

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ІРИНА ВІЛЬДЕ

Творчість Ірини Вільде (нім. Vilde – дика, бурхлива; псевдонім Дарини Макогон, у заміжжі – Полотнюк; 5 травня 1907 р. – 30 жовтня 1982 р.) більше відома за романом “Сестри Річинські”, друга частина якого відзначена Шевченківською премією (1964). Її рання проза менш znana. Дебютні публікації письменниці на сторінках видань “Нова хата”, “Діло”, “Жіноча доля” тощо ще не свідчили про неординарну авторку, вона стала такою після отримання престижної літературної премії ТОПІЖа (1935) за збірку оповідань “Химерне серце” (друге місце). Сплеск дискусії, зумовлений цією книжкою, стосувався проблеми соціально й національно заангажованої (традиційної) і незаангажованої модерністської літератур. Ірину Вільде цікавили безпосередні колізії, буденні ситуації персонажів, висвітлені під парадоксальним кутом зору, як у несподівано травестійній новелі “Панна Меля”: у власну секретарку закохується директор “залізного тресту”, убачає в ній майбутню дружину; нарешті вона згоджується на побачення, але воно так і не відбулося; з’ясовується, що об’єкт сердечних переживань директора – не дівчина, а бідний гімназист, змушений маскуватися під неї, щоб заробити на хліб. Новелістка не тільки вміло оперувала сюжетом, а й одивнювала його, заповнюючи текстуальну порожнечу уповільненим часом, що фіксує директор на циферблаті годинника в очікуванні “панни Мелі”. Тільки-но персонаж отримав приголомшливого листа, як час “вибухнув” у нестримному потоці. У новелі з неочікуваною розв’язкою фактично відсутня зовнішня дія, головним героєм стає психологічний темпоритм. Мала проза письменниці побудована на таких парадоксах, несподіваних як для персонажів, так і для читачів, що демонструє непередбачуваний фінал оповіді. Злами сюжетних ліній уже спостерігалися в українській новелістиці (І. Франко, М. Могілянський, А. Крушельницький, Є. Пахаревський), тому новели Ірини Вільде навряд чи здавалися “екзотичними”, коли, наприклад, причиною розриву між закоханими стає те, що чоловік цілує руку повії (“Русяві”); коли лікар, зціливши збожеволілу від горя жінку, комплексує тому, що вона приречена на нові страждання (“Злочин д-ра Комарівського”); коли медсестра переховує опіум у восковій ляльці, називаючи її своїм паралізованим чоловіком (“Таємнича пара”). Письменниця часто в основу сюжетотворення вводила інтригу випробування в межовій ситуації. Такою стала новела “Крадіж” із детективним підложжям, з виявленням механізму підміни понять, коли люди переважно довіряють не суті речей, а уявленню про них. Це вміло використовував егоїстичний доктор Ігорів, вимагаючи від



співачки розважати піснями компанію в пані Перегірської, а в разі відмови обіцяв скомпроментувати дівчину. Твір побудовано на агоні маскулінної, схильної до логіки, і фемінної, перейнятої інтуїцією, психіки. Марта, змушена погодитися на забаганку доктора Ігорева, обертає це на свою користь. Вона, ініціювавши гру у фанти, так зманіпулювала своїм перснем, що він ніби зник, тому “запідозрила” пана Ігоря та інших гравців у крадіжці. Новела має епілог, де розкрито перебіг жіночої “логіки”: у капкан потрапив самозакоханий чоловік. Співачка написала сімнадцять карток, у яких повідомляла всіх персонажів, крім доктора Ігорева, про повернення персня перед десятою годиною ранку. Кожне повідомлення завершувалося запевненням, що з тієї чи тієї особи спадає “найменше підозріння”. Новела лишається нефінальною, спонукаючи читача до активної співдії.

Малій прозі Ірини Вільде (вона писала й поезії в прозі) властиве “укрупнено-психологічне бачення найменших порухів думок і почуттів її персонажів”, переважно жінок, “чуттєвих і гордих натур”, типологічно споріднених із героїнями О. Кобилянської; у таких образах “виразно впізнавані риси характеру й світогляду і самих авторок” [1, 247, 269]. Це властиво середній і великій прозі Ірини Вільде, починаючи з автобіографічної повісті “Метелики на шпильках”, надрукованій після журнального варіанту (1935) окремою книжкою. Твір мав продовження, невдовзі розрісся в трилогію (цикл), тількино з’явилися наступні повісті “Б’є восьма” (1936), “Повнолітні діти” (1939), означені модерністським дискурсом, пов’язані з долею та екзистенційними пошуками української інтелігенції за умов румунської окупації, із проблемою національної ідентичності, з віяннями психоаналізу, що виявляли перебіг молодіжної ініціації. За спостереженням Н. Мацибок-Стародуб, першорядним завданням письменниці було осмислення “складного психологічного комплексу, що засновується на релігійних переконаннях, гріховній сутності людської особистості й постійному прагненні до самовдосконалення” [2, 35]. Дослідниця спростовує припущення (М. Гнатишак) про відсутність у ранніх творах Ірини Вільде релігійної, а також національної свідомості, заступленої “мистецьки оформленою еротичною порожнечою”. Насправді письменниця знайшла тісний взаємозв’язок між лібідозною енергією і духовними поривами повнокровних персонажів, які не перетворилися на рупори тих чи тих ідей. Трилогія розкриває еволюцію Дарки Попович від дитинства до зрілості, від затишного сільського дому родини Поповичів до урбаністичних рвучких темпоритмів. Особливе місце в цій знаковій системі відведено церкві як осередю божественної присутності на землі. У пошматованій дійсності Буковини храм Божий виконував функцію спротиву румунській експансії, що головна героїня усвідомила не зразу.

Експозиція трилогії фіксує ідилію типової української родини із села Веренчанки, у якій формується Дарка – alter ego письменниці. Дівчинка з “янгольським серцем” нагадує іконічний образ Марусі з однойменного твору Г. Квітки-Основ’яненка, відчувається щасливою зі своєю матір’ю – “мамцікою” – й делікатною бабусею. Подано тричасткову модель єдності роду Поповичів на фемінній основі, доповнену постаттю “золотого татуса” (учителя), який став центральною зв’язкою родинного космосу, заснованого на споконвічній гендерній рівноправності. Сім’я Поповичів контактувала із сім’єю Підгірських, що складалася зі статечного, схожого на Ісуса Христа о. Омеляна, вродливої дружини, їхніх дітей – Стефка і побожної, музично обдарованої Орісі. Панотець уміє знаходити порозуміння з вірянами греко-католицького віросповідання, які ставилися з острахом до новацій. Надто його непокоїть чужа за духом румунська гімназія, куди мусив віддати сина й дочку. Постійні сумніви Підгірських, небажання позбутися екзистенційного шаблону викликали в Дарки

іронію. Обидві родини – “ні ліпші, ні гірші, як десятки, сотні родин з суспільної верстви” – за багатьох спільних рис мали відмінні характеристики.

