

МІФОЛОГІЧНІ СТРУКТУРИ В СИСТЕМІ НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

У статті проаналізовано роль і функціонування імпліцитних міфологічних структур у ранніх новелах Ю. Яновського (“Роман Ма”, “Історія попільниці”, “Повернення”). Розкрито глибинні “жанромодельючі” механізми на рівні “психологічного фундаменту” самого автора, індивідуально-авторської майстерності в царині поетики жанру й стилю.

Ключові слова: імпліцитні міфологічні структури, міфологема, художньо-образна система, метафора, стиль, жанр, новела.

В статье проанализированы роль и функционирование имплицитных мифологических структур в ранних новеллах Ю. Яновского (“Роман Ма”, “История попельницы”, “Возвращение”). Раскрыты глубинные “жанромоделирующие” механизмы на уровне “психологического фундамента” самого автора, индивидуально-авторского мастерства в сфере поэтики жанра и стиля.

Ключевые слова: имплицитные мифологические структуры, мифологема, художественно-образная система, метафора, стиль, жанр, новелла.

The article analyses the role and functioning of the inherent mythological structures in the early short stories by Y. Yanovsky (“The Novel Me”, “The History of the Ashtray”, “Return”). Profound genre – modelling elements on the level of the “psychological basis” of the author himself and his own individual skill in the sphere of the genre and style poetics have been shown.

Keywords: inherent mythological structures, myfologema, artistic-figurative system, metaphor, style, genre, short story.

У кінці XIX – на початку XX ст. у європейській романістиці простежується виразне тяжіння до новелістичного зображення дійсності. Певна генеалогічна рефлексія новелістичної форми вираження в художньо-творчій практиці митців простежується і в українській літературі. Сам І. Франко, оцінюючи свою прозову спадщину, зауважив, що йому “... не вдалося досі написати роману, коли не числити сюди «Захара Беркута», котрий, властиво, також новела, не роман” [4, 305]. На цю особливість організації прози Франка вказує І. Денисюк: “Здебільшого твори великої прози І. Франка відзначаються згущеністю новелістичної інформативності і навіть «новелізуються» на структурному рівні (бурхливий розвиток сюжету, композиція з несподіваним поворотом, часто з прийомами так званого гейзівського сокола, концентрація часу і простору” [1, 261].

Аналіз української прози, що характеризується “новелістичним типом художнього мислення”, саме через ти-

пологічні співвідношення між формою і змістом, вивчення цілого комплексу взаємовпливів між властивостями форми й змісту дає можливість у широких масштабах поставити питання як про закономірності формоутворення, так і про національну самобутність та індивідуальну неповторність авторських жанрових виявів цієї прози. У пропонованій статті ми спрямуємо увагу на “пульсацію міфу” в новелістичному тексті (на прикладі творів Ю. Яновського) як одній із прикмет новелістичного мислення прози 20–30-х рр. XX століття.

У малих прозових формах цього періоду як української, так і російської літератур (яскравий приклад такої прози – твори В. Замятіна, І. Бабеля, Вс. Іванова) звернення до міфу зовсім не вичерпується його функцією статусного наративу й моделі для творчості (за Ю. Лотманом, “механізму формування тексту”). У часопросторовій організації художнього тексту кризових періодів соціальної динаміки міф і міфопоетичне “становлять собою творче начало екстро-

пійної спрямованості як противага загрози ентропійного занурення в безсловесність, німоту, хаос” [2, 47]. У системі продукування тотального метаміфу авторською свідомістю українських прозаїків початку ХХ ст. семантичне ядро міфологічного мислення потужно пульсує і в прозі Юрія Яновського. Ритуальна міфологема відлунує навіть у промовистій назві його першої прозової збірки – “Кров землі” (1927; 1930). Таке апелювання до міфопоетики в новелі “Роман Ма” зауважує М. Острик: “Авторові закидали, що він даремно романтизує в образі Ма жінку «непролетарського походження», з табору ворогів. Та коли б хтось із критиків додивився в імені Ма і старих, і «нових розумінь», то збагнув би, що ця постать «приречена» своїм художнім походженням символізувати жінку, а в умовах революційної боротьби <...> вона неминуче повинна опинитися – разом з усіма богами – по той бік барикад” [3, 13]. Авторова “заявка” на творення власного міфу шляхом переосмислення культурно-філософської рефлексії та архетипальної заданості певних образів і мотивів представлена у своєрідному мотто, що передує новелі: “... хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту”. А в примітках, зроблених у виданні 1984 року, нарешті пояснено і “старий зміст” цього слова: “Ма – ім’я богині в міфології багатьох народів Малої Азії. Різні джерела трактують Ма як богиню землі й родючості або як матір богів. Її культ близький до культу фрігійської богині Кибели. На честь богині влаштовувалися містерії, які супроводжувалися кривавими обрядами – самокатуванням, самооскопленням, обмиванням кров’ю ворогів тощо”. Герой Юрія Яновського Рубан-Матте простромив Ма шаблею – тобто облився кров’ю самої “богині”.

