

Однак був і більш повнокровний, хоч і учнівський, період проби пера, приміряння до різних жанрів і стильових пошуків, архівні сліди якого сягають 1954 р. 19-річний юнак у своїх «парубоцьких віршах» дозволяє собі гру, іронію (та самокпін), пародію, солоні чи й просто нецензурні вислови, що є зворотною реакцією на сусальність і бадьористо-виробничу тематику офіційних агіток. Кілька таких віршів подано у двох першопублікаціях<sup>4</sup>, причому навіть у році 1995-му академічний часопис не зважився подати чорнильний варіант двох заключних рядків пародії на «виробничі» поезії «Ціле літо працював я з трактором у полі». Їх, напевне, і справді, не варто подавати, оскільки сам автор виправив їх олівцем. Але з погляду текстологічного та стилістичного цей, заключний, катрен пародії варто розглянути:

Ох любов моя комуністична,  
Роботяща милая моя.  
Тільки серце стукає незвично  
Та гаряча кров так і буя.

У чорнильному ж варіанті автор «хуліганів»: «Я хотів освідчитися «лічно», / Та немає сили ні х...я».

Свого часу, простеживши за одним з рукописних зошитів Симоненкове редагування вірша «О земле з переораним чолом...»,

автор цієї статті дійшов висновку про потребу заміни в ньому рядка «Комуністичне радосте моя!», якого немає в рукописі, неправленим рядком «І радосте безрадїсна моя!» та висловив здогад, що в даному разі перед нами – наслідок або редакторського втручання, або навіть роботи горезвісного «цензора в собі» (Ліна Костенко).

Після того архів Сиимоненка у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАНУ (ф. 102) поповнився новими надходженнями, зокрема версткою другої збірки поета «Земне тяжіння», яка вийшла посмертно (1964). Верстку зберіг у себе В.Костюченко. У ній є багато «слідів» як цензорської, так і редакторської роботи<sup>5</sup>, проте рядок «Комуністична радосте моя!» тут уже є. Зрештою, поет не міг тримати в руках цієї верстки, як доти вважалося, оскільки підписано її до друку значно пізніше від його смерті<sup>6</sup>.

Можливо, колись на світ з'явиться й перша верстка чи навіть підготований до друку і завізований автором машинописний примірник, хоч, гадаю, навряд. Але навіть і без того процитований вище катрен «парубоцької» Симоненкової пародії є непрямым доказом того, що у стильовому арсеналі автора міг використовуватися епітет «комуністична». От тільки контекст навряд чи влаштує тих, що так довго «боролися» за ідеологічно правовірну спадщину В.Симоненка.

Хтось мав заговорити «прямою», неезоповою, афористичною мовою, так, щоб це стало зрозумілим і для «людини-маси», і для тих, що прикривалися «іменем народу» та комуністичними ідеями («Найнікчемніші дурні вельможні...»), і для, справді, найдорожчих поетові людей («Найскладніша людина проста») і для неї, єдиної, обітованої та оббатованої, або, як тепер модно казати, для творення національного міту. Цей міт вимітив його, давав сили долати страх, але й коштував життя:

Ради тебе перли в душі сію,  
Ради тебе мислю і творю –  
Хай мовчать Америки й Росії,  
Коли я з тобою говорю!

Далі йшли підстрахувальні рядки про недругів (читай – «Америку») і друзів («Росію»), про матір; і саме їх «відсутня» й тому всюдищу цензура лишила, викидаючи «бомбу». Проте найголовніші слова були вже сказані, і якби їх навіть не зберегли магнітофонний запис І.Світличного, закордонні видання та численні переписувачі,

то зберегло б «колективне несвідоме». Як і, скажімо, «Некролог кукурудзяному качанові», «Суд», «Думу про щастя», прочитані, за свідченнями В.Скрипки, спокійним, утомленим голосом і ніби байдужим тоном (як і відсутність розділових знаків, це збиває патетику) у кінозалі Жовтневого палацу. Того самого. Після виступу пробирається крізь натовп, шквал і клекіт аудиторії і крик дами у мокровій кофті: «Що ви бачили в житті... Как ви смеете! Молокосос!»<sup>7</sup>.

За свідченням Є.Сверстюка з уже цитованої статті, на вечорі в Черкаському педінституті, прочитавши записку від одного з «пильних» (яку це ви Україну маєте на увазі?), В.Симоненко відповів: «У мене Україна одна. Якщо автор запитання знає другу – хай скаже. Будемо вибирати».

Іронія. У широкому розумінні – вид комічного в естетиці, що передбачає кпин чи нищівний скепсис, перевагу чи поблажливість, зумисне приховані, але визначальні для загального пафосу художнього твору та організації всієї його образної системи. Від гумору іронію відрізняє «прихованість» її під маскою серйозності (а в'їдлива, зла іронія – сарказм – є ближчою до сатири).

У вужчому розумінні, на рівні тропіки, іронія означає лукаву чи насмішувату інакомовність, коли слово або вираз набувають в образному контексті значення, протилежного буквальному, або такого, що ставить його під сумнів чи заперечує. У цьому, вужчому розумінні, іронію відносять то до тропів, то до риторичних (стилістичних) фігур. Зрештою, в античності тропи теж вважалися фігурами (фігури слова), об'єднуючись тим самим із фігурами думки (риторичні).

Спалахнувши в зовні розгодиненій атмосфері кінця 50-х – початку 60-х рр. соковитими життєствердними барвами, поезія багатьох представників цього покоління згодом, у міру посилення суспільного недосвіту та дедалі більшого розчарування в можливості справдження юнацьких ідеалів, переймалася іронією, сарказмом, сатиричними інтонаціями, спрямованими як назовні, в соціум, так і «всередину» (самокпин як форма самозахисту).

Так було і з В.Симоненком, більше іронічним, скептичним у повсякденні, аніж в оприлюднених творах, де витворився вже образ рвйного і щирого романтика (і притому – цілковитого реаліста в «конкретно-історичному образному відтворенні дійсності»), але де знайшлося місце й для іронії, часто також поєднаної з афористичністю, каламбуром, парадоксом. У поезії «Мій родовід» вона ви-

ринає в кінцівці: «Звиняйте за грубе слово – / Я з вами свиней не пас». У «Думі про щастя» – це знамените звернення до художників і поетів: «Нуте, хлопці, сюди скоріш! / Можна знімок утнуть до газети / і жакливо веселий вірш» принагідно відзначимо оксиморон «жакливо веселий»). Далі йшли рядки, викреслені редактором у вже згаданій верстці «Земного тяжіння»: «Це ж така показна ситуація – / гарна мама і троє дітей! / Це ж чудова яка ілюстрація / для підтвердження наших ідей!» Десь у тих рядках звучить і самокпин, бо подібні репортажі про хрущовські «потьомкінські» села доводилось готувати і Симоненкові-газетяріві.

Ми тепер насипалися на соцреалізм, витлумачуючи його кожен на власний розсуд, а тим часом «класична» формула така: «Соціалістичний реалізм – художній метод, суть якого в правдивому, конкретно-історичному образному відтворенні дійсності в її революційному розвитку»<sup>8</sup>. Отож і до нього треба підходити конкретно-історично. Уся казуїстична сіль була в «революційному розвитку». У будь-який момент тобі можуть сказати: надто вже приземлене твоє «Земне тяжіння». Якщо навіть подекуди часом дійсність і така, то покажи її в революційному розвитку. Тобто, видай бажане за дійсне. І в цьому розумінні Симоненко не був соцреалістом. Він видавав дійсне за дійсне, а бажане за бажане.

