

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ІВАН МИКИТЕНКО



Про Івана Микитенка (6 вересня 1897 р. – 4 жовтня 1937 р.) склалася думка як про типового “пролетреаліста”, котрий, пишучи на соціальне замовлення, продукував ідеологічно заангажовані твори, позбавлені художніх властивостей. Передусім згадуються повісті “Брати” або “Вуркагани”. Проте в його прозі трапляються приклади, що не вкладаються в такі уявлення, особливо коли висвітлювалася бездушна бюрократична система більшовизму, що було несподівано для письменника-комуніста. Його оповідання “Витяг з протоколу” (1925) вражає не так несумісністю художнього стилю з офіційно-діловим, як неадекватністю існування функціональних психотипів у людському світі. Твір має нескладний сюжет:

смерть дружини начміліції Гуцці контрастована з байдужою реакцією владних структур, тому викликає шок:

“Секретар дивився на нього довго, незрозуміло, потім став на підлогу й підійшов на ступінь уперед.

– Померла, значить? Зовсім померла?

– <...> Ех, – сказав секретар, – не по плану зробила”.

Члени партосередку, байдужі до чужої біди, що не відповідала партійним настановам, навіть не годні усвідомити власної абсурдності, імітують “діяльність”, шукаючи різні варіанти похорону. Їх цікавить лише формальний аспект обряду, фіксований у протоколі засідання, в його витягу, де відображено план процедури – першорядний для бюрократа. Прозаїк у безпристрасній оповіді, переповненій полілогами із залученням казенних документів та голосу автора, висвітлив знелюднену партноменклатуру.

І. Микитенко звертався до побутових конфліктів, зокрема у психологічній повісті “Антонів вогонь”, одній із кращих у доробку прозаїка. У ній розгорнута фабула оповідання “Будні”, але, на відміну від самозамкненого простору оповідання, тут ледве відчувається повів революційних тенденцій. У назві, яка означає зараження крові, гангрену, по-українськи – вогнець, закодовано проблематику й конфліктний вузол наративу, полемічного тогочасним творам: “Варенька”, “Тов. Андрій” Д. Борзяка, “Свято на буднях” Г. Коцюби, “Харчевня “Розвага друзів”” К. Гордієнка тощо. В основу сюжетотворення покладено любовний трикутник, де перебувають лікарі Кранц, Микола Підгаєцький і колишня гімназистка Ліда. Їхня сердечна драма пожвавлює маломістечкове безбарвне існування, з якого персонажі силкуються виборсатися.

Німецький ескулап почувається в Україні некомфортно. Він не сприймає радянських “новацій”, йому набридло займатися хворими, яких він ненавидить,

замість ліків зумисне приписує їм звичайну воду: “Така неприхована ворожість часом приступає до горла, що хочеться плюнути в лице, перекривлене, зморене лице дійсності”. Знудьгований лікар Кранц, наділений цупким логоцентричним типом мислення, живучи спогадами про щасливе минуле, вирішує будь-що позбутися периферійного животіння. Для цього він розігрує роль закоханого в Ліду – дочку місцевого крамаря Леви, сподіваючись мати на тому зиск. Він уміло відбиває дівчину в Миколи Підгаєцького, якого вважає аморфним типом, вимагає від її батька значну суму червінців. Не отримавши сподіваний посаг, спритний лікар Кранц відмовляється від потенційної нареченої. Попри те, що автор мав на меті викрити в ньому “міщанина, замаскованого “надлюдськими” атрибутами”, однак уже портретна характеристика зовнішності персонажа, наділена не так “хижацькими” рисами, вжитими для його дискредитації [1, 93], як вольовими властивостями: “Він мав уперте підборіддя й сірі котячі очі, що світилися чи то іронією, чи то підозрінням. Вигляд мав напрочуд здоровий...”. Якщо зняти негативні метафори, то за “плечима ката” і “щелепами ведмеда” постане новітній фаустівський психотип, збагачений ніцшенською концепцією надлюдини, переконаний, що “моє щастя буде корисне для людства, бо воно стане за стимул”. Потрапивши в “глуху яму” містечка Криве, він усвідомлює різку невідповідність між цивілізаційними умовами існування європейської людини, яка створила собі і для себе життєвий комфорт, та убогим животінням периферії, уподібненої до гною. Лікар Кранц знав ціну людської гідності, коли стверджував, що йому потрібні “чудовий кабінет десь на кращій вулиці міста, популярність, прийоми, товариство, добрий заробіток, безпечно красиве життя, іноді – подорожі...”.

Молодий лікар Микола Підгаєцький, на відміну від колеги Кранца, раціоналіста й скептика, набагато складніша натура. Опинившись у містечку Кривому після закінчення вишу, поселившись у свого брата-фельдшера, він не виявив особливого інтересу до свого фаху, хоч тішився дипломом, і до навколишнього світу. Інтроверт за вдачею, замкнений у собі обачний молодик мав достатньо часу обмірковувати варіанти ймовірного життєвого вибору, вважаючи, що “життя то, бачите, не така річ, що його можна смикати за який завгодно хвіст”. Персонаж репрезентував особистість із роздвоєною свідомістю – типовою для героїв української прози 1920-х років. Його вагання вважають нерішучістю, коли насправді йдеться про болісні сумніви, напружений внутрішній діалог двох внутрішніх Підгаєцьких – пристрасно закоханого в Ліду (“Він мусить признатися, що любить її. Любить так, що без неї не може почати нове життя”) і безкомпромисного аналітика (“Ти певен в її глибокій любові до себе? Ти кажеш так, наче ґудзика до кальсонів пришиваєш кріпко й надовго, пся кров. Хо-хо-хо! реготалася особа”), імітуючи рішучість, намагається знайти вихід із безкінечної полеміки: “І більше балакати з тобою, а це нам нічого. Крапка”. Амбівалентність головного героя перешкоджає йому робити рішучі кроки, тому оточення сприймає його безвольним, або, як влучно його описує брат Костя: “Бо ти мняло. І так ти “промислиш”, власне “промнеш”, усе своє життя”. Інфатильному Миколі Підгаєцькому, схильному до філософування в дитячому плетену возику в альтанці, пасують епітети з “неповною якістю” *білястий*, *землистий*, “слова, що означають неповноту дії (може, видавав)” [1, 91].

