

Літературні сюжети

Юрій Ковалів



МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ

Серед колишніх “молодомузівців” Михайло Рудницький (7 січня 1889 р. – 1 лютого 1975 р.) відомий як доктор філософії, журналіст, літературний критик, літературознавець, а не поет. До віршування він звертався спорадично. Перебуваючи в Києві (1918), підготував рукопис збірки “Кілька віршів” і надіслав її М. Зерову. Вона так і не побачила світу, уперше з’явилася в журналі “Сучасність” (1993. – Ч. 4). Книжка поезій у прозі “Очі та уста” була надрукована у Львові (1932). І. Коломийців, зараховуючи М. Рудницького до “кращих сучасних ліриків”, зазначав, що його віршам властива

“французька переточеність, подекуди манірна еротика, англійська скутість слова, гарна – хоч подекуди штучна – українська мова й експериментальне орудування віршем та багатством апперцепційних форм”, але часто в цих творах уражав “холод, об’єднаний з барвою і звуком” (“Новий шлях”. – 1929. – Ч. 2). Вірші поета, “витримані в дусі чистого парнасизму”, засвідчували “логіста” [1, 452]. Навряд чи наявні в них елементи кларизму, філігранної мови, досконалих рим і ритму, властиві ліриці Л. де Ліля або Ж. М. Ередіа. М. Рудницький не мав наміру “французьку душу <...> насильно вбгати в наше тіло”, як припускав П. Карманський [3, 73]. Справа не в “пересаджуванні” французької літератури, що на ній М. Рудницький добре знався, а в концепції “мистецтва для мистецтва”. Він обстоював саме такі погляди в критиці та віршуванні, хоча це ще не дає підстав відносити його до послідовників французьких поетів-модерністів. У віршах М. Рудницького значно більше позбавленої предметних значень символістської поетики, ніж кларизму (“Коли Твоє ім’я для мене словом стало...”, “Жаль”), імпресіоністичних натяків (“Наші руки сплелися як перше...”, “Натяки”), неоромантичних рефлексій (“Достоту ось таку”, “Над морем”), що властиво ліриці “молодомузівців”. На відміну від них, він тяжів до формального експерименту, часто з твердими строфічними формами, до сонета припасовував стилізований пентаметр, надуживав енjamбеманами, оказіональними римами, унаслідок чого “формальну, майже святошну мову сонета з прозорими синтаксичними конструкціями” було замінено “цілком вільною говірною дикцією” [2, 216]. Упадає у вічі коструbate мовлення поета, утиснуте в ямбічний розмір із зім’ятою ритмікою (“І згарди гранню брисли на ліси, / Торкнувся скляних плес зефір, / І бір заграв у тисяч лір / На срібних струнах антифон краси”), з переважно точними римами. У віршах замість художнього показу сердечних почуттів домінували розважні міркування про них: “І я, як Ви, не люблю ніяких трагедій, / Полишмось знайомі”. Він вагався

між пристрастю й поміркованістю, нарікаючи, що в “Епікура не вдавсь, ні в Платона” (“Між двома”). “Кавалерні” сонети, усотуючи традицію бароко й рококо, активізували гру слів, епіграмну дотепність, позірну неформальність, за якою вгадувалася “висока шліфованість форми” [2, 117].

Вірші М. Рудницького, виявляючи “вченого-ерудита” (Б. Бойчук, Б. Рубчак), близькі до ліричного жанру наукової поезії, коли превалює раціональне начало, властиве типовому твору з еклезіастівським натяком (“З усіх захоплень...”). Звертаючись до Ероса, поет апелював до “старих захоплень” бога любові, перенесених у нову, “радісну” добу, що виявилася “не кращою”, коли “час, книжки, любов – путами раба”. Еліпс указує на семантику необхідності трьох понять, поставлених в один ряд, по суті рівновеликих, якщо не тотожних. Тому стирається межа між сутністю і явищем, між прихованим єством і майстерною маскою. Це властиво, на думку поета, жінкам, які прагнуть здаватися, а не бути: “Вражіння перших стріч так швидко заміло! / Вдивившись нині в Вас, найменше вірю в силу / очей моїх, де б’ються Ваших віч всі змішки. / Коли іду від Вас, в грі мрій їдкий, як Гайне, / чую, що лиш собі лишили Ви всі тайни, / мені віддали лиш – пусті слова та смішки” (“Вражіння”). Ліричний герой, як його alter ego-автор, дарма сподівався в Ній “стрінути Велике, Нове, Сміливе, Гарне, Незвичайне”. Він уподібнює себе до сліпця, якому не судилося збагнути, “щоб в Тобі тіло й що душа”, знайти відповідь “Хто, хто вона?!”. Займенник “вона” поет зазвичай уживав із великої літери (лише один раз – із малої), і це свідчило не лише про шанобливість до жінки, а й про символістську сакралізацію фемінної натури, трактованої в душевно-тілесній єдності, з превалюванням сублімованої семантики. Мить еротичної відвертості, що фіксує “кожнісінька злука уст”, сприймається “огнем в огні невтишної забави”, але не приносить екзистенційної повноти, викликає сумнів: “Віддати за них все – чи справді буде досить?..” (“Колись я за цілунок не давав нічого!). Вона, схожа на ману, не має відповідної ідентифікації (“І чим ти є?”) навіть тоді, коли ліричному героєві здається, що він збагнув “тайну жіночу” (“Ти не одна з тих довгожданих мрій...”). Така ілюзія зумовила екзистенціаль нудьгу при спогляданні образу жінки (“Гляджу, немов жебрак на списки бірж”), лишивши по собі поетичну рефлексію: “Тільки строфа. А може?.. Ні! Ледве чи вірш” (“Тільки вірш”). Беручи версифікацію за критерій аналогії, М. Рудницький “дефініював” вірш через низку порівнянь із протейною, багатозначною жінкою, (“Які мені найбільше до вподоби вірші?”), трактованою як шлях до істини, невловної, недосяжної, немов загадкова фемінна сутність. Ліричний герой переживає агностичний присмак невдоволення, бо пізнання спіткнулося об сенсуалістичний поріг.