На естетиці парадокса побудовано вірш «Люди часто живуть після смерті...». Справді, ретроград, догматик – невмирущий: «Вріже дуба, а ходить і їсть, / Перепродує мислі подерті... / Носить лантухи настанов...». Афористична кінцівка звучить уже цілком серйозно, надто ж з огляду на обставини написання: «Йй-право, не страшно вмерти, / А страшно мертвому жити».

«Пересторога славолюбцеві», «Містиківі», «Торжествують...», «До папуг», «Лев у клітці», «Крапля в морі» та інші іронічні вірші, афоризми, роздуми на теми моралі створюють своєрідний етичний кодекс поета, «власне автора» і ліричного героя, виповідуваний здебільшого публіцистично прямо, за допомогою недвозначних і прозових алегорій.

Актуальні для свого часу, деякі з цих творів (напр., «Веселий похорон») не вирізнялися особливою художньою оригінальністю. Це ж стосується й розділу гумористичних мініатюр «Заячий дріб».

А от у цікавій жанровій знахідці – «низці епітафій» під загальною назвою «Мандрівка по цвинтарю» – завдяки цьому своєрідному об'єднанню зібрано цілий паноптикум антигероїв, а на завершення –



епітафія «Підозріливому»: «Він хмуру тут лежить / І знай підозріває, / Що тут усі живі, / А мертвих тут немає». Заковика ж полягає в тому, що цей «гепші-енд» завершує і всю збірку «Земне тяжіння» (не впилювати-таки!). Отакий привіт із потойбіччя мешканцям «двинтаря розстріляних ілюзій». Згодом В.Стус напише цілу книжку переважно гротескової поезії, яку назве «Веселий двинтар». Іронія тут переходить у сарказм. У Симоненка іронія все ж більш традиційна, у стилі гумору тогочасної преси, проте без її зубоскальства. І це теж його стиль: доступно й водночас глибоко:

Натомлений діяльністю своєю,  
Почие тут в науку кандидат,  
То ж прямо перед вами під землею  
Закопано два рептухи цитат.

(«Псевдовченому»).

А в рукописному зошиті, що зберігається в Державному музеї літератури України, знаходимо й автоепітафію: «Єдиний був, хто пив горілку, / І не проліз крізь чарку в Спілку».

У «Казці про Дурила» за її зовні жартівливою манерою оповіді постає образ блудного сина, українця, котрий крізь поневіряння врешті-решт знаходить дорогу до Рідного краю; і водночас це позначений певними автобіографічними рисами образ людини, яка, здолавши демагогічні наслання, відмовляється прошкувати через людські страждання до номенклатурного «Раю». Болісна сатира не тільки на сталінське беззаконня, а взагалі на будь-яку суспільну гримасу, за якої припускається побудувати царство гармонії на людській крові. І що то за дорога до «сяйних висот», заради якої треба зріктися Рідного краю? – це «просто», «дитяче» запитання, що постає з контексту казки, довго унеможлиблювало її надрукування. Жанрову своєрідність цього твору можна б означити як віршовану казку-притчу. Написана за три місяці до смерті, вже без надії на публікацію (одержав «гарбузи» з усіх видань, як зазначає в щоденнику), вона стала справді лебединою піснею «поета складної простоти» (В.Шевчук), водночас засвідчивши й стильові шукання автора. На рівні змістовому це було употужнення алегоричності при одночасному казковому одивненні, карнавалізації художнього світу; на рівні версифікаційної техніки – опанування тонічного речитативу, властивого фольклорним формам при одночасному тяжінні до літературної тоніки.

Утім, карнавалізація, містерійність – із тих-таки рептухів цитат, без яких наразі спокійно можна обійтися, адже в нашому фольклорі скільки завгодно такого «скоморошного» перекидання світу догори ногами, дивакування, химерії. І в Симоненковій «крайні Навпаки», де «для малечі просто рай», твориться різна чудасія: «Оком чують, вухом бачать, / Догори ногами скачуть. / Сажотруси хати білять, / Землеміри небо ділять, / Косарі дерева косять, / Язиками дрова носять...» У рукописному варіанті далі йшли ще й такі «дитячі рядки»: «Об лоби сокири точать, Словом, роблять, що захочуть». Не пройшло. А оце – прогавили: «...Ходять в небо по зірки, / Наберуть їх повні жмені, / Ще й напхають у кишені / І додолу з неба – скік! – / Хто на скирту, хто на тік».

Він міг писати «складно». У прозовій гуморесці «Неймовірне інтерв'ю» є віршована пародія:

Зорі кукурікають в квасолі,  
Сіріус присів на перелаз.  
В ковдрі неба в зорянім наколі  
Віз я Київ милій напоказ.

Є в цій мініатюрі щось від ранніх І.Драча та М.Вінграновського. А ось і епіграма з точною адресацією – «Іванові Драчу»:

Іржавіє в сонці ніж,  
Протуберанець росте, мов дичка.  
Сонце – кавун: ти його ріж,  
А з нього тече водичка.

Час підтвердив: «водички» в поемі «Ніж у Сонці» таки чимало, хоча саме її публікація викликала вир полемічних пристрастей і засвідчила появу неординарної творчої особистості. Водночас, коли на побратимів (це слово до них таки можна застосувати) примітивно нападали інші (напр., М.Масло), Симоненко пародіює вже такі наскоки («Щоб знали як...»), а в розпалі ідеологічного цькування «формалістів та абстракціоністів» зізнається «в коханні / Кострубатову Вані Драчу» («Тихіше, оратори балаганні!»), публікує в «Молоді Черкащини» власну рецензію на збірку «Соняшник» та на «Мандрівки серця» Ліни Костенко. Ідеологи намагалися використати його як «традиціоналіста» в протиставленні «стилягам», а в результаті дістали таку «пряму мову», що воліли б, як зазначає Є.Сверстюк, аби й він ліпше вже був формалістом.

Чіткість, випрозореність поетичного стилю давалася нелегко. Приміром, написаний нібито на єдиному подиху вірш «Лебеді мате-

ринства» в рукописному зошиті зберігає сліди напруженої авторської роботи над строфами, що згодом стануть пісненими. Є, наприклад, відгалуження від основної теми, самі по собі не гірші, а все ж такі, не увійшли до остаточного авторського тексту («Можна вибрати собі долю, дівчину кохану / І носить її у серці, мов солодку рану...»; «Прилітайте до коліски, лебеді рожеві, / Заспівайте пісню-мрію сину Василеві»). Є й не зовсім вдалі у цьому контексті, хоч і вельми актуальні для автора гумористичні нотки: «Ой росте у тебе / Дуже син хороший / Буде в нього щастя / І не буде грошей». Відчувши, що ці рядки «здешевлюють» загальну романтичну тональність твору, поет густо їх закреслює, а збоку навкосо рішуче приписує: «На металом!», – ніби спеціально для того, аби в нас не закрався сумнів, чи то не хтось інший так розпорядився з непроханою «злобою дня». Не одразу було знайдено найкращі варіанти нині хрестоматійних строф. Ось проміжні ступені: «Будуть за тобою завжди крокувати / Очі материнські та батьківська хата»; «За тобою слідом будуть крокувати / Очі материнські й українська хата»... В остаточному варіанті «За тобою завше будуть мандрувати / Очі материнські і білява хата» – досягнуто милозвучності, уникнуто натуралістичного «крокування» очей і хати, та й сама хата дістала зворушливо олюднений епітет – «білява». А разом це витворило національний образ-символ, набагато «тепліший», ніж просте називання – «українська хата». Своєю чергою, це вплинуло на подальше розгортання поетичної думки. У первісному варіанті було: «І якщо впадеш ти на чужому полі, / Прийдуть із Полтави верби і тополі, / Стануть біля тебе, листом затріпочуть / І навік закриють карі твої очі». В остаточному, канонічному тексті замість «із Полтави» стає «з України», замість «біля тебе» – «над тобою»; «листом» – «листям», а останній рядок замінюється цілком: «Тугою прощання душу залоскочуть». Так досягається вищий рівень художнього узагальнення, після якого вже заключним акордом звучать підсумкові рядки, своєрідна «мораль», афористично сформульована провідна ідея твору: «Можна все на світі вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину».