Наука була метою для Дарки. Дівчина не терпіла, “щоб вона чогось не вміла тоді, коли всі інші можуть цим похвалитись”, вона мусила адаптуватися до міського світу, що, анулювавши “веренчанську ніжність”, вимагав, як стверджує Я. Янів, від неї іншого стилю життя – формалізованого, стиснутого в часі, відчуженого; невдовзі героїня знайшла шляхи урбаністичного “самовизначення й самоствердження”, дарма що Чернівецьке довкілля було румунським і німецьким. Визначальним для Дарки Попович та інших персонажів (Наталка Оріховська, Гиньо Іванчук, Орест Циганчук, Стефа Сидір та ін.) стало усвідомлення національної ідентичності передусім через українську мову, вироблення спротиву румунському шовіністичному тиску. Письменниця своїми повістями доводила відсутність порозуміння між румунами, які колонізували Буковину, й автохтонами-українцями, які виборювали законне право жити на своїй землі. Ірина Вільде через образ Дарки, збунтуваної проти румунського окупаційного режиму, відобразила пекучі конфлікти своєї складної доби. Головна героїня переконує гімназистів відмовитися від урочистостей із нагоди приїзду до Чернівців румунського міністра, ламає дерева, посаджені спеціально до його візиту. Були й інші вчинки, що їх окупаційна влада могла б трактувати в “кращому” разі як хуліганські. Тому не варто зводити, навіть жартома (свого часу це зробив Б.-І. Антонич), складний образ героїні та її сучасників лише до “споминів першої молодості”, “двох крапель меланхолії”, “визивної, але дуже невинної дівочої <...> одвертості в еротичі та фізіології жінки”, до “легкого, наче капелюшок, стилю і мистецького інстинкту”. Письменниця на Українському жіночому конгресі (23 – 27 червня 1937 р.) обґрунтувала своє розуміння українки, призначеної через родину утверджувати націю, що відповідало концепції роду й України не лише представників “Празької школи”, підтвердила власні переконання романом “Метелики на шпильках” і малою прозою, героїні якої виборюють право на людську й національну гідність (“Пуста жінка”, “Не можу”, “Годі” тощо). Дві новели “Чорна рада” й “Рішальна розмова” ввійшли до складу трилогії, що стала (разом із новелами) обвинувачувальним документом проти румунської ксенофобії на Буковині, засвідчила високу національну свідомість авторки.

Повість “Б’є восьма”, ставши продовженням попередньої, висвітлювала життя персонажів у міському оточенні, пошуки духовного космосу, репрезентованого церквою, стараннями гімназійного о. Луцева. Коли Оріся зізнається, що “хотіла б терпіти так, як Христос”, то Дарка відчуває, що “винна перед Богом”, бо вважала себе і світ гріховними. Вона пережила розчарування в жіночій сутності, не відповідній, як їй здавалося, ідеальній семантиці Діви Марії, не дарувала своїй матері вагітність. Навіть тактовне пояснення матері про душевно-тілесну екзистенцію людини не усунуло сумнівів дочки, її непокоїло джерело гріховності – зваблене жіноче тіло, сприйняте наче “якийсь злий дух, чорний, злий дух”. Письменниця, зображуючи невротичні збурення п’ятнадцятирічної Дарки, простежила, як героїня з великими зусиллями стримує підсвідомі інтенції, урешті-решт доходить розуміння природності статевих стосунків. Вона переживає душевну травму від зради талановитого Данка Данилюка, що в нього була безмежно закохана (“любов – велика, надлюдська любов прорвала нагло всі греблі в Дарчинім серці й гатила почерез всі коридори серця, як весняна повінь”), адже він надав перевагу Орісі-музикантці, тамує перші глибокі страждання, щоб “не зранити свого серця” і водночас “боїться сама цієї закам’янілої тиші”. Ірина Вільде показала швидку вичерпність першого почуття: воно переходить “в епізодичне шаблонне спілкування”, на відміну

від кохання дорослих, що “свідчить про свідоме закладання авторкою певної інваріантності розвитку цих найінтимніших людських почувань” [2, 49]. Їх повною мірою пережила вже двадцятидвохлітня героїня, аби дійти “межі, де ще крок, ще два – і скінчаться всякі недоскоки, щезне лірика, замовкне цокотлива мораль, і “гріх”, яким страшили її, відколи почала розуміти що-небудь, стане обов’язком, а його наслідки благословенством”.

У повісті “Б’є восьма” привертає увагу сильна, вольова Наталка Оріховська – поборниця національної ідеї. Ця дівчина, за зізнанням головної героїні, належить до типу жінок, що “уміють, блиснувши метеором на життєвому овиді, зачудувати собою світ і вмерти на тих висотах гарно і велично, як молоді боги”. Дарка Попович, охоплена тривожними сумнівами, звертається до важко хворої Наталки Оріховської, сподіваючись від неї ствердної відповіді: “<...> чи ти віриш, що всі ті наші пориви... навіть наші визвольні змагання, навіть той наш дитячий бунт, тоді в гімназії і тепер оце наше шамотання – зв’язаної шнурами людини <...>, чи ти віриш, що це все – в сумі має якийсь глибший змисл?”. У наступному творі “Повнолітні діти” з’явиться вразлива емігрантка Зоя Темішева, родом із Великої України, яка болісно переживає одночасне існування у “двох світах”. Від роздвоєння свідомості її рятує музика й пісня. Зоя Темішева своїми талантами вразила Дарку Попович: вона, не маючи слуху, не змогла стати музиканткою, попри всі старання батьків. Однак це не обмежило її артистичну натуру. Вона захоплювалася музично обдарованими людьми, зокрема Данком Данилюком. Письменниця немовби заперечувала поширене уявлення про українців як усучіль співочу націю, що не поменшує її естетичного світобачення. Н. Мацибок-Стародуб убачає в образах Дарки Попович, Наталки Оріховської й Зої Темішевої, що викликають асоціації з трьома героїнями повісті “Valse mélancholique” О. Кобилянської, унаочнення “нової жінки”, вона втілює різні соціально-психологічні й національні характеристики – “жінку-господиню”, “жінку-воїна”, “жінку-музу”.

Повість-трилогія “Метелики на шпильках” лишилася незавершеною через цензурні перешкоди. Письменниця довела вміння збурювати літературну громадськість проблемами, на які накладалося табу, доводити їх правочинність, поєднувати особистісні, глибоко інтимні аспекти людського буття із соціально й національно визначальними концепціями української дійсності, відкрито доквітлю. Ірина Вільде поповнила галерею нових жінок, зображених у творах Олени Пчілки, Н. Кобринської, Лесі Українки, О. Кобилянської та ін., “емансипованих за духом” (С. Філоненко), спроможних на “самотній виклик суспільству” (С. Павличко), розкрила фемінну самодостатність українки за умов міжвоєнного двадцятиліття.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Мафтин Н.* У пошуках “GRAND” стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ, 2001. – 336 с.
2. *Мацибок-Стародуб Н.* Художня модель світу західноукраїнської жіночої прози міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська) : дисерт.... канд. філолог. наук. – Київ, 2017. – 187 с.

