

Літературні сюжети

Юрій Ковалів



ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ

Валер'ян Підмогильний (2 лютого 1901 р. – 3 листопада 1937 р.) був виправдано амбітним письменником, тому й видав у Січеславі (нині – Дніпро) “Твори. Том I, збірка оповідань” (1919). Він у добу “розстріляного відродження” репрезентував експериментальну фабульну епіку, що протистояла не менш цікавій орнаментальній. Крім неординарних оповідань і повістей, прозаїк відомий романом “Місто”, у якому, спираючись на міську прозу І. Нечуя-Левицького (“Хмари”), І. Франка, А. Кримського, О. Кобилянської, А. Крушельницького, Л. Пахаревського, С. Яричевського та ін., вивів урбаністичну проблематику на новий рівень. Добре обізнаний із французькою літературою, будучи еквілінеарним перекладачем творів Гі де Мопасана, О. де Бальзака, А. Франса та ін., він, застосовуючи можливості фіктивної парабіографії, на українському ґрунті увиразнив фабулу кар’єри провінційного персонажа, який завдяки жінкам утверджувався в міському світі. Тут уже йшлося не про впливи чи теорію “мандрівних сюжетів”, а власне бачення життя. Тому образ Степана Радченка, довкола котрого формується романний простір, не відповідав уявленням про позитивного героя. Радченко усвідомлює притьмарену цивілізацією “прадавню мудрість, що людина – міра всіх речей, а не навпаки” [7, 180], яку він, перейнятий симптом гіперболізованого еґоцентризму, приміряє передусім до себе, а не до інших. Не спроможний реалізувати себе в стосунках з людьми, герой Підмогильного покладає надії на уявні образи, адже письменство обернулося йому “на цю кару, на спокуту за нерозважливу вигадку – сліпу, несподівану вигадку написати оповідання”. Водночас Степан приголомшений власним відкриттям, що ставило під сумнів його амбітне уявлення про особисту унікальність, адже “люди – різні! Божевільно відмінні попри разючу зовнішню схожість!”, тому він не кращий від них, радше – один із них. Це зумовило “кардинальний поворот твору”, зблизило “його інтелектуальну канву з філософією екзистенціалізму”, спонукало Степана Радченка проживати “простори інших душ”, створити “проект іншої людини”, як уважає Олена Романенко [10, 75–76]. Її спостереження відповідають міркуванням Ж. П. Сартра: “<...> виявлення мого внутрішнього світу відкриває мені в той же час іншого, як свободу, що стоїть переді мною”. Радченко не відчув повноти цієї свободи, бо, вагаючись, зупинився на її порозі. Він не переборював у собі балансування маргінальної особистості між раціональним й ірраціональним, перебував під враженням сумніву, іронії, скепсису. Це стримувало ліризацію авторської оповіді, притаманну українській прозі початку

1920-х років. Автор немовби збоку, не приховуючи тонкої іронії, дав оцінку письменству та письменницькому життю, розрізняючи їхню семантику і сенс: “Література складається з творчості, життя літературне – з розмов літераторів. І на їх устах кожен факт з життя письменника чудесно стає літературним фактом, анекдот про нього – літературним анекдотом, галоші його – літературними галошами, як ніби члени їхнього тіла мають чарівну властивість надавати речам своїм дотиком літературної вартості”.

Роман “Місто” – твір про літературу 1920-х років із її полеміками, творчими вечорами, симпатіями й антипатіями, про еволюцію прозаїка, роман про роман (текст про текст), адже твір завершено нонфінальним епізодом, коли Степан Радченко, стоячи на балконі перед Києвом, задумує написати повість, коли вона вже написана. Пізніше аналогічний прийом застосують французькі письменники-екзистенціалісти. Так Антуан Рокентин – герой роману “Нудота” Ж. П. Сартра, замислюючись над пережитим абсурдом буття, вирішує написати “книжку”, аби, завершивши її, прийняти в ній “себе, як блудного сина”. Також автор і наратор збігалися в романі “Чума” А. Камю, і це демонструє текст: “Наша хроніка добігає кінця. Пора вже докторові Бернардові Ріє признатися, що він її автор”. Лада Коломієць твердить про запровадження “роману в романі” (“там, де автор поставив крапку, герой почав писати перше слово”); твори цих прозаїків окреслили ситуацію абсурду, що “не є прикметою матеріального світу, фізичної дійсності”, засвідчили “конфлікт між суб’єктом і об’єктом”, між людиною і світом, між Я та Іншим. Роман В. Підмогильного утвердив в українському письменстві екзистенціальний тип світовідчуття значно раніше, ніж у французькому, спростовував компаративні схеми чи теорію “самозародження сюжетів”, спрямовував аналітичну думку на ідіографічне розуміння літературних явищ.

Творчі пошуки прозаїка тісно пов’язані з мистецьким й інтелектуальним контекстом тих літ, адже він у художній формі підтвердив філософські концепції, зокрема гайдеґґерівську теорію буття як Dasein, ясперську версію “межових” ситуацій, бердяєвське розуміння самотності-відчуженості у “світі речей”, буберівське “буття в комунікації” [3, 1]. Персонажі В. Підмогильного ще не виявляли людського відчаю в пошуках міфічної свободи як порятунку від абсурду буття, що невдовзі спостерігатиметься у творах французьких екзистенціалістів. У повісті “Невеличка драма” висвітлено цивілізаційну недугу – “випотрошення людини й життя від усякого глибшого змісту, глузду й краси” [4, 63]. Своїм новим “неміщанським” твором, наголошував автор у машинописній передмові, він прагнув викрити соціально небезпечне міщанство, “щось подібне до іржі, що точить нишком залізо дверей, не даючи їм вільно розчинитись”. Та, очевидно, прозаїк, прикриваючись “антиміщанською” маскою, був точнішим в одному з останніх листів із Соловків, коли самозізнався, що у власних творах переважно мовив про себе, тому мав намір написати “повість про інших людей” (“Вітчизна”. – 1988. – Ч. 2). Це певною мірою стосується фабульно нескладної, камерно ситуативної “Невеличкої драми”.

Для повісті прикметний надзвичайно стислий хронотоп, у ній “астрономічний час <...> далеко не тотожний екзистенційному. За невеличкий проміжок часу Марта пережила стільки подій, скільки б не вистачило на декілька років” [6, 45]. Події відбуваються в київській квартирі впродовж кількох днів, що викликає асоціації з практикованою класицизмом теорією єдності місця, часу і дії, уперше сформульованою італійцями Р. та В. Маджі, Л. Кастельветро, обґрунтованою Ж. Шапленом – членом Французької академії. Н. Буало (“Мистецтво поетичне”, 1674) надав концепції триєдності вигляду віршової формули (“Одну подію в час єдиний розгорнім, / Єдине місце їй за тло ясне узявши” – переклад М. Рильського), наголосив на основних

вимогах класицизму: раціоналізм, розбудова художнього твору на засадах розуму при запереченні природних стихій, зокрема натхнення, жанрово-стильові канони, апологетизація аристократизму й критеріїв високого мистецтва, пошуки ідеального змісту й вироблення тонкого естетичного смаку. Увагу прозаїка привернули також гострі колізії між матеріальним і духовним, між раціональним й ірраціональним, між почуттям та обов'язком. Проте навряд чи йому імпонували вимоги нормативності й метафізичної логіки, обстоюваної Н. Буало. Він, як й інші класицисти, нехтував жанром роману, що його активно утверджував В. Підмогильний, надаючи йому специфіки інтелектуального, з переважанням думки над формою. Ідеться про роман-дискусію, насичений сентенціями “на філософські й літературні теми більше за дію” [9, 368]. Дія і час зосереджені в чотирьох стінах, що відповідає композиційному закону, сформульованому Н. Буало: “Хай пензля тонкого, умілого картини, / Митцем керовані, сполучаться в єдине”. Дотримуючись принципу правдоподібності, узгоджуючи вимисел із логікою подій, висвітлюючи характери крізь призму ідеї, прозаїк, на відміну від класицистів, розкривав драматичну еволюцію персонажів, дарма що вони вже постали сформованими особистостями. Водночас “художня загушеність простору роману з формотворчого засобу переростає в змістовий” [2, 125], даючи можливість письменнику якнайдетальніше дослідити людську душу в драматичних ситуаціях.

Київ у психологічному романі “Невеличка драма” лише вгадується за стінами кімнати Марти Висоцької. Коло персонажів обмежене. Натомість надано простір колізіям внутрішнього світу, що зазнають інтриг, поринають у конфлікти. Письменник лишився вірним своїй манері письма, послідовно дотримуючись розповідної дистанції, непомітно передоручаючи свою роль імпліцитному наратору, який “оформлює сюжетно-композиційну структуру твору” [11, 116]. “Соціальні процеси менш усього цікавлять Підмогильного-психолога”, вони лише “виконують роль необхідного суспільного середовища, тла, на якому він досліджує людину, її внутрішній світ, розглядає різні характери” [8, 122]. У порівнянні з попередніми наративами, де жіночі персонажі з'являлися фрагментарно, автор робить “головною фігурою чергової партії на шахівниці тексту жінку” [1, 14], а напружена антитестика духовного й тілесного, раціонального й ірраціонального зосереджена в напрузі “різних типів маскулінної й фемінної самостей” [3, 9].

Романтична за вдачею головна героїня Марта Висоцька (часто названа просто “дівчиною”), як і Степан Радченко, приїздить із села до Києва, потрапляючи в смуги урбаністичного відчуження. Вони травмують її вразливу, лірично настроєну душу, нівечать глибокі кардіоцентричні переживання, невідповідні вимогам позитивістського довкілля, роблять її чужою в знедуховленому світі заземленої цивілізації. Дівчина дотримується традиційного уявлення про міжстатеві стосунки, на відміну від Ліни – секретарки канцелярії Махотресту, вважає, що одружуватися треба тільки по любові, намагається жити за ідеалами, вчитаними в книжках. “Приваблива, ідеальна, чиста” Марта Висоцька, працюючи діловодом (невідповідний їй емоційній натурі фах), не годна уявити собі “молодості без мрії”, спочатку справді “жде літературного кохання”, хоч потім, обпікшись об життєві реалії, “прагне кинути виклик літературі”, діє не за фабулою, описаною в драмі “Комедія кохання” Г. Ібсена. Утім звільнення від літератури навряд чи “розчавило” героїню, як припускають дослідники [9, 217]. Навпаки воно позбавило її ілюзій, привчило бути проникливою, бачити речі в адекватному сенсі. Марта Висоцька переконана: “про народного комісара ніяк не можна мріяти!”, тому що “це... зовсім інший стиль”, “пародія на мрію”, котра виявилася нереальною “у світі, де домінують чоловіки”, які втілюють у собі “раціональне начало людської екзистенції” [3, 9]. Закохавшись у молодого

професора-біохіміка Юрія Славенка – апологета звульгаризованого “чистого розуму”, “вірного лицаря науки” (Світлана Луцій), дівчина приречена на гірке розчарування, на обвальний стрес, бо зіткнулася з утилітарним світоуявленням науковця. Він під привабливою маскою інтелектуала втілював механістичний психотип логоцентриста, переконаного в безперспективності мистецтва, шкідливості людських почуттів, що мають поступитися перед раціональною моделлю світоладу, перед “статистикою” і “розподілом”, де вже не лишалося місця для любові та поезії: “Новий побут полягатиме в суворому спрощенні всіх матеріальних і чуттєвих потреб”. Будучи невігласом на теренах гуманітарного знання, нездатним відрізнити бісектрису від Беатріче з “Божественної комедії” Данте Аліґ'єрі, Юрій Славенко безцеремонно втручається в мозок за допомогою штучного білка, з утилітарною метою намагається використати таємниці людського інтелекту. Іронічно називаючи Славенка “типом позитивним, зразком нашої молоді, героєм нашого часу”, В. Підмогильний у передмові до повісті зазначав психологічну сутність свого героя, “надто чужого” іншим персонажам: “Він панує (хоч і не зовсім) над своїм розумом і почуттям, він не боїться мислити навпростець (хоч помиляється подеколи), і за критерій діяльності (хоч подеколи хибить страшно)...”.

