

Літературні силуети

“Літературні силуети” – нова рубрика нашого часопису, яку вестиме професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук Юрій Ковалів. Виразні контурні зображення письменників на тлі епохи – основне завдання щойно створеного розділу. Знаний літературознавець, відомий учений Ю. Ковалів ділитиметься власними роздумами і спостереженнями про українських письменників, по-новому наповнюючи давній і досить продуктивний раніше жанр літературного портрета.

ОЛЕСЬ ГОНЧАР

Є письменники, що входять у літературу без “учнівства”. О. Гончар (3 квітня 1918 р. – 14 липня 1995 р.) відразу знайшов “своє місце, завойоване ним самим, його талантом, не побувавши в “молодих” [16, 223]. Так висловився про нього Ю. Яновський – редактор журналу “Вітчизна”, надавши неординарному дебютантові можливість оприлюднити частини майбутньої трилогії “Прапорonosці”. Спочатку (1946. – Ч. 7–8) були надруковані “Альпи” (чорнова назва – “Стрілки” [3, 121]), згодом – “Голубий Дунай” (1947. – Ч. 1) та “Злата Прага” (1947. – Ч. 10). Невдовзі перші дві частини трилогії за редакцією П. Панча вийшли окремими книжками у видавництві “Радянська Україна”, а також у “Молоді” й “Радянському письменнику” вже повністю – під назвою “Прапорonosці”. Автор, удавшись до прийому авторемінісценції, узяв назву зі свого фронтового вірша. Три автономні романи складають ідейно-тематичну цілість. Трилогія “Прапорonosці” для О. Гончара була реалізованою клятвою загиблим побратимам, котрим він обіцяв, якщо лишиться живим, увіковічити їх у художній книжці [11, 92]. Твір викликав неоднозначну рецепцію. На сторінках “Літературної газети” за 1947 р. його підтримали Ю. Смолич, А. Малишко. З’явилися ґрунтовна рецензія Ю. Яновського на “Голубий Дунай” (“Правда України”. – 1947. – 6 апреля), фаховий аналіз М. Шумила в нарисі “Олесь Гончар” (1950, 1951). Не забарилася й вульгарно-соціологічна критика, яка вважала, що автор так і не спромігся піднятися над звуженим колом зображених подій (Л. Ган: “Літературна газета”. – 1946. – 12 грудня), нібито засвідчував свою творчу безпомічність (Є. Усієвич: “Труд”. – 1947. – 31 августа), але вона швидко пригасла, тільки-но О. Гончар отримав дві сталінські премії другого ступеня за журнальний варіант романів “Голубий Дунай” і “Злата Прага”, а також визнання провідного письменника на теренах “соцреалізму”, дарма що трилогія, ставши хрестоматійною, повністю не вклалася в його канони. Далася взнаки більшовицька міфізація дійсності, коли на неї свавільно накладали марксо-ленінські, власне модифіковані сталінські матриці, байдуже – чи відповідали вони реаліям, чи ні. Тому поставав світ-як-текст у комуністичному розумінні, відбувалася підміна реалій ідеологічними симулякрами, що зумовлювало поширення особливої