КОСТЬ ГЕРАСИМЕНКО

Кость Герасименко (11 травня 1907 р. – загинув 26 або 27 вересня 1942 р.) дебютував як поет 1925 р., перебуваючи у складі донецького літературного угруповання “Горно”. Він був сином свого часу, тому в його ліриці, позбавленій надто закличних інтонацій, властивих тогочасній версифікації, вчувався подих мілітарної доби, що на собі переживав військовий-поет. У тетраптиху “Повість про сина” без особливої патетики в інтимній тональності йдеться про долю загиблого воїна. Трагічну подію по-буденному розповідає старій матері його побратим – “бойовий молодий сусід”, зазначаючи: “Син погіб у боях не зря”. Якби не згаданий комісар, то можна було б припустити, що йдеться не про червоне військо. Автор надає першорядне значення національній артибутиці, зокрема “сльзьми виштит” білій хустині, що мала б, на думку матері, захищати її дитину від “кулі вражої” чи простуди, і великим рушникам, що обрамлюють портрет загиблого. Іноді автор застосовував прямі й реверсні проєкції у взаєминах матері й сина, як у позбавленому сентиментів, графічно прописаному вірші “Портрет”, де постає постаріла жінка, котра, знаючи небезпечний фах свого сина, прагне зберегти його від небезпек; вона так і не дочекалася, пішовши назавжди з цього світу, на невістку. Ліричний герой, споглядаючи “простенький” портрет (“І сам я тут, досвідчений, дворічний, / Сиджу спокійно в тебе на руках”), усвідомлює непоправну втрату, хоча сподівається, що його мати “в голубій кохтині” ще жива, але вже “чужа, чиясь”.



У деяких віршах К. Герасименка вчувається романтизація радянської дійсності. “Романтика сонця” охоплює не лише природу, сповнену “безжурними журавлями”, коли “молода травиця / Встає з молодих проталин”, літературного Уленшпігеля, що виконує роль не так месника, як мрійника, схожого на “простих героїв / Пісень, і легенд, і правди!”. Переповнена світлою тональністю, лірика К. Герасименка контрастувала трагічним будням 1930-х років: жнива засвідчують повноту сільського добробуту (“встає над маревом уже сідого вересня / Густий і повнозвучний урожай”), тому здається, що довколишній простір заповнює “повнокровне і густе життя” (“Вересень”). Можна припустити, що автор, подаючи гармонійну ідилію, абстрагувався від реалій: “І опадуть тугі плоди колгоспу / На вулиці, на вигін, у двори”. Ідеться про дійсність із її щедрою природою й роботящими хліборобами. Такою вона має бути в Україні, схожій на внутрішньо невичерпну аркадію, що позначилося на гіперболі земних благ, переданих через каталогізацію доквілля: “І виснуть тяжко за тини антонівки, / І прийде сторож, мрійний, голубий, / І хліба, хліба неповторні тони, / І гарби, і дівчата, і дуби”. Пастельна тональність артистичних пейзажних замальовок у ліриці К. Герасименка поєднана з радянською атрибутикою, зазначеною ніби мимохіть, без риторичних підкреслень, властивих “соцреалізму”. Тому між його яблунь, “великих, як журба”, не тільки вовк приносить здобич, а й заходять “замислені дівчата”, серед них ліричний герой сподівається знайти “найкращу”, повезти до міста, попросивши “одне – подарувати сина”. Світлий пленер не притьмарює навіть спогад про “загублену циганку”: її, вагітну, украв панич, аби цькувати хортами.

Поет тяжів до одивнення світу, як у вірші “Кенгуру”, де героїня, спрагла екзотики, милуючись австралійською твариною, зізнається, що від людського

тепла “його маленькі темні очі / Миттю опалив вогонь”. Спілкування з нетиповою для українців істотою викликає в цнотливої дівчини мрійний стан очікування появи ще далекого, незнайомого їй коханого: “І думки зринають сині й свіжі, / Тільки вітер, тільки дальній хруст, / Хто б мене покликав і поніжив / Так, як я сьогодні кенгуру”. Світлі почуття набувають платонічного сенсу, недарма К. Герасименко вподібнює незнайомку з Беатріче, сподіваючись разом із нею блукати колись вулицями міста й милуватися нею. А поки що він щиро зізнається: “Все прийде з часом, любя. А тепер – / Не знаю я, де ти живеш, де ходиш, / І чому чудно так тебе любив / Якийсь великий флорентієць Данте” (“Не знаю, де ти ходиш, де живеш!”). Здається, поет, перебуваючи на хвили втонченої сублімації, знайшов себе в стильовій течії петраркізму, однак не затримався в полоні вишуканих фантазій. Виідеалізована жінка в його інтерпретації набула контурів земної персони, прихованої криптонімом І. В. Лірика К. Герасименка прикметна тонкою делікатністю, умінням крізь призму життєвої конкретики побачити особливе, що єднає людські серця (“Поклади варення з полуниці...”, з присвятою І. В.). Урбаністичне оточення затишної кімнати з полуничним чаєм розімкнено в простір літнього спогаду з шипшиною, кураєм, степом, що, контрастуючи з хуртовиною й неминучою розлукою, став особистісним для закоханих. Ліричний герой прагне, щоб його зустріч із коханою перетворилася на ситуацію тут-і-завжди: “Добре згадувать в лютому про полуниці / І для тебе вигадувать ці слова”.

Одивнення сердечного переживання іноді зумовлює несподівані повороти сюжетних ліній, що розгортаються на реально-ірреальній межі, зокрема в оніричному видінні, коли ліричний герой, начитавшись зоології, сприйняв кохану за “недосвічену і молоду” ведмедицю, яка, кинута ведмедем, “обів’є його [безвусого польовика з рушницею. – Ю. К.] тремтячими руками / Від чекання стомлена” (“Зоологія”). На малій площі вірша відбуваються дивні метаморфози, коли лісова істота постає не звіром, бо має людські руки, а ведмедем “в чаду Полісся”, ототожненим із пристрасним ліричним героєм: “І я, ніким не стримний, / Сосни вивертаю, граю, злюсь”. Звір повертається до коханої, у її сні, забитий “виміряним голубим свинцем”, сподіваючись ведмежою шкурою “живі твої гарячі плечі / Бережно, задумливо прикриті”. Розв’язка любовної події завершена іронічним побажанням не плутати уяву з дійсністю: “Над розкритим томом зоології / Повесні не варто засинать”. Фантазійні марева часто не приховуються, тому один із віршів, присвячений І. В., називається “Вигадка”: пораненому воякові здалося, що в лісничій хаті “ледве чутно пов’язала рани” “світла, незбагнута, / Зовсім дівчинка іще проста”, аби піти в позапростір. Наприкінці твору з’ясовується її ім’я – Яринка, що припинає його до воєнної пригоди, хоча автор не відав, чи колись знайде свою рятівницю. Криптонім І. В. набуває життєво конкретних властивостей “капризної, незвичної, чудної” дівчини, крізь її образ ліричний герой по-новому сприйняв “знайому дачу”, пізнав, “як дихає твій сад”, захопився її забавами й витівками (“пластинки з опер, фотоапарат”) (“Весняна акварель”). Дівчина заповнила довкілля, тому воно (як і душа коханого) набуло істотного сенсу. Відсутність химерної помешканки перетворило її дачу на порожнечу, коли “час минув, і сад вже став не тим / І що було пізніш – не пам’ятаю”.

