

Літературні силуети

Юрій Ковалів

МИХАЙЛО МОГИЛЯНСЬКИЙ



Михайло Могілянський (4 грудня 1986 р. – 22 березня 1942 р.) – автор збірки урбаністично-психологічних, іноді кримінально-детективних “Оповідань” (1916), нагадав про себе як прозаїка в літературному процесі 1920-х років твором для дітей “Каторга” (1924), надрукованому під псевдонімом Мих. Андрійко в чернігівській газеті “Селянське життя”. Того ж 1924 р. мав намір видати цикл “Коротше горобиноного носа”, що складався з морально-етичних оповідань “Помилка”, “Мистецтво рецензії”, “Поема в повітрі”, опублікованих у періодичних виданнях. Нові наративи М. Могілянського, на відміну від ранніх, наділені ознаками гумору й сатири, спрямовані проти “маленьких хиб механізму” панівного ладу, де тенденції деморалізації дискредитували гуманістичні критерії людського буття. Так уважав автор

у книжці гумору й сатири “Веселий оповідач” (1924), наголошуючи, що “з гармат по горобцях не б’ють, з них буде й газетного фейлетону”. У 1920-і рр. він виступав також як рецензент на сторінках журналів “Життя й революція”, “Червоний шлях”, як літературознавець під псевдонімом Петро П. Чубський досліджував творчість П. Куліша й М. Коцюбинського.

Невдовзі в журналі (“Червоний шлях” 1926. – Ч. 1) з’явиться скандальне гостросюжетне оповідання “Вбивство”, що не на жарт наполюхає офіційну критику і панівну владу. Використовуючи прийом оніричного видіння, автор розіграв покарання зрадника національної ідеї: той, маючи європейське ім’я, “мусів перед цілим світом піднести справу нашого пригнобленого і скривдженого народу”, насправді ж виявився неспроможним реалізувати великі сподівання, зламався у важких життєвих випробуваннях. Наратор, він же й головний герой розкрив глибину свого “безмежного розчарування”, коли побачив “замість орлиних крил і могутнього злету понад хмари – вужаче плазування й дріб’язкове політиканство людини, спритної на малі діла”. Внутрішня ліквідація колишнього кумира (“Вбив у серці своїм друга, і трупова отрута отруїла моє серце...”) була недостатньою, тому що його фізичне існування стало вже небезпечним для довкілля (“[...] він поганив землю своїм існуванням, бруднив повітря своїм диханням...”). Мотив негайного позбавлення світу від причини його зараження став не просто нав’язливою ідеєю, а й визначальним обов’язком персонажа, який сподівався таким чином “звільнити землю, очистити повітря” від “холодної брехні й дрібного розрахунку жадібного до особистого успіху міщанина”. Кодекс честі морального максималіста підтримали друзі Хведько та Івась, і вони втрощ виконали “свій обов’язок”.

На стислій площі оповідання висвітлено внутрішні переживання головного героя, що, відкинувши докори сумління (“Хто ти, суддя і виконавець присуду, суддя і кат?”), повернувся, як і кожен злочинець, на місце вбивства, аби спостерегти реакцію присутніх, зокрема родини на скоєну криваву подію. Будучи пов’язаним

із юриспруденцією, автор добре розумівся на таких психотипах, тому зафіксував переживання персонажа від стану спокою й усвідомлення ще не розкритого злочину до моменту напруженого внутрішнього занепокоєння, коли слідчий повідомив зі слів випадкового очевидця Менделя Фейсгельсона про трьох осіб (опис одного з них збігався із зовнішністю головного героя), причетних до вбивства.

Здавалось би, оповідання має завершитися стрімким пуантом, якби нагло не обірвався сон, засвідчуючи нереалізований проект оповідача, що опинився в подвійній – реальній й ірреальній – дійсності, об'єднаній гнучкою нарративною Я-формою. Однак йому важко розрізнити їх, тому що “серце отруєне труповою отрутою в ньому вбитого друга...”. М. Могилянський дотримувався динаміки кримінальної фабули малоформатних творів, випробуваної ще в збірці “Оповідання”, ускладнивши її фокалізованими сюжетними вузлами – це свідчило про артистичну майстерність новеліста. Однак в оповіданні була одна, надзвичайно виразна деталь (вона привернула увагу не лише шанувальників модерністської прози) – згадана двічі довга борода. Тільки-но три виконавці присуду викликали свою жертву, як “довга сива борода попливла назустріч своїй долі, назустріч Немезиді...”, тобто богині помсти. Перед цим вона (борода) була згадана в саркастичному тоні: “І побачив я, що велич його не перевищує його фізіологічного зросту, а ці вічні чесноти коротші за довгу сиву бороду”. Метонімії було достатньо, аби сучасники впізнали в шаржованому образі – М. Грушевського, приїзд якого до УСРР багато хто сприйняв негативно, особливо його наївні спроби адаптуватися до більшовицького режиму.