пропагандистської риторики, яка не мала нічого спільного з художніми критеріями літератури. На цій підставі критика констатувала в трилогії “непоборну силу радянського патріотизму”, “новий тип громадянина, свідомого свого високого обов’язку” перед СРСР і навіть перед світовою громадськістю [6, 113–114], “самовіддану любов до радянської Вітчизни, до більшовицької партії, до Сталіна” [15, 13], “узагальнений образ ленінізму” [10, 20] тощо. Назву роману трактували як “зв’язну інтернаціональну місію” Червоної армії, “визволительки братніх народів” [6, 113–114]. Такі уявлення поділяв О. Гончар, вірив у місію Червоної армії не тільки під впливом потужної радянської пропаганди, а й на підставі пережитого фронтового життя спочатку рядового солдата, потім командира мінометної обслуги, старшини гвардійської роти 222-го полку 72-ї дивізії 7-ї гвардійської армії на Другому Українському фронті. У статті “Нестаріюча тема” він, повторюючи поширені кліше сталінського мілітарного психозу, наголошував, що “справу перемоги вирішувала <...> зброя радянського патріотизму” [2]. Для нього Червона армія була “справедливою”. Вкладені в уста Юрія Брянського слова “Ми найпрогресивніша армія світу”, як і Євгена Черниша “Хто послав би, як ми, своє найдорожче, свої мільйонні армії для порятунку інших, для визволення Європи!”, навряд чи відповідали жорстоким реаліям війни. Ідеалізуючи своїх персонажів, роблячи їх привабливими для читача, письменник лишив поза межами роману чимало жахливих подій, пов’язаних із Червоною армією. У трилогії зайве шукати бодай натяк на СМЕРШ і “загороджувальні загони”, сваволю емгебістів і енкаведистів, бруталність і жорстокість радянського солдата-“визволителя” в ставленні до місцевого населення, протистояння радянським військам в Австрії й Словаччині Першої української дивізії під командуванням генерала П. Шандрука тощо. У трилогії проглядається зверхність радянських “визволителів” до Європи, зокрема до румунів, несприйняття демократичного ладу, особистісної екзистенції, високої культури, що мала велику традицію і не відповідала більшовицьким догматам, адже “солдат-сталініст мріє про те, щоб сталінська армія була скрізь” [5, 340], не питаючи на те згоди в жодного народу, прагнучи, за словами полковника Самієва, змінити “застарілу карту центральної Європи”. Мілітарні інтенції в романі не приховані, як і садистські дії червоноармійців, по-натуралістськи ретельно виписані в багатьох батальних сценах, коли нищення ворога викликало неабияку насолоду, як у Маковейчика, котрий тішився, коли збагнув, що вбив німця.

Московсько-більшовицька й німецька імперії воювали на теренах України, не питаючи на те її згоди. О. Гончар уміло уник болючої теми, перенісши бойові дії за територію рідної землі, від Прута через Румунію, Трансільванські Альпи, Угорщину до Праги. У такому разі цілком виправданий у трилогії наскрізний образ дороги, де виразно проступають архетипні риси первісної стихії: “Тисянява, галас, гуркіт возів і знову чорна дорога, в гори, блискавками іскор, викресаних підковами, клекіт копит”. Ці й аналогічні фрагменти викликають інтертекстуальні асоціації номадичного сенсу, вказуючи на події, що неодноразово повторювалися у світовій історії. Нестримний рух, поглинаючи простір і долаючи різні перешкоди й небезпеки, зумовив жанр подорожньої прози з багатьма її різновидами, у якій персонажі пересувалися в межах реального й метафізичного хронотопу. Це зумовлювало відповідну композицію, порушуючи її причинно-наслідкову схему, адже сюжетні лінії залежні від непередбачуваних обставин, що виникали на шляху 72-ї дивізії від 16 квітня 1945 р., тільки-но вона перейшла кордон із Румунією і за місяць пододала понад 800 кілометрів до Альп. З-поміж дорожніх нарисів, ходінь, пригодницьких романів тощо, О. Гончар спирався на досвід “Слова о полку

