

Літературні сюжети

Юрій Ковалів

ЛЕОНІД МОСЕНДЗ

Найбільшим здобутком творчих пошуків й історіософських уявлень Леоніда Мосендза (2 жовтня 1897 р. – 14 жовтня 1948 р.) вважають незакінчений, але структурно й стилістично довершений у трьох частинах (планувався на чотири) роман “Останній пророк”, виданий посмертно (Торонто, 1960) з передмовою Б. Кравцева. Перші публікації метанаративу з’явилися на сторінках “Вістника” (1937. – №5; 1938. – №2, №4; 1939. – №5, №6.). Письменник працював над ним упродовж 1940-х років. Твір для автора мав особливе значення, став синтезом роздумів про роль людини й нації на прикладі художнього осмислення драматичних і трагічних подій у Палестині I ст. до н. е., долі Єгоханана (євр.: дар Єгови, улюбленець Єгови), відомого за тетраєвангелієм як Іван Хреститель. Новозавітна історія, викликаючи асоціації з українською, не зводиться до аналогії. Це зауважив Ю. Герич у “Поясненні...” до видання (1960), виявивши в романі певні неточності, хоча письменник ретельно студіював історичні й сакральні джерела. Л. Мосендз застосував, якщо послатися на І. Франка, документальні факти “для своїх окремих артистичних цілей, для втілення певної ідеї в певних живих, типових особах”.



На думку О. Багана, Л. Мосендза цікавили не так Св. Письмо чи задокументована історія, як онтологічні питання людського покликання, героїчного чину, взаємин культури й цивілізації, нації й особистості, єдності фізичного й метафізичного світів. Відчуття історії, входження в неї окреслене вже в першій частині роману “Батьки”, де йдеться про інтенсивні пошуки адекватної відповіді ізраїльтян римській окупації, заскніння Іродової системи, депресії зневірених краян. У такому антисвіті формується Єгоханан, усвідомлюючи Давидову мудрість, що найстрашніший час – найліпший, бо спонукає людину до спротиву найжорстокішим і найпідлішим реаліям задля повноцінного життя. Опис Геброна – батьківщини майбутнього пророка, долі його батьків Захарія й Елісеби (Єлизавети), їхнього друга й вчителя Давида, митаря Закхія експонує колективний портрет гнобленого й поступово виродженого народу.

Друга частина роману стосується духовних ініціацій Єгоханана. Формування майбутнього пророка відбувається в силовому полі опозицій провінції (патріархальний Геброн) і цивілізації (поліетнічний пишний Єрусалим), автохтонів і завойовників. Пізнання трьох головних тенденцій юдейського світу,

репрезентованих садукееями, фарисеями й зелотами-сікаримами, спонукало до осмислення палестинської дійсності, що не відповідала заповідям Божим. Герой прагне йти шляхом істини, недосяжної для смертних, наполегливо дошукується у священних книгах відповіді на питання, котрі не давали спокою, найчастіше посилається на Соломона – автора трьох тисяч притч.

Здається, критиків і літературознавців менше цікавить естетична сутність роману, бо, починаючи від Б. Кравцева (роман “про історію українського націоналізму, безкомпромісного, мужнього національного руху”), вони дискутують, наскільки твір власне історичний, чи експлікує він у художній формі політико-ідеологічні концепти національно-визвольного процесу міжвоєнного двадцятиліття. Спроба розв’язати цю дилему не вдалася й І. Набитовичу [2, 174–187]. Застосовано й інші матриці. О. Тарнавський пов’язував поетику роману з екзистенціалізмом. Р. Задеснянський обмежився висвітленням ідейного змісту, або сакральним сенсом. О. Баган наполягає на творчому досвіді “вістниківської квадриги”.

Хоч письменник спирався на великий досвід романістики й історичної белетристики, його твір має жанрові відмінності, виявляє авторську практику малої прози. “Останній пророк” переповнений ніби нічим між собою не пов’язаними новелами-замальовками (епізоди з первосвящеником Гананом, Каяфою, зелотом Іродіоном, колишнім повстанцем Пасхуром тощо), тому роман у новелах як жанровий різновид у душі А. Любченка або Ю. Яновського, за спостереженням М. Васькова, тут невідповідний. Роман сконструйований з окремих “партий” – головних і другорядних, навіть епізодичних персонажів, (кожен із них “становить цілісну, замкнену в собі систему”, Ю. Мариненко), об’єднаних спільним романним задумом. Визначальна ідея роману – міжнаціональне протистояння завойовників і завойованих (не йдеться про спільну мову). Світова гармонія, проповідувана Озієм, не прийнятна Єгоханану. Імагінативна проблема набуває особливого загострення в другому, надто третьому розділі, коли відбувається становлення національної свідомості юного пророка Єгоханана. Він викриває рабську психологію юдеїв, не погоджується з пасивним спротивом Давида римській деспотії, випробовує садукееїв (Єлізар, Ганан, Каяфа, Йосиф) і на перший погляд не схожих на них фарисееїв (Гарім, Емер), здатних торгуватися з окупантами, цікавиться збройним протистоянням зелотів імперським зайдам, рятує Іродіона від полону й загибелі. Прихід головного героя до повстанців цілком логічний.

Під час роботи над романом Л. Мосендз пережив світоглядну кризу в розумінні національного збройного резистансу, навіть виявив критичне ставлення до націоналістичного руху, концепції якого щиро поділяв у “вістниківський” період. Б. Кравців навів сповнену тривоги цитату з одного листа за березень 1947 р.: “Над нашим націоналізмом нависла одна загальна хиба: неуцтво і зарозумілість”. Л. Мосендз покликався на Новий Завіт як єдиний критерій розуміння людської сутності, що перед ним утрачають сенс “абстрактні” ідеї. Поділяючи погляди Д. Донцова, прозаїк звернув увагу на “недоговореність” провідника інтегрального націоналізму, відповідь на яку вказав у власному романі: “<...> мірилом речей є людина і завжди буде людина. <...> Любов до України – велика річ, але треба ще собі усвідомлювати, навіщо нам тая Україна потрібна. Бо якщо ми в ній запровадимо своє НКВД, <...> то чи варто мати Україну?”. Лист прозаїка від 19 червня 1948 р. до А. Шумовського, як і памфлет “Засвічення храму”, висвітлює гуманістичні зацікавлення Л. Мосендза. М. Васків слушно вважає їх “найкращим ключем декодування” метанаративу роману, автор якого “пішов далі свого вчителя Д. Донцова” [1, 5]. Єгоханан тяжко переживає розчарування зелотами, перетвореними на слухняних виконавців

волі свого лідера, Іродіона, у характері котрого з'являються риси деспота. Головний герой обстоює право самоцінної особистості на власний життєвий та екзистенційний вибір, який би збігався з громадськими й національними інтересами богообраного народу на шляху його пробудження. Л. Мосендз, засвідчуючи “історіософську прозорливість”, вийшов за межі життєпису Єгоханана й панорамного життя давньої Палестини. Його роман став “синтезуючим мостом між біблійним минулим і письменниковою сучасністю” [4, 4], хоча прозаїк був не першим, якщо зважити традицію Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки та ін. Такий прорив мав би зробити пророк, якого бракувало Україні 1930 – 1940 рр., тому письменник узяв таку функцію на себе.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Васків М.* Историчний роман Л. Мосендза “Останній пророк” крізь призму проблем безмежної інтерпретації та надінтерпретації. – Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – Ч. 1. – С. 1–5.
2. *Набитович І.* Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 220 с.



