

Андрій МАЄВСЬКИЙ

"ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ" І.ФРАНКА І "ТЕМНА МУЗИКА СОСОН" В.ШЕВЧУКА У КОМПАРАТИВНОМУ ВИМІРІ

Предметом статті є розгляд особливостей використання спільних мотивів у творах Івана Франка і Валерія Шевчука. Автори по-різному підійшли до реалізації художнього замислу, проте на рівні конфлікту їх позиції перетинаються досить тісно. Обидва письменники виявляють мистецький інтерес до аналізу міжособистісних взаємин.

Часто у вітчизняному літературознавстві звучить думка про те, що творчість Івана Франка потребує розгляду крізь призму певної історичної перспективи, коли усталеність у свій час актуальних і викресаних у літературознавчих баталіях думок та поглядів стане новим полем для дослідницьких пошуків та експериментів. Простий експеримент якщо й не втамує дослідницького інтересу третейської сторони, то принаймні трапить у коло аргументів "pro" та "contra", забезпечивши таким чином необхідні умови до можливого подальшого існування теми та завдань, які в нашому конкретному випадку стосуються спроби порівняти або знайти типологічні перетини творів, написаних незалежно один від одного, у різний період. Наявність подібних експериментів, за висловом літературознавця Віктора Єрофеева, буде вельми корисною, адже "виникне певне "магнітне поле", створене силою притягання і відштовхування, здійснився певний компаративістський акт, ефект якого може сприяти кращому усвідомленню кожного із порівнюваних відкриттів"¹. Водночас слід берегтись і пам'ятати, що "існує безглузда нескінченність співставлень, пов'язана з їхньою очевидною необов'язковістю"².

Спробуємо розглянути мотиви "Перехресних стежок" Івана Франка й "Темної музики сосон" Валерія Шевчука, творчість яких навряд чи має між собою генетичні зв'язки, проте генетично спорідненими є загальна ерудиція, любов до медієвістичних студій, плодючість у плані кількості представленого на широкий або елітарний загал літературного і наукового матеріалу. Спільними є також громадянська позиція, стиль життя й інтерес до життя, особливо там, де канва літературного твору дає змогу показати грані існування пересічної людини, хай навіть її персонаж представляє собою особистість неординарну, екзистенційно марковану, для опису якої поняття "буденність" не стає в один ряд, а контрастує з поняттям "універсальність".

Перший письменник, за визначенням Є.Маланюка, був "явленням національного інтелекту"³, другий – є визнаним творцем художніх явищ, які

¹ Єрофеев В.В. До последнего предела чрезмерности (Пашлость и смерть в изображении Гоголя и Флобера) // Єрофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 359.

² Там само.

³ Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995. – С. 70.

варті уважного їх розгляду, зважаючи на закодовані у них мислительні ідеї, символи й ремінісценції.

Певна полярність запропонованих творів робить компаративний аналіз будь-якого роду справою ризиковою, проте виправданою за умови, що наукова екстравагантність не полишить меж здорового глузду й не перейде в розряд наукової фантастики. Саме тому спробуємо розглянути не стільки самі твори, скільки наявні в них спільні мотиви любовного трикутника в контексті міфологеми смерті, а значить характерну поведінку героїв у схожих психічних обставинах, авторські художні прийоми, які ці обставини нагнітають або просто змальовують із життя.

Для обох авторів спільним предметом зображення є сімейний конфлікт, часто вплетений у тло історичних і соціальних перипетій, де сенсожиттєвий досвід персонажів поширюється не на конкретний приватний випадок, а є узагальненим, підпорядкованим певному світорозумінню. Навіть психологічна напруженість конфлікту, яка відсторонена від зовнішнього світу своєю камерністю у плані інтимних і часопросторових характеристик, вирішується за логікою домінування дидактично налаштованої авторської мотивації, яка просочується крізь окремих твір та є симптоматичною для всієї творчості, і світоглядних позицій письменників. Зазначимо, в обох творах основою зовнішнього обрамлення мотиву любовного трикутника виступає хронотопна побудова, сама архітектоніка якої містить у собі смисловий лейтмотив верифікації духовних цінностей у контексті об'єктивної неминучості смерті, що слугує конструктивній основі авторського замислу, допомагає виразити ідею тлінності життя за відсутності гуманістичних мотивацій.