Прикметно, що Луї Арагон, розмірковуючи над романом у новелах “Вершники”, підмітив одну з характерних рис як індивідуального стилю Янов-

ського, так і всієї орнаментальної прози – “гру іменами”. Адже й Рубан (від “рубати”) із позначеного рисами анархічної поведінки бійця революції після смерті свого побратима-чекіста стає справжнім жерцем революції: свідченням цього є його вступ до касти “чекістів” й отримання підпільного псевдо, яке досить співзвучне з ім’ям названої нами богині.

Трагедійно-піднесений пафос ліризованого прологу, наявність художнього образу, що є структурною, конститутивною метафорою, яка “спроєктовується” в тексті новели в кульмінаційний вибух (“Сонце розпливається коло обрію, як рана”), дають підстави передбачати епіфанізацію смерті та задіяння в сюжеті як конститутивної міфологеми ритуальної смерті: “... я хочу топтати романтичні полини. На ноги посиплеться гіркий пил, гіркий пил. Стежка буде вести за горби, в полиневий край. Гіркі подихи піднесе мені степ. Сонце розпливеться коло обрію, як рана. День позганяє вітри на тирло на ніч. А я топтатиму гіркі полини”.

Уже у першому абзаці автор уводить мережу перегуків та еквівалентів. Адже в українській міфології та фольклорі полин є символом печалі, гіркоти життя, іноді – забуття, він охороняє від вторгнення зі світу потойбічного – траву полину вважають оберегом від русалок. “Торкнувшись медичних можливостей трави”, автор безапеляційно заявляє: “Зауважимо, що полинь ніякої ролі в нас грати не буде”. Однак тут же, ніби мимохідь, додає: “Хіба що лежатиме Ма на ній колись – тоді, як сонце буде великою раною”. Ритуальний палаючий жертвеник, що трансформується в поминальну тризну самої землі за згубленими душами, гірким цвітом плаче за вбитою любов’ю – адже “полинь росте <...> там, де згадати треба життєві пригоди”. Відсторонений оповідач (він же й персональний наратор) безпристрасно віддає “данину” своїй молодості. Тому можна припустити, що легендарний Рубан-Матте й наратор – одна особа. У цьому

переконає й кінцівка твору – своєрідний “емоційно-оцінний” епілог: “З землі росте біла гірка полинь і нагадує любов тієї, що лежить під горбом. Раз, сидячи в тумані вечора, коли сонце сідало великою раною, я знайшов тут порожню гільзу, що приніс сюди якийсь романтик від парабелума товариша Рубана”. Твір Яновського – це яскравий взірець новели, що сюжетоконструювальним чинником має міфологему жертвоприношення. Тут є інтрига в сюжеті й драматизм, відсутні розлогі, обтяжувальні рух сюжету описи чи додаткові сюжетні лінії, чітко відточене новелістичне загострення і, як на наш погляд, своєрідний “Wendepunkt”, щоправда, винесений в епілог. Адже рядки “З землі росте біла гірка полинь і нагадує любов тієї, що лежить під горбом” розширюють рецептивний горизонт твору, а вжита у вступній частині твору та в епілозі метафора “сонце сідало великою раною” (чіткіша вона вже в епілозі, бо остаточно викристалізувалась із порівняння) трансформує епіфанію смерті в епіфанію вічності, задіює ритуал трансгресії смерті у вічність. І цього разу жертвником, де здійснюється такий ритуал, стає людське серце.

Автор готує читача до тієї фатальної, полинкової зустрічі його героїв під крилами вітряка в степу. “... Ма була справжньою киянкою й знала, що її місце – найкраще за всі міста. Я її назвав – Ма. Можна було б назвати більш шанобливо. Але слово Ма – для мене символ жінки” – така “візитка” героїні підкреслює її незвичайність, що згодом буде potwierджено ще лаконічніше: “Ма була унікалом. А Рубан був трижды унікалом у своїй неформальності. Так почалася любов”. І ця любов спалахнула (чи радше, як у тексті, заснувалася ниткою від одного серця до другого) після втрати Рубаном його найвірнішого бойового товариша (відгомін мотиву двійництва) – вісімнадцятилітнього відчайдуха Криги. У читацькій рецепції цілісної новели вчинок Матте стає зрозумілим з точки

зору звичайної логіки: комісар виконує акт справедливої відплати за смерть побратима (“... стали рідними, як вода з водою. Вони ніколи не розмовляли. Розуміли один одного з погляду. І жили в кімнаті разом, і билися на конях поруч, і револьверами помінялись, як брати”). Однак є ще щось, що залишається як авторова таємниця, як вища правда Тексту...