Про цей твір, що не на жарт занепокоїв радянську владу, ішлося в таємному, писаному по-російськи обіжнику ГПУ УСРР “Про український сепаратизм”. Автори гедеушного документа К. Карлсон, О. Абугов, Б. Козельський (Бернард Голованевський) розгледіли за езоповою мовою оповідання уявну ліквідацію М. Грушевського як вождя-зрадника, що зважився “прийняти радянську владу”. М. Могилянський добре знав та поважав історика й політичного діяча, тільки трактував його приїзд в УСРР як самогубство. Грушевський образився на письменника й на С. Єфремова (він нібито підказав прозаїку ідею твору). Санкції проти Могилянського не забарилися завдяки М. Грушевському, бо той поскаржився ЦК КП(б). Підступну роль відіграла також провокативна стаття “Марні надії ворогів” А. Хвилі (“Комуніст”. – 1927. – 17 серпня). Одразу до періодичних видань надійшла постанова не друкувати “статей” і “дописів” автора-ослушника, звинуваченого в “антирадянщині” й “антисемітизмі”. Оповідання проголосили “буржуазно-націоналістичним”, після чого письменнику перекрили шлях у літературу.

“Патетично-іронічний” (за авторським визначенням) інтелектуальний роман “Честь” (1929) М. Могилянського було вперше опубліковано з великим запізненням у журналі “Вітчизна” (1990. – Ч. 1). У творі акцентовано позитивістський нігілізм профанного світосприймання, змодельовано експериментальну ситуацію, здатну детермінувати суїцид, закодовано різночитання етичної проблеми людської екзистенції. Ця безвихідь втрачає аксіологічну семантику, уточнену перефразованим епіграфом (“Народів без честі”), що викликає алузію на вірш “Народе без пуття і честі і поваги...” П. Куліша, а також мотто до твору (“Коли наша честь перевертом летить, по-перше, добре відомо, жодних богів не існує в природі...”). Заперечення ціннісних ідеалів, абсолютизація вищих моральних критеріїв засвідчили кризу соціуму, жертвою якої став професор-хірург Дмитро Андрійович Калін. Прототипом головного героя, за зізнанням автора, був хірург С. Коломнін: він наклав на себе руки в жовтні 1886 р. після невдалої операції. Герой “патетично-риторичного роману” пережив регрес духовної потужності, що “із розпружувальної перетворилася на максималістську обмежувальну, здатну привести людину до самогубства” [4, 171].

Завжди стриманий, замкнений у собі, персонаж репрезентував раціональний психотип, залежний від вимог логоцентричного Super-ego, суворої, деспотичної самодисципліни, самоконтролю, яка нищить у людині її природне єство. Попри те що головний герой нагадував собою біологічний механізм, він перетворювався на схематичний громадянський принцип, на функцію вузькоутилітарного науковця і поза

хірургією не знаходив жодного інтересу, тому розмаїття світу, багатство художньої дійсності для нього не мало жодного сенсу. Принаймні Дмитро Калін жовчно маркував німе кіно “мистецтвом для дегенератів”. Культ честі, блокуючи його людську натуру, зводився до неухильного дотримання професійного обов’язку, без чого “кожна людина нічого не варта”, до категоричного невизнання щонайменших людських похибок у роботі. Професійний обов’язок, у його розумінні, вимагав “вдосконалення своєї праці, постійне ригористичне змагання до перших позицій в своєму фаху”. Закомлексований на абсолютизованому моральному імперативі, відкидаючи щонайменші компроміси, надто пересоціологізований персонаж, байдужий до “порожності” і “їдкого нуду”, простував “своїм шляхом серед людської пустелі – завжди на людях і завжди один, самітний без почуття самотності”. Прозаїк заглиблювався в проблему “людського в людині”, “тих моральних параметрів, завдяки яким їй вдавалося перебувати на рівні своїх найвищих духовних можливостей” [4, 268], перевіряв, чи головний герой відповідає таким високим критеріям. За спостереженням Оксани Філатової, прозаїк запропонував власну версію винниченківської концепції “чесності з собою”, гостро актуалізованої “в період соціальних перетворень, які продукують трансформацію індивідуального “я”, основ її буття (людської реальності, за Сартром) та світу в цілому”, а в 1920-і роки – інтенсифікацію “пошуку “соціалістичного алгоритму” феномену честі та логіки його екстраполяції в новому соціокультурному просторі” [3, 182].

М. Могиланський вивів прикметний для матеріалізованого, утилітарного світу психотип, уже відомий у світовій літературі, перед яким тургенєвський Рахметов здається благородним чоловіком. В українській дійсності, традиційно охопленій кардіоцентричною атмосферою, його поява була несподіваною, але, якщо брати дегуманізовані тенденції сучасної цивілізації, була закономірною. Це засвідчує низка аналогічних образів – доктора Серафікуса з однойменного твору В. Домонтовича або Юрія Славенка з роману “Невеличка драма” В. Підмогильного.