У текстології є правило, відповідно до якого канонічний текст повинен відбивати якщо не останню авторську волю (коли ми її не знаємо), то бодай так звану творчу волю автора, що постає з сукупності всього кращого ним написаного. У вже згаданому вірші «О земле з переораним чолом...» рядок «Комуністична радосте моя!»

має бути, звичайно, замінений на «І радосте безрадісна моя!» – це відповідає обом щойно названим поняттям. Упорядник одного з найновіших на сьогодні видання творів Симоненка В.Яременко саме так і вчинив, скориставшись наведеними міркуваннями. Проте він неправомірно поновив ще три рядки, правлені в рукописі автором, тобто поновив первісний, хоч і гостріший, проте естетично слабший варіант. Порівняймо:

*I авторський варіант*

Українонько! Розтерзана на шмаття,  
У смороді й тумані гнойовім.

....

Любове світла! Чорна моя муко!  
І радосте безрадісна моя!

*II авторський варіант*

Українонько! Гуде твоє багаття  
Убогість корчиться і дотліває в нім.

....

Любове грізна! Світла моя муко!  
І радосте безрадісна моя!

У першому випадку «шмаття», «смороді» і «туман» сам автор замінив на вогнепоклонницький символ очищення; у другому – надто вже примітивну антитезу (як любов – то світла, як мука – то чорна) – на дві пари значно вишуканіших оксиморонів, котрі підкріплюються ще й наступним («радосте безрадісна»). Отож, повернення до первісного варіанту є порушенням як останньої, так і творчої авторської волі<sup>9</sup>.

Ці невеличкі текстологічні вкраплення (а їх може бути значно більше) покликані ілюструвати на рівні мікропоетики роботу автора над шліфуванням свого стилю. Ще деякі з них називає В.Пахаренко у статті «Духовний камертон Василя Симоненка», підкріплюючи загальні міркування конкретними прикладами того, як В.Симоненко, розвиваючи традиції Т.Шевченка, уникнув епігонства (антропоцентризм, образ Матері, дві концепції досягнення Правди – месницька і християнська; жанрові форми послання, інвективи, притчі, містерії, тропіка, пафос, риторичні фігури, ритмомелодика тощо)<sup>10</sup>.

До цього можна додати ще й надзвичайну версифікаційну прив'язаність В.Симоненка до тих самих віршованих розмірів. І коли їх вибрати й поставити підряд, то створюється враження не версифікаційної одноманітності, а фрагментарності єдиного цілого: ці вірші складають ніби мозаїку єдиної поеми, що твориться довкола центральних образів, настільки ж реальних, наскільки й монументально-символічних. Ось лише заголовки або перші рядки віршів, написаних одним із найулюбленіших розмірів – 5-стоповим хореем

із нерегулярною цезурою та чергуванням акаталектичних і каталектичних закінчень віршорядків (і, відповідно, дво- й односкладових клаузул та ямбічних і хореїчних рим): «Юність в інших завше загадкова...», «Ще в дитинстві я ходив у трави...» («Грудочка землі»), «Світ який – мереживо казкове!», «Гей, нові Колумби й Магелани...», «Древній, обікрадений народе!», «Земле рідна! Мозок мій світліє...», «Може, так і треба неодмінно...», «Все було. Дорога закричала...», «Україно, п'ю твої зіниці...», «Чорні від страждання мої ночі...», «Всі образи й кривди до одної...», «Ну скажи – хіба це фантастично...», «Дотліває холод мій у ватрі...», «Я тобі галантно не вклонюся...», «По Шляху Чумацькому у росах...» («Наречений»), «Може, ти зі мною надто строга...», «Щось нове у грудях забриніло...», «Повертався пізно з косовиці», «Сам собі підспівувати не стану...», «Нашої заслуги в тім не бачу...», «В грудях набубнявила тривога...», «Круг багаття не танцюють дико...» («Варвари»).

Навіть така добірка текстів за першими рядками перекоонує в розмаїтості ритмічних варіацій у межах єдиного розміру, продиктованих просодією мови, рухомою цезурою та варіативністю заповнення іктів (сильних схемних місць) наголошеними чи ненаголошеними складами. Ця варіативність зростає при суцільному аналізі текстів та виведенні статистичних закономірностей.

У російській літературі цей розмір зробив популярним М.Лермонтов, зокрема віршем «Выхожу один я на дорогу...», що так зворушив на заслани Шевченка («Душа поетова святая, Жива в святых своїх речах, / І ми, читая, оживаем, / І чуем Бога в небесах» – «Мені здається, я не знаю...»). Є якась магія чи містика в тому, що й для Симоненка, котрий загинув у лермонтовському віці, цей розмір – найулюбленіший і, можна сказати, найінтимніший.

А ось – ще один із найулюбленіших – 5-стоповний ямб, за яким поет ніби закріплює більш грізну, інвективну чи відчужену функцію: «Де зараз ви, кати мого народу?...», «Там, у степу, схрестилися дороги...», «Ні перед ким не станеш спину гнути...», «І знову сам воюю проти себе...», «Не вір мені, бо я брехать не вмю...» (принагідно відзначимо *парадокс*, що теж увиходить до естетики романтичного різкого контрастування), «Гранітні обеліски, як медузи...», та інші, озглавлені не за першими рядками, – «Щедристь», «Покара», «Герострат», «Лев у клітці», «Поет і природа»...

І раптом у вірші «Україні» поет ніби схрещує ці два свої улюблені розміри, що стає можливим завдяки змінній анакрузі:

Коли крізь розпач випнуться надії  
І загудуть на вітрі степовім,  
Я тоді твоїм ім'ям радію  
І сумую іменем твоїм.

Якщо брати за основу метричного відліку два верхні рядки, то порівняно з ними (5-стоповий ямб) у двох нижніх ніби віднято по одному схемному складові (за термінологією Г.Шенгелі та І.Качуровського це називається *антианакрузою*). Якщо ж брати за основу відліку нижні рядки (5-стоповий ямб), то у верхніх ніби додано по одному «зайвому», понадсхемному складові (*анакруза*). А в наслідку витворився оригінальний віршований розмір, у якому завдяки *змінній анакрузі* (термінологія М.Гаспарова, В.Холшевникова) з'являється те, що в музиці має назву «затакт».

Це – одна з небагатьох версифікаційних новацій Симоненка.

Обробляючи занехаяну мистецьку «толоку», мусив «мучити себе й ледачого серпа» одразу на кількох ділянках. Виступав із суто газетярською публіцистикою, літературно-мистецькою критикою (рецензії на кінофільми, театральні вистави, концерти, літературні твори), писав художню прозу, випробовував свої драматургічні здібності.

У прозі лишався поетом, романтиком при одночасній реалістичності деталей. До збірки оповідань і новел «Вино з троянд» (Львів, 1965) увійшли твори, написані, очевидно, ще за студентських часів, а також протягом чотирьох місяців 1962 р. Кілька образків, оповідань, гуморесок, маленьку повість, «пунктири кіносценарію» опублікували, починаючи з середини 80-х, періодичні видання.

Тематично Симоненкова проза охоплює і життя тогочасної сільської інтелігенції («Кукурікали півні на рушниках», «Бенкет на току»), і шар недавньої історії та спогадів («Весілля Опанаса Крокви», «Однорукий лісник»), і сферу творчих шукань літераторів-початківців («Підслухана розмова», «Неймовірне інтерв'ю», «Психологічний поєдинок»), і непрості стосунки в сім'ї («Бальзам», «Він заважав їй спати», «Ніхто не знає»), у суспільстві («Посмішки нікого не ображають», «Білі привиди», «Наївне дівчисько»), взаємини молоді («Сірий пакет», «Чорна підкова», «Огуда») та інші.

