МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

УДК 821.161.2 – 3.09’06 (043. 3)

На правах рукопису

ФОМЕНКО ВІРА ГРИГОРІВНА

УКРАЇНСЬКА УРБАНІСТИЧНА ПРОЗА ХХ СТОЛІТТЯ: ЕВОЛЮЦІЯ, ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант:
доктор філологічних наук,
професор О.А. Галич

Луганськ – 2008

ЗМІСТ

ВСТУП……..4

РОЗДІЛ 1. УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА: ЕВОЛЮЦІЯ І ПРОБЛЕМАТИКА……..13

1.1. Дискурс міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах……13

1.2. Розвиток теми міста в літературі……22

1.3. Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової……37

Висновки до першого розділу……47

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ УРБАНІСТИКА В СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ…….54

2.1. Мотив міста у творчості Г. Сковороди та І. Котляревського……..54

2.2. Петербург М. Гоголя та Т. Шевченка. Художня і ментальна рецепції..83

2.3. П. Куліш – опозиція село – місто…….116

2.4. Місто в науково-художніх рецепціях Івана Франка……...131

Висновки до другого розділу……...152

РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ МІСТА НА ПРОЦЕСИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ……156

3.1. Локус міста в модерній прозі початку ХХ століття……156

3.2. Двополюсність української ментальності в українській прозі на зламі століть……178

3.3. Урбаністичний наступ та його вплив на людину у творах В. Підмогильного та В. Домонтовича……201

3.4. Урбаністичні візії В. Винниченка……216

Висновки до третього розділу…….244

РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНІ НАДБАННЯ ПРОЗОВОЇ УРБАНІСТИКИ УКРАЇНИ……..248

4.1. Урбаністичні рефлексії української прози……..248

4.2. Особливості художнього “відчуття” міста в українській літературі ХХ століття……260

4.3. Урбанізований соціум та місце людини в ньому……280

4.4. “Урбаністична експансія”. Проблеми і наслідки……..……..321

Висновки до четвертого розділу……..338

ВИСНОВКИ…….343

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……351

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток українського суспільства приніс нові як термінологічні, так і змістові дефініції процесів, що в поняття “духовна індустрія” не зовсім вкладаються. Те саме стосується й визначення “українська нація”, процес формування якої на фундаменті незалежної української держави отримав, на наш погляд, шанс усього лише посилитися, а не вважатися завершеним. Іще більшою мірою це стосується “урбаністичної української культури”, прив’язувати появу (а в перспективі – можливе домінування) якої всього лиш до “зростання промислових міст”, індустріалізації, науково-технічного прогресу, очевидно, не слід, хоч соціально-побутовий та економічний чинники серед її модераторів, без сумніву, присутні. І все ж культура, навіть модифікуючись, не міняє своїх основних завдань об’єднати будь-яку спільноту певним набором поведінкових, світопотрактувальних, моральних, духовно-комунікативних норм, чиї інтерпретаційні коди в певний історичний час залишаються практично незмінними.

Означення “урбаністична” отже не несе щодо української культури якихось протилежних традиційній культурі ознак ні в селі, ні в місті, хоч міське середовище відчутно вплинуло й продовжує впливати на процеси модернізації тих сторін людського життя (побутові умови, праця, дозвілля, сфера розмаїтих послуг), які поступово й неминуче архаїзують, роблять раритетним усе те, що тривалий час видавалося вічним: цілоденні й цілорічні сільськогосподарські клопоти, прив’язаність до одного місця, наперед визначеність екзистенційного плину тощо.

Осмислюючи феномен міста в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликана ним до життя література

бере дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду наступним поколінням. Окрім того, література має унікальну можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість міського соціуму в світоглядні процеси суб'єкта. Процеси урбанізації впливають також на соціокультурний потенціал суспільства в цілому, тому не випадково вони стали предметом усебічного дослідження соціологів, істориків, філософів, економістів тощо. Особливе місце посідає література, присвячена місту як носієві і ретрансляторові розвиткових інтенцій історії; її дослідження неможливе без урахування здобутків урбаністичної культури.

Ланцюжок: місто – урбанізація – людина – суспільство, – відіграє важливу роль у становленні урбаністичної літератури. Починаючи з XVI століття європейська, зокрема, проза все більше уваги приділяє відображенню міського середовища; у романі XIX століття місто виступає тлом, локусом і персонажем водночас. З плином часу художня література долає первинний синкретизм сприйняття міського середовища. Соціально-історичні та мистецькі процеси XX століття істотно поглиблюють характер і напрями в потрактуванні міста та урбанізації.

Актуальність теми зумовлена відсутністю у вітчизняному літературознавстві цілісного ґрунтовного аналізу еволюції урбаністичної теми в українській прозі XX століття. Незважаючи на публікації В. Агеєвої, А. Білої, Л. Кавун, І. Кравченка, С. Павличко, І. Матковської, М. Тарнавського, М. Ткачука та ін. українська урбаністична проза залишається маловивченим різновидом української літератури. Актуальність обраного дослідження підкріплюється також і сучасними тенденціями в літературознавстві, коли для глибокого аналізу та осмислення феномена міста в літературі застосовуються методологічні засади семіотики, герменевтики, філософської та соціальної антропології, що дозволяє дослідити еволюцію теми міста не лише в окремих текстах, а й у літературному процесі.

Дисертаційне дослідження “Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика” є, таким чином, логічно й актуально обумовленою розвідкою на шляху подальшого об’єктивного, цілісного вивчення й розуміння української урбаністичної прози.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження здійснювалося в рамках комплексного плану науково-дослідницької роботи кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка “Національна культура у філологічних дискурсах різних типів” (державний реєстраційний номер 0101U001371).

Мета, завдання дослідження. Мета дисертаційного дослідження полягає в комплексному розкритті феномена становлення й еволюції художньообразного відтворення урбаністичної тематики в українській прозі ХХ століття та визначення її своєрідності. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань:

– узагальнити теоретико-методологічні набутки наукових шкіл, напрямів, окремих дослідників та визначити можливість їх використання в процесі вивчення української урбаністичної літератури;

– визначити основи цілісного теоретичного підходу в дослідженні української урбаністичної прози, а також загальні та специфічні риси втілення урбаністичної домінанти в художніх творах;

– дослідити процес зародження та еволюції української прозової урбаністики, простеживши витоки та особливості історичного поступування цього феномена;

– дослідити тему міста крізь призму ролі та значення людини в урбанізованому соціумі в творах українських письменників, враховуючи при цьому модерне й постмодерне потрактування ролі міст у культурно-історичному, соціальному розвитку суспільства;

– простежити процес органічного співіснування міських та сільських життєформ у прозовій літературі;

– зіставити досліджуваний період розвитку української урбаністичної прози із розвитком урбанізації в державі, визначити характерні ознаки та специфіку;

– з'ясувати особливості художнього зображення міста (тілесність) у художніх творах;

– визначити сутність української урбаністичної літератури в художньому досвіді;

– простежити еволюційний розвиток та зміну тематики урбаністичних творів в аспекті особливостей української ментальності та проаналізувати художнє осмислення значення урбаністичної літератури для загальноцивілізаційного розвитку українців;

– визначити своєрідність поетики урбаністичної прози та її значення для невпинного розвитку українського художньо-образного мислення;

– проаналізувати тексти з метою вирізнення домінант, які відтворюють сутність міста, урбанізованого суспільства його проблем і недоліків, що знайшли своє зображення в урбаністичній прозі.

Об'єктом дослідження є твори Г. Сковороди (збірка "Сад божественних пісень"), І. Котляревського (п'єса "Наталка Полтавка"), Г. Квітки-Основ'яненка (повість "Маруся"), М. Гоголя ("Петербурзькі повісті", роман "Мертві душі"), Т. Шевченка (поема "Сон", повість "Художник"), П. Куліша (роман "Чорна рада"), І. Нечуя-Левицького (романи "Над чорним морем", "Хмари"), Панаса Мирного (роман "Повія"), І. Франка (романи "Борислав сміється", "Перехресні стежки", повість "Boa constrictor"), М. Яцківа (роман "Танець тіней"), Лесі Українки (оповідання "Над морем"), М. Коцюбинського (оповідання "Сон"), О. Кобилянської

(повість “Царівна”), В. Винниченка (романи “Сонячна машина”, “Кирпатий Мефістофель”, оповідання “Раб краси”), В. Підмогильного (роман “Місто»), В. Домонтовича (романи “Дівчина з ведмедиком”, “Без ґрунту”), П. Загребельного (романи “Диво”, “Південний комфорт”, “Брухт”), Р. Іваничука (роман “Манускрипт з вулиці Руської”, повість “Місто”), Н. Бічуї (повісті “Репетиція”, “Килим на три квітки”), А. Дімарова “Боги на продаж: Міські історії”), В. Дрозда (роман “Вовкулака”), В. Шевчука (оповідь-есе “На березі часу. Мій Київ”), Ю. Щербака (повість “З хроніки міста Ярополя”, роман “Причини і наслідки”), Ю. Андруховича (роман “Московіада”), Г. Штоня (роман “Затіння”), С. Процюка (романи “Інфекція”, “Тотем”, “Жертвопринесення”), які звіряли свої художні пошуки із загальноєвропейським літературним контекстом.

Предметом дослідження є особливості зображення міста, взаємодії людини та урбанізованого соціуму в українській художній прозі, а також специфічні завдання та труднощі світоглядного й загальномистецького кшталту, які виникали в процесі засвоєння українськими прозаїками модерного світового літературного досвіду.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Специфіка втілення урбаністичної теми в художній текст потребує комплексного підходу із застосуванням різних методик. Методологічною основою дисертаційної праці є системний аналіз, комплексне використання порівняльно-історичного, історико-генетичного, типологічного, соціологічного та (щодо найбільш духовно самобутніх та естетично знакових творів) герменевтичного, синергетичного, зіставно-стилістичного методів. Місто та урбаністична домінанта в українській прозі досліджується як історичний, культурний та цивілізаційний фактор, що впливає на діяльність людини.

Підґрунтям для аналізу стали праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців М. Максимовича, І. Франка, С. Єфремова, Д. Донцова, Д. Чижевського, Ю. Шереха, Е. Ауербаха, М. Бахтіна, Ю. Лотмана

Г. Грабовича, М. Наєнка, Т. Гундорової, С. Павличко, В. Агеєвої, Г. Штоня, О. Галича, М. Ткачука та інших.