Романтик за типом світобачення, Микола Підгаєцький і далі балансуватиме над неподоланною для нього прірвою можливого та дійсного, тому вбачає вихід у суїциді, реалізувати який йому не під силу. До такого рішення його підштовхнула відмова Ліди, схильної до тверезого мислення, з точним розрахунком: маючи симпатії до Підгаєцького, вона, побоюючись лишитися в “солом’яних дівках”, надає перевагу реалісту Кранцу. Водночас молода

жінка тішиться змаганням чоловіків за її руку й серце: “Вона бачила, що вони штрикають один одного за неї, <...> знала, що один з них має її неодмінно посватати і вона стане лікаршею”, – тому, покладаючись на свою досвідченість, сподівалася зробити безпрограшний варіант. На жаль, холодний розрахунок не приніс їй успіху. Микола Підгаєцький, збагнувши невдачу на любовному ґрунті, подався до вишівського побратима Гупаленка, сподіваючись загоїти душевну травму, почати нове життя. М. Родько твердить, що в такому повороті, як і в образі головного героя “утверджено соціалістичні стремління при запереченні міщанських проявів” [1, 92]. Насправді персонаж почувався зайвим у цьому світі, особливо після зневаженої чоловічої гідності, тому шукав виходу з глухих кутів безцільного існування. Мотив самогубства Миколи Підгаєцького, який отримав гарбуза, був закономірним, хоча суїцид лишився загадковим, майстерною грою зі смертю, викликаючи іронічний коментар автора: “Чого ж ви дивуетесь? Що він не вмер? Так, він не вмер, бо він, Микола Матвійович Підгаєцький, зовсім не такий дурень, щоб справді загнати собі три деці кокаїну під шкіру”. Отже, І. Микитенко вдало уник як мелодраматичного розв’язання колізій любовного трикутника, так і фінального *happy end*’у.

Колоритним образам любовного трикутника, а також імпозантного крамаря Леві, очевидно, пов’язаних із неприйнятним для письменника непом, він прагнув протиставити “позитивного героя”, що відповідав би духові радянської доби, але насправді спромігся на схематичні обриси. Кость (у журнальному варіанті Казь) Підгаєцький, котрий мав би виконувати роль антипода своєму інфатильному брату, показаний як організатор бейжбайрацького колективу “Агротруд” (про нього він згадує в розмовах). Медицина його не цікавить. Своє відрахування з інституту маскує скептичним ставленням до освіти. Персонаж із нахилами гульвіси “вийшов до деякої міри шаржований” [1, 96]. Для змалювання іншого героя, одержимого лікаря Гупаленка, використано прийом одивнення: він, існуючи поза текстом повісті, являється в листовній формі як зразок для наслідування Михайлу Підгаєцькому.

Відійшовши від імпресіоністичного стилю, І. Микитенко звернувся до “спокійної оповіді, об’єктивного змалювання подій і людських постатей”, “рельєфності розкриття людських характерів” [2, 61]. Переконливий аналіз людської душі свідчив про перспективні пошуки психологічного наративу, застосування психоаналітичних засобів висвітлення драматичного конфлікту свідомого й підсвідомого, напружених взаємозв’язків між Super-ego, Ego та Id. Автор домігся, аби композиція відповідала статисти містечка Кривого, іноді потривоженій певними подіями на зразок любовного трикутника; експозиція та зав’язка подані мляво, доки не відбувся перший візит Миколи Підгаєцького до Ліди, що вніс в оповідь приховану інтригу, позначився на розгортанні розвитку дії.

Автобіографічна повість “Гавриїл Кириченко – школяр” також має карб експериментальної фабульної прози, але не сягає художнього рівня “Антонового вогню”. Твір належить до жанрового різновиду спогадів. Автор, згадуючи свої дитячі роки в передреволюційний період, оформлює їх у сюжетні пригоди з учителькою Глафірою Іванівною, панотцем Олександром, не приховує іронічного ставлення до колишньої школи, церкви, побуту. Він поціновує минувшину з погляду радянських маркерів, тому часто її трактовано неадекватно, упереджено, хоча даються ознаки сентименти за проминулими літами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Родько М. Проза Івана Микитенка. – Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. – 200 с.
2. Сиротюк М. Іван Микитенко: Життя і творчість. – Київ: Держ. вид-во художньої літератури, 1959. – 195 с.



РОМАН КУПЧИНСЬКИЙ

Так сталося, що книжка “Невиспівані пісні” (1983) січовика й “митусівця” Романа Купчинського (24 вересня 1894 р. – 10 червня 1976 р.) з’явилася посмертно. Його вірші друкувалися в періодичних виданнях (“Вісник СВУ”, “Шляхи”, “Діло”, “Митуса”, “Українське слово” тощо), збірниках “Тим, що впали”, “Великий співаник “Червоної калини””, антології “Струни” тощо. Вони, означені типовими мотивами лірики Січових стрільців, сприймалися як “запашні квітки на крем’янистому шляху недавнього національного зриву”, в яких відображено розмаїті переживання, “долю і недолю вояцької, конкістадорської громади” (І. Коломийців). Крім віршових ембатарійних закликів (“За рідний край”, “Ми йдемо в бій”), фронтових рефлексій (“Ніби сниться”, “Дума про Хведора Черника”), творів, наповнених пасіонарною енергією та героїкою національної історії (“Перший листопад”, “Ода до Пісні”, “До Галича!..”), у його доробку з’являлися поезії, пройняті траурною тональністю, викликану героїчною загибеллю січовиків, які перейшли в легенду в боротьбі за Україну (“На подільських ланах”, “Вперед”, “На свіжому побоєвищі”, “Ті тисячі могил...” тощо). То була лірична сповідь колишнього легіонера УСС, який, почавши рядовиком, згодом служив підхорунжим Першого полку, хорунжим легіону УСС та УГА, був членом “Артистичної горстки пресової квартири УСС” і товариства “Залізна острога”. Поет брав участь у боях на Маківці, на Тернопільщині біля р. Скрипи, командував сотнею Вишколу УСС на румуно-буковинському фронті (1918), полком УГА в обороні Львова (1919), був інтернований у Тухолі (1920–1921). Деякі твори Р. Купчинського, до речі, композитора, стали піснями широкого жанрово-стильового діапазону, зокрема “Заспівай, трембіто”, “Стрілецька пісня”, “Готуй мені зброю”, “За рідний край”, “Заквітчали дівчатонька...”, “Ой там зажурились стрільці січовії...”, “Ірчик”, “Зажурились галичанки через тую зміну...”, “Ми по таборах і тюрмах” тощо, а також гімн “Боже великий, творче всесвіту...”. Їх нараховують до 60-ти, а то й до 80-ти. Вони прочитуються в контексті стрілецької пісенної творчості, яку Р. Купчинський – упорядник пісенника “Сурма” (1922) добре знав. До піснярства Р. Купчинського інспірувала полеміка з композитором М. Гайворонським, який із подачі А. Баб’юка надрукував найпопулярніший серед стрілецтва твір “Їхав стрілець на війноньку...” під власним іменем, знехтувавши колективним авторством (Л. Лепкий, І. Іванець, Л. Новіна-Розлуцький, Т. Мойсейович, М. Гайворонський, Р. Купчинський), мотивуючи свій неетичний вчинок тим, що “мелодія – головна річ” [3, 14]. Пісня, трактована “довершеним зразком фольклоризму” [2, 95], привертала увагу М. Леонтовича, Л. Ревуцького, була відома на Наддніпрянщині за варіантом “Їхав козак на війноньку” в записі Софії Тобілевич. Поет, прагнучи гармонії слова й мелосу, вже першими творами “Ой шумить, шумить та дібровонька...”, “Човен хитається серед води” спростував однобоке розуміння піснетворства, яке виповнювало його, за словами Б. Бойчука (“Дещо про автора”), “по вінця” [3, 9]. Вони, ставши улюбленими творами народних мас, спростовують упередження В. Бобинського, ніби поетові були властиві “брак творчої фантазії, ідейного поглиблення, сильний нахил до ходження протоптаними стежками і якась хвороблива не то нехіть, не то байдужість до застанови над живою життєвою дійсністю” [1, 448]. Пісні Р. Купчинського синтезували народну просодію з культурою поетичного мовлення модерністів, відображали досвід усусів та УГА, апелювали до народної свідомості, бо саме вона трактувала трагічні й героїчні свої дії, узгоджуючи їх