Майже всі ці твори написано досить вправно, з неабияким хистом психологічного перевтілення і співпереживання, вони передають неповторний колорит часу з його світлими сподіваннями й гіркими реаліями та спогадами. Чимало тут автобіографічного, хоча прямих вказівок на це ніде й нема. Типова моторошна картина повоєнної дійсності (об'їздник із нагайкою жене конем до сільради хлопчика, що збирав у полі колоски) постає в оповіданні «Однорукий лісник»; дотепні дружні шаржі зроблені у «Неймовірному інтерв'ю» та «Психологічному поєдинку» (ці гуморески та «Підслухана розмова» об'єднані спільним чи не автопародійним персонажем Опанасом Шкворнем – натяк на заземленість естетики); психологічно точні «кардіограми» юного дівочого серця («Білі привиди», «Наївне дівчисько», «Сірий пакет») виписано легко і з любов'ю; зате кількома підходами, через душевну муку народжувався повістина «Огуда», де виведено бридкий образ анонімки.

Сюжет кіносценарію «Бенкет небіжчиків» мав розгортатися навколо справжньої «події», що трапилася в Черкасах: місцева номенклатура просто з бази обмундирувалася в дешеві імпорتنі костюми, призначені для зодягання небіжчиків. Саме життя дарувало гротескову ситуацію, в якій у ролі гоголівського ревізора виступив дощ: паперові костюми порозповзались на пікніку. В опублікованих «пунктирах» кіносценарію є лиш інтродукція: хлопець намагається познайомитися з красивою дівчиною, а свого друга навчає ковтати якісь пігулки, що допоможуть кілька діб прикидатися мертвим (очевидно, аби дістати ті ж таки костюми – для побачень). Про те, якими кумедними могли бути всі оті вдягання-перевдягання, можна лише здогадуватись. Певне уявлення про коло молодіжних зацікавлень можна скласти за недошліфованою п'єсою без назви зі студентського життя – з любовними трикутниками, парубочькими словесними турнірами, дружбою і «стукацтвом», образом автора-поета. Що ж до лінії «номенклатурної», то і вона вгадується в творчості Симоненка-гумориста, сатирика, фейлетоніста. І, звичайно, у символізації назви – «Бенкет небіжчиків». Слід звернути увагу й на символіку назви «Вино з троянд», яка постає вже порівняно із відомим віршем М.Рильського «Троянди й виноград».

Проза В.Симоненка, своєрідна й багатообіцяюча, є прямою попередницею новелістики Гр.Тютюнника. Вона лиш «молодша» й експресивніша, навіть експресіоністично забарвлена (у Ліни

з «Білих привидів» після побачення уві сні з очей «росли фіолетові квіти» – цей образ був прозовою підтримкою саме тоді запопадливо критикованого вірша М.Вінграновського, де в ліричного героя з горла росли квіти); але тут-таки, у «Банкеті на току», йде напівгумористичне з'ясування того, чи росте від матюків бур'ян, а в «Бальзамі» відбуваються майже містичні речі...

А тепер повернімося до початку статті й переглянемо подані Д.Наливайком стильові константи класицизму, романтизму, реалізму. І переконаємося, що майже всі їх можна знайти у творчості В.Симоненка. Що це означає? Перше. Найзагальніші визначення провідних рис «стилів доби» схожі на гороскоп: якщо ви не знаєте свого знака зодіаку, то знайдете в себе ледь не всі оті універсалії. Друге. Формування загальних, а надто ж індивідуальних стилів кожної доби так чи так убирає в себе риси всіх попередніх епох і стилів (це можна порівняти з формуванням ембріона в материнському лоні: за 9 місяців він проходить усі стадії земної еволюції – від амеби до людини). Третє. Знаючи, що на творчість йому відведено якихось десять років (та й то – ночами, з ковтанням цигарок на кухні – див. новелу «Він заважав їй спати»), В.Симоненко не міг дозволити собі розкоші довгого перебування в ембріональному стані. Мусив сказати найголовніше, бодай і недошліфовано. І майже встиг. Хоч дивно: у прозі – в більш відкритих і розмитих формах; у поезії – в скристалізованих, доведених до «лаконічності штиблет» (І.Драч), афористичних. Причому афористика виступає в нього у всіх жанрових різновидах, відомих ще з античності, – апофегама, сентенція, максима, парадокс та ін. Цим примножується традиція фольклорної (паремійної) та літературної, індивідуально-авторської афористики, в якій у вигляді відточених формул означено координати нашого духовного, морально-психологічного світу, менталітету, але яка, на жаль, нині побуває в небагатьох затертих до стадії трюїзмів виразах. Як і будь-якій іншій, афористичний стиль з його претензією на репрезентацію абсолютної істини має свої вади, однак учительна, дидактична функція мистецтва теж має право на існування («Розважаючи, повчай», – казали знову ж таки ще в античності), ба й існує<sup>11</sup>.

«Мысль изреченная есть ложь», – прорік Ф.Тютчев. А якщо прорік, то й сказав неправду. Не всю правду. «Половина світу скаче, половина плаче», «Утішеніє, коли в кишені є», «Віда вимучить, біда й виучить», «Пси виють, а місяць світить», «Чужим потом не



нагрієшся», «За моє жито ще мене й бито», «Вдома і солома їдома», «Життя собаче, зате слава козака», – хіба це не «моменти істини», вихоплені з потоку часоплину? Притому такі, що можуть бути застосовані в різних ситуаціях і контекстах, зокрема й щодо творчої та життєвої долі В. Симоненка, який зростав і формувався як людина й митець саме в такому етико-естетичному кодексі. Є час пошуків істини і час кристалізації та огранення її зблисків. А вистраждана думка – правда.

1993

<sup>1</sup> *Наливайко Д.С.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: 36. наук. праць. – К., 1987. – С. 4. Далі посилання в тексті.

<sup>2</sup> Див.: *Сом М.* Слово про Василя Симоненка // *Симоненко В.* Земне тяжіння: Поезії. – К., 1964. – С. 3–6; *Олійник Б.* Не вернувся з плавання // *Симоненко В.* Поезії. – К., 1966. – С. 5–10; *Жулинський М.* Василь Симоненко // *Жулинський М.* Из забуття в безсмертя. – К., 1990. – С. 400.

<sup>3</sup> *Сверстюк С.* Симоненко – ідея // Слово і час. – 1990. – № 9. – С. 31.

<sup>4</sup> Див.: *Ткаченко А.* 1) Визрівання таланту: (Студентські вірші Василя Симоненка) // Слово і час. – 1995. – № 1. – С. 28–33; 2) Так починався Симоненко // Українська мова та література. – 1997. – № 10.

<sup>5</sup> Див.: *Ткаченко А.* Чорно-білі світлини доби // Слово і час. – 1992. – № 4. – С. 18–21.

<sup>6</sup> Див.: *Костюченко В.* Тяжіння правди і «плавкі повороти» // Літ. Україна. – 1990. – 6 грудня.

<sup>7</sup> *Скрипка В.* Смолокип Симоненка // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 35.

<sup>8</sup> *Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів. – 3-е вид. – К., 1971. – С. 350.

<sup>9</sup> Загалом цьому виданню, найповнішому і нагрунтовнішому нині, все ще бракує текстологічної чіткості, починаючи вже з назви: «Василь Симоненко. У твоєму імені живу» (К., 1994). Немає у Симоненка такого рядка, а є «...І в твоєму імені живу». Не поновлено деяких викинутих цензурою строф; так і лишилася цензурна назва «Пророцтво 17 року» тощо. З'явилися нові варіанти текстів, а з другого боку, не все включено з уже опублікованого. І зроблено багато, і роботи майбутнім текстологам додалося.