Найперше, можемо помітити введення авторами у текст міфологеми смерті. Постає смерті, представлена у творах багатьма проєкціями, набуває характеру універсальної категорії, позатекстового персонажу, який відсутній як персонаж лише формально, проте є надто дієвим визначником сюжетних колізій.

У "Перехресних стежках" смерть, у розумінні автора, є об'єктивним за своєю логічністю фактором для духовно здеградованого суспільства, де те, що можна пояснити законами буденності життя, не може бути осягнене межами здорового глузду. Згадаймо, наприклад, епізод із декількаденною стратою kota або приклад загибелі дітей, яким фізик замість віспи прищепив гангрену. У своїй абсурдності смерть трансформується і стає синдромом, який торкається не лише неадаптованих жертв, а й персонажів, які мають цілком раціональні погляди на життя і без жодних сентиментів налаштовані виживати в умовах природного відбору. У вирі подій кордони пристосованості до щоденного сурогату цінностей стають аж занадто динамічними, щезають, створюючи родючу ниву для ланцюгової реакції наглих смертей лихваря Вагмана, Стальського, Регіні, шахряя Шнадельського, психічно хворого селянина Барана. Таким чином, для периферійних персонажів стають актуальними розмови про кінець світу, в той час як духовний апокаліпсис вже давно прогресує без відома обивателя. Справедливою є думка, що в подібній ситуації на рівні масової свідомості поняття "смерть" "редукується до самого акту смерті, до процесу конання й агонії чи, зрештою, до спеціалізованого

поховального сервісу. Випадаючи із контексту системи духовних вартостей, таке сприймання і переживання смерті ще більше руйнує і релятивізує будь-які цінності моральні і духовні⁴.

У "Темній музиці сосон" смерть виступає як міфопоетичний образ, згадується один раз, але суттєво проникає у стильове русло повісті окремим ліричним елементом. До головного героя приходить дідько, щоб поколисати його ненароджену дитину, але "дідько, як відомо, приходить колисати дитя не тому, що йому так хочеться чи подобається, а тому, що збуджений і посланий темною володаркою, яку люблять малювати із косою на плечі"⁵. Подальша оповідь подається як ремінісценція з минулого, у якому життя персонажів стає передумовою їх відходу від життя земного.

На рівні персонажів можемо простежити певну закономірність стосовно їх життєвої сили як в особистісному, так і в біологічному контексті. Головний герой повісті "Перехресні стежки" – людина цілісна, за романтичним каноном, виступає особистістю духовної домінанти з непересічними професійними якостями. Уже в першому розділі твору Рафалович показаний талановитим адвокатом, людиною, здатною забезпечити власний добробут шляхом побудови блискучої кар'єри. Шевчук Теофіль також є потенційно самодостатньою людиною, ба більше, своєрідним суперменом, якому навіть чернечий сан додає не стільки аскетизму, скільки ознак надлюдини. У творах це постійно підкреслюється, але ні перший, ні другий не здатні протистояти світові надто реальних грошових або владних аргументів до моральних критеріїв чернечої війни унатів чи лихварських комбінацій комерційної еліти периферійного міста. "Так, я закінчив філософію, але мудрості це мені не дало", – говорить головний герой "Темної музики сосон". Теофіль безсилий інтелектуально й фізично протистояти політичним інтригам братії, навіть виконуючи при цьому доволі складні шпигунські місії; Рафалович безсилий апелювати до комерційних розрахунків напівграмотного Вагмана, додатково дізнаючись, що його репутація впливового адвоката є наслідком піарної кампанії єврея.