У процесі дослідження використовувалися праці філософів Г. Сковороди, М. Бердяєва, Луїса Хорхе Боргеса, Ф. Броделя, О. Шпенглера, Ганса Георга Гадамера, М. Гайдеггера, Х. Ортеги-і-Гассета, Г. Ріккерта, Дж. Арнольда Тойнбі, А. Швейцера, К. Ясперса. Заглибленню у сферу національних особливостей прозописьма, а також з'ясуванню взаємодії свідомого (підсвідомого) й колективного несвідомого в процесі творчого осягнення тенденцій урбанізації сприяли праці З. Фройда та К.-Г. Юнга.

Проблема міста і людини в урбанізованому соціумі широко представлена в історичних дослідженнях Р. Адамса, Л. Мамфорда ("Історія урбанізації і поява міста"), Е. Сайко ("Давнє місто. Природа і генезис"), А. Сванідзе ("Місто у цивілізації: до питання визначення"), А. Тойнбі ("Дослідження історії"). Загальні проблеми міста та процеси урбанізації розглядали М. Вебер ("Місто", "Зростання міст у XIX столітті"), Дж. Форестер ("Динаміка розвитку міст"), М. Межевич ("Соціальний розвиток і місто"), значний крок у досліджені процесів урбанізації зробили соціологи Р. Парк ("Місто як соціальна лабораторія"), Л. Зеленов, Р. Грац. Культурі міста присвятили дослідження Л. Коган, Б. Марков, П. Сорокін.

До розгляду урбаністичної літератури залучаються філософія, соціальна антропологія, семіотика, представлені дослідженнями Ф. Броделя, Г. Гегеля, Г. Г. Гадамера, Ю. Лотмана, Х. Ортеги-і-Гассета, О. Шпенглера та ін.

Вивчення міста і урбанізації як особливого феномена літератури почалося відносно недавно, тому варто відзначити дослідження Л. Андрєєва "Ж.-П. Сартр. Вільна свідомість і XX століття", М. Бютора "Місто як текст", В. Глазичева "Поетика міського середовища", В. Заманської "Російська та західноєвропейська література першої третини XX століття: урбаністична тема і екзистенційна свідомість", О. Лановенко "Художнє

сприйняття”, Ю. Лотмана “Символіка Петербурга і проблеми семіотики міста”, О. Петровської “Місто і пам’ять”, М. Ямпольського “Демон і лабіринт”.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві досліджується проблема зародження та еволюції в українському художньому мисленні теми міста та аналізується багатоаспектний вплив урбаністичної літератури на становлення модерної української прози. Урбаністична література розглядається як явище урбаністичної культури, що має прямий і опосередкований стосунок до формування світогляду та ціннісних орієнтацій людини в міському й мегаполісному соціумі. У цьому напрямку проаналізовано тексти українських письменників різних періодів, художніх напрямів та естетичних поглядів. Таким чином, у дисертаційному дослідженні вироблено загальні підходи до цілісного наукового уявлення про специфіку української урбаністичної прози XX століття, що розглядається як певна художня цілісність, найбільш характерними ознаками якої є проблемне новаторство та ідейно-духовний універсалізм.

Теоретичне й практичне значення отриманих результатів. Дослідження урбаністичної теми в українській прозі поглиблює й урізноманітнює науково-змістові обшири та інструментарій історії, теорії літератури, семіотики, герменевтики, філософської та соціальної антропології, оскільки пропонує і здійснює дослідження людини, суспільства в перманентно авангардному цивілізаційному середовищі – місті. У сучасних процесах глобалізації потрібне теоретичне осмислення історичних перспектив людства, розгляд яких є органічною складовою урбанізованого прозомислення та прозописьма. Дисертаційне дослідження є внеском у зазначену сукупність теоретичних знань про взаємодію та взаємовплив людини й міста.

Результати дослідження можуть бути використані в подальшому вивченні художніх набутків українських прозаїків, у курсах лекцій з історії

української літератури XIX – XX століття, спецкурсах, спецсемінарах, що можуть викладатися у вищих навчальних закладах, середніх загальноосвітніх і спеціалізованих школах, при написанні наукових досліджень.

Особистий внесок автора полягає в системному дослідженні процесу становлення та еволюції української урбаністичної прози XX століття. Дисертація узагальнює та систематизує самостійні наукові дослідження автора, дефініції та підсумкові положення автором формулюються вперше. Провідні ідеї викладені в монографії та в 36 наукових статтях. Усі праці виконано без участі співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 10 від 17 травня 2008 р.). Основні положення дисертації були викладені в доповідях та виступах:

- Всеукраїнській науковій конференції “Актуальні проблеми слов’янської філології” (Бердянський державний педагогічний університет, 2005 р.);
- Всеукраїнській науковій конференції “Документалістика на порозі XXI століття: проблеми теорії та історії” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2005 р., 2007 р.);
- V, VI, VII Всеукраїнській науково-теоретичній конференції “Українська література: духовність і ментальність” (Криворізький державний педагогічний університет, 2005 р., 2006 р., 2007 р.);
- VII Всеукраїнській науково-практичній конференції “Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця” (Київський національний авіаційний університет, 2006 р.);
- Міжвузівському науковому семінарі “Терміносистема слов’янського літературознавства” (Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2006 р.);

- філологічному семінарі “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства” (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006 р.);
- Всеукраїнській науковій конференції “Творчість “молодомузівців” і проблеми українського модернізму (До 125-річчя від дня народження Степана Чарнецького)” (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006 р.);
- Всеукраїнській науковій конференції “Актуальні проблеми сучасної компаративістики” (Бердянський державний педагогічний університет, 2007 р.);
- IV Всеукраїнській науково-практичній конференції “Українська література в контексті світової літератури” (Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, 2007 р.);
- Всеросійській науково-практичній конференції “Спеціаліст XXI століття” (Волгоградський державний університет, 2007 р.);
- Всеукраїнській науковій конференції “Слобожанщина: літературний вимір” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка – 2005-2008 рр.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано монографію та 36 наукових статей.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків і списку використаних джерел (335 позицій). Основний зміст дослідження викладено на 350 сторінках.

РОЗДІЛ І
УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА: ЕВОЛЮЦІЯ І ПРОБЛЕМАТИКА

МІСТО – великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр [43, с. 679]; зовнішніми і соціальними рисами міста є: багатоповерхове будівництво, широкий розвиток громадського транспорту та зв'язку…. Розрізняють малі міста (до 50 тис. жителів), середні (50 – 100 тис.), великі (100 – 250 тис.), значні (500 тис. – 1 млн.), міста-мільйонери (більш 1 млн. жителів), а також міські агломерації, конурбації та мегаполіси [194, с. 322].

УРБАНІЗАЦІЯ – історичний процес швидкого зростання старих і появи нових міст та підвищення їхньої ролі в економічному й культурному житті суспільства. // Надання чому-небудь рис, особливостей, характерних для міста.

УРБОГЕНЕЗ – історичний процес виникнення та функціонування міст [43, с. 1512].

1.1. Дискурс міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах

У сучасному світовому літературному процесі розгляд всебічних проблем людини зміщується в площину міста, мегаполіса, у центрі уваги стоять питання ролі й значення міста в історичному розвитку людства. У другій половині XX століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіографія, внаслідок чого виникає "нова міська історія, культура, література тощо, що дозволяє розуміти місто як втілення великих систем (цивілізацій, держав, суспільств, засобів виробництва) [222, с. 32]".

Видатний дослідник феномена міста Ф. Бродель у кінці 60-х років минулого століття створив концепцію “світу-цивілізації”, в якій зафіксував два засоби організації простору: 1) соціально-економічний (економічний простір) та 2) культурно-цивілізаційний (культурний простір) [34, с. 2]. Людина – будівничий міста, у той же час місто створює нову людину – городянина. Тема значущості людини в урбанізованому середовищі є актуальною, адже людина стає не лише суб’єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації.

За твердженням Е. Кассірера: “Людина – істота символічна, вона живе в символічному універсумі, який сама і створює. Найяскравіше це простежується у людини в міських умовах. У міських умовах формуються нові типи взаємин між людьми, які втрачають особистісний характер: сусідські, правові, економічні, соціально-нерівноправні, релігійно-ідеологічні, адміністративно-управлінські та ін. Все у городянина має штучний символічний характер [138, с. 30]”.

Виникнення та розвиток міст, особливо в прадавні часи – процес суперечливий і в той же час закономірний. Початок існування міст може бути викликаний будь-якими причинами та особливостями. Спонтанні поселення, при сприятливих умовах, поступово розростаються та перетворюються в міста. Дослідників різних часів цікавило питання: “Що є причиною виникнення та існування міст, а що стає причиною їх загибелі та зникнення?” Для розуміння феномена міста та його особливостей необхідно враховувати історичний, культурологічний, соціологічний, економічний, географічний чинники. “Існують десятки визначень міста, в тому числі у зв’язку з вивченням давніх міст… Відомі різні підходи – морфологічний, функціональний, функціонально-генетичний тощо [227, с. 17]”. Схематичне розуміння розвитку міста із невеликого поселення, звичайно, не може бути об’ємним і повним, воно лише умовно проектує шлях його розвитку. Ознаки міста визначив англійський археолог Г. Чайлд, що можна вважати

певним морфологічним підходом у вивченні історичного міста, а також аналізувати загальне поняття “місто”. Дослідник найдавніших форм цивілізації та урбанізації (Месопотамія IV –II тис. до н.е.) Р. Адамс дослідив та проілюстрував структуру територіального розташування поселень, фіксуючи різні рівні історично поступового процесу формування поселень, в яких особливе місце як центри тяжіння посідали міста [320, с. 39 – 40]. Зародження та розвиток міст на землі має як конкретно історичну, так і загальноцивілізаційну зумовленість. Це стосується протопервісних форм та призначень міст, місія яких полягала у виконанні певних функцій (товарообмін, фортечний захист, адміністративний, релігійний, культурний, економічний, владний, промисловий центр тощо) з більшою чи меншою зорієнтованістю на чомусь одному, або ситуативно найголовнішому: бути місцем знаходження найбільш значущих храмових споруд (давньоєгипетський Мемфіс), “матір’ю городів Руських” (Київ), “Меккою” для мистецтв і мистецької спільноти (новітній Париж), промисловим чи фінансовим гігантом (Рур, Манчестер, Нью-Йорк), політичною столицею держави чи цілого конклаву держав (Вашингтон, Лондон, Брюссель, імперська і постімперська Москва) тощо. При цьому сформований “образ міста” і реальне його наповнення не завжди ідентифікуються, бо історія – не лише минуле, а й своєрідний “міф” про минуле, у якому певні наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами руху останньої до сьогодення. Саме там з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й шліфувала притаманні їй форми, звідти починала рух до землі, хліборобських турбот, вбачала в житті серед цих турбот ідилічні, а згодом і негативні інтенції. А головне – закладала підмурівок вежі зі слонової й не слонової кості, звідки загальноєвропейське місто та його околиці бачаться набагато виразніше, аніж з образливо наїжачених проти них сільських подвір’їв та хат.