Дмитру Каліну випав шанс тимчасово позбутися самотності, вийти з глухого кута дистильованої сублімації. Ідеться про його випадкові зустрічі з жінками – Інною Сергіївною, дружиною “махрового кооперативного міщанина” Трохима Васильовича Падалки та Ірмою Юрїівною, “близькою до літературно-художньо-артистичної московської богеми”. Із Ірмою він мав статевий зв’язок, задовольнивши чоловічу потребу впокорювати жінку, тому обидва коханці лишилися “такими ж чужими один одному, якими вони були й раніше”. Він був переконаний, що “тілесне єднання дає чоловікові й жінці не зближення, а відштовхування, відчуження, порожнечу”, що чоловік, задовольнивши статевий потяг, не має потреби “душевного спілкування з жінкою”. Така сексуальність не відповідає сутності кохання – “основи пізнання людиною своєї істинної самості як реального буття “я”” [3, 222]. Хірург не асоціював це поняття з кодексом честі.

В епізоді роману, що відрізняється від його загальної структури, устами Інни Сергіївни наведена вставна новела-казка. Оповідачка, уподібнюючи себе до Анни Кареніної, трактує недугу власної дитини як розплату за особисті слабкості, прагне знову бути турботливою матір’ю. Її, поглинуту мотивом пісні без слів та передчуттям побачення з Дмитром Каліним, повертає до життєвих реалій дочка Ніна: “Мамочко, що це ти сьогодні співаєш...”. На мить присоромлена, Інна Сергіївна знову поринає у світ фантазії, оповідаючи дитині історію про обдаровану феями дівчинку, про одну з чарівниць, яка зачаклувала її ще немовлям, тому що не була запрошена на день народження. Свою оповідь мати завершила роздумом аксіологічного змісту: “Але самі подумайте, як то буде жити людині так нерозважно обдарованій? Багатій серед бідності й навіть серед злиднів, до того ж з серцем добрим”. На думку Олени Бровко, цей епізод виконує “експозиційну роль в розгортанні основної сюжетної лінії й постає антиципаційним прийомом у загальній структурі твору”, “не саморозкриття героїні, а поетичний коментар до системи цінностей” Дмитра Каліна [1, 161–160].

Уявлення головного героя про феноменологічний принцип честі, що вимагав редукції людини до чистого розуму, похитнулося, тільки-но лікар, який нікому не пробачав

помилку, пережив шок по смерті прооперованої ним хворої, усвідомивши: “Механічна точність не все, чого від тебе вимагає честь, бо ти здатний на більше, твій обов’язок більший”. Утрата логоцентричних орієнтирів, як і “занепад універсальних цінностей”, загрожує “екзистенційним вакуумом”, що акцентують філософи, зокрема В. Франкл (“Людина в пошуках сенсу”). Розчарований у раціональних системах (виявилися ненадійними, відтак викликали сумнів у всемогутності хірургії), персонаж роману обирає власну смерть “як вирішення всіх болісних протиріч життя, як реванш, взятий над життям, і як помсту життя”. В авторській версії неминучий, запрограмований прагматичним фантомом фатальний фінал обмежено індивідуальним вибором, прихованим натяком на поширені в радянському соціумі аморальні фальсифікації та ідеологічні провокації, де поняття честі не існувало.

М. Могілянський, оглядаючись на грубі випадки вульгарно-соціологічної критики проти оповідання “Вбивство”, немовби про людське око виводив героя роману за межі соціуму, де нав’язувалося марксістське розуміння людської детермінації. Письменник змушений був маскувати власні наміри, удаватися до езопівської мови, водночас сподівався на проникливого читача, який би досяг авторського горизонту очікування. Тому аналітичне мовлення наратора з його коментарями, філософсько-екзистенційними міркуваннями, психоаналітичними спостереженнями різниться від “патетичності”, властивої головному герою [4, 172]. Тактичний маневр митця ледь приглушено соціальним контекстом 1920-х років із рецидивами шпигуноманії й класової недовіри, нівелюванням особистісного начала, бюрократичним засиллям радянської дійсності, хворобливою панідеологізацією деперсоналізованого суспільства. Означено натяком національну проблематику (її з підозрою сприймала більшовицька влада), закамують обтічними фразами-штампами “перемоги буйного культурного будівництва”, лояльними деклараціями на кшталт “українізаторства та кооперації”, мовними маніпуляціями, що надавали тексту подвійної семантики, зокрема в розмовах про “морську націю”, “українську флоту” чи “українські моря”. Ідеться про типові симулякри, які коментує Дмитро Калін, полемізуючи з кооператором Трохимом Падалкою та іншими персонажами, звинувачуючи своїх краян у симптомах “неуцтва, недбальства, психічної розхристаності”, поширених серед дезорієнтованої в історичному часопросторі української інтелігенції.