Рубан залишиться назавжди по той бік подій – у минулому. У майбутнє вступить “латиш Матте”. Що приховуватиме за своїм новим ім’ям той, хто раніше знав тільки відчайдушно-шалену радість битви? Мовчав “німий” Матте – так називав свого командира машиніст бронепоезда – і “день мовчав, як вода”. Утрата ще одного побратима, з котрим служив на “Коршуні”, звістка про те, що розвідників заманила в село, у якому стоїть ворожий легіон, заїжджа дівчина в червоній хустині – за свідченням селянина, “красива вона до біса”, – зірвали незворушного Матте з місця: “Білим осіннім ранком командир Матте заїхав на коні в село. Коло млина була юрба людей і на принесених столах лежали трупи розвідників. Завжди буває, що люди вміють краще хижаків різати живих людей. А розвідники були трупами від начерків гострими ножами!” Попри свідоме бажання автора творити новий міф – “додивитися нових розумінь, нового змісту” – міф, що відповідав би настанові “мы наш, мы новый мир построим”, у якому герой стане понад любов’ю, понад “символом жінки”, міфічне мислення, що проступає в тексті палімпсестом з-під авторського неоміфу, тяжіє до створення такого світу, “в якому панує архаїчний циклічно-парадигматичний порядок” (В. Шмід). Тому акцент на страшних різаних ранах на грудях трупів (“неохайно зроблені начерки зір, назва Республіки й прізвища Вождів”) відсилає до лейтмотивної метафори “сонце – рана” й апелює до людяного в людині. Образи закатованих розвідників на підтекстовому рівні сприймають-

ся як жертва жорстокого канібалічного ритуалу, однак той, хто прагне відновити справедливість (згадаймо єгипетську богиню справедливості Маат), стає і сам не менш жорстоким: наздогнавши втікачку, Матте наказує прив'язати її до крила вітряка: “Починається вітер!” Навіть соратники командира здригнулися від такого наказу: “ – Товариш командир, – сказав червоноармієць і мотнув головою на розвідників, хіба вони на це согласні?! Сонце не хоче бачити таких діл. Вціль її з парабеля!” Та Матте не вдовільниться легкою смертю. Ма лежить на полинах, як на жертвовному вогнищі, – і неблаганний ідол чекає від Матте не лише крові його коханої, а й муки: “Командир Матте тоді спокійно заклад на місце револьвера; не кваплячись, витяг Доенгардтову шаблю; далі він підійшов до дівчини на землі й мовчки простромив її до землі. Потім він поїхав на свій «КІМ», залишивши все, і піл від копит заступив сонце”. На наш погляд, Яновський, вишукуючи “нових розумінь, нового змісту” в давньому міфіві, зберігає його символічно-образне ядро, його функцію конструкта синтезу життєвої та словесної реальностей, щоправда, зміщуючи акценти.

У новелі Яновського бачимо, як на наш погляд, не стільки реалізацію “нових розумінь, нового змісту”, скільки ініціативну жертву “воїна-героя”, котрий мусить сам собі довести, що революція для нього і є вища справедливість – не випадково ж у відповідь на апеляцію червоноармійця “сонце не хоче бачити таких діл!” товариш Матте “вистрелив у сонце”, після чого “піл від копит заступив сонце” (мабуть, з тих пір і носить сонце свою криваву рану, мабуть, таку ж рану носить у своїй душі й товариш Матте). Однак автор, скупий у своєму стилі на тропіку, задіює, окрім лейтмотивного образу полинового цвіту та названої нами вже метафори заходу сонця як рани, ще один вагомий образ – сонця, простреленого Матте.

Намагання персонажа захвати рану й те, що вона пече, показано через ще одне, символічне, однак знову-таки ритуальне “вбивство”: “Тов. Доенгардт велів передати Матте останні слова Ма. – Пустьяк, – сказав командир Матте – він же Рубан – і прострелив білу невинну кору ближчої берези”. Як відомо, береза у світовій культурі символізує образ жіночої краси й невинності й водночас пов'язується з покійниками. І чи тільки заспокоює свої нерви цим пострілом “воїн-герой”, чи, може, на рівні підсвідомості ще раз приносить своє кохання в жертву, намагаючись унеможливити його поворот зі світу тіней?