У любовній ліриці К. Герасименка траплялися драматичні інтонації, зумовлені незбіжністю горизонтів очікування закоханих (“Я спиняти тебе не буду”). Ліричний герой, звертаючись до земної жінки, на жаль, не схожої на виідеалізовану “далеку, інакшу ту”, для якої він ладен принести море, або “взяти б небо і тихо-тихо / Опустить і сказать: візьми...”, знає, що вона його неодмінно покине, виїхавши “по весні” “до другого”. Біль неминучої розлуки викликає в

делікатного юнака не фатальний розпач, а волю сприймати речі в їхньому природному стані. Тому його мовлення наприкінці вірша стає стриманішим, сконцентрованішим, що позначилося на констатації місяців, перерахованих через трикрапки (“Прийдуть вересень... жовтень... // грудень...”), зумовило появу еліпсів, які несуть додаткове смислове навантаження. Найцікавішим сюжетотвірним прийомом стає семантичне обрамлення. У ньому фіксовано зміни переживань ліричного героя, він, тамуючи душевну гіркотину, уже звертається до коханої на Ви, але без позірної холодності: “Я затримуватиме вас не буду: / Вам – туди, а мені – сюди!”. Ліричний герой був готовим до такої розв’язки любовного роману, коли на початку вірша, використовуючи наказовий спосіб дієслова, стилізований під телеграфний стиль, не утримував кохану, трактував її як мінливе явище природи: “Ти проходи. Не спиняйся. Йди. / Прийде вересень і повсюди / Вкриє листям твої сліди”.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

У великій, різножанровій, сповненій експериментаторського неспокою творчій спадщині Ігоря Костецького (14 травня 1898 р. – 14 червня 1983 р.) привертають увагу три оповідання (“Ціна людської назви”, “Божественна лжа”, “Перед днем грядущим”), написані в мурівський період (1945 – 1947), постають як “своєрідний цикл” на проблемно тематичній основі, присвячений розкриттю становлення “нової людини” [2, 116]. У першому творі загострено питання непростих стосунків митців двох відмінних поколінь. Автор зумисне дає їм обом однакове ім’я та прізвище – Павло Палій, але з істотною відмінністю. Для старшого, добре знаного художника-академіста Павла Карпиги, то був псевдонім, від якого він змушений відмовитися, а для молодшого, ще нікому невідомого маляра, – справжній автонім. Актуальність семантичної ідентичності так і лишається нез’ясованою, коли людське Я постає ілюзорним, викликає сумнів у “традиційному українському наративі з його героєм, сюжетом”, що І. Костецький намагався “зруйнувати” [3, 156]. Ідеться про неподолану амбівалентність людського єства, що позбавляє свідомість сподіваної певності й визначеності, про розірвані зв’язки між означуваним та означником, які звільняють мислення від традиційної референційності. Навіть купівля-продаж прізвищ не спроможна навести номінаційний лад. В оповіданні помітне розмивання ознак авторського мовлення і мовлення персонажів, які часто інтерферовані, іноді змінені в аспекті метонімічних прийомів. Задля цього свідомо не вживаються відповідні розділові знаки, передбачені граматичними вимогами пунктуації: “Бачте, сказав прийшлий пан, ми маємо не зовсім однакове ім’я і прізвище, це в мене псевдонім. Правда, скрикнув господар кімнати, ваша правда, я читав в одному каталозі, я читав у дужках ваше справжнє ім’я – як воно. Прийшлий пан сказав: це не грає ролі. Візьми паспорт, сказала рука з-під килима”. Проза І. Костецького, схильна до карнавалізації ситуацій, іронії, гротеску,



фантазмагорійності, привертає увагу недовірою до мови, призводячи до руйнування логічних і синтаксичних структурних зв'язків, дозволяє вбачати в поезії такого стилю ознаки абсурдистського експерименту.

Оповіданню притаманний аномативний синтаксис. Воно складається з кількох частин, у кожній з яких наявні свої особливості будови речень, іноді супроводжені семантичними деструкціями, сплесками глосолалій, утиснутих у дужки. Так, в епізод розмови Павла Карпиги з дружиною Павла Палія, про котрого вона була невисокої думки, умонтовані фрази стороннього, неформленого походження (“О так, по скудрах аврезних трамваї дрямами бренкаво і бондюрки в ризах”), це відповідало прийомам зауму, апробованими, наприклад, у прозі конструктивіста А. Чичеріна (“Плафь”, 1922). Поряд з’являлися обірвані думки (“ – химерну силу тодішніх володарів навіть всемогутню смерть”). Обидва приклади засвідчують моменти інших, гаразд не усвідомлених реалій, які існують паралельно з довколишнім примарним світом, фіксованим у логічних, сенсуально прийнятних формах, які виявляються порожніми знаками, ніби той же псевдонім. У великий фрагмент перебування Павла Карпиги вдома під час сну та під час його розмови з Мартою залучено римовані цитати про “твердоусого Френсіса Дрейка” (англійського капера чи пірата за доби Єлисавети I, переможця над іспанською армадою, 1588), яким персонаж не може знайти жанрову відповідність, з’ясувати, що то – вірш чи пісня. Дедалі виразніше із глибин підсвідомості головного героя виривається думка про людину без імені, що з нею він мимоволі ідентифікує себе, приголомшений своїм відкриттям, упадає в невротичний транс (“Людина без імені це людина, що їй їсти траву. Виживе чи не виживе”), немовби потрапляє в затісні дужки великого речення життя, звідки намагається вирватися. Задля цього потрібно знову бути собою, про що Павло Карпига заявляє Марті, посилаючись на свій лубенський рід, “дуже старий, від чумаків і ще далі”. До такого висновку спонукав його неочікуваний лист із Канади, адресований не псевдоніму, а справжньому Павлу Карпізі, який уже сумнівався у своєму фаховому професорстві. Аби повернутися до власної ідентичності, йому треба пережити заперечення попереднього утвердження з метою нового становлення, що в досить парадоксальній формі розтлумачила Марта ошелешеному господареві: “...а вистане вас, професоре, щоб не бути професором, щоб стати професором”.

Попри експресіоністичну стилістику в оповіданні помітні прийоми сюрреалізму. Вони стосуються не лише оніричних видінь, які силкується зрозуміти головний герой, а й інших речей, наприклад, високого годинника (другий рік показував один і той же час – двадцять по четвертій, але не відомо коли – вранці чи опівдні). Та й весь інтер’єр помешкання Павла Карпиги, дарма що наділений виразними предметними ознаками, видається примарним, немов “килим не свій, чужий, і все тут чуже, крім слави в сувоях”, що теж виявилася чужою, бо належала псевдоніму.

Оповідання “Божественна лжа”, що має підзаголовок “Подія однієї ночі”, структурно виразніше, має вісім розділів, зосереджених на окремих мікросюжетах, уписаних у загальну лінійну композицію. Мова автора подеколи змішана з еліпсичною мовою персонажів (“Останнім виходить Григор. Ніхто ще нічого не знав. Де Поліна? Що здорово, не розумію. Григор каже: либонь, гидко. Я бачив уже в Москві, мене особливо вразило. І знизує плечима”). Прийом телеграфного стилю, використання еліпсів, що апелюють до натяку на події, відомі лише героям, – усе це формує поліфонічний наратив. У переважній більшості застосовано традиційний запис діалогів і полілогів. Фабула присвячена життєвій події – одруженню Григора й Валюшки, що не відбулося, хоча настанова на happy end запрограмована на початку твору, у

другому розділі, коли гурт приятелів зібрався на вечірку, аби привітати молодят. Опинившись шлюбної ночі віч-на-віч із судженою, Григор покинув наречену, тому що такий наказ йому привидівся вві сні, спонукаючи до вибору між молододу дружиною та боротьбою проти недругів України. Аби реалізувати свій намір, головний герой удався до неправди, написавши судженій після втечі від неї про невиліковну хворобу, що немовби переслідує його. За зізнанням автора, ішлося про переосмислення одного з епізодів із життя Григорія Сковороди, про “апологію духу”, що дозволяє подолати “красу гріха”. Недарма головний герой названий Григором. В оповіданні загострено конфлікт між сердечними почуттями та обов’язком, актуальний для письменника-класициста, яким І. Костецький ніколи не був. Очевидно, він вирішив проекспериментувати проблему фанатичної відданості певній ідеї, що спонукає індивіда робити вибір, якщо це навіть суперечить людській природі. Апологетизація ригористичного стилю життя, обстоювана Григором, викликала подив навіть у полковника Дробота, який небезпідставно поцікавився в молодого чоловіка, чи має він чуття гумору. Досвідчений вояк переконаний, що Україну (саме їй хотів присвятити своє життя Григор) треба усвідомлювати не країною “пісень”, а “найбруднішої чорної роботи”. Особливого сенсу набувають слова полковника: “Життя є сон, і сон є життя, одне без одного неможливе”, – бо мають далеко не те значення, яке вкладали в них за доби бароко, наприклад, Кальдерон де ла Барка.