ВОЛОДИМИР СВДІЗІНСЬКИЙ



Володимира Свідзінського (8 жовтня 1885 р. – 18 жовтня 1941 р.), який відмовився “евакуюватися”, заарештували 27 вересня 1941 р., мали етапувати разом з О. Сорокою, О. Веденським, К. Поліщуком та ін. на схід, але не встигли. Коли німецькі частини наближалися до Харкова, енкаведисти спалили їх живцем у клуні разом з іншими в'язнями (18 жовтня) біля села Непокритого (нині – Вовчанського району) під містом Салтовим. Сталося так, як і передбачав наділений профетичним даром В. Свідзінський: “В полум'ї був спервовіку / І в полум'я знову вернуса”.

Так знищили унікального лірика світового масштабу. Його творчість 1920 – 1930-х років достатньо відома, на відміну від початку 1940-х. Парадоксальним явищем на тлі радянської версифікації була невелика за обсягом збірка “Поезії” (1940) В. Свідзінського, що складалася з філософічних віршів, написаних значно раніше, друкованих на сторінках “Червоного шляху”, “Нової громади”, “Літературного журналу”. Ці твори контрастували з невластивим для витонченого лірика віршем “Жовтень”, яким відкривалася книжка. То був славень більшовицькому режиму, що починався одичним вигуком на “О” (“О воїн осені, о жовтень вихровий, / Як радісно проходиш ти над нами!”), правда, той “золотий жовтень” “поставив нас у брамі Життя нового”, тобто шляху далі не було. У панегірику вчувалася іронія. Твір, де помітний “внутрішній спротив цьому самогвалтуванню” (Е. Соловей), як і у вірші “Нищитель рабства, темряви гонитель...”, де образ Йосипа Сталіна, уподібнений до “Кавказа могучого”, не тільки контрастував з іншими, раніше написаними творами В. Свідзінського, а й з новими. Книжка, що з'явилася у видавництві “Радянський письменник” (Львів, 1940) завдяки Ю. Яновському, “давала уявлення про творчий шлях поета від 1922 до 1940 року” (С. Крижанівський), містила частину текстів рукописної збірки “Медобір”. Під

такою назвою друкувалися дві добірки в “Літературному журналі” (1940), де поет публікував і переклади поезії А. Церетелі, А. Міцкевича та ін.

Збірку “чистої поезії”, укладену за допомогою М. Степняка, шорстко правили видавці (наприклад, вірш “Ти ляж та й засни собі, тату...” із циклу “Зрада”), критика зустріла непривітно, підсвідомо відчуваючи в ній прецедент, який “полягав у тому, що після репресій і “чисток” ця об’ява справжньої лірики та її “екстериторіального” автора була несподіваною” [3, 318]. У кращому разі “соцреалістичні” зоїли-рецензенти на кшталт М. Шеремета дорікали автору, що “два-три безбарвних віршики на цю тему [громадську – Ю. К.] не рятують справи” (“Радянська література”. – 1941. – №4–5), навіть жахалися (Гр. Скульський), мовляв, “іноді стає моторошно, коли читаєш збірку його поезій” (“Радянська Україна”. – 1941. – №1, квітень). Правда, на сторінках видань “Соціалістичний Харків”, “Красное знамя” траплялися й прихильні відгуки (Ол. Полторацький, Ю. Корецький).

В. Свідзінський, за словами Е. Соловей, “добре тямив, у які часи довелося жити, який він обрав шлях і яка, можливо, сумна доля чекає на його твори” (“Слово і Час”. – 2006. – №9), тому більшість віршів натурфілософського сенсу витворювала в збірці ілюзію гармонійного, навіть буколічного світу, коли ліричному героєві ввижаються “видива чудні”: “І вечір був, і радісна утома, / І муркання дрімливого kota”. Ідилічні світлини засвідчують внутрішній ескапізм поета-інтроверта, здатного навіть негоду в однойменному вірші, до речі, написаному одним періодом на шістнадцять рядків, трактувати як земну благодать [4, 493]. Першорядного значення набуває екзистенція природної людини, котру проймає “яснота” світобачення, коли “Упостріль сонце протинає клен, / І іскриться оббризканий ромен, / І вся доріжка – золота!” (“Старезний сад стоїть, бувало...”).

Ліричний герой сприймає себе в ситуації первісного дологічного, доцивілізайного самоусвідомлення (“І так живу, як придолинний цвіт. / Без розмислу і дум і неспокою. / Та що по тім?”), утаємниченого в секрети довкілля, здатного декодувати його сакральний лексикон, означений драматичними й трагічними натяками: “Торкаються мене невидні руки / І з темряви, з Великої розлуки / Звучать давно безмовні голоси” (“Блукаю вдень то в луках, то в гаю...”). Життя постає не таким уже погідним, у ньому приховані небезпеки: “Десь дощ іде – / Не мокнуть голоси зозуль. / Чи хлопчик я? / Так хочу дохопитися гнізда, / Де блискавка лежить, / Де вовною обтулена змія” (“Потьмилася небесна синьота!”). Переповнена міфемами, ущільнена метафора завершена катарсичним одивненням грозової драми:

Що я почну, коли врочисті звуки
Відновляться, коли здвигнеться все.
І піде сонце понад садом.

Як дівчина, що знявши гарні руки,
Для гості милої несе
Хрустальну вазу з синім виноградом?

Взаємонакладання тропа й міфема спостерігається в баладах, що ввійшли до збірки “Поезії”. Вони схожі на народні замовляння й заклинання. Їх магія має приборкати дивного звіра, але “марне слово” неспроможне реалізувати цей задум (“Встану рано, зйду...”). Порозуміння зі світом звірів як уособленням достеменної природи лишається проблематичним, доки існує урбаністичний топос: “цілу ніч лежать, зітхаючи, / На дальнє місто видивляючись, / В на хребтах їм, проти місяця / Виблискує зловісно шерсть” (“Коли під вільхами засвітиться...”). Дійство відбувається вночі. Саме в таку пору активізуються демонічні створіння на кшталт “клятого” на болоті, який, ведучи “на короткій оброті / Золотого коня”, наказує йому оббити “три роси”, випити “три криниці”,

аби стати “на вогненного змія”. Однак мета вкотре не досягнута, бо явилось сонце, передане через синестезійну метафору (“Раптом на сході // Немов хто косою – черк! / І вдруге, світліше – дзінь!”), що засвідчила триумф вітального світла: “Стала краса” (“Темними ріками...”). Золотий (вогняний) кінь утілює солярну енергію, але, приборканий “на короткій оброті” (служіння нечистій силі), не може її реалізувати. Він у баладі навіть виявляється фейковим, тому що “померк” під першими сонячними променями. Зоонім, аби набратися сили, мусив жититися животворною силою, наявною в трьох росах, поєднати в собі три сфери буття (підземне, земне, піднебесне), символізоване трьома криницями, сягнути абсолютної досконалості, репрезентованої сакральним числом.