Поряд із таким масивом віршів наявні твори натурфілософського наповнення, що асоціюють природні явища (пори року) з еволюцією людського життя (“Зимовий сонет”), побудовані на переживанні вітальної енергії, поданої через одивнену метафору, як у вірші “На пляжі”:

П’ю час і просторінь. Любо. Солодкою
втомою душа плаває, мов корок,
що хилитається далеко за лодкою.
Вода й небо – шнур розсипаних
пацьорок.
Пнусь оцим шнуром між дві прогалини:
небо й море. Хто швидше його видре?
Тіло, від сонячних цілунків спалене,

сиплеться піском плескатої клепсидри.
Щораз легше. Ще мить, блакиті, і
плистиму
птахою до тебе, як цар легкоперих.
Або розсиплюся в піску огнистому,
який візьмеш, море, вдарившись об
берег.

Таких творів небагато в поетичному доробку. М. Зеров у віршовій “Присвяті” М. Рудницькому констатував не без доброзичливої іронії “еклектичний” характер його образної системи й метричної структури (“птах Лоенґріна, / Українське сало й японський комфорт, / І метрика Ваша – страшна мішанина”), де вчувається “силабіки лютий імпорт”. Справді, силабо-тоніка у версифікаційній практиці М. Рудницького викликала враження силабічного віршування, що, на думку Б. Бойчука й Б. Рубчака, зумовлено синкопією наголосів, ефектами ритмічного іпостасування. Поет урізноманітнював віршову структуру, випробовуючи її в сонетах чи сонетоїдах з обрамленням (“Наші руки сплетуться, як перше...”), і в рондо (“Єдина Ти ведеш мене в світи...”), і в довільному хорейчному розмірі з різною кількістю стоп у рядку зі змінною анакрузою (“Ждуть перед домом”) чи в гетерометричних віршових формах (“Жду листа”).

У доробку поета з’явилася окрема книжка віршів у прозі “Очі та уста”. Автор демонстрував чуття синтетичної настроєвої жанроформи, популярної в літературі раннього модернізму, дотримувався переважно імпресіоністичної тональності. Його внутрішні монологи схожі на щоденникові нотатки любовних пригод – від першого побачення до розлуки. Композиційна основа циклу починається своєрідним прологом “Еліксир серця...”. Ліричний герой прагне збагнути парадокс любовного горизонту очікування, коли найщиріші сподівання не завжди збіжні з кінцевою метою. Лише зафіксовані на папері, вони несуть карб документа (“Стружечки розмов – крадених у Тебе й у безсоння...”), що зберіг ілюзію присутності коханої. Тривіальна любовна фабула набуває особистісного нюансування, починаючи зі знайомства: “Згадай: це була зустріч, як і всі інші”. Ліричний герой, переживаючи насолоду власного протистояння “жіночій студії”, не сподівається на “кохання з першого погляду” (“Перша зустріч”). Несподіване побачення інспірує потребу пізнання жінки, відкриття в ній особливого, досі незнаного світу, усвідомлення, що без неї життя втрачає сенс. Вона переповнює ліричного героя впродовж доби, поживавлює індиферентне довкілля: “Краплиною блакиту з очей Твоїх підмалюю блідину неба, одною багровою цяткою Твоїх уст оживлю рожі, що охляли з туги за тобою...”. Милування коханою (“Шепіт розколиханої гілки”) переростає у сплески лібідозного осяяння, подані через делікатні натяки та насмішки зі стріл Ероса, усвідомлення невідповідності підсвідомих вітальних інстинктів та реалій Super-ego: “Смієшся із власної чутливості й моєї, жартуєш із моїх схвильованих хвилин і слів, глузуєш зі світу, який хотіла збудувати Ти з волі і розуму...”. Жінка, опинившись у невідповідностях емоційного й раціонального начал, лишається ескізною безтілесною постаттю, означеною очима й губами. Це становить своєрідний лейтмотив циклу, на якому ледь позначилися жанрові риси блазона. Ліричний герой кохає не жінку, а її легкість, “уста, що вміють бунтуватися проти бажань і примх і вміють дякувати мовчки устам за бажання та примхи”. Метонімія, указуючи на перебіг любовної гри (“Стріли”), розмивається у спогадах про недавні побачення, ідентифіковані “сліпою нетлею”. Коханець сподівається, що відстань випробує їхні почуття, тому називає кохану водночас Далекою й Близькою (“Далечинь”), не знаходить лексичного відповідника багатогранним еротичним переживанням – вони так і лишаються не названі (“Безіменне...”). М. Рудницький дотримувався практики символістів, які, оперуючи багатозначними натяками, послідовно уникали номінацій. Така стильова настанова наклала таємничий серпанок любовного дискурсу на вірш “Розстання”, коли ліричний герой і кохана не можуть з’ясувати семантики своїх стосунків: “Ти не можеш знайти різниці між ніжністю і спочуванням. / Я не можу знайти різниці між розстанням і першою зустріччю. / Мовчанка не заступить слів, слова не заступлять цілунків”. Прикінцева фраза