Наукові інтереси професора-біохіміка, котрий трактував любов як “нікчемне почуття”, “дурниці”, “любовну хворобу”, сприймав жінку як недосконалу “істоту в спідниці”, позбавлені гуманістичного змісту, що засвідчувало типову для тогочасної доби “перемогу породженого наукою позитивізму над емоціональністю” [5, 253]. Недарма Юрій Славенко викликав асоціації не лише з тургенєвським Базаровим, а й з Дмитром Калініним із роману “Честь” М. Могілянського, хоча й не дійшов межі абсолютної дегуманізації, як рефлексолог Василь Хрисантович Комаха з роману “Доктор Серафікус” В. Домонтовича. Поява бездушного еспериментатора в художніх творах не випадкова. В. Підмогильний передбачив появу генної інженерії (М. Дубинін, Р. Пальмістер, Г. Бердишев та ін.), яка, використовуючи методи втручання в живий організм, змінює в ньому генетичну інформацію, модифікує його. Актуалізується науковий напрямок біотехнології, названий ноогенезом, що має на меті, знизивши розбіжність між еволюціонізмом і креаціонізмом, створення модифікованої особистості. Зазвичай прихильники такого напрямку вказують на “недосконалість” людської природи, тому обґрунтовують потребу втручання в неї (насправді це може обернутися катастрофою для homo sapiens). Консультант BGI (колишній Пекінський інститут геноміки), засновник Лабораторії когнітивної геноміки професор С. Хсу, апелюючи до потреби підвищення IQ у тисячу разів, наполягає змінити геном людини, перетворивши її в супермена. Поява (клонування) штучного трансінтелектуала відкриватиме перспективу його необмеженого панування над іншими, перетворення їх на власних рабів. Небезпідставно 1998 р. в Парижі було підписано додатковий “Протокол про оборону клонування людини”, у якому обстоюються принципи біоетики.

Лише одиниці серед науковців, закомплексованих на своїх “фаустіанських” відкриттях, загрозливих для сутності людини, зберігають у собі частку відповідальності за свої винаходи, навіть піддають сумнівам науковий прогрес. До них належав Віктор Савлутинський (“Робітні люди” М. Івченка), а не Юрій Славенко. В. Підмогильний, виводячи образ фаната науки, “не заперечував великого значення розуму в житті людини, проте застерігав від крайнощів: раціональне й ірраціональне, духовне й тілесне – це ті особистісні начала, які повинні гармонійно поєднуватися, а не протистояти один одному” [6, 45]. Гіпертрофований логоцентризм Юрія Славенка можна діагностувати за методикою психоаналізу З. Фрейда з акцентами Супер-єґо та патріархальної

зневаги до жінки. Світосприйняття біохіміка вражало опрощеним натуралізмом, вульгарним ототожненням життя з тілом, із процесом “удосталь наїдженого”, що йому впокорується розум, спрямований на забезпечення безперервності кругообігу живлення для живлення, як в антиутопічному романі “Сонячна машина” В. Винниченка. Юрій Славенко опускає високе почуття любові до фізіологічного задоволення статевої потреби, тому ерос для нього “є не вищим рівнем реалізації любові чоловіка до жінки як симбіозу тілесного й духовного буття [...], а генерована енергетичною стихією неприборканих бажань і сліпою пристрастю (Платон) фізична близькість” [12, 220–221]. Аналогічної думки дотримувався й Дмитро Стайничий, що вважав шлюб спілкою “для спільної праці, для спільної боротьби”.

Юрій Славенко, маючи миттєві стосунки з Мартою Висоцькою, які вона сприйняла за справжні почуття, навіть засумнівався у всесиллі розуму, ладен був визнати, бодай тимчасово, поезію (як і сусідського кота Нарциса), зацікавився українською культурою, але таке “прозріння” було миттєвою грою, зумовленою піднесенням настроєм. Поодинокі судження молодого біолога-позитивіста варто трактувати як завбачення атеїстичного екзистенціалізму. Зокрема, ототожнення міста з драглистим білком можна вважати центоном із пізніших міркувань Ж. П. Сартра (“Буття і ніщо”), коли б французький письменник знав про існування свого попередника – українського прозаїка.

Проте не всі герої були прихильниками логоцентризму. Принаймні імпульсивний Льова Роттер у розмові з Мартою Висоцькою заперечував логіку: “...де ви бачили логіку в житті? Логіка – це обмеженість людського розуму, Марто. Логіка – це його границя. Ми втискуємо в ці границі життя”. Завідувач відділу статистики Махортресту Безпалько твердив, що думка заважає йому діяти, а жінку сприймав лише як об’єкт власного сексуального потягу. Конфлікт у повісті розгортався в “стосунках безкомпромісної головної героїні” не тільки з ним, а й з іншими претендентами на її руку та серце, зокрема схильним до планового схематизму, збільшовиченим циніком інженером Дмитром Стайничим, на погляд якого, “у добу соціалістичного будівництва особиста сфера [...] повинна відходити на другий план” [3, 9], поступатися перед розрахунком міжстатевої спілки для “спільного будівництва”, де жінці відведена другорядна роль. Від них відрізнявся лише інфатильний, вічний шукач істини колишній фельдшер Льова Роттер – “комічний Дон Кіхот, викинутий спрагматизованим суспільством” [6, 72], безмежно закоханий у Марту Висоцьку, не сподіваючись на її взаємність. Дівчина, яка “не грає, не позує, не фальшує”, “фактично нікому не потрібна із своїм романтичним мрійництвом про високе кохання, з непоступливістю ідеалам юності”, на цьому, зокрема, акцентував В. Мельник у передмові до видання творів В. Підмогильного (1991). У романі висвітлено різні типи кохання – глибоко кардіоцентричне (Марта Висоцька), платонічне (Льова Роттер), “раціоналізоване” (Юрій Славенко), імітаційне, підмінене грубим сексом (Іванчук, Безпалько) або утилітарними інтересами (Дмитро Стайничий, Ірен Маркевич). В. Підмогильний розкрив одвічний конфлікт між почуттям та інтелектом, логікою і життям, засвідчений двома контрастними промовистими епіграфами “з дуже сентиментального романсу”, власне з перефразованого вірша К. Білиловського, та з “дуже гарного роману” – центони з роману “Майстер корабля” Ю. Яновського. Ці паратекстуальні прийоми виконують особливу змістову та прогностичну функцію у творі В. Підмогильного. Ідеться про інтелектуальну гру, про вміння автора кинути книгоманам жанрову принаду, аби несподівано для них шокувати їх комунікативним абсурдом – розпадом людського спілкування, нездатністю чути один одного. Так само провокаційну функцію виконує композиція роману, кожен із розділів якого має іронічну назву: “На світі Іва зовсім не сама...” (експозиція), “Четверо в кімнаті, крім дівчини”

(зав'язка), “Двоє в кімнаті, крім дівчини” (розвиток дії), “Весняної ночі все в саду шепоче, все любити хоче...” (кульмінація), “И любовь – это тоже камин, где сгорают все лучшие розы...” (розв'язка).

Розгортання композиції відкривало знедуховлений часопростір, перспективу тотальної плебеїзації суспільства, котрому інтелігент як “людина із зав'язаною волею” стояв на заваді. Поряд із тенденціями цивілізаційної деморалізації прозаїк порушував небезпечні ознаки денаціоналізації. Так Юрій Славенко, на відміну від селекціонера Віктора Савлутинського (“Робітні люди” М. Івченка), уважав націю поняттям “незрозумілим” та пережитковим, а рудоволоса росіянка Ірен Маркевич – суперниця Марти за прихильність молодого професора, претендентка на присутність у “любовному трикутнику” не приховувала зневажливого шовіністичного ставлення до України, цинічно називаючи її Малоросією, повторюючи зверхній імперський вердикт, що, мовляв, “російська інтелігенція була тут провідником культури, керівником цілого життя цього неспокійного краю”. Під впливом таких ідеологічних збочень та пригальмування українізації чимало деградованих українців на кшталт пристосованця-вінничанина Іванчука легко втрачали свої етноментальні прикормні, привчаючи вже своїх дітей до комплексу національної меншовартості і рабської психології. Його малолітня дочка, скажімо, зневажливо, повторюючи безвідповідальні напучення батьків, відгукувалася про українську мову: “Я умею по-украински, но по-украински очень некрасиво”.

Тривожні спостереження письменника, занепокоєного долею рідного краю, над яким постійно нависала небезпека денаціоналізації, перегукувалися з перекладеними ним сентенціями К. А. Гельвеція (“Про людину, її розумові здібності та її виховання”, 1932). До речі, твір перенасичений інтертекстуальними елементами. Принаймні фельдшер Льова Роттер не приховував свого захоплення теорією екзистенціалізму С. Кіркеґора, цитував його думки, обираючи їх за епіграф до афоризмів, записаних у дусі данського філософа. Товариш Безпалько – Мартин залицяльник – постійно наводить висловлення Г. д'Анунціо, а під час освідчення дівчині пересипає своє мовлення ремінісценціями й алюзіями на твори Г. Ляйбніца, Ж. Ж. Руссо, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, навіть хіміка-органіка Е. Фішера, який відкрив метод синтезування поліпептидів. Юрій Славенко при розмові про ментальні особливості української жінки посилається то на погляди Ф. Бекона, то на Данте Аліґ'єрі. Тому виникає питання, наскільки правочинні такі інтертексти під час кімнатних розмов з уст фельдшера, начальника статистики та біохіміка. Очевидно, В. Підмогильний “в реальному житті не знаходив свого героя, тому конструював його”, наділяючи власними міркуваннями, навіяними читанням творів різних філософів та письменників [9, 215]. Авторське філософування не лише розкривало змістову парадигму роману, а й указувало на глибину проникливого аналізу людської свідомості, зокрема розуму, виявлення причин його кризи й констатації розчарування в ньому.