Стилістика заклинань і замовлянь – традиційна для лірики В. Свідзінського. Поет засвідчував “не залежність від традиції, а належність до неї як органічне в-ній-буття” [4, 486]. Ідеться про глибокий народознавчий інтерес митця, стимульований виданням “Сборник малороссийских заклинаний” (1874) в упорядкуванні П. Єфименка (його поет-етнолог власноруч переписав) та курсом лекції “Українська народна поезія” Л. Білецького, виголошеним у Кам’янець-Подільському університеті.

В. Свідзінський, перебуваючи на межі метафізичного й фізичного світів, знав сувору дійсність, яка не тільки зростає деревом “над горбиком німим”, а й бентежить несумісними контрастами, що репрезентують “розвернене гноїще і над ним / Гіркий, зелений, ядушливий дим! / Немає в тім принади і краси. / Аж раптом сміх і бистрі голоси / І полум’я – і загриміла сталь / Під молотом і бризнула відталь / На цілий світ і на печаль мою”. Поет у вірші “Листок на вітрі скаржитья листку...” вжив прийом спогаду про своє дитинство, аби не викликати підозри в пильної критики, однак не міг приховати натяк на двозначну семантику радянської дійсності. У багатьох творах, що лишилися поза збірками, постає тривога через трагічні події 1930-х років, переписану за більшовицькими вказівками національну історію. Поет, удаючись до алюзій на трагічну й героїчну минувшину, бачив, як “на колишніх полях половецьких” “Твердо стала неоглядна Русь, / Русь-Україна”. Фольклорна ремінісценція вірша “На три зорі у чисте поле...” увиразнює архетипний мотив боротьби з хтонічними істотами, коли мати вжахнулася діями свого сина, який загнздав змія (коня) “огневого”, що набув у ліриці В. Свідзінського кассандрівської провіденційності. Найпохмуріший вірш “Сарай”, спричинений смертю брата Павла під час операції, проймає безвихідним трагізмом існування, де вже не існує межі між посеїбиччям і потойбиччям (“там шашелі, зури, тхори, / Та пліснява холодних сліз, / Та тлін – беззубий костогриз, / Ще й цвіркотіння цвіркуна, / Неначе брязкання заліз, / Наточать з тебе порохна!”), як і у віршах “Умруть і небо, і земля...”, “Де не йшов я, одне й те саме...” з есхатологічними передчуттями.

Чимало поетичних творів лишилося в зшитку “Медобір” (два зошити). Е. Соловей зробила детальний текстологічний аналіз рукопису, здійснила реконструкцію за основними архівними матеріалами, що викликає “сумарне уявлення” про творчий процес, а не “його остаточний результат”, подала “гіпотетичний корпус головної збірки поета” [4, 526–530], яка виходила в редакціях (виданнях) О. Веретенченка й Б. Кравцева за межами України (1975). У зошиті “Медобір” (як і в збірці “Поезії”) вабить висока культура поетичного мовлення, стильових жанрових різновидів – від натурфілософської до урбаністичної лірики, версифікаційних засобів – від асиметричного говірного вірша до гнучкої римованої строфи. У систему віршування В. Свідзінського органічно вписується інтерпретація античного буколічного гекзаметра (силабо-

тонічний еквівалент) й елегійного дистиха [1, 249–250], у чому поет знався як перекладач поем “Роботи й дні” Гесіода, “Метаморфози” (“Сонців палац”) Овідія. Періодична зміна гекзаметричних і пентаметричних версів властива антологічним віршам “Темну, осінню фіалку дала ти мені на прощання...”, “Так і між вами живу, самотній в притаєних думках...”, “Долом тінь у саду, в верховітті ще сонце зависло...”, “Рано прокинувся, на світлий полудень вікно відчиняю...”, “Дочка Білітіді” тощо. Попри настрої мудрого споглядання в медитаціях із філософічними узагальненнями спостерігається інтерес до буденних атрибутів, їх інтимізація, що згодом стане прикметною ознакою “тихої лірики”: “Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка, / Промінь на рубчику склянки – і відсвіт на стелі. То б’ється / Бистрим мигтінням, то жужмиться в кім’ях. В сусідній кімнаті, / Ще не остиглий од сну, твій голос бринить клопітливо. / Хатнього захисту мила богине, ти зараз увійдеш / І, до стану фартушок переп’явши, наблизити до столу / Руки, нагі до плеча, на округленні злегка прозорі...”. Серед таких творів стрічається імітований дактилічний гекзаметр “Зевс, покохавши Європу, безгрудим биком учинився...”, адресований Я. Савченку, узявши епіграф якого (“Божевільно дивлюсь на загибель Європи / Під рев моїх строф”), В. Свідзінський полемізує з ним. О. Веретенченко й Б. Кравців не ввели цей чотиривірш до основного корпусу видання В. Свідзінського, очевидно, через пародійну тональність твору. За спостереженням Н. Костенко, імітації гекзаметра властиві багатьом негекзаметричним “імпресіям” поета. Іноді п’ятиіктівий дольник набуває ознак дактилічного ритму, як у баладі “Темними ріками...”, але зміна анакрузи переводить “дактилічний вірш у анапестовий” [1, 249].

Назва рукописної збірки походить від Медоборів (Подільських Товтрів), де лірик, за власним зізнанням, “був деякий час навіть щасливий”. Багатюща язичницько-християнська семантика, розкішний рослинний світ позначилися на світосприйнятті В. Свідзінського, котрий недаремно дав рукописній збірці ще одну номінацію – “Тай-зілля”, що означає багаторічну трав’янисту лікувальну рослину підмаренник справжній, має чимало інших назв (батіжки, бобачик, горілочка, гусятник, дівунка жовта, дрібноцвіт, жей-зілля, затай, затай-зілля, зілля громове, іванчик золотий, Іван-купала, інца, кашка жовта, марена медова, медівник, медовик, медяник, парасочки, рай-зілля, рійник, тайзілля, тайник, трава медова, червенець тощо). Поет убачав у рослині символ єдності світу в його розмаїтті, тому екстраполював її конотативний сенс на збірку. Як і в поезії Б.-І. Антонича, ліричний герой у віршах В. Свідзінського, за спостереженням В. Стуса (“Зникне розцвітання”), перебуває “водноряд із деревами, горами, світаннями...”, тільки “не далі цього ряду, ні на крок – попереду”. Рясно представлений ледве чи не в кожному поетичному творі рослинний світ видається на перший погляд статичним, навіть декоративним, проте забезпечує “мітологічну модель всесвіту”, що “має засадничий, визначальний характер” [4, 496]. Ідеться про символ духовного космосу природної людини, ґрунтованого на земних щедротях, переповнених багатством розкішної флори й фауни, часто через метафорику квітів і бестіарних тропів, іноді наділених містичною семантикою, як у “Баладах”, де нерозкодовані істоти постають “неодмінним атрибутом людського існування” [5, 12]. У ліриці В. Свідзінського, який дотримувався уснопоетичного трактування демонології, “мислительне й фольклорно-мітологічне начала постають у дивному злитті” [4, 493], що властиво всім його збіркам, а надто – “Медобору”, наприклад, у замовляннях від гадюки: “Вербова віта цвіте / І жовта свіча горить”. Поєднання символів Світового дерева й людської долі, світла подано через діалектизм “віта”, що викликає асоціації з латинським словом “життя” [2, 109]. Очевидно, вислів

“жовта свіча відокремиться від вербової віти” не означає відрив, а відгалуження, бо коли свіча згасне, то “зоря розсиплеться по вербовій віті, / щоб її осіяти”.