“Як же ми розстанемось?” із підтекстом апорії не має відповіді, лишає поезію в прозі нефінальною при відмінних – чоловічому й жіночому – поглядах на спільну проблему. Вірш із парадоксальною назвою “Без слів, замість слів”, що завершує цикл, позбавлений функції розв’язки, виконує компенсаторну роль метонімічного сенсу. Змістове обрамлення “Усміхнися...” – “Усміхаєшся” привносить надію в горизонт очікування ліричного героя, який, апелюючи до “спкою Твоїх брів”, “поруку Твоїх вій”, “доторку Твоїх рук”, нарешті зізнається: “Люблю Тебе замість слів, замість мрій”. Останні два словосполучення, повторені рефреном, підкреслюють, що для ліричного героя важливою подією стала кохана, безпосередньо присутня в душевно-тілесній єдності, а не різні вербальні й фантомні замітники. Тому в останньому вірші циклу спростована теза першого вірша “Еліксир серця...”.

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. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході: У 2 т. [упоряд. Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передм. – І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
3. “Чорна Індія” “Молодої Музи”: Антологія прози та есеїстики [Упорядк., літ. редакція та прим. Василія Габора]. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2014. – 352 с.

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ



Постать унікального науковця, академіка, орієнталіста, незмінного секретаря ВУАН, письменника Агатангела Кримського (15 січня 1871 р. – 25 січня 1942 р.) була окрасою української культури, але не більшовицької системи, прикметної низьким плебейським світосприйманням. 19 липня 1941 р. енкаведисти наполягли, аби А. Кримський, який працював у власній бібліотеці у Звенигородці на Черкащині, виїхав із ними до Києва для оформлення документів, щоб приєднатися до евакуації у складі Академії наук УРСР в Саратов. Та наступного дня його заарештували на підставі постанови старшого оперуповноваженого II відділу III управління НКВД УРСР сержанта держбезпеки Секарева. Поважного

вченого, незважаючи на похилий вік, солідний науковий й літературний доробок світового рівня, звинуватили в тому, що він “був ідеологом українських націоналістів”, брав участь у міфічній “СВУ”, працював “на відрив України від Радянського Союзу”. Збереглася датована 14 січнем 1942 р. довідка фельдшера про перебування важкохворого 72-річного А. Кримського в тюрмній лікарні Кустанайської загальної тюрми №7 НКВД Казахської РСР, а 26 січня сержант безпеки Сеткін та черговий фельдшер Нефелов склали акт про його смерть (25 січня, перша година тридцять хвилин).

А. Кримський як поет уписувався в контекст раннього модернізму. Утім його збірку “Пальмове гілля” (1901, 1909, 1922) про “нечестиве кохання” не збагнеш, не знаючи суфізму. А своєю прозою він на початку 1890-х років розпочав модернізм в українській літературі, коли в Європі про цей конкретно-історичний напрям тільки-но заговорили (в Україні ж панував реалізм). Відтак версія про впливи відпадає, як і про теорію підсвідомого, бо З. Фройд лише