Марта Висоцька не відповідає традиційним для української літератури образам “покинутої дівчини”, адже в романі постала “не сентиментальна розповідь про зражену дівчину, не трагічна історія покритки Катерини” [11, 364]. На сильний характер головної героїні вказували й інші дослідники (наприклад, Раїса Мовчан), спростовуючи упереджені припущення Ю. Шереха. Марта сама вирішує власну долю, відмовляючи новітньому нарцису – Юрію Славенку, який, усвідомлюючи уроки розчарування першого життєвого досвіду, намагався утвердити свою самодостатність через приборкання жінки. Головна героїня не лише гостро переживає сердечну драму, а й стоїчно сприймає помсту епізодичних залицяльників Безпалька й Іваничука, які в критичну хвилину звільнили її з посади і позбавили житла. Лише Льова Роттер, безмежно

відданий Марті, знаходить їй нове помешкання, але назавжди полишає місто. Ще в епіграфі автор застеріг, що “героїня виявиться сильнішою за обставини невеличкої драми” – це символізує образ вранішнього сонця, тому тип композиційної розв’язки роману, “вільний від традиційної оформленості, дидактизму, виникає ніби початок нового сюжетного руху” [2, 130]. Прозаїк у листі до Є. Плужника, відкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, зізнався про труднощі пошуку композиційної розв’язки повісті, достовірного зображення психологічного стану героїні (“я наперед знав, як моторошно буде його писати”), пересіювання “затертих” слів, іноді “сам впадав у розпач, сам збентеження зазнавав і нарешті оце вибрюхався з цієї ковбани на чисте місце”. Нонфінальний роман потребував різних, інколи альтернативних розумінь, конфлікту інтерпретацій зі збереженням герменевтичного горизонту очікування, де неприпустимі критичні вердикти, спонукав до розуміння людини як унікальної особистості, що поєднує в собі духовні й тілесні начала. “Невеличка драма” всупереч назві роману постає грандіозною драмою конкретної людської душі, котра, “борсаючись у полоні внутрішніх пошуків, переживань, рефлексій, підсвідомих дій, завжди *шукає вихід* з темного тунелю” [8, 242].

В. Підмогильний виправдав спостереження критиків, які вбачали в ньому, “найбільш інтелігентному” (Ю. Смолич), “занадто інтимному” письменнику-“лірику” здатність бути “на варті страждання, навіть особистого страждання”, показати людину доби розкладу й дисгармонії гармонійною (П. Єфремов), першим, ніж французькі екзистенціалісти (Ж. П. Сартр, А. Камю), обґрунтувати у художніх текстах концептуальні засади “філософії існування”, виявити “екзистенційні лещата”, куди потрапляють самоцінні особистості, переживаючи конфлікти свідомого й підсвідомого. Опинившись на грані фізичного й духовного випробування, вони не можуть змиритися з абсурдом буття, тому вдаються до протесту, до ствердження себе всупереч найнесприятливішим умовам життя. Експериментальна проза В. Підмогильного збагатила українську літературу новими синтетичними жанрами, передусім романом про роман, власне текстом про текст, що пізніше стане актуальною проблемою структуралістів, зокрема Тартуської школи, а також для інтелектуальних наративів європейського і світового письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій [упоряд. О. Галета]. – Київ: Факт, 2003. – 432 с.
2. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
3. *Куриленко І.* Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2007. – 20 с.
4. *Лаврінченко Ю.* Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933. Поезія – проза – драма – есеї [післямова Є. Сверстюка]. – Київ: Смолоскип, 2002. – 984 с.
5. *Ласло-Куцук М.* Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 395 с.
6. *Луцій С.* Художні моделі в романах Валер’яна Підмогильного. – Київ: Вид. Дім “Стилос”, 2008. – 152 с.
7. *Мельник В.* Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в контексті ідейно-естетичних пошуків першої половини ХХ століття. – Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; “Основи”, 1994. – 319 с.
8. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі. – Київ: Стилос, 2008. – 544 с.
9. *Павличко С.* Теорія літератури. – Київ: В-во ім. Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 559 с.
10. *Романенко О.* Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного відродження. – Київ: “Компанія ВАШТЕ”, 2006. – 100 с.
11. *Ткачук М.* Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ Медобори, 2007. – 464 с.
12. *Філатова О.* Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с.





ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО

В історії літератури досі недооцінено творчу спадщину Володимира Самійленка (3 лютого 1864 р. – 12 серпня 1925 р.). Він більше відомий за хрестоматійними поезіями й гуморесками. Є в його творчій спадщині речі майже незнані сучасним читачам. Поет, перебуваючи в Галичині, написав філософську поему в п'яти частинах “Гея”, перша-третья пісні якої друкувалися в “Літературно-науковому вістнику” (1922), четверта-п'ята, що поет передав П. Богуцькому для публікації в альманасі, так і не побачили світ і на сьогодні втрачені. Зберігся текст “Смерть повстанців”, очевидно, фрагмент четвертої частини. У поемі,

написаній октавами (abababcc), показано історію марсіанина від перших його вражень перебування на Землі, починаючи з астрономічної лабораторії, до осмислення сутності соціальних процесів землян, що шокували його абсурдом, московсько-більшовицькою окупацією України, перетвореної на руїну в ім'я шовіністично-пролетарських “ідеалів”, які виявилися наскрізь здирницькими і ксенофобськими. Автор започаткував новий в українській ліриці фантастичний жанр поетичної антиутопії. Водночас твір відповідає жанровим ознакам подорожі, що ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа в просторі й часі, його незвичайних пригодах. Крім пізнавальної мети, тут акцентовано філософські, етичні й естетичні сенси, сфокусовані на образі мандрівника в контексті світу, що постійно розгортається перед його очима, даючи простір нефінальній оповіді.

Переповнений прагненням нових вражень і відкриттів, романтик за типом світобачення, юний ліро-епічний герой-марсіанин, заінтригований панотцем (рідним батьком), нарешті прилітає космопланом на незнайому йому планету Гея (Земля), названу за іменем народженої первісним Хаосом давньогрецької богині Землі, матері розмаїтої флори й фауни, Неба, Моря, титанів. Тамуючи непевність, він із захопленням лірика споглядає вперше ним побачені мальовничі суходільні й морські краєвиди, вважаючи, що “щасливі, мабуть тут живуть народи, / Щасливі й, певно, добрі без кінця, / Найближчі духом до свого творця”. Космічний мандрівник із внутрішнім трепетом сподівається на зустріч із землянами, які уявлялися йому особливими істотами, сумнівається, чи вони приймуть його до свого товариства, чи скажуть: “Геть, нікчемний марсіяне!”. Опинившись в обсерваторії, споглядаючи її інтер'єр разом із людьми, удаючись до прийому ретардації, він подає детальний опис фіксованих об'єктів, порівнює їх із марсіанськими. Долаючи мовний бар'єр, незнайомиць за допомогою мапи Свяпареллі знаходить спільне комунікативне поле із земним колегою La Flamme [франц.: полум'я], приголомшеним появою космічного гостя. Мимохідь ліро-епічний герой (він же наратор) удається до філологічних розмірковувань про специфіку “штучної” мови землян (есперанто), протиставної одній із природних, “гнучкій, дзвінкій, ортологічній” (мабуть, українській), у якій “слово кожне чистеє зерно”, тому благодатній для поетів, хоча й попсованій “футуристичними круговертами”. В. Самійленко в ліричному відступі, приперченому іронією, мимохідь висловив своє ставлення до лінгвістичних і поетичних проблем української сучасності.

Таким виглядає перший розділ поеми. У ньому сконцентровані її експозиція, зав'язка й початок розвитку дії, яка розгортається в другому розділі, наповненому розчаруванням між горизонтом очікування марсіанина і реаліями

земного світу. Головний герой швидко усвідомлює, що навряд чи “люде тут краса природи”, що впродовж свого життя вони не мають “двох веселих днів”, що “слухняні маси темної юрби / Ідуть за тими, хто самі раби”. Небайдужий до “подій Геї”, він прагне збагнути невідповідність високого покликання її “дітей” їх справжньому існуванню, сповненому абсурду. Маючи “деякі знаття” про будову світу, вони не годні їх “стосувати до життя”, сприймають всесвіт за ліхтарі, мають подібних собі “зажерливих”, “неситих” богів (царків) повітового рівня, яких сакралізують, проливають задля них кров. Скрізь панує профанація “чистої, як кришталь”, Христової науки, “ідеї Бога / Правдивої”. Нікому не відоме поняття Богокосмосу, знехтувана універсальність Бога, що забезпечує єдність розмаїття, тому не вкладається в жодні рамки, зокрема “дрібною Геї”. Поет знову акцентував своє розуміння онтології світобудови, співвідношення буття і свідомості, сформульоване в ранньому філософічному циклі “Думи буття”. У поемі трактування цієї метафізичної концепції перенесено в утопічну семантику нібито марсіанського світорозуміння, позбавленого амбітних уявлень про місце людини у всесвіті. Тому “у йому Марс не більш як ліліпут”, а мешканці цієї планети переконані, що “Бог один, / І тільки він субстанція правдива”, що “всій природі він / Є Дух, котрим вона жива й рухлива”, що “матерія жива”.

Повертаючись до земного часопростору, проникливий космічний мандрівник (alter ego автора) на підставі своїх спостережень змушений був констатувати, що високоморальних особистостей-геян всього “два відсотки”. Натомість переважна маса, позбавлена чеснот, не має бажання духовно самовдосконалюватися, відчувати, переживати й чути іншого, як самого себе. Марсіанин, звиклий до моральних імперативів, був шокований, дізнаючись, що “тут люд живе егоїстичний, / І любить кожний тільки сам себе. / Тут боротьба – закон єдине вічний, / І всяк до себе все добро гребе”. Переходячи від філософічних осмислень екзистенційно-онтологічної й морально-етичної проблематики до аналізу земного повсякдення, В. Самійленко непомітно використовує добре знані йому зображально-виражальні можливості сатири, змальовуючи канонізованого, насправді потворного “представника народу, / Що душив усі народи”, наголошує на відносності й ненадійності його соціального статусу, адже вчорашній гнобителі “сам тепер у ролі жебрака”. Автор використав алюзію на щойно розвалені Російську, Німецьку й Австро-Угорську імперії, на їхні народи, кожен із яких, уражений шовіністичним вірусом, “гадає все, що він народ великий / І преться на народи всіх країв”.

Поет, непомітно відтискаючи марсіанина-наратора на другий план оповіді, сам порівнював ментальну сутність росіян із свідомістю, засміченою “байками”, бо їхні ватажки гасили в ній “огник думки”, як і новітній “пророк від сатани”, котрий “нову віру провіщає: / Ти цар землі, то все собі тягни, / Що бачить око й де рука сягає”. Автор натякає на “месіанські” квазітеорії російського шовінізму й пангерманізму, які зумовили Першу світову війну. Тому в поемі доречно застереження до “сліпих народів” – вони стали жертвами кривавої авантюри: “Глядіть, щоб не стоптав ногою Хам / І вашу волю й святощі народні”. В. Самійленко заперечував будь-яку ілюзію гіпертрофованого домашнього патріотизму, коли “плине / Річками кров”. Аби наочно проілюструвати свою думку, він навів притчу (“моральну побрехеньку”) про пташку: її хотіла спіймати “шкодлива дівора”, не помітивши “страшної Мари”, яка “всіх поїла, / Вони й незчулись, пташка ж полетіла”. На його переконання, на світі немає “провідних” і “не провідних націй”. Усі “народи Геї” наділені Господнім правом бути повноцінними суб’єктами свого існування.