У своїх медитаціях поет-інтроверт (“Душа твоя – оселя тиші”) лишався передусім філософом, заглибленим у змістовну мить, крізь яку, мов “крізь кораль намиста”, “нитка часу переходить, / То золота, то чорна, то безбарвна”, дивувався, не впадаючи в агностицизм, її зникомості (“Нічого не існує, oprіч тебе, / Але й тебе нема”). Йому імпонує перебування в цій миті, що нагадує постійний перехід у вічність, повнокровне існування тут-і-тепер у перспективі тут-і-завжди. Мотив минущості превалує в рукописному зошиті “Медобір” (“близько чверті”) при порівнянні з іншими збірками поета [5, 10]. Для В. Свідзінського майже немає межі між фізичним і метафізичним світами (він долає її без особливих зусиль), тому ліричний герой, спростовуючи лінійність часу й простору, може перебувати одночасно в обох вимірах, наприклад, у підводній стихії і на суходолі, глибоко відчувати неідентичну ідентичність світу з примарними явищами й незмінною буттєвісною сутністю (“Падає місто в імлисте море...”). Здебільшого час постає циклічним (доба, рік), навіть незворотним, як у вірші “Я пізно прибув, невчасно. Одримів огневий коповіз...”, хоча іноді лишається можливість повернення (“Воріття”).

Структура світу в ліриці В. Свідзінського подана за властивим народному уявленню тричленим моделюванням (горішній, серединний, долішній), що властиво Світовому дереву, Великій Матері або горі. Ліричний герой вважає себе належним до таких конструкцій, перебуває “на долі” між “велетнем по високості” й голосом, що лунає “зглибока”. Іноді вони конкретизовані поширеним у замовляннях образом верби; уподібнений до бика (солярний символ чоловічої сили, плодючості) вітер, оперуючи магічними формулами, посилає до неї діда-чаклуна з наміром його приборкати: “Мерлець у гробі, камінь у морі, / А тобі б, старому, нарозумитись / Та в дуплавій вербі уякоритись” (“Наболіли деревам на довгий день...”). За спостереженням Е. Соловей, тут ужито замовляння від зубного болю, лише як привід, бо поетові важить “дух, а не буква” [4, 498]. Так само у вірші “Аби заснув, приходиш крадькома...” закодована магія усунення “уроків” (неміч від лихого ока):

Тебе обійду, обчеркну. Кругом
Осиковий поставлю частокіл.
Пристрітища, урочища, уроки

Нас будуть сторожити од людей.
Я в головах у тебе заспіваю:
“Не вийдеш більше, мій мурашку білий!”

Цикли наділені різними структурними властивостями, але першорядне значення має уснопоетична образна система, що скріплює окремі твори, пов’язані спільною драматичною ідеєю. Наскрізнi мотиви непоправної втрати притаманні “Mortalia” (лат.: людське, земне; людське страждання) і “Пам’яті З. Сь-кій”, у “верлібровій розлогості яких відлунюють і народні тужіння, й “барокові ляменти на жалісний погреб” коханої” [2, 284]. Обидві віршові сув’язі зумовлені смертю дружини Зінаїди (серпень 1933 р.), до заміжжя Сулковської. Дарма що подружнє життя родини Свідзінських розладналося після переїзду до Харкова через життєву непрактичність Володимира, його симпатію до Олени Кондратьєвої, він і далі любив Зінаїду, тому тяжко переживав її фатальну кончину. Перший цикл має свою композицію, що розвивається від гострого передчуття неминучої трагедії (“Ми збирали яр-цвіт берегами...”) до важких реалій похорону, суголосних жанру голосінь (“Нема тебе на землі!”), і сценарію суворого ритуалу (“Роздумно, важко ступали коні...”), завершується болісними рефлексіями ліричного героя – alter ego автора, який не годен змиритися з лихою дійсністю (“Ти увійшла нечутно, як русалка...”), схильний і далі бачити дружину живою (“Відколи сховав я мертву голубку...”).

Цикл “Пам’яті З. Сь-кій”, ідентифікований як “симфонія-реквієм” [2, 284], сприймається продовженням “Mortalia”, зокрема останніх двох віршів, переносячи ліричний сюжет у семантику народної символіки (крізь її призму інтерпретована родинна трагедія): “Встала між нами розрив-трава, / Розрив-трава високо росте, / Розірвала ночі і дні”. Тут чудодійна рослина, здатна розбивати найміцніші окови чи відчиняти найскладніші замки, у контексті циклу, у світі перевернутої знакової системи, пов’язаної зі смертю, виконує деструктивну функцію: “...коли ти була зі мною, ладо моє, / Усе було до ладу, / Як сонце в саду. / А тепер розладнався світ, ладо моє”. Містичне завбачення неминучого лиха в експозиції циклу (“Але ти не говориш “милий”, / Очі твої в далині”) переростає в ліро-епічну останню подорож покійниці (зав’язка, розвиток дії) “в дивне посілля, де жадного дому”, супроводжене стилізованим голосінням: “Де вас найду, де відшукаю? / Чи в садочку на листочку, / Чи в полі на колосочку, / Чи в городчику на зіллечку, / Чи в церкві на повіречку?”. Фольклорний жанр набуває авторського медитування: “Нема тебе на землі! / Ніхто ніколи не скаже мені, / Що стрів тебе тут або там, / Що твої руки, розкриті до ліктів, / Одчиняли вікно над садом”. Ліричний герой, усвідомлюючи, що “усе вмирає, / Квітка у полі, / Дерево в лісі, / Дитина в місті” (“Коли ти була зо мною, ладо моє...”), не може змиритися з такою жорстокою правдою, тому шукає “живущої води”, що її немає навіть у Сонця на білому камені (“І довго шукав я живущої води...”), бачить дружину в новому сенсі існування, невід’ємному від природи: “Твоя квітка землею обнята, / Лежить глибоко, не можна підняти. / Лежить вона в корені темної ялини, / Як тонкий місяць при хмарі осінній”. Трагічна ситуація тут-і-тепер мимоволі спроектована у вічні виміри, атрибутовані “вінком із клену” й “сосновим вінком” як символами Вічного дерева, “а на гробі твоїм, / Над чортоторіями мороку, / Над кучугурами тьми – / Сіє-повіває чебрик. / Щедрик / Творящого літа”. “Опредметнюючи трагічну подію в натурфілософських, передусім флористичних та астральних образах”, ліричний герой через випробовування нею, через глибокі страждання “проходить шлях від пошуку сутності власного “я” до рівня “всеохопної Людини”, архетипу світотворця” [2, 286].