Якщо вважати, що наратор – це ще одна іпостась головного персонажа новели – Рубана-Матте (чи, власне, навпаки: автор-наратор виявляє своє внутрішнє “я” в іпостасі цього персонажа), на користь чого свідчить знання ним того, у що не втаємничений читач (“Раз, сидячи в тумані вечора, коли сонце сідало великою раною, я знайшов тут порожню гільзу, що приніс сюди якийсь романтик від парабелума товариша Рубана”), тоді поворотним пунктом новели стає вивищення одвічної жіночності як джерела любові, її непроминальності в порівнянні з порожнім, випаленим боротьбою життям Рубана-Матте.

Міфологему жертвоприношення використав Яновський і в “Історії попільниці”. Цією новелою автор також експериментує з міфом, цього разу задіюючи й елементи українського націоналізму, інсталюючи (чи радше – трансформуючи) код його світоглядних уявлень згідно з ідеологічними (та й, зрештою, частково – духовними) координатами своєї доби, намагається “переписати” національний міф у параметрах інтернаціонально-пролетарської легенди. Обрамлення новели – коротка газетна інформація (сам Яновський про створення новели писав, що кістку з лоба справжньої Полуботківни бачив у студента робітничого факультету, який жив у гуртожитку Покровського жіночо-

го монастиря в Києві. З кістки була добра попільниця), що повторюється з незначною відмінністю: задає тон, що інтригує, творові вже із самого початку, а згодом потверджує трагізм розв'язки. Цей своєрідний мікропролог, що трансформується в епілог, поєднаний із фабульною частиною твору лейтмотивним образом звуку: “Звук більше не народжувався. Він постояв у повітрі, як міраж. Його тремтіння все зменшувало свою амплітуду”. В епілозі лейтмотивний образ звуку стає єдиною ланкою текстової параболи: “У робітфаківця на столі стоїть попільниця. Зовнішнім виглядом вона нагадує пліскувату морську мушлю. Кожен день Жовтневих спогадів додає рік до її історії. Звук же більш не продовжується. Він постояв у повітрі, як міраж”. Новела має цікаву форму візії-спогаду.

Політрук п'ятої роти, закоханий у машиністку штабу дивізії, вірить у взаємність свого кохання. Навіть більше – вважає її своєю нареченою. Його, самовпевненого “воїна-героя” з одвічною маскулінною зверхністю, не цікавлять оповіді коханої про старовинний маєток останнього українського гетьмана, не насторожує нота ностальгії в цих оповідях: “Що там до мертвого роду, до гнилого часу! Я жив сучасним днем. Моїх же предків я знав по пальцях – до мого діда включно. Так ми розмовляли”. Власне фабульна частина твору починається з інтригуювальної деталі: витягаючи хустку, дівчина ненароком впустила записку. Були сутінки, і вона навіть не помітила своєї пропажі. Однак її помітило пильне око політрука: “Як злодій, прокрався назад. Я взяв папір у руку. Ще було досить видно від вечора, і я прочитав два слова, надруковані машинкою. Там стояло: Оксана Полуботок”. Наступний фрагмент твору – розповідь про те, як політрук, виконуючи завдання, потрапляє в пастку й рятується з неї – має автономну структуру: про порятунок під час розстрілу завдяки сміливості політрука розповідає в пе-

рехопленому листі денікінський ротмістр, що брав безпосередню участь у каральній акції. Тобто маємо своєрідний повтор тематичної синтагми оповідуваної історії.

У тексті новели немає відомостей про зв'язок машиністки з родом Полуботків, однак те, що вона вибирає собі таку конспіративну кличку, задіює парадигму національного міфу: зв'язковою стає... скелет померлої в юному віці останньої представниці старовинного гетьманського роду. Живі не щадять і покійників: інформація для ворога залишалася в труні покійної. Родовий склеп Полуботків для політрука – історія “гнилого часу”: “... Сірий. У ніс піднявся пах давньої тлінності. Я був серед трун ламаних, битих, розчинених. Хаос і безладдя. Черепи, кістки, цвіль одежі, шматованої часом – сотнями років”. Цей склеп із підданими нарузі останками покійників шляхетного роду (загальновідома роль і доля останнього гетьмана України) спрацьовує на витворення своєрідного антимифу України, за яким минуле – лише тлін, навіть не моторошна “панна сотниківна”. І це минуле, як і національна традиція (зрештою, традиція будь-якої цивілізації) пошани до праху покійних, не стає на шляху новітнього ахейця – “воїна-героя”: “Я передивився труну, майже не запалив себе свічкою. Глянув на череп – він глузував тихим сміхом з білих зубів. Тоді я не витерпів сміху – я вдарив ногою по черепу. Він хруснув, і перевернулася набік його хата. Забілів папір...”