Жахаючись сповненої кричущих невідповідностей земної панорами, коли “багнетами катів / Будеться святої волі справа”, марсіанин доходить висновку:

“Е, ні, не до смаку мені цей світ...”. І все ж він, відчуваючи Душу Божу, вірить, що колись буде подолано “силу ворожу” й “кращий вік настане, / Бо й люде й тут – небесні громадяне”. Шлях до такої мети виявився перекритий новими фантомами, щедро продукованими московським більшовизмом. Третій розділ, сповнений грою травестування, двозначної семантики, присвячений мандрам “великою робочою республікою”, які здійснює допитливий марсіанин, переконаний, що “краще вірити своїм очам, / Аніж чужим”. Аби потрапити в комуністичне антисвіття, де панувала класова підозра до кожного, наділений кмітливістю ліро-епічний герой змушений був мімікрувати під стандарти диктатури пролетаріату, починаючи із зовнішнього, “модерного” вигляду. Для цього він “перевдягся” в робітничу “уніформу” й перевтілювався в пролетарський психотип: “...кожний робітник / Обдерся, обносився аж до шкури, / Бо часу, як буржуй злочинний зник, / Живе тут кожний близько до натури, / І виробляти пролетар одвик / Що-небудь, опріч диктатури”. Його, уподібненого до плебсу, до товариша, відразу ж сприйняли за свого, озвавшись до нього московським сленгом: “Товариш, стой: куда бредешь, дружок”.

Новий співбесідник Іван, наділений типовими рисами російського більшовика (“Малий на зріст, рябенький і кирпатий, / І, як з одежі знати, робітник, / Борідка цапом, різнобарвні лати / На спінжаку”), який із захопленням садиста розкрив перед гостем механізм насаджування диктатури пролетаріату: “А скільки сел ми досі попалили, / А скільки розстріляли ми людей! / І скільки вже в Сибір переселили, / Щоб не трималися власницьких ідей!”. Йому, окупанту, невтямки, чому українці, яким “ми рай даєм їм, несем благу вість, / Приносим пролетарську диктатуру”, ідуть у повстанці “сотнями з кожного села”. Не довіряючи автохтонам, від яких комуністи зазнавали історично виправданого спротиву захисника, він урешті-решт доходить висновку, що вкладався в основу класової боротьби: “Ми краще людність знищимо повсюди. / Нам більше буде, як помре вона”. Спроби перевдягненого марсіанина пояснити Іванові, що право на землю має той, хто на ній працює, не сягають сподіваної цілі, бо опонент, закомплексований комуністичними догмами, не годен чути іншого. Ліро-епічний герой, аби позбутися небезпечного співбесідника, не без сарказму вигукує більшовицьке гасло (“Ура! нехай живе найкращий лад!”), що розчулило Івана, який саморозкрився у власній, московській ментальності: “Я щиро дякую й тебе цілую / За всю комуністичну Русь святую”. Лише обіцянка марсіанина “дістати, чим нам промочити душу”, примусила “товариша” відпустити свого опонента. Простуючи через зелені лани до села, космічний гість був шокований кривавими слідами більшовицького насильства, переданими через натуралістичні деталі, з якими ототожнювалася диктатура пролетаріату: “Тепер же наче був перед дверима / Страшної, всім огидної “чеки”, / Мені ввижалася кривава маса / Потрошених кісток людських і м’яса”. Головного героя по дорозі до однієї з хатинок непокоїла неприродна пустка, зумовлена московсько-більшовицьким нашестям: “Немов велика тут пройшла чума”.

Третій розділ, побудований переважно на діалозі, лишився нефінальним, як і вся поема. В. Самійленко в збереженому фрагменті “Смерть повстанців” очима очевидця з “нашого села” відобразив героїчну загибель трьохсот козаків від комісарської розправи “на смітнику широкім за корчмою”, де їх розстріляли:

Та не зігнулись лицарям коліна
Перед катами в час останній сей.
Мовчали вороги. Грізна хвилина!
І враз з усіх намучених грудей

Прорвалось: “Ще не вмерла Україна”, –
Як ненці дар останній від дітей.
Хвилина ще – і гімн святий покрили
Торохкотінням хижим скоростріли.

В. Самійленко в незакінченій поемі-утопії “Гея” глибоко усвідомлював катастрофічні наслідки гвалтівного запровадження комуністичного режиму в Україні, стероризованій московсько-більшовицькими окупантами, однак це його не зупинило від рееміграції, від сумного повернення в рідний, очужілий край, аби померти під пильним оком немилої йому диктатури пролетаріату.

Своєрідним продовженням “Геї” стала бурлескна поема “Спритний ченчик” із гострим викриттям більшовизму, а не просто “сатира на переродженців – бюрократів, на світських ченчиків”, “фахівців у вірі”, як уважає М. Чернописький у передмові до видання творів письменника (1990). Попри суворе літування та каральні акції чекістів, вона була надрукована в журналі “Червоний шлях” (1926. – Ч. 6–7). Поема виявилась аналогією творам “Сон” Т. Шевченка, “Бичування” В. Гюго, “Німеччина” Г. Гайне, можливо, перегукувалася з твором “Дон Жуан” М. Чернявського. Вона датована 1 жовтнем 1924 р. – роком, коли радянське суспільство “переживало” смерть В. Леніна. На відміну від письменників, які створювали міф про вождя пролетаріату, у народних анекдотах він поставав об’єктом розкутої сміхової культури, що нотував С. Єфремов у своїх “Щоденниках”. Поет переосмислював не лише цей лаконічний фольклорний жанр, а й використовував інші інтертекстуальні матеріали, зокрема прозу іспанського письменника Б. Ібаньєса (1867 – 1928), переінакшивши фабулу його оповідання “Біля райських воріт”, яке переклав разом з іншими “Валенсійськими оповіданнями” (книжка з’явилася 1926 р. з передмовою С. Савченка). В. Самійленко не приховував свого першоджерела, натякаючи в підзаголовку – “Еспанська легенда (Тему запозичено)”. Це, очевидно, увело в оману ідейних редакторів. Вони сприйняли твір як сатирично-атеїстичний, його було навіть видано окремою книжкою. У першодруку поеми “Спритний ченчик” наведено примітку “Транскрипція імен”, де автор пояснив українізацію іспанських імен та назв предметів: “Хесус – Ісус, Мігель – Михайло, Сан-Педро – Св[ятий] Петро, Хуан – Іван, а також наваха (з ісп.) – довгий складаний ніж, використовується також як зброя”.

У гротескно-алегоричній поемі “Спритний ченчик”, де дотримано викривальний пафос написаної 1901 р. сатиричної поезії “Te deum” (“У Мадриді дзвонять дзвони...”), спостерігаються також алюзії на “Декамерон” Дж. Боккаччо й “Кентерберійські оповідання” Дж. Чосера, у яких засобами сміхової культури показано зовсім не подвижницьке життя чернецтва. Уже на початку поеми, що стилізує зачин народних оповідей, автор із притаманною йому гумористичною інтонацією інтригує вірогідного читача духом нових “рятівників” світу, схожих до попередніх: “В сю сумну добу невірства, / Що касує всі догмати, / Я вам казочку побожну / Нині хочу розказати. // В вік сухий, архіпрактичний / Казочок таких нерясно, / Та одну таку подати / Чи не буде своєчасно?”

Апелюючи до періоду fin de siècle, зумовленого поширенням утилітарних тенденцій, В. Самійленко ніби заперечує їх, протиставляючи їм ірраціональні моделі буття. Водночас він глузує з поширених уявлень про “нову еру”. “Райські цимбали” здатні лише славословити утопічні концепції (до них належить і марксо-ленінська), ідентифіковані із ситим існуванням, яке до краю переповнюють “небесні вареники й ковбаси”, “груші едемські”, “вино правдиве з Кани / Фірми “Дон Хесус і Спілка”, обслуговують обов’язкові “крилаті, невмирущі, канонічні янголиці”. Попри те головним героєм є невтомний коханець Дон Хуан із Сарагоси, травестований у ченця, який “чуд творив чимало”:

На добро людської ниви	І дивіться-бо, в чернечих	А то все те від молитви,
Зараз він ставав до праці;	Молитвах яка сила:	То знаки були несхибні,
Щедро він творив молитву	За три чверті року жінка	Бо родилися тут діти
Й цілий ряд маніпуляцій.	Вже й дитину породила.	До Хуана всі подібні.

Автор, не зупиняючись на любовних подвигах головного героя, невимушено перекидає змістовий місток із сексуальної сфери в політичну, коли всі мають бути запліднені марксо-ленінським ученням, а “діти”, породжені ним, схожими на вождів. У такому разі поема сягає значення парадоксально гротескної семантики. Баяндрасне мовлення, суголосне ігровій тональності веселих народних оповідачів, набуває історичної конкретизації, упізнаваної вже з першої строфи другої частини поеми: “Наш еспанський край щасливий, / Бо хоч босий він і голий, / Та зате святая віра / Не вгасала тут ніколи”. Його по-насилъницьки “вкрито” монастирями, під якими треба розуміти нові партапаратницькі інституції, покликані, “щоб тут всі вже / Стали в вірі фахівцями”, тому що мета (дрібниця) полягала в тому, щоб “на N людей монахів / Стала N плюс одинця”.

Особлива роль у сатиричному сюжеті припадає фольклорній топіці “того світу” й “райської брами”, яка відкривається перед носіями високих моральних критеріїв. До них не належать титуловані злотворці на кшталт “скаженого” монарха Петра I, “скаженої баби” імператриці Катерини або “царя-гороха” Миколи II, приречені за версіями української народної сатири кипіти в смолі. Таким постає і Дон Хуан із Сарагоси, закомплексований на фанатичних молитвах перед образом культового патрона Мігеля, який викликає асоціації з К. Марксом, здатного баламутити людський розум принадними легендами, “здійснювати” історію. Ці прагнення виявляються ілюзорними, бо все одно головного героя на вершині його “слави” “смерть скосила невблаганна”. В. Самійленко підкидає ключ упізнавання свого персонажа, що “кинув прозаїчно / Всю красу й принади світа, / А прожив між нами тільки / П’ятдесят чотири літа”. Стільки ж років земного життя випало В. Леніну. Небіжчик напускав полуду на людські очі, але не зміг перехитрити грубуватого ключника Сан-Педро, котрий викрив його сутність (“А який там біс товчеться”), спровадивши до відповідальності за свої вчинки: “Марш до пекла, бо як вийду, / То боки ще полатаю”. Честь потрапити до раю, минаючи чистилище, мали тільки загиблі в бою вершники. Аби перехитрити принципового Сан-Педро, точніше щоб по-більшовицьки змінити світову історію, “мудрий” Мігель усупереч “декрету” радить Дон Хуану осідлати черницю, яка, певно, утілювала комуністичну ідеологему, і під виглядом полеглому гусарина проскочити крізь райську браму. Спритний ченчик запропонував праведниці:

Тільки прошу задубити
Аж на голову спідницю,
Щоб не міг пізнати в тварі
В вас не шкапу, а черницю.