починав свої психоаналітичні дослідження, а його визначальні роботи на кшталт “Тлумачення сновидінь” з’явилися вже на початку ХХ ст. Письменник радше знався на роботах віденського психіатра Р. фон Крафт-Ебінґа – автора “Підручника клінічної психіатрії” (1879), “Статевої психопатії” (1886) тощо. Після кількох оповідань, на яких ще позначилася інерція традиційного реалістичного прозописьма (“Та хто ж справді винен?”), після іронічного трактування народницьких концепцій (“Перші дебюти одного радикала”, “З літопису преславних діяння панів Присташів”), у його доробку з’явилися твори з елементами відмінного стильового спрямування (“В вагоні”), коли в основу сюжетних ліній покладено хронотоп шляху та проблеми напружених етнічних взаємин і явищ філологічного (!) сенсу. Письменник, глибоко розуміючи проблеми мовознавства, психології, виявляючи неабиякий інтерес до щойно зароджуваного психоаналізу, написав оповідання “PSYCHOPATIA NATINALIS. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо” (1890) з нетиповою для української літератури іронічною назвою, що скидалося на наукоподібний трактат. Автор запропонував інтелектуальний твір, започатковуючи експериментальну прозу нового типу тоді, коли неподільно панував реалістичний дискурс, “перший ясно вибрав собі героїв психопатів, і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю із селянських грудей” [2, 149].

Зміст внутрішньо місткого нарративу нескладний: персонажа, який проживав на чужій йому Московщині, охопила болісна ностальгія за Україною (“На Вкраїну, на Вкраїну тягло мене! Недужав я на тую хворобу, що зветься “нудьга додому”). Він одужав із поверненням на мальовничу рідномовну батьківщину: “Я такий щасливий, що міні здається, ніби я п’яний зо щастя”. Зовнішній сюжет укладено в однозначне протиставлення українського світу (“...хатки по селах не зрубом, а в ушулі: білесенькі, попідмазувані <...>. Побачив я все це – та й схвилювався, стурбувався, занепокоївся”) московському антисвіту (“Москва міні огидла й остогидла”).

Сутність твору значно складніша, стосується суперечливих переживань героя, надто заклопотаного пошуками критеріїв національної ідентифікації, що зумовлює конфліктний перебіг суперечливих внутрішніх сюжетних ліній. Наративна я-форма відтворює інтровертивний часопростір головного героя, для якого органічними персонажами стають його рефлексії, а довкілля перетворюється на схематичну знакову систему. Він уникає її, почувачись комфортно, наприклад, у малолюдних Сокольниках, де “зачинає марити, а про що марити? звісно, про Україну”. Повернення на Батьківщину актуалізувало романтизовані уявлення. Вони притьмарилися вже в поїзді, не так в епізоді з російськомовними вередливим дамами, як з українськими переселенцями, змушеними покидати рідні домівки в пошуках гіркого хліба на північній чужині. Спілкування з ними травмувало вразливого оповідача: “...гадка про гірку селянську долю мене гризла; як же я розібрав свою несилу допомогти біднякам, то на душі ставало ще гірше”. Гіркотні реалії знімали серпанок з ідеалізованої моделі українського світу (ситуативна полеміка “шахтьора”, який обожнював “государя” за відміну кріпацтва, та його псевдорадикального опонента, “простого брехунця”-гімназиста). Російське мовлення черкаських заробітчани спочатку шокувало оповідача (“Чи ж обрусеніє встигло вже дати аж такі овочі?!...”), доки він не збагнув, що молодь радше пародіює чужу мову: “Кумедні почування боролися в міні. Я не знав, чи й самому пристати до гурту та почати лаяти “кацапів”, чи здержатись”.

Намагання з’ясувати свої національні почуття, які в Російській імперії вважалися шкідливими й хворобливими (типовий погляд колонізатора на

спроби колонізованого ідентифікуватися, бо лише панівна нація має право на самовизначення), спонукали його звернутися до київського психіатра. Той, почувши про симптом *psychohatia nationalis*, “мовчки здвигнув плечима, іронічно кахикнув та й пішов геть”, бо як фахівець знав *psychohatia sexualis*. Справді, в оповіданні відсутня психологічна абсолютизація статевого потягу. Лібідозний порив компенсовано екзальтованою, поетично оформленою сублімацією національної самосвідомості. Тому оповідач, котрого Ганна Останіна назвала “я-націоналістом”, переконаний, що без національного ества, як без повітря, неможлива повноцінна особистість, не лише завзято спростовував своїх опонентів (“Дак вирвіть же, вирвіть же попереду моє серце! вирвіть серце, котрим я кохаю, та аж тоді балакайте зо мною проти національності!”). Він вдався до самодіагностування, дійшовши висновку, що *psychohatia nationalis* насправді не має нічого патологічного, радше засвідчує природну сутність людини, здатної промовляти зі свого, а не чужого голосу, бути собою. Лише рівновеликі нації можуть порозумітися, усвідомлюючи розмаїття в єдності, уміючи перекодувати знакову систему іншого на власну, чути іншого немов себе. Це продемонстрував оповідач, услухаючись у страждання двох росіянок, що він сприйняв глибоко до серця, провівши аналогії зі стражданнями українок. У схожій герменевтичній ситуації він перебував і під враженням творів Гафіза, які спонукали до роздумів про Україну: “Та це ж мова про Київ і про Дніпро!”

