

Літературні сюжети

Юрій Ковалів

ВАСИЛЬ ХМЕЛЮК



Василь Хмелюк (3 липня 1903 р. – 2 листопада 1986 р.) більш відомий як маляр-постімпресіоніст, ніж поет. Його психологічні портрети, емоційно чуттєві колористичні натюрморти й пейзажі, експоновані в престижних галереях Парижа, Марселя, Лондона, Стокгольма, привернули увагу шанувальників модерністського образотворчого мистецтва, зокрема вишуканих колекціонерів С. Щукіна, А. Воллєра та ін. Лірика стала другим творчим покликанням В. Хмелюка, хоч він поетом себе не вважав. Б. Рубчак і Б. Бойчук не знаходили інтермедіальних зв'язків між його малярством і лірикою, вказували на відсутність у віршах “елементів гротеску й сновидности”, властивих

його полотнам [1, 200]. Натомість мистецтвознавець О. Федорук спостеріг внутрішній діалог поета й художника, засвідчений авторським оформленням власних книжок, співмірністю візуального й вербального ряду: “<...> зорових словах-фарбах він, поет, дає зрозуміти читачеві, що дивиться на світ Божий очима маляра” (“Олександр Хмелюк”, 1996). На погляд Т. Салиги, метафоричні образи у віршах В. Хмелюка “мають чіткий малюнок”. Долучившись до цієї дискусії, М. Ільницький наголосив на недоцільності пошуків спільного сенсу “поетичного й малярського начал” у творчості В. Хмелюка, варто виявити те, що “взаємно доповнює ці два мистецтва в нього” – ознаки сюрреалізму в ліриці й колоритного експресіонізму в малярстві.

В. Хмелюк певний час управлявся на катренах. Учнівський етап позначився на збірці “Гін”, прикметній художньо-тематичною еkleктикою, відсутністю філософської лінії і стилю, наслідуванням Ш. Бодлера, німецьких експресіоністів, стилізуванням п'єроади М. Семенка. Відкриттів тут ще не було. Іноді траплялися несподівані консонанси (ночі–неначе) і тропи. Майже всі вірші, маючи власні назви (“Вечір”, “Вечірне”, “Увечері”), подають прямолінійні ключі декодування тексту. Автор, очевидно, почувався невпевнено в стихії поетичної полісемантики, тому хапався за рятівну номіносферу. Він прагнув певної визначеності, що бракувало емігрантському існуванню, тому, починаючи з першого твору “У робітні”, більшість віршів охоплена ностальгійними настроями, відновленням образів батька, діда, які репрезентують родові основи буття. Метафора генеалогічної травми поглиблена урбаністичною семантикою відчуження (“На вулицях безкраїх міст / Байдужам висвищать машини / Холодний піст / Бездомної людини”) з танатосними акцентами (“над містом, тьмою лямп заллятим / стинає голови всіх хмар... / І крові чорної проклятих / дарує місту дивний дар”). Ліричний герой прагне позбутися цього тиску, зважившись на уявний ескапічний вчинок – “степовим втекти конем” в Україну.

Іноді поетичне мовлення переходить у крик (“Повстання”, “Передодні”, “Жах”, “Смерть”). Однак цей трагізм – наганий, не експресіоністський. Поет почувався природніше, коли переймався вітальними поривами й гіперболами: “Я такий ще молодий / І такий зеленозорий! / Виллю океан води. / Хочеш – переверну гору!..”. Колористика образної системи побудована на контрастах барв – чорної (чорний віл, чорна кирея, чорні круки) й сивої (сивий дих, сивий вітер, сивий край), доповнених синім (сонця синь, синій обрій) і блакитним (блакитні прадіди) кольорами, наділеними семантикою ірреальності: “боязко на блакить ступати”. Інших кольорів, на кшталт “рожеві коні”, майже не спостерігається, що не відповідало палітрі художника. Очевидно, автор у дебютній “Збірці поезій” (1926) ще не знайшов інтермедіальних зв’язків між малярством і поезією.

Друга кижка “Осіннє сонце” (1928) засвідчила зміни у творчій еволюції В. Хмелюка. За спостереженням Наталії Мочернюк (стаття “І подібний я до райдуги”: Поетична палітра художника Василя Хмелюка”), він став упевненішим, сміливішим, навіть зумисно “недбалим”, схильним до “іронічних пасажів”, до укрупнення Я-гедоніста. Тому в його віршах “без трагедії і без їді” (Д. Донцов) не було “надміру туги й смутку”, “нудних зітхань за батьківщиною” (С. Щурат, І. Крушельницький). Поет адаптувався до урбаністичного простору (“Люблю стародавнє місто. / Цю безліч провулків вузьких, / Будовами здавлених тісно / В кварталах завжди гомінких”) не тільки Праги, а й екзотичного мистецького Парижа (“Ти згадуєш, мій друже”).

В. Хмелюк найповніше розкрив можливості свого таланту в третій, виразно авангардистській, іронічно-епатаційній збірці “1926, 1928, 1923” (1928), виповненій експресіоніською напругою й сюрреалістичною асоціативністю, іноді лібідозною відвертістю, адже еротика стала для нього не темою, а текстом-метафорою. Видання в креативному оформленні автора і Ю. Вовка презентувало поета, який “сприймає світ “примруженим оком””, “безоглядно й енергійно” поринає в життя, не знаходячи в ньому “святих” [1, 198]. Різниця між цією книжкою, що складається із трьох розділів “1926”, “1928”, “1923”, і попередніми двома очевидна і неспростовна. Крім кількох творів, написаних традиційною стофікою (розділ “1928”), її простір заповнюють верлібри з ознаками автоматичного письма, ремінісценціями реклами, утверджується “розмовний верлібр” з легко покладеною фразою, несподівано “електризуючим образом”. Б. Бойчук і Б. Рубчак ставили збірку в типологічний ряд із “Ляпасом громадського смаку” російських кубофутуристів, дадаїстськими “забавами” Т. Тцари, поетизмом В. Незвала. Упорядники антології “Координати” вважали, що сюрреалізм В. Хмелюка близький за експериментальним духом до Г. Аполлінера й Б. Сандрара, до маніфестів А. Бретона [1, 198], хоча в його віршах помітні алюзії на футуристичне трикстерство М. Семенка, на скрегітний “лепіт” дадаїстів (Марта Калитовська). У доробку поета є фонематичні вірші, що викликають асоціації не так із прикладами дадаїстської “лексичної абсурдності” (Т. Салига), як нагадують глосолалії або дитячі лічилки (“Статичний момент сили”: “ка́трі о́со / бико́ння а́нцілір на́доном”; “Рибацька хвала”: “хвіно́ха хіла са́юр га́упіі ра́сойтаг. / Унама! Га́ртріда! Са́мпідон!”). Серед верлібрів трапляються твори з неприхованими автобіографічними вказівками, побутовими деталями (“Антін Павлюк родом з волині...”). Поет часто застосовував прийом сфрагіти, уводячи свої ім’я й прізвище у віршовий текст.

Ліричний герой, не переобтяжений життєвими проблемами, розкошує в урбаністичному комфорті й лібідозних фантазіях: “Я одягнений / в одержу наймоднішу”, “Обидві мої голови / думають однаково / і в кожній бажання: / пірнути в твоєму череві. / Там я знайду Євангелію / солодкого щастя”. Це не гедонізм, а спосіб існування людини споживацького соціуму. Очевидно, тому Б.-І. Антонич (під псевдонімом Зоїл) не сприйняв віршування В. Хмелюка,

дошкульно закидаючи, що той шукає Європи “під спідницею дам”. Критик посилався на один із віршів поета: “Сміх для початку / можна отримати / в брамах / за столиками кафе, / на перехрестях вулиць, / та / під спідницею дівок / дам, / якщо в тебе є засоби”. Ішлося про тотальне знецінення людської аксіології, коли все і вся перетворюються не тільки на товар, а й на задоволення без задоволення, на існування без існування. Тому марно вбачати тут “штукарські блискітки”. Для ліричного героя немає значення – чи пити каву, чи бавитися з “дамами”. Він апелює до “сміху”, іронізуючи з десемінації “столиці світу” – Парижа, що викликає асоціації (не тільки графічно-вимовні) з античним Paris`om (так латинкою пишуть назву цього міста), викрадачем Єлени, і це спровокувало Троянську війну. Автор свідомо прозаїзував поетичне мовлення, що властиве як верлібрам, так і римованим строфам, із них виринає той же безтурботний ліричний герой, котрий прокладає “широку дорогу / Соковитим оцим тютюном”. Третій розділ означений іронічними закидами на адресу меркантильної прагматики, мов у вірші “Гимн високій валюті”, переповненому перерахуванням “тріумфальних” чисел: “Біліони Міліони Триліони / в марші окіянним”. Світ перетворений на суцільний ринок (“КУПУЙТЕ ОвОЧІ...”), де митець стає самовдоволеним виробником: “підприємство Василя Хмелюка найкраще / за всіх підприємств”. У конвеєрному потоці, де “Варять найкращих рецептів / страви”, не лишилося місця для креативної особистості: “Знищу майстрів. Втовчу в порох / пах квітів славу незрівняного підприємства” (“Годі”). Поет натякав на тестильне підприємство, яке він заснував у Празі разом із братом, та й не приховував іронії, коли простір заповнювали “найдешевші сезонні забавки!”. Свідомість, розщеплена в хаосі, втрачає сенс, хоча поет хапався за його предметні ознаки, що постійно вислизали з його художнього обрію. Найчастіше він звертався до тропа грушки, врізноманітненої в метафоричних конотатах:

А ви станете на чорній гітарі як шомпол
заплещете пальцями дрібно

розплинетесь в жовті соки очима
і крикнете

Я ТРУБЛЮ ЗЕЛЕНОЮ ГРУШКОЮ

Ліричний герой удається до перевертання знакової системи, до неадекватних дій, що не мають нічого спільного з одивненням: “око затягну шкірою риби а усміх / накреслю на чолі вибіленім крейдою”. Іронія переростає в сарказм, коли фантомна історія тлумачиться у фікційно родовій лінії від “індійського бога” й “князя варязького” до “гречки блакитної”. Очевидно, тому в його доробку з’явився верлібр “Га?”, сповний знущального пафосу на адресу інертного пізнього народництва, не здатного на адекватну відповідь на суворі виклики життя: “Глянь, приятелю! Крамар Сагайдачний / кармазинове військо веде. Поясами парче- / вими підперезане, ген за горбами”. Симулякрами переповнені також військові (“Під курявою закованих камізельок / розплавлено перехід суворова з / албанських долин в германію”), політичні (“Вставлено ремонт / на двадцятім з’їзді / перегонних горіхів”; “за / край глини розвітрено / постанову демократів”) й наукові (“агафангел Кримський неодмінний / секретар академії наук”) дискурси, доведені до абсурду. Світ, утративши референційні й духовні ознаки, вабить лише тілесними, передусім жіночими формами (“В країні теплих образів / стигли ваші перса / і росли ноги”), перевертанням аксіологічних стереотипів, коли Шарлатан, написаний із великої літери, набуває поважної чинності, а провідні країни схожі на дрібноту, означену малими буквами: “Клекотали телеграми / дайте // дайте нам Шарлатана! / і германія іспанія англія іспанці / перестрілювалися страхом”. Тонкі натяки на політичне блазнювання висвітлюють непогамовного трикстера, який розкошував у своїх трагедіях.