<sup>10</sup> Див.: Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 3–7.

<sup>11</sup> Докладніше див.: *Соловей Е.* Бласкавка чи блискавка? (Про афористичність) // *Соловей Е.* Поезія пізнання (Філософська лірика в сучасній літературі). – К., 1991. – С. 243–270.

Андрій Кравченко

## ДРАМАТУРГІЯ МИКОЛИ ЗАРУДНОГО

Перші драматургічні спроби М.Зарудного припали на найбільш невдячний для дебюту час – кінець 40-х – 50-ті рр. П'єси «Весна», «Велике доручення», «На крутих берегах», «Прилітають журавлі» не мали сценічного успіху, розчинялися в потоці однотипних драматичних творів того періоду. Завершення цього літературного етапу стало вирішальним у становленні однієї з вельми помітних постатей українського театру 60–80-х рр.: 1958 р. побачила світ комедія «Веселка», і відтоді п'єси М.Зарудного не сходили зі сцени, користувалися широкою популярністю.

Творча доля письменника, як і ряду інших тогочасних драматургів – В.Минка, О.Коломійця та ін., – багато чим завдячує комедіографії. Звернення до цього жанру означало вихід за рамки задушливих стереотипів «безконфліктності», поворот до повнокровних життєвських колізій, відсвіження драматургії. А водночас – утвердження певних жанрових норм у новому часі.

Саме у «Веселці» М.Зарудний відкрив найпродуктивніший для його творчості поетичний ключ: рух від ідеї до драматичного образу, своєрідне художнє «підтвердження» певної концептуальної моделі. У центрі більшості наступних творів письменника – наскрізний образ-символ, часто винесений у заголовок: «Веселка», «Мертвий бог» («Чужий дім»), «Антеї», «Фортуна», «Острів твоєї мрії» та ін.

Проблема «ідеалу», тобто певної художньої ідеологеми, міфологеми чи символу, покладеного в основу твору, має істотне значення для поезики п'єс М.Зарудного, багато в чому детермінує тональність конфліктів, настроїв творів, специфіку характерів, визначає жанрову і в цілому стильову своєрідність. З іншого боку – «підключає» п'єси до суспільної міфології, використовуючи певні устояні поняття й символи, які сприймаються не лише в образному контексті твору, а й поза ним. Через те характеристика самих лише художніх особливостей п'єс М.Зарудного може тільки частково прояснити специфіку

авторського стилю драматурга. Інша частина, іноді значно важливіша, визначальна для еволюції творчості письменника, – лежить у царині художнього канону, «другої реальності», мотиви й символи якої виводять драматургію М.Зарудного з жанрової периферії.

\* \* \*

Міфологічна система прикметна тим, що цілком реальні життєві образи й деталі набувають у ній нового значення. Це стосується як самих образів, характерів, так і сюжетних «конструкцій», моделей становлення й розкриття характерів. Ідеться, отже, про певну свідому чи несвідому деформацію реальності, розгалужену структуру індивідуальних і канонічних прийомів відбору й інтерпретації життєвих фактів у заданому сутнісному напрямку. Драматургія М.Зарудного відзначається доволі прозорим зв'язком між конкретно-образною системою творів і узагальнено-ідеологічним наскрізним символом, з якого ця система виростає і якому підпорядковується. Наявність такого організуючого смислового центру є характерною рисою індивідуального стилю письменника. Переважна більшість його п'єс виростає з єдиного образу-символу, довкола якого в чіткому ієрархічному порядку концентруються головні й другорядні конфлікти й характери. Подекуди така драматургічна модель спричиняє помітний схематизм, заданість. А проте в цілому для творчості М.Зарудного вона виявилась продуктивною. В будь-якому разі – драматургія письменника засновується на авторських інтерпретаціях канонічних колізій і характерів, запроваджених свого часу О.Корнійчуком.

Соцреалістичне мистецтво дуже активно експлуатувало попередні канони й елементи канонів минулого. Передусім християнський, називаючи деякі традиційні міфологеми іншими іменами. Зрештою, цю роботу не можна назвати свідомою: це був скоріше пошук відповідних новій ідеології аналогів древніх архетипів і новіших мотивів. Можна стверджувати й інше: зворотний вплив мистецтва на ідеологію. Прийнято вважати, що всі соцреалістичні міфологеми, моральні й естетичні постулати вироблялися партверхівкою, а потім лише ілюструвалися літературою і мистецтвом. Певен, що й ідеологічні нормативи й навіть важливі політичні явища нерідко формувалися спершу мистецтвом соцреалізму, а потім ілюструвалися й «бралися на озброєння» ідеологією, шукали політичних аналогів.

Незайве поставити питання й так: що ми вважатимемо соціалістичною ідеологією? Доктрину Маркса? Ленінізм – ранній чи пізній? Сталінщину? Брежневщину? З одного цього питання, відповіді на яке тут не шукатимемо, стане очевидний принциповий висновок: усі вони відрізняються одне від одного, іноді й більше, ніж ворожі політичні течії. Пролетарська доктрина 20–30-х рр. різниться від 60–70-х не менше, ніж ленінська революційна практика від Марксової теорії. Іншими словами, соціалістична ідеологія постійно, з року в рік, набувала різних видозмін, іноді дуже крутих – згадаймо лише партійні дискусії чи постанови з'їздів. Для розуміння деяких істотних особливостей мистецтва соцреалізму важливо те, що ця ідеологічна еволюція не в останню чергу зумовлювалася й художніми творами. Деякі з них, відповідаючи кон'юктурі й маючи певну художню вартість, піднімалися на щит, канонізувалися й тягли за собою зміни не лише в мистецтві, а й в ідеології. Нерідко це були твори справді сміливі, новаторські, які часом спричиняли постання цілих епох у тоталітарному суспільстві. Вони ставали не тільки мистецьким, а й ідеологічним, політичним чинником, що становило вельми прикметну особливість функціонування мистецтва соцреалізму. Деякі з цих творів не сприймалися, відштовхувалися ідеологічною системою, як то сталося з «Собором» О.Гончара – твором виразно публіцистичного, програмного, а головне – національного звучання. Інші ставали потужним ідеологічним фактором, канонізувалися й міфологізувалися, впливаючи на зміну політичних установок, як це було з «Фронтом» О.Корнійчука.

Щодо останнього твору – дозволю собі висловити сумнів, що це була вдала ілюстрація до партійних постанов. На мою думку – справа стояла навпаки: це був детонатор докорінних змін у висвітленні воєнних дій, та й у веденні їх самих. Неважко здогадатися, що чекало автора в разі неприйняття цього сміливого й справді неприпустимо гострого твору партверхівкою. Можна скільки завгодно закидати письменнику ілюстраторство, пристосуванство, творчість «за вказівкою», «ловлення на ходу» думок і настроїв «Верховного вождя», але, попри все, цей твір був і ризикованим в ідеологічному контексті свого часу – передовсім за гостротогою конфлікту, неприхованою опозиційністю до найголовніших політичних акцентів, співмірною зі «зрадою ідеалів». Чи був це розрахунок? Можливо. Але так чи інакше п'єса стала свого часу одним із найпомітніших

не тільки літературних, а й ідеологічних явищ і спричинила остаточну зміну стилю військового командування. Власне, «Фронт» надав йому зримого, конкретного втілення і тим спричинив завершення формування нової суспільної міфологеми.