Українські обличчя, убрання та мова, навіть лайка, що не мала брутальних ознак, на відміну від російської, ще не приносили оповідачу сподіваної втіхи. Предметна конкретика національної дійсності, унаочнена під час поїздки від Києва до Звенигородки, здавалася недосконалою. Йому при спогляданні мінливих весняних краєвидів навіть не віршувалося, постійно муляло “щось”: “Щось мене вколало друге, наче голка, а далі, раптом, ціла болюча течійка поволі стала пливти по всім тілі, по всіх нервах. Чим більше тая затроєная течійка розпливалася по мені, тим більше мене хапала печаль. А причин, щоб сумувати, я не знав...”. Володіючи аналітичним хистом, не задовольняючись натяками, він намагався з’ясувати детермінанти свого душевного стану.

Етнографія, за яку, мов за соломинку, ухопився допитливий гетеродієгетичний оповідач при поверненні на рідну Звенигородщину, була лише одним із шляхів “спроб і помилок” епістемологічного пошуку, інспірованого купальськими обрядами. Головний герой усвідомлював цінність фольклорно-етнографічного матеріалу, навіть якщо той сприймався своєрідною “чудною естетикою”. Дивакуватий персонаж навіть знаходив джерела в нових стильових тенденціях наприкінці ХІХ ст.: “Зневажливо висміювати цю кумедну мужицьку естетику ми не маємо великого права. Невже ж наші “інтелігентні” літературні школи – символізм і декадентство – так-таки дуже високо стоять понад селянське “чинги-ринги”?!”. А. Кримський, інтуїтивно відкривши простір модернізму, не відкидав традицій етнографічного реалізму на відміну від багатьох сучасників і наступників, схильних убачати в цьому стилі обмежену “провінційність”, що немовби шкодить літературі, її розвитку та входженню в новий конкретно-історичний напрям. Навпаки, будучи науковцем, він, як і Наталя Кобринська, знаходив між модернізмом і фольклором спільність, що ґрунтувалася на принципах ірраціональної стихії.

Споглядаючи купальську містерію з піснями та плетенням вінків, що супроводжувалася коментарями її учасників, зокрема дітей, парубків та дівчат, головний герой обрав роль активного спостерігача. Продираючись крізь міфологізовану свідомість, він знаходив метафізичні істини як шлях до сутності національного буття, закодованого в язичницькій семантиці. Тонке анімістичне чуття допомагало порозумітися з персонажами персоніфікованої

природи – анциболотом, русалками, Дажбогом: “Дажбоже! Ти радієш, що твої внуки рідних святощів не забувають?.. Ти радієш?.. І я радію с тобою, і щиро молюся до тебе: “Призри с небеси, Дажбоже, і посіти вертоград сей...”” Нарешті оповідач, відчувши повну силу мови, закодованої в народному словнику, потрапив у національний духовний космос, пережив органічну єдність внутрішнього й зовнішнього світів, що пробудила в ньому фантазійні видіння, душевні зворушення, зумовлені пізнанням вічних цінностей.

Відповідь, яку прагнув отримати головний герой, розкрилася йому в мить осяяння, хай і маркованого іронією скептичного науковця, схильного до сумнівів щодо власних спостережень та міркувань: “Таки не можу перебутиса без рефлексії! – Це, що ти робиш, сміхота сміховинна!.. Це чиста хвороба, це *psychohatia nationalis*... Психопатія? – Добре! нехай і так! В усякім разі це дуже мила психопатія”. Твір побудований на запереченні визначальних тез, має риси сократівської майєвтики, завершується ремінісценцією забороненого вірша “Ще не вмерла Україна” П. Чубинського.

Психоаналітичний метод висвітлення драматичних колізій свідомого й підсвідомого, уперше запроваджений в українське письменство А. Кримським, сприяв оновленню наративної практики, розширенню меж малої прози: “<...> саме тут вражають масштабні за розміром самоспостереження я-оповідача за психічним станом, глибоко усвідомлені психоаналітичні роздуми про власне безсилля, складні психоаналізи, що загострюють увагу читача на конкретних причинах хвороби “я-націоналіста”” [2, 102–103]. Водночас письменник здійснив безпрецедентний прорив у стильове розмаїття, не відкидаючи реалізму, зокрема етнографічного, використовуючи не лише романтичні та необарокові форми, а й стильові ознаки сюрреалізму, що сформувався як течія авангардизму в 1920-ті роки.