“Кожне важливе місто, – нотує Фернан Бродель, – вимагало зони довозу, яка б відповідала його власним масштабам. Скажімо, для

обслуговування Мадрида в XVIII ст. надмірно мобілізували велику частину транспортних засобів Кастилії, так надмірно, що це ледь не підірвало всієї економіки країни. У Ліссабоні, якщо вірити Тирсо де Моліні (1625), усе ніби-то було вкрай просто: садовину, сніг постачали з Серра д'Ештрели, продовольство довозили лагідним морем: "Жителі, що сидять за столом, їдять і бачать, як наповнюються рибою неводи рибалок…, рибою, впійманою біля самісіньких дверей їхніх осель"… Мовляв, місто, ненажерливе, ліниве, байдуже до щасливої нагоди, поїдає море. Але ця картина надто гарна. Насправді ж Ліссабон постійно напружено працював, щоб завезти збіжжя для свого щоденного харчування [34, с. 22]".

Цитування, на нашу думку, доволі вичерпне, якщо взяти до уваги "шлунковий" аспект життя великих людських поселень, до яких, крім міст, належали ще й армії, що звучить у словах Тирсо де Моліно і в коментарі до них Фернана Броделя: "Мовляв, місто ненажерливе, ліниве …, поїдає море". Сам Фернан Бродель до подібної думки не пристає, але її наявність у письменника XVII ст. доволі симптоматична. З огляду на сучасне розуміння історичного розвитку, в якому знання економічних факторів воєн і промислового розвитку важить, безперечно, багато, але далеко не все, значно важливішим стає усвідомлення стратегічних завдань світової цивілізації, започаткованої появою "такого історичного способу життєдіяльності, при якому практично застосовуються і частково дотримуються хоча б елементарні норми відновлення, збереження, збагачення дарів природи й облагородження середовища людського існування. Перехід до такого стану в найвіддаленішій історії означав порятунок людського роду від загибелі, яка неминуче чекала б на нього при повному володарюванні регулятивів варварства. Завдячуючи переходові до цивілізації, тобто, власне, хоча б до елементарних надбіологічних програм діяльності, виникло певне стримування агресії біологічних механізмів бездумного споживання природних дарів. Таким чином виник баланс надмірно войовничих, сехвилинно орієнтованих агресивних ставлень

людини до природи, поєднаних, до речі, з величезним страхом перед нею [184, с. 46]".

Підстав для переконаності в тому, що це дефінітивне міркування стосується винятково міста і що "регулятиви варварства" є невід'ємною складовою зосереджених перш за все в місті джерел і чинників соціального й технологічного прогресу, достатньо. Зрозуміло, що поняття "місто" має історичне значення, тому "… місто Давнього Сходу, античної Греції, Римської імперії, середньовічної Німеччини, європейське місто кінця XIX століття – це принципово різні суспільні явища [230, с. 34]". Німецький соціолог Макс Вебер зробив спробу дослідити розвиток західноєвропейської урбанізації, починаючи із доби Середньовіччя. Він переконаний, що в його основі лежали засади розвитку античного міста, бо "на ґрунті античних міст не виросло ні сучасного капіталізму, ні сучасної держави, між тим як середньовічні міста були надзвичайно важливим фактором в їх розвитку, хоча і не були їх особливою сходинкою [42, с. 442]".

Західноєвропейське місто кінця доби Середньовіччя мало такий вигляд: "Місто оточують зубчасті стіни з круглими вежами. Вторована, вибита дорога веде до вузьких воріт, до звідного мосту; вдень і вночі їх охороняє сторожа. Справа – грубо збитий хрест. Навпроти, на узвишші – монументальна шибениця (предмет гордості городян), на якій догнивають тіла повішених. Часто над воротьми на вістрі списа почеплена – з відповідним оголошенням – відтята голова, чи рука, чи нога, чи який-небудь жахливий шматок людського тіла, розчленованого катом: це – Правосуддя епохи з міцними нервами… [За міською брамою] починається вулиця, прокладена примхливо й недбало, зі стічним ровом посередині проїжджої частини, зі смердючою гноївкою, яка витікає з відхожих місць; у непролазній багнюці, коли дощить, ані проїхати, ані пройти, а коли припікає сонце, здіймається така пилюка, що немає чим дихати… [265, с. 117]". У цю добу формується тип "міської спільноти", за твердженням

М. Вебера: “Виникнення середньовічної міської корпорації громадян було результатом політичного об’єднання, в силу договірного визнання засновником міста широкого або обмеженого права автономності та суверенності [42, с. 374]”.

Процес урбанізації з давніх часів мав складну структуру. Е. Сайко, що глибоко досліджує проблеми урбогенезу, визначає урбанізацію як складний тривалий постійний процес, в якому культурний чинник має суттєвий вплив на розвиток цивілізації [227, с. 106]. Культура міста, його зовнішній вигляд (так, у середньовічному місті тривалий час була відсутня нумерація будинків, перша бруківка з’явилася в XII столітті в Парижі) почали змінюватися, починаючи з початку XIV століття. Основною ознакою міста вважався собор із дзвіницею, згодом з’являються лікарні, заклади освіти, міського самоуправління тощо. Й.-В. Гете у трагедії “Фауст” так описав місто:

Побудувать собі столицю,
Міщанам клітку-годівницю;
Тісні в ній вулички й домки,
Базар, капуста, буряки,
Різниці й ятки, сало й м’ясо,
Де мухи в’ються роєм ласо.
І скрізь по городу всі дні
Багато смороду й крутні.
Там площі й вулиці широкі,
Будинки пишні та високі,
А там, де брама запада, –
За слободою слобода…
Поглянуть любо: скрізь коляси,
І пішоходи, й тарантаси,

Гармидер, галас, метушня,

Кишать людці, як комашня…

(Пер. М. Лукаша) [59, с. 321].

О. Шпенглер наголошує, що саме Гете визначив поняття “всесвітня література: це провідна література *світових столиць,* поруч з якою лише з великими труднощами стверджується прикріплена до ґрунту, однак малозначна провінційна література [304, с. 110]”.

Європейська традиція дослідження урбанізації починається з робіт Е. Дюркгейма, Г. Зіммеля, М. Вебера, які першими почали розробляти та аналізувати проблеми розвитку суспільства. Остання третина XIX століття – період інтенсивної урбанізації. Стрімке зародження та розвиток промислових міст, пов’язане із розвитком капіталізму, стало першопричиною глобальних змін у суспільстві та появи нових проблем. Німецький соціолог Фердинанд Тенніс вважає, що велике місто “втілює в собі основні риси суспільства і характеризується соціальною волею у формі конвенції, політики і публічної думки [254, с. 38]”.

Над проблемами великого міста та урбанізації працював Георг Зіммель, який у 1903 році опублікував працю “Метрополіс та ментальне життя”, у якій прагнув розкрити соціально-психологічні аспекти міського життя, бо вважав велике місто “…осередком індивідуальної та соціальної свободи, що є результатом всесвітньо-історичного процесу взаємозв’язку між розширенням території і зростанням потреби в особистій свободі”, чому, на думку вченого, сприяло те, що “великі міста були постійно осередком космополітизму [331, с. 334]”. Г. Зіммель одним із перших порушив проблему самотності людини у великому місті. На його думку, свобода, яку дає людині велике місто, є “зворотною стороною тієї ж свободи, коли ніколи не відчуваєш себе таким самотнім, як саме серед загальної тисняви великих міст [331, с. 331]”.

Друга половина XX століття позначилася фактичним злиттям багатьох міст і населених пунктів у єдине міське поселення [250, с. 23]. Починається наступний етап урбанізації – "постіндустріальна урбанізація", ознаками якої стали: розвиток комунікативних засобів, найновіші технології, розвиток глобальної економіки. Американський соціолог Д. Белл у 70-х роках XX століття визначив, що "постіндустріальне суспільство стане провідною соціальною формою XXI століття [17, с. 661]". У той же час глобальні зміни розвитку міст стають причиною багатьох проблем. Так, Д. Харві вважає місто "найвищим досягненням людства, бо воно втілює знання високого рівня на виключно складному, могутньому і величному фізичному ландшафті та об'єднує суспільні сили, здатні втілити дивовижні соціотехнічні та політичні інновації. Однак, – це також і центр злиденності та запустіння, глибокого незадоволення, гострих суспільних та політичних конфліктів. Це таємниче, незвідане місце, сповнене хвилювань та занепокоєння, свободи… [323, с. 207]".

Місто створює новий тип стосунків, структуру суспільства, в основі яких лежать різноманітні протиріччя та відмінності. Кожне місто має свої унікальні особливості – ментальність міста визначається поведінкою городян, їхнім ставленням до міста, в якому вони живуть. Значний вплив має єдність культури та простору – це архітектурні домінанти, пам'ятки історії, культури та мистецтва. Так, для слов'ян Київ – сакральний центр, який ще в давні часи "набував нового семантичного значення – центру і символу всієї Русі водночас, а київська християнська топографія із Золотими воротами і Софійським собором слугувала взірцем для розбудови старих і зведення нових міст [285, с. 30]".

Архітектурні символи міста сприймаються як маркери, що позначають конкретне місто. Семіотичний підхід до культури міста дозволяє розглядати її як текст, який є джерелом різноманітних вражень, інформації. За визначенням М. Бютора: "Функція міста як збирача текстів настільки значна, що виникає питання про його підґрунтя. Археологічні

розкопки показали, що на всій земній кулі перші великі міста з’явились одночасно із винаходом писемності, до того ж неважливо якої. І відбулося це, швидше за все, не тому, що там, де накопичувався текст, збиралося багато людей, а навпаки, текст складався саме в цьому місці, бо люди облаштовувалися там, щоб йому служити [40, с. 159]”.