із діями архангела Михаїла як “синоніма мотористичної сили всієї нації”, що глибоко розумів поет-пісняр і не визнавав В. Бобинський. Деякі його твори навіяні безпосереднім суворим диханням воєнної дійсності, її героїкою, зокрема втіленою в постаті командира булавного відділу, хорунжого УСС Ф. Черника, образ котрого позначився на “Думі про Федора Черника”. Пісня “Заквітчали дівчатонька”, зумовлена героїчною смертю підхорунжого третьої сотні УСС Василя Мальованого на Лисоні (1916), виконувалася під час похоронного ритуалу. Твори “За Збруч, за Збруч” (текст не зберігся), “Зажурились галичанки” були “рефлексіями на політичні події часу, в якому стрілецьтво опинилося поміж ворожих сил” [2, 105]. З реаліями стрілецької одиссеї стероризованою Україною пов’язана пісня “Як стрільці ішли з України”. Автор звертався й до жартівливих пісень на кшталт “Як з Бережан до кодри”, любовних (“Ой чого ж ти зажурився”, “За твої, дівчино”), складав їх під акомпанемент гітари. Поет-пісняр переосмислював традиційні жанри, зокрема баладу, перенесену у виповнену загостреним драматизмом духовну атмосферу січової дійсності (“Накрила нічка”, присвячена поручнику третьої сотні О. Яримовичу). Частина його творів (на кшталт романсу “З Тухолі” або жартівливої пісні “Мав я раз дівчиноньку чепурненьку”, написаної на Херсонщині, чи лебединої – “Засумуй, трембіто”), стала невід’ємною в народнопісенному репертуарі. Оксана Кузьменко пояснює таку реверсну тенденцію “глибинним фольклоризмом” [2, 110].

До власної лірики Р. Купчинський ставився скептично, тому зізнавався Б. Лепкому: “Писав би я поезії, та нема пощо. Не йде про їхню публікацію, я в житті ніколи на це уваги не звертав, про внутрішню потребу” [3, 8]. Переважну більшість віршів охоплював публіцистичний пафос, як у типовій декларативній “Оді пісні”, де обстоюється думка про існування незборимого національного духу в різних мелічних творах – від княжої доби до сьогодення. Іноді поета охоплювали історіософські видіння: у них Україна поставала семантично протиставною, але внутрішньо єдиною – одночасним раєм і руїною, здатною, мов Фенікс, воскреснути зі стану “відсутньої присутності”. Залюблений у зорову пластику образів, в “озвучення” строф, захоплений “антропоморфізацією” лірики (“дуб розплющує очі”, “кричать ясені” тощо), Р. Купчинський, зокрема “митусівського” періоду, написав низку віршів, прикметних імажиністською й імпресіоністичною стильовою тональністю. Таким постає персоніфікований джигунистий вітер з однойменного диптиха: впиваючись необмежено волею, він “Довгополий жупан свій розкинув, / Вдарив об землю обцасом / І пішов, і пішов вихиллясом / І пішов, полинув”. Його, невидимого, але завжди присутнього, неможливо зупинити чи приборкати, що розкрито через динамічний діалог трав, ясенів, берези, стріхи, вики, осики, яблунь, які збагнули: “Один тільки шлях у погоні”. Можливо, йдеться про алегорію істини, завжди недосяжної, невловної, але відкритої для постійного наближення до неї. У такому разі природа постає не тлом, “антуражем”, а “співучасником людської драми” [4, 154].

Поет іноді оперував засобами “телеграфного стилю”, аби передати алітераційну пластику й пуантільну стилістику вражень, що стрімко розгортає ряд змістових протилежностей, як у вірші “Сльота” – від мінорних (“Слизько. Слізно. Сумно. Сон”) до мажорних (“Сниться: сяйво, сонце, сміх”), пов’язаних то з метафорою понурого краєвиду (“Ситом сіє сиві струї / Хтось химерний. Хмар хітон / Розпростер на небі вітер”), то з динамічною лінією стрімкого ластівчиного лету, фіксованого точним порівнянням “як стрілка”. Поет і далі не полишав тропічних мініатюр (“Зима”, “Вечір”, “Кінець літа”, “В горах”), що набували психологічного сенсу, коли, наприклад, дівочий флірт травмує вразливого юнака, який сподівався на високе сердечне почуття:

Хотіла м'ячика – я вирвав серце.
Колола в ноги ринь – я душу постелив.
Побігала.
Погралася.

Покинула.
Пішла...
І не оглянулася, як сонце
на добраніч.

Любовна лірика Р. Купчинського, оповита переважно серпанком світлої платоніки (“Коханий, чуєш? – Дзвін десь дзвонить”, “До”), стосувалася відкриття закоханого героя неповторної миті, яку йому і його коханій поталанило пережити: “І я відчув – одна така хвилинка / Буває на роки, а може, й раз на вік” (“Була така...”). Живучи духовними цінностями, поет знаходить їх передусім у сакральних текстах християнства, трактованих через явища природи (“Великдень”, “І тут, і там”); порушення гармонії між ними обертається катастрофою (“Спека”), прокляттям Бога (“Роса, хмара і сніг”).