Ігоревім”: недарма він до кожного розділу трилогії припасовував промовисті коди-епіграфи, а в тексті неодноразово траплялися ремінісценції києворуської писемної пам’ятки. Помітна також алюзія на жанр хроніки, сформульована Шурую Ясногорською в листі до Євгена Черниша: “Кожен крок нашого піхотинця здається подією, вартою літописів”. У трилогії, присвяченій бойовому походу мінометників, помітна ремінісценція міфу боротьби “світотвірних” сил, до яких уподібнені червоноармійці, з темними, руйнівними, тобто фашистами, наділеними хтонічною та акватичною характеристиками, асоційованими з “підступним моргом”. Туди полк Самієва, прозваного “гарячим хазяїном”, “звично забродив <...> по пояс, по груди, по шию”, знешкоджував свого антагоніста, як личить епічному героєві з притаманними йому чеснотами. Серед Гончаревих персонажів-добротворців “негативні типи просто відсутні”, усі герої, крім старшого ад’ютанта, капітана Сперанського, “піднесені прозаїком до найвищого ступеня досконалості” [12, 35–36]. Недарма Козаков, рушаючи в розвідку, почувався богом; богами в очах капітана Чумаченка поставали скульптурно виписані атлети брати Блаженки. Та й сам письменник удавався до романтизованої гіперболи при зображенні однієї з атак: “Весь обрій всіявся тими сірими богами”. Здавалось би, для нього ідеалізація персонажів набуває першорядного значення: вона відповідає настановам “соцреалізму”. Коли радянську літературу цікавила мета, що, попри патетичну риторичку, набувала сенсу “величного” і сягала зазвичай рівня середньоарифметичного образу, то О. Гончар зосереджував увагу на процесі презентації ідеалізованої особистості, відповідності її внутрішнього світу категоріям прекрасного та величного. Краса в його романі, в інших творах наперед дана, апріорна чи в ідеологічному значенні, чи в художньому. Він, не втрачаючи чуття міри, вчасно приземлював її, бодай у міркуваннях Юрія Брянського, який називав війну найтяжчою “з усіх відомих робіт, без вихідних, без відпустки, по двадцять чотири години на добу”. Такі приклади спростовували загальну настанову “соцреалізму” на тотальну героїзацію радянського воїна, проте зберігали романтично-піднесену тональність твору, що сприймався за “зразок роману-поєми, лірико-романтичного епосу високої образної концентрації” [11, 264] з міфізованою семантикою, часто сформованою на більшовицьких догматах. Євген Черниш, виявляється, народився в рік смерті В. Леніна, “коли Сталін давав Іллічеві клятву на вірність його заповітам”, а немовлята “вже несвідомо переймали на себе ту клятву”. Символіка притаманна й іншим знакам на кшталт літери “Л→”, що вказувала військовим підрозділам напрямок руху, ототожнювалася із сакралізованим, уподібненим до “праотця” В. Леніним (“Перша літера імені невімирущого вождя”), що, за версією автора, мала для бійців магічну силу, сформульовану Хомою Хаєцьким: “Всюди йдеш ти з нами!”. До речі, перша частина трилогії спочатку не випадково називалася “Стрілка на Захід”. Містична співучасть героїв роману в містеріальному дійстві, що впливала із семантики того чи того фетишизованого знаку, – наскрізна в трилогії. Навіть окремий випадок, як несподіваний постріл із пістолета загиблого командира мінометної роти Юрія Брянського, що стався місячної ночі в кам’янистих Альпах, мав символічний сенс. Герой зник у першій частині трилогії, але його образ і далі виконував сюжетотвірну функцію. Романтичний прийом “життя після смерті” був вдалим, опредмеченим завдяки мотиву вірності закоханих, струменів під казенною формулою “вірності Вітчизні”, під густим шаром ідеології, і була вона, на думку Л. Луціва, “ані трішки не українська, тільки російсько-більшовицька” [9, 413].

Однак при уважному вчитуванні в текст трилогії виникає інше враження. Попри те, що полк таджика Самієва воював “За Родину! За Сталина!”, О. Гончар

перевагу надав усе-таки українським бійцям, їхні характери “творять цілісний образ української нації” [4, 11]. Очевидно, такі припущення перебільшені, хоча мають підстави, адже в трилогії змальована галерея яскраво індивідуалізованих українців – наділеного чуттям гумору Хому Хаєцького, братів Блаженків, що уособлюють вірність родинним традиціям, делікатного Маковея, халамидного Сагайду, інтелігентного Черниша, кардіоцентричну Шуру Ясногорську. О. Гончар, як і О. Довженко, трактував їх основними учасниками боротьби з фашизмом, хоч вони насправді залежали від переважно російського командування, часто “доростали” до сержантів, іноді репрезентували молодших офіцерів, зазвичай на високі командні пости їх майже не допускали. Надто ідеалізовані й романтизовані, апріорно позитивні, крім Сагайди й капітана Сперанського, українські бійці представлені без внутрішньої душевної боротьби, крім образів Шури Ясногорської, Юрія Брянського, Євгена Черниша, переповнених сердечними драмами. Єдиний Хома Хаєцький зазнає еволюції в романному часопросторі. Тому “з’являється відчуття якоїсь неповноти, індивідуалізовані персонажі так і не справляють враження повнокровних характерів” [1, 53]. Водночас вони постають ментально іншими в порівнянні з безбарвним замполітом Воронцовим, переобтяженим “партійно-ідеологічною позитивністю” [7, 268], генералом Багіровим, навіть симпатичним лєнінградцем Сашою Сіверцевим. Те, що наявне в підтексті й у підсвідомості прозаїка, не могло, зважаючи на панівні ідеологеми, появитися на поверхні романного простору. О. Гончар не уник роздвоєння свідомості, властивої радянським письменникам, спромігся бути обережним у своїх національних симпатіях. Майбутній романіст у кореспонденціях до дивізійної газети “Советский богатырь” називав радянського воїна “русским солдатом”: “Де не пройшов би ніхто, там проходить він”. Екстраполюючи власне Я на образ “культурного офіцера” Юрія Брянського, письменник, аби уникнути “фанатизму національності”, робить його білорусом [5, 338]. Не варто забувати, що “без ідеологічної витриманості й прорадянської риторики роман, яким би він не був високохудожнім, не міг розраховувати на публікацію” [1, 59]. Не дивно, що критика й літературознавство не знаходили жодного обов’язку ні автора, ні його твору перед Україною.