Подібне відбувалося й із іншими визначальними ідейними структурами в соцреалізмі. Помітні мистецькі твори в багатьох випадках мали виразне «дисидентське», «апокрифічне» зерно (їх би можна відірвати від контексту й вирізнити в окрему опозиційну групу), яке потім канонізувалося й лягало вже поза волю автора у підвалини соціалістичної міфології. Іноді такі твори надавали образного завершення певній ідеологічній структурі (як це було з «Педагогічною поемою» А.Макаренка, «Чапаєвим» Д.Фурманова, «Піднятою цілиною» М.Шолохова), а іноді круто змінювали ідеологічні орієнтири («Тихий Дон» М.Шолохова, «Фронт» О.Корнійчука та ін.). Формування міфологічної системи соцреалізму, таким чином, відбувалося однаковою мірою і в сфері ідеології, і в сфері мистецтва, яке було безвідмовним масовим засобом перетворення певних ідей у стереотипи соціальної психології. Парадокс тут полягає у тому, що переважна більшість художніх творів, які стали еталонними, канонічними, засновувалися на інших, не соцреалістичних канонах.

Мабуть, саме таким чином і здійснювалося формування соцреалістичної норми, своєрідного класицизму, який нерідко декларативно заперечував свої першоджерела. Скажімо, в ньому вельми виразно звучить класицистичне начало, хоча відомо, як категорично був заперечений у 30-ті рр. неокласицизм і загалом антична спадщина. Робилося це на підставі проголошення її продуктом «експлуататорського суспільства», що не заважало, однак, широко використовувати основні її естетичні засади, конструктивні принципи.

Іншою підставою такої завуальованої експлуатації попередніх естетичних систем була роздута певного часу теза про те, що соціалістичне мистецтво є взагалі принципово новим мистецтвом, бо належить абсолютно новій епосі. Це давало індульгенцію на використання будь-яких прийомів, композиційних засобів, характерних моделей, аби лиш вони одержували належне ідеологічне трактування. Найширшим потоком плинули в літературу мотиви й героїчні сюжети античної традиції, химерно позбавлені первісного гуманістичного змісту і сплавлені з іншим джерелом – християнською аскезою й ідеологією мучеництва, також вихолощених через

підстановку основного начала: замість божественного нав'язливо й неадекватно вживлялася ідеалізована утопія, «світле майбутнє», комуністичний «рай».

Проблема імагінативного абсолюту новітньої утопії – вельми складна й цікава. Розглянути її тут немає змоги, тому обмежуся констатацією хоча б окремих її парадоксальних особливостей, важливих для розуміння стильової специфіки драматургії М.Зарудного. Мабуть, найпершою з них слід визнати те, що література соцреалізму повністю обійшла образ «комуністичного раю», витворивши лише декілька опозиційних антиутопій з одного боку, а з іншого – широко тиражувала абстракції на зразок «загірньої комуні», «світлого майбутнього» й «голубих далей», а згодом – всебічно розвиненої гармонійної особистості. Весь цей реквізит наявний, по суті, в кожній п'єсі М.Зарудного і належить, мабуть, більшою мірою суспільній міфології, ніж літературі. У цьому разі доцільніше говорити не про художній стиль, а про індивідуальний стиль використання певних міфологем.

Образ майбутнього в інтерпретації М.Зарудного має виразні риси об'єднання різних канонів. Доволі високу художню життєздатність символів веселки («Веселка»), космічного польоту («Сині роси»), окремих персонажів (програмових «борців за світле майбутнє») та ін. забезпечує не так апеляція до ідеологічної кон'юнктури, як опора на міцні архетипи. У таких образах змішуються соціалістичні нормативи, християнське «Царство небесне» й «земля обітована», іще давніші народно-поетичні уявлення про дитинство, якому судилося краще майбутнє тощо. Причому в такій «конструкції» на суто художньому рівні нерідко домінує саме останнє, співвіднесене іноді суто декларативно з ідеологічними нормативами. Такі образи Царєвого онука з «Антейв» (промовиста друга назва п'єси – «Сини ідуть далі»), сина Северина Дороша з «Синіх рос» та ін.

Загалом у художній тканині кожної п'єси М.Зарудного образ майбутнього відіграє дуже істотну роль. Уявлення про нього має цілком однозначні виміри: воно уявляється незмінно рожевим, «веселковим», абстрактно бадьорим, оптимістичним. Звичайно, коли мова йде про позитивних персонажів. У структурі п'єс драматурга категорія майбутнього виконує важливу змістову функцію: воно виступає своєрідним вододілом між позитивними й негативними героями. Власне, майбутнє є лише у персонажів «правильних»,

антигерої його попросту не мають: вони зазнають моральної загибелі в часі дії, або ж вона дуже скоро їх спіткає. Фізична смерть має тут значення другорядне: незважаючи на загибель Федора Морозенка («Острів твоєї мрії») чи Северина Дороша («Сині роси»), ці герої «воскресають» в іншій, міфологічній реальності, створенню якої підпорядкована художня матерія п'єс. Антиподи їхні фізично можуть жити (як живим лишається, скажімо, Федорів брат Святослав із «Острова твоєї мрії»), і навіть досить непогано, але вони – мертві. Вони не мають майбутнього, їхня доля – цезнути, як тінь, без сліду.

Майбутнє, таким чином, відіграє не тільки важливу характеротворчу функцію, а й розводить персонажів по різні боки генерального конфлікту кожної п'єси М.Зарудного – світла й темряви, буття й небуття, світлого майбутнього й зникнення, забуття.

Прикметна з цього погляду вже згадувана п'єса «Острів твоєї мрії» (1963), де символічний абстрактний образ майбуття винесений у заголовок і підпорядковує собі головну колізію твору й характер персонажів. Драма присвячена, на перший погляд цілком життєвим побутовим проблемам: порядності, відповідальності, коханню. Але розв'язання житейського конфлікту постійно співвіднесене з «пробним каменем» – образом прийдешнього, «островом мрії», який шукають усі герої п'єси – кожен по-своєму.

Один із персонажів – антигерой Святослав – утік із цілини, не відробивши два роки «за диплом». Покинув Христину, яка чекала від нього дитину, а сам подався додому, до манірної Нелли, своєї давньої нареченої. І Святослав, і Нелла – антигерої у всьому: і в своїй житейській філософії, і в почуттях, і у вчинках. Інша річ – Святославові брати Федір і Льонька. Федір, дізнавшись про ганебний вчинок брата, їде на цілину, розшукує Христину й намагається виправити становище. Одразу стикається з таким само принциповим, але дуже вже «анархічним» Роздольновим, який давно й безнадійно закоханий у Христину. Федора стрічають вороже, але він стоїчно витримує всі випробування, недобррозичливість місцевого населення, поволі переконуючи людей у своїй порядності.

Ніби й немає нічого, на перший погляд, незвичайного у розставці сил, доборі персонажів. Хоча п'єса містить прямо заявлену міфологему, широко розроблену радянським мистецтвом іще в 20–30-х рр.: головний моральний конфлікт явлений у трьох персонажах-братах. Навіть прізвище їхнє – Морозенки – перегукується

з добре знаними сюжетами з громадянської війни. Три рідні брати, кожен з яких обирає свій власний шлях. І розходяться вони, як і в громадянську, різко й непримиренно, стаючи, по суті, ворогами (хоч це й не набуває таких категоричних, як тоді, виявів).

«Роздольнов. ...Вас же одна мати народила?»

Федір. Одна... Та не в цьому справа, Роздольнов.

Роздольнов. А в чому? Хто мені скаже, де отака наволоч взялася у нас?».

Протилежні полюси конфлікту втілені в образах Федора й Святослава. Льонька – ще зовсім юний, він іще в порі рожевих мрій, саме йому належить майбутнє. Письменник дає нове, відповідне часові трактування давньої сюжетної схеми, хоча зміст її лишається цілком традиційним. Змінюється arena боротьби (вона переміщується у сферу моралі), але боротьба, підкреслює автор уже самою цією «трійцею», ведеться така ж нещадна, як і в роки революції. Нове тут полягає у поєднанні двох канонів: соціалістичного і християнського. Святослав одразу виявляється антигероем – він зображений у цілком чорних барвах. Льонька – безпосередньо явлене «щасливе майбутнє», роль же Федора дуже специфічна. Христинин батько каже йому:

«...Ти його гріхи не замолиш в цій кузні.