Та вихайте більше задом,
Ржїть, підскакуйте тим часом
І старайтесь повертатись
До порт’єра заднім фасом.

Отже, обраний у поемі “Спритний ченчик” сюжет, близький своїм граціозним розміром і ритмом до “Страшного суду” І. Франка, не тільки вибухав “феєрверком життєрадісного [...] гумору” (М. Бондар), а й мав значно глибший викривальний зміст. Використані властивості народної, барокової буфонади з перевитратами комізму викликають ефект дійсності навиворіт, зумовлюють нищівний сміх, але без котляревщини. Поховальна церемонія Хуана “з Сан-Мігельового дому” набула гротескного сенсу, коли персонажа – “батька всіх кодифікацій” – ревні послідовники всупереч божественним законам силкувалися увічнити. Так, В. Самійленко, дарма що опинився в руках сумнозвісної незвичайки, одним із перших висловив сумнів щодо атеїзму комуністів, які насправді, скинувши традиційних богів, обстоювали власне віровчення, запроваджували власні культу. Серед сучасників С. Єфремов зумів адекватно прочитати сатиричну

поему, де поєднано фантастичні, гротескні, карикатурні елементи, на відміну від Марії Грінченко, яка сприйняла її за порнографічний твір (мовляв, автору “за шматок хліба довелось зійти на цю стежку, та ще не стежку простої порнографії, а з метою релігійною”), не збагнула високої культури інтелігента, наділеного тонким гумором та гострим оком сатирика, що одним із перших висвітлив параною більшовизму.



НАТАЛЕНА КОРОЛЕВА

Повне ім'я й прізвище Наталени Королеви – Кармен-Альфонса-Фернанда-Естерелья-Наталена Дуніна-Борковська (3 березня 1888 р. – 1 липня 1966 р). Народилася в іспанському місті Сан Педро де Карденья в муніципалітеті Кастрільйо дель-Валь, за іншою версією – у Луцьку на Волині (чеський архів). В автобіографії (1958) вона вказувала на Бургос як місто свого народження. Українська письменниця іспанського походження, нащадок давнього кастильського роду, дочка археолога, ученого-природознавця А.-Ю. Дуніна-Борковського Наталена Королева виявила великий інтерес до християнських та історичних фабул, до української дійсності. Це зумовлено її оточенням, вихованням і самим життям. Прозові твори вона писала як фахівець-археолог, адже вивчала археологію в Парижі й Римі, брала участь у розкопках у Помпеї, у Єгипті, Туреччині й Персії; маючи музичну освіту, була актрисою; як медсестра пройшла фронти Першої світової війни.



Наталена Королева в шістнадцять років дебютувала під псевдонімом Frere Jean (1904) у низці французьких періодичних видань на кшталт “Revue des Routes”, “La Femme a la Campagne” тощо. Її новели помітив А. Франс. Однак вона стала не французькою, а українською письменницею. Любов до України передалася Наталені Королеві від батька. Неабияке значення для формування майбутньої письменниці мало проживання в її бабусі на Волині (маєток Великі Борки). Вона, за власними спогадами, тут “знала простий люд”, а з інтелігенцією згодом познайомилася в еміграції, розчарувавши її, тому що була “не попівна” і “не хutorянка”. Люблячи свою Іспанію, сприймала Україну “куточком грецької Аркадії – країни Психеї – Аркадійки, в якій залишилось, може, більше від Еллади, ніж у сучасній Греції”. Почала писати українською мовою 1919 р. завдяки підтримці майбутнього чоловіка, прозаїка В. Королева-Старого, що вивів її “з інших далеких шляхів на шлях українського письменства” (О. Мишанич). Перше україномовне оповідання “Гріх (пам’ятної книжки)” Наталени Королеви з’явилося у віденському тижневику “Воля” (1921. – 15 січня) за підписом Н. Ковалівська-Короліва. Вона називала себе Королевою-Ковалевською (оповідання “Християнин” у журналі “Нова Україна”, 1923), Наталією Королевою (стаття “Щасливі і нещасливі дні” у виданні “Молода Україна”. – 1925. – Ч. 12).

Її різножанрова мала проза, просякнута християнським світоглядом, рясніла на сторінках видань: “Літературно-науковий вістник”, “Нова хата”, “Жіноча доля”, “Нова Україна” “Напередодні”, “Мета”, “Дзвони”. Можна було б говорити про унікальний історичний роман “Quid est Veritas?” (написаний 1939, виданий 1961) Наталени Королеви, який дослідили мої дивовижні аспірантки Юлія Мельникова й Катерина Усачова, і про “Легенди київські” (1942 – 1943), але зупинюся на деяких її повістях, що з’явилися після збірки ілюстративно-дидактичних новел “Во дні они” (1935). Повість “1313” з мотивом “диволіади”, опублікована в бібліотеці журналу “Дзвони” (1935. – Ч. 9), вводила українську літературу в духовну атмосферу європейського середньовіччя, у фаустіанську жагу знань, задля яких доводиться запродати душу. Назва твору має подвійну семантику. Ідеться не тільки про рік, що складається з двох містичних тринадцяток, які символізують подвійну “нечисту” силу. Під їх знаком чернець фрайбурзького кляштора Бертольд Шварц винайшов стрільний порох. Його відкриття порушило Господній закон, що завбачено вже в експозиційному першому розділі “Четверта заповідь”, який відсилає до Христового Декалогу, стосується теми militia Christi, сформульованої в Євангелії від Св. Матвія: “Я не мир принести прийшов, а меча” (10: 34). Письменниця застосувала середньовічну легенду за фабульну канву, її цікавило не “дотримання достовірності фактів і подій”, а “порушення глибоких філософських проблем”, інспірованих “історичною метафорою” (О. Копач). Вічна боротьба між добром і злом у конкретному випадку із ченцем, котрий обрав служіння дияволу, веде в прірву небуття. Утеча амбітного “блудного чина” Константина Анклітцена з батьківського дому (початок повісті) і його подорож шляхами спокус та випробовувань привели нащадка рицарів, “сумлінного” учня фізикаса Брудерганса Конрада до межі, за якою починається смерть. На щастя, винахідник особисто не став убивцею, але йому було байдуже, що завдяки його відкриттю гинуть мільйони. Константин Анклітцен, ставши Бертольдом Шварцом, уклавши угоду з нечистим, котрого уособлює цинічний “учитель” італієць Бертрам, матеріалізований із містичного ченця-вартівника, своїм відкриттям підняв сатанинську заслону. Не дарма, постригшись у ченці, він обрав собі прізвище “Шварц”, тобто чорний. Першим забив на сполох причинний Абель: “Гони диявола!”. Жебрак невдовзі спалить портрет “справжнього Каїна анклітценівського роду”, який завжди з острахом ставився до юродивого, що промовляє вустами Господа, дозволив “учителю” Бертраму переступити труп ясновидця Абеля. Наталена Королева, уникнувши дидактичних акцентів, порушила морально-філософську проблему відповідальності винахідника. Розгортаючи семантику євангельської алегорії, вона звернула увагу на передану генетично схильність до зла, успадковану від жорстокого й підступного батька Анклітцена, хоч син на початку повісті в гніві й прозивав його “розбишакою”. У долі винахідника П. Ісаїв убачав прокляття роду, Божу кару (“Дзвони”. – 1936. – Ч. 1–2). Деградація ченця відбулася на очах алхіміка Брудерганса Конрада, який важко переживає невдячність свого учня, нехтування християнськими й людськими принципами існування. Фізикас, на відміну від молодого Анклітцена, усвідомлював небезпеку винаходів, що загрожують людству. Вони ними скористалися для самонищення, не лишивши Бертольду Шварцу “нічого власного, ні слави!”, хіба зневагу до світу.

Майже всі персонажі повісті з жанровими ознаками пригодницької прози репрезентовані за антитетичним принципом, аби увиразнити лиховісний образ головного героя. Колумба-Адельвіна Тільде здається найсвітлішим образом, утіленням євангелійних чеснот. Вона, будучи Христовою войовницею, смиренно впокорювалася Божому Провидінню, дотримувалася заповідей любові, ніколи не комплексувала через просте походження, бо відчувала в собі вроджений

“аристократизм духа”. Закохана в Брудерганса Конрада, який, посилаючись на своє наукове покликання, відмовляє їй у взаємності, героїня не тільки впоралася зі своїми сердечними переживаннями, а й підтримала свого коханого у скрутну хвилину. Тендітна дівчина виявилася духовно сильнішою навіть перед лицем смерті, бо усвідомлювала, що “життя – вічне, бо воно рух”. Колумба-Адельвіна Тільде, як і причинний Абель та садівник Нарцис, послідовно обстоювала новозавітні цінності, заповідані Ісусом Христом, котрий за словами Івана Павла II, “стаючи людиною, принизив Самого Себе і таким чином повернув кожній людині, навіть найбільшій та упослідженій, її первісну гідність” (“Вірую в Ісуса Христа Іскупителя (катехізні бесіди)”, 1998). Сатана, виступаючи антиподом дівчини, то виходив з-під портрета покійної матері Бертольда Шварца, то прибирав вигляду загадкового ченця-вартівника, однак не міг збити її з пантелику, на відміну від молодого Константина Анклітцена. Звабник приборкав волю винахідника, тішив його гординю, підштовхував до морального падіння. Недарма головному герою явилось видіння, де він кружляє над безоднею: “Так, мабуть, почував себе Люцифер, коли стрімголов летів з неба”. Господня кара неминуче впала на Бертольда Шварца й монастир, у творі це трактовано ремінісценцією Об’явлення св. Івана Богослова. Повість Наталени Королеви, що її письменниця означила як “український готичний стиль”, викликала неоднозначну рецепцію серед еміграційних і західноукраїнських читацьких кіл, очевидно, через інакшість авторки, її належність до західноєвропейської культури. Негативної критики (М. Рудницький) було небагато, зате з’явилися позитивні рецензії В. Радзикевича, П. Ісаїва, О. Муха та ін. О. Граничка на сторінках “Вісника” (1936. – Т. I. – Кн. 2) зауважував “авторчину сміливість сягнути в німецьке середньовіччя”, сподівався, що повість потрапить “у спис шкільної лектури”. У журналі “Дзвони” було надруковано добірку фрагментів прихильних рецензій із періодичних видань (“Нова зоря”, “Жіноча доля” та ін.), зазначалося, що твори письменниці – “це здорові полудневі овочі, повні антирахітичних, антиневротичних вітамін духа, подані з новітньою елегантністю”.