Трилогія одна з перших запровадила в тогочасну літературу мотив “окопної правди”, засвідченої очевидцем, письменником-фронтовиком, який, за словами Ю. Бондарєва, “зумів вагомо, сильно, мужньо розповісти про війну” [13, 28]. У романі прихована полеміка із загальноприйнятою думкою про знецінення людського життя під час війни, із практикою радянського командування: воно, обстоюючи принцип “перемога за будь-яку ціну”, не рахувало смерті конкретних, особливо рядових бійців. На противагу таким тенденціям наводиться позиція Юрія Брянського, Кармазіна й Чумаченка, які дотримувалися тактики ведення раціонального бою з найменшими людськими втратами. Такі проблеми для фронтовика О. Гончара були надзвичайно важливими. Письменник упритул підійшов до межі, переступивши яку можна було б розв’язати проблему “індивід – маса”, що перетворилася для “соцреалізму” на гордіїв вузол. На жаль, у “Прапороносцях” не було зроблено такого рішучого кроку. Таких акцентів немає у фронтовій епіці інших прозаїків: вони писали на соціальне замовлення, на вимоги монументальних полотен із документальною основою, так і “не вийшли за межі описової фактографічної літератури типу “бойових епізодів” [6, 126], хоч деякі твори на кшталт романів “Професор Буйко” (1946) Я. Баша або “Чорноморці” (1948, 1952) В. Кучера відобразили суворий колорит, але лишилися в межах свого часу. Фронтовий жанр, уражений радянськими ідеологемами й міфами, зазнав деструкції, набув імітаційних ознак, а “імітатор не може створити роман” [5, 328]. Лише трилогії “Прапороносці” (1946 – 1948) О. Гончара вдалося стати