Видатна американська дослідниця процесів глобалізації С. Сассен поняття “глобальне місто” почала використовувати в 1984 році з метою визначення розвитку міста в контексті глобалізації. На її думку, місто – основний центр реалізації макросоціальних трансформацій, нових тенденцій, які перебудовують суспільний лад. Серед основних факторів, які безпосередньо впливають на розвиток міст, – глобалізація, нові інформаційні технології, інтенсифікація транснаціональної та транслокальної динаміки, а також зростаючий вплив окремих проявів соціокультурного багатоманіття [329, с. 323].

Світові процеси глобалізації мають як позитивний, так і негативний вплив на Україну. Перед елітою українського суспільства стоїть завдання захистити національні інтереси в цих складних процесах, якщо вони спрямовані проти України. За визначенням Левка Лук’яненка: “Процес світової модернізації, в основі якої є вельми швидкий розвиток науки й індустріалізація матеріального виробництва, та глобальна інформатизація ведуть до демократизації суспільства. Демократизація сприяє самопізнанню націй [165, с. 256]”.

Сучасний літературний процес репрезентує поширення урбаністичної домінанти як універсальної теми. Поява та розвиток мегаполісів, які характеризуються невизначеністю, непевністю, пошуками, сумнівами, у літературі відтворюються як безкінечний потік людей, думок. Текст мегаполіса – розкодування інформації багатошарових часових просторів.

1.2. Розвиток теми міста в літературі

Історичні потреби розвитку людини та суспільства спричинили появу різноманітних форм діяльності, яка концентрувалась у містах. Міський соціум, стосунки в ньому, зміни в соціальній, економічній, культурній структурах – є сутністю урбанізації, яка "… співвідноситься із формуванням та розвитком міст: щоб зрозуміти феномен урбанізації, необхідно дослідити феномен міста, закономірності його розвитку, місце та роль в житті суспільства [226, с. 14]".

З давніх-давен місто починає виконувати провідну роль в організації простору суспільства та людини, закономірно, що зображення міста знаходимо в античних зразках. Античне місто, його особливості представлені ланцюгом різноманітних варіацій, відповідно до розвитку історії людства. Ґенеза міста простежується вже у Фукідіда, який вибудовує еволюцію його виникнення та розвитку: "Всі міста, засновані в останній час, коли мореплавство досягло значного розвитку, а засобів надмір, огорожувались стінами і будувались безпосередньо на морському узбережжі… Навпроти, давні міста, як на островах так і на суші, внаслідок довготривалого піратства більшою частиною були побудовані удалині від моря, тому що мешканці цих міст грабували один одного, і всі жителі узбережжя, хоча і не займалися мореплавством; до сих пір міста ці розташовані усередині материка [8, с. 12]". Гіппократ подає результати медичних спостережень та поради мешканцям міста. Арістотель акцентує увагу на можливості юридичного врегулювання стосунків між містом та іноземцями, які прибувають морськими шляхами. На думку В. Глазичева, в античних зразках "…місто розглядається як один космос-соціум, який оберігає свою самототожність від зовнішнього деструктивного впливу [62, с. 100]". Платон у трактаті "Держава" розглядав питання структури міста, а Арістотель наголошував, що місто повинно мати правильне планування: "Для цього потрібно правильно спланувати забудову окремих частин та кварталів: так буде краще і для безпеки міста і для благоустрою [8, с. 27]".

В античних текстах місто часто згадується в контексті військових дій, які в основному точилися навколо міста. Так, Вергілій в “Енеїді” змальовує урочисту церемонію вступу до Риму цезаря Августа:

Далі потрійним тріумфом до римського замка втупивши.
Цезар богам італійським обіцяну почесть складає:
Триста в великому місті присвячує храмів обітніх.
В захваті Рим од забав; скрізь оплески люду лунають;
Хори жіночі у храмах; жертовники скрізь пломеніють;
Скрізь по жертовниках всіх позабивано в жертву телята.
Сам же владика сидить на осяянім Фебовім ганку.

Переклад М. Зерова [290, с. 61].

Уже в давньогрецькій літературі з’являється мотив цілісного сприйняття міста та мешканців, що дозволяє порівнювати міста на основі зображуваних подій. Дихотомія село – місто звучить у творах Горація:

Вже й плугу тісно: то під палаци йде
Колишнє поле, то вже ставок над ним (…)
Майно приватне завжди дрібним було,
Значним суспільне. Не будував ніхто
Для себе портиків просторих,
Щоб уже й тінь свою влітку мати.
Дернова стріха – так і закон велів –
Була в повазі. Мармуром тесаним
На кошт суспільний прибирали
Тільки святині й міські будівлі.

Переклад А. Содомори [291, с. 94].

Плутарх у “Життєописах” не лише подає список міст, у яких відбуваються певні події, а й занурюється в складні переплетіння людських, станових стосунків міського соціуму: “Рим поділився на три стани – Помпея, Цезаря і Красса (бо слава Катона була більшою, ніж його вплив, і сила його полягала головним чином у тому, що їм захоплювалися), до того ж розумна, позитивна частина городян шанувала Помпея, люди палкі і неврівноважені запалювались надіями, викликаними Цезарем, Красс же, посідаючи проміжну позицію, з вигодою користувався підтримкою одних та інших [211, с.201]”. Роль і значення міста в добу античності були настільки вагомими і важливими, що втрата міста дорівнювала втраті держави: “Помпей своїм милостивим ставленням до ворогів вигідно відрізнявся від Агесилая. Останній хотів поневолити Фіви й перетворити на пустелю Мессену (хоча Мессена і Спарта володіли рівними частинами спадщини, а Фіви були містом, звідки походив його рід), і через це ледве не втратив Спарту і втратив володарювання над Грецією [211, с. 357]”. Характеристики міста в античних зразках в основному мають лаконічний, функціональний характер, оскільки в гранично стислому нарисі можна простежити живий рух рефлексії з приводу міського середовища [62, с. 104].

Освальд Шпенглер у праці “Присмерк Європи”, в розділі “Міста і народи” стверджує, що всі “великі культури – культури міські”, а справжнім критерієм розвитку “всесвітньої історії”, є те, що “*всесвітня історія – це історія міської людини.* Народи, держави, політика і релігія, всі мистецтва, всі науки спираються на єдиний прафеномен людського існування, на місто [305, с. 91]”. Філософ пропонує власне бачення еволюції міста, яка створила культуру та літературу: “Народи ранньої культури поступово стають міськими народами, так що існують специфічно китайський, індійський, апполонічний, фаустівський образи міста… Видатний епос, оповідаючий про розквіт і оспівуючий його, належить фортеці і замку, але драма, в якій випробовує себе бадьоре життя, – це

міська поезія, а великий роман, погляд звільненого духу на все людське, передбачає уже місто – світову столицю. Існують лише міська лірика (якщо виключити автентичну народну пісню) і лише міський живопис і архітектура з бурхливою та короткою історією [305, с. 95]".

У добу раннього Середньовіччя в Західній Європі ще продовжують існувати окремі античні міста, у VII–VIII століттях починають з'являтися міста нового типу, але нашестя вікінгів IX–X століть стає причиною уповільнення урбанізаційних процесів, і лише в XII столітті з'являються і починають розвиватися нові міста. Розвиток міст супроводжує особливий стиль містобудування та архітектури, який увійшов в історію під назвою "романський стиль" і характеризується могутніми будівлями-фортецями, що є уособленням доби, сповненої воєн та різноманітних військових сутичок. М. Вебер акцентував увагу на тому, що "міста на Заході виникали, перш за все, під впливом економічних обставин та під могутнім впливом такого фактора, як гроші. Розвиток середньовічного міста обумовлений не лише військовими і політичними інтересами спілки землевласників… Місто представляло собою, перш за все, прибуткове підприємство, а військове значення було на другому плані [42, с. 260]". Необхідно зазначити, що середньовічне місто за своєю внутрішньою сутністю було аграрним, але саме в цей час, за твердженням О. Шпенглера, "Починається доба, коли місто розвилося настільки, що воно не має потреби самоствердуватися по відношенню до села, по відношенню до селянства та лицарства, і тепер вже село зі своїми пра-станами веде безнадійну оборону проти одноосібного панування міста… [305, с. 99]".

Це стає поштовхом до зміни суспільних стосунків, що призводить до корінних перетворень у літературі та культурі. Міська література, як явище, з'явилася в XIII столітті, її поетика характеризується розсудливістю, змальовує повсякденне реальне життя як селян, так і городян. Міська література не виступає проти феодального ладу, а критика має м'який, жартівливий характер. Міська література засвоює цілу низку жанрів

лицарської поезії, які суттєво видозмінює. Виникає публіцистична, сатирична чи просто жартівлива лірика.

Найбільшого розвитку міська література набула у Франції. Саме тут виникають найяскравіші зразки міських жанрів, які суттєво вплинуть на літературу доби Відродження. В українській літературі (за М. Максимовичем) доба Середньовіччя – письменство Київської Русі, яке умовно поділяється на три періоди. За визначенням О. Сліпушко: "Українська література доби християнського Середньовіччя – тривалий період у її розвитку, що охоплює приблизно триста років. Художньо-естетична творчість цього колосального, як за часовими межами, так і за кількістю матеріалу, періоду не була статичною. Література перебувала у процесі постійної творчої динаміки. Змінювалися її погляди на світ, форми творчого осмислення дійсності [242, с. 110]". У творах давньоруської літератури з'являється Київ, як могутній економічний, політичний та культурний центр. Київський літопис закономірно посідає значне місце в літературі XII століття: "… головна увага у Київському літописі акцентується на подіях місцевих, регіонального значення, а не тільки центральних, у Києві… Події, місцем яких є Київ, більшою мірою не як центр Русі, а осереддя окремого київського регіону, виходять тут на перший план [242, с. 125]". Велику роль і значення має Київ у "Слові о полку Ігоревім", де згадуються також і інші міста: Галич, Новгород-Сіверський, Путивль, Чернігів тощо. На думку І. Матковської, художній та філософський зміст поеми реалізується в кількох проблемних площинах: "… Це протиставлення ціннісно-негативного світу пустельного Степу ціннісно-позитивному світові Міста. В цьому контексті образ Києва, що є … найбільш повним уособленням вельми складної історичної форми людського існування, дістає послідовно ціннісно-позитивну характеристику як своєрідний сакральний центр міського культурного простору загалом. При цьому особлива значущість центрального міста підкреслюється у "Слові" через посилання на обшир територій Давньої Русі та органічні

зв'язки Києва з віддаленими її краями: "Кони ржуть за Сулою дзвенить слава в Києві"; Дівчата співають на Дунаї – в'ються голоси через море до Києва [175, с. 59]". У "Похвалі Києву" Д. Лихачов наголошує, що "динамічний монументалізм давнього Києва – стилістична формація Давньої Русі, … має вияв у національному характері як росіян, білорусів, так і українців. Має вияв і відкритий характер східнослов'янських культур, їхнього зв'язку з багатьма сусідніми народами [162, с. 796]". Отже, місто – певна модель суспільства, втілення якої в мистецтві та літературі надзвичайно важливе.