Перебуваючи в польському полоні 10 – 25 жовтня 1920 р., Р. Купчинський написав поему-містерію “Великий день”, опубліковану 1921 р. в друкарні Ставропільського інституту, присвячену Д. Вітовському – полковнику УСС, державному секретарю збройних справ ЗУНР, трагічно загиблому 4 серпня 1919 р. Композиція розгортається на горі Маківці, де січовики (сім сотень четвертого й другого куренів у складі австро-угорської 55-ї піхотної дивізії) 4 травня 1915 р., на Великдень, дали відсіч добірному російському війську, зірвавши стратегічні плани московського командування. Твір сприймається як “своєрідна ораторія тим, хто по героїськи поліг на Маківці” [4, 162]. У день осінньої пам’яті померлих, на третій тиждень від Покрови, серед поминальних свічок на Маківці з’являється “Дух Вітовського в мундирі” поряд з іншими духами – четаря, Січових стрільців, австрійських жовнірів, російських солдатів, постать архангела Михаїла. Він звертається до полеглих побратимів, переконуючи їх, що “не пішла / На марно ваша юна кров”. Його монолог, охоплений вірою в право українства стати повноцінним суб’єктом свого життя, заперечував, як і голоси загиблих січовиків, депресивні настрої після поразки національно-визвольних змагань, утілені в Духові Черні, що поглинає зневірену душу Мужика, врятовану його сином, спроможним викликати “вогонь” на себе, пожертвувати собою в ім’я майбутнього свого батька й України.

Написана дзвінками ямбами поема “Скоропад” (1919 – 1922) була загублена, але друковані фрагменти користувалися популярністю серед тогочасної молоді. Поет двічі відтворював цей твір по пам’яті – у 1940-ві роки та після Другої світової війни в Америці. Критика прихильно відгукувалася на її існування, відзначала відсутність у ній патріотичної риторики й типових для української літератури нарікань на нещасливу долю. Поема інтерпретувала реалії січового життя, втаємничувала у світ товариства Лицарів Залізної Остроги (ЛЗО), що мало на меті “плекання товариської культури й формування характеру на базі вояцької лицарськості”, апелювала до символіки барв (червона й чорна), відзнак (меч і булава для Великого Комтура, щит для окличника, кийок для обрядника). Романтизація середньовічних рицарських орденів, ініційована Л. Лепким, підтримана Д. Вітовським, який надав товариству “ідейно-політичної політури”, правником Д. Старосольським, мала історичне виправдання, свідчила про тяглість українського вояцького чину. Р. Купчинському належить гімн Лицарів Залізної Остроги “Не сміє бути в нас страху” (1917) та пісня “Вдаряй мечем”. Її виконували під час ініціації лицарів, що нагадувало ритуал посвячення хоробрих старшин Галицького князівства у витязі. Поет запозичив образ Великого Комтура (командира лицарів) із пісні Л. Лепкого (“Бо війна війною...”), контамінований із постаттю Івана Цяпки, прототипом якого став однойменний чотар сьомої сотні УССів, колишній студент права Віденського університету. Персонаж був наділений тонким гумористичним світосприйняттям, рисами Дон Кіхота й Мюнгаузена, що сприяло його протистоянню суворій дійсності, жорстоким випробуванням

його долі, як і багатьох учасників національно-визвольних змагань. Під час запровадження Гетьманату він узяв собі псевдонім Скоропадський, що після падіння гетьманської влади переросло у прізвисько Скоропад. І. Цяпка стане прототипом також гумористичної поеми “Життя і пригоди Цяпки Скоропада” (1926) Антіна Вільшенка (псевдонім А. Лотоцького).

Т. Салига вважає великоформатний твір Р. Купчинського “швидше поетичною повістю, ніж поемою” [4, 158]. Тут справді переважає нарративний принцип. Розкута оповідь очевидця драматичних реалій початку ХХ ст., подана з тонким гумористичним нюансуванням, з іронічними й сатиричними акцентами, бурлескно-трагедійною відвертістю, ліричними пейзажними замальовками, героїко-комічними сценами, побутовими сюжетами. Тому в поемі сміх стає “одним з найхарактерніших персонажів” [4, 161]. Він показовий бодай у фрагменті, пов’язаному з привидами російського генерала, якого в Одесі застрелила його дружина, закохана в січовика Івана Цяпку-Скоропада, спростувавши його зневіру в сутність жінки. Можливості трагедіювання розкрито в містеріальному епізоді з несподіваними гістьми Абдулагом-Свідерко-ханом, Бен-Алі-Букш-Бей-Шірассом і загадковою персіячкою: вони виявилися вчорашніми стрільцями – лікарем Свідерським, отаманом Букшованим і місцевою попівною, безмежно закоханою в головного героя.

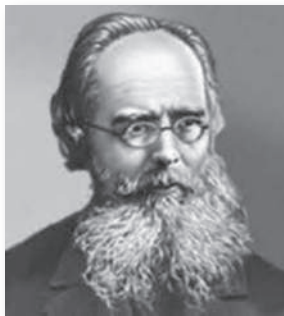
В основу сюжетотворення покладено біографічну сповідь дотепного головного героя із села Комарно на Львівщині, де опинилися його предки, тікаючи від московських колонізаторів спочатку на Полісся, а потім на Галичину. Події розгортаються в замку на річці Смотрич уже після національно-визвольних змагань. Його господар князь Цяпка-Скоропад – колишній Великий Комтур Великої Остроги – разом із лицарями репрезентує нове українське вояцтво, тісно пов’язане з мілітарною традицією. Трубадур, із яким асоціював себе Р. Купчинський, потрапивши до замку, став свідком та інтерпретатором тамтешніх буднів, що тривали впродовж трьох днів, поєднаних із героїкою недалекого минулого, куди поринає колишній Великий Комтур і його гість – побратими по зброї. Іван Цяпка-Скоропад постає в романтизованій інтерпретації “так званого рицарського формату”, величний, але без “буфонадних домальовок” [4, 159-160]: “Передо мною муж високий, / Похмуробровий, чорноокий / (А в оці блиски, як ножі!), / Ніс імпазантний, трохи синій, / Соколо-орло-яструбиний, / Під ним вусища, як вужі, / висали вниз”. Портрет статечного воїна вписано у відповідний інтер’єр, заповнений зброєю та великим родовим гербом, що поєднував ратні й господарські онтологічні засади героя: “Два бобри сперлися на лапки, / Між ними три червоні цяпки, / А в падолині – меч і серп”. Одним із центральних епізодів поеми був збір Лицарів Залізної Остроги, на якому, крім розгляду поточних справ, спалахнула пристрасна дискусія по сучасний стан і майбутнє України, осуджувалися деструктивні віяння на кшталт футуризму, обстоюваного лицарем Вітиком, обґрунтовувалися креативні принципи побудови національної держави.

Письменник апробував себе і в журналістиці, друкуючи дотепні й злободенні фейлетони під псевдонімом Галактіон Чіпка на сторінках газети “Діло”, де була рубрика “Малий фейлетон”. Він – автор роману-трилогії “Заметіль”. Але про це – іншим разом.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бобинський В.* Гість із ночі. Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади [упоряд, передм., приміт. М. І. Дубини]. – Київ: Дніпро, 1990. – 623 с.
2. *Кузьменко О.* Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація і фольклорність. – Львів: Інститут природознавства НАН України, 2009. – 296 с.
3. *Купчинський Р.* Невиспівані пісні: Вибрана лірика й проза [упорядн. Б. Бойчук, О. Кузьмович]. – Нью-Йорк: Пластова ватага “Бурлаки”, 1983. – 124 с.
4. *Салига Т.* Воздвиження храму. – Львів: Світ, 2008. – 504 с.