У ліриці В. Хмелюка панує “багатобарвний ірраціональний простір”, у якому поет уподібнений до райдуги (Н. Мочарнюк), тобто розчиняється у своїх оніричноподібних візіях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Координати: Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 т. [упоряд. Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передм. І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.



ВАСИЛЬ БАРКА

Літературній спадщині В Барки (псевдонім В. Очерета; 16 липня 1908 р. – 11 квітня 2003 р.) – поета, прозаїка, есеїста – властиві риси модернізму, що засвідчує її міфопоетика, символічні деталі. Його бентежили питання збереження людської душі за будь-яких, навіть екстремальних обставин, беручи до уваги межову ситуацію, екзистенціальні страхи і смерті. Вони зумовлюють психологічний і метафізичний плани роману “Жовтий князь”. Над цим твором письменник працював 23 роки, уперше опублікувавши його на сторінках журналу “Сучасність” (1962). В. Пушко, ідентифікуючи “синтетичний” жанр як роман, що називали або повістю, або сімейною хронікою, або романним-мартирологом, або агіографією, довела специфіку романного мислення письменника з виразними ознаками ліричного світосприймання й християнського світобачення, з непростою стильовою палітрою, де “поряд із реалістичними компонентами присутні і символістські” [3, 3].



На прикладі трагічної долі родини Катранників розкрито перебіг і наслідки злочинного, ретельно спланованого компартією Голодомору 1932 – 1933 років в Україні, очевидцем і жертвою якого став письменник: “Я теж був на межі смерті, тримався за паркан, шкіра тріскалась і текла сукровиця. Якби особисто не пережив те, так переконливо не писав би” [1]. Тому Барка дотримувався правила “нічого не вигадувати”. Стимулом для роботи над твором виявився переданий письменнику одним емігрантом щоденник із занотованими подіями Голодомору. Роман користувався популярністю не лише серед українського діаспорого читача, а й західноєвропейського, передусім французького після перекладу на французьку мову, зробленого О. Яворською. Досить активно відгукнулася на видання преса (“Експрес”, “Кардъен де Парі”, “Юманіте”, “Лез нувель літерер”, “Елемент де біографі”, “Ля нувель ревью француз” тощо), на сторінках якої автори статей висловлювали враження від “страшної книжки” релігійного мислителя В. Барки, не приховували свого шоку від змальованого в ній геноциду, коли Україна із “шпихліра Європи” була перетворена московським окупантом на “європейський цвинтар” (Віра Пушко).

Твір наділений складною структурою, її специфіку автор роз’яснив у передмові, даючи ймовірному реципієнту ключ відповідного декодування й прочитання: роман складається із трьох автономних, водночас синхронних композиційних схем, які, взаємодоповнюючи одна одну, зумовлюють розвиток сюжетних ліній, спростовуючи упереджене припущення Яра Славутича, ніби

прозаїк не завжди годен упоратися із сюжетом, що видається “не тільки невиразним, а й просто хаотичним”. Змальовані події розгортаються одночасно на реальному, метафізичному й символічному рівнях, між якими відсутня межа. Постаті персонажів і топоси здаються лише частиною дійсності, її зовнішньою, позірною оболонкою, за нею приховані сутнісні процеси. Свавільна підміна вічних, духовних цінностей псевдоцінностями комуністичного змісту, що супроводжувалася ліквідацією церкви як оселі Господньої, перетвореної на зерносовище, призвела до руйнування національного космосу, найповніше проявленого в концепті родини з її глибокими традиційними основами. Після пошуку залишків зерна, що організував Григорій Отроходін разом із комсомольцями й піонерами, орудуючи щупами та лопатами, у зазвичай чистій хаті ставало “гірше, ніж у сараї! як після землетрусу”, а сім’я винищувалася до решти. Ішлося про ліквідацію основ українського буття, починаючи з розгрому селянської хати і завершуючи розпорошенням усталеного родинного устрою, що репрезентували приречені на загибель з діда-прадіда хлібороби Мирон Данилович і Дарія Олександрівна Катранники та їхні дітки – Микола, Олена й Андрійко. Тотальна ліквідація природної національної семантики і прагматики, їх заміна симулякрами більшовицького режиму відбувалися без помітного спротиву, що на нього не спроможна людина, доведена до голодної смерті. На це й розраховував комуністичний режим: “Селяни в Кленоточах, як і скрізь по Україні, мерли, як мухи”.

В. Барка спирався на досвід У. Самчука, Докії Гуменної, Т. Осьмачки та ін., вони зобразили сплановану в Кремлі катастрофу українського світу під час Голодомору. Селян, вихованих на високих етичних принципах, на розумінні людської гідності, охопив містичний жах. Наративний простір заповнений примарними хліборобами, напівістотами, що мають субстантивовано-прикметникові натяки на людську подобу: приречені, голодні, опухлі, знеможені, обікрадені, грішні і т. п. Метафора тіні набуває тотального сенсу (“людські тіні снували всюди – поодаль одна від одної”, “вартові позиркують на живі і мертві тіні”), викликаючи асоціації з потойбіччям, що переповнило земний світ (“худі, ніби викопані з могил”), зумовлює алюзії на четверту Книгу Мойсея, де мовиться про карі на Ізраїля: “Їхня тінь відійшла від них, а з нами Господь – не бійтеся їх!” (Книга Чисел: 14, 9), тобто “незабаром загинуть”. За спостереженнями сучасників, В. Барка користувався закодованою знаковою системою, часто звертався “до натяків і порівнянь, які може повністю зрозуміти лише освічений, добре підготовлений читач”.

У романі безпосереднім виконавцем цинічної політики компартії став росіянин, “рудий промовець” Григорій Отроходін, котрий під виглядом репресивної колективізації й “розкуркулення” здійснював етнічну війну проти українства, приреченого на масове знищення: “Взяти хліб з мертвих – весь!”. Письменник не обмежився хронікою вимирання селян, у яких комсомольці та російські “двадцятип’ятитисячники” (“такі московці, що в мертвого з домовини вивернуть зернину”) до крихти відбирали вирощені ними сільгосппродукти, “перенюхали двір до дрібки”, знищили давню, започатковану ще за доби Трипілля хліборобську культуру, провокували прояви канібалізму. Один із героїв роману Стадничук досить влучно назвав їх “саранчею з столиці”, “забісованими”, які, маючи на меті винищити генофонд нації, позбавити її майбутнього, у пошуках хліба “риються в колісках <...>, дітей викидають додолу і дошукуються під пелюшками, чи нема крупинок, бережених на кашку; все чисто забирають!”. Романний простір, наче й людський світ, розбудовано на різких протиставленнях, що унаочнено багатьма головними словами за принципом *свій – чужий*. Окреслено іманентний український світолад через низку неологізмів, наповнених вітально архетипною змістовністю (хліботруди,

хлібодари, зерносії), і антитетичні словотвори руйнівного сенсу (хліботруси, хлібокрази), пов'язані зі світом агресивних “круків душоїдних”, “прибічників сатани”, на кшталт Григорія Отроходіна. Імагінативна семантика *своєземець* – *чужоземець*, позначившись і на прізвищах (Катранник походить від лікувальної рослини катран, Отроходін – від російського слова отродье), виконує в романі сюжетотвірну функцію, зумовлює напругу конфліктів і трагічну розв'язку твору.

Прозаїку типологічно ближчим був Т. Осьмачка, який висвітлив Голодомор крізь призму напруженого протистояння радянської, російської за суттю влади та безвладного українського народу, про що свідчать історичні документи. Осьмаччина опозиція Єрмила Тюрін – Іван Нерадько в романі “Жовтий князь” має свій відповідник: Григорій Отроходін – Мирон Данилович Катранник. Антитетика переростає в протистояння відносно “вільного” російського простору і свідомо замкненого радянською владою на кордонах УСРР українського з метою позбавити українських селян можливості виміняти хліб у Росії, де його вистачало. Мирон Катранник, як і чимало його безталанних краян, долаючи неймовірні перешкоди та переслідування більшовиків, зміг добути в слобожан Вороніжчини мішок висівок, і це треба було ретельно приховувати, щоб не конфіскувала міліція. Реалії протистояння двох сил змальовано і в епізоді, коли Григорій Отроходін пропонує Мирону Катраннику приховану ним церковну чашу (потир), що “символізує світло, незнищенність душі людської” [3, 8–9], обміняти на два мішка зерна. Цей фрагмент нагадує апокрифічну фабулу спокушення Ісуса Христа дияволом. Чаша зумовлює розгортання окремої сюжетної лінії, формує свої конфліктні вузли. Її, врятовану Катранниками під час партійно-комсомольського погрому церви, невдовзі надійно замуrowав пічник Бережан. Наявність сакральної посудини для причащення в романному просторі й далі лишалася актуальною, позначалася на його колізіях. Ідеться про священну річ, яка служила Ісусу Христу й апостолам під час Таємної вечері. Пізніше Йосип Ариматейський зібрав у неї кров Спасителя після його розп'яття. Інтрига довкола чаші для письменника-християнина, котрий прийняв біле чернецтво, – закономірна, а символіка – визначальна. Можливо, тут позначився й мотив ікони “Моління про чашу” (Ісус Христос біля скелі серед смутних дерев Гетсиманського саду), намальованої мандрівним дияконом, це вразило в дитинстві Василя Очерета. Потир, що мав би “навіки принести порятунок”, особливого змісту набув у фіналі роману, коли Андрійко – єдиний, хто вижив із родини Катранників, покидаючи одного ранку своє село, побачив “палахкотливий стовп, що розкидав свічення, мов грозовиці, на всі напрямки в небозвід, прибрав обрис, подібний до чаші, що сховали її селяни і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одним в приреченому колі”. Тому лишалася надія на порятунок, дарма що життя втратило свій сенс, “перетворилося на неживе, містично страшне” [2, 47], і це довелося пережити родині Катранників – типовій у загальнонаціональному горі.