М. Могілянський порушив проблему автентичного й неавтентичного людського буття, коли індивід, змушений виконувати чужі ролі, сповідувати чужі переконання, тяжко знаходить дорогу до себе суцього. Вступивши в приховану полеміку з концепцією “чесності з собою” В. Винниченка, М. Могілянський на прикладі головного героя висвітлює кризу позитивізму та віднаходження бодай на підсвідомому рівні шляхів розуміння заповідей Христових, прокреслив альянсу на тезу “спорідненої праці” Григорія Сковороди, постійно нехтувану самовпевненою логоцентризуючою особистістю початку ХХ ст. Тому потрібна була смерть пацієнтки, аби Дмитро Калін пережив нервово потрясіння, інтелектуальний шок, сумнів у власній професійності, немовби “перед ним розкрилася безодня, навколо себе він відчув велику порожнечу, безкраю пустелю й самотність”, “почуття безглуздості існування” [2, 14]. Головний герой хапається за проголошену П. Кулішем “проблему честі як підвалину до гідного національного існування”. Нігілістичне ставлення до етноментальних основ буття спонукало лікаря сліпо наслідувати спрощено трактовані німецькі зразки існування, зокрема абсолютизувати “дисципліну праці, її мало не релігійну емфазу, перед лицем якої нема малого, дрібного, неважливого”, принцип “*Maine Politik ist maine Arbeit*”¹. М. Могілянський в образі Дмитра Каліна попереджав небезпеку поширення закомплексованого логоцентричними фантомами вченого, нечулого до живого світу, що розглядається як матеріал для фанатичних експериментів. Очевидно, тому цей, схильний до інтелектуальної жорстокості персонаж, опинившись потойбіч добра і зла, удався, бодай символічно, до суїциду. Дмитро Калін у людському

¹ У перекладі з німецької мови: моя політика – моя робота

повноцінному соціумі репрезентував патологічний психотип, що ставав нормою цивілізації.

М. Могилянський мав у своєму доробку ще два романи, написані російською мовою, “Хильда” й “Рокочут страсти роковые” (так і лишилася в рукописному варіанті). Прозаїк розробив перспективний в українській літературі жанр короткого “патетично-іронічного” інтелектуального роману-застереження, один із перших висвітлив образ інтелектуала, який, перебуваючи потойбіч добра і зла, стає небезпечним для соціуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бровко О. Новела в структурі української прози: модифікація та функції. – Луганськ: Видання ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.
2. Куриленко І. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ ст.: автореф... канд. філол. наук. – Харків, 2007. – 20 с.
3. Філатова О. Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Ілон, 2010. – 485 с.
4. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Київ: Задруга, 2003. – 239 с.



МИКОЛА ФІЛЯНСЬКИЙ

Віршовий рукопис “Шукаю тих” Миколи Філянського (19 грудня 1983 р. – 12 січня 1938 р.) – автора збірки символістсько-релігійних віршів “Лірика” (1906) й “Calendarium” (1911), підготовлений до друку під час національної революції, так і не побачив світу. Частина давніших творів та нових, частково опублікованих на сторінках журналу “Червоний шлях”, увійшли до збірки “Цілую землю” (1928), що складалася з циклів “Образи”, “Vario”, “Пташки”, “Цикли” (з “підциклами”). Книжка явила поета, відмінного від автора езотерично-містичної лірики початку ХХ ст., тепер уже сповненого бажанням прийняти “День Новий”. Цей “День”, лише пунктирно окреслений, позбавлений радянської риторики, проступає в деяких віршах циклів “В пилу сандалів” та “Асканія-Нова”, коли йдеться про символічного “молота”, що, будуючи Дніпрельстан, приборкує дніпровські пороги. Аналогічну функцію виконує креативний Він у виснаженому степу, який нарешті побачив “мир чудес. / І трактор тяжкою ходою / Проїшов по сохлому чолі, / І рани степ свої загоїв, / І гнеться колос до землі”. Дарма шукати в цих оказіональних рядках захоплення новими змінами. Вони радше викликають у поета внутрішню тривогу неминучого виродження, що глухо прозвучало у вірші “В Лаврі”: стежка, яка щороку вела ліричного героя до сакрального світу, тепер “прямує в інший храм, / І в храмі тім, над місцем горнім, / Не чуть ні ладану, ні смирни”.



Насправді новою була супокійна натурфілософська атмосфера, що єднала в собі реальні явища з метафізичними. Проїнятий нею ліричний герой, позбавлений романтичних рефлексій, тішиться спогляданням розмаїтого своїми формами й барвами життя, заглиблюється у степову історіософію. Він прагне гармонії, навіть коли потрапляє в контрастні ситуації, поєднані в цілісну структуру світоладу з різними варіаціями еросу й танатосу. Недарма один із циклів названо “Vario”. У ньому таємничий нічний парк із феями та любощами сусідить із тривожними третіми

півнями, що віщують “дим кров’яний”; тимчасове існування сприймається як дар Божий, тому ліричний герой, мовлячи про землю, зізнається: “Нею я отроєний – / З нею я умру”. Просякнутий вітальною енергією, він не приховує свого захоплення багатством довкілля. Це притаманне не тільки циклу “Пташки”, а й деяким творам циклу “Асканія-Нова”. Таке дивовижжя найповніше розкрито у вірші “В Асканії”, де крім птаства репрезентовано екзотичних для України тварин. Уражений розмаїттям світу, ліричний герой немовби втратив просторово-часові орієнтири (“Де я? В якій стороні?”), але швидко знайшовся – “В степу, в степу, на Україні...”.