“Баладам” із перетіканням від ліричного до ліро-епічного сюжету властиві жанрово-текстуальна спільність і локальні композиційні видозміни. Цикл “Зрада” об’єднаний спільною ідеєю морального сенсу й міфічного хронотопу в кожному вірші, однак мотив зради “набуває відмінного вияву від тексту до тексту, часто реалізується не прямо, а через образи-сигнали” [5, 14]; наскрізна сюжетна лінія поволі світліє в прикінцевих творах циклу. Улесливою й підступною постає бранка-князівна із хтонічного царства, яку сподівався визволити ліричний герой разом з одинадцятьма побратимами. Вона перетворила їх на “порохняві”, “криві” стовпчики, лишивши героя самотнім поза часом і простором (“Іду-поїду на бистрім коні...”). Поет послуговувався знаковою системою народної творчості, зокрема сакральним числом “дванадцять”, що, символізуючи світолад, “керує” простором і часом, наближається до самозамкнутого “божественного” кола, повного річного циклу, що відбилось на зізнанні ліричного героя (“Іду-поїду на бистрім коні... / А слідом // Одинадцять друзів моїх, / Одинадцять місяців молодих”), тобто 12 (11+1). Поет, свідомо звертаючись до фразових повторів для відтворення “природного ритуалу колообігу життя”, “народження–умирання”, поєднує “дві магістралі” власної творчості – “філософічне осмислення часу й міфологізм світобачення” (Т. Левчук). Тому повторення числівника одинадцять (подвійна семантика) означає сили, які призводять або до духовного очищення, або до руїни, указує на містичну, романтичну, артистичну місію. *Один* як первісна

цілісність ліричного героя репрезентує його сутність, центр, вісь буття, хоч він не всесильний, не Орфей, що вивів Еврідіку з потойбіччя, а його бранка-князівна з іклами – породження деструктивної темряви. Сакральні числа постають водночас і разом, й окремо. Вони не завжди наділені позитивним сенсом, як у “потасному домі” “три сестри, / Три жадених жури”, схожі на скандинавських норн (“– Десь ти з чарами став до бою...”). Ці злі духи, що вселяються в людину під час ініціації, “ізв’ялили, спили” “біле тіло”, “кров червону”, “жовту кість”, однак не змогли здолати ліричного героя, відродженого абрикосовим цвітом у саду своєї сестри, оселя якої “горицвітом розцвітає”.

Аналогічна символіка притаманна багатьом віршам поета поза циклами. Іноді вона набирає містичного сенсу, коли “діва ночей”, вийшовши з озера, заперечує “морхлий місяць” – уособлення “високого грабаря”, “невизнаного сонця” (“Місяць морхлий увесьь...”). Подеколи таємничі “три дівчини” прагнуть порозумітися з доквіллям, зокрема з морем, темним, “як слива-угорка” (“Прийшло до моря...”). Поет застосовує поширений в уснопоетичній практиці прийом ствердження через заперечення: “Ні, сонце, більше не приходь / Блукай собі лелекою по затонах, / Колисайся на вусах ячменю, / Оставайся на руках яблунь...”. Він зумисне ускладнює образну систему, щоб показати безкінечну асоціативну мережу тропів. Десеміація знакової системи парадоксальним чином призводить до її оновленого структурування через гносеологічне випробування: “Я догадуюся і скажу: / – То приходило сонце”. Солярний мотив як символ духовного очищення, животвірного вогню домінує й далі в ліриці поета: “На сході рано полум’я горне / Залеліє золотим гіллям, / Зажахтить огневим листям”.

Одним із лейтмотивів лірики В. Свідзінського став сад як “позначник усамітнення, меланхолійного самозаглиблення, синонім прихистку”, повернення в щасливе минуле; він сприймається “індикатором змін у душі героя, робиться вістівником не світлої радості, а гіркоти втраченого” раю [5, 8–9]. Цей поліморфний локус – бажаний, він засвідчує “можливість/неможливість туди потрапити” [5, 10], про що йдеться у вірші “Як гомонять сади нагірні!..”. Це вказує на два фізично несумісні світи (“Півнеба осінь прилягла, / Півнеба – в володінні літа”), де опинився ліричний герой, дивуючись їх одночасному співіснуванню-порозумінню: “Де жар і холод, блиск і мла / Живуть край себе в супокою, / Як на росині два стебла, / Одною плекані рукою”.

Першорядного значення в ліриці В. Свідзінського набуває родинний космос, атрибутований топосами хати, саду, дерева, кровними зв’язками, які потребують охорони й захисту. Тому героїня з вірша “Ти ляж та й засни собі, тату...” будує хату “із сухої чатини”, ховаючи в ній батька, аби його не дістали нечисті сили “горбатої” (ад’єктив відьми), “іншого лихого чоловіка” й різних “калік”. Аналізуючи сповнені одивнення вірші В. Свідзінського, Е. Соловей констатує “достоту унікальне злиття індивідуально-авторської й фольклорної поетики, ту виняткову міру органічності, що не потребує жодного наслідування чи стилізації і творить модерну поезію”. Ішлося не тільки про ідіостиль поета, а й про його принципову екзистенцію в літературі та житті, коли “фольклорна архаїка засвідчувала позицію людини сам-на-сам зі світом: поетові в становищі “внутрішнього емігранта” чи письменника “екстериторіального” це давало змогу виходити одинцем на “мертве поле” й “умиряти печаль” [4, 502].

Свою “чистою поезією”, усією творчістю В. Свідзінський, знаний “дивовижною не-конфліктністю”, довів, що можна було жити в СРСР, носити членський квиток СРПУ й не бути радянським письменником. Поет здійснив майже неможливе за умов “соцреалізму” – репрезентував високий модернізм, відмінний від “наступальної ходи” цього напряму в Європі, позначений національним

“карбом”, що зумовлювала “парадоксально тиха й лагідна поетична конквіста” [4, 486].

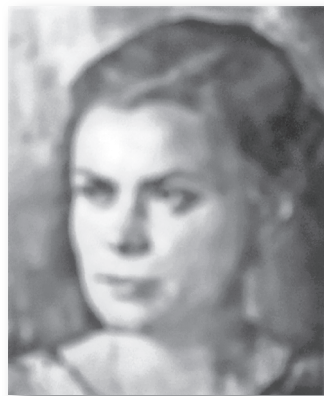
ЛІТЕРАТУРА

1. *Костенко Н.* Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 692 с.
2. *Науменко Н.* Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції українського верлібру. – Київ: Видавництво “Сталь”, 2010. – 518 с.
3. *Свідзінський В.* Тай-зілля: Збірка поезій. – Кам’янець-Подільський: ТОВ “Друкарня Рута”, 2015. – 332 с.
4. *Соловей Е.* “Роботи і дні” поета // В. Свідзінський. – Твори: У 2 т. [Вид. підготувала Е. Соловей] – Київ: Критика, 2004. – Т. 1. – С. 447–516.
5. *Тимченко А.* Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського: автореф... канд. філол. наук. – Харків, 2010. – 21 с.