Мабуть, сам Яновський, боячись звинувачень у буржуазному націоналізмі, дещо зумисне змінив акценти: адже новела в плані пафосу, ідеї, зрештою, художності назагал набагато б виграла, якби Полуботківна ХХ ст. була в стані національного війська – петлюрівців. Образ цієї мужньої дівчини прочитується як образ біблійної Юдиф, що бореться з більшовицьким Олоферном, рятуючи свою батьківщину від остаточного “заморення”.

Попри непереконливість і штучність авторського неоміфу, Ю. Яновському майстерно вдається новелістична інтрига, динаміка, напруга викладу й кульмінаційні загострення: поєдинок політрука із Юдиф XX ст. у склепі, майже на кістках останньої з гетьманського роду. “Ахеєць” бореться з двома Полуботківнами, про це “свідчить” лейтмотивний перегук мортальної символіки: у той час як череп однієї “глузував тихим сміхом з білих зубів”, інша, готуючись вистрелити в політрука, “нервово показала білі зуби”.

У системі мортальної символіки новели навіть коса, похапцем відтята дівчиною й покинута на землі, із символу жіночої краси, привабливості трансформується в символ виклику долі й одночасно – приреченості (здійнюється система перегуків; ротмістр Мишин: “Я могу поклястися, что видел над собой косу моей смерти – ранком на дорозі з парку знайшли жіночу косу”; “одна труна містила в собі роброни старого шовку, білий череп і волосся круг нього” – “двоє наших <...> тримали під наганами стрижену голову”. Беремо на себе сміливість припущення, що більшовик Яновський прагнув замість націєстверджувального міфу дати зразок пролетарсько-масонської легенди, за якою ідея касти й сила поступу науки – усе-владні: “Вечір загляне через плече сусіди. Тоді сміливо гаси «бичка» у попільниці й залиш його там, де був колись і мозок. Обмахни з очей дим і рішуче покрути в кімнату електрики”.

Серед ранньої прози Юрія Яновського є твір, що був надрукований після його смерті, у той час як рік написання – 1927. Ідеться про “психологічну” новелу “Поворот”. Слід сказати, що тут Яновський, здебільшого у своїй прозі яскравий романтик, вибрав дещо іншу стильову амплітуду – експресіоністичну. Новела цікавить нас і як жанрове утворення, котре не має, на перший погляд, властивих для цього типу епічного мислення фабульності й вираз-

ного новелістичного конфлікту. Безподієва, безфабульна, на перший погляд – нарисова структура, усе ж характеризується новелістичним типом мислення, що виявляється перш за все в драматизмі викладу й глибині асоціативно-поетичної організації. У сюжеті названого твору здійснюється міфологема “повернення”, причому її поліфункціональність обумовлена вже у назві. Можна сказати, що увесь твір є епіфанією смерті, конкретно-буттєва реалізація якої у фізичному кінці персонажа стає не менш абсурдною, однак набагато буденнішою, аніж її неусвідомлені передчуття.

Власне подієва, фабульна частина твору – це три невеликі абзаци про смерть сонного солдата в окопі; натомість сюжет базується на лейтмотивності та еквівалентності (повтор цілих мотивів, звукових чи тематичних, утворює ланцюг лейтмотивів, повтор окремих ознак створює еквівалентність). А підміна структур фабули засобами стилю й композиції, домінування парадигматичного порядку (позачасового та позапричинного зв’язку мотивів) над синтагматичною впорядкованістю і є, на думку дослідників, ознакою “поетичного” як одного із чільних, конструктивних принципів новели як жанру оповідної прози [5]. У короткій, однак насиченій “тінями подій” новелі завдяки системі тематичних еквівалентів задіяний міфоритуальний код людського життя й код оновлення, прагнення повернути втрачений рай хліборобського космосу, зруйнованого подихом війни. Персонаж Яновського повертається з війни додому й застає пустку – “погоридж”. Це повернення відбулося не в омріяний рай довоєнного часу, селянського, хліборобського усталеного доброго ладу, а в антисвіт, у якому вже неможливо віднайти поріг рідного дому, а отже, неможливо вступити в рідну домівку: “... До батьківщини повернувся надвечір. Поставив рушницю до комина згорілої хати. Село лежало в хаосі. Взимку через нього пройшов

фронт. Посередині уїлася в землю воєнна дорога. Село зруйнували набої і спалив вогонь”. Однак ключовий образ, що його використовує Яновський в описі сплюндрованого села, потужніший і значущіший у “проектуванні”, заданості сюжету, ніж ужитий Черемшиною. Автор новели “Повернення” порівнює сплюндровані селянські двори зі спорожнілими чашами: “Увігнуті двори стояли, як чаші. В них життя людини починалося, стигло і приходило до краю. Людські ноги витоптали землю на подвір’ї. Покоління топталися, вибиваючи двір-чашу”. І якщо могила – то вже хронотоп антисвіту, світу мертвих, могилу не можна трансформувати в хронотоп цьогобччя, то порожню, “вистиглу” чашу все ж можна наповнити. Ця промовиста символіка порожнього двору як оскверненої чаші на тлі ледь зрілого, бубнявого весняного відродження природи (“Важко пахтіла весна. Опуклі обрії рожевіли від сонця. На небі, як човен, плив косяк гусей. Хмари билися над ним, штовхалися, – молоді телята”) дає змогу авторові бути небагатослівним, уникати зайвої тропіки в передачі психічного стану його персонажа, сконцентрувавшись лише на експресії вираження, що цілком відповідає засадам поетики експресіонізму.