Ліричний герой почувається самоцінним у власному степовому космосі з його безмежжям, конкретизованим реальними істотами, предметами, історичними подіями, участь у яких брали різні народи, але автохтоном завжди був українець. Для колишнього символіста такі твори набувають нових ознак раціоналізму. Їх можна зарахувати до наукової поезії з логічним компонентом, що визначає розвиток ліричної теми. Музеєзнавець М. Філянський продовжив сцієнтичну традицію Гесіода, Клеостра, Тіта Лукреція Кара, Одена Менського, Р. Гіля, І. Франка, В. Брюсова, також і барокову, зокрема Климентія Зіновієва, коли у вірші “Над порогами” ретельно каталогізував дніпровські пороги: Данапра, Узи, Борисфен, Геяндри, Вулніпраг, Айфар, Ненаситець, Двінець, коментуючи їх лаконічними історичними посиланнями на сарматів і варягів. Поет апелював до числової символіки (“пролине років п’ять”, “там, де б’є дев’ять вас”), вольових імперативів більшовизму (“Хай йдуть туди, куди звелю!”). Антропоморфний образ співця залежний від законів соціуму, який велить йому “зірвати з струн” семантику порогів і розпочати “новий пеан” зі слова Дніпрельстан.

Несподіваним для М. Філянського був еротичний мотив у циклі з промовистою назвою “Не двічі”, натяк на декодування якої подано в VIII вірші (“Між гір назустріч нас несло...”): “Гаси вогонь... Досвітній рай / Вже більше не устріне нас. / Цілюю тінь твою... Прощай...”); у XI-му (“Час, що на землю нас послав, / Нам жить велів не двічі...”). Любов неповторна. Вона дається закоханим лише раз. Тому ліричний герой осмислює дар кохання, сумуючи за тим, що йому не вдалося повністю осягнути його еротичної сутності. Небезпідставно вірш має строфічне обрамлення з нефінальним акцентом “І недоласканії груди...”. Платонічні рефлексії (поет посилався на XVII сонет Ф. Петрарки “Зітхаю, ніби листям шелестить...”, де флорентинський митець, милуючись коханою, не припускає її смерті), ледь позначені лібідозними штрихами, іноді розгортаються в побутові сюжети, надаючи ліричній композиції присмак реалій (“Повішу я рушницю, / І розвести вогонь велю...”). У циклі відсутні любовні запевнення, розчарування тощо, властиві традиційній сердечній драмі. Натомість ліричний герой утривалює душевне переживання, чує свою кохану (V, “3 листа”).

Вітальна сила переповнює цикл “Співай же, серце!”, де ліричні події постають уранці, ополудні й увечері. Ними живе “краси земної пілігрим”. Аналогічні настрої поглиблені в наступному циклі “В пилу сандалів”, де привертає увагу вірш “В музеї культів”, сповнений характеристиками шанованих у народі ікон Ісуса Христа, великомучениці св. Варвари – визволительки від несподіваної смерті, “пророка Данила”, св. Уляни, яка мала багато прототипів-мучениць. Автор, стилізуючи мовлення науковця, переходить від каталогізації зображень святих до тлумачення художньої інтерпретації, здійсненої малярами. За спостереженням Вал. Шевчука, поет у збірці еволюціонував “од смутку осені до повнокровного буяння “літа життя”, від елегійних, прекрасних ритмів молодості до повнокров’я зрілості”.

Натурфілософські рефлексії доповнюються ліричною інтерпретацією інтелектуально-мистецьких явищ і постатей. Водночас автор удається до інтермедіальних прийомів, перекладаючи мову науки (“Геній волі”), філософії (“Месит porto”; лат.: з собою ношу) та музики (“Геній звуків”, “Геній мети”) на мову поезії, висвітлюючи образи американського селекціонера Л. Бербанка, “смертного ворога суєти” Г. Сковороди, італійського скрипаля-віртуоза Н. Паганіні та скрипкового майстра А. Страдіварі. Вони поставали як неординарні креативні особистості, що, пізнаючи таємниці буття, замислюють нові світи, тому здатні дати природі “незнану

силу”, “явити серця мир”, усунути межі видимого, розгорнути “творчих дум одвертий санктурій”.

М. Філянський був відданий артистичній культурі поетичного мовлення, що, зазнавши певних змін, поступово раціоналізувалася, контрастуючи “пролетлітератури”.