Федір. Я не приїхав бити поклони... У мене, крім нього, є ще мати і брат... і життя. Його мені прожити треба».

І хоч сам Федір вочевидь не збирається «замолювати гріхи» свого брата, основним мотивом його вчинків якраз і є спокута. Інакше важко пояснити його приїзд на цілину, довготерпіння й намагання залатвити братову вину. Сама логіка дії, виразно міфологічного сюжету про трьох братів готує йому смерть. За Святославові гріхи треба комусь платити, і Федір приносить себе в жертву, ремонтуючи лінію електропередачі. Хоче того герой чи ні, а він мусить так зробити заради Льоньки й того майбутнього життя, про яке говорив із Христининим батьком.

Недарма і третя, кульмінаційна дія п'єси починається діалогом Федора зі своєю коханою Насіфою саме про майбутнє. Приводом для цієї розмови закоханих, як то нерідко трапляється в радянській драматургії, служать віршовані цитати (в даному разі з Гарсія Лорки), які довгенько читає дівчині герой.

«Насіфа. Убили Гарсія Лорку... Федю, чому вбивають поетів? Федір. Тому, що є на світі неправда.



Насіфа. Я хочу, щоб не було неправди.

.....

Федір. Ось ти навчиш правді своїх маленьких школярів, вони виростуть... І йтиме по землі правда, Насіфа... У нас велика правда».

У цей момент, у розмову про майбутнє, вриваються дві нові сили: саме «майбутнє» (приїздить Льонька зі своєю дівчиною Зоєю) і фатальна звістка про аварію на лінії. У фіналі п'єси автор розставляє всі акценти. Льонька каже про Святослава:

«Мені дуже боляче... але... може, він ще...»

Христина. Ні. Ніколи... Пізно... пізно, Льоню».

Справді, за логікою п'єси для Святослава вже все закінчено, він, продовжуючи фізичне існування, вмер для майбутнього. Воно належить лише позитивним героям, заради яких гине Федір.

«Льонька. Я... я... думаю про наші острови. Федір знав, де вони /.../ Острів твоєї мрії... Він всюди, Зою, скрізь, де ми будемо жити, де ми потрібні людям...»

Якщо говорити про соцреалістичний канон, то перед нами ніщо інше, як «оптимістична трагедія», що одержала приписку в новому часі й на новому проблемному терені. Хоча наявний тут і елемент інших, релігійних канонів – спокутувальна жертва.

Подібним чином трактується й смерть Северина Дороша в драматичній поемі «Сині роси» (1966). Характерно, що другий, християнський мотив тут виводиться безпосередньо: Северина розпі'ято на старому хресті. Фінал п'єси вельми промовистий своєю символікою:

«Северин. Я і мертвий відомщу тобі, Островий! Не буде вам пощади! Канете в безвість, прокляті і забуті людьми!

Островий. Замовкни! Я... Я... розіпну тебе, і чорні круки розірвуть твоє серце...

Северин. Ні... Я оживу [підкр. тут і далі мої – А.К.], чуєш? Оживу у нашій правді! У синові житиму, в онуках своїх... /.../

У напівтямряві стоїть розпі'ятий на старому хресті Северин Дорош. Вбігає переляканий, прорешечений кулями Клим Островий.

Островий (він не встигнув крикнути, ні прохрипіти). Людино, не стрі...»

Постріл. Упав Клим Островий перед Северином Дорошем. Ні, звівся. Дивиться вже мертвими очима на Северина. Впав на одне коліно, на друге, а тоді вже – ниць. Лежить як повержене зло світу перед великою правдою Северина Дороша.

Сходить сонце...».

Очевидно, що в контексті п'єси роль традиційного любовного трикутника – цілком другорядна. Натомість виразно окреслюється паралель із християнським розп'яттям месії, химерно потрактованим мотивом непорочного зачаття тощо. Найбільше ж значення для п'єси має ідея воскресіння, буття й небуття. Герої-антиподи гинуть обидва, але Дорош живе, міфологізується, його син веде ракету, а Островий іще за життя вмирає, приречений на зникнення, повне забуття після смерті. Перший буквально потрапляє «на небеса», останній – за межу пам'яті, викреслюється, цепає.

Смерть і «воскресіння» героя в цій «оптимістичній трагедії» виявлені безпосередньо. Але є всі підстави вважати, що ця модернізована міфологема справляє великий вплив на поетику й більшості інших творів драматурга, ставлячи важливий чинник авторського стилю. Чинник канонічний, оскільки література соцреалізму доклала значних зусиль до різноманітних образно-сміслових інтерпретацій мотиву буття й небуття, воскресіння й зникнення, які є однією з підвалин «пролетарської естетики». Та й не тільки естетики, а й соціальної політики, яка нещадно викреслювала з життя і з пам'яті цілі класи, епохи, культури, а інші зводила на п'єдестал і зачисляла до нетлінних святинь. І тут не важило фізичне існування – значно істотношою була інша реальність, активно створювана мистецтвом, ідеологією, пропагандою тощо – реальність нової соціалістичної міфології.

Слід зазначити, що мистецтво в тоталітарному суспільстві було фактом вельми впливовим. На відміну од сучасності, воно являло собою потужний культуротворчий, виховний чинник, до якого і ставлення було, як до справи, рівновеликої з політичною, соціальною тощо. Література нерідко ставала реальністю, а на реальність дивилися «очима» літератури.

У п'єсі «Веселка» мотив життя й смерті здобуває своє перше в творчості М.Зарудного переконливе втілення, хоч і не лежить на поверхні. Цього не дозволяє передусім комедійний жанр. Але в підтексті проблема «загибелі» й «воскресіння» персонажів має цілком окреслене міфологічне звучання й справляє відчутний вплив на стилістику твору.

В основі комедії – канонічний після Корнійчукового «Фронту» конфлікт «нового» зі «старим», який, утім, набуває досить оригінального нюансування. Як водилося в тогочасних «колгоспних» п'єсах, епіцентр протистояння зосереджується довкола зіткнення

консервативного голови колгоспу, якому належало поступитися керівним кріслом, і його прогресивного антагоніста. Нове, зрозуміло, перемагає старе, краще змінює хороше – так реалізувалися тогочасні партійні декларації про постійне вдосконалення суспільства. Однак у «Веселці» конфлікт між колишнім головою колгоспу Антоном Кряжем і його молодим наступником Дмитром Шелестом – лише поверхневий рушій сюжету. Вражене самолюбство старого голови править за благодатний ґрунт для численних комічних ситуацій, колоритних діалогів, свіжих самохарактеристик Кряжа й інших персонажів. Але обидва головні герої – позитивні, негативний полюс конфлікту винесений за межі протистояння «старого» з «новим», яке позбавляється в даному разі категоричної однозначності й схематизму. Антигерої комедії – Косяк, зять перебраного голови, до якого той переїздить жити на млин, подалі від колгоспу, від бурхливого плину життя. Саме косяківщина, міщанство й нищість втілюють у творі мотив небуття, смерті, що протистоїть усьому живому й повнокровному.

Цей мотив заявлений від самого початку п'єси. У напруженій атмосфері дії раз по раз звучать невеселі ноти: який Кряж став «чорний та темний», відколи його усунули з головування, навкруги «пустка, сумно», дівчата стоять, «як на цвинтарі» тощо. Нарешті ця похмура напруга одержує цілком конкретну визначеність:

«Світлана. Тепер будемо разом жити... Хороше у вас на млині!  
Тиша, квіти... /.../

Наташа. А я не люблю тиші!».