Яновський ніби зумисне фіксує тільки зовнішні вияви психічного стану свого героя в момент усвідомлення безповоротності втрати, однак ця “зовнішність” якнайглибше передає межовість його стану: “Він ловив руками ніч, що обступала, стріляв у мовчазний місяць і наче бачив, як падали з нього блискучі тріски. Місяць раптом заховався, і селянин заснув”. Невелика новела Яновського насичена полісемантичними образами, що сягають архетипної символіки. Таким є і образ новенького плуга, що насився втомленому фізичними й душевними стражданнями селянинові. Учорашній солдат, він марить працею на землі, адже його хліборобський космос – то акт і результат креативної праці, ри-

туал поклоніння землі й зерну. Тому, наче дитині – мамина грудь, сниться спраглому солдатві “новий та зелений плуг”. Хто знає, чи не з глибин позаемпіричної дійсності, яка і є надією й опорою людської відвічної спраги безсмертя, із глибин архетипної пам’яті колективного підсвідомого виринув йому ледь не золотий скіфський плуг – як порятунок у хаосі, як указівка на єдино можливий порятунок – працю, що матиме радісно-еротичне наповнення, недаремно ж йому сниться і дружина – “біля колодязя стала витягати води”; “удвох з дружиною занесли плуг до льоху”; “обіймає жінку, дихає її запахом”. І в цьому сні-візії (хоча “сам же знав напевно, що спить на сільським погориджі”) хаос війни на короткий час витісняється космосом хліборобів, нащадків давніх оріїв, котрі споконвіків щовесни благословляли землю золотим зерном на відродження: “Сліпуче сонце било в стіну хати. Сонячний степанчикок бігав по дверях. Крізь шибу вікна квітнув вогонь на поду печі”. У “Поверненні” задіяно образ печі, одного з найдревніших символів людського житла, джерела тепла не тільки на рівні емпіричної реальності, але й позаемпіричної.

Уві сні солдат бачить реальну загрозу, що зависла над хатою як символом його життя: “Над хатою повсталала хмара. Вона сама була далеко ще, та її пальці вже з’явилися на небі. До них знизу добігали відгомони блискавок. Розчепірені пальці стислися в кулак. Замірився з бездонного неба на сонце, що висіло низько”. Він мусить урятувати свій світ, однак відчуває, як у його мозку, облутанім липкими тенетами сну, іде боротьба двох снів: “осяяної сонцем хати, крізь яку ввижалася похмура траншея”. Кульмінаційним моментом новели є якраз боротьба цих двох снів і як вирішення – злива. Підсвідомість видобула зі своїх найдавніших, найглибших схованок рятівну модель поведінки: адже, щоб чаша знову наповнилася, потрібна жертва: “Струме-

ні дощу добиралися до тіла, краплі збігали з обличчя. Людині почало снитися, що її поранено. Їй здалося – з рани на спині тече собі, збігає холодна кров”. Недаремно після цього перемагає сон про хату, у ньому також з’являється дружина, котрій селянин хоче розповісти про плуг і про те, що “плуг треба закопати вві сні (сон же відбувається раніш!)”.

Пробудження на попелищі рідного села, освітлена денним світлом картина сплюндрованого селянського раю (“Хати стояли безверхі. Обгорілі стіни та купи гною смерділи великим чужим горем і сажею”), у якому навіть “сонце піднеслося з хаосу обрїїв”, абсолютна самотність серед усесвітнього хаосу не можуть усе ж морально розчавити людину, бо в неї вже є врятований сон про білу хату й урятована уві сні хата. Тому “він знайшов таки його поле”. Поле було пооране траншеями й “трупний сморід вибивався з-під землі”. Прикметно, що вчорашній солдат, пройшовши ініціальне випробування уві сні (згадаймо потуги свідомості, що намагалася зберегти сон про хату, захистити його від вторгнення іншого, похмурого сновидіння), давши добровільну очисну жертву для наповнення “вистиглих чаш дворів” (адже і сам, як солдат, мусив убивати), повертається в землеробську парадигму. Автор задіює для подальшого моделювання сюжету новели продуктивну й центральну в усіх хліборобських культурах міфологему сіяча. Той, хто благословляє землю на нове життя (урожай), стає жерцем. І тому навіть страшний ритуал, який він змушений виконувати для очищення оскверненої землі, не сприймається як святотатство: “Він узяв лопату, що стриміла неподалік. Лопата прийшла до рук, як рушниця. Почав зарівнювати своє поле. Він рубав руки трупам, щоб не витикалися з землі. Одягав на бік тих, які лежали на поверхні. Знаходив зброю та амуніцію і складав на купу”.