ГАЛИНА ЖУРБА

Помітною була творчість Галини Журби (псевдонім шполянки Галини Домбровської, у заміжжі – Нивинської; 29 грудня 1888 р. – 9 квітня 1979 р.) її першого еміграційного періоду під час проживання в Рівному (1922 – 1924), Здолбунові (1924 – 1933), Львові (1933 – 1940). Маючи певний літературний досвід, задокументалізований новелістичними книжками “З життя”, “Похід життя”, виданими під час національної революції, письменниця випробовувала свій талант сценічними картинами “Маланка” (1922), “Метелиця” (1923), “В перельоті років” (1923); пізніше звернулася до середньої й великої прози. На той час її твори були помітним явищем в українській літературі. Вал. Шевчук уважає, що збірка “Похід життя” попри доробок, друкований переважно в журналі “Українська хата”, була



“одна з найцікавіших книжок періоду революції і громадянської війни”. Є. Маланюк назвав сценічні картини “блискучими в своїй закінченості драматичними поемами”, а Софія Русова захоплювалася сценічним етюдом “Метелиця” (“Наші визначні жінки”, 1934). Воднораз Г. Журба не долучалася до “літературних груп чи рухів”, “її твори цілком відповідали загальній меті західноукраїнського письменства”, що зводило “міцні підмурівки “держави слова” [2, 142].

Соціально-побутова, психологічна повість “Зорі світ заповідають”, написана в Здолбунові (1925 – 1928), видана у Львові накладом І. Тиктора (“Українська бібліотека”. – Ч. 10), принесла Г. Журбі визнання й отримала нагороду Товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка. Утім письменниця принципово не взяла участі в церемонії вручення лауреатських відзнак. Книжка була першою частиною задуманої епопеї “Хроніка одного села”. Друга частина з’явилася 1937 р., третя – у 1937 – 1938 рр. Вони мали спільну назву “Революція іде”, виявляли жанрові ознаки роману-дилогії. Є. Маланюк припускав, що Г. Журба, яку він назвав “сеньорою” національного письменства, покликана виконати в українській літературі аналогічну конструктивну роль, що й Марія Домбровська (трилогія “Дні і ночі”) у польській. Журба, бездоганно володіючи традиційним реалістичним стилем, збагаченим новими модерністськими, зокрема стефаниківськими засобами прозописма, імпресіоністичною фактурою, уникаючи поширених неонародницьких шаблонів, запропонувала психологічну нарацію, означену тонкою сюжетною режисурою. Вона, за твердженням її біографа І. Керницького, орієнтувалася на творчий досвід К. Гамсуна й А. Франса, коли “зблимували перші проблески імпресіонізму, як райдужні випари над застигаючим півтрупом натуралізму”.

Повість “Зорі світ заповідають” викликала неоднозначні рецепції. В. Барського вона не влаштовувала невідповідністю жанровій ідентифікації, браком стрункої фабули, поглинутої “повінню балачок, настроїв та описів” (“Вісник”. – 1934. – Т. 1. – Кн. 1), а М. Рудницький убачав у ритміці речень, що сповільнюють динаміку сюжету, прояв властивої Г. Журбі імпресіоністичної манери зображення, що “замітно бореться з формою повісти”, яку він назвав “поемою в прозі” (“Діло”. – 1933. – 24

листопада). Е. Мох, трактуючи видання з погляду християнських цінностей, закидав письменниці “великого таланту”, яка виявила силу слова “в очах, в серці і в пері”, відсутність чіткої лінії боротьби добра зі злом, проте тонка наративна гра світла й тіней виявляє “щось по-материнськи тепле у її [Галини Журби – Ю. К.] погляді на темне й байдуже село” (“Нова зоря” – 1934. – Ч. 1). Дискусія точилася і з приводу мови персонажів. Коли М. Рудницький виявляв природне мовлення героїв, то М. Барському бракувало волинських діалектизмів, Л. Луців протестував проти “московської мови” деяких героїв. Сама Г. Журба вимагала в передруках і в публікаціях нових творів дотримуватися авторської волі.