Відсутність демаркаційної лінії між сном і життям засвідчувала притаманну цивілізаційній, зокрема мілітарній людині, утрату чуття межі реального й ірреального світів, що зумовило, здавалося б, дивну поведінку Григора, сновидіння якого, змішані з реаліями, перетворюють дійсність на фантом. Очевидно, тому докільця заповнене порожніми знаками, коли, за зізнанням одного із другорядних персонажів – Данила Конопацького, метою життя стає словотворення, бо виправдовує сенс людського існування. Особливо він тішився різними лексичними несподіванками на кшталт “самовитого” камбрбума. Виникаючи на підставі гри в розковану макаронічну мову, вони дозволяють розгортати словотвір в нові псевдосемантичні гнізда, надавати такій вербальній практиці пародійного звучання: “камбрбум – камбро – Рауль дю Камбре – омбр – ломброзо – обри – кобри – карбо – Ербо – цебро – Цебрик – Цебрик-Амнеріс – Амон-Ра – УНППА – надра – ндравити – Кіндрат – дратва – далі падає в непристойне”. Несподіваний неологізм для Григора мав неочікуване рефенційне значення, що відкрилося йому під час танго, викликало асоціації з маріонеткою, якою “рухають ниточки, прикріплені до ніжних пучок м’якеньких пальців”, що, на його думку, безперечно належали нареченій, бо ж із нею він, дотримуючись фігури умовчання, провадив гру закоханого до шлюбної ночі, знаючи наперед про незреалізованість подружнього життя.

Оповідання викликало неадекватну критику (ішлося про обстоювання принципів плоті й віталізму), що викликало протест письменника, котрий цікавився передусім духовними інтенціями, поданими в сугестивних формулюваннях, і відкидав будь-які денотати. Фанатична відданість патріотичному обов’язку Григора була для І. Костецького так само примарна. Абсурд учинку позбавляє персонажа повноцінного екзистенційного вибору, пошуків онтологічного підґрунтя, тому що вимагає жертви. Епіграф “І, може, іншого шляху немає, / Щоб з хаосу душі створити світ”, узятий із сонета “Сковорода” Юрія Клена, лишився риторичним побажанням. Письменник, застосовуючи парадоксальну логіку, не приховував свого сенсуалістського суб’єктивізму (“моє сприйняття світу наскрізь емоційне”), невизнання дидактичних настанов, риторичної стилістики (“темперамент мій цілком

відмінний від темпераменту тих, хто проповідують і навчають”) [1, 7]. Першорядне значення для нього мав багатоплановий художній дискурс, завдяки якому стверджувалося людське буття через заперечення абсурду існування.

Тема обов'язку порушена і в оповіданні “Перед днем грядущим”. Вона внутрішньо мотивована й обґрунтована, на відміну від попереднього твору. Головний герой Ярослав, талановитий поет, глибоко усвідомлюючи свій екзистенційний вибір, присвячує себе небезпечній боротьбі проти німецької окупації України. Свої переконання він детально виклав у низці аргументів, передавши їх професору, що намагався відмовити молодого письменника від ризикованих дій. Учений сприймав його як неординарну постать у літературі, але не бачив у ньому пасіонарія, схильного обстоювати та впроваджувати в життя “філософію чину”. Інформація, вичитана професором із Ярославового папірця, вразила його, спонукала відкрити для себе аналітичну глибину міркувань поета, тонке знання людської психіки, схильної до парадоксального сприйняття довколишнього світу та вчинків іншого. То були своєрідні максими, у різних варіантах яких стисло висловлена провідна думка про невідповідність найкращих намірів здобутим результатам: “Ви прагнули свободи для всіх, ви стали рабами свого прагнення. Про Вас потім скажуть, що ви хотіли зробити рабами інших, а самі були свободні”. Так само можна втратити ім'я, замасковане підпільним псевдонімом для визволення поневоленого народу (а він ще й може звинуватити подвижника у співробітництві з ворогом). На небезпечний шлях боротьби за права людини й нації може ступити лише той, хто усвідомлює, що на нього “не чекає подяка”, “хто не боїться бути знищеним рукою ворога і хто не боїться бути оббріханим язиком друга”. Ярослав, будучи моральним максималістом, нікого не агітував діяти, як він, лише показував приклад, стимулюючи інших до аналогічних вчинків, але зумовлених глибоким внутрішнім переконанням. Трагізм ситуації головного героя полягає в тому, що він не відрікається життя, не перетворюється на ригориста, до того ж знає про вагітність дружини, прощається з нею перед виконанням небезпечного завдання, думає про майбутню дитину. Ярослав не приховує своєї любові до них. Його постать стає зрозумілішою із присвяти оповідання “Пам'яті О. Ольжича” – неординарного поета і вченого, відомого оунівця, закатованого в концтаборі Заксенгаузен. Очевидно, він був прототипом головного героя оповідання “Перед днем грядущим”, знайшов трактування, відмінне від того, що притаманне повісті “Еней і життя інших” Ю. Косача.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Костецький І.* Етюди про католицький світогляд // Україна і світ. – Ганновер, 1952. – Зошит 6/7. – С.7.
2. *Лисенко-Ковальова Н.* Мистецький український рух: Модернізація літературної традиції і модернізм: ... канд. дис. філолог. наук. – Київ, 2006. – 180 с.
3. *Павличко С.* Теорія літератури. – Київ: В-во Соломії Павличко “Основа”, 2002. – 559 с.



Творчість Олекси Плюща (25 травня 1887 р. – 26 травня 1907 р.), як і його нетривале життя й несподівана смерть, “неначе кризь фокус скла збирає в собі найхарактерніші ознаки українського інтелігента” (І. Миронець). Цей вундеркінд у п’ятнадцять років написав “Плач шаленого”, наступного року – “Записки недужої людини”, виявив схильність до синтетичної модифікації новел, що могли бути настроєм, акцією, притчею, рефлексією, поезією в прозі. Сучасники помітили створені 1905 – 1907 рр. романи “Вперед”, “В натовпі”, “Театральні враження”, п’єси “Перед світом”, “Годі”, поезію в прозі “Революція”. Лишилися незавершеними п’ятнадцять творів, серед них роман-фантазія “Метаморфози”, повість “Два приятелі, або Чи Христос, чи революція?”.

І. Липа видав посмертний двотомник прози

О. Плюща (1911 – 1912), яка вражала юнацькими пориваннями, обстоювала право митця й людини на визволення “з-під влади світу” (І. Сріблянський), доводила, що краса повинна узгоджуватися з етичними засадами.