Автобіографічна повість “Без коріння. Життєпис сучасності” (1936) – частина задуманої трилогії між повістями “Предок” (мала бути першою; надрукована 1937 р.) й “Сестра” (лишилася незавершеною). Другий твір репрезентував спогадами Наталени Королеви про її приїзд з Іспанії до Києва і навчання в Інституті шляхетних панянок (1904 – 1906; Інститут благородних девиц). Таким було бажання мачухи-чешки Людмили Лось. Перед цим майбутня письменниця виховувалася в католицькому монастирі Нотр-Дам де Сіон у французьких Піренеях, про який зберігала світлі спогади, на відміну від київського навчального закладу, де панувало “одноманітне інститутське життя”. Головна героїня, романтично замріяна Ноель, так і не адаптувалася до педантичної дисципліни, ортодоксального православ’я. Вона не вписалася в оточення пересічних вихованок та зросійщеного Києва, тому почувається самотньою. Особливо неприйнятною дівчині була російська мова, вивчаючи яку, вона дослухалася до порад батька: “Вміти “їхньою” мови докладно й поправно – тобі не личить. Отже, вважай, коли заговориш “по-їхньому”, кожен зразу пізнав, що ця мова тобі чужа!”. Водночас героїня вловлювала слабкі повіви українського національного життя, співчувала селянам, виявляла інтерес до народницьких концепцій, до народного світоуявлення. У повісті йдеться передусім про прототип – Наталену Королеву, що екстраполювала себе на своїх героїнь. Їй ввижались “інші, забуті з <...> дитячих “свічок-свічад” – великі мовчазні покої волинського маєтку”, з глибин яких явилася “Шовкова Пані” як в однойменному оповіданні, так і в повісті “Без коріння”. Ноель,

зустрічаючи Святвечір із сиріткою Марійкою, переживає таємничий зв'язок із невидимим світом, тому її “серце наповнилося зовсім незнаним почуванням”, що, позбавлене страху й здивування, “не мало нічого подібного до життєвої атмосфери”. Вона, утаємничена в секрети духовного, відчувається зайвою у світі прагматичного абсурду. Опинившись в імагінативному просторі (“свій” – “чужий”), головна героїня переживає внутрішній дискомфорт, пов'язаний із пошуками генеалогічної основи буття та власної етнічної ідентичності, усвідомлює хворобливий стан маргінала, не знаходить відповіді для себе, тому твір лишився нефінальним.

Повість “Без коріння” охоплена визначальною для всієї творчості Наталени Королеви ідеєю етногенетичної пам'яті: “Голос роду безсмертний непереможний. І хоч би ти для чогось, для когось захотіла забути і виректися його, цього не зможеш ніколи, ні для кого і ні для чого”. Ця думка правила за сюжетотвірну основу повісті “Предок”. Письменниця вдалася до художнього переосмислення свого давнього й розгалуженого роду, історії дона Карлоса де Лачерди, який тікав від переслідувань інквізиції, і волинського шляхтича, на той час полоненого Адама Дуніна-Борковського. Вони зустрілися й заприятелювали по дорозі на прощу до гробу Господнього в Палестині (друга половина XVI ст.). Український прочанин запропонував іспанському ґранду завітати на Волинь. Так письменниця, обґрунтовуючи власну “двогілкову” генеалогію, певно, спиралася на документальні свідчення іспанських хронікерів (“*Cronica latina de los reyes*”), на “родинні анали” й легенди, апелювала в разі потреби до вимислу й домислу. Повість, маючи ознаки автобіографічного жанру, дає підстави для розуміння “засад світогляду” письменниці (Валентина Передирій). Поодинокі епізоди взяті з життя Наталени Королеви і перенесені в минувшину, зокрема сцена з бабуїном, котрий “варив” каву, як запевняла авторка, дружині її знайомого ахенського лікаря Шустера. Текст твору рясно пересипаний арабізмами, адже письменниця захоплювалася мавританською літературою, читала її в оригіналі й доходила висновку, що арабські автори, на відміну від європейців, обмежених констатацією “голих фактів”, “переплітали” історичні події “з поезією, легендою, казкою”. Ними перейнята п'ятнадцятирічна Хадіджа – дочка Еміра. Тенденція одивнення наративу, його вільного переходу з реальних площин у візійно-фантастичні надто типова для розділу “Казки життя”, що спостерегла Юлія Шульженко (стаття “Феномен “Казки життя” у повісті “Предок” Наталени Королеви”), коли містичні видіння “Імла Стирі”, “Водяних Дитинчат”, “лебедя-човна” дитячих мрій Адамових” заповнюють місячний волинський краєвид. Ці мрії містили неусвідомлені алюзії на родинний переказ про вольову данську принцесу Свангільду – прапрабабусю Адама Дуніна-Борковського, з якою був пов'язаний символ “лебідя”. Екзотичні сюжетні лінії увиразнюють композиційний вектор повісті, пов'язаний із хресним шляхом духовного преображення дона Карлоса де Лачерди, що долає себе через екзистенційні випробування душі, звертаючись за підтримкою до Господа у хвилини знесилення, усвідомлення, що він, як Ісус Христос, несе жертву за гріхи інших. Перебування в пустелі прочанина гартувало силою духа, спонукало до віднаходження у власному серці небесного Єрусалима. Іспанець, як і волиняк, символізує парадокс християнського ствердження через заперечення на прикладі зерна, приреченого “вмерти, щоб мати життя”.

У повісті “Сон тіні” реконструйовано події в Александрії за доби римського імператора Публія Елія Адріана (117 – 138 н. е.). Основою твору є не тільки історичні документи, а й особисте осмислення елліністичної культури періоду раннього християнства, адже Наталена Королева брала участь в археологічних розкопках у Єгипті. Вона виявила, що Антіною, який став

одним із головних героїв її твору, був сином Адріана, таємним християнином, власником успадкованого від матері медальйона із зображенням ягняти – з одного боку, альфи й омеги – з другого. Символіка початку й кінця жертви, асоційованої з агнцем Божим – Ісусом Христом, стосувалася безпосередньо Антіноя. Код прочитання твору закладено в епіграфі з вірша давньогрецького поета Піндара: “Людина? Тіні сон!”, що вказував на минущість людського життя. Любовний роман уродливої істрії (танцівниці) Ізі (скорочено від імені Ісмена) й престолонаслідника Антіноя був викликом споживацькому соціуму. Стосунки закоханих так уразили імператора, що він погодився на їхній шлюб. У молодят щасливе життя не склалося. Антіной загинув унаслідок інтриг царедворців, які не бажали бачити своїм володарем апологета християнства. Цього прагнула й бездітна Августа Сабіна – Адріанова дружина, що сподівалася посадити на трон свого улюбленця Люція Бера. Письменниця, посилаючись на документи і наводячи приклад з імператорським “джурою” Мостаром, який “з Бористена походить”, підкреслила тісний історичний зв’язок Єгипту з пра-Україною, що засвідчила юна Ізі. Дівчина була дочкою роксолана – уродженця праукраїнського Подніпров’я. Він служив декуріоном (десятником) у війську Адріана, навіть подарував йому коня Бористена, якому імператор велів поставити пам’ятник і присвятив вірша. Героїня змалку почувалася чужою в нерідному оточенні, пізнала приниження, коли мусила танцювати перед аристократами, які здавалися їй напівмертвими, брати участь в їхніх оргіях. Горда й темпераментна дівчина (“миттю вбігла”, “закрутилась”, “вітром вилетіла”) жила пластикою руху, тому вчитель назвав її “мареотійською мухою”, а приятелі – “цикадою”. Антіной порівнював танцівницю з метеликом. Його шокувало передчуття, коли у своїй кімнаті підібрав реального нічного метелика з людським черепом на спині (за грецьким міфом, перевтілення однієї з Парок). Накладання різних семантичних рядів, пов’язаних із людською долею, надає повісті містично-фатального сенсу, прояснюється, тільки-но мова переходить на християнську знакову систему, зашифровану в медальйоні покійної матері, репрезентовану в образах перших духовних подвижників – єпископа, удови Афри, її дочки Антонії та ін. Вони тчуть реальний, водночас символічний “сяючий килим вимріяного, щасливого життя без страху, переслідування, цирків, арен зі звірами. А може... може й... без рабства?”.

Л. Граничка – постійний рецензент прози Наталени Королеви – захищав її новий твір від, як йому здавалося, несправедливих закидів критики, що вбачала в повісті “не доведений до кінця” сюжет (“Вістник”. – 1938. – Т. IV. – Кн. 10). Однак більшість критиків зійшлася на думці, що то була найкраща, вершинна повість письменниці періоду міжвоєнного двадцятиліття, а о. Г. Костельник зазначив: її “слово всюди “крилате” (“Дзвони”. – 1938. – Ч. 1–2). У теці Наталени Королеви лишився рукопис повісті “Останній борг” як продовження попереднього твору “Сон тіні”. До того ж письменниця має незавершені тексти, що друкувалися на сторінках журналу “Дзвони”, зокрема фрагмент повісті “Золоте серце” (1933), кілька розділів роману про Мойсея (1934).

ЄВГЕН МАЛАНЮК

Євген Маланюк (1 лютого 1897 р. – 16 лютого 1968 р.) не думав бути поетом, радше пов'язував свою долю з фахом інженера, а в часи Першої світової війни, ще більше в добу національно-визвольних змагань – військового. Опинившись в еміграції, боляче переживши поразку України, інтерновані табори, ставши студентом подебрадської Української господарської академії, інженером, він в осередді еміграційного культурницького життя одним із перших збагнув, що за нових умов виборювання повноцінної екзистенції потрібно обрати стилос, а не перо. Водночас він ніколи не поєднував мистецтва з політикою, уважав мову мистецтва – мовою Півфії, не завжди зрозумілою невтаємниченим у секрети художнього мислення, шукав нові опосередковані зв'язки між поезією і дійсністю. Його *ars poetica* поділяли й інші