Не варто й нагадувати про пряму паралель до Корнійчукової комедії «В степах України» – колгосп «Тихе життя». Тиша поволі символізується, стає еквівалентом небуття, обростає новими промовистими подробицями (у Кряжа ламається сопілка, садиба Косяка, куди старий голова приїздить разом із родиною, «обнесена високим муром – брили вже й мохом поросли» – і под.). Але й душа Косяка подібна до того муру: «Це страшно, коли серце обростає мохом», – каже Шелест.

Програма антигероя проста: «...Я війну пересидів за Уралом тихенько, з хлібом і в теплі, і зараз... Всі надриваються: плани, плани, державі треба... А що мені держава? Я – сам собі держава, маленька-маленька... А за моїм млином хай хоч і вся земля провалиться, нам і тут добре...».

Кряж нарешті прозріває, «мури» в його душі падають під тиском символічної «веселки» – і він виривається з небуття Косякового

«тихого млина» разом з усією родиною. Підтекстом душевної драми старого голови, по суті, є «воскресіння», відродження до справжнього (за тогочасними офіційними уявленнями) повнокровного життя. Втеча ж його на млин сприймається як тимчасова мандрівка в небуття (недарма ж Ольга називає Косякове обійстя «пеклом»). Колоритний характер Антона Кряжа, жваво й дотепно виписані образи інших персонажів, соковитий гумор, поряд із таким новим трактуванням канонічної колізії, забезпечив п'єсі широкий глядацький успіх. Зрозуміло, що сьогодні міфологічний пласт комедії сприймається зовсім інакше, символіка виглядає нарочитою, а на перший план виступають саме «другорядні» за тогочасними мірками чинники – жвавість діалогів, багатство побутових реалістичних деталей, якість гумору, життєвість багатьох характерів.

Не останню роль у визнанні комедії відіграв і Косяк – на той час доволі оригінальний образ хижого пристосуванця й «міщанина». Принаймні для творчої еволюції М.Зарудного він мав неабияке значення: наступна його п'єса «Мертвий бог» («Чужий дім», 1959) присвячена викриттю різноликвих антигероїв. Мотив смерті, небуття й «воскресіння» тут набуває вже цілком конкретного вияву – навіть виноситься у заголовок твору.

Герої драми різко поділені на два табори, «чорно-біла» шкала тут виразно домінує. Антигерої навіть не приречені – вони мертві за життя, як і їхній «бог» (зрозуміло, у п'єсі йдеться не так про сектантські «святині», як про хижі пристосуванство). Свідомим носієм цього зла, своєрідним «абсолютом аморальності» виступає Парфен Щупак, святенник-сектант – образ витриманий цілком у стародавніх традиціях народної демонології. Незважаючи на цілковиту однозначність, авторові вдалося уникнути схематизму персонажа, характер має чимало жвавих, майстерно окреслених індивідуальних рис. Є навіть якась похмура привабливість у його цинічних саморозкриттях: «У мене свій бог – «мос», «мені», – каже він. – А в тебе, а в твого Івана хіба інший? Цьому богу і служимо, за нього і Антоніною розплачуюсь». Хвора дівчина Тоня приречена цим безжальним циніком стати жертвою, але рятується – достоту воскресає з мертвих. Так само «воскресають» із темряви Щупакового небуття Настенька, Кортун. У всіх позитивних персонажів життя справжнє, антигерої ж лише «прикидаються» живими, насправді ж вони мертві. Ось прикметний уривок із фіналу п'єси:

«Людмила... Вони прийшли в наш дім, як на похорон...

Хмаровий. Може, ми прийшли і на... народження».

Герой і антигерой, «жива» і «мертва» людина – наскрізний мотив творчості М.Зарудного. Конфлікт між високим, одухотвореним і приземлено-меркантильним одержує подальший розвиток у його наступних п'єсах «Фортуна» (1964), «Рим, 17, до запитання» (1969), «Маестро, туш!» (1978), «Обочина» (1981), «Бронзова ваза» (1985) та ін.

«Колгоспна драма» – улюблений жанр М.Зарудного. Мабуть, не варто огульно відкидати всі витвори цього плану. Певна річ, колгоспи були насильницькою нормою, в якій заскніло народне життя, але форма й зміст не могли бути цілковито тотожні. Смак до людяного, справжнього, без фальшу політдекларації, буття народу, органічний гумор – характерні прикмети «колгоспних» («Дороги, які ми вибираємо», 1971, «Регіон», 1981 та ін.) і не лише «колгоспних» п'єс М.Зарудного. Міфологічні «риштування» їх дедалі глибше відсуваються на периферію, поступаючися з часом реальним життєвим проблемам. Хоча творчість драматурга мала й іншу відчутну тенденцію: широке тиражування раз відкритих образних «формул», характеротворчих моделей, способів розгортання драматичної дії. Навіть у пізній творчості письменнику не щастило подолати диктату міфологічних схем, закорінених у його власній творчості, й пробити мури канону.

Окрім ряду популярних комедій і драм, перу письменника належить і трагедія «Тил» (1978), яка мала свого часу значний сценічний успіх і була відзначена Шевченківською премією.

М.Зарудний – насамперед драматург, хоч спробував себе і в жанрі художньої прози. Вона не стала помітним явищем української літератури. Його романи («На білому світі», 1967; «Уран», 1970; «Гілея», 1973) драматургічні в гіршому сенсі слова, тобто переобтяжені малозмістовними інтригами, обмежені, здається, простором сцени, а не реального життя, прикметні цілим рядом інших стереотипів, вироблених у драматургічній практиці.

Драму самого митця, окрім відомих суспільних обставин, зумовив регламентуючий вплив тодішнього законодавця драматургії О.Корнійчука. М.Зарудного можна назвати послідовником, подеколи – епігоном О.Корнійчука, хоч насправді він був його жертвою.

1992

## ЗМІСТ

<i>Володимир Мельник</i> . Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення .....	5
<i>Володимир Моренець</i> . Поетичний авангард: його природа й сучасні вияви .....	13
<i>Оксана Олійник</i> . Феномен символістської драми в системі українського модернізму .....	63
<i>Юрій Ковалів</i> . Кларнетизм П.Тичини – нереалізована естетична концепція .....	98
<i>Валентина Громова</i> . Неокласики .....	107
<i>Галина Сиваченко</i> . Володимир Винниченко у магічному колі німецького експресіонізму .....	136
<i>Наталя Шумило</i> . На шляху до великої прози .....	156
<i>Віра Агєєва</i> . Портрет модерніста в сопреалістичному інтер'єрі.....	181
<i>Раїса Мовчан</i> . Неоромантизм ранньої прози Юрія Яновського.....	208
<i>Ніла Зборовська</i> . Від спонтанної міфотворчості до сюрреалізму .....	238
<i>Анатолій Ткаченко</i> . Стило Симоненка .....	254
<i>Андрій Кравченко</i> . Драматургія Миколи Зарудного .....	271

*Наукове видання*

**Стильові тенденції  
української літератури  
XX століття**

*(українською мовою)*

Технічний редактор І.Риндюк  
Коректор О.Павленко



708889

Підп. до друку 22.09.2004 р. Формат 60x84/16.  
Папір офс. Друк офс. Гарнітура ScoolBook.  
Ум. друк. арк. 18,0. Обл.-вид. арк. 16,3.  
Наклад 300 прим. Замовл. № 247.

ТОВ «Поліграфічний центр «Фоліант»  
04176, Київ-176, вул. Електриків, 26. Тел./факс: (044) 416-30-01.  
Свідоцтво Держкомінформу України (серія ДК № 149 від 16.08.2000 р.)