Українська література доби бароко неповторна тим, що в ній відбиті інтенції мислителів і митців (архітекторів, композиторів, малярів і, звісно, поетів), не просто зорієнтованих на Європу, а вихованих на європейських зразках і в європейському дусі, але з досить істотним додатком, який змушує ще й ще раз повернутися до соціального аспекту повсякденного життя не лише барокової, а й усієї української культури XVI–XIX ст., "замовником" якої було здебільшого бездержавне суспільство. "Українська барокова культура не була пов'язана з княжими дворами, як це відбувалося в Західній Європі. Київ, Львів, інші відомі міста мали власні релігійні центри та освітні інституції, так звані братські школи, зорієнтовані на нижчі соціальні верстви – міщанство та козацтво, що на той час становили надто суттєву, багато в чому визначальну складову населення [57, с. 30]". На нашу думку, суспільства – формації, не тотожної ні поняттю "населення", ні, тим більше, поняттю "народ", бо в межах, для прикладу, Російської імперії, український народ і та незначна кількість його представників, що сповідували ідеї хоча б культурної автономії, не об'єднувалися на основі спільних духовних орієнтирів та ідеології. Переконливішою є тенденція до постійного "заниження" осередків цивілізованого розвитку українських надбань, які на кінець XVIII ст. залишаються без шкіл, книговидання, соціальних інституцій на зразок органів козацького самоврядування, не говорячи вже про церковне самоврядування, внаслідок чого інтелігентний

прошарок української “держави духу” став, як і художня самодіяльність, – носієм занепалих набутків. Саме ці набутки були актуалізовані (і це ще одна з далекосяжних випадковостей) добою романтизму, від якої в Україну дійшла й більш-менш розумно вкоренилася лише одна енергетична її гілка, вербалізована Й.Г. Гердером, який писав: “Нещастя слов’ян – у тому, що відповідно до становища серед народів землі вони опинилися, з одного боку, в такій близькості до німців, а з іншого боку – тили їхні були відкритими для набігів східних татар, від яких, навіть від монголів, вони багато настраждалися, багато натерпілися. Та колесо всезмінюючого часу крутиться нестримно, і оскільки слов’янські нації здебільшого населяють найкращі землі Європи, то, коли всі ці землі будуть оброблені, а інакше й уявити не можна, тому що законодавство і політика Європи з часом будуть усе більше підтримувати спокійне працелюбство і мирні стосунки між народами і навіть не зможуть чинити інакше, то й слов’янські народи, так глибоко занепалі, пробудяться нарешті від свого довгого важкого сну, скинуть із себе ланці рабства, стануть обробляти свої землі – від Адріатичного моря до Карпат, і від Дону до Мульди – і відсвяткують на них свої древні урочистості спокійного працелюбства й торгівлі.

Оскільки в різних країнах створені корисні, прекрасні праці з історії слов’янського народу, то залишається побажати, щоб їхні прогалини були поповнені з інших джерел, щоб зникаючі рештки слов’янських звичаїв, пісень і легенд були зібрані і щоб, нарешті, була зібрана цілісна історія цього племені, чого настійливо вимагає цілісна історія людства [58, с. 471–472]”.

Зараз важко судити, хто з українських романтиків саме ці прекраснодушні настанови Й.Г. Гердера увів до своєї творчої програми, а хто про них просто чув. Але вражає не тільки перегук з ними творчого доробку, для прикладу, М. Максимовича, а й те, що вони ніби навмисне адресувалися Україні, якою та, тим же М. Максимовичем, мислилася на багато років уперед. “Який інакший дух, яку іншу мову виникла потреба

нам явити у новій малоросійській словесності? – запитував сам себе перший ректор Київського університету Св. Володимира і відповідав: – Звичайно, той же народний дух і ту ж народну мову, якими дихала і звучала вся наша народна словесність *усна* і певною мірою *писемна* – в усі часи України козацької… Малоросійський народ віддавна виражав своєю мовою свою душу, своє домашнє і суспільне життя, і залишив у спадок сьогоднішньому вікові, як зразок і науку для нової словесності, багатий запас своїх переказів, прислів'їв, казок і пісень. Те, що написано малоросійською мовою в сьогоднішньому столітті, тому й може зватися словесністю, що воно є продовженням дотеперішньої малоросійської словесності, яка процвітала впродовж усього побутування України козацької і, у свою чергу, була продовженням словесності, що існувала в часи України князівської [167, с. 122]".

Магістральна тема нашого дослідження не стосується таких історико-літературних тонкощів, як генетико-канонічний субстрат "тіла" української літератури, який, усе ж принагідно зазначимо, не може бути спершу якимось одним, а згодом – абсолютно іншим. Як – і це не менш істотно – література не може уподібнюватися фольклору, що українські романтики, власне й довели, залишивши по собі цілий ряд переспівів того, що виключно переспівами й залишиться. За винятком, безперечно, Т. Шевченка, чия інтимна, філософська й громадянська лірика спиралася на мову, де фольклорний інгредієнт, безперечно, присутній, але не в якості головного змістотворчого чинника. Шевченків вірш і Шевченкова образна семантика діалогізують із Святим Письмом, античністю, європейським середньовіччям, добою Просвітництва, творами О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Ю. Словацького, залишаючись при цьому творами генія, який ніде і ні в чому не підкорявся моді на старовину чи народолюбство, хоч "меншого брата" по-християнськи любив, а його долю пристрасно оскаржував, маючи при цьому своїм ідеалом не капіталізм чи соціалізм, а "рай", почасти явлений "Садком вишневим коло хати". У цьому

раю немає ні козаків, ні їхньої слави, а тільки абсолют єднання людини й Космосу. При тому аж ніяк не той, що присутній у пророкуванні Й.Г. Гердера про прихід часів, коли “так глибоко занепалі слов’янські народи… скинуть з себе ланці рабства, стануть обробляти приналежні їм області землі… і відсвяткують на них свої давні урочистості [58, с. 471]”.

Виникає питання, чому глибоко занепалі? Якщо лише тому, що на їхніх територіях не димлять заводські труби, не з’являються все нові й нові міста і немає готових до нападу на сусідів велетенських армій, то цей резон легко спростовується, оскільки далеко не все з того, що входило в поняття промислових революцій, перетворилося на благо, надто з огляду на какофонію колоніальних експансій і воєн XX ст., яких Й.Г. Гердер, безперечно, не передбачав, уважаючи, що “законодавство і політика Європи” здатні спрямувати соціальний розвиток тільки для всезагального добра. Закономірно виникає наступне запитання: чому слов’янам належить лиш “обробляти приналежні їм області землі”, а не, скажімо, змагатися з іншими націями в царині науки, тієї ж промисловості, не говорячи вже про особливості суспільного життя, де криз відбувається не менше, ніж стихійних лих або воєн? Цілком можливо, що німецький філософ саме це й мав на увазі, вважаючи, що орієнтація на “древні урочистості спокійного працелюбства і торгівлі” забезпечить слов’янам можливість жити в цілковитій злагоді зі своїм минулим, проте без майбутнього, щонайменше такого, як у інших країн Європи.

Незважаючи на стрімкий розвиток міст із давніх часів до 1800 року н.е., світ залишався переважно сільським, “до початку XIX століття частка міського населення в світі складала близько 3%. За період між 1800 та 1970 рр. частка населення, яке проживало в містах, зросла до 39%.

Швидкі темпи урбанізації за останні два сторіччя були спричинені промисловою революцією, яка почалась у XIX столітті. В період з 1700 по 1900 р. Манчестер, Бермінгем, Глазго та Ліверпуль перетворились із

невеликих містечок в гігантські промислові міста [196, с. 89]". У цей час починають зростати і формуватись "світові столиці" – це "лічені велетенські міста всіх зрілих цивілізацій, які зневажають і знецінюють, як провінцію, материнський ландшафт своєї культури. Все тепер провінція – і село, і мале місто, і місто велике, за виключенням цих двох або трьох точок [304, с. 100]".

У фокус західноєвропейської літератури місто потрапляє, починаючи з XIX століття. Воно виступає у творах як тло, а подекуди, як образ літературних творів, починаючи з романів В. Гюго "Собор Паризької Богоматері", "Знедолені", романів Бальзака. "Місто в романах XIX століття – майже завжди топос, місце дії, декорація, в якій розгортається реалістично зображена людська драма, здійснюється непростий моральний вибір, – як в "Людській комедії" Бальзака, або Діккенса у "Великих очікуваннях" (1861–1862), "Тяжких часах" (1854), або "Повісті про два міста" (1859), де автор фіксує парадокси індустріального міста [44, с. 103]". М. Гоголь у "Петербургских записках 1836 года" писав: "Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург! [69, с. 256]".

У романі В. Гюго "Знедолені" герой Жан Вальжан блукає підземними паризькими клоаками, що М. Ямпольський визначає поняттям "лабіринт", блукання героя в якому "уподібнюється руху душі до світла". У лабіринтах паризького підземелля "Відкладається у вигляді слідів та міфологія, яка оточила підземний Париж. Індивідуальна пам'ять тіла городянина, сформована мережею вулиць та звичних міських маршрутів, стикається з пам'яттю культури, з чужою пам'яттю, яка так чи інакше проектується на підземний лабіринт [314, с. 87]". Тема підземних лабіринтів міста звучить у творах М. Льюїса "Чернець", Кафки "Нора", Жорж Санд "Консуело", масонських текстах на кшталт історій про тамплієрів. У романі "Собор Паризької богоматері" автор пропонує читачеві споглядати Париж з висоти

пташиного лету, що дозволяє побачити історичне місто, яке зберігає певні інформаційні коди, таким чином: “Париж може прочитуватися лише за допомогою абстрактного накладення на сучасне місто обрисів старих міст, а по суті планів старого Парижа, в яких трансформації читаються як діаграми. Місто починає розумітися як історичний палімпсест. Гюго зазначає: “Під сучасним Парижем проступають обриси давнього Парижа, подібно до того, як давній текст проступає між рядків нового” [314, с. 10]”.