ОЛЕКСАНДР ПОТЕБНЯ



Українська гуманітаристика багата науковими концепціями, які конструктивно позначилися на різних дисциплінах, стали перспективною проекцією аналітичного мислення у світовому масштабі. Серед них – психолінгвістика професора, члена-кореспондента Петербурзької АН Олександра Потебні (22 вересня 1835 р. – 11 грудня 1891 р.), що стала новим словом у мовознавстві й психології, органічно синтезувавши їх. Водночас його праці, як і дослідження філологічної школи В. Перетца, стимулювали літературний процес, правили за теоретичну основу

становлення національного модернізму, відтворювали його світоглядний дух, хоч не обов'язково, щоб письменники молодшої генерації були обізнані з ними. Вона була реакцією на логоцентричні системи культурно-історичної школи й компаративістики, які на той час почувалися при силі, однак інтелектуальна думка, що поділяла принципи “філософії життя”, не була задоволена раціоналізацією філології й психології, тому шукала альтернативних шляхів у межах поширеного позитивізму. Так виникла психологічна школа. Одним із її засновників вважають В. Вундта. Йому належить обґрунтування креативного процесу, коли визначальна роль відведена душевному стану митця, екстрапольованому на художній твір, визнання мови й поезії як вищого рівня людської діяльності, висвітлення ролі сновидінь і галюцинацій у фантазійному мисленні, первісного вольового начала та апперцепції в художній практиці. Ідеї В. Вундта поділяли й поглиблювали С. Жірдан (“Про драматичну літературу”, 1873), П. Аланський (“Поезія як предмет науки”, 1875), В. Вец (“Шекспір з погляду порівняльної історії письменства”, 1890) та ін. Засновник естопсихології Е. Еннекен (“Спроби побудови науковій критики”, 1888), спираючись на досвід О. Ш. Сент-Бева й І. Тена, полемізуючи з ними, доводив, що творча особистість може також впливати на расу й оточення, що душа письменника перебуває в залежності не так біографічних, як естетичних чинників. Водночас дослідник враховував і соціологічний аспект.

Незалежно від таких тенденцій, паралельно до них О. Потебня (“Мова і мислення”, 1862; “Із лекцій з теорії словесності”, 1894; “Із нотаток з теорії словесності”, 1905 тощо) розробив власну психолінгвістичну теорію. Він поділяв спостереження В. фон Гумбольдта про єдність мови як індивідуального явища та мислення, про багатоваріативність інтерпретацій слова. Особливо йому імпонувало гумбольдтівське тлумачення мови як “діяльності, невіддільної від діяльності мислення, що завжди пов'язане зі звуком мови, поза яким воно не досягає ясності” [1]. Психолінгвістична школа О. Потебні виявила чимало спільних рис із філологічною школою. Її часто називають і міфологічною. Окреслювалися спільні позиції з герменевтикою, хоча дослідник ніде не посилався на неї. Вчений на прикладах багатющого українського фольклору (наприклад, веснянки “Вербовєє колесо, колесо / На дорозі стояло, стояло, / Дивне диво гадало, гадало...”) виявив у художньому творі ті ж самі стихії, що й у слові, хоча й дещо складніші, зрозумілі через гумбольдтівську категорію “роботи духа”, наділену творчою енергією: “зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу чи розвинутому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення лише як символ, натяк на певну сукупність чуттєвих сприйнять або поняття), і нарешті, зовнішня форма, в якій об'єктивовано художній образ” [3, 179]. Особливе місце в такій тріаді відведено внутрішній формі, пов'язаній з етимологічним (народним) значенням слова, що забезпечує відношення змісту висловлення

до мислення, стає головною ознакою спілкування і взаєморозуміння, джерелом образності. Внутрішня форма вважається засобом передачі значення, тоді як слово єднає членоподільний звук із чуттєвим образом. Воно відшукує світ понять у глибинах свідомості, не просто оформлює думку, а постійно творить її, починаючи з чуттєвого рівня, з неусвідомленого вигуку. Учений простежив зміст цього слова і в суб'єктивному плані, що засвідчувало особистісну думку мовця, реалізовану в конкретному висловленні, схильну відображати полісемію людського мислення. На підставі вчення про внутрішню форму О. Потебня обґрунтував положення про зв'язок мови з генетично спорідненим художнім твором. Мова була трактована як прообраз художньої творчості.

Особливий сенс у теорії О. Потебні відведено єдності звука та значення, не повній відповідності образу і змісту (ідеї), що сприяє появі нових ідей, розмаїттю образних формувань, зокрема уявлень, знаків, символів, засобів порівняння, наявних у невичерпному внутрішньому значенні. Зазвичай образ із його багатозначною основою як перетворена думка не зводиться до одного висловлення. Він "пропонує" читачеві широке поле тлумачень для доповнення і збагачення мовної семантики, для вільного її тлумачення. Тому важливим є не те, що уявлено, а як взаємодіють уявлення. Мова не виражає готової думки, а радше створює її, постає важливим складником світорозуміння, не відображаючи його. Вчений наголошував, що "сутність, сила <...> твору не в тому, що розумів під тим автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже у невичерпно можливому його змісті" [3, 181]. Проте не змістовий чинник визначальний для розуміння художнього твору. О. Потебня доводив, що "заслуга митця не в тому *minimum*" і змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі його внутрішньої форми збуджувати найрозмаїтіший зміст", що міг би "зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, часто вузькі моменти свого особистого життя" [3, 181–182]. Визначальна роль у постанні міфу та образу належить винятково індивідуальному слову, на основі якого формується змістова невичерпальність художнього твору. Отже, вчений вважав, що слово не передає готової думки, а "служить засобом її творення" [3, 183], однаковою мірою належить мовцеві та слухачеві; його значення полягає в тому, що воно здатне мати сенс узагалі, а не в тому, який сенс укладає мовець у свої висловлення. Однакові думки для автора твору та його інтерпретаторів неможливі. У кожного вони складаються по-своєму, зважаючи на відмінний індивідуальний досвід творення і сприймання.