літературною подією, вийти в простір історії українського письменства, тому що визначальною інтригою твору були не батальні фабули й міфічна ідея радянських “прапороносців”, за яку вхопилися радянські ідеологи, а тема любові. Прозаїк зважився висвітлити цю тему, дарма що її осуджувала вульгарно-соціологічна критика, вилучала навіть з інтимної лірики за її, так би мовити, “буржуазне” походження. Він доводив, що любов лишається світлим почуттям навіть за найекстремальніших, жорстоких умов війни. Ішлося про духовну красу людини, сформульовану у вставній новелі про вірність лебедів, вона стала лейтмотивом трилогії, ускладненої через те, що головні герої, закохані один в одного, так і не зустрілися впродовж усього твору. Тема фронтової любові була ненова в тогочасній українській літературі, до неї вже звертався Л. Первомайський в оповіданні “Атака на Ворсклі” (1946), але О. Гончар удихнув у неї нове життя, надав їй вітального, визначального значення в делікатно-платонічному сенсі. Любовна інтрига трилогії, а не “визвольний похід” привернула увагу читача, зголоднілого за справжньою літературою, налаштувала його на особливий стан сердечних переживань, що мають сублімовані характеристики. Тому роман мав нечувану на ті роки популярність, особливо серед студентської молоді, більшість якої складали вчорашні фронтовики. Відбувалися пристрасні обговорення твору, полеміки, диспути, наприклад, у Маріупольському педагогічному інституті, читацька конференція на заводі “Арсенал”. Саме тому трилогія “Прапороносці” стала популярною, до 1984 р. виходила 150 разів у перекладі іноземними мовами [8, 29]. Її читали, як згадував Е. Межелайтіс, “запоєм” [14, 16]. Водночас майже лишалося поза увагою, що роман-трилогія має подвійну композиційну структуру – зовнішню, ідеологічну, до якої апелювала офіційна критика, і внутрішню, власне художню, що захоплювала читача й формувала справжню основу трилогії. Пильні рецензенти менш за все звертали увагу на таку обставину, бо, попри все, зображена любов радянських людей, здатних на подолання будь-яких перешкод, ніби не суперечила “прапороносній” ідеї роману. У кожному разі, критика наголошувала на “красі вірності, красі людських почувань” [8, 79], часто трактуючи її не тільки в стосунках між закоханими, а й у значно ширшому розумінні. Загибель головних героїв – Юрія Брянського та Шури Ясногорської – пояснювали жорстокістю війни. Автор, очевидно, на підсвідомому рівні уявляв, що найсвітліші його персонажі навряд чи можливі за інших обставин, тому не бачив перед ними майбутнього. О. Гончар розкрив у художній формі механізм радянського міфотворення та підміни реальності, брав участь як письменник у цьому процесі, але власне любов, що втілювала в собі потужну енергію життя, а не “мудрі вожді” й генерали, запанувала в романному просторі, а головне – стала домінантою трилогії. Тому конотат “Л→” має інше, істотніше декодування, ніж традиційно поширене в критиці й літературознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васюків М. Формування романного мислення в трилогії О. Гончара “Прапороносці” // Феномен Олеся Гончара в духовному просторі українства: Зб. наук. статей. – Полтава, 2008. – С. 59.
2. Гончар О. Нестареюча тема. – Літературная газета. – 1948. – 25 февраля.
3. Гончар О. Щоденники: У 3 т. – Київ: Веселка, 2002. – Т. 1. – 455 с.
4. Довженко О. Проблема національного характеру у творах Олеся Гончара про війну: автореф. дис... канд. філол. наук. – Харків, 2007. – 17 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – Київ: Академвидав, 2006. – 498 с.
6. Історія української літератури: У 8 т. / [ред. кол.: Є. Кирилюк (голова) та ін.] – Київ: Наук. думка, 1971. – Т. 8. – 574 с.
7. Історія української літератури: У 2 кн. / [за редакцією В. Г. Дончика] – Київ: Либідь, 1998. – Кн. 2. – 456 с.
8. Коваль В. Шляхи прапороносців: Роман Олеся Гончара у себе вдома і в світі. – Київ: Рад. письменник, 1985. – 294 с.
9. Луців Л. Література і життя: Літературні оцінки. – Джерсі-Сіті, Нью-Йорк: Свобода, 1982. – 480 с.

10. *Наєнко М.* Краса вірності: У творчому світі Олесь Гончара. – Київ: Дніпро, 1981. – 216 с.
11. *Новиченко Л.* Життя як діяння: Вибрані статті. – Київ: Дніпро, 1974. – 534 с.
12. *Погрібний А.* Олесь Гончар: Нарис творчості. – Київ: Дніпро, 1987. – 242 с.
13. Про Олесь Гончара: Літературно-критичні статті, листи, етюди. – Київ: Радянський письменник, 1978. – 429 с.
14. Слово про Олесь Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження / [упоряд. В. Коваль]. – Київ: Рад. письменник, 1988. – 647 с.
15. *Шумило М.* Олесь Гончар: Літературно-критичний нарис. – Київ: Рад. письменник, 1951. – 92 с.
16. *Яновський Ю.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1959. – Т. 5. Вірші. Публіцистика. – 424 с.



ГАННА БАРВІНОК

Своїми творами пізнього етапу еволюції Ганна Барвінок (псевдонім Олександри Білозерської, дружини П. Куліша; 23 квітня 1828 р. – 26 червня 1911 р.) спростовувала поширене уявлення про неї як “типову письменницю етнографічної школи”. Так уважав, наприклад, І. Денисюк, поцінуючи оповідання “Жидівський кріпак. Уривок з подорожжя”, “Домонтар”, “Молотники”, “Королівщина”, “Перемогла”, “Вірна пара”, “П’яниця” тощо [2, 185]. У критиці й літературознавстві склалося упереджене ставлення до цієї стильової течії 1850 – 1860-х років, осмислюваної на сторінках журналу “Основа” та обґрунтованої в міркуваннях П. Куліша, яку асоціювали з творчістю Г. Квітки-Основ’яненка, О. Стороженка, Д. Мордовця, В. Гуглинського (псевдонім Михайло Чайка), Ю. Федьковича, Т. Зіньківського та ін. На погляд опонентів, доробок цих письменників обмежений лише побутом і звичаями українців із характерною для них ментальністю, при застосуванні виразної фабули, “стенографії” мовлення персонажів, художньої трансформації казково-анекдотичних версій. Ретельне, іноді романтизоване побутописання з гуманістичними ознаками спрямовувалося на адекватне відтворення й збереження духовних надбань українського народу, на його імперативи морального вдосконалення. Тому уявлення, ніби етнографічний реалізм заводив українську літературу в глухі кути письменства, не відповідає дійсності. Стиль не варто ототожнювати з його профанацією, як і котляревщину – із запізнілим бароко І. Котляревського, як і пошевченківських епігонів – із лірикою Т. Шевченка тощо. Етнографічний реалізм виявив свою життєздатність і в ранньомодерністських, сповнених філологічної та психоаналітичної пристрасті, експериментальних оповіданнях А. Кримського (“Psychopatia nationalis. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо”), і в гумористиці Остапа Вишні (“Ярмарок”), і в “хімерній прозі” Є. Гуцала (“Позичений чоловік”), засвідчивши креативну невичерпність стилю, що відображає онтологічні основи української душі.