Драматичні колізії волинського села, передусім родини Паліїв, спочатку перетікають у річищі патріархальної гармонії, традицій етноментальної культури й природного антеїзму. Найстарший Захарко Палій – нащадок бунтарського роду “аж з тих-о київських країв” – був утіленням природної людини, здатної чути землю (праця на ній поставала священнодійством): коли сіяв, то “чинив це, як жрець свою молитву”, коли країв хліб, то “було щось із таємничої богослужби”. Він зберігав родову пам’ять, що її поволі втрачали його діти, небезболісно повертаючись до етноментальних прикорнів. Це виразно простежується на прикладі його сина Григора: пішовши воювати “за Расєю”, він починає замислюватися над національною ідентичністю, що засвідчують листи із шпиталю, писані спочатку суржилом, а згодом – “українізованою”. Можливо, поштовхом до прозріння був один із фронтових епізодів, коли Григир почув вигук українською мовою “Матінко, рятуй!” з уст “австріяка”, котрого він заколов багнетом. Тоді він не замислювався, що українців для самознищення використовують чужі для них дві імперії. Важливі й жорстокі уроки іманентного самопізнання пережила і Григорова дочка Даринка в глибокій Росії, неначе в позасвітті, куди вивезли волинян-“біженців”, у брудні, негостинні “деревні”, що неможливо було порівняти з охайним українським селом. Особливо дошкульними були брутальні насмішки (“хохлушка-лягушка”), які спонукали дівчинку на інтенсивні пошуки свого єства в імагінативному розламі опозицій “свій” – “чужий”. Власне “коди повісті, особливо наративний, організовані з двох просторових і часових кутів зору: дівчинки з поетичним світосприйманням і дорослої авторської свідомості” [1, 227]. Подвійна фокалізація формує стереоскопію повістєвого часопростору, охоплює локальні й масштабні події, “космогонічний хронотоп”, що “увиразнює голос землі, яка і є, властиво, центральним персонажем твору” [2, 144]. Далека від змалювання природних ідилій, письменниця розкрила автентичну українську душу, здатну протистояти викликам неприхильної до неї дійсності, боронити свої права. Акцентуючи психологічні колізії реанімації й утвердження національної свідомості, Г. Журба уникла небезпеки “дешевої тенденції”. За словами Марії Комариці, письменниця вловила, “наче сейсмограф, ледь відчутні підземні коливання у психології сільської громади”. Вони вибухнули національним й соціальним протестом проти деструктивних сил у романі “Революція іде”, де висвітлено бурхливі події, їх сприйняття та участь у них селян із волинської Незабитівки, які спочатку крізь “усміхнений півротом мужицький скепсис, примружений на одне око” сприймають вбивство “Розпутина”, Марсельезу, “ліворучію”, істерію більшовицького агітатора Аврумка. Вони обережно прислухаються до слова “Україна”, витісненого імперією з їхньої свідомості, переживають два чужих за духом комітети – “руський” і “революційних женщин”, що складався з “півтора десятка жидівочок”, чорносотенця суддю Куляпкіна, начальника пошти Рудікова разом із його дружиною Параскевою Ніколаєвною, вчительку-обрусительку Дросіду Семьоновну Щипавку, яку замінила національно свідомо Катерина Квітка, ополечених “Юзьків” і “Стаськів” та ін. Поволі сільський простір заповнює іманентна “Просвіта” – її впроваджують телеграфіст Гемень Жмурко, млинар Лозецький і Григир Палій (хлопець зойно “в сірій вояцькій шинелі, з жовто-блакитною стрічкою на грудях” вернувся із всеукраїнського національного конгресу). Невдовзі він пережив травму. Центральна Рада на догоду Тимчасовому уряду кинула Богданівський полк, де служив Григир, на роззброєння полку імені гетьмана Богдана Полуботка. Зрада національного проводу, що не сягнув національної свідомості

українських вояків (вони прагнули повної незалежності, а не мізерної автономії), дорого коштувала: богданівці стали жертвою російських кірасирів та донців, які “з окликом “Ура!” почали рубати, колоти штиками. – Ми вам покажемо автономію. Ми вам дамо Україну, – ревли їхні старшини”. Повернувшись із Києва, загартований там політичними подіями, поранений Григій Палій змушений був протистояти в рідному селі російським шовіністам на кшталт сажотруса Забеліна (“Ти хахол, а земля всьоравно русская”) або однополчанина Альоші Комарьова, зомбованого міфом, ніби “русській народ, брат, передавой народ, що не кажи”, мародерству односельців (вони в стані сліпої помсти графу Мордасінському розгромили палац і гуральню), їхній заздрості, коли найбільшому селянинові Сапізі вибрали корову з панського двору тощо. На імагінативному розламі буття опинилась і його дочка Дарка, наділена рисами вродженої тактовності й граційності, змушена полемізувати з просякнутою “російським духом” гімназисткою, мutowаною дочкою монопольниці Мусею Мамалиженко, котра заявила закоханому в неї телеграфісту: “Плевать я хачу на вашу Україну!”. Письменниця показала, як глибоко роз’їдала тіло нації українофобська стихія не тільки в Києві, а й на периферії, віками плекана Російською імперією, що прагнула розірвати Україну із середини, однак прорахувалася. Гемень Жмурко захоплюється побратимом Ігорем Славутичем і його бажанням навчатися в українській морській школі, українською расою, “яку не встигли з’їсти москалі ні поляки, яка ще залишається нам”, чує в собі потужний голос предків, “наказ якоїсь незнанної сили, за яким ішли може цілі гужі Жмурків”. Їхній нащадок убачав у них справжніх аристократів: “В не одному з них гамаріла княжа, боярська та козацька кров, але вони про це не думали й не знали”. Наталя Мафтин, посилаючись на термінологію Стефанії Андрусів, трактує цей голос потужним “голосом землі”, властивим не тільки дідові Захарку, а й іншим персонажам. Цей поклик, репрезентуючи засновки національної ідентичності, “звучить камертоном селянських доль, ним визначаються споконвічні прагнення незабитовців і вивіряються всі новації, принесені революційними вітрами перемін” [2, 144]. Зі сторінок роману, що викликав у М. Рудницького асоціації з пуантилізмом (“цятки за цятками і на цятках”) й “нервовими записами щоденника”, віяло “свіжістю – подекуди тою щирою наївністю, з якою дійові особи в політичних дискусіях обороняли привид віри свого національного катихизму” (“Діло”. – 1938. – Ч. 10).