Жорстока дійсність виштовхувала українських селян у межову ситуацію, спонукала до екзистенційного вибору, який відповідає високим людським чеснотам, зумовила протест проти тенденцій абсурдного світу, де неподільно запанував жовтий диявол, інфернальний князь, ототожнений із Й. Сталінін. Він сприймався за хтонічну істоту (“Ну, ящір і є! Скоро – час головного, що від прірви і мучитель...”). Його появу сприймали за “кінець світу”, пов'язаний із Голодомором, тоталітарною системою, утіленням “космічного зла”, або, як коментує мати Дарії Катранник: “Живемо в кінці часів. Тож антихристи спішать зло довершити”. Масштаби тотальної деморалізації набули загрозливих розмірів, захопили навіть дітей, їхньою незрілою свідомістю маніпулювала компартія, перетворивши їх на піонерів і спровадивши на чесних хліборобів, глумливо обізваних “куркулями” й “експлуататорами”, тоді як справжнім

гнобителем була компартія, що уявлялася Мирону Катраннику ненадлими “рибинами”. У творі наведено факт приїзду “бідового, з вусами, як виновий валет”, Л. Кагановича та “обдугого” В. Молотова із приводу хлібозаготівлі в Україні, що, мовляв, “саботується”, про їхні спецвагони, повні “і харчів, і напоїв, і м’яса, окороків, ну, всього!”, і це виглядало цинізмом провідних партфункціонерів на тлі спланованого ними масового голоду. Такими ж самовдоволеними і вгодованими на тлі Голодомору постають також інші “анонімні” партійці – втілення масового психотипу комуністичного чиновника, байдужого до людського горя: “<...> випасений лисун; мішечки під безколірними очима – обтяжують вид, як і розкішні жовті вуса”.

Голодомор тривав із квітня 1932 р. по листопад 1933 р., тобто сімнадцять місяців, його трактовано Божою карою (це висловлено в проповіді панотця перед руйнуванням церкви (“Живем без страху Божого. Озвірили! Хіба що кара справить”), у давньому канті лірника зі словами Спасителя “Мене вберете, на хресті розіпнете...”); сприймається випробуванням нації, уподібненням до містерії Голгофи. Перевернення присутнє в багатьох епізодах, що можна сприйняти за окремі мікрофабули цілісної композиції, які відтворюють пекельні кола, перенесені з потойбіччя в посеїбіччя: розстріл знетямлених від голоду селян, котрі рушили до переповненого зерном млина; охоплений вогнем яр, куди скидали їх із поїзда енкаведисти; переслідування в місті, коли знедолені з’являлися там у пошуках хліба, тощо. Тому “страждання українських хліборобів асоціюється із розп’яттям Ісуса Христа”. Проте в романі відсутній розпач, бо прозаїк був переконаний, що чорні дні тоталітаризму будуть переборені світлом християнської любові. Недарма він як зразок християнської книги для сучасності був відзначений почесною грамотою Загальнофранцузького комітету (1981).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Корсун А.* Барка з висоти своєї “Верховини” в Глен Спеї. (Зустріч із видатним українським письменником у рік його 85-ліття) // Українська газета. – 1983. – Ч. 16 (32).
2. *Мовчан Р.* “Жовтий князь” Василя Барки: (Стаття перша) // Дивослово. – 2002. – Ч. 3. – С. 44–49.
3. *Пушко В.* Жанрово-стильові особливості прози Василя Барки: авторефер.... канд. філолог. наук. – Київ, 2001. – 15 с.



ОЛЕГ ОЛЬЖИЧ

Олег Ольжич (псевдонім О. Кандиби; 21 липня 1907 р. – 10 липня 1944 р., замордований як Голова ПУН ОУНм в німецькому концтаборі Заксенгавзен) виявився найпопліднішим із-поміж поетів “Празької школи” в розкритті історіософських можливостей української лірики. Він переймався не тільки киеворуськими (“Данило”, “Давнім трунком...” і т. п.) і козацькими (“Р. Б. 1668”, “Зимовник” тощо) мотивами, а й заглиблювався у значно віддаленішу, знайому йому як археологу минувшину, де тільки-но зароджувався процес етнічної консолідації народностей. Його цікавив період військової демократії, що правив за вирішальний чинник у формуванні й розвитку героїчного епосу, який, на протигагу попередній фабулі культурного першопредка, генетично пов’язаний з архаїчним етнологічним міфом (культ Рода чи Дія), приніс ініціативу творчої особистості, емансипацію індивідуального начала, незважаючи на ще панівну надперсональність прадавнього суспільства. Інтереси професійного археолога,

політика й поета, здатного здійснювати “мандрівку в часі”, тісно перепліталися. Вояцька традиція, наснажуючи “бойову лірику” О. Ольжича, набувала “інтелектуалістичного сенсу”, зрозумілого “не для багатьох” [1, 265].

Поет, не припускаючи ототожнення самоцінного Я з відмінним Я, відрізнявся від класицистичного психотипу, не дозволяв собі розчинитися в деперсоналізованому Ми, хоч ніколи не відмежовувався від нього, навпаки – прагнув збагатити егалітарну масу “аристократизмом духа”, вивищити її до справжнього людського покликання, що було типовим для “Празької школи”, у творчості якої Д. Донцов знаходив “особливу філософію життя”. Над цим питанням замислювався й



О. Ольжич (також Є. Маланюк, Олена Теліга чи Ю. Липа), переконаний, що Україна в Європі міжвоєнного двадцятиліття складала “окрему психологічну область” [6, 144], покликала формувати новий тип українця з виразно націоцентричною свідомістю. Я, переходячи в Ми, не втрачало свого єства. Ольжичева лірика відразу вхопила цю істотну рису, закорінену в глибокій минувшині. Уже його перші ретельно продумані цикли “Кремільн”, “Камінь”, “Бронза” “Залізо”, надруковані 1931 – 1932 рр. в журналі “Літературно-науковий вісник”, засвідчили приход у літературу автора з виразно індивідуальним стилем, появу вольового ліро-епічного героя – “нової української людини”, “мужа-воїна” [5, 161], спроможного долати природну стихію задля утвердження свого Я та свого Роду.

Заголовки кожного циклу репрезентують щоразу замкнену на собі архітектонічну структуру з монтажним поєднанням віршів, де винесені “ключові слова, що фіксують зміну епох у житті людства”, кожна з яких “у зазначеній послідовності” відтворює “етапи освоєння первісною людиною природи, її повсякчасну боротьбу за виживання” [8, 87]. Усі ці твори просякнуті пафосом експансії, героїзму, що становить “творчу психічну домінанту” поезії О. Ольжича [4, 534]. Недарма він захоплювався лірикою Ю. Дарагана, зокрема віршем “Ти снівсь колись прапращуру мойому...”, у якому вбачав спільні мотиви героїчної смерті пасіонарія, що й у власних творах. Априорна, з погляду поета, здатність людини впокорювати ірраціональне довкілля – чи то року (цикл “Кремільн”), чи то океан (цикл “Камінь”) – закладала основу сюжетотвірної динаміки і окреслювала нелегкий шлях поступової космізації людського світу. У просторі героїчного епосу поміж “мілітарних” символів чільне місце посідав міфод меч (цикл “Бронза”), трактований як атрибут фізичної рішучості й самозахисту, а на метафізичному рівні – втілює проникливість, силу інтелекта, лицарський і духовний подвиг. Завдяки йому поет об’єктивізував “філософію чину”, викристалізовану в залізну добу, що асоціювалася з “потребою героїчного вчинку для нового відродження” (М. Ільницький), пов’язаного з державотвірними поривами “пражан”: “В мене над ложем меч в піхві, золотом битий. / Зойкнуло лезо й лягло на брунатність колін. / Лезо – свічадо, і в ньому мій вихід один – / Завтрашній похід, зелені простори і скити”. Серед різних семантичних груп слово “меч” у циклі вжито вісім разів поряд із близькими за сенсом лексемами “лезо”, “спис”, “щит” тощо [4, 14]. Вони засвідчують мілітарний пафос лірики О. Ольжича: поет спростовував поширені уявлення про українців як пасивних “селюків”, доводив, що нелегка національна історія часто вказувала на їхні боездатні риси, фіксовані в незчисленних похованнях, літописах, дружинницькому та козацькому епосі, у піснях січових стрільців.

Українцям радше була відома зброя захисту від ненадлих агресорів, тому вона – благородна, адже різниться від зброї будь-якого зовнішнього нападника. Для ліричного героя шлях самопізнання пролягає через “свічадо” меча, де відбився етнічний часопростір – від сьогодні до минувшини, де мріють зелені простори, приборкувані скитами, що гіпотетично вважаються протоукраїнцями (варто згадати скитів-рільників). Очевидно, у такому напрямку треба шукати стильове ядро історіософії О. Ольжича, живленої напругою героїки як естетичної категорії в поетиці “Празької школи”. О. Ольжич творив героїчний епос, усупереч уявленню про пасивного українця запевняв: “Ми жали хліб. Ми вигадали млин. / Ми знали мідь. Ми завжди воювали”.

Вогнища, походи, оборони, постійне переживання очікуваного бою, перебування на грані життя і смерті, дійсність, яку виповнювали “криваві межі, блискучі списи”, ситуації, коли зникали безвісти вчорашні амбітні переможці (“Гали”), лицарське ставлення до щойно подоланих оборонців (“Вчора лишилися за нами...”) і т. п. – такою постала шорстка історія в першій збірці “Рінь” О. Ольжича, де чільне місце відводено символу меча: “Мій меч бринить, та чую, що на грані / Мене не зрадять крицеві долоні”. Поетична книжка підтвердила “суворим стислим віршем прихід нового віку героїв” [6, 182], які разом із ліричним суб’єктом переживали ініціативну стадію переходу з однієї історичної якості (архаїчної) у нову – епічну. Водночас античні мотиви (“Новобранець”, “Прошли пурпурні фінікійські дні...”, “Ганібал в Італії” тощо) не виокремлені з-поміж “варварських” сюжетів, радше доповнюють їх. Н. Пазуняк стверджує (“До питання тематики поезії О. Ольжича”), що поет знаходив в античності “мужність мислителів і мужність полководців”, але не сприймав “мертвий холод алябастрової Атени і лжепатетики промовця – Демосфена” (“За героїчну духовість”: Матеріяли Конференції “Зарева”, присвяченої Др. Кандибі-Ольжичу, 1977). Герої Ольжичевої лірики приречені на випробування, на розв’язання етичних проблем. У суворому світі їхньої боротьби за виживання й самоствердження немає місця слабкодушним, немічним. Замість них явлена сильна, відважна, рішуча особистість, здатна на самопожертву та вірність, здатна приборкувати стихії, що “може розглядатися як сублімація еротичної ситуації” [2, 7]. Це позначилося на типології збірки “Рінь”, що має традиційний, навіть патріархальний гендерний сенс, пов’язаний з усталеними суспільними ролями: “Мужчини є лицарями, мисливцями, священиками, жінки – дружинами, коханками, матерями”; вони разом означені як “трагічні оптимісти” [2, 7]. Поет – не прихильник шорстких схем – визнавав за жінкою силу життєствердження, притаманну, наприклад, молодій японці (“Ти встаєш. Та незнану силу / Затаїла прозорість рук”), здатній боротися проти “кволих, слабих, нездалих, / Остовпілих, таких, як ми!”, фемінізованих чоловіків. Він апелював і до українських козачок (“На темних кладках сивої ріки...”), що в той час, коли чоловіки перебували на Запорозькій Січі, в екстремальних умовах виживання народжували й виховували сильне духом покоління пасіонаріїв: “Хлопцям тим рости / І йти на осінь з піснею водно / На шлях до міста, до асентерунку [військовий набір – Ю. К.]... / Казацька мати! Сховано на дно / Незмінне серце і єдину думку”. Міфологема української козацької матері “несе винятково позитивне навантаження як символ жінки, що в найтяжчі часи не втрачає жіночості”, і з нею пов’язана “міфічна ідея Божої опіки над нашою нацією” (Ольга Слоньовська). Жінка, на переконання О. Ольжича, спроможна змінити життя, вплинути на історичні події. У його доробку, крім циклів архаїчних епох, добре знаних поетові-археологу, та творів мілітарного змісту, є також цикл “Люкреція”, присвячений дружині римського патриція Коллятина, котрій “Нема рівні ні в Тарзісі, ні в Садрах!”. Вона, аби довести свою подружню вірність, наклала на себе руки після того, як її згвалтував син можновладця Тарквінія

Гордого. Вчинок жінки викликав протест римлян, що відчули в собі приспаний дух войовничого й мужнього народу, а Брут поклявся помститися, дивуючи (за версією Тита Лівія) своєю рішучістю її батька й чоловіка. Згадуючи цикл “Люкреція” й типологічно схожі інші твори О. Ольжича, В. Державин зробив припущення про “монументальність Ольжичевого стилю” і дійшов висновку, що поет – “єдиний майстер українського вірша, виразно обдарований епічним хистом”, як ніхто з попередників чи сучасників (П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, М. Рильський), але епічність ніколи не була для нього самоціллю, не суперечила “лірично оформленій патетиці особистого героїзму” [7, 653–654].