Для частини критиків-позитивістів, які вимагали від письменника служіння народу й соціальних інструкцій, реалістична мала проза Ганни Барвінок скидалася переважно на “фотографічні малюнки, мало не стенографічно записані пригоди з життя, що подають цікавий матеріал до народної психології, звичаїв, побуту” [3, 408]. Такі й аналогічні рецептивні стереотипи слушно спростував один із перших теоретиків модернізму М. Шаповал. Він високо

цінував прозу Ганни Барвінок за тропайчну мову, “надзвичайно м’який ліризм і певну дозу філософічності”, дарма що не завжди письменниця дотримувалася вимог “архітектоники”, а це критика вважала “за хибу”. “Хатянин” брав під сумнів такі припущення, убачаючи в “асиметрії будівлі” “одну з кращих рис художнього реалізму”, “красу вражін в їх контрастах”, спалахи “вольтів” “на одному фоні” [5, 336]. М. Шаповал не поділяв упереджень щодо етнографічного реалізму, завдяки цьому напряду “саме національний дух просочується з оповідань Ганни Барвінок живою, ліричною, красивою течією, з якої можуть набрати і теперішні письменники прекрасної води поезії” [5, 338].

Нові ознаки нарації наявні в напівфантастичному оповіданні “Русалка” (надруковане в коломийському видавництві “Галицька Накладня Якова Оренштайна” без зазначення року) Ганни Барвінок, де події розгортаються одночасно в реальному й ірреальному просторах. Оповідання “Гречаники” (1901) розширювало тематичний простір оповіді, адже письменниця, за словами Б. Грінченка, “вперше взялася малювати і психіку інтелігентної людини – змоскаленого офіцера, що повертається до рідної мови” [1, 387]. Прийом фокалізації, ще малопоширений в українській літературі, властивий оповіданню “Забісована дівчина Настуся” (1901), коли кохання зазнає різних випробувань, зокрема із залученням містичних сил. Ганна Барвінок випробовувала можливості таланту і в афабульній прозі, запровадженій раннім модернізмом. Героїні оповідання Настя й Улита “Квітки з сльозами, сльози з квітками” (1902) не сподіваються на особисте жіноче щастя, тому що обидві – каліки, але, наділені тонким естетичним чуттям, знаходять розраду у вишиванні та в меланхолійних піснях. Драма двох дівчат, змушених сублімувати свої еротичні переживання, не розгортається в сюжетну лінію, показана кількома штрихами, що приголомшують гіркою правдою екзистенційної безвиході, компенсованої красою, і це надає їм вітальної сили.

Письменниця не поділяла поширеного уявлення про обмеженість етнографічного реалізму, що потверджує оповідання “Праправнучка Баби Борця” (1893), у якому відсутня зовнішня дія, фабула складається зі спогадів Марусі Стусанівни й коментарів наратора. Натомість розгортається внутрішня напруга медитацій етногенетичного й родового сенсу, висвітлюється “ідеал аристократства, вищости, луччости людської”, притаманний “простонародньому демосові”, відображеному в народній знаковій системі, де “іменованне молодой пари князем і княгинею, а їх почту боярами показує нам національний погляд на людей вищого зросту громадянського”. Невигадлива доля жінки та її рідні через збережений звичай засвідчує високу етичну культуру, поширену й на гендерну проблему статевої рівноправності, навіть жіночого пріоритету, що унаочнює образ неординарної легендарної прапрабаби Борця. Наратор змушена визнати, що “жіноцьке питання в простонародному розумінні он як давно вже стоїть на ряду”. Ганна Барвінок раніше від Ольги Кобилянської (“Некультурна”), А. Тесленка (“Страчене життя”), В. Винниченка (“Раб краси”), С. Васильченка (“Талант”) порушила питання про “аристократизм духа”, що дається від Бога, а не соціального стану, посади чи привілеїв.