Західноєвропейський роман XIX століття за допомогою виражальних засобів “відтворює міське середовище надзвичайно ретельно та детально, так що література того часу фактично виконує роль урбан-соціології у повному обсязі [62, с. 106]”. У нарисі “Париж у 1831 році” Бальзак змальовує нову буржуазну цивілізацію, Париж, як “місто контрастів, накопичення бруду, багна і дивних речей, справжньої гідності і пересічності, багатства і злиднів, шарлатанства і таланту, розкоші і нестатків, доброчесності і пороку, моральності і розбещеності [11, с. 41]”. У XVIII–XIX століттях Лондон, Париж, Рим набувають особливого символічного значення, як уособлення способу буття, культури, моди, політики тощо. У цей час місто набуває характерних рис живої істоти, воно “часто стає виразником найінтимніших очікувань і бажань головних героїв, дзеркалом зруйнованих “Я”. … Місто відбиває внутрішні, глибинні рухи душі, підіймає завісу, яка приховує архетипи та особисті міфи [44, с. 104]”.

Друга половина XIX століття позначається стрімким процесом розвитку промислових міст, спричиненим розвитком капіталізму та виникненням соціальних проблем. Ф. Тенніс, досліджуючи процес розвитку промислового міста, зазначає, що фабричне місто – “центр науки і освіти, які у всіх напрямах розвиваються одночасно з торгівлею та промисловістю [254, с. 131]”. У цей період великої популярності набувають твори Е. Золя, який, за висловом Е. Ауербаха, “писав романи не лише про робітників, як і Бальзак, а набагато послідовніше і з подробицями він прагнув охопити життя доби (другої імперії) у всій сукупності – паризький люд, селян,

театри, магазини, біржу та багато іншого. Він став спеціалістом у всьому, заглибився у питання соціальної структури і техніки – в “Ругон-Маккари” вкладена неймовірна кількість знань та праці [10, с. 506]”. Також друга половина XIX століття позначається процесом активного розвитку реалістичного літературного напряму, який дозволив всебічно і масштабно відтворити процеси і зміни в тогочасному суспільстві. Така тематика з’являється і в українській літературі, зокрема у творі І. Франка “Борислав сміється”.

Насамперед цікавим є питання розвитку і впливу міста на формування світоглядних позицій людини, на створення умов для її ствердження у світі та можливості змінити власне життя. Реалістична концепція творчості І. Франка, позначена елементами майбутнього модерністичного сприйняття дійсності, дозволяє визначити основу суспільного конфлікту через індивідуальне сприйняття світу й дійсності героїв, а прагнення з’ясувати тенденції розвитку тогочасного суспільства дозволили І. Франкові окреслити два аспекти: “Це боротьба кожної людської особистості, що прагне, з одного боку, до можливого розширення сфери свого буття і своєї діяльності, свого індивідуального розвитку, а з другого боку, до якомога ширшого та одностайного усуспільнення, об’єднання одиниць з метою зміцнення їх сил у боротьбі за існування [10, с. 145]”. Свою модель міста І. Франко будував на зразок первісної урбанізації: стихійний розвиток робітничого класу із низьким розвитком самосвідомості, передусім за рахунок кількісного його збільшення. Робітники, вчорашні селяни, мали низький рівень освіти, обмежений світогляд, а місто сприймали як єдину можливість заробити більше, ніж у селі, грошей. Пересічність містечка, зростання його із села передається описом: “… перед ними лежав Борислав, мов на тарелі. Невисокі під гонтям доми білілися до сонця, мов сріблява луска. Понад дахами де-не-де виднілися червоні тонкі і високі комини нафтарень, мов криваві пасмуги, сягаючі до неба. Далеко на другім кінці Бориславa, на горбі, стояла стара церковиця під липинами і круг неї ще

тислися останки давнього села [274, с. 60]". Типологія простежується в двоплановості творів, у перенесенні економічного конфлікту в суспільстві в площину духовного та морального занепаду особистості. Прагнення накопичити багатство будь-якою ціною супроводжується духовним та моральним занепадом: Франко відбиває події 70–80-х років позаминулого століття, коли в Галичині спостерігались лише первісні форми розвитку капіталізму в порівнянні зі значно вищим його розвитком в інших західноєвропейських країнах, а промислові міста ще не мали історії свого становлення. Сам І. Франко у листі до О. Рошкевич писав, що прагне "представить у розвитку те, що тепер існує в зародi… [269, с. 353]".

Поява в полі письменницького зору лише контурів міста і перенесення в це містечко чи місто авторського спостережного "пункту" значило куди більше, ніж перехід від зображення селян до зображення робітників, хоча вони всі належали до переважаючої маси народу, за чиї інтереси література мала боротися. І, зрозуміло, боролася, як зазначає М. Ткачук: "…В перших епізодах роману постає часово-просторовий континуум Борислава, даються його національні й соціальні характеристики.

Борислав набуває важливого смислового й конструктивного значення в семіосфері твору, стаючи героєм епосу нового часу, метафоризуючись, що відбито в назві твору – "Борислав сміється". Образ персоніфікований і символічний. Він об'єднує всі компоненти колізії, мотиви, фабульні й позафабульні структури роману, визначає його *урбаністичний* характер і колорит [257, с. 175]". Х. Ортега-і-Гассет, визначаючи особливості розвитку суспільства XIX століття, наголошує, що він був "революционным по сути. Век перелицевал общественную жизнь. Революция – не покушение на порядок, но внедрение нового порядка [201, с. 50]".

Навіть не маючи серед цього народу читача, культурні потреби якого були здебільшого такими ж убогими, як і підневільне життя та праця, кожен ступінь свободи творчого самовияву дозволяв цю підневільність дедалі

сміливіше атакувати. Сама повнота людської волі в художньому світі передбачала й передбачає авторство не загальнонародне, а особистісного рівня й навичок, а отже й авторське право дивитися на життя з найрізноманітніших точок зору, що й робила нова генерація українських митців, першим кроком якої за межі вузько (себто ідейно-тематично) трактованої традиції був крок у бік урбаністики, міста. Дослідження та висвітлення розвитку міст та процесів урбанізації дозволяє осмислити цивілізаційні процеси і на їх основі прогнозувати майбутнє: “Якщо до кінця XIX століття місто сприймалося як особливий цілісний та самодостатній організм в його самостійному обчисленні, то в кінці XIX – початку XX століття характер оцінки міста, “через яку” усвідомлювалась урбанізація змінився [228, с. 13]”.

Місто як “фізичний” феномен і як носій та продуцент, перевірений щоденним побутом культури, майже не значилось серед топосів нашої “старомовної” поезії, прози, драматургії як явищ передовсім книжного і аж потім (як компонент всотаного інтелектуально-художнього досвіду) – особистісного ґатунку. Українська література не створювала ні метикуватих пройдисвітів із розбуджених ренесансним духом соціальних низів (герої новел Боккаччо), ні сповнених радісної енергії протобуржуїв та “протестантів духу” (Е. Ротердамський), ні, тим більше, новітніх “лицарів успіху” (Жюльєн Сорель Стендаля, Растіньяк Бальзака) не лише в силу залежності її прототипного матеріалу від мов і законів імперії-“переможця”, а й тому, що надбана нею інтелектуально-духовна традиція давно і повністю розмежувалася з будь-якими різновидами соціального конформізму. Було б помилкою все сказане переадресовувати винятково літературі, яка на час (1904 р.) виголошення Франкових роздумів уже не була суцільно народницькою, але й не влилася ще до тих європейських течій та напрямків, які були об’єднані назвою “модернізм”. Хоч і сам І. Франко, і його молодші колеги по перу Леся Українка та М. Коцюбинський попри те, що співчували трудящим низам і політичні свої

симпатії пов’язували насамперед із ними, писали не заради того, щоб привити їм абеткові форми освіти й культури.

Європейський контекст їхнього художнього мислення, що на рівні стильових, що на рівні тематичних уподобань, мав для них куди більшу вагу, аніж те, чи все з написаного ними буде до кінця зрозумілим саме зараз і тут, на Великій, Галицькій та Закарпатській Україні, де й далі охоронцем національних витоків залишалося село, а місто їх безповоротно втрачало. Це не означає цілковитої синонімії між поняттями “урбанізація” і “денаціоналізація”, тому що саме в містах і містечках Галичини стали з’являтися одна за одною руські гімназії, україномовні газети й журнали, формуватися видавництва, чия продукція поступово поширювалась і на територію Росії. Однак не це стало першочерговою причиною зближення наддніпрянської і галицької літератур, а відбулася їх спільна переорієнтація на тематику, що надиктовувалась процесами капіталізації народного життя. Одним із перших цю європейську систему художнього відліку не просто органічно прийняв, а застосував у художній практиці І. Франко, головніші з прозових творів якого (“Основи суспільності” [1894], “Для домашнього вогнища” [1897], “Перехресні стежки” [1900]) і в соціально-побутовому, й у світоглядному плані свідомо нехтують народницькою художньою ідеологією. Це не зняло з порядку денного цілої низки проблем, серед яких чи не найбільш актуальною була та, що далеко не повністю покривається засиллям художнього етнографізму. Ідеться, зрозуміло, не про одні лише сільські краєвиди і традиційно селянські типи, а інтелектуально-духовну й психологічну довкола них ауру, у якій почувалися б і були “своїми” екзистенціали загальнолюдського виміру й зразка.

Форми і змістові обсяги цього процесу в Російській і Австро-Угорській імперіях багато в чому, безумовно, різнилися, але й А. Свидницький, і І. Нечуй-Левицький, і Б. Грінченко, і Панас Мирний, і І. Франко, а трохи згодом і В. Стефаник шукали й знаходили першопричину втрати селом духовно-моральних цнот не в поміщиках чи урядниках, а в

часові, який і землю, і тих, хто на ній працював, робив усього лиш товаром. Практично все ХХ століття багато хто з українських прозаїків продовжував за вищенаголошеними цнотами сумувати, зітхаючи в такий спосіб і за традиційним українським селом, хоч перейматися треба було відсутністю на мистецькій мапі України міста не як панацеї від “винародовлення” (Є. Маланюк) рідної землі, а як справжнього бастіону розвитку України.