Міф як парадигма всіх значущих актів людської поведінки проступає в сюжеті не лише в образі сіяча, а й у самому акті очищення землі: “Сонце сходило й заходило, він усе копав. Над ним дмухало безліч вітрів. Стихії приходили на зміну одна одній і руйнували рештки житла. Думав «ми» і уявляв безліч руїн і людську пустелю. Нелюдська мука сповнила мозок. Орав і засівав зерном. Хто тягне плуга – боявся глянути і йшов, натискаючи на чепіги, ішов борозною, дивлячись у землю. Плуг і зерно знайшов ті, що заховав їх у сні. Летіло, як дріб, зерно. Як краплі важкі, розліталось з руки. І, майже на очах, почало проростати і рости”. Монументальність створеного Яновським образу сіяча відсвічує ауру міфологічного культу протистояння смерті воскреслого хліборобського божества, аналога природних циклів.

Боротьба за віднайдення втраченого раю у підсвідомості персонажа не вщухає ні на мить: він мусить постійно відганяти сон про “безум траншей”, боротись за майбутній урожай як запоруку й символ грядущого, іншого, життя. Тому, коли “затужив на вітрі колос. В смороді недогнилих залишків війни зашелестіло поле рівного колосу. Жертви війни простягали з-під землі рештки кісток”, “селянин рубав кістки лопатою – вони замірялися на його землю”.

У стані смертельної загрози (як з’ясується пізніше, солдат уві сні “ледве не повісився, зачепившись коміром шинелі за сучок на облямівці траншеї”) бачиться йому картина жнив (нива – символ долі, життя): як не прагнув скосити свій лан – “косив довго, цілий вік” – “не міг покласти всього поля. Підводилося позаду, як живе, і вросло стебельцями в землю. Почавши косити дитиною, він ніби пройшов ціле життя. Не зміг докосити і заснув, упавши на гарячий сніг”. І коли в цьому “сні сну” чоловік бачить знову на своєму полі “траншею і війну”, то вирішує покласти край постійній муці серця, котре не хоче змиритись із

втрагою найважливішого, найпосутнішого в душі селянина, у його фізичному й духовному бутті. Тому коса як хліборобське знаряддя, призначене приносити безкровну жертву новому циклові майбутнього життя через зерно і в зерні, трансформується в знаряддя смерті: “Узяв косу і хотів перерізати нею горлянку. Коса згиналась і лоскотала”. Знаючи, що мука його йде із серця, котре не приймає космічної самотності й руїни всього, що було для нього найдорожчим, “косою спробував проколоти серце”. Але серце “нишпорило в грудях і ховалося у всі кутки”. Спроба повіситись уві сні призвела до реального пробудження й усвідомлення справжньої загрози смерті від повішення: коли “увесь великий мозок перетворився на крапку”, у якій “купчилась свідомість, усе таємне і все найважливіше”, “крапку охопив безум”. Разом із пробудженням і врятованим від смерті персонажем переживає катарсис і читач. Однак доля персонажа вже вирішена уві сні – його готовністю до самопожертви, готовністю заповнити власною кров’ю “вистиглі чаші” рідних дворів, упасти на землю теплими краплинами, щоб покутувати перед нею тяжкий гріх осквернення й дати надію на нове воскресіння й буяння життя. Чи не тому (а не тільки суто з експресіоністичного розуміння абсурдності життя і смерті) у лічені хвилини після пробудження, коли “німе захоплення застигло на його обличчі”, “йому просто в вічі прилетіла куля. Вона наче безліч років угвинчувалася в його мозок, і зрештою він перестав фіксувати все – і сні, і життя, падаючи помалу, як зібганий мішок землі, у рідке болото траншеї”. Типово експресіоністична поетика новели, помножена на оригінальну образність, що базується на архетипальнім підґрунті, увиразнюється конструктивним для композиції сюжету й архітектоніки новели мотивом сну. Фактично безфабульна структура (як зазначалося вище, власне фабула, реальна подія займає всього три невеличкі абзаци) сприйма-

ється як насичена подієвістю завдяки застосуванню автором прийому концентричних переходів сну в сон і “псевдопробуджень”. Душа солдата вже у сновізіях стає на дорогу вічності, ніби володіючи таємним знанням про свою долю. Однак їй слід виконати міфічне надзавдання жертвоприношення, аби мати право на вічність.