Поетика ірреальних видінь притаманна вставному спогаду з дитинства оповідача, пригадування якого має пояснити причину його неврозів і неадекватної поведінки. “Правильна” логоцентризowana педагогіка, утілена в безживному образі “старої, поважної англичанки-гувернантки”, що на очах перетворювалася на спрофанованого Мефістофеля, не лише нівелювала природні властивості дитини, роблячи з неї безвольного “хлопчика-цяцю”, а й зумовила болісне роздвоєння його свідомості: “Ба то один голос казав: “Ти не дитина, отож будь ласкав не пустувати”. Міні здавалося, що я й бачу, навіть бачу той голос. <...> А другий голос – то був наче а little babi”. Утрата людської сутності під впливом схематичної дидактики зумовлювала хворобливі перетворення в дитячому світосприйнятті, пробуджувала несподівані натуралістичні сплески.

Експериментальними інтенціями були взаємопов’язані між собою психоаналітичні оповідання “Дивна пригода” та “Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу сексуальної психопатії”. Перший твір репрезентує аналітичну психіку вченого, другий – художню містифікацію, закамouflювану під науковий жанр. Автор намагався створити ілюзію безпосередньої правдоподібності подій поза епічним каноном. Усвідомлюючи гетероморфну структуру оповідань, А. Кримський устами оповідача застерігав читачів від усталених сподівань: “Я не белетристичне, не “краснописьменське” оповідання складаю, а буквально переказую те, що справді говорилося”. Традиційний наратив із класичною композицією поступається вільним інтерпретаціям подій, яких не так уже й багато в обох текстах. Натомість оповідний простір заповнює “герой, що філософує про життя, може списати небагато думок, без слова автобіографії й без одної цікавої події – зате може лишити нам увесь світ проблем і ціле своє індивідуальне обличчя в афоризмах” [2, 149].

Сюжетні колізії оповідання “Дивна пригода” стосуються переважно драматичних суперечностей між логоцентричними, раціонально верифікованими системами й ірраціональними сплесками несвідомого. Це непокоїть дослідника, відриває його від поважних філологічних студій. Він називає кілька містичних випадків, що не піддаються логічному поясненню, посилається на астронома, котрий зібрав у книзі “Невідоме” важливі незрозумілі факти, якими не повинна гребувати наука, якщо вона має на меті об’єктивне пізнання дійсності в її розмаїтті. Наприклад, несподіваний дивний голос відірвав оповідача від пильної роботи, здалося, що “у душі моїй заговорило придумане почуття, що хтось мене нагально кличе, хтось мене бажає притьмом побачити”. І справді, тієї миті до вченого звернувся подумки його учень із Московщини Костянтин Фрейтаг. Здатність читати думки на великій відстані, передбачати події неодноразово шокували оповідача-інтелектуала, який усвідомлював безсилля позитивістської методології в розкритті незбагнених явищ, проілюстроване на прикладі півня. Птах, що прив’язався до оповідача, явився йому (оповідачеві) уві сні з жалісними очима, а виявилось, що “його вчора надвечір зарізано”.

Автор, спираючись на принцип індукції, підводить читача до основної події оповідання. До неї ж був причетний співавтор Андрій Олександрович Забелін, в “чудакуватості якого відчувалося навіть дещо ненормальне”. Химерний чоловік не справив особливого враження на оповідача передусім через дилетантське розуміння орієнталістики й незнання східних мов. Фахівець та лінгвіст-любитель сперечалися і щодо мовознавчих проблем, і щодо значення несподіваних лексем на кшталт “лахудра” або “урильник”. На думку оповідача, він має справу з “тупоумним слов’янофілом”, утратив до нього інтерес, та й замість Андрія Олександровича з’явився новий квартирант, німець Ейслер, що ліпше розумівся на філологічних питаннях.

Можливо, епізод із Забеліним зник би зі свідомості “кабінетного вченого”, що за наукою “усяку найелементарнішу політику ладен забути”, коли б не фатальна обставина: герой відчуває, що “у голові перебіжить легенький туманець; в очах трохи потемніша... за хвилину знов проясніша”. Оповідачеві явилось приголомшливе видіння: “<...> чиясь одхилена назад мертво-блідава голова, ... голова з заплещеними очима... в домовині!.. Голова Андрія Олександровича!”. Колишній співавтор справді помер. Усе це “сердило, бо руйнувало той гармонійний раціоналістичний світогляд”, який “у собі виробив” оповідач, вносило “ірраціональний елемент, вносило дісгармонію!”. Однак не жаль за покійником заповнив думки філолога, а утилітарний інтерес до рідкісних книг перекладів зі східних мов, що після смерті Андрія Олександровича опинилися в букіністичному магазині. Придбавши їх, оповідач помітив посторінкові “зазначки”, і це спонукало його по-новому глянути на колишнього співавтора, який постав допитливим і критичним читачем філологічних текстів. Уразили наратора і два листи в пожовклих конвертах “до якоїсь покинутої жінки чи дівчини” та “невеличка сторінка паперу, недбало й нечітко пописаного”. Відкриття спонукало його ламати “свою голову і свою фантазію”. То був стислий план твору з неочікуваною для аскетичного автора назвою “Мемуари старого гріховоди”, що складався з хаотичних, довільних тез (“Совість і філологія. Молитва. Наркоз.... Радковський і французький урок в гімназії. Бита морда.... Ось у мене істерика. Мамо, мамо!”), приховував “якусь мовчущу душевну трагедію”. Відтоді непомітно змінюється характер оповіді, наратор опиняється в екстрадієгетичній ситуації. Перебуваючи поза межами історії, він лише присутній у розповіді про неї. “Кабінетного вченого” охопила потреба порозумітися з Андрієм Олександровичем, йому ввижалося, що він таємно схилився над плечем автора “Мемуарів старого гріховоди”, чуючи