Ми далекі від думки, що таке місто треба було вимріяти і в такий спосіб реалізувати нехай художню, але даність. Навпаки – його треба було всього лише зробити рівноправним як об’єктом, так і суб’єктом екзистенційного рефлексування всіх тих, хто в ньому навчався й жив, але себе з ним не ідентифікував, тим самим не ідентифікуючи й Україну з переважаючими соціальними формами сучасного й майбутнього.

1.3. Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової

“Міська” наука очолила, й кожного наступного століття поглиблює, процес цивілізаційного самоаналізу. Людство все ще готується до ядерних воєн, продовжує не співіснувати, а “боротися” з довкіллям, з якого зникають десятки й сотні видів комах, тварин, рідшають ліси, замулюються водойми, а те, що залишається, – екологічно деградує. Однак сама людина як ставилась, так і продовжує ставитися до цього всього не лише по-різному, а й з різним ступенем сприйняття як наявного стану речей, так і тенденцій його – стану – погіршення чи покращення. При цьому одним із вирішальних факторів нашого перебування на певній відстані від полюсів дихотомії “цивілізація – варварство” був, є і, ми припускаємо, ще довго залишиться такий консервативний спадок, як традиція. Консервативний, зрозуміло, не тому, що з ним пов’язана наукова відсталість чи духовна “вчорашність”, а за єдністю основних його інгредієнтів, яку складають перевірені віками й неодноразово впродовж віків випробувані принципи

співіснування з проблемами, які безперервно висував т.зв. “соціальний прогрес”. В основному це: експансія економічної і політичної сили, етнокультурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природних ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан, а точніше – занедбаність освіти, наявність, а точніше – відсутність соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх із т.зв. “заповітами батьків” тощо. В Україні додавалася ще й підлеглість її територій у різні часи Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно ж, не полегшувало пошуки оптимальних шляхів виходу з криз, спричинених безупинним розвитком історії. Остання з криз – соціалістичний переворот 1917–1920 років, – ледве не призвела до остаточної втрати нашим народом “інстинкту державності”, у межах і під “проводом” якого великі європейські нації зміцнювали підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Так відбувалося й відбувається завдяки активному втручанню не лише стійких традицій, а й суспільства, яке, згідно із твердженням Арнольда Дж. Тойнбі, “включає в себе чимало спільнот такого самого типу, що й Великобританія, – і Францію, і Іспанію, і Нідерланди, і Скандинавські країни тощо [259, с. 16]”, і, водночас, має цілу низку взаємопов’язаних ознак, які формуються “у кожній окремо взятій країні”. “Слід сказати, – розвиває цю тезу історик, – що у своєму житті суспільство стикається з цілою низкою проблем, і кожна його складова частина розв’язує їх найзручнішим для себе способом. Кожна така проблема ставить людську спільноту перед необхідністю витримати те або те випробування, і, проходячи крізь такі випробування, ці спільноти стають усе менше схожі одна на одну. За таких умов неможливо зрозуміти поведінку тієї або тієї спільноти, як наслідок окремого випробування, не беручи до уваги подібної або протилежної поведінки інших спільнот, які утворюють суспільства, і не розглядаючи кожне окреме випробування як елемент загальної системи

послідовних подій, що визначає життя суспільства, взятого в цілому [259, с. 16–17]". Зазначимо, суспільна самосвідомість України рідко зосереджувалась на цивілізаційних проблемах.

Доба модерну урівняла справжні художні таланти, здатні до відтворення "художньої правди", літературна топографія яких уже або перестала орієнтуватись виключно на село, або й зовсім від нього відмежувалась. Як наслідок цього, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно вбирала в себе щоразу більше число понять, слів, мисленнєвих змін. Саме ці зміни виводили її на загальноцивілізаційний змістовий простір, де місто мало свій сформований побут, буттєві ідеали, особливий погляд на світ, який постійно розвивався і дуже рідко орієнтувався на давнину. Необхідно врахувати фактор загальноміської грамотності, яка дедалі відчутніше асимілювала місцеві говірки, що найбільш яскраво засвідчили Галичина й Закарпаття, преса й література яких, набагато випередила Велику Україну в процесі запозичень з польської, німецької та інших європейських мов, які вивчалися в гімназіях, університетах, переважно вживалися в державних установах. Для прикладу пошлемося на стиль і словникове розмаїття одного з найперспективніших галицьких прозаїків початку ХХ ст. Михайла Яцківа, який уважав себе символістом, не цурався відвертого естетства, висвітлював у своїх творах гострі проблеми та вкорінював у літературу психологічні студії філософського зразка. Його доробок не тяжіє значно до модерних форм людського життя: М. Яцків однаково вільно почувався що у своєму часі, що в часах давноминулих, не говорячи вже про те, що його героями виступали як городяни, так і селяни, або всі разом.

Українське місто й досі виступає симбіозом села і селян, які шукають міської прописки та праці, міських мешканців, які роботу знайшли, проте далі не змогли піднятися ні на буттєвому, ні на свідомому рівні. У результаті маємо той різновид побутового суржику, де колишній і "модерний" словник один одного не контролюють. У такий спосіб

відбувається змішування чужих і своїх назв, означень, зворотів, де діє закон механістичної зручності. Це не означає – оросійщується, бо подібні мовленнєві практики руйнують природу обох мов, а носія ставлять за межами культури, вимоги й закони якої передбачають знання того, що робиш.

Урбаністична тематика у творах англійських прозаїків В. Вулф, Г. Лоуренса, Дж. Джойса ніби є втіленням страху перед дегуманізацією людини і суспільства в час науково-технічних досягнень. Малькольм Бредбері, досліджуючи особливості творчої манери В. Вулф, зазначав, що сприйняття Лондона авторка передає очима героя роману Пітера Уолта, коли він тиняється вулицями міста після тривалої відсутності: "Він знову знаходить Лондон – той, яким Лондон став після війни, – блукаючи містом вдень, вночі всмоктуючи образи його урбаністичної краси: прямі вулиці, освітлювані вікна, "потаємне відчуття радості" [36, с. 266]". Письменниця використовує чудовий прийом – сприйняття міста людиною після тривалої відсутності.

Класик англійського модернізму Джеймс Джойс починав свою творчу діяльність як поет-урбаніст. У збірці коротких урбаністичних оповідань "Дублінці" життя міста подається на рівні існування людини, яка не спроможна змінити власну долю: "Життя Дубліна доведене в оповіданнях Джойса до рівня символу людського існування, заціпенілого і безглуздого, що очікує своєї долі, і цілковито позбавленого здатності до дії [44, с. 298]". Вершина творчості письменника – роман "Улісс" (1922), наповнений життям Дубліна, що у творі співставляється зі світом, яким мандрує людина. Роман може бути також і путівником по тогочасному Дубліну, бо в ньому відтворені описи й назви громадських установ, закладів, вулиць тощо. Еріх Ауербах, розглядаючи роман "Улісс", акцентував увагу на тому, що "всі суттєві мотиви психологічної історії Європи містяться у творі, хоча мова йде про дуже особливих людей та про час, який абсолютно точно зафіксовано, – Дублін, 16 червня 1904 року [10, с. 536]". Ауербах далі

наголошує, що В. Вулф та Д. Джойс використовують незначні життєві моменти для занурення у внутрішню свідомість, у глибину часового тла: “Колосальний роман Джеймса Джойса – ціла енциклопедія, дзеркало Дубліна, Ірландії та всієї Європи, цілих тисячоліть, а рамка роману – пересічний день із життя вчителя гімназії та розклейщика оголошень [10, с. 539]”. Урбаністичні мотиви з’являються й у російській літературі, але, за словами Е. Ауербаха, в цих творах: “Якщо не враховувати двох столиць Москви та Петербурга, відмінності між котрими цілком виразно відмічаються в літературі, міста, місцевості, провінції рідко особливо відзначені [10, с. 513]”.

Натуралізм США у XX столітті, стрімке зростання та вплив “міста-спрута” відтворює Теодор Драйзер – видатний представник американського натуралізму, перший прозаїк-урбаніст. Романи “Сестра Керрі”, “Трилогія бажання” – втілюють дух привабливої “американської мрії”, де можна пройти шлях від звичайного маклера до мільйонера. Інше ставлення до американської дійсності виразив у збірці віршів “Поет у Нью-Йорку” іспанський поет Лорка, який у 1929 році відвідав Америку, “поет у Нью-Йорку – менш за все конкретна людина з іменем та прізвищем, як і Нью-Йорк – менш за все знайомий за рекламними проспектами, описами і викриттями місто. Нью-Йорк для Лорки не просто зло, але втілення Зла, “велика брехня світу”, а Поет – зранене серце, яке відгукується на будь-який біль [170, с. 158]”. Лорка сприймає Нью-Йорк як поверховість, обмеженість, а для нього це явища неприродні, оманливі.

Перша третина XX століття в літературі позначилася концепцією “людини як такої”: життя і смерть; добро і зло; любов та ненависть; природність і цивілізація, самотність, право вільного вибору тощо. Теми вищезазначеної концепції розкривали сутність екзистенційного погляду на світ, значні можливості у художньому пізнанні сутності людини. У низку “атрибутивних” для екзистенційної свідомості тем і концепцій можна поставити й урбаністичну концепцію, яка одночасно відобразила процес

“екзистенціалізації” і стала базою для цього процесу [115, с. 286]. Місто – своєрідне випробовування, яке повинна подолати людина, і чи зможе вона його подолати. У романі Кафки “Пропавший безвісти” місто майже “фізично” символізує “неволю волі”, “замкнуте коло” – “екзистенційне” місто – крапка кінцевого шляху людини [115, с. 290]. Ж.-П. Сартр у творі “Нудота” акцентує увагу на одвічному протистоянні міста і природи та “невіддільності” людини від міста. Страждання героя повісті В. Шевчука “Набережна, 12” такі ж, як і “Сартрівського героя з роману “Нудота”, переживає таке ж відчуття нудоти – як реакції свідомості на абсурдність світу [252, с. 133]”.