О. Ольжич був прихильником ідеї колобігу, що стверджувала циклічність розвитку розмежованих у просторі й часі культурних світів, котрі навіть за одночасного існування не можуть мати безпосереднього комунікативного поля, зберігають індивідуальну винятковість, не випадаючи з історичного процесу. Поет, очевидно, перебуваючи під враженням теорії О. Шпенглера (“Присмерк Європи”), у написаному під стилізований гекзаметр вірші “Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви...” переглянув морфологічний метод висвітлення логіки історичного поступу, що його зазвичай уявляли як поступальний розвиток та закономірне конкретне перетворення узагальнених культурних форм, наділених стилістичною єдністю (юність, розквіт, занепад), урешті-решт приречених на безповоротне розкладання в період цивілізації. Поет навряд чи погоджувався з такою, позбавленою віри в майбутнє версією, особливо коли йшлося про одну з найдавніших у світі культур – українську, що випала із європейської свідомості, однак не втратила перспективних можливостей самоздійснення у власному онтологічному статусі, тож не дивно, що її не помітив “неогеґельянець” О. Шпенґлер у своїй історіографічній таксономії. О. Ольжич, полемізуючи з німецьким філософом, обстоював конструктивний принцип націєтворення. Йому більше імпонували циклічні гіпотези античних поетів – не так Гесіода (“Роботи і дні”) чи Лукреція Кара (“Про природу речей”), як Овідія, у чиїх “Метаморфозах” розглянуто чотири доби людства (золотий вік, срібний, мідний та залізний), що в невпинному спіралеподібному русі виривалися за межі замкненої в собі світобудови, щоразу немовби поверталися до попереднього стану, але вже в іншій якості. О. Ольжичу досить важливими здавалися ті культурно-історичні форми, що структурували онтологічний лад, правлячи за основу національного життя й духовності, означувалися трансцендентним характером на противагу лінійним раціоналістсько-технократичним тенденціям, переймалися енергією ідеалістичного прагматизму. Обстоюючи духовні критерії, поет знаходив ключ осмислення міфології культури, її морфології, відповідно відбитої археологічними періодами (протонеоліт, асоційований із золотим віком, неоліт – із срібним, палеоліт – із мідним та бронзовим, трактований як “героїчний”, та, власне, залізний вік), розгорнутої в “одвічний почварний колообіг” у висхідному напрямку – до відродження “золотого віку”, приреченого на появу після залізного, мужнього:

Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна.
Золота на світанні, за дня – вітряно-срібляна,
Мідь розтоплена – озеро те ж в надвечірніх годинах
І застигле залізо вночі, у холодних туманах.

З дещо іншим акцентом, але у схожій тональності інтерпретував перебіг культурно-історичних форм Є. Маланюк, занепокоєний безвідрадною ситуацією, коли Україна випадала з історичного річища, яке немовби перетікало повз неї (цикл “Полин” зі збірки “Земля й Залізо”): “За добою – доба. За ерою – ера. / Кремінь. Бронза. Залізо. Радіосталь. / Тільки ти – полохлива скитська гетеро, /

Простягаєш сарматських вишень уста”. Вихід із глухого кута для багатьох “пражан” та “варшав’ян” убачався в розв’язанні проблеми “відродження й увиразнення національної традиції, що на неї спиратиметься націоналістична культура”, як наголошував О. Ольжич [6, 203], знаходячи достеменні духовні джерела всього людства і власного роду. Порівняльна морфологія культур при всьому узагальненні мала для нього принципове значення, бо відкривала обрії становлення іманентної України з її правічним етногенетичним корінням. Героїчний етос О. Ольжича вказував на “закладені всі елементи стрибка в інший культурно-цивілізаційний цикл. І для України стоїть питання, чи витримає вона героїзм, як атмосферу свого вставання” [1, 266]. Поет зважився на виклик невимомому Хроносу (“Згризає час суворо-мовчазний / Граніти легендарної епохи”), переймався мотивом тягlosti – ідеєю незворотного часу, над яким має піднятися одуховнене життя, долаючи межі занепаду, розпаду й фізичної смерті. Тут не існує вікових погранич, тут панує метампсихічне втаємничення в секрети невмирущого Роду – національного архетипу героїчного призначення людини [6, 202], завдяки чому ліричний персонаж водночас перебуває в різних часових вимірах. Таке враження виникає при прочитанні вірша “Археологія” (“Я жив колись в простому курені / Над озером з ясними берегами”), цьому сприяє амебеїна композиція твору. Простір, невимушено інтерферований із часом, перебуває тут-і-тепер, тому подолані “багна, пущі і вертепи” неактуальні. Занурення в архетипні глибини, знаходження збіжності хронотопних горизонтів спостерігалися і в поета відмінних стильових і естетичних уподобань – Б.-І. Антонича (“Затерті сліди”).

Коли епічні герої минувшини в поезії О. Ольжича сприймаються як сучасники “трагічних оптимістів”, привчених життям до “мужньої чистоти “залізного віку” [6, 182], здатних “в грізні дні залізної розплати / В шинелі вмерти від гранати”, то тільки тому, що вони стали частиною біографії автора, котрий у свої 23 роки “кинув виклик смерті і послідовно вів цю лінію до кінця” (В. Базилевський) обірваного в Заксенгавзені героїчного життя. Він цілком свідомо обрав виповнений смертельної небезпеки шлях боротьби за справжню Україну, яка стала його долею та запереченням історичного животіння нації: “На грудях зводите руки, / Бороните душу вашу, – / Не ждіте ніхто милосердя – / Я камінь з Божої праці”. Екзистенціал героїзму складав “творчу домінанту” поета, був стилем його життя, тому “не впливав з національно-державницького патріотизму”, а збігався з ним, як “два рівнобіжні вияви <...> глибинно ідеалістичного світогляду”, “вільно обраної самопожертви”, що відповідало духові “трагічного оптимізму” [7, 649].

О. Ольжич репрезентував митця нового типу, творче мислення якого насажене дисципліною чину, поєднаною з тонким естетичним чуттям. Недарма збірка “Рінь” відкривається однойменним (програмовим для дебютної книжки поета та цілокупної його творчості) віршем, що видавався одним із “парадоксів української міжвоєнної поезії”, “належав до чистої поезії, а не ідеологічної літератури” [9, 450]. Г. Грабович, попри свої претензії до О. Ольжича, мусив визнати, що “Рінь” “не була сурогатом чину і політики”, вивільнялася від “кліше, запалу й ідеологічної злоби дня” [3, 398]. У листі до батька від 18 травня 1931 р. поет самозізнавався, що він “тип чуттєвий, естет”. Це позначилося на збірці, якій властива прикмета “витончености”; більшість її віршів створена “в тоні найвищої елегантности – в суворому і, на перший погляд, скромному недоговоренні” [6, 160]. У глибинах сенсів ущільнено-згармонійованого вірша “Рінь”, що в глибинах локально згармонійованого сюжету немовби складався з міцно припасованих камінних мас, нуртували непогамовні течії, ладні розчахнути супокійну видимість, розірвати її потоком світотвірної пристрасті, явити “силу вод рвучку / Та різкість вітру, що над нею віяв”. Поет “підвів остаточну риску під сентиментально-розслаблювальною манерою”

попередньої історії української літератури (В. Погребенник “Українське слово”. – 1995. – 2 червня), яка була йому добре знайома, засвідчена, на його думку, символізмом. На противагу “співучій ліриці” О. Олеся, як спостеріг У. Самчук, умів бути іншим – “маломовним, простим, кам’яним”. Серед скупі символики в поетиці О. Ольжича частіше згадано камінь, а також рінь, що, наявна між твердим, надійним каменем та небезпечним болотом, “символізує перехідний стан від нестійкості до бажаної твердості, від стихійного анархізму до цілеспрямованої дії” [2, 11–12]. Тому перша збірка О. Ольжича отримала закономірну назву – “Рінь”. Критики помітили тут “не мертве каміння, але вислід борні в природі”. Р. Рахманний спостеріг “символ грядущих бур і ніцшеанського трагічного оптимізму” [9, 210]. Ідеться не “про момент, а про Момент, не про дію, а про Дію, про жест не випадковий, а обдуманий, плянований – не випадково, а навмисне вирішальний” [6, 163], що вимагає від вольової особистості зосередження в ситуації межового екзистенційного вибору. Подібний вибуховий пуант спостерігається і в інших творах О. Ольжича, однак безпідставно вважати його “неокласиком”, хоч до цього спонукають щільно злютовані, переважно ямбічні строфи, що нагадують струнки шереди римських легіонерів, підкреслена дисципліна художнього мовлення лаконічних, наче кутих із бронзи, ощадних у тропях віршів, де наявна перевага холодного інтелекту над екстатичним піднесенням. Мовна стриманість позначилася на колористиці книжки, представленій переважно холодними барвами – блакитною, голубою, синьою, синявою, сизою, срібною, іноді пожвавленими золотою, рожевою. У поезії О. Ольжича нуртує й діонісійська напруга, підпорядкована суворій волі логіки. Там, де наявна лірична стихія, годі очікувати врівноважену довершеність раціоналістської естетики, суворих вимог якої не завжди дотримувалися й київські “неокласики”, до їхньої творчості О. Ольжич ставився прихильно [6, 179], підкреслював спадкоємність між ними і представниками “Празької школи”, беручи до свого вірша за епіграф слова П. Филиповича.