представники “Празької школи” (і “вісниківської квадриги”), кожен із яких мав свій неповторний голос у спільному хорі. Є. Маланюк, “кривавих шляхів апостол”, замислювався не тільки над об’єктивними причинами поразки національно-визвольних змагань, а й суб’єктивними, зокрема вбачав їх у хворобливому малоросіянстві, у фемінній вдачі українства, позбавленого маскулінних ознак, утрачених після киеворуської, козацької епох і Крут, властивих енергетичному слову Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки. Його історіософська лірика, сповнена пафосом “філософії чину”, засвідчувала авторське вміння дивитися правді у вічі, якою жорстокою вона не була б, і розкривати її неприкрашеною у власній ліриці. Долаючи спротив інертних краян, кардіоцентристів за натурою, неспроможних дисциплінувати своє мислення та вчинки, Є. Маланюк, схильний до “філософського стоїцизму” (І. Дзюба), не приховував праведного гніву, тому звертався до музи “Вчини мене бичем своїм”, аби таким чином пробудити до життя деморалізований національний дух. Безкомпромісну позицію поета, яка символізувала шлях духовного становлення, сучасники сприймали неадекватно. С. Доленга (псевдонім прозаїка А. Крижанівського) уважав, що в небезпечну добу, коли “нація і суспільство поринали у страхітливий зневірі”, Є. Маланюк, не збагнувши “чисту епоху українського відродження”, “загнаним вовком” “приплентався” “в наші яскраві часи з часів тривоги і безвір’я”. На погляд критика, основною причиною “нігілістичного” дискурсу поета став вплив доктрини Д. Донцова. С. Доленга (“Поет тьми і хаосу”), не сприйнявши конструктивного гніву поета та охрестивши його (вслід за Я. Савченком, “Послання...”) іменем зовні потворного персонажа з роману “Собор Паризької богоматері” В. Гюго (“лихом виплекан і викохан у тьмі”, “дзвонить цей сучасний Квазімодо на сполох”), виголосив свій вердикт: “Маланюк не українець!” (“Ми”. – 1935. – Кн. IV). Критик не втямив, що поет у своїх нищівних інвективах, як і Т. Шевченко (“Раби, подножки, грязь Москви...”), П. Куліш (“Народе без пуття, без честі і поваги...”) або І. Франко (“Я не люблю Руси...”) “оздоровлював націю, виривав з її тіла комплекс меншовартості, осуджував рабську послушність” [12, 197] “каліки виклятого”, не здатного стати вільною, повноцінною, національно свідомою особистістю. Концепцію відродження українства поет убачав в естетичній програмі П. Тичини: “На

межі двох епох, староруського золота повен, / Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярий оркестр, – / І під сурму архангела рушив воскреснувший човен. / Й над мощами народу хитнувся кам'яний його хрест”. На жаль, кларнетизм П. Тичини за умов більшовицького режиму став нереалізованим проектом, а поет перетворився на слухняну функцію комуністичних ідеологем: “...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась”. Є. Маланюкові, який обрав собі іншу долю, неодноразово доводилося потрапляти в ситуації, коли опоненти свідомо нехтували принципами еристики, некоректно накладаючи невідповідні ідеологічні матриці на його ліричні твори. Не втрачаючи самовладання, він лишався вірним лицарем істини, спростовував тенденційні закиди і з більшовицьких, і з неонародницьких кіл. Небезпідставно в нього прохопилося гірке самозізнання: “Несу отут страшний свій іспит”.

Не сперечатимусь: я син свого народу –
Сліпця відвічного, каліки і раба,
І, мабуть, таки-так, що образ Квазімодо
Із образів усіх найбільш мені б придав.
Тож хай отак: страшний, великий, незугарний
Я – лихом виплекан і викохан у тьмі,
Щоб в рухах дзвонаря нестримано і марно
Казився лютий гнів непримиренний мій.

Щоб чорний час зневаг, насильства, гвалту й муки,
Коли регоче хам над німеччю краси, –
Враз вовком кинутись, наллять залізом руки
І кров'ю ворога жагу свою вросить!
Стою в височині, в стрільчастій амбразурі,
А там внизу – юрба, де наймити, старці,
І красний Шатопер, ще невідомий бурі,
Яка пала в очах, яку держу в руці.

Металевий тембр наведеної “Репліки”, де автор поділяє нелегку долю свого народу, свідчив про моральну правду поета, уміння не впадати в розпач, “перегрупувати національну енергію, скупчити її в царині духа і рости вгору”, коли “життя нації не має змоги рости в ширину” – звідси отой “невблаганний суд над усім, що стає нам перед очі, претендуючи бути мистецтвом під аспектом вічності” [6, 420]. У пристрасно інвективній “Репліці”, поряд із ремінісценціями з роману В. Гюго та сонета “Есмеральда” М. Рильського, привертає увагу образ вовка (радше – вовкулаки), у ситуації антифразису. Тут убачається відгомін праукраїнських вірувань, починаючи від тотемних моделей, літописних версій (зокрема про князя Всеслава), козацьких звичаїв, коли доводилося імітувати вовче витья, аби “обморочити” ворога.

“Кований”, максимально спресований віршовий текст Є. Маланюка моделював геометричний міфосвіт, в епіцентрі якого містився образ України, традиційно розчахнений протиставними тяжіннями, що позбавляли її цілісності, онтологічної доцентровості, пронизаний одночасно почуттями любові і ненависті. “Степова Еллада” (Україна) поєднувала дві альтернативні моделі світу: притаманну давнім грекам, замкнену на собі, здійснювану через геометрично прояснену тілесну субстанцію та ірраціональну, емоційну стихію, властиву придніпрянським автохтонам. Можна подивувати, з якою протейчною легкістю ця “Степова Еллада” перетікала в “Чорну Елладу” (цикл, написаний із приводу трагічної загибелі С. Петлюри), “Мадонна Диких Піль” – в Антимарію, “звабливу зрадницю Кармен”, “попівну Роксолану, байстрючу

матір яничар”, “повію ханів і царів” тощо, стаючи мішаною “Елладю Степовою Сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів”. Є. Маланюк “категорично відмовляє Україні [в праві – Ю. К.] на роль страдниці і жертви”, тому “обирає свідому опозицію до грішниці” [7, 208], не приховує “гнівну саркастичну оцінку в барвах найуїдливіших метафор за покору чужинцям і за недостатність духу протистояти їм” [12]. Причину такої трагедії поет убачав “у переродженні психології нації, утраті тих рис, які вона являла в княжу добу та в період козацтва” [10, 23]. Тому з’являлися важкі самозізнання, відповідні сумним реаліям зануреної в хаос України: “Прости, що я не син, не син Тобі ще, / Бо й ти – не мати, бранко степова!”. Такий мотив не був відкриттям Є. Маланюка. М. Ільницький, аналізуючи спорідненість між Земною Мадонною й аналогічними образами віршового циклу “Розгублені звізди” В. Пачовського, дійшов висновку про “своєрідну модифікацію “роксоланства” в тогочасній ліриці [10, 25].

За спостереженням Б. Романенчука, “Степова Еллада” в ліриці Є. Маланюка викликає асоціації з античною мармуровою статуєю крилатої Ніки Самофракійської (давньогрецька богиня перемоги), що, створена 190 р. до н. е., збереглася до наших часів, але без голови: “Такою бачив він і Україну – прекрасну в своєму русі вперед, сповнену пориву”; прагнув “дати безголовій Україні голову, оформити безкрай і безформність простору”. У його пристрасному поетичному мовленні, перетвореному в наскрізний, болісний “крик”, учувалися шорсткі модуляції біблійних пророків: “І сталося по всьому тому твоєму злі, – горе, горе тобі! Говорить Господь Бог, – і побудували ти собі місця розпусти [...]. І чинила ти з синами Єгипту, з своїми сусідами великотелесими, і побільшувала розпусту, щоб гнівити мене” (Кн. пророка Єзекіїла, 16: 23, 24; 26). Нещадно безкомпромісним був Є. Маланюк і в ставленні до “подряпаної божевільної блудниці” – України, zdeградованої до Малоросії, показуючи поряд із картинами вірогідного “сонцесяйного відродження – жахливі картини ґвалту, наруги й чорної ночі одчаю”, що було прикметним для поета “тільки переходною стадією”. Цього, на жаль, не збагнула упереджена критика, убачаючи, за словами Юрія Клена (“Слово живе й мертво”), у його екстатичній ліриці “тільки садистичні оргії” (“Вістник”. – 1936. – Кн. 11).

Міфема Magna Mater часто “вивертається навиворіт” і “милостива Деметра” (давньогрецька богиня плідності й рільництва) на очах перекидається на “жорстоку і підступну” Кібелу (фригійська богиня богів, яка вимагала від підлеглих екстатичного самозабуття й кривавого офірування) чи безвольну Малоросію – “степову бранку”, яка “покірливо [...] з лукавим усміхом” іде в “чужий намет” до “хижого хана”, саме їй адресовано добру половину поетових інвектив, тому “захищати Україну від Маланюка нема потреби” [2, 19]. Амбівалентна символіка Марії-Антимарії мала не лише історіософський сенс постійно взаємозамінюваної знакової системи. Якщо послатися на спостереження Сімони де Бовуар, амбівалентна “жінка не втілює жодних застиглих понять”. Таке трактування жінки й України зумовлене особистим сердечним досвідом Є. Маланюка. У сублімованих віршах поета, якому було відомо, що “все ж таки: начальний дух – Любов!”, “ніби щось дивне стається з Маланюком”, який захоплювався “природою жінки”, хоча зазвичай картав “український народ за його жіночі прикмети” [4, 37–38]. Після збірки “Зів’яле листя” І. Франка, поряд із витонченою анакреонтикою М. Рильського й петраркізмом В. Сосюри, Є. Маланюк (“Сонет”, “Березіль”, цикли “Один вечір”, “Інтермецо”, “Вічне” тощо), як й інші представники “Празької школи”, віднайшов власний погляд на нескінченну тему кохання, привносячи в неї галантну манеру пасіонарія, душевний трепет перед вічною загадкою жінки. Він “не трубадур, а вічний яничар” своєї “дами серця”, спізнався “невільником в

солодкому полоні / Нічних очей”: “Хто Ви: Борджія чи Клеопатра, / Жанна д’Арк з українських степів?”. Посилаючись на постаті Лукреції Борджія – герцогині Феррари, доньки папи Олександра VI, покровительки поетів і учених, а також легендарної єгипетської цариці Клеопатри й харизматичної французької войовниці, Є. Маланюк не обмежився інтертекстуальними посиланнями. У любовній ліриці він апелював переважно до реальних жінок, що запали йому в душу. І завжди підкреслював фемінну амбівалентність, яка у віршах, переповнених суперечливими сердечними переживаннями, позначилася на займенниках “ти” і “Ви” [1, 119–123], зумовлювала як лицарське звеличення любові, так й абсолютизоване її заперечення, іноді розчарування в жінках. Сумнів із приводу їх здатності на глибоке почуття породжений облишеною без відповіді його палкою закоханістю в Наталю Лівницьку, що романтичної пізньої осені 1923 р. спалахнула в Подєбрадах. Пристрасні побачення супроводжувалися не лише інтимними розмовами, а й обговоренням нової поезії, інспірували епістолярний шал Є. Маланюка, стимулювали його до майже щоденних віршів-зізнань на кшталт “І час настав, сталось вічне...”, низкою віршів у збірці “Гербарій”. Наталя Лівницька-Холодна в листі до Л. Куценка згадувала інтенсивні залицяння “страшенно закоханого” Є. Маланюка, запевняючи, що не розуміла до ладу почуттів поета, хоча й страждала його стражданням: “Ти мене не чаруй принадою, / Як зустрінеш мене проти ночі: / Я тобі сказала, пригадую, / Я тебе не хочу, не хочу!”. Є. Маланюк, дізнавшись про її заручини з художником П. Холодним (молодшим), їхнє одруження в серпні 1925 р., попри вроджену розсудливість, боляче пережив делікатного одкоша¹. Очевидно, тоді з’явився вірш “Українські візантійські очі...”, що мав виразне адресування: “Ображеним мадоннам присвята”. Він (й аналогічні твори на кшталт “Антимарії”) інспірував 1929 р. на сторінках “Літературно-наукового вістника” полеміку між Є. Маланюком і Галею Мазуренко, яка, знаючи його любовний роман, відповіла іронічними віршами “Esse Homo”, “Наслідування”.