МАРІЯ ЦУКАНОВА

Харків'янка Марія Цуканова (у дівочтві – Скоромна; 20 жовтня 1905 р. – 28 вересня 1998 р.), виїхавши наприкінці Другої світової війни до Західної Німеччини, поневірялася в таборах Ді-Пі (Бірау, Ляндек), емігрувала до Аргентини (1949), переїхала в США (1961), проживала в штаті Південна Кароліна. Письменниця була приємно вражена листом від 13 листопада 1947 р. від В. Винниченка, котрий, підтримуючи її прихід в українську літературу, зазначив, що деякі твори читаються “з певним зворушенням”, що авторка має стиль “чистий, щирий, перекональний”. І це важливо, адже письменник не існує поза стилем. На жаль, її артистична творчість із тонким естетичним смаком сучасному читачу майже невідома. Прозу й драматургію М. Цуканової нині аналізує й популяризує Ірина Гавриш.



Ідейно-тематичні вподобання письменниці сформувалися завдяки П. Тичині. Працюючи редактором журналу “Червоний шлях”, ознайомившись із її художньо слабкою повістю “Святий хутір” (1930), він порадив музично обдарованій авторці братися за знайомий їй життєвий матеріал: “Хто ви за фахом? Ось і пишть із життя консерваторії”. Порада поета виявилася слушною, стимулювала творчі пошуки М. Цуканової, колишньої учениці музичного технікуму, студентки Харківського інституту музичної культури й учениці художника В. Барделіуса, піаністки харківського Естрадного бюро (1935 – 1941), під час Другої світової війни – акомпаніаторки Ізюмського залізничного клубу, піаністки в харківській “Просвіті”. М. Ільницький убачає на цьому етапі її творчості, що завершився періодом Другої світової війни, пошуки “стилю” [3, 122], який, на думку В. Світайла та Ю. Шереха відповідав характеристикам “сентименталізму”. На жаль, критики не прояснили, що вони мали на увазі – чи поновлення колишнього стилю, чи наявність ірраціональної стихії, “канону чуттєвості” в її психологічній прозі, що може існувати й поза ним. Наративи письменниці, позбавлені меланхолійної мрійливості, екзальтації й манірності, радше відповідають особливостям фемінного письма із сюжетотвірним акцентуванням заплутаної інтриги без апеляції до каузальних зв'язків, недомовленості, натяків.

Є. Онацький у передмові до чиказького перевидання повісті “Їхня таємниця” (1965) зауважив прикмети “шляхетної гуманности, моральної чистоти, ідейного напруження та високої духовної культури”.

Композиційно довершена повість, написана 1943 р. на замовлення місячника “Вечірня година”, з’явилася в “Українському видавництві” (1944). Складалося враження, що письменниця, апелюючи до душевних колізій мирного життя, ніби не помічала розпалу Другої світової війни. Твір з ознаками контрасту тогочасній трагедії заперечував танатосні інтенції. Повість мала в підзаголовку жанрове уточнення “Сповідь митця”, бо й справді відповідала літературно-мемуарним вимогам, коли автор удається до самоаналізу, зізнається у своїх переживаннях, думках, висвітлює інтимні подробиці свого життя. Письменниця перевела початкову назву твору в підзаголовок, тому що імітувала жанр сповіді, зробивши його в новій номінації-натяку загадковішим, водночас розраховувала на ефект достовірності. Задля цього вона обрала ілюзійну я-форму, що інтимізує оповідь, відтак ім’я головного героя – Стефан (Стець) – стає відомим лише зі слів знайомих. Елементи соціально-побутової, психологічної й детективної повістей, “форма оповіді у вигляді записок талановитого художника (іноді близьких до мемуарних, іноді до щоденникових)”, дали змогу письменниці висвітлити низку психологічних процесів, пов’язаних із самоусвідомленням героя й з’ясуванням “впливу різних психологічних станів художника (закоханості, розчарування, дружнього ставлення, ненависті, великодушності) на творчий процес” та “взаємозалежності мистецтва та суспільства” [1, 9].

Оповідь побудована на інтризі, що, обростаючи різними, часто несумісними версіями, урешті-решт розв’язана несподіваним чином. Але вирішальну роль виконує не так любовний трикутник, властивий нарративам про закоханих, як приховані, починаючи від зав’язки, факти, невідомі оповідачу. Їх оприявлення наприкінці повісті шокує його та інших персонажів, що вже нічого не можуть змінити. Повість має ознаки фаталізму, призвідцями якого стає людська практика розуміння й інтерпретації, коли предмети та явища трактують, виходячи зі своїх уявлень про них, а не йдучи від їх іманентної природи, тому приписують не притаманні їм властивості.

Композиційна основа повісті не складна. Художник Стець симпатизує натурниці, актрисі Гані, яка його вразила внутрішньою красою, що, проступаючи крізь вроду дівчини, надить героя драматизмом. Написаний у дусі неореалізму, полемічний авангардистським і, очевидно, “пролетреалістичним” тенденціям, її портрет у виконанні Стеся, експонований на виставці, вабить невимушеною психологічною достовірністю. З полотна поставав образ витонченої жінки з магічним поглядом задумливо-запитливих сіро-синіх очей. То була артистка зі “сріблястим голосом”, що стала для художника нерозгаданою загадкою. Однак рецепція картини не відповідає суті зображення. Глядача цікавив переважно не так художній твір, як реалії побутового життя митця, іноді обліплені різними домислами й вимислами.

Друга сюжетна лінія пов’язана з Максимом Марним – відважним літуном, колишнім дитячим другом головного героя. Він викликає в художника неабияке захоплення, фіксоване в багатьох ескізах, постає втіленням шорсткої маскулінності: “Природа наділила його всім – красою, силою, здібністю до влади. Чи треба казати, що Максим був нашим ідеалом, до якого ми прагнули. Він встановлював закон”. У повісті наведено кілька його вербальних портретів, деталізована інтерпретація яких засвідчує фемінне письмо, “зраджує” автора – письменницю, яка, захоплюючись маскуліним персонажем, грає роль чоловіка-оповідача. Можливо, тому вона головним героєм обрала художника, наділеного чіпким зором, здатним не лише фіксувати “клясично вірні, ніби рукою майстра вирізьблені риси обличчя”, випнуте підборіддя, що “свідчило про силу волі”, а й покликати на ніби оживленого Аполлона,

котрому бракувало “батьорого, життерадісного і світлого виразу”. Невдовзі Стефан з’ясовує причини такого психостану Максима Марного, що позначився на його зовнішності.

І Ганя, і Максим тривалий час перебувають у непроясненій ситуації. Головний герой, не знаючи суті справи, накладає на них і стосунки між ними, що видаються “дивними”, власні уявні матриці. Обидва персонажі, потрапивши в смуги зумисної дезінформації, уже не сприймали один одного такими, якими вони були насправді, тому в них виникали симптоми ненависті й помсти за “зраду”, супроводжувані душевними стражданнями. Виявляється, їх роз’єднала закохана в Максима Марного Марина Зубач – подруга Гані. Тільки-но він опинився на службі в морфлоті, псевдомедіаторка, приховуючи їхні листи, подавала обом персонажам неправдиві повідомлення. Тривіальний сюжет міг би лишитися нерозв’язаним, якби не випадок прильоту Максима Марного – уже відомого літуна до міста, зустріч із колишнім другом дитинства, завдяки якому досить драматично знову перетнулися шляхи колишніх закоханих. Розвиток дії відбувається за відомим ще з античних часів принципом втрати і впізнання персонажів. Повість закінчується щасливо: закохані, дізнавшись про справжні реалії, закамфльовані віртуальними правдоподібними домислами й вимислами, нарешті поєднали свої долі, лишивши головному героєві гіркоту нереалізованого особистого кохання. Він мусить сублимуватися, переносючи свою енергію на мистецтво, тому вдається до самоіронії: “Я вже остаточно впевнився, що муза страшено заздрісна особа і, щоб не образити її, віддався увесь їй”. Однак Стець не годен “позбутися” вже щасливих друзів, які стали його долею, втіленою в картині “Пісня”.