Аполлонійська воля поета, впокорюючи кардіоцентричні імпульси, спромоглася на стильовий синтез із домінуванням раціонального чинника, що виконував роль “центра центрів” як у літературі, так і в громадсько-політичній діяльності, тому “перевага холодного інтелекту над екстатичними піднесеннями <...> дає можливість творцеві досягнути певну гармонію між формою і змістом і таким чином наблизитися до класичного ідеалу краси і досконалості”, як писав рецензент А. Дубицький (Ми. – 1936. – Кн. V). Тяжіння до конструктивної впорядкованості, системності, рідкісної самоорганізації спостерігалось навіть тоді, коли ліричний герой поривався в неосвоєний простір, розчахував симетрично-врівноважену дійсність, аби освоїти безмежну “синю далечінь” (“Присвята”) чи далину (“Ми подолаєм знов...”), кожного разу конкретизовану новою долиною, яку судилося приборкати (“Готи”, “Вечір. Я дивлюсь на скелі...”, “Вчора лишилися за нами...” і т. п.) людям із “серцями мідяними”. Головні слова пасіонарія (“берег”, “ґрань”, “край”, “обрій”, “поріг”) указували на межові ситуації екзистенційного вибору з рішучою відповіддю на суворий виклик екстремальної дійсності, не протиставляючи їй свої ідеали (так зробив би класичний романтик). Поет перебував в осередді реалій міжвоєнного двадцятиліття, як і “пражани” та “варшав’яни”, тому не дозволяв собі емоційних жестів чи непродуманих дій, на чому наголошував у вірші “Межа”:

По рівній ґрані двох світів ідеш,
Що, наче скло, невидима і гостра.
І тягне, рве глибинами без меж
Одкрите серце ненаситний простір.
Ступи ліворуч: легкий буде спад,
Повільні луки, мляві серпантини.

Від інтелекту через хліб назад
До жаху і безсилості клітини.
І вправо ступиш – прірва і провал,
І знову сплеск. І в клетотінні виру –
Лише твій шал щитом проти навал.
Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра.

Що неоромантикові правило б за принцип, О. Ольжич використовував мов прийом, адже поетові йшлося про “фаустіанську” спрямованість життєдіяння, що мала телеологічні ознаки, якими взмістовнена “філософія чину”. Попри ідеалізацію героїки й архаїки (“Наче з лука стріла, побіжить, / Побіжить бородатий дикун до човна” або “І вогкий вітер дужими грудьми / співає на моїм мечеві”), у його доробку вчувався свіжий для української лірики “експансивний” (у позитивному значенні) пафос, виповнений вольовими імперативами, силою яких свого часу Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка поборювали інерцію дезорієнтованої національної душі. О. Ольжич приборкував емоційні спалахи в чітких берегах вольової думки, “накладав” романтичні принципи на класичні еталони, не турбуючись їхньою стильовою специфікою, навіть виключно нехтував “літературною “манерою” взагалі” [6, 182]. Поет тяжів до органічного синтезу традиції та модернізму (водночас не визнавав авангардизму), поєднав інтелектуалізоване діонісійство “Празької школи” з вітальним аполлонійством київської “неокласики”, чільне місце і в мистецтві, і в житті відводив сильній, незалежній творчій особистості, здатній самотужки торувати свій шлях, не повторюючи жодного іншого.

Лаконічні вірші О. Ольжича, що ввійшли до збірки “Рінь” або лишилися поза нею, засвідчують високу культуру його поетичного мислення й дисципліну артистичного мовлення. Поетові властива лірика “своєрідної аскетичної афористичності” при мінімумі тропів, де навіть епітети – “звичайні, сірі прикметники”, але вони, точні і влучні, в контексті лаконічного вірша розкривають приховану семантику тексту, уподібнені до “сірого місяця”, “освітлюють цей контекст” [5, 163]. У строфічній формі творів О. Ольжича переважають катрени, зрідка трапляються октави й інші строфічні різновиди. Він надавав переваги ритму з акцентацією на дію, що може вповільнюватися (“Риплять і квілять двоколесі мажі...”) або прискорюватися (“Революція”), пластичному звукообразу на кшталт нанизування алітерації *m*: “Чути тужне тремтіння тятиви” (“Ах, узліссям іти фіалковим...”), топографічній промовистій деталі. Виявляючи неабиякий інтерес до жанрової специфіки віршових творів, урізноманітнюючи її, поет звертався до любовної елегії (“Знаю добре: прийде день весняний...”, “Акваріум”, “Весна”), мініатюри (“Злотний порошок над майданом...”), параболи (“Бог ясний поміж людьми ходить...”), віршової новели (“Товариш”), монолога (“Вікінг”, “Приходили, стрічали шану й страх...”), пастелі (“Ах, узліссям іти фіалковим...”), акварелі (“І дні, і ночі...”), портрета (“Дон Хосе”, “Навзіка”) тощо, поповнював відомі жанри власними уточнювальними жанровими пропозиціями, як-от “Нічний напад (Джаз)”, “Страшний суд (Примітив)”. О. Ольжич, уподобавши таку жанрову форму, як цикл (“Кремінь”, “Камінь”, “Бронза”, “Залізо”, “Полісся”), об’єднував вірші за тематичним і композиційним принципом в естетичну цілість. Особливе місце посідала в його доробку наукова поезія як різновид літературного сцієнтизму з виразно логічним компонентом, що домінує у віршовому нарисі “Археологія”, медитаціях “Геологія”, “Антропологія”, визначає їхній зміст, напрямок розвитку ліричної теми. Ці твори вписуються в контекст внутрішньо розмаїтої інтелектуальної історіософії О. Ольжича, “наукова точка зору <...> пронизує всю його лірику” [2, 5], на якій позначився стиль мислення її автора – науковця, схильного до логічних операцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойко-Блохин Ю.* Вибране. – Мюнхен: Логос, 1971. – Т. 1. – 312 с.
2. *Вонторський А.* Образ світу в поезії Олега Ольжича: автореф.... канд. філол. наук. – Львів, 2002. – 20 с.
3. *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. – Київ: Основи, 1977. – 604 с.
4. *Державин В.* Ольжич – поет національного героїзму // Українське Слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики. – С.534.

5. Координати: Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 т. [упоряд. Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передм. І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
6. *Ольжич О.* Незнаному Воякові: Заповідане живим. – Київ: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.
7. Поети Празької школи. Срібні сурми: Антологія [упорядк., передмова та літературні силуетки М. Ільницького]. – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
8. *Просалова В.* Текст у світі текстів Празької літературної школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
9. *Рахманний Р.* Роздуми про Україну: Вибрані есеї та статті. 1945-1990 [упорядн. Л. Федорук, вступ. ст. І. М. Дзюба]. – Київ: Просвіта, 1997. – 692 с.



ОЛЕНА ТЕЛІГА

Лірична героїня поезій Олени Теліги (21 липня 1906 р. – 21 лютого 1942 р.; розстріляна як провідна оунівка гестапівцями в Бабиному яру) мала головні риси своєї авторки – моральної максималістки. Поетка, належачи до “вісниківівської квадриги”, типологічно близька іншим “пражанам” і “варшав’янам”. На межі 1920 – 1930-х років вона знайшла спільну мову з Наталею Лівичько-Холодною. Духовна спорідненість двох представниць “Празької школи” задокументалізована їхньою діалогічною лірикою. Олена Теліга у вірші “Відвічне” як відповіді на поезію “За вогнем шкурлату” Наталі Лівичької-Холодної, порівнюючи власний досвід любові з відповідним досвідом подруги, замислювалася над тим, що, “може, справжнє Кохання



буває раз на тисячоліття, може, цілком не буває, але не важно саме Кохання, а наше відношення до нього, оцей культ, “лампада”, який є і у тебе, і у мене, і оце є наше, жіноче, відвічне, що ми схоронили до цього часу” [4, 361]. Олена Теліга слушно заявляла в листі до Б.-І. Антонича: “У Лівичької не позичала ніколи ні її стилю, ні її поглядів. Тема? Подібна є оскільки, оскільки ми обидві є жінками”. В її любовній ліриці “шал “фатальних стріл Купідона” відсутній” [2, 93], як і відсутня маска “вампа” “з причин літературної психології та літературної традиції” [5, 700]. Між обома поетками перетікав творчий діалог, тому в їхніх віршах чимало ремінісценцій, алюзій, навіть центонів. Невелика за обсягом лірична спадщина Оленти Теліги (збереглося всього 38 віршів) свідчила про прагнення жіночої натури самореалізуватися в повноті одуховнено-тілесного життя, з особливою гостротою пережитого в молоді роки, у щойно відкритій у собі особистій причетності до світотворчих таємниць, як у вірші “Літо”:

Топчуть ноги радісно і струнко
Сонні трави на вузькій межі,
В день такий віддатись поцілункам!
В день такий цілим натхненням жить!
П’яним сонцем тіло налилося,
Тане й гнеться в ньому, як свіча,
І тремтить схвильоване колосся,
Прихилившись до мого плеча.

В сотах мозку золотом прозорим
Мед думок розтоплених лежить,
А душа вклоняється просторам
І землі за світлу радість – жить!
І за те, що стільки уст палило
І тягло мене вогнем спокус,
І за те, що помінять несила
Ні на що – твоїх єдиних уст!

Справа не тільки в тому, що в переповнених яскравими солярними мотивами вітальних переживаннях поетки спостерігалось діалогічне суголосся з переживаннями Наталі Лівичької-Холодної (“Я пам’ятаю: земля п’яніла, / Зігріта сонцем на цілий день, / Сміялось пружно і звало тіло, / А в серці стигли слова пісень”). Ідеться про потужну вітальну жагу, що не приховувала Олена Теліга: “Я дуже люблю життя, і дивлюсь на нього оптимістично” [4, 380]. Таке життєвідчуття, властиве й іншим її віршам, виявлене в гармонії душі і тіла (“Козачок”, “Сьогодні кожний крок хотів би бути вальсом...”, “Танго”), у ритміці, у темпі танців та їх музичному супроводі, охоплене властивим творчості поетки “огненним” “патосом”, виявляючи “гімн інстинктовому, нестримному життєвому пориву, гімн бурхливій радості життя, росту, пробудженій молодості” [1, 409–410]. Д. Донцов один із перших проаналізував твори Олени Теліги, означені “симфонією ритму і рими”, виявив у них семантику одивнення, онтологічні глибини людської підсвідомості, вміння поетки “відчувати зближення <...> нового, насолоджуватися його “далеким шумом”, буйним припливом життєвих сил, чути свою міць, кинутися в рвучкий колобіг танцю, любови, поетичної творчості <...>. Ці молодечі пориви – роздерти рамки, розбити мури, перескочити межу, залишити тиху пристань, удатися на непевне – вона ще не знала відразу, що це було. Хоч було це щось глибоке, велике і трагічне” [1, 412–413]. Недарма у вірші “Танго” з’явилася профетична метафора, що стосувалася майбутнього поетки: “Блакитне небо мені світило, / А буде чорне, а може й сіре”. Лірична героїня концентрувала в собі життєву програму, яку Олена Теліга реалізувала із притаманним їй моральним максималізмом та межовою самовимогливістю під час Другої світової війни. Такі вірші, на думку В. Державина, засвідчили “безмежні сили, які <...> поетка таїла в собі і які вона разом з життям зофірувала своїй нації” [6, 429]. Виразно біографічна, але не щоденникова чи альбомна, як припускав Ю. Шерех [7, 461], поезія Олени Теліги послідовно обстоювала принцип “вічної жіночості” в сенсі пасіонарної особистості, не амазонки і не рабині, не музи і не божественної субстанції чи народницького абсолюта. Поетка наголошувала на цьому в рефераті “Якими нас прагнете?” (1935), полемічно спрямованому проти зверхніх поглядів на жінку, висловлених Є. Маланюком та Л. Мосендзом (образ Антимарії), проти традиційного клішування Галь і Дзюнь, практикованого В. Пачовським, “вахханалії з сабіянками і вампами третьорядної якості”, до якої вдавалися В. Винниченко, А. Крижанівський та ін., не кажучи вже про сумнозвісні “старопруські” 4 K (Kleider, Küche, Kinder, Kirche) [6, 88–89].