О. Потебня не відмежовував автора від інтерпретатора, бо вважав, що "особистість поета постає винятковою лише тому, що в ній переважно зосереджені ті елементи, які наявні і в свідомості того, хто сприймає". Учений зачепив, як підкреслили автори передмови видання "Естетика й поетика" В. Іваньо й А. Колодна, "сутність питання передумов взаєморозуміння поета і його читачів" [3, 25], зупинився на порозі герменевтики, накресливши її перспективні лінії, а також рецептивної естетики. Він розвинув положення В. фон Гумбольдта, що "будь-яке розуміння є водночас нерозумінням; будь-яка згода водночас є незгода" [3, 140], що може призвести до конфлікту інтерпретацій, пізніше обґрунтованому П. Рікером, однак не до безвихідної ситуації. Художнє слово щоразу відтворює в інтерпретатора перебіг думки, аналогічний тому, який спостерігався в автора. Процес розуміння артистичного твору зворотний, тільки у відмінній знаковій системі, можливості якої розкриває внутрішня форма, тому "слова в перебігу розуміння [мистецтва. – Ю. К.] різними особами вислизують із свідомості" [3, 182]. Виникає неминуха різниця між авторським текстом і його розумінням при збереженні спільної думки. Один і той же твір викликає неоднакове враження в читачів, які долають дистанцію між текстом і його сприйняттям. Вони доходять висновку, що секрет розуміння твору полягає через усвідомлення сутності покладеного в його основу тропу. Це дає

зможу інтерпретаторам як сучасності, так і наступних віків знаходити власний, щоразу відмінний сенс в образному ладі художніх структур (він розкриває нові грані одного й того ж мистецького явища). Таким чином утривалене життя літератури. Кожен новий момент тлумачення художнього образу спрямований на його відтворення і водночас створення нового значення. До того ж учений застерігав від практики нав'язувати “народу те чи те розуміння”, бо воно може виявитися хибним, від однозначного тлумачення наративів, які переживають віки не “задля буквального сенсу, а задля того, що в них може бути вкладений” [3, 182].

Важливим моментом у концепції О. Потебні було висвітлення специфіки міфологічної свідомості з її образною й понятійною синкретикою, згодом розгалуженою на художню і наукову сфери. Різні етапи її еволюції представлені двома різновидами міфів. Ідеться про міф-порівняння, схильний тлумачити одні явища за допомогою аналогічних. Він притаманний фольклорним жанрам, зокрема українським, які ретельно вивчав О. Потебня. Другий різновид стосується розуміння релігійних текстів, трактування відповідних їм обрядів. Типове для них етимологічне значення зникає в неміфологічному (науковому) дискурсі, що, з погляду вченого, позначений на специфіці прози. Міф не існує поза словом. Він розкриває свою сутність лише завдяки вербальній інтерпретації суб'єктивного значення певного образу, набуває об'єктивного сенсу, зумовлюючи ідентичність цього образу та предметного довілля. Саме тут зосереджені джерела поезії. Істинність її мовлення не підлягає верифікації, зумовлює нерівність між образом та значенням, порушення яких при втраті внутрішньої форми призводить до прозаїзації металогічного мислення. Поетичний образ під час естетичної дії не подрібнюється на противагу науковому факту, спрямованому на формування умовисновків від часткового до однорідного з ним закону, що може бути істинним або хибним, до з'ясування загального у фактах. Натомість поезія як інша дійсність має власні реальні характеристики, забезпечує неприступне аналітичним засобам осягнення гармонії світоладу, немовби винагороджує автора й читача “за недосконалість наукової думки і задовольняє вроджену потребу бачити скрізь цілісне і досконале”. Наука, як і проза, ніколи не зможе її витиснути, адже, на переконання О. Потебні, поезія невід'ємна від мови як аналога будь-якої словесної творчості. У такому разі спостерігається виразне розмежування денотатів, притаманних науковому мисленню, і конотатів, що зберігаються за поезією, яка не протистоїть науці. Вони обидві доповнюють одна одну в процесі пізнання, виявляють настанови аристотелівського й платонівського мімезисів.

Сутність багатозначних поетичних образів, долаючи однобоке їх трактування (“застосування”), покликана висвітлити критика як “одна з форм розуміння мистецтва”. Вона розкриває, зазначають І. Іваньо й А. Колодна, “коло ідей, думок, спостережень, вражень, з яких виник образ”, “ступінь вдалого, вірного відтворення кола ідей, що лежать в його основі”, “характер сприймання образу, зв'язок з особистим досвідом читачів, значення його для них” [3, 23]. Критик, удаючись до тлумачення художнього тексту, мимоволі створює власний зміст цього тексту, роз'яснює іншим реципієнтам сенси, приховані в мовному матеріалі і не зведені до інформаційної функції. Він не транслює думку, адже за допомогою слова не можна її передати іншому, а лише пробудити в ньому його власну. Так само “не можна її повідомити у творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він вже є завершеним) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє” [3, 181]. Сприйняття художнього твору не вичерпує його семантики, тому що не співмірне з його багатоплановим змістовим наповненням.

О. Потебня розглядав мистецтво як “форму форм”, тлумачив поетичну форму як таку, що визначала сутність поетичної мови. Важливим моментом у концепції О. Потебні став критичний перегляд аристотелівського мімезису, зокрема

твердження, підкріплене творчою практикою, що художній твір “не належить природі; він доточений до неї людиною. Фактори, напр., статуї – це, з одного боку, безплотна думка скульптора, неясна для нього самого і недоступна нікому іншому; з іншого – це шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх виробників, що вбирає в себе більше, ніж вони” [2, 210]. Цікаві спостереження психолінгвіста над психологією творчості. Реципієнту, вихованому на принципах реалізму й реальної критики, несподівано довелося почути, що результати креативної діяльності відмінні від її “агентів”, що додавання $2 + 2$ не дорівнює чотирьом, бо “здум художника і грубий матеріал не вичерпують художнього твору, відповідно тому, як почуттєвий образ і звук не вичерпують слова” [2, 210]. Обстоюючи глибоку ідею про художню дійсність, відмінну від довоколишньої, іманентну власній сутності, він мимоволі виводив психолінгвістичну концепцію поза горизонт очікування позитивістської інтелектуальної свідомості останньої половини ХІХ ст.

На жаль, концепція О. Потебні наштовхувалася на серйозні перешкоди передусім тому, що спиралася на іманентно національну “філософію серця”, яку не визнавала російська інтелектуальна думка (варто згадати “полеміку” М. Чернишевського й П. Юркевича). Інша річ, що О. Потебня екстраполював концепцію психолінгвістики у світовий інтелектуальний простір з українського духовного ґрунту, тому завжди виявляв національне й громадянське сумління, протестуючи проти державного лінгвоциду Російської імперії в колоніальній Україні. Як він наголошував (“Мова і народність”), “на місці витискуваних, але нічим не замінених форм свідомості” неминуче поширюється “мерзота запустіння”, зумовлюючи дезорганізацію суспільства, аморальність, опідлювання [5, 73]. Відкидаючи тенденції асиміляції, О. Потебня слушно застерігав, що “якби об’єднання людства за мовою і взагалі за народністю було можливим, воно було б згубним для загальнолюдської думки, як заміна багатьох почуттів одним, хоча б це одне було не дотиком, а зором” [4, 229]. На жаль, голос О. Потебні, як і українських письменників (П. Куліш, Олена Пчілка, Панас Мирний, Б. Грінченко та ін.), не був почутий у Російській імперії, де мовну справу вирішували не фахові мовознавці, а далекі від розуміння її суті політики.