Ідіостиль прозаїка був настільки специфічний, що для адекватного розуміння його варто “настроїти своє сприймання на відповідні “радіохвилі”, тобто з’ясувати естетичні закони, за якими створені твори молодого автора” [3, 6]. Перші спроби критичної рецепції, зроблені з позицій народницького уявлення про літературу, не відповідали сутності модерністських текстів. Упередженого ставлення до них не приховував І. Нечуй-Левицький, зараховуючи О. Плюща до “декадентів естетів” [4, 148]. Критик не помітив повісті “Великий у малім і малій у великім” (1904) О. Плюща, у якій порушено ті самі проблеми, що і в його романі “Хмари”. Завдяки І. Липі вона з’явилася в другому томі “Творів” (1912) О. Плюща. Побудована на прийомі контрастування головних героїв – лікарів, наділених характерними прізвиськами, – інтроверта Євгена Верхівського й екстраверта Семена Тверденка, які вирішили “приносити користь рідному народові”. Їхні долі склалися по-різному, що було запрограмовано становим походженням кожного з них. Удовин син, поміркований Семен Тверденко як “типовий український мужик”, “син землі” порозумівся з народом, на відміну від аристократа, родового дідича, мрійника Євгена Верхівського. У такому ключі, властивому народницькій літературі, конфлікт якої засновано на протиставленні різних уявлень про покликання культурника, прочитав повість “Великий у малім і малій у великім” О. Дорошкевич, провівши паралель із твором “На роздоріжжі” Б. Грінченка та відповідними образами. Однак О. Плющ поглибив філософсько-світоглядні позиції своїх персонажів. Не розмежовуючи сакрального і профанного, Семен Тверденко й далі лишався в межах детермінізму. Натомість переповненому метафізичним жахом Євгенові Верхівському відкрилася стихійність світобудови, де все випадкове, де кожна істота – “мікроскопічна цяточка” в приголомшливій “голій пустоті”. Здається, ще ніхто в українському письменстві так гостро не порушував проблеми епістемологічного розриву, гуманістичної кризи, що охопила постренесансну добу, як О. Плющ, що через діалог антагоністів розкрив напружену інтелектуальну атмосферу *fin de siècle*. Назва твору містить алюзію на вислів

Вергілія “Велике у малім оспівую” (“Paulo majora sapamus”), перефразований у барокове розуміння взаємоперетину протилежностей, витворюючи напружену, внутрішньо розірвану єдність, характерну для кризової свідомості, як би вона не хапалася за світоглядну традицію або діяла всупереч їй.

На відміну від романтичного трактування суперечностей між можливим і дійсним, символіст розглядає їх як деструктивний прояв, що загрожує гармонії світоладу, найчастіше виражену через музичну семантику. Новела “Плач шаленого” (1902) О. Плюща, надрукована в альманасі “Перша ластівка” (1905), рясніє музичними інструментами, що оточують Петра Хмурченка. Вони видаються йому фантомними, неспроможними адекватно відтворити невловну “мелодичну гармонію”, недосяжну, як і хвора на сухоти кохана Олеся Швиденкова, об яку “розбилась його душа”. Дух музики викликав у молодого композитора-самородка, не здатного докори совісті та сердечний біль “перевести з виобразу на згуки, на мелодію, яку б усі почули”. Прозаїк передав муки творчості героя-композитора через властивий символістам звуковий образ, поетичні засоби мовлення, що структурно нагадували поезію в прозі, виконували функцію ретардації, аби розкрити глибину його переживань: “Я виразно почув журливо-поважний голос української пісні, що се... Чи не омана се, чи не хвороблива часом уява моя викликала галюцинацію слуху?”. “Плач шаленого” – остання музична фантазія персонажа, що сприймається як “регит крізь плач, мелодичний дисонанс, з’єднаний з бурхливою мелодією, спів шаленої душі, спів шалений, сумний”. Письменник моделював чоловічий світ, у якому жінка другорядна, перетворена на ідеал. У такому сублімованому вигляді постають два жіночі образи: померла Олеся, яка спонукає до творчості та веде до божевілья, і Ганна Метелівна, що безнадійно намагається пробудити в Петрові Хмурченку волю до життя. Обидві вони зливаються в його запаленій свідомості у платонічний образ – “творіння власної фантазії”. Прагнучи перевершити Л. ван Бетховена або Ф. Шопена, амбітний персонаж сподівався дорівнятися Богові, тішився своїм “сатанізмом”: “Він почував, що всі проти його – натовп, а він талант, з безсмертністю... усі однаково нижчі, бо усі вони смертні, мають кінець, а він житиме, його ім’я пониже віка, як імена Бетховена, Рубінштейна, Верді, Шопена та й багато інших, може, ще вище їх сягне”. Новоявлений “антихрист” гине, “знесилений боротьбою”. Відчуваючи внутрішню вичерпаність музики, Петро Хмурченко з одчаю розбиває скрипку.

Аналізуючи новелу, Є. Нахлік не приховує подивування: “Неймовірно, але факт: п’ятнадцятирічний автор <...> інтуїтивно відбив психологічний ритм власного життя, вгадав свою долю!” [3, 15]. У своїх творах О. Плющ “не впадає у замилювання патологіями”, намагається розкрити чутливу душу митця, “який не міг збалансувати особистісне і творче” [1, 254], що переростає в неподоланий конфлікт між можливим і дійсним, заводить у глухий кут, як, наприклад, Василя – героя новели “Записки недужої людини”. Здібний, інтелектуально багатий, але розчарований у можливостях творчості, зламаний життєвими незгодами, він прагне знайти опору в самому собі. Кохання й одруження, навіть ідилічні стосунки з дружиною Вітосею не принесли йому сподіваного прихистку, зруйнувалися при зіткненні з грубою реальністю. Непрактичний Василь не лише не годен утримувати родину, а й комплексує при спогляданні Вітосі, яка “з свіжлої квітки <...> обернулася в зів’ялу, з якої лепестки один за одним почали опадати”, журиться, що вона, ідеальна в його уявленні й надто терпляча, “все ж не досягає високого особистісного – чоловічого рівня” (Олена Єременко). Його нотатки розкривають юну, ще не сформовану душу. Музика лишається єдиною втіхою Василя, схильного до “екстериоризації психічних процесів”. Тому гра на сопілці, виконуючи функцію композиційного обрамлення, несе

подвійну семантику, розкриває стан героя напередодні самогубства. Твір мав автобіографічну основу, тому О. Плющ переймався “не фабулою (властиво, її й нема – є тільки фабульна канва), а психологічним самоаналізом центрального персонажа” з ураженою душею [3, 17]. Він замислюється над сутністю буття і власною причетністю до нього (“Що ж як людина – не безсмертна, тля, шмат глини, збір атомів”). Новела, надрукована в одеському альманасі “Багаття” (1905), була однією із кращих, як зазначила рецензент Л. Жигмайло (псевдонім Л. Біднової), підкресливши, що молодий автор, “ледве не новачок в українській літературі”, спромігся “показати читачеві, як помирає маса нашої інтелігенції, ще й не живши”.