Поетка певний час цікавилася думками німецького державного діяча напівросійського походження, ідеолога німецької націонал-соціалістичної робітничої партії А. Розенберга, апологета “расової теорії”, борця проти “виродження мистецтва” (“Кров і честь – боротьба за німецьке відродження”), вподобала його твердження, що в “руках жінки лежить збереження нашої раси!”, що саме від неї залежить, аби рідна земля “не заселилася духовними яничарами” [6, 60]. Навряд чи Олена Теліга захоплювалася нацистською ідеологією, яку невдовзі радикально заперечуватиме й протистоятиме їй. Поетка намагалася дати змогу українцям, засвоївши креативний досвід німецького народу, не бути осторонь подій міжвоєнного двадцятиліття, спиралася на кращі традиції нації від княгині Ольги та Роксолани до Олени Пчілки та Лесі Українки, які абсорбували високий духовний рівень і громадянський статус жінки, маловідомі в інших країнах, на жаль, знівельовані за століття панування чужинців на українських землях. Переосмислюючи гендерну проблему, Олена Теліга не поділяла також позицій альманахів і часописів “Жіноча доля”, “Жіноча воля”, “Нова хата”, тому не друкувалася на їхніх сторінках, не сприймала

феміністичних орієнтацій, убачаючи в них небезпечні прояви “жіночого гетто”, що загрожували конструктивній інтеграції розпорошеного українства, вважала, як і її попередниці (Софія Русова, Марта Рудницька, Олена Степанів, Софія Галечко та ін.), що першорядне завдання жінки – відроджувати втрачене звичаєве право, критерії згармонізованої краси й сили, велику перспективу життя: “Роля української жінки є так само виняткова, як винятковим є положення її краю. Вона мусить бути і його будівничим, допомагаючи мужчинам, в той же час господинею в житті мужчини” та у своєму, власному [6, 87]. Одвічна антиномія біполярної людської природи знаходила оптимальне розв’язання і в ліриці Олени Теліги: “Все разом – і добро, і зло, / Все удвох – і пісок, і брук!”. Ішлося не про ідилію подружжя Філемона та Бавкіди з “Метаморфоз” Овідія, а покликання жінки бути “рівновартісним і вірним союзником мужчини в боротьбі за життя, а головне – за націю”. Усвідомлюючи, що нежіноча справа братися за зброю, поетка, виповнена передчуттями неминучої війни, яка загрожувала Україні, була переконана, що, “напоївши щерть” радістю життя свого чоловіка, жінка мусить іти поряд із ним “хоч на смерть”. Лірична героїня здатна по-спартанськи прощатися з коханим, знаючи, що він може не вернутися з небезпечного походу. Тамуючи глибокий біль, вона знаходить суворі, точні, оповиті великою любов’ю слова:

Тобі подарую зброю:	Для крику і для мовчань
Цілунок гострий, як ніж.	Уста рішучі, як вистріл,
Щоб мав ти в залізнім свисті	Гострі, як лезо меча.

Аналогічна думка прочитується й у вірші “Мужчинам” (четверта книга “Літературно-наукового вісника”, 1934), якого Олена Теліга включила до колективного збірника “Буде буря!” (1941), що сама й упорядкувала. Рукопис не з’явився друком. Твори такого змісту не завжди сприймалися адекватно. Оксана Лятуринська відчула внутрішній спротив концепції, сформульованій у цьому вірші, хоч пізніше мусила визнати її слушною.

У невеликому доробку Олени Теліги пульсувала без історіософських спалахів, притаманних Ю. Дарагану, Є. Маланюку або Наталі Лівницькій-Холодній, гаряча драматична сучасність, “екстаз кохання і екстаз героїзму” [2, 86], вольові імперативи на екзистенційній “полум’яній межі” людського буття, що загострювали відповіді на суворий виклик історії (“Поворот”, “Чужа весна”, “Лист”, “Безсмертне”, “Неповторне свято”). Названа Д. Донцовим “поеткою вогненних меж”, вона привносила в українську літературу “не втому, але виклик, упоєння змаганням, сміх” [1, 10]. Атмосфера міжвоєнного двадцятиліття, сповнена напругою збройного передгрозів’я, ускладнювалася конфліктними ситуаціями в колі української еміграції як політичної, так і художньої, що боляче переживала Олена Теліга, помічаючи смуги відчуження, прояви прихованої ворожості між колишніми друзями й колегами, або, як вона зізнавалася в триптиху “Чорна площа”:

Сірий натовп, похмурий натовп, І не очі, а темна муть!	Вчора він цілував мені пальці, А хотів цілувать – уста.
Хтось зігнувся – камінь підняти, Хтось зірвався – мене штовхнуть.	Сміх жіночий зпородно тріснув І у горлі здушив мій клич...
А один сковзнув по асфальті І в лице мені засвистав;	Як же ж душно і як же ж тісно В олив’яних кліщах облич!

Протистояння самоцінної ліричної героїні – моральної максималістки – інертному натовпу трактовано в дусі неоромантичних настанов Лесі Українки,

перегукувалося з поглядами поетів “Празької школи”, які заперечували “юрбу дріб’язково-сіру” (О. Ольжич), “відвічних смердів, сліпих холопів” (Є. Маланюк). “Пражани” і “варшав’яни” вважали провідною силою нації пасіонарну меншість, до якої належить сильна духом лірична героїня, яка не уникає суворого випробування деструктивною площею, що покладено в основу ліро-драматичного сюжету. Триптих поділено на три частини, структуровані як теза, антитеза й висновок. Перша – розкриває напружений стан душевного болю змученої свідомості, стиснутої обмеженим урбаністичним простором тотального відчуження, спроможної всупереч найнесприятливішим обставинам шукати вихід із кризи, що зазначено в останньому рядку з образом чистого, безмежного неба. Друга – виповнена стихією сліпого бунту, що прорвався з надр підсвідомого, ставши виразом руйнівного натовпу, але прикінцеві рядки передбачають становлення, якщо вжити лексику Лесі Українки, “суспільства самосвідомих особистостей”, тому третя частина насичена вітальною енергетикою. За спостереженням О. Климентової, кожен складник триптиха має композиційну завершеність, демонструє нарощення версів (у першій частині – вісім, у другій – шістнадцять, у третій – двадцять), змістову функцію виконують навіть клаузули (рими): у перших двох частинах наявне чергування чоловічих і жіночих суголось наприкінці віршових рядків, в останній – лише чоловічі, що відтворюють тверде мовлення: “Мужні пальці торкнулись рук, / Хиже серце забилося поруч. / Знову тіло – напрутий лук, / Гостра радість стрілою вгору”. Метричні засоби увиразнюють протистояння ліричної героїні відчуженим силам: п’ятистопний анапест із леймою на п’ятій стопі змінюється на чотиристопний, що чергується із тристопним, аби перейти до пружного тристопного анапеста з катаlecticною третьою стопою, близькою до амфібрахія. Динамічна зміна кількості стоп у рядках, перевага чоловічих клаузул (римування), застосування лейм та інших версифікаційних засобів сприяло поетці, на думку Олени Климентової, досягти “ефекту значної концентрації енергії слова, яка суголосна з ідеєю твору” [3, 132–133].

Рвучкі експресіоністські мазки властиві й іншим творам Олени Теліги, де панує рішучий протест проти безбарвної “нудоти життя”, проти міметичного гладкопису в мистецтві: “І напружений погляд хоче / Відшукати у тьмі глибокій / Блискавок фанатичні очі, / А не місяця мрійний спокій”. Статика для неї – неприйнятна. Поетка протиставляла їй “дні”, котрі “бувають і кричать, / Підвладні власним, не чужим законам, / І тиснуть в серце вогнену печать, / І значать все не сірим, а червоним”. Вона полемізувала з Л. Мосендзом, зокрема з його віршем “Криниця ніжності”: “Твоє життя – холодний світлий став, / Без темних вивів і дзвінких прибоїв...” (“Лист”). Д. Донцов мав рацію, зазначаючи, що Олену Телігу завжди вабили “фарби яскраві, блискучі” [6, 432]. Вона не приховувала своєї романтичної вдачі, відображаючи і в поезії, і в публіцистиці пафос міжвоєнного двадцятиліття, що впливав із концепції “нового мистецтва”, зведеного до формули “романтика нації, романтика змагань, романтика життя”. Обравши собі традиційну строфу й метрику, якої ніби “не помітно” при читанні, поетка “переливала” в них свої почування, насичувала верси “пістичною любов’ю до життя”, випробуванням людського єства на екзистенційній межі життя і смерті, над прірвою “шаленого вогню, раптового зриву, героїчного (або ж – невротичного) самонищення” (Б. Рубчак, Б. Бойчук). Олена Теліга першорядного значення надавала категорії героїзму, ідеалізувала її у вірші “Засудженим”, легендаризуючи бойовиків УВО та ОУН В. Біласа й Д. Данилишина, страчених поляками 23 грудня 1932 р. Те, що Друга Річ Посполита сприймала за терористичну акцію, Олена Теліга трактувала як подвиг в ім’я визволення поневоленої України. Неоромантизм Теліги, ставши комплексом філософських, естетичних, художніх політичних ідей, які

вона поділяла, виявився одним із конструктивних шляхів “філософії чину” – “нової свідомості”, світоглядною основою якої став націоналізм, що мав для “пражан” естетичний сенс. Небезпідставно в її статті “Сила через радість” висловлена притаманна пасіонарію думка стосовно ліричного суб’єкта поезії О. Ольжича: “боротьба і життя – синоніми. <...> треба провести цю боротьбу найбільш блискучо і найбільш радісно”. Завдання українських письменників вона “вбачала у тому, щоб готувати себе й усю націю” до неминучої боротьби, навіть коли “рідний край нам буде – чужиною” (“Поворот”): пасіонарії всупереч найнесприятливішим умовам мусять “взяти все, що нам належить, / І злитись знову із своїм народом”. Спростовуючи припущення Ю. Шереха про декларативність вірша “Поворот”, Олена Климентова вважає цей твір програмним у творчості Олени Теліги [4, 78], у якому поетка передбачила свою долю, свідомо здійснила екзистенційний вибір героїчного чину.