Водночас певна незахищеність позитивних персонажів контрастує з вадами їхніх опонентів у плані взаємовідносин у межах трикутника. На символічному рівні Стальський і Стефан не можуть дати потомства собі подібних, адже обидва мають кастраційні комплекси щодо жінок. Перший неспроможний піднятися вище рівня духовного садизму, другий має буквальну ваду внаслідок дуелі через зваблену дружину Теофіля. Таким чином виходить, що міфологема смерті охоплює не лише буттєву, а й гіпотетичну площину, а мотиви любовного трикутника в обох письменників пропистоять антитрагедійності масової культури. Хоча автори по-різному підійшли до реалізації художнього замислу, на рівні конфлікту їх позиції перетинаються

⁴ Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (Спроба крос-культурного бачення) // Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск "НЗ", № 1. – Львів, 1996. – С. 17.

⁵ Шевчук В. Темна музика сосон. Роман; Сад житейський думок, трудів та почуттів. – К: Акцент, 2003. – С. 9.

досить тісно. Любовний матеріал не перетворився на мелодраматичний і, завдяки мистецькій позиції авторів, став по-своєму багатограним.

Кожен автор по-своєму визначив фокус онтологічних питань, пов'язаних із життєвим шляхом цілісної особистості. Можемо локально окреслити мотив щастя, коректне розуміння якого залежить від усвідомлення того, що вираз певної ідеї або самого мотиву знаходиться не лише в тексті, але й надтекстовій позиції автора. Головні герої творів бачать своє щастя в можливості захиститися від ворожого світу простим буденним життям, хоча знають: подібний ескапізм межує з побутовою приземленістю, яка неспроможна задовольнити весь спектр буттєвих і духовних потреб. Регіна і Тереза-Настя ніби й розрубують гордіїв вузол, вбиваючи своїх кривдників, але не отримують від того моральної втіхи. За час поневірянь їх тіла перетворилися на пустку для душі, тому обидві накладають на себе руки. Теофіль завершує життя з полегкістю, адже вважав, що мав щастя знайти свою любов. Проте в реальному світі любов його була "звичайним смертним гріхом", а в містичному світі символів мусив ділити дружину з бісом Мартишкевича, нехай навіть останній кохався з нею у символічний "транспозиційний спосіб"⁶. Рафалович виходить неушкодженим із життєвих перипетій, але надалі знову приречений на сізифів труд служіння народові, прагнучи "своєю працею, своєю інтелігенцією відплатити йому"⁷.

Видима благополучність або вся життєва праця та поклик стають подібними до кульки ртуті, яку можна тримати в долоні, проте не схопити пальцями. Письменники не дають конкретних рецептів від тих проблем, які самі ж актуалізують у власних творах, але драгістичність теми не зменшує вартості написаного.

Андрей Маевский. "Перекрёстные пути" Ивана Франко и "Тёмная музыка сосен" Валерия Шевчука в компаративном аспекте.

Предметом статьи является рассмотрение особенностей использования общих мотивов в произведениях Ивана Франко и Валерия Шевчука. Авторы по-разному подошли к вопросу реализации художественного замысла, однако на уровне конфликта их позиции пересекаются довольно тесно. Оба писателя проявляют интерес к художественному анализу межличностных отношений.

Andriy Mayevsky. "The Cross Pathways " by Ivan Franko and "The Dark Music of Pine-trees" by Valeriy Shevchuk in the Comparative Analysis

The analysis of mutual motives and the peculiarities of their usage in the writings peculiarities of Ivan Franko and Valeriy Shevchuk are given in the article. It is stated that authors' positions on the conflict level are similar to each other, though each author realizes his artistic views differently. Both authors analyze the problem of relations between people.

⁶ Шевчук Валерій. Темна музика сосон. Роман; Сад житейський думок, трудів та почуттів. – К.: Акцент, 2003. – С. 325, 222.

⁷ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 20. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 291.