Ідея ілюзорності правди “в орлинім праві”, позбавленому гуманістичних критеріїв, порушена в діалогічній новелі “Палкий мисленник і учитель” (1904), знайшла своє обґрунтування в оповіданні “Страшна помилка”, опублікованому в журналі “Українська хата” (1909) вже по смерті автора. Воно, як і твори “Роботи!” В. Винниченка, “Fata morgana” М. Коцюбинського чи “Іуда із Каріот” Л. Андрєєва, розкриває справжнє нутро революціонерів, які, намагаючись вести людство до світлого майбутнього під благородними гаслами, не цінують конкретного людського життя, самі мають хворобливу, егоїстичну душу, що, очевидно, О. Плющ збагнув, перебуваючи серед есерів. За версією І. Миронця, який посилався на О. Богданова, О. Плющ наклав на себе руки після болісних роздумів про знищення за дорученням “організації” “одного з найзапекліших поліціантів” та відмови нареченої одружитися. І. Липа вважав, що суїцид було скоєно після відмови коханої взяти шлюб.

Автобіографічні алюзії в оповіданні “Страшна помилка” дають підстави розглядати Антона Корденка як авторську проекцію терориста. Недарма головний герой – виконавець кривавого завдання підпільників носить переінакшене дівоче прізвище бабусі О. Плюща по батьковій лінії – Кордюк. За спостереженням Олени Кривуляк, письменник виявляв “ненормальну” амбівалентність персонажів, що стала “домінантною манерою зображення, набувши ускладненого, фантазмагоричного вигляду” [2, 75]. Роздвоєння свідомості підступає до Антона Корденка поволі. Спочатку він тішиться своєю ілюзорною цілістю, відчуває насолоду від кілерської “роботи”, названої поважно “ділом”, справжню суть якої розуміє навіть його п’ятирічна сестра: “Ти немилосердний революціонер!”. Шок, який пережив “борець за справедливість”, дізнавшись, що знищив невинну людину – колишнього політв’язня Тартаренка, призводить до внутрішнього сум’яття, однак не до розв’язання проблеми: “Помилка се, – думає він про вбивство Тартаренка, – а чи то не помилка і всі подібні випадки? Чи не помилка весь я?.. Чи не помилка і все, що існує довкола нас?”. Своїм учинком персонаж ставить під сумнів не тільки сутність власного Я, а й доцільність існування світу, ідею сильної людини, що була звільгаризованим трактуванням ідей Ф. Ніцше, пристосованих для революційної прагматики. Письменник пропонує нефінальний варіант оповіді, даючи змогу читачеві самому осмислити трагедію людської екзистенції, лишаючи свого героя “мізерним, з поламаними крилами”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Єременко О.* Літературний образ у силовому полі синкретизму (на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.). – Київ: Євшан-зілля, 2008. – 320 с.
2. *Кривуляк О.* Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцківа, О. Плюща, І. Липи. – Чернівці: ЧПДУ, 2008. – 176 с.
3. *Нахлік Є.* Літературно-художня автопсихологія Олексія Плюща // *Плющ Олексій.* Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи. – Київ, 1991. – С. 5–45.
4. *Нечуй-Левицький І.* Твори: У 10 т. – Київ: Наукова думка, 1958. – Т. 10. – 587 с.

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ

Лірика Петра Карманського (29 травня 1878 р. – 16 квітня 1956 р.) другого, не-“молодомузівського” етапу його творчості мало відома. Поет пережив короткочасне креативне піднесення у Відні (1920 – 1921), крім власного віршування, активно займався перекладами творів Д. Папіні, Н. Фасколо, Д. Мадзіні, редагував другу частину мартирологічної “Кривавої книги” про польську окупацію Галичини, став активним дописувачем періодичних видань “Канадський українець”, “Америка” тощо. Він у збірці “За честь і волю” (1923), надрукованій у бразильському місті Прудентополь, дотримувався громадянського лейтмотиву попередньої книжки “Al fresco” (1917). На новому виданні позначилася активна політична діяльність автора – щойно парламентарія ЗУНР, учасника національно-визвольних змагань, який пережив на собі “трикутник смерті” під Борщевом, видавця газети “Український голос”, органу Державного секретаріату ЗУНР (1918 – 1919), секретаря української місії при Св. Престолі у Ватикані. Карманський також за дорученням ЗУНР провадив роботу серед українських переселенців у Бразилії (1922 – 1932), редагував тамтешню газету “Український хлібороб”, заснував економічно-просвітницьке товариство “Український союз Бразилії” в м. Уніао-да-Вікторія, середню школу, друкарню.



Перебіг національно-визвольних змагань, попри їх поразку, викликав у П. Карманського оптимістичний настрій, що не міг не позначитися на збірці “За честь і волю”. Але не він був визначальний. Мотиви втраченої батьківщини (“Далеко ти, мій краю рідний!”, “Чужиною”) стали сюжетотвірними в розділі (циклі) “Під сонцем тропіка”. Його простір, крім проявів ностальгії за галицькими краєвидами та емігрантських рефлексій (“Так я любив тебе, Галичино!”, “На білий камінь сяду...”, “Снишся мені...”, “Бразилійський травень”), заповнила екзистенційна дезорієнтація, розпач перед буттєвим ніщо. Автопортрет ліричного героя (з однойменного вірша) складається не так із посилань на його тілесно-психологічне зображення, а поданий в ескізному начерку (“Пооране чоло, мутні пригаслі очі / І усміхом гірким уста покривлені”). Позбавлена сонця, віри, захвату “маска лиця” з думками, задивленими в пустелю, розмита каскадом далеко не риторичних питань, викликає асоціації з порожнечою. Щонайменші натяки на “блазон” розсипаються десемізованими потоками значень. Цивілізаційна смуга відчуження переросла на неподоланну прірву, що поглинає ліричного героя, облутаного ланцями важких анігіляцій. Він неначе потрапив у безвихідний лабіринт, щоразу натикаючись на глухі стіни позасвіття, у якому годі знайти відповідь:

Звідки іду? Куди прямую?
Де склоню голову до сну?
Чого ще жду? За чим баную?

Чого оплакую весну,
Якої я не знав ніколи?

Стоячи, “як хрест підтятий, на розстаю”, ліричний герой – вигнанець із рідного часопростору, ототожнюючи себе з колективним свідомим, уподібнений до ереміта (пустельника), був приречений на страждання й поневір'яння оманливими, непритомними глибинами несвідомого, ледь означеного мнемонічними слідами колишніх гріхів (“Ми свого бога розіп’яли, / Як на Кавказі Прометей”). Він мусив спокутувати їх, покійно ждати “заплати небуття”. Розлогий вірш “De profundis” (лат. – із глибин), охоплений мороком

нереференційної семантики, розвивав мотив утрати людської іманентності, започаткований “Автопортретом”. Обидва твори зі спільною ідеєю, що виконують у циклі функцію експозиції та зав’язки, були разом опубліковані в журналі “Літературно-науковий вісник” (1923. – Т. 30).