Мотив малярства – наскрізний у повісті. Ідеться не тільки про муки творчості художника, а й про рецепцію його картин, що часто здійснюється не за принципом їх адекватного поцінування й декодування, а з погляду певних корпоративних інтересів, зокрема заідеологізованої “спілки мистців”. Вона знаходила “шовіністичні тенденції” в картині “Весна” тільки тому, що на ній було зображено дівчину в українському вбранні, а в портреті Гані – “слабку спробу копіювання старих майстрів”. Думка кон’юнктурної організації художників швидко змінилася, тільки-но пролунала думка “зверху” про безпідставність такої критики. Виявляється, причетним до цього рецептивного повороту був Максим, обурений тим, що Стефан змушений малювати хробаків.

М. Цуканова ніде не зазначила, що події відбуваються в УСРР, лише обмежилася натяками на них. Для неї, відтак і для головного героя – мистецтво мало онтологічний сенс, зумовлювало екзистенційний вибір креативної особистості, тому вона вклала в уста головного героя визначальні слова: “Так. Я любив своє мистецтво. Я жив ним”. Воно, відкрите світові, покликається “показати красу правди і добра”.

Доробок письменниці складає й мала психологічна проза, переважно написана до й під час Другої світової війни, що з’явилася окремими виданнями в Мурівській період (“Шовкова рукавичка”) та в Аргентині (“Бузковий цвіт”). На сторінках журналу “Календар “Просвіти” (1951) друкували її нові оповідання “Діти”, “Шоколяда”, а в журналі “Овид” були опубліковані новела “Dama de poche” й оповідання “Сторінка одного життя” в перекладі англійською мовою. Однак письменниця більше вподобала повістярство.

Між першими публікаціями на сторінках аргентинського журналу “Пороги” роману “На грані двох світів” (1949 – 1950) М. Цуканової до виходу книжки минуло чимало часу (1968), але твір не втратив своєї свіжості. Є. Онацький у передмові до видання писав про домінуючий у ньому “філософічний”, “підсвідомо релігійний” підхід до життя, хоча проблема значно складніша. Письменниця взяла під сумнів традиційне уявлення про різке протиставлення

світів – фізичного й метафізичного. У романі запропонована інтрига їх взаємодійності, сфокусованої на одному об'єкті. Ним став важко хворий художник, переконаний, що “немає межі між реальним й нереальним”. Пережиті голод, війни, полони, концтабір втратили для нього сенс, як і людське “почуття самозбереження”. Він з іронією спостерігає боротьбу лікарів за його життя, знаючи, що вони вже сприймають його за “шмат м'яса і всіляких органів, які, залежно від хвороби, потребують направи”.

У нотатках персонажа-наратора простежується еволюція головного героя, пов'язана з його “самоусвідомленням”, “визначенням свого місця в світі”, сенсу митця як такого [1, 9]. Він нидіє в лікарняній палаті, добре знаючи фінал свого стражденного життя, і водночас у сновидіннях переживає інші екзистенційні форми, постає принцом – спадкоємцем престолу, за який ведеться непримиренна боротьба, ініційована герцогом Еслі де Сорро з вродливим і хижим обличчям, його сестрою герцогинею Еслі – фавориткою короля, схожим на пантеру Йогнозу – міністром охорони життя короля і спокою в країні, відомого побудовою “в'язниць, шибениць і іншими досягненнями”. На щастя, головному героєві вдалося уникнути владної параної зрад і підступів. Принцеса сусідньої країни уманів Дальміра, з якою він одружився за “волею” простакуватого батька, надуреного придворними вельможами, що нав'язали цей шлюб, переконала його в першорядності високих людських чеснот й поваги до підданих, у потребі гармонійного світорозуміння. Однак принцу ще випало зазнати дошкульних інтриг королівського оточення, що сподівалося завдяки його одруженню з Дальмірою привласнити землю короля Мільдана, її батька. У разі ж зриву підступного плану піддані мали на меті, прикинувшись повстанцями, знищити принца. Наречених двічі рятував ватаг бунтарів галерник Ніл, котрий, визволивши принца з в'язниці, переконав його очолити повстанське військо. Вояки разом з уманами перемогли змовників – міністра Йогнозу, герцога і його сестру, хоча старий король не дожив до щасливого фіналу.

У повісті застосовано можливості *щоденника*, які спонукають недужого нотувати своє одноманітне перебування в лікарні, і романтично пригодницької повісті з яскравими особливими ситуаціями й винятково благородними героями, протиставними лиходіям, спроможними задля високих ідеалів долати будь-які перешкоди. Тому на рівні стилю варто визнати “співіснування романтичного й реалістичного зображення дійсності” [1, 10]. Попри те письменниця, оминувши патетичний дискурс, звернулася до двозначної палацової знакової системи, не тільки вербальної. Постійно перебуваючи в текстах королівського двору, принц навчився розпізнавати його латентні значення, часто несумісні із зовнішніми сигніфікатами й позірними етикетами. Гра в амбівалентні сенси, зумовлена потребою виживання у владних структурах, не зробила принца, часто байдужого до політичних справ, лицеміром, сформувала в ньому інтуїтивну здатність бачити істотне, не поєднуване з будь-яким майстерним, поверхневим камуфляжем, тому він швидко порозумівся з Дальміною й Нілом, сприйняв їхні високі етичні принципи. Йому було непросто зробити такий крок. Певний, що розмаїття світу, дане Господом, полягає в нерівності фізичних і психічних якостей, він поволі дійшов висновку неправочинності станового розмежування соціуму на рабів і вельмож, став прихильником соціальної справедливості, поширеної серед великодушних і мужніх уманів. Принц нарешті визнав у служниці Роні свою сестру по батьковій лінії. Письменниця зі своєю моделлю вільного суспільства й самоцінної особистості в ній ніде не згадувала про доктрину соціалізму, що їй випало пережити на собі, радше апелювала до звичаїв ідеалізованих українців, маркованих у повісті уманами.