Ганна Барвінок ніколи не замикалася на традиційному прозописмі, пильно приглядалася до нових стильових тенденцій. Невипадково в її доробку з’явився імпресіоністичний твір “Малюнок” (1906) у “дусі модернізму, на основі вітчизняної “філософії серця” [4, 61], опублікований у журналі “Рідний край” (1908). Письменниця вперше звернулася до обстоювання самоцінних критеріїв краси, до безфабульної оповіді, у якій угадуються обриси притчі про боротьбу Лукавого із правдою на прикладі “вилюднілої” хатки, що зазнає метаморфоз, тільки-но в ній з’являється привабливо портретована молодича. Ототожнена із

працьовитим і терплячим “жіноцтвом українським”, вона здатна “своєю силою могутчою душі, своєю одвагою жіночою” перетворити “обдерту, брудну пустку” на чепурну оселю. Новела, схожа на поезію в прозі, складається із фрагментів із несподіваними, але внутрішньо вмотивованими, асоціативно зв’язаними поворотами думки, бо, виявляється, та молодиця жила із “кругловидим” дідом у дивній хатині не як подружжя, а як “Котик і Півник”.

Обидва персонажі зійшлися під спільною стріхою, щоб таким чином позбутися самотності. Як би не переконувала оповідачка, що вони, наділені комплексом крайньої сублімованості, зацікавили її “чесною пов’язію близьких відносин”, насправді неприродних для чоловіка й жінки, недарма ідентифікованих із казковими героями вигаданого світу, оповідна версія лишається утопічною, поза простором і часом: “Я подумала: Може того й хатка так сяє, дивиться принадно, що в їх серцях Божа іскра жевріє, з’єднання душ – мирно, полюбовно живуть”. Позбавлені статевих ознак, молодиця й дід лише зовні нагадують жінку й чоловіка. Їм невідомі еротичні, сутнісно людські переживання, а дистильована сублімація загрожує втратою розвитку роду, що не годне компенсувати жодне ідилічне, серафічне побратимство, дивне для різностатевих персонажів. Уставна драматична алегорія про трьох лелечат, скинутих бурею із гнізда, нічим не доповнює головної оповідної версії, указує лише на принцип вірності та співчуття, а моральна сентенція поглиблює мінорну тональність оповіді: “Тільки мальовник міг би оте вдатно змалювати й передати вражіння, надавши частину свої душі й гіркого суму!”

Серед частини малої прози Ганни Барвінок, знайденої Вікторією Подзигун у рукописних відділах, привертає увагу ескіз “Садовнича школа”. У ньому проекція пейзажу подана в імпресіоністичній манері, не через споглядання селянина, а завдяки “тонко схопленій настроєвості, яка викликає глибокі рефлексії, медитації – це погляд самого автора, вираз його ліричних почуттів” [4, 96]. Письменниця, на відміну від Марка Вовчка, навіть молодших колег на кшталт Т. Бордуляка, постійно перебувала у творчому русі, еволюціонуючи від етнографічного реалізму до раннього модернізму, дарма що, виявивши психотип сецесійної особистості, не ступила на його терени (до речі, подібні тенденції спостерігалися й у творчості пізнього Б. Грінченка). Тому не випадково Ганну Барвінок привітали “хатяни”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінок Ганна. Збірник до 170-річчя від дні народження [ред. В. Шендеровський, уклад. В. Яцюк]. – Київ: Рада, 2001. – 556 с.
2. Денисюк І. Талант без таланту // Вітчизна. – 1968. – Ч. 12. – С. 182–188.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ: Femina. – 688 с.
4. Подзигун В. Творчість Ганни Барвінок в українському літературному процесі другої половини ХІХ століття: дисерт.... канд. філолог. наук. – Київ, 2006. – 180 с.
5. Шаповал М. Ганна Барвінок. Кілька слів з нагоди її ювілею // Українська хата. – 1911. – Ч. 5–6. – С. 334–338.

Отримано 21 березня 2018 р.

м. Київ