іншого, як себе: “Він пише – а я жадібненько слідкую за ниткою його оповідання; він пише – а я все те аж ковтаю. Хвилююся, потерпаю... він пронизливим голосом завив, як вовк. Міні стало й боляче й мотрошно. Я сам аж трусився з нервового зворушення...”

Чи не вперше не тільки в українській, а й світовій літературі йшлося про герменевтичний принцип адекватного прочитання тексту, що пізніше обґрунтував Г.-Г. Гадамер, ідучи від тексту, а не до тексту (як зазвичай велося в рецептивній практиці), не накладаючи на нього сторонніх матриць. Гетеродієгетичний оповідач, звиклий апелювати до розуму, мимоволі втратив чуття межі між реальним й ірреальним світами. Видіння здавалися йому реальнішими, ніж сама дійсність. Він, перебуваючи в стані психоаналітичного зосередження, “підшукавши для свого сна логічне обґрунтування, аж надто легко вгамовував свої думки і сумніви”, переконаний, що все “це було навсправжки!”, відтепер існував у личині Андрія Олександровича, окреслений у мемуарах: “Тільки ж, хто ж має вважатися їх автором? Я, чи незнайома міні мертва людина?!”

Оповідач відчув обмеженість власного знання, тому його нарація позначена недомовленістю, фрагментарністю. Прозаїк одним із перших в українському письменстві вказав на кризу логоцентричної традиції, що її пережив герой-науковець: “Усі незрозумілі явища, які не підходять під точні природничі закони та під формальну логіку <...> раціоналізм повністю одкидає: визнає їх за неправдиві, за неіснуючі, за виплід фантазії – та й край!”. Письменник відчув, що потрібен інший тип оповіді, який мав би долати міфологізоване раціо, тому в рецензії на повість “На дні” І. Франка взяв під сумнів логоцентричне уявлення Темери.

Очевидно, усвідомлюючи обмеженість “Дивної пригоди” для розкриття химерної історії, А. Кримський написав оповідання “Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу сексуальної психопатії” (1894). У ньому наративна я-форма відображає психіку Андрія Олександровича, що зумовило зміни в жанрі, який, містифікуючи наукову біографію, претендує на достовірність оповіді. Через “безпричинну нудьгу” й психічний неспокій (“Хіба я не знаю, що всі душевні болі нелогічні...”) фіктивний автор захопився порівняльною філологією, сподіваючись завдяки їй знайти надійні, раціонально обґрунтовані принципи буття: “Логіко! прийди ж до мене знов на підмогу! Розуме! вгамуй мене!”

Персонаж уважав причиною власних неврозів егоїзм, виправдовував його (“Моє чуття казало: “будь егоїстом”, – я й був”), як і відсутність віри в Бога, у безсмертя душі, що властиво постренесансному прагматику, схильному зазвичай апелювати до розуму, перетвореному на культ, на перешкоду спілкування з Богом: “...мій розум мене покине, і я увірую в Бога й міркуватиму вже не по такому”. Хоч би як самовпевнений герой не хапався за розум (“Я написав свої рядки так, як міні диктував розум”) і логіку, його мучили докори совісті, сумніви, виявляючи кардіоцентричну натуру: “Не боли, не боли, моє серце! І хто се тебе стискує наче кліщами?”. Відповідь, немов блискавка, пронизує з глибин його ества: “Невже Бог?”

Остаточного розуміння вищої сутності персонажеві, охопленому хворобливою амбівалентністю, який потрапив у порожній простір зі знаками питання (“А може він таки справді є? –???”), не дано. Психоаналітичне занурення в підсвідоме врешті-решт виявило причини неврозів та сублімованих потягів персонажа, що полягали в нереалізованій лібідозній стихії і травмах дитинства. Роздуми про кохання не обмежені загальниками, філософуванням, герой прагне виявити його сутність. Утилітарне бачення проблеми неминуче зводить сердечне

почуття до статевих контактів, плотських задовольень: “поміж звірячим втіхами вищої не може бути над *coitos*, над акт спарування”. Естетичні й моральні критерії зайві, надто коли йдеться про потворного індивіда, про якого зневажливо думає персонаж: “Організм його пнеться до кохання, – та бридкої пики ніхто любити не може”. У такому разі природний ґандж можна компенсувати розумом, альтруїзмом, сублімуванням наукою або соціалізмом. Кожен варіант здається вродливому й інтелектуально неушкодженому героєві сумнівним, непереконаливим. Він мав успіх у жінок, а, зістарившись, “почав купувати кохання за гроші”, що не лишало в його душі жодного сліду: “Тим то я охоче вчинив *coitos* з Манею, а через п’ятеро день, як вона міні набридла, я її покинув”.