Аналогічні настрої властиві й іншим віршам (“О тайно, що палиш наш ум...”, “Невже так можна, щоб усе...”), які варто розглядати в композиційному річищі розвитку дії. Спонтелічений чужиною (“Іду в чужий, широкий світ...”), почуваючись незахищеною “згубленою пилиною”, гостро переживаючи розлуку з батьківщиною, ліричний герой мусить адаптуватися до нових обставин життя (“На рівнику”), у суворій боротьбі за існування розраховувати на власні сили (“В лісах Парани”). Він, усвідомлюючи себе “колишнім царем духа”, тепер приречений дбати про насущне, марити “про дощ для рису” (“Між гори спалених гіляк...”). Інших думок для нього, охопленого інстинктом боротьби для виживання, не існує. Йому неприйнятна романтизована вестернація Заходу, властива гострофабульним, авантюрним жанрам американського письменства. Замість неї домінує важка праця: “Сокира, сапа та рискаль – / Отсе моє перо сьогодні”. Автор, обмірковуючи різкі зміни свого життя – життя інтелігента, витонченого лірика, посилався на власний досвід суворого самоствердження на півночі Бразилії, що потребувало величезних фізичних і душевних зусиль: “Готово, Фойса [серп на держак для корчування. – Ю. К.] підкосила / Ліани, трощу й папороть. / І йде нова потужна сила, / Щоб дикий праліс побороть”. Південноамериканські враження не мають у його інтерпретації екзотичного флеру. Так великодню містерію в Куритибі (столиця штату Парана) можна було б сприйняти за гуцульське дійство, але “пальми й діти не дають” (“Великдень у Куритибі”), яскравий карнавал на рівнику з однойменного вірша розрахований на те, “щоб за минулим загубився слід!”, однак він лишається невитравним (“За шімароном”), споглядання чужих пейзажів викликає чуття провини: “Мій рідний край від лун горить, / А я караюся в Парані” (“Захід сонця”).

Попри такі настрої, бразильська дійсність із притаманною їй вітальною, іскрометною енергією захоплювала ліричного героя-вигнанця, який, удивляючись у калейдоскоп вулиць, не міг дійти висновку: “Се дійсність чи чарівний сон?” (“Ріо-де-Жанейро”), – спостерігаючи за розкішними бразильськими антропологізованими й зоологізованими краєвидами, вбачав у них не лише знакову систему демонології (“Байтата”, “Вампір”). Вони іноді викликали в нього натурфілософські рефлексії знерухомленого часу, розчиненого в довкіллі тут-і-завжди (“Пуща опівдні”), з яким єднається відлюдник (“В лісовій пущі”). Такої “соковитої поезії про далекий край”, – вважає М. Ільницький, – не було в українській ліриці після А. Кримського [1, 298]. П. Карманський замислювався над секретами вічного колобігу життя, що повсякчас повертається до себе (“Підзворотниковий пейзаж”), якщо не поглинуте танатосними силами (“Відійдеш в небуття, пилиночко нікчемна...”). Апеляція до паскалівських сентенцій у ліриці П. Карманського відіграє іншу роль, ніж у Є. Плужника, тому людська малість у космічному безмежжі постає не закономірним об’єктивним розумінням її присутності в масштабах Усесвіту, а радше його дрібною безпорадною часткою, не спроможною протистояти фатальним стихіям: “Стою, мов пень, що жде сокири, / Розкинувши листочки в пил”.

Гіркий емігрантський досвід П. Карманського, охопленого обвальним розчаруванням культурно-просвітницькою діяльністю, інертністю переселенців, спротивом священників ордену оо. Василіян, якими щойно захоплювався, спонукав його навіть до сумнівів щодо власного місіонерства й доцільності просвітницької роботи: “Навіщо я приймав розлуку / бурхливим, наче повинь світом, / Щоби трійливим горицвітом / Собі вистелювати шлях, / І вже без того шлях тернистий? / Щоб на мені бруд хамства ляг / І покаляв мій прапор чистий?” (“Як панська

пишня палата...”). Бразильська пуща мало чим різнилася від драми “У пущі” Лесі Українки, виявляла свою байдужість, навіть жорстокість до талановитих особистостей. Поет, поглинутий самотністю над каламутним водоспадом Ігвасу (Ігуасу), знелюдненими, псевдоцивілізованими краєвидами (“Отсе мій світ! / Балкон, пустеля / І троглодитів череда”), уже мав намір трактувати свою бразильську одісею як епілог (в однойменному вірші), як розплату за турботу про невдячний плебс (“Отсе тобі од Хама плата / За те, що ти його обмив, / Що ти любив його як брата, / Зі сміття, сміття підоймив!”). Однак П. Карманський у заокеанських сповідях уважав своє життя далеко не завершеним: “Даремно! Ще не час писати епілог, / Коли ще фабулі бракує глав чимало...” (“Як прагну я життя!”).

І. Франко в циклі “До Бразилії” уявляв драматичну долю галицького селянина, змушеного поневірятися чужиною, тулитися в бараках серед лісів. Натомість П. Карманський став очевидцем такого вигнання, що зачепило різні західноукраїнські верстви, це відображено у фрагменті незвершеної повісті “Аранії”, надто – в епічній поемі “Плач бразилійської пущі” (з’явилася друком у бразильському місті Порто-Уніон). Лише мала частина її тиражу потрапила в Галичину. На тексті віршової хронічки, у якому помітні мотиви циклу “Під сонцем тропіка”, позначилися розчарування поета українською діаспорою, її несправедливі звинувачення автора у відсутності патріотизму. Особливо його непокоїли негаразди з “Українським союзом Бразилії”, що через брак коштів так і не став інтегральною організацією. Наступного року після появи поеми П. Карманський, покинувши все, подався в провінцію Раншарію, аби зайнятися рільництвом. Як зізнавався поет у листі до побратима І. Камінського: “Я злився з хліборобами і живу так, як вони, і працюю нарівні з ними”. Поема не має ні романтичного флеру західних першопрохідців, ні вестернівського авантюризму, натомість панує несподіваний для поета-символіста шорсткий неореалістичний стиль, крізь його призму розгортаються суворі будні боротьби за виживання українців на негостинній чужині, схожі на “історію пропавших сил”, що всупереч найнесприятливішим умовам “вгризалися в дрімучий бір”. Автор тішиться потужною волею до життя переселенців, бо завдяки їй “нині в сій лячній пустині / Цвітуть, красуються садки”, зосереджує розвиток сюжетної лінії на неквапливій нічній розмові чотирьох постатей; вони, кружляючи “кую з шімарином” (горілка з цукрової тростини й гіркий бразильський чай), слухають оповідь старого Івана Безрідного ніби власні життєві сповіді. Співрозмовники сприймають його виважені слова, у яких відображено добре відомі поневірянню уподібнених до біблійного Йова галичан-вигнанців крізь лабіринти “бараків неохайних”, неприязного моря, лиховісного “острова квітів” у Ріо-де-Жарейро, де нещасні мандрівники відбували карантин, освоєння непридатної для життя дикої пущі, де “крок за кроком, кожду п’ядь / Нам приходилося здобувати, / Кривавим потом поливати”, пережити нищення тяжкої праці, коли “На покоси / Злетів огонь, мов гурган, / І гори згарищами вкрив”. Але вітальна воля кріпила “Наш дух, що сміливим хотінням / Повстав на бій з непокоримим”, аби “На кладбищі гігантів-пнів / Наш перший посів зеленів – / Родилася ясніша хвиля”. Попри певні здобутки, переселенці відчували, як “таємний камінь їх гніте, / Недостає чогось між нами”, навіть коли вони, молячись сонцю, спромоглися вибудувати інфраструктуру, що лише нагадувала батьківщину, але не могла замінити молитви рідних тополь. Перед ними розкривалася екзистенційна безодня з пекучим питанням: “Коли покінчиться? Коли?”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ільницький М.* На перехрестях віку: У трьох книгах. – Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. I. – 838 с.

Отримано 16 квітня 2018 р.

м. Київ