У ситуації смертельної небезпеки для персонажа новели Яновського в стані зміненої свідомості (і внаслідок сну, і внаслідок задухи) його душа знаходить дорогу до себе самої, своєї самості й сутності, занурюється у світ ейдосів хліборобського космосу, однак повернути втрачений рай так і не спроможна.

У парадигмі незжатоного жита – ключ до змісту новели: трагізм людського буття, трагізм неможливості реалізувати креативні начала за умов, коли вривається у світ руйнівним смерчем воєнничо-авантюрна енергетика “ахейця” і долає “материнську” культуру землеробських цивілізацій. У плані розкриття специфіки авторського художнього мислення, специфіки поєднання його з визначальними рисами новелістичного типу мислення як різновиду художнього моделювання образу світу слід зупинитися на ще одній важливій поетикальній рисі аналізованого твору, що свідчитиме також на користь його детермінації як прозового жанру з виразно представленим типом новелістичного мислення. Мова йтиме про часопросторовий континуум новели “Повернення”.

Просторово-часова композиція “Повернення” відіграє чільну роль у формуванні всієї художньо-образної системи твору. Символізація простору, що зберігає національну, історичну особливість, поєднана тут із властивою для міфологічного мислення циклічністю часу, позначеною відтінком атемпоральності. Фабульний, подієвий час – це навіть не зміна дня і ночі, він, на перший погляд, майже дорівнює нулю – це проміжок між пробудженням і майже одно-

часною з пробудженням смертю, однак у ньому в неймовірно стислій “субстанції” (таке враження, що час стає матеріальним) уміщується ціла вічність; час художній – неймовірно насичений ейдосами подій: адже уві сні перед персонажем із калейдоскопічною швидкістю міняються дні, місяці, пори року і врешті він залишається віч-на-віч із вічністю (“косив довго, цілий вік... відчув старість. Почавши косити дитиною, він ніби пройшов ціле життя”). Таким чином, властива для епічних творів диспропорція між “часом зображуваного” і “часом зображення” (на користь переваги часу зображення над часом суб’єктивним) у новелі “Повернення” умовно зміщується: складається враження домінування суб’єктивного часу над часом зображення. Окрім того, автономним “часовим” укріпленням у хронотопі твору є момент фіксації смерті героя, коли “йому просто в вічі прилетіла куля”; цей момент вибухає протуберанцем вічності, він – оце порубіжжя життя і смерті, – здається, триває набагато довше, ніж тривав не тільки сон – усе життя персонажа: “Вона наче безліч років угвинчувалася в його мозок”.

Отже, хронотоп “Повернення” спрацьовує на суто новелістичний прийом показу внутрішнього світу персонажа, його характеру в екстремальний момент. Звичайно, годі шукати в образі персонажа “Повернення” яскраво індивідуалізованих рис; це швидше типізований образ українця у вирі війни, господаря землі, що стужився за своїм священним “шлюбом” із нею, за творчою працею. Але якраз така типовість персонажа набуває яскравої індивідуалізованості за-

вдяки показу найсокровеннішого, архетипально закладеного в його психіку. Окрім того, яскраво індивідуалізованою, як це не парадоксально звучить, є його смерть.

Аналіз ролі й функціонування імпліцитних міфологічних структур у ранніх новелах Юрія Яновського уможливив розкриття глибинних жанротворчих “механізмів” та вияскравлення індивідуально-авторської майстерності в царині поетики жанру. Зокрема дослідження ролі міфологеми жертвоприношення як сюжетоконструювального чинника дозволило виявити глибинні механізми сюжетотворення на рівні “психологічного фундаменту” (К. Юнг) самого автора й оприявнив деформувальний вплив на ідейно-оцінний рівень композиції твору пролетарської ідеології, що виявився в намаганні автора переструктурувати елементи українського націоналізму згідно з ідеологічними домінантами.

1. Денисюк І. О. Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури / І. Денисюк // Іван Франко і світова культура : матеріали міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО. Кн. 1. – К., 1990. – С. 261.
2. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. – М. : Наука : Гл. ред. вост. л-ры, 1990. – 275 с.
3. Острик М. Юрій Яновський / М. Острик // Оповідання, романи, п'єси / Ю. Яновський. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 5–40.
4. Франко І. Твори : у 50 т. Т. 49 : Філософські праці / [ред. тому Ф. Погребенник ; упоряд. та комент. В. С. Горського, В. Д. Литвинова, Г. М. Чабан]. – К., 1986. – С. 302–306.
5. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. – СПб. : Инапресс, 1998. – 352 с.