До А. Кримського ніхто так відверто в українській літературі не знімав ореол святості з любові, не зважувався трактувати її в утилітарно сексуальному, позбавленому духовних конотацій сенсі. В оповіданні помітні альянзи на працю “Статева психопатія” Р. фон Крафт-Ебінґа, який ставив під сумнів оманливу спорідненість платонічних переживань із любов’ю, шукав шляхів її морального оздоровлення, що стало проблемою і для головного героя, зануреного в драму взаємозв’язків свідомого й підсвідомого, у пошуки причин своїх неврозів, зумовлені почуттям провини перед матір’ю. Вона, незважаючи на злидні, вивела сина в люди, ці неврози спонукали його вважати її щирі клопоти “звірячою” любов’ю (“так само сучка любить свої цуценята”). Синівська вдячність персонажу невідома, жорстокість він не сприймає як аморальне явище, тому що опинився потойбіч добра і зла, адже звик існувати в дегуманізованих понятійних системах. В оповіданні можна вбачати відгомін вульгаризованого трактування образу “надлюдини” Ф. Ніцше. Головний герой уже в гімназії нав’язував свою волю іншим і кожен спротив уважав неприпустимим, тому здібний і незалежний однокласник Радковський став його ворогом. Ставши об’єктом агресивних випадів, однокласник спантеличив самозакоханого героя дошкульною і точною фразою: “...ви ще дикар”. Мимовільне потрясіння висвітлило перед егоїстом його хворобливе двоїсте єство, що передано через яскраве сюрреалістичне видіння: “Один “я” сидить в кріслі, держить перо в руках та й втупив очі в лампу, а другий “я” стоїть у кутку... Здається, що в першого “я” моє тіло, а в другого “я” – моя думалка...” Розмежування людської природи на несумісні складники, коли тіло існує без душі і душа без тіла, було нестерпним, потребувало автотерапевтичного втручання, аби “обидва “я” зіп’ялися до купи”. Очевидно, такий стан тривав досить довго, а припинився тільки тоді, коли мемуарист написав “оці рядки”.

Письменник, обравши жанр мемуару, дав змогу персонажеві повністю розкритися за допомогою інтроспективної методології. Уподібнення літературного нарративу до наукової студії допомогло уникнути традиційної дидактики, моралізації, не впадати в ефектний епатаж, зосередитися на констатації драми підсвідомого і свідомого, зберегти ознаки об’єктивного дослідження. Сам аналіз душевних перипетій має здійснити читач, тому підзаголовок оповідання має істотне уточнення – йдеться передусім про “матеріали для діагнозу сексуальної психопатії”, якого ще не винесено. Нонфінальна композиційна структура сприяє її багатовекторному подовженню в різних варіантах читацької рецепції.

Прозаїк, спираючись на досвід традиційної, зокрема реалістичної прози, стилістику натуралізму, поєднував його з пошуками нових стильових тенденцій експресіонізму й сюрреалізму, що сформувалися пізніше, по суті запропонував твір, що не вкладався в літературний канон. Так писатимуть уже в 1920-х роках, коли поширяться експериментальна інтелектуальна проза (В. Підмогильний,

В. Домонтович та ін.), а на початку 1890-х років. А. Кримський був першим і самотнім письменником (а не “аматором”, як припускав М. Рудницький), що зважився торувати невідомий шлях модернізму тоді, коли реалізм почувався при силі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Останіна Г.* Агатангел Кримський. Особливості поетики художньої творчості. – Київ: ТвімІнтер, 2008. – 224 с.
2. *Рудницький М.* Від Хвильового до Мирного. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? [Упорядн. та наук. ред. О. Баган]. – Дрогобич: Відродження, 2009. – 502 с.

Отримано 27 листопада 2018 р.

м. Київ

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word (шрифт Times New Roman, 14-й кегль, міжрядковий інтервал 1,5); можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті обов'язково додається ім'я і прізвище автора, анотація із ключовими словами українською (600–800 знаків) та англійською (1800 знаків) мовами, а також шифр УДК. Розширену англomовну анотацію обов'язково продублювати українською (в окремому файлі).

Докладніше про оформлення матеріалів – на сайті:

sich.inlan.gov.ua/uk/vymohy.html