Самовимоглива поетка, дебютувавши 1928 р. на сторінках “Літературно-наукового вісника” віршами “Весняне” й “Радість”, які відразу привернули увагу читача, не поспішала з виданням першої книжки. Вона ніколи не була неофітом в Україні, як припускає Ю. Шерех [7, 163] і що слушно спростовує Олена Климентова [4, 14]. Перша збірка “Душа на сторожі” з’явилася посмертно в Мюнхенському видавництві “Культура”, згодом перевидавалася під іншими назвами в доповненому вигляді: “Прапори Духа” (1947), “Збірник” (1977, 1992), “Полум’яні межі” (1977), “О краю мій...” (1999). Олену Телігу, незважаючи на її скромний доробок, сучасники сприймали “правдивою літераткою”, життя якої виповнене прагненням “писати своє і читати чуже, обмінюватися думками, <...> удосконалювати себе” в ліриці (Олена Теліга. Листи. Спогади: Вид. 2-ге. – Київ, 2004).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби [репр. вид. 1958]. – Львів: Просвіта, 1991. – 296 с.
2. *Гльєва Г.* Таємниці кохання: До проблем любовної поезії української еміграції. – Коломия: Вік, 1996. – 100 с.
3. *Климентова О.* Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”. – Київ: ДУШКТ, 2009. – 165 с.
4. *Миронець Н.* “І злитись знову із своїм народом”: Біографічний нарис про Олену Телігу – Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2006. – С. 140–226.
5. *Поети Празької школи.* Срібні сурми: Антологія [упоряди., передмова та літературні сільветки М. Ільницького]. – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
6. *Теліга О.* Збірник [ред. О. Ждановича, перевид.]. – Київ-Париж, Лондон, Торонто, Нью-Йорк, Сідней: Фондація ім. О. Ольжича. В-во ім. О. Теліги, 1977. – 473 с.
7. *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 415 с.



ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО

В. Винниченко (26 липня 1880 р. – 6 березня 1951 р.) був неординарний прозаїк-модерніст, мабуть, світового рівня, яскравий драматург – представник “нової драми”, постійно експериментував у різних жанрах, прагнучи їх синтезу, втілення непогамовних ідей у художній формі. Я не відношу себе до шанувальників його творів. Просто іноді прикро вражає несмак слова, стилістична неоковирність, що хочеться брати олівця й правити. Тому мала рацію Леся Українка, закидаючи В. Винниченку мовну неохайність. Письменник, очевидно, не встигав за думкою, тому писав як писалося, нічого не шліфуючи. Його прозу варто називати прозою парадоксальних ідей, що їх він переносив із твору у твір, педантично “обмацуючи” кожну “деталь”. Такою ідеєю



була зовні приваблива, за сутністю підступна, навіть небезпечна, амбівалентна ідея “чесності з собою”, що випробовувала етичні критерії людського буття: кожен має право аналізувати кожен свій вчинок, самозвітувати себе, виправдовувати себе, тобто не уникає відповідальності, принаймні перед собою. Але так можна виправдати будь-що – добродійство і водночас будь-який злочин, знайшовши для цього відповідні аргументи. Цикл експериментальних романів (драм) із передреволюційного періоду завершився в добу національно-визвольних змагань написаним перед національною революцією найчитабельнішим, можливо, найкращим з усього циклу, майже позбавленим політичних акцентів,

перенасиченим інтригами любовним романом “Записки Кирпатого Мефістофеля”. Метанаратив з ознаками паралітератури мав поліжанрову структуру. Друкувався 1917 р. одночасно на сторінках Літературно-наукового вісника (Кн. 1-5) й уривками в журналі “Промінь” (Ч. 1-2, 3-4). Перед цим з’явився в російському перекладі в одному з томів альманаху “Земля”.

Новим для автора став наративний принцип, адже в основу розповіді покладено я-форму, тому “особливої ваги набуває динаміка кутів зору персонажа-протагоніста, котра увиразнює мікротопографію модерної свідомості, фіксує нюанси психологічного часу” [1, 263]. Водночас простежується мотив убивства батьком небажаної дитини, що спостерігався в інтерпретації Гі де Мопассана (“Сповідь”), Г. д’Анунціо (“Невинна жертва”), був апробований у творчості В. Винниченка (“Memento”, “По-свій”), але в новому творі сягнув “нового звучання” [3, 263]. Можливо, воно зумовлене й любовним романом з Люсею Гольдмерштейн, що завершився народженням і смертю позашлюбного дитяти, що з’ясував В. Панченко. Недарма роман із клубком інтриг та любовних перипетій викликав жвавий інтерес критики, яка вважала його одним із кращих творів письменника (О. Дорошкевич, Ю. Барабаш, Ф. Неуважний та ін.).

С. Єфремов, міркуючи над тим, “що подужчає” в прозаїка – “чи талант художника, чи безталання мораліста”, вітав долання “кволої тенденційності” в останньому опублікованому творі, де автор “стає вже над своїми героями, придивляється до них збоку, як стороння людина і обсерватор, і замість моралізувати, як робив раніше, пише сатиру” [2, 577–578]. Вона, закодована в назві твору, вказує на доморощений дух зла, втілений в образі “знаменитого оратора, тонкого адвоката, психолога” Якова Михайлюка (він же й оповідач), маркованого в оксиморонній формі (Мефістофель, але Кирпатий), здатного на дрібні ескапади любовних романів, що нагадують бульварні сюжети з мелодраматичною основою. Історії закохваності перетікають кількома струменями, пов’язаними із залицянням до жінок, яких він, на відміну від героя роману “Любий друг” Гі де Мопассана, використовує лише для душевного й сексуального задоволення. “Мефістофелівський сюжет” стосується не тільки банальних любовних зв’язків із Сонею Сосницькою та Клавою Петрівною, а й фабули про Прекрасну даму й “вірного лицаря” (історія Якова Михайлюка та Білої Шапочки) як ремінісценції втрачених куртуазних традицій. Твір, не обмежений лібідозними поривами й закамуфльованою сублімованістю Якова Михайлюка, охоплює неоднозначні стосунки головного героя з Нечипоренком, Сосницькими, Кривулями, тому “перехрещення конфліктних вузлів, чергування появи й зникнення окремих сюжетних ліній працюють на інтригу, створюючи велику психологічну напругу” [4, 81].

Найсильніший сюжетний струмінь у романі пов’язаний із любовними пригодами головного героя. Новочасний Дон Жуан, ненастанно прагнучи свіжих

лібідозних вражень, швидко байдужіє до того чи того об'єкта свого впадання, як принаймні до Соні – дружини колишнього однопартійця Сосницького, з якою він мав любовний роман. Зальотник навідується до неї, пильно придивляючись до обличчя малого Андрійка в пошуках своїх рис, сподіваючись у хлопчику побачити продовження себе. Якова Михайлюка допікають сумніви, він звинувачує Соню в жорстокості (“вона добре розрахувала свій удар”), прагне дізнатися правду. Минула гріховна подія зумовлює низку похідних мікроподій, засвідчуючи, що головний герой не може її викреслити зі спогадів, силкується компенсувати чимось іншим, тому насолоджується залежністю від нього Сосницького, неспроможного повернути великий картярський борг.

Не приховуючи цинізму, Яків Михайлюк зізнається, як “приємно заманити чоловіка на саму гору <...> і зіпхнути його вниз”, запанувати над ним так, що “він уже й не помічає того”. Персонаж не приховує великої огиди до вбогих людей, тому глузує над голодним, неохайним, обшарпаним, “обгризеним” Нечипоренком, якого зраджувала “вибачлива усмішка старого ідейного інтелігента”, колишнього агітатора. Йому Яків Михайлюк як адвокат пропонує брудну роботу лжесвідка, викликавши обурення Соні: “Ти з усього смієшся і удаєш з себе розчарованого, але робиш це для того, щоби замазати свою бездушність і моральну порожність, і через те ти і жорстокий... і багато іншого, ще гіршого...”.

Головний герой, попри всі домагання “бути суцільним”, залежить від фатуму, іноді з обридженням думає про себе: “<...> роблю не те, чого сам не хочу, весь я в полоні якихось сил, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими”. Принаймні експозиція твору починається банальною сценою картярської гри, що невдовзі викликає в Якова Михальчука “гидливе почуття”: “<...> навіщо я живу? Рішуче не розумію”. Йому здається, що “зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб – живуть одним шаблоном”. Юність, віддана революційним фантомам, перше кохання до Гані – нині каторжанки – замінено на чекову книжку, а “товариш Антон” розвіявся, як туман, тому він приглушує свої тривоги картами, пияцтвом і любовними пригодами. Амбівалентна заданість головного героя задана вже в експозиції, у якій революційне минуле типового “комітетчика”, “агітатора” з ілюзіями саможертвності контрастує із сучасним існуванням юриста, схильного до інтелектуальної сваволі, закамуфльованої правничою риторикою. Він не годен позбутися екзистенціалу нудоти: “Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені загрожує бідую”. Недарма дія роману починається імпресіоністичною замальовкою бридливої настрою Якова Михайлюка: “Весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий. Вечорами тільки й можна робити, що грати в карти”. Натяк на “гріховну” гру наведений після згадки про церкву, якої головний герой, схильний до десакралізації ціннісної шкали, не сприймає, зосереджуючись на таких екзистенціалах, як нудьга, нудота, самота, що згодом стануть основними словами в екзистенціалістському словнику Ж.-П. Сартра (“Буття і Ніщо”).

Спостерігається розрив не лише колишнього й теперішнього персонажа із самим собою, а й закладається в композицію роману “деідеологізована парадигма сприйняття подальшої дії” [1, 120]. Яків Михайлюк виправдовує себе, апелюючи до іншого, власне посилаючись на те, що його “зрадило” життя, відібравши молодість. Внутрішнє роздвоєння свідомості мимоволі переноситься на довкілля, на споглядання Києва, викликаючи “не владну перспективу завойовника, не інтегрованість у життя урбаністичної цивілізації, а радше маргіналізовану позицію персонажа, розрив із минулим ентузіазмом” [1, 268]. Хоча йому не чужі урбаністичні переживання, коли, наприклад, Київ нагадує “якогось великого гарного звіра, який бозна коли слідкує за собою”.