Мислення О. Потебні випереджало час, належало майбутньому, що вже бриніло на обрії світової культури, стимулювало розвиток не лише мовознавства, психології, психолінгвістики, а й літературознавства, фольклористики, етнографії, філософії, герменевтики, інспірувало формалізм, зокрема український (А. Ніковський, М. Йогансен, В. Юринець, Г. Майфет та ін.), структуралізм тощо. Правда, не завжди науковці могли адекватно декодувати тексти вченого, часто пересіювали, селекціонували їх, що було властиве ОПОЯЗу й Празькому лінгвістичному гуртку. Це один із перших помітив К. Чехович (“Олександр Потебня: український мислитель-лінгвіст”, 1931). Український учений доводив, що вони обмежили дослідницькі інтереси попередника переважно сферою звукової організації слова, нехтували наявною в національній мові етногенетичною закодованістю, визначальною, внутрішньою формою – образом, символом, що містить у собі змістове зерно національного характеру, яке не зникає при членуванні слова на звукові першоелементи. Аналогічної думки дотримувався й Л. Білецький – колишній вихованець філологічної школи В. Перетца. Уже в його першій праці “Поезія та її критика” (1921) розгорнуто потебнянське розуміння аналогії між виникненням мови й поезії, взаємозв’язку між зовнішньою і внутрішньою формами слова, еволюції від міфу до метафори, відмінностей між образом і значенням (поняттям). Спираючись на вчення О. Потебні, дослідник з’ясував етапи творчого процесу: хвилювання, попередній досвід, образи як носії поетових ідей і мотивів, що формують складники сюжету в організовану художню структуру – текст. Цей термін, ставши домінуючим поняттям у

концепції Л. Білецького, набув функціонального сенсу в празько-берлінському виданні “Перспективи літературно-наукової критики” (1924), присвяченому систематизації літературознавчих методологій. Учений, не обмежуючись гносеологічними аспектами аналізу тексту, апелював до феноменологічної сутності літератури, трактував її в модерністському сенсі: як “у килимі ми не впізнаємо окремо зафарбованих ниток, тим більш-менш і у поетичному творі важко пізнати ту реальну дійсність, як її поет у ньому змалював”. Першорядне значення відведено не змісту, вкладеному в художній образ, а силі внутрішньої форми, здатної “збуджувати” найрозмаїтіший зміст. Л. Білецький реконструював потєбнянські погляди на письменство. Згодом психолінгвістичним шляхом “пражанина” йтиме І. Фізер, який уже спиратиметься на міркування семіотика С. Пірса, герменевта Г.-Г. Гадамера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гумбольдт В. О различиях строения языков и его влияния на духовное развитие человеческого рода / В. О. Гумбольдт // Хрестоматия по историческому языкознанию XIX – XX веков. – Москва, 1956. – С. 73–78.
2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. – Київ. Либідь, 1998. – Кн. 2. – 352 с.
3. Потєбня А. Эстетика и поэтика. – Москва: Искусство, 1976 – 614 с.
4. Потєбня А. Слово и миф. – Москва: Правда, 1989. – 624 с.
5. Потєбня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти. – Нью-Йорк : Вид-во Української Вільної АН, 1992. – 152 с.



МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ



М. Грушевського (29 вересня 1866 р. – 24 листопада 1934 р.) знають передусім як провідного українського історика, громадського та політичного діяча, члена Товариства українських поступовців (з 1907 р.), Голову Центральної Ради Української Народної Республіки (1917–1918), першого Президента УНР, багаторічного голову Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (1897–1913), видавця “Літературно-наукового вісника” (1898–1905, 1905–1907), завідувача кафедри історії Львівського університету (1894–1914), члена Історичного товариства ім. Нестора Літописця, дійсного члена Чеської АН (1914), почесного члена Київського товариства старожитностей і мистецтв (1917), засновника Українського соціологічного інституту (Відень, 1921), члена-кореспондента ВУАН (1923) та АН СРСР (1929), автора понад 2000 наукових праць. За таким монолітним списком майже не помічають його як драматурга і прозаїка. Можливо, тут завинив сам автор, що замолоду мріяв стати письменником (“белетристика – се моє покликання”), мав підтримку І. Нечуя-Левицького (завдяки йому опублікував оповідання “Бех-аль-Джугур”, “Бідна дівчина”), але, зважаючи на невтішні національні й соціальні українські обставини, свідомо, як і Б. Грінченко, Олена Пчілка, О. Кониський та ін., обмежив власні творчі інтенції, “переносив центр ваги свого майбутнього з літератури, з белетристики до сфер більш поважних і аскетичних” (“Спомини”).

Сучасники майже не помітили прозових творів М. Грушевського, написаних переважно в дусі традиційного реалістичного стилю та опублікованих у різні роки в різних періодичних виданнях. Вони не вирізнялися “особливою красою форми, однак <...> цікаві думками, в них закладеними, безпосередньою щирістю почуття, що утворює при їх читанні настрої” (В. Страшкевич). Автор

виявляв типові ознаки сецесійного письменника, тому М. Зеров указав скромне місце прозаїка “на вододілі межі Кониським, Грінченком – і Коцюбинським” [1, 646]. Вимогливий критик не відмовляв йому в здібностях епіка: “Літературний талант автора також не підлягає сумніву. Раз прочитавши, книжку нелегко кинути – таке оповідання живе, просте і драматичне, позбавлене зайвих і блідих слів, заучених фраз і зворотів” [1, 453–454]. Мала проза М. Грушевського тривалий час перебувала поза полем зору історії письменства. Можливо, першою спробою її синтетичного осмислення стала дисертація й монографія “Історичні коди у творчості Михайла Грушевського” (2013) Надії Янкової.