Гендерна дискусія виходила за межі літератури, стосувалася складних стосунків між представниками “Празької школи” обох статей. Із Є. Маланюком солідаризувався Л. Мосендз (“Антимарія”). Олена Теліга у статті “Якими нас прагнете?” аргументувала фемінний погляд на порушену Є. Маланюком проблему. Вона спростовувала його маскулінні міфо-історичні версії жінки, зумовлені патріархальними уявленнями про неї, убачала у віршах поета її символічне вбивство. Свою відповідь Є. Маланюку аргументувала й Н. Лівницька-Холодна в еротичній збірці “Вогонь і попіл” (1933). Її любовна лірика зумовлена не так лірикою французьких символістів чи Анни Ахматової, що припускають Б. Бойчук й Б. Рубчак, як реаліями життя поетки, передусім непростими стосунками з Є. Маланюком. Зачеплена за живе “отруйними” метафорами поета, на кшталт “відьми”, “сотниківни з червоним намистом”, “гетери” та ін., Н. Лівницька-Холодна зважилася на творчу суперечку з ним. Полемічна спрямованість зафіксована навіть назвою збірки “Вогонь і попіл”, яка структурно нагадує “Стилет і стилос” Є. Маланюка. Попри те заголовок віршової книжки Н. Лівницької-Холодної має “супровідний, а не опозиційний характер”, спрямовує увагу на любовну боротьбу, яка висвітлює “цілу шкалу почуттів: від закоханості – до ненависті” [11, 78]. Н. Лівницька-Холодна твердила, що українська жінка має такі ж пасіонарні характеристики, як і чоловік, що вона в багатьох ситуаціях могла не тільки дбати про родинний космос, а й захищати його з шаблею в руках, на відміну від інших етносів мала відносну рівноправність із чоловіками. Неординарне видання здавалося “парадоксом”, навіть шоком для “цнотливої” публіки, бо вона сприймала любов на рівні декларативно-

¹ Див. : Маланюк Є. Повернення. – Львів, 2005. – 496 с.

соромливого вірша “Ерос” П. Карманського, а сердечні переживання трактувала як неадекватні міжвоєнному двадцятиліттю. Тенденційна рецепція не минула й інтелігентного кола “Празької школи”, очевидно, шокованого “наркотичними ефектами”, “гіпнотичною силою “фам фаталь” (Б. Бойчук, Б. Рубчак) відвертої еротичної лірики. Л. Мосендз, який симпатизував Н. Лівіцькій-Холодній, повторив з чужих слів: “Хіба слід в тридцять роки двадцятого віку видавати цю збірку?” (“Вістник”. – 1935. – Ч. 3). “Яка знайома інтонація! – гірко прокоментував М. Ільницький типовий для української літератури інцидент. – Хто тільки не кликав поезію на поміч і відбирав у неї право залишатися собою?” [4, 78]. Дослідник уважав цей діалог епізодичним, насправді ж він перетікав упродовж їхнього життя, змушуючи поетку постійно звертатися до Є. Маланюка: “Знов закохане, знов сумне / Моє серце за Вами тужить. / Ви кохали колись мене, / Я любила Вас... Трошки? Дуже? / Може, й зовсім ні...”. Вітальне трактування індивідуального досвіду поетки радше варіативне, засвідчене творчістю, починаючи від Саффо й розвиваючись у творах Емілії Дікінсон, Анни Ахматової або Десанки Максимович. Лірична героїня – “мати, коханка, сестра” – не поділяла феміністичної відрази до чоловіка (“Твоє ім’я – закон, / Найвища влада – усміх твій, коханий”), убачала в ньому не лише властивості захисника, а й спільну долю, тому апелювала до природної мудрості, що єднає статеве розмаїття в цілісний родовий світ: “Ти будеш воїн і муж, / Батько моїх дітей”. Значна частина віршів поетки – адресні. Деякі з них, на погляд Орисі Легкої, мали, крім Є. Маланюка, ще іншого конкретного адресата, зокрема художника П. Холодного (молодшого) – чоловіка Н. Лівіцької-Холодної: “Маляр, артист ви чи поет, / І хто вам вирізав так брови, / І на стрункий ваш силует / Поклав ці лінії чудові”.

Можна припустити, що закоханість Є. Маланюка в Н. Лівіцьку-Холодну, яка, травмувавши амбітного поета, зумовила амбівалентний образ Степової Еллади, накладалася на символ України, викликала контамінаційні пасажі з інфернальним значенням: “А може, й не Еллада Степова, / Лиш відьма – сотниківна мертва й гарна, / Що чорним ядом серце напува / І опівночі воскресає марно”. Стає зрозумілим, звідки з’явився образ зрадливої бранки “з половецьким розрізом очей”, з монгольською кров’ю, що вказував на Наталю. Її прабабуся була “донькою татарського мурзи, яку прадід привіз на Полтавщину” (Б. Рубчак). Тропами Є. Маланюка Н. Лівіцька-Холодна оперувала як центонами, наповнюючи їх жіночою семантикою. Так сформувався продуктивний конфлікт інтерпретацій, який треба зіставляти, а не протиставляти, знаходячи спільне на перетині поглядів. Б. Рубчак на прикладі низки аналогічних образів, сфокусованих у слові “вамп”, убачаючи їх схрещення з персоніфікованою Україною, довів, що “різниця між особистою мотивацією Лівіцькою-Холодною й політичною віршів Маланюка – тільки позірна”, що “Маланюкові інтимні звертання до України основані на особистих переживаннях кохання”, – усе це збагачує семантику поняття “Україна”, переповненого драматичними колізіями конкретного людського буття. Однак у життєвій біографії поета відбулася ще одна подія – його закоханість і шлюб із Зоєю Равич-Плітас (17 листопада 1925 р.). Їхні взаємини, як простежила Надія Миронець, надихнули його на низку творів – “Варязька балада”, “Вечір”, “Хай темні ми, скалічені і грішні...”, “Був день шумливий і широкий...” тощо, а звертання до Зої “Мадонно, моя земна” у вірші “Дружині” (“Пишна, буйна, рубенсівська жінка...”), певно, позначилося на назві збірки “Земна Мадонна”. Він писав зокрема у вірші, адресованому небайдужій йому Ганні Редер: “Зустрів я земну мадонну / І – гірко мені і гарно”.

Сучасники Є. Маланюка, передусім чоловіки, сформовані на уявленнях патріархальної культури, не завжди розуміли фемінні конотати такої образної системи. Емоційна надмірність натяків Маланюкових інвектив викликала в них у кращому разі пародії, як-от “У...ні” з промовистою приміткою “Невідомо, чи “Ундині”, чи “Устині”, чи “Україні” Л. Грабуздовича (псевдонім П. Зайцева), або іронічні репліки на кшталт “Мадонни в академічній фотелі”, як висловився Я. Гординський у статті “Чотири реторти поезії”.

Ситуація була значно складнішою, указувала на фемінізацію чоловіків-українців, упокорених юнгіанською Анімою, перешкоджала їм “витискувати, вичавлювати з [чоловічої – Ю. К.] психології рабське, “ясирське” начало, м’якотілість і гартувати волю, сталити дух” [3, 38], супроводжувалася, як зізнавався Є. Маланюк, “капітуляцією ще перед боєм”, демонстративною втечею від “усього українського”, від свободи (С. Грабовський), породжувала симптоми малоросійства. Цю поширену недугу Є. Маланюк у статті “Творчість і національність” (1935) назвав “національним гермафродизмом” скаліченої душі, схильної до фемінності із руйнівними “еллінсько-візантійськими рисами, що не врівноважені “римськими (чоловічими)” [14, 10]. Акцентуючи імператив “філософії чину”, він удався до перегляду центральної міфемі Великої Матері, сфокусованої в образі “Степової Еллади” чи “Степової Олександрії”, що досі спить “під злотом царгородських мозаїк” (“Київ”), тому осудженої “за свій квієтизм, пасивність і візантійський сервілізм” [9, 28]. На думку поета, фатальна для України “жіноча” “еллінська” суть як перешкода до вольового державотворення потребує переорієнтації на “чоловіче” єство, “римський первень”: “Ще прогримить останній судний грім / Над просторами неладу і зради / І виросте залізним дубом Рим / З міцного лона Скитської Еллади”. Міфема Великої Матері набувала нової змістової наповненості завдяки символу “залізного Риму”, “неминучого Риму” (“Убійникам”), “Третього Риму” (“Київ”), з яким ототожнено Київ, перетворений із сонного міста на місто-державу, коли біля Лаври став Капітолій. “Культь центру”, обстоюваний представниками “Празької школи”, ущільнено в площині героїчного епосу, екстрапольовано в майбутнє, коли новітній Еней відбудує українську Трою в проекції новітнього Риму (“Побачення”).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Астаф'єв О.* Еволюція стильових систем. – Київ: Смолоскип, 1998. – 198 с.
2. *Бафабиш Ю.* Український Єремія. Євген Маланюк: парадигма малоросійства // Слово і Час. – 1997. – Ч. 1.
3. *Ільницький М.* Західноукраїнська і еміграційна поезії 20–30-х років. – Київ: Товариство “Знання” України, 1992. – 48 с.
4. *Ільницький М.* Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства ім. Крип'якевича, 1995. – 318 с.
5. *Ільницький М.* На перехрестях віку: У 3-х кн. – Київ: Вид. Дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. 1. – 902 с.
6. *Клен Ю.* Ще раз про сіре, жовте і Вісниківську квадригу // Вісник. – 1935. – Кн. 6. – С. 419–426.
7. *Куценко А.* Dominus Маланюк: тло і постать. – Кіровоград: Центрально Українське видавництво, 2001. – 254 с.
8. *Легка О.* Червоне і чорне (Новаторство поетики еротичного Н. Лівницької-Холодної). – Львів: Ред-вид. відділ Видавничого центру Львів. у-ту ім. І. Франка; “Фенікс Лдт”, 1999. – 41 с.
9. *Неврлий М.* Як обернути рабів в буй-турів? Протиборство Візантії і Риму в поезії Є. Маланюка // Слово і Час. – 1997. – Ч. 1. – С. 25–31.
10. *Поети Празької школи. Срібні сурми: антологія [упоряд., передмова та літературні силуети М. Ільницького].* – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
11. *Просалова В.* Текст у світі текстів Празької школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
12. *Салига Т.* Євген Маланюк: Художня інтепретація Росії // Літературна Україна. – 2002. – 22 серпня.
13. *Салига Т.* Воздвиження храму. – Львів: Світ, 2008. – 504 с.
14. *Шеттицька Т.* Антималоросійський дискурс української літератури 1920-х – початку 1930-х років (на матеріалі “Літературно-наукового вістника”): автореф. канд. філол. наук. – Київ, 2005. – 17 с.

Отримано 28 грудня 2018 р.

м. Київ