Схильна до естетики вражень, письменниця менше дбала про хронологічну послідовність наративу, що непокоїло Л. Луцева. Зокрема дослідник наголосив на есхаталогічному началі твору, але не в містичному, а в геополітичному сенсі, коли селянин був політично зрілішим, ніж київські урядовці (“Вісник”. – 1938. – Т. 1. – Кн. 3), котрих читачки журналу “Нова Хата” влучно називали “паперовими провідниками”. Письменниця наводить слова млидаря Лозецького про односельців (вони “властиво, одні й зберегли лице нації”), які можуть бути лейтмотивом “Хроніки одного села”. Повість “Зорі світ заповідають” і роман “Революція іде” Г. Журби викликають асоціації з трилогією “Волинь” У. Самчука на тематичному рівні. За словами М. Гнатишака, українська література “знайшла собі двох звеличників, гідних важкого завдання епіка українського сучасного села” (“Дзвони”. – 1938. – Ч. 3). Попри те між творами цих письменників є істотна відмінність. Це одним із перших спостеріг Е. Мох, тільки-но трилогія “Волинь” з’явилася після повісті “Зорі світ заповідають” і також здобула перше місце на конкурсі ТОПІЖа: твір Г. Журби викликав у критика асоціації з “жіночо-рококовою будовою”, а У. Самчука – з готикою (“Дзвони”. – 1934. – Ч. 8–9). На противагу Самчуку, схильному до розлогого епічного полотна, Журба у “волинській хроніці” тяжіла до сконцентрованого, ліризованого-мозаїчного прозописьма, уникала стилізованого біографізму персонажів, їх ідеалізування, властивого автору трилогії. На думку М. Голубця (написав “Післямову” до повісті), письменниця з’ясувала, що в глибинах волинського села “дрімає неспоєна тяга до землі як основи селянського добробуту” “до збереження у ній прадідівських традицій і нез’ясованих візій майбутнього”. Тобто головним героєм метанатаривів Г. Журби було волинське село, а не персонаж у селі, як у трилогії У. Самчука.


У роки міжвоєнного двадцятиліття (1930 – 1939) Г. Журба працювала над автобіографічним метанаративом, що пропав на початку Другої світової війни, поновлений у 1940 – 1943 рр., згорів під час пожежі у Варшаві (1944). Письменниця, будучи вольовою натурою, уже під час другої еміграції таки продовжила роботу над відновленням утраченого рукопису, перша частина якого під назвою “Далекий світ” була надрукована 1956 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст у літературі 30-х років ХХ ст. – Тернопіль, 2000. – 294 с.
2. *Мафтин Н.* У пошуках “GRAND” стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ, 2001. – 336 с.

Отримано 3 жовтня 2018 р.

м. Київ



Наталія Левченко

**БІБЛІЙНА
ГЕРМЕНЕВТИКА
В ДАВНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ**

Левченко Наталія. Біблійна герменевтика в давній українській літературі. : монографія. – Харків: Майдан, 2018. – 392 с.

У книжці висвітлено питання про місце й роль біблійної герменевтики в українській літературі XI – XVIII ст. Наголошено на тому, що перші переклади Біблії були початковим етапом розвитку екзегези Святого Письма в Україні. Крізь призму біблійної герменевтики розглянуто твори перекладної старокиївської літератури, відстежено їхній вплив на розвиток оригінального письменства XI – XIII ст., зокрема на творчість Іларіона, Кирила Туровського, Феодосія Печерського. Біблійну герменевтику в українській літературі XI – XVIII ст. подано як синтез східної і західної герменевтичних традицій. Із цього погляду проаналізовано творчість Василя Суразького, Мелетія Смотрицького, Йова Заліза, Феофана Прокоповича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала, Іоана Максимовича, Григорія Сковороди та інших. Авторка з'ясує такі аспекти аналізованої проблеми, як чотирисенсова модель біблійної герменевтики в українській полемічній бароковій літературі, тріадична структура знака в системі біблійної ноематики (теорії сенсів), образи Віри, Надії, Любові в системі чотирисенсової біблійної герменевтики, вплив ісихастичного вчення на біблійну герменевтику українських православних письменників зламу XVI – XVII ст., особливості тлумачення Святого Письма у творах українських католицьких письменників-полемістів, старозаповітна префігурація новозаповітної історії в бароковій екзегетиці, концепт сакральної антропології у структурі біблійної герменевтики, феноменологічна екзегеза імені Бога, теофанічна символіка каменю, буквально розуміння Біблії, поетика фігуратизму в літературі українського бароко.

О. Б.

**Наші
презентації**