На малій прозі М. Грушевського позначилися фахові зацікавлення історика. Йому хотілося оживити “людей, їх гадки, надії й болі, скромні триумфи й болючі невдачі, щоб разом з ними відчувти те найдорожче, що дає нам пізнавання своєї минувшини, – зв’язь і солідарність з поколіннями наших попередників в вічних змаганнях до того, чим стоїть вічне людське життя всіх часів”. На відміну від історичних студій, заснованих на чіткій науковій основі, оповідання спиралися не лише на документальний матеріал, а й демонстрували ознаки наративів вальтер-скоттівського типу з домислами й вимислами (“Ясновельможний пан”, “Про батька козацького Богдана”, “Розмова з Кривносом”, “Вихрест Олександр”). Водночас доробок письменника поповнився творами “Чужі і свої”, “Бідна дівчина”, “Днинка”, “Неробочий Грицько Кривий”, “Різдвяна кутя”, “Ніч, до яких автор ставився, бодай на прикладі оповідання “Унтер-офіцер Трохим Скавучак”, досить критично, як “доволі примітивно зроблені за тодішнім народницьким трафаретом”. Він шукав виходу в новий літературний протист, що засвідчують дотепна сатира “Особисте щастя”, в якій висміяно українське “вареникофільство”, імпресіоністичний етюд “Подорож на Ай-Петрі”, притча “Старий терен”, нарис “На горах”. Інтелектуальне оповідання “Пенати” (1910) засвідчило творчу еволюцію письменника від реалістичної прози до модерністської. Назва твору містила алюзії на давньоримських богів дому, родини, домашнє вогнище, рідну оселю. Ці осучаснені значення набували іронічного відтінку, тому речі, від яких узалежнені персонажі, “творять надбудову”, стаючи між людьми і світом. Думки, образи, переживання “зв’язуються з певними предметами оточення, втілюються в них”. Такого висновку доходить професор Іван Петрович, фаховий релігієзнавець, шанувальник ікони, яка стала йому “божищем-оберегом”, утіленням предківських духів. Він репрезентує логоцентричний принцип, його дружина Варвара Карповна – “ініціативний елемент дому”. Вони разом розбудовують домашній комфорт, що має виразно предметні, фетишизовані форми, тому духовні пориви лишуються примарними. Іван Петрович тішиться винайденим родинним культовим міфом. Оповідання має автобіографічні алюзії. Впадало у вічі й історіософське оповідання “Предок”, надруковане роком раніше в “Літературно-науковому віснику” під криптонімом М. З. Письменник застосував оніричний прийом, що сприяв усуненню часової дистанції між сучасним і минулим. Допитливому героєві вдалося потрапити у світ пращурів, аби жити “їх простим, нескладним життям з-перед тисячі століть”. Він, ставши природною людиною, “вдмується душею” в лісове довкілля, відчуває флору й фауну, як себе. Складається враження, що персонаж мандрує не так зовнішнім світом, як заглиблюється в надра підсвідомого, архетипні пласти неосмисленого буття.

Прозаїк придивлявся до нових стильових віянь, до модерних естетичних концепцій, що заповнювали простір тогочасної літератури. Тому в його доробку з’явилася фантазія про сутність мистецтва – драматичне оповідання “Біжниця в Зомерберґу” (1911). У ньому йшлося про болючу дилему – або соціальна й національна zaangażованість письменника, або його самореалізація в іманентному естві. Амбівалентний за вдачею головний герой, архітектор Марк Фегер, був переконаний, що “творчість для публіки, для громади – се каліцтво творчості”. Попри те, він змушений обслуговувати соціум, який прагне через мистецтво “утекти

від бруду й неправди”, зваблює художника “амбіцією, славою, платою”. Архітектор доходить приголомшливого саркастичного висновку: “Нехай гине артист і його творчість на службі громаді, закриваючи перед нею мерзоту і порожнечу життя”. Марк Фегер мислить пластичними образами, що допомагають йому реалізувати художній задум у стрункі колонади “свобідного, радісного пориву в повне краси і насолоди життя”, в арку “приспособлення і поневолення”, в “низькі пукаті пілястри”, що “знаменували прозаїчний елемент”, а їхні “гостроверхі луки характеризували гармонійно урівноважені натури, що вміли віддавати світове світови і боже Богови”. В уявленні амбівалентного персонажа “безконечні колонади струнких кольон” були уособленням “сумної історії безстидних триумфів і гірких понижень” Ізраїля, затиснутого в чужий “мавританський” стиль, асоційованого з Україною. “Коханець Мистецтва” не може лишити на поталу свій безталанний народ, попри переконання, що “творець – пан себе і не піде на службу людям”. Архітектор опиняється в безвихідній ситуації, що поглиблює його страждання: “О штуко, небесна красуне! Як часто буваєш ти в життю низьким продажним рабом...”.

В оповіданні використано прийом обрамлення, коли крапля крові на обличчі дівчини, згадана на початку твору, “перегукується” зі спогляданням плитки порфіру, що викликає в архітектора яскраві фахові асоціації, переплетені із символікою поневолення: “Вона заграла перед ним, як кривава крапля на білім мармурі фасади – як символ тієї кривавої дороги муки, понижень, насильств, котрою іде і вертає свою творчу путь мистецтво”. Надія Янкowa спостерегла паралелі між ідеями оповідання “Біжниця в Зомерберґу” М. Грушевського та новелою “Тоніо Крегер” Т. Манна, між розумінням “мистецтва як прокляття, що тяжіє над митцем”. Усвідомлюючи, що “в чарівній чаші мистецтва жовч, кров і сльози упокорення і насильства перетоплюються в чисті кристали краси”, М. Грушевський замислюється над сенсом творчості, що надто “тяжка і волочить чоловіка по болоті, сльозам і крові”.

Письменник, дозволяючи собі бути в літературі незалежним від соціальних і національних ангажувань, відмежовуючи від неї наукові інтереси історика, обстоював тематичну та жанрово-стильову свободу, що засвідчує несподівана для переважно цнотливого українського письменства, переповнена еротичним шалом “Історія Занети Альберіґо з Венеції” (1914), яка викликає асоціації з творами “Декамерон” Дж. Бокаччо або “Кандід” Вольтера. Авантюрне оповідання, якому, за спостереженням Надії Янкової, аналогів в українському письменстві не існувало, апелює до поширеної в пригодницькій прозі фабули викрадення й переслідування. Стрімкі події, сконцентровані довкола головної героїні, яка мала дванадцять коханців, розгорнені в кумулятивному, багатоепізодному сюжеті, в ущільненому часопросторі оповідання, що завершується щасливим фіналом. Оповіданню властиві жанрові ознаки казки-притчі з традиційним зачином і повчальною розв’язкою, унаочненням ідеї краси як фатальної кари. М. Зеров, розглядаючи ці два твори М. Грушевського (“Біжниця в Зомерберґу”, “Історія Занети Альберіґо з Венеції”), відзначаючи притаманні їм “формальні новини”, дотримання зразків “чіткої новели”, вважав, що вони “повинні увійти в круг навчального матеріалу для кожного прозаїка-початківця”. Така висока оцінка прискіпливого критика засвідчує як уміння бачити еволюцію письменника, так і його вихід на нові наративні обрії, перед якими він, на жаль, зупинився. Схильність М. Грушевського до художньої оповіді позначилася й на історичних працях, поживила їх виклад, внесла фабульну інтригу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Зеров М.* Українське письменство [упорядн. М. Сулима]. – Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 1301 с.
2. *Янкowa Н.* Історичні коди у творчості Михайла Грушевського. – Київ: ВЦ “Академія”, 2013. – 160 с.

Отримано 19 червня 2018 р.

м. Київ