Роман В. Винниченка стоїть осібно від мефістофельської традиції, відрізняється від поеми “Фауст” Й.-В. Гете, заглибленої в християнський інтертекст, де розум заперечує все нерозумне, а мораль відкидає те, що не відповідає її законам. Кирпатий Мефістофель не має нічого диявольського. Він немовби важить на традиційний людський світолад, погрожує “припудреній” моралі, пропонуючи, наприклад, Панасу Павловичу Кривулі, який прагне позбутися нелюбої дружини, зацикленої на собі, оточеної косметичним приладдям, викрасти дитину та будувати нову сім’ю. Головний герой, будучи юристом, свідомо порушує закон, який мав би захищати кривджених, розхитує звичну ієрархію понять, явищ і речей. Він радше схожий на трикстера, схильного прокладати місток між добре зрозумілим і тим, що вважають злом.

Яків Михайлюк тішиться новим любовним романом із Клавдією Петрівною, що бентежить його тілесними принадами, прихованими за чорним вбранням, та соромливістю. Йому ввижається, “як це тіло буде в кожну хвилину, як тільки я того схочу, покірне мені...”. Далі розігрується лібідозна інтрига, що спонукає персонажа зняти маску моралізатора для задоволення сексуального потягу. Яків Михайлюк, дотримуючись патріархальних традицій, трактує спокусливу жінку як об’єкт сексуального акту, вважає, що приборкав її, відібрав у неї волю на спротив. Проте, досягнувши своєї мети, він відчуває гіркотне обридження: “Не за те огида, що спокусив жінку, <...> а за те, що роблю те, чого сам не хочу, що весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від моєї волі й свідомості”.

Автопсихоаналітичні студії Якова Михайлюка лише порушують питання чоловічої сексуальної природи, але не дають адекватного її розуміння. Персонаж ще не знає, що його очікує після тілесного зближення із Клавдією Петрівною. Тому він справді був спантеличений природним бажанням жінки мати дитину: воно руйнувало його еротичний комфорт. Однак Яків Михайлюк був далекий від натуралістичного ототожнення немовля, щойно народженого в муках, зі шматком живого м’яса, як цинічно висловився Панас Павлович Кривуля про власну дружину і рідних дітей. Коли ж у Клавдії Петрівни народився хлопчик, спантеличений головний герой спочатку шукає засобів позбутися його. Ідеться про Костю, спочатку антипатичного Якову Михайлюку: хлоп’я “поводиться чемно і все усміхається гнилими негарними зубами, за які жаль його”. Вчинки головного героя, на перший погляд, здаються невмотивованими, зокрема його несподіваний намір поїхати з Клавдією Петрівною та Костоєм в Крим, так само несподівано одружитися з нею. Недарма роман із його набором мелодраматичних, бульварно-еротичних, містифікаційно-детективних сюжетних моделей сприймався передбаченням телевізійних серіалів (Романа Багрій-Пікулик).

Не всі спокуси ловеласа були результативні. Кирпатий Мефістофель так і не спромігся впокорити загадкову дівчину-піаністку Білу Шапочку, що постійно бентежитиме його чоловіче самолюбство своєю недосяжністю: “І там, і тут, і в цьому густому, кислуватом запахові малин, що йде від купи кущів, і в незрозумілій тузі та в незнаній, теплій ласці, що, як той запах малин від кущів, іде від усього й до всього, – скрізь вона, Шапочка...”. Вона викликає асоціації зі “зворушливо-самотнім островочком”, альтернативним споживчому соціуму з “напухлими перистими шпалерами”, яким протиставлена “якась велична, передісторична первісна мудрість і спокій...”. Наділена життєвим досвідом, Біла Шапочка наскрізь бачить сутність ловеласів (“ухажорів”), ототожнених із “якимсь грабіжником, шахраєм і адвокатом, який старається виграти справу на шкоду тому, кого обшахраєно”, здатних бити “передками чобіт у живіт”. Яків Михайлюк болісно переживає натяк на його фах, гостру фемінну оцінку патріархальних звичаїв, навіть обурюється: “Дурна, вузька, простолінійна

моралістка! Дівча, яке береться судити про те, чого не розуміє! І плювать, коли так! “Прекрасна дама!” Подумаєш, моральність!”. При цьому він апелював до уявлень про соціалізм, що має на меті “скасувати” стіну етичних принципів.

Попри те, Яків Михайлюк підсвідомо розумів слушність міркувань Білої Шапочки, котра в його уяві постала виідеалізованим образом, запереченням цинічної вдачі логоцентриста, “хижака-адвоката” й “аморального” зальотника. Вона несподівано висвітлилася на рівні втраченого едемського невідання, що збереглося в глибинах несвідомого (“Я не знаю тебе і ти не знаєш мене. Ми знаємо голос наших предків. Він сповнює наші душі п’яним і радісним, як старе густе вино, хвилюванням та захватом”), та першого еротичного осяяння (“Ми не кажемо: це мій чоловік, або це моя жінка. Нам соромно й ніяково так казати, – ми ще не чоловік і не жінка”), з якого почалася людська історія (“І от, нарешті, вона сама каже мені: як дивно, я люблю світ, я люблю людей так, як ніколи не любила”).

Осмисленню людської сутності в любові як пошуку відсутньої на теренах роману свободи в інтерпретації В. Винниченка сприяє “тричленна структура оцінки за схемою теза – антитеза – висновок, реалізуючи ідею гаданого духовного розвитку, віднайдення тожсамості в секуляризованому світі через аналог божественної благодаті” [1, 265]. Ідеться про вищі аксіологічні характеристики людського єства, часто нехтувані в попередніх творах письменника, зосереджених на революційній підпорядкованості ідеалу або сексуальній залежності жінки від чоловіка. Обстоювання ціннісних орієнтирів в часи апокаліптичних воєн і тотального знедуховлення засвідчувало новий виток авторської свідомості, збунтованої проти деструктивних віянь соціуму. Недарма роман з’явився 1917 р.

Власне, про Білу Шапочку Яків Михайлюк розповідатиме синові Мікі, який, на щастя, лишився живим і сприймав батькову розповідь наче улюблену казку, де могли існувати сміливі теорії Кирпатого Мефістофеля, тому що “вона допомагає забути себе”, деструктивного. Несподівано одружений із Клавою Петрівною, Яків Михайлюк не цікавився її життям, її ставленням до дитини, бо вважав, що “батьки люблять, по-справжньому люблять, а матері – тільки по-собачому”. Обмежившись формальним визнанням дружини в її земних та юридичних формах, головний герой іронічно називав свій вчинок “геройським”, “чисто як у бульварних романах”. Клавдія Петрівна не відповідала принадному образу виідеалізованої Білої Шапочки, юнґіанської аніми, яка провокує в уяві Якова Михайлюка антиідромію – перетворення тіні в персону. Цьому сприяє особлива форма твору (роман-записка), уможливлуючи простежити динаміку психічних станів головного героя-наратора в процесі його інтроспективного спостереження. Відтак розкривається романний простір – душа людини з її полярною структурою. Така дисоціація особистості має компенсаторне співвідношення Я (персони) і не-Я (тіні), риси якої іноді кращі, ніж у персони. Найвиразніше тінь проявляється при спробі Якова Михайлюка вбити свого сина, але “щось стороннє, сильне, раптове” відкидає його від колиски, ставить під сумнів концепцію “чесності з собою”.

О. Брайко вбачає “малу есхатологію” у вчинках персонажа – адвоката й ідеолога, звиклого паразитувати “на чужих проблемах”, позбавленого “моралісної софійності”. Тому автор роману використав можливості п’єси, адже замість звичних для метанаративу розділів вжито численні сцени. У них поза низкою візитів Якова Михайлюка спостерігається його внутрішня боротьба із собою, конфлікт між розумом і лібідозною стихією. Очевидно, автор намагався усунути донжуанські стереотипи, змальовуючи неоднозначну живу людину, складну натуру, крутія і жертву водночас. Тому оксюморон на прізвисько “Мефістофель” викликає примарні алузії на надлюдину Ф. Ніцше, “бісівщину”

Ф. Достоевського, а прикметник “кирпатий” означає домашній, звичайний, сприймається як маска, і коли вона спадає, то на місці Михайлюка-теоретика постає Махайлюк-батько.

У “Щоденнику” від 2 січня 1915 р. письменник, замислюючись над специфікою шлюбу, над далеко не ідилічними, іноді антагоністичними стосунками подружжя, нотував: “<...> я хочу з маси прикладів вивести яку-небудь закономірність, закономірність хоч для нещасливих шлюбів”. Роман, “анатомуючи” проблеми родини, моралі, любові, статевих стосунків, інстинктів, свободи, розуму, витворив у кінцевому результаті враження *happy end*’у на користь родини й дитини, що Яків Михайлюк, подолавши комплекс неповноцінності (“Ні в чому я не можу дійти кінця!”), трактує як “найвищий закон природи”, “великий закон життя”, перед яким політична метушня й риторика революційних “комітетів” постають дрібними. Письменник уперше відійшов від своїх улюблених тем, розроблених у попередніх романах. Такий його вибір був глибоко вмотивований, позначився на життєвих переконаннях головного героя, перейнятого “тайною, несміливою” мрією “обновитися в моїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування”. Аналогічні думки, на жаль, нереалізовані, бентежили й автора.

Насамкінець варто зазначити, що В. Винниченко ніколи не мав покликання політика. Генеральне секретарювання, хоч воно й тішило його амбіції, стало фатальним і для нього, і для України. Закомплексований комуністичними ідеями, він не розробив чіткої націоцентричної концепції української держави, не проголосив незалежної України в I Універсалі (лише в IV, коли вже було пізно), на якому позначилися хворобливі плями автономізму й федералізму, натомість їздив на поклони до Тимчасового уряду, розпустив щойно формоване українське військо, відмовився чути Вільне козацтво, проігнорував Жовтневий переворот, не організував спротиву московсько-більшовицькій окупації, ішов за подіями, а не передбачав їх, щоб бути готовим відстояти Україну, котра мала тоді рівні можливості, що й Фінляндія, Естонія, Латвія, Литва, Польща. Аналогічні недуги були властиві й Центральній Раді, яка, мов вогню, боялася рішучих діячів на кшталт М. Міхновського. Навіть після поразки національно-визвольних змагань, знаючи, хто знищив українську державу, В. Винниченко їде в Москву (не в Київ) випрошувати собі посаду. На еміграції В. Винниченко, дистанціюючись від усіх, від організації спротиву московсько-більшовицькому окупанту, пише гнівні листи радянському істеблішменту, які викликають незначну полеміку, впадає в теоретизування, в ідею колектократії, ілюструючи її в низці романів. В. Винниченко – приклад порушення принципу “спорідненої діяльності”, що її обґрунтував Григорій Сковорода, – відбувся передусім як неординарний прозаїк і драматург.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайко О.* Проза Володимира Винниченка 1902–1910-х років: проблема поетики. – Київ: Вид. дім “Стилос”, 2011. – 303 с.
2. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 688 с.
3. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. в європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
4. *Хархун В.* Роман Володимира Винниченка “Записки Кирпатого Мефістофеля”: генерика, семіосфера, імагіологія. – Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя, 2001. – 197 с.

Отримано 14 травня 2018 р.

м. Київ