М. Цуканова подала утопічну версію людського буття тут-і-тепер і тут-і-завжди. Художнє мислення авторки, набувши феноменологічних ознак, ставши

мисленням про метафізичний предмет через подвійне світосприймання головного героя, виконувало не так психотерапевтичну функцію, як презентувало особливий спосіб існування на межі. Письменниця, очевидно, спиралася на психоаналітичну концепцію К. Г. Юнга (“Тлумачення сновидінь”), котрий інтерпретував оніричні процеси як засіб налагодження взаємозв’язку між свідомим і підсвідомим, функцію компенсації Еґо, здатного ґрунтуватися на вищому рівні людського буття – самості, тобто архетипу, що виявляє центр психологічної цілісності окремого індивіда, стає метою його життя. Не проявна емпірично, вона зумовлює самореалізацію людини, її особистісну досконалість, що переживає на собі головний герой у лікарні. Персонаж сну (принц) крізь призму архетипів репрезентує власне сновидця (важко хворого), і це дозволяє виявити себе в іншому існуванні при збереженні свого Я. Цілком імовірно, що на повісті позначилися захоплення письменниці індуїзмом, зокрема ідеєю реінкарнації, властивим для античного світу метемпсихозом, християнською вірою в безсмертя душі. Тому для головного героя питання особистої смерті втрачає трагічний сенс: “Це все нереальне і це все скоро минеться, а я повернуся туди, де мене чекає нове, радісне життя, де мене чекає щастя...”. Він не посилався ні на антику, ні на християнство, ні на вайшанізм чи шиваїзм, то був його особистий досвід осягнення божественної сутності. У жанровому аспекті повість, де змальовано віртуальні, паралельні світи, що не підлягають поясненню здоровим глуздом, зважаючи на поєднання ірраціональних мотивів із реалістичною нарацією, можна вважати *прото-фентезі*.

Твір “Проба” з підзаголовком “уринок з роману” має автобіографічні ознаки, водночас передає артистичну атмосферу “Розстріляного Відродження”. Письменниця в образі дівчини-співачки Марини Книш – талановитої учениці вітчима Володимира Книша ще раз пережила в літературній версії своє минуле, часто засвідчене в натяках. Авторка розпочала роботу над цим твором під час Другої світової війни, фрагмент надрукувала в журналі “Літаври” (1947), коли проживала в Тіролі. Було написано всього три частини, які відображають відповідні етапи становлення героїні в Харкові – столиці УРСР. Упадають у вічі жанрові ознаки роману-подорожі: “Потяг, відбиваючи ритм, мчав уперед, вагон рівномірно в такт похитувався, наспівуючи коліскову пісню, під яку так солодко дрімати”. Він, за спостереженням Ірини Гавриш (“Художні пошуки М. М. Цуканової в жанрі роману”), “символізує межу між минулим, яке неможливо повернути, і невідомим майбутнім, на яке Марина Книш покладає стільки надій” [2, 263]. Неминучі зустрічі з пасажирками не стали такими епізодичними, як в оповіданнях А. Кримського, Грицька Григоренка чи А. Крушельницького, вони відіграли неабияку роль у долі дівчини, тому спілкування в поїзді з дідусем-скрипалем Костянтином Федоровичем Красовським мало для неї профетичне значення. Шанований у театральному світі “добрий концертмайстер”, журиться, що його дочка, маючи фахову музичну освіту, поміняла її на шлюб і кар’єру, тому зичить юній супутниці, наділеній голосом мецо-сопрано, успішної реалізації в оперному мистецтві.

Невдовзі їхні шляхи знову перетнуться в Харкові, що пригнітив дівчину метушнею й галасом, як і персонажів романів “Місто” В. Підмогильного, “Визволення” О. Копиленка, “Гармонія і свинушник” Б. Тенети, тільки-но вони потрапили в урбаністичні потоки. Попри те що Марії Книш місто не сподобалося своїм відчуженням і штучністю, як на полотнах авангардистів (“Сіре, будівлі високі, непривітні, повітря жакливе... Люди всі сірі, бліді, заклопотані”), “щоб співати, вона мусіла жити тут”. Надійним янголом-охоронцем в урбаністичних лабіринтах і в консерваторії став Костянтин Федорович Красовський.

Студентка не тільки опанувала секрети музичного мистецтва, а й придивлялася до людей, причетних до нього, дійшла невтішного висновку про те, що їм бракує чуття гармонії. Про це свідчив не лише вбогий одяг. Спостерігаючи за претензійним співаком у подертому пальті, вона збагнула, що причиною його невдач був він сам, бо, незважаючи на засвоєну “італійську школу”, виконував п’єсу неадекватно: “Дійшовши до високої ноти, він зафальшував і, видко, щоб допомогти собі, підвівся навшпиньках і ще з більшим трагізмом притис руку до серця”. Беручи участь у пробах до опери, Марина Книш пережила шок, збагнувши, що вирішальним критерієм відбору був не талант і музичне чуття. Варті підтримки, на думку героїні, виявилися два претенденти, але журі засвідчувало байдужість до того, що коїлося на театральному кону. Експерти “ожили” під впливом реакції балкону, де “сиділи переважно учні консерваторії”, яких вразив Маринин голос, – він “лився зі сцени, набирав щодалі краси і сили, <...> зростав, а наприкінці на високій ноті забринів так могутньо, вільно і гарно, що слухачам захопило дух”. Успіх юної співачки був беззаперечним, але її знову вразило поведження журі, зокрема молодого Лободинського, аріями якого вона захоплювалася в радіоефірі: він “підвів руку, в якій тримав рукавиці, і злегка вдарив панночку [член журі – Ю. К.] по щоці”. Такий жест видався моральній максималістці Марині, яка понад усе цінувала високе мистецтво, “нахабним”. Не звикла до публічності, вона знітилася у фойє й перед щойно набутими прихильниками, але її вкотре врятував розгублений Костянтин Федорович Красовський.

М. Цуканова, обстоюючи принципи достеменної духовності, показала їх в образі Марини Книш (своєї alter ego), котра “витримала випробування першим тріумфом і лишилася вірною самій собі”, як і героїня повісті “Невеличка драма” В. Підмогильного, змушена пережити драматичнішу ситуацію. Зважаючи на нефінальну композицію твору “Проба” та його назву, І. Гавриш акцентує увагу на питанні, “чи зможе [юна героїня], отримавши визнання, зберегти гармонію між красою та силою”. Відповідь, очевидно, закладена в характері талановитої дівчини. Фах оперної співачки не був її єдиною метою. Марина сподівалася оприлюднити праці “Теорія співів” і “Основи звуку” свого названого батька, продовжити його справу. Провінція не поглинула неординарної постаті Володимира Книша. Колеги пам’ятали його як унікального “драматичного тенора” (за словами Загорського: “Верхи хапав!”), змушеного “не без втручання царської фамілії” покинути театр, стати музикознавцем. Він мав надійну спадкоємницю, дарма що не погоджувався на її приїзд до Харкова.

І. Гавриш віднайшла у фондах Харківського літературного музею чорновий варіант продовження цього твору з рясними правками, що свідчить про планування подальшої роботи М. Цуканової над його написанням. Письменниця мала намір завершити також “Мої спогади”, над якими працювала на замовлення Б. Бойчука, надрукувала дві частини у кварталнику “Світовид” (1993. – №3, 4).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гавриш І.* Творчість М. Цуканової (проза, драматургія, мемуари): автореф.... канд. філолог. наук. – Харків, 2007. – 19 с.
2. *Гавриш І.* Художні пошуки М. М. Цуканової в жанрі роману // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2013. – Частина I. – № 4. – С. 260–273.
3. *Ільницький М.* Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

Отримано 17 серпня 2019 р.

м. Київ