В. Підмогильний не лише самотужки, а й від імені присутнього в письменницькій його манері вселітературного досвіду, притому досвіду як європеїзованого, так і рідномовного, обрав метою саме *осягнення* Києва як своєрідного живого організму, котрий Радченка урешті-решт прийняв. На згадку одразу приходять твори Бальзака, роман “Милий друг” Мопасана, де та ж сама проблема мирного “завоювання” столиці є визначальною. А з нею (і нею!) увиразнюються самоочевидні інтертекстуальні зв’язки “Міста” з французькою, й не лише французькою, літературою, оскільки найбільш прозірливі з тодішніх більшовизованих критиків вловили присутність у тексті роману В. Підмогильного перегуків із психоаналітичними студіями З. Фройда. Проте й цими паралелями романний зміст далеко не вичерпується. Як свідчать критичні до нього звертання Г. Костюка та Ю. Шереха, у нім наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісного середовища, де окрема особа, а надто особа, як Радченко, творча, за збереження внутрішньої своєї самобутності повинна постійно боротися.

Не життя в місті, а співжиття з останнім на всіх рівнях фізичних та духовних потреб, завдячуючи саме творчості В. Винниченка, стало для української літератури практично опанованою художньою нормою, що ще більш разюче засвідчив роман “Сонячна машина”, бо “… Винниченко зразу спробував вийти з вузького кола своїх тем, узявшися до соціальної

проблеми про перебудову людства і змалювавши нам ще одну утопічну картину “прекрасної будучини” [119, с. 436]”. Його задум дослідники пов’язують із намаганням письменника порозумітися з проблемами, що їх перед кожною мислячою людиною висунули соціально-історичні катаклізми першої чверті ХХ ст., серед яких чільне місце посіли дві російські революції і Перша світова війна. Замахи на світове панування, що міжнародних імперіалістичних кіл, що войовничого керівництва пролетаріату, так чи інакше, актуалізували питання загальносвітового майбутнього, до вирішення якого долучилась також наука, досягнення якої практично й перетворили театр бойових дій 1914–1917 рр. на небачених масштабів бойню. З огляду на час праці над романом (1921–1924 рр.) серед збудників реалізації його задуму можна передбачити й психологічно амбіційні.

Розпорошеність, самотність людини в Лондоні звучить у романі Ч.П. Сноу “Наставники”. Життя героїв твору спроектоване на панораму життя Великобританії другої половини ХХ століття.

Модернізм як певна літературна доба і модернізм (чи модерністичність) як провідна риса індивідуальної творчої практики мають, зрозуміло, більше між собою спільного, ніж одмінного. Стосується це й “модернізмів” національних, кожен із яких мав свої соціально-естетичні подразники і свою дискурсивну висхідну, умовно розпочату, як це запропонувала В. Вулф, тоді, коли: “Змістилися всі людські стосунки – між господарями й слугами, чоловіками й дружинами, батьками й дітьми. І коли змінюються людські стосунки, тоді в той самий час відбуваються зміни в релігії, поведінці, політиці й літературі. Давайте погодимось позначити одну з таких змін 1910 роком [204, с. 175]”. Приблизно на той самий період набули розголосу нові художні віяння і в Україні, схарактеризовані С. Павличко назвою одного з підрозділів вищецитованої монографії: “Модернізм як риторика естетизму. Поезія початку ХХ століття [204, с. 113]”. Щоправда, чому саме риторика, а не, для прикладу, віршована чи

прозова практика, авторка докладно не пояснює, обмеживши об'єктивною констатацією того, що "кожен модерніст, як правило, починав з того, що оголошував про свої наміри, котрі, як правило, обмежувалися абстрактним естетизмом, у поетичній формі. З'являлося щось на зразок: "Буду писати про Красу, а не про народ". Питання про те, як, власне, писати про Красу й про любов, залишалося в невизначеності. І про них писалося в тому ж самому стилі, як і про громадянське покликання [204, с. 114]".

"Новий час, – міркує з цього приводу М. Кундера, – перетворив людину в мисляче ego, в основу всього. З цієї нової концепції світу бере початок і нова концепція мистецького твору. Вона стає справжнім вираженням унікальності особистості. Саме в мистецтві проявляв себе, утверджував себе, віднаходив своє вираження, своє визнання, свою славу, пам'ятник самому собі індивідуалізм Нового часу [158, с. 276]". Сказане, щоправда, ставить під сумнів поколіннєву "стадіальність" цього процесу, кордони якої з часом стираються чи й взагалі перестають бути видимими. Окрім того, в царині естетичній індивідуалізм проявляється незмірно поміркованіше, аніж, приміром, в усьому тому, що стосується тематики, ідей, художньої характерології тощо. З огляду на це тенденція, що про неї веде мову М. Кундера, може бути "зсунутою" на ціле століття назад, коли, за словами І. Франка, в літературу прийшли "спокійні, наскрізь артистичні натури, що виступають в письменстві як більш або менше шліфовані дзеркала, малюють нам життя з його горем і радощами, з його рухом і тишею, але самі не сходять на арену, не беруть участі в боротьбі. Нові ідеї, нові літературні форми мають для них чисто артистичне значення, як повний ряд фасеток на їх дзеркалі, як **спроможність** – глибше заглянути в душу суспільності, яркіше і правдивіше змалювати її [269, с. 517]". Якраз цього "артистизму" найменше у спостереженнях і міркуваннях С. Павличко, яка ставить модерністичні рушення в Україні початку ХХ ст. в цілковиту залежність, найперше, від кількості поетичних або поетами підписаних маніфестів, чого майже не робили прозаїки, що дало привід

констатувати буквально таке: “Отже, проза українського “модернізму”, теоретично осмислюючи себе й навколишній літературний клімат, демонструвала у своєму критичному дискурсі фатальні для можливого розвитку цього напрямку невизначеність, неясність, обережність і боязливість. І художні твори, і критика, в якій модерний напрям міг дістати обґрунтування, вирізнялися амбівалентністю та хаотичністю. Саме з огляду на це, тобто на інтенційну долученість українського прозового мислення до феномена **світової** (Гете) літератури стає зрозумілішою стратегія сталінського літературного геноциду, який був спрямованим не просто проти “хвильовістів” чи “ворогів” соціалістичного ладу, а проти включеності вітчизняного мистецтва в процеси перманентного духовного спротиву будь-яким формам нівелювання й насильства. “Стара” передмодерна й модерна українська література мала все в собі необхідне для самостійного, спираючись на духовну традицію домашніх й іншомовних попередників, анатомування процесів історичного поступу. І саме тому вона була фізично й “науково” знищена, або, як Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, теоретично вписана в контексти соцреалістичного ґатунку. Але на початку 20-х рр. XX ст. не хтось інший, а саме ця література дала зразки письма, які продовжували діалог з мистецькими й інтелектуальними віяннями своєї доби. “Українська майбутність моделюється у художній прозі 20-х років як гармонійна й завершена цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднуються духовність і технологічні досягнення.

Закономірним кроком у цьому напрямку цивілізаційного розвитку є технізація, урбанізація патріархального українського світу [135, с. 154]”, – зазначає Л. Кавун, досліджуючи феномен літоб’єднання ВАПЛІТЕ.

Соцреалізм поглибив й без того суттєву прірву між вихованою на дореволюційних духовно-естетичних рушеннях модерною українською літературою (М. Зеров, Є. Плужник, В. Підмогильний, М. Куліш, І. Дніпровський, А. Любченко, В. Домонтович) і гаслами “нового

мистецтва", що лунали з табору футуристів і всіх тих, кого зачаровував дискусійний темперамент М. Хвильового – більшовика-ленінця в найголовнішому переконанні, що література піддається тезисній дресурі, що вона цілком залежна від різних політизованих платформ і що її в Україні практично, себто до М. Хвильового та М. Семенка, не було. Урбаністична творчість останнього "на тлі попередньої, традиційної і ранньомодерністської, лірики була явищем інноваційним і тому шокуючим для сучасників [23, с. 113]".

Друга половина XX століття позначилася позицією митців молодших поетичних поколінь, для яких протиставність своїм попередникам залишається нормою по сьогоднішній день, що, власне, й відбилося в поняттях "шістдесятники", "сімдесятники", "вісімдесятники". На продовження цього ряду на завершальній стадії минулого століття просто не вистачило прикінцевих десятиліть.

Це, щоправда, не означає, ніби підстав для розмежувань, приміром, "вісімдесятників" (В. Герасим'юк, І. Римарук, Т. Федюк) та "сімдесятників" (В. Кордун, М. Воробйов, С. Вишенський) не було жодних. Цілком очевидна герметичність художнього мислення останніх і ускладнена (і соціально цілком визначена) метафорика перших стали своєрідними візитівками неухильного руху української поезії у бік тих, чи інших загальноєвропейських поетичних переважань, серед яких публіцистичного римованого непотребу не було й сліду. Вирізняє останні з "живих" поетичних поколінь і те, що для них не існувало й не існує потреби в загальному поетичному каноні, що, у свою чергу, дозволило їм практично безвиїмково (і це за умов жорсткого ідеологічного диктату й драконівської цензури) пристати до негласної "хартії" творчо узаконеного авторства. На думку Н. Зборовської, більшість дослідників "під назвою "вісімдесятники" має на увазі такі яскраві літературні постаті, які робили численні спроби сформувати художні і світоглядні постколоніальні моделі: В'ячеслав Медвідь, Євген Пєшковський, Юрко Гудзь, Василь Герасим'юк, Іван

Малкович, Юрко Іздрик, Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Олександр Жовна, Олександр Іранець, Олександр Ульяненко… Найточніше назвати вісімдесятників *перехідним поколінням* [118, с. 396]". Яскравим підтвердженням є роман Ю. Андруховича "Московіада. Роман жахів", а також збірка поезій "Листи в Україну", в яких "період перетворень розглянуто з позицій людини, що живе в Москві; автор підсумував чимало уявлень, які понад два сторіччя панували в імперському мисленні, й дистанціювався від них [301, с. 400]". Місто – середовище культури та для культури, осмислення феномена міста та його ідеї мають виключну роль і значення в літературному процесі.

Висновки до першого розділу

Ознакою сучасного світового літературного процесу є те, що висвітлення найрізноманітніших проблем людини відбувається в основному в контексті міста, мегаполіса, яке в історичному суспільному розвитку як конкретної особи, так і людства в цілому відіграє визначальну роль. Топос міста, локус міста, лабіринт міста, місто як тло, місто-палімпсест, місто як текст – ці та інші аспекти втілюють урбаністичну тему в художніх творах.

Аналіз ряду наукових робіт (Р. Адамса, Ф. Броделя, М. Вебера, Г. Зіммеля, Е. Сайко, С. Сассен, Ф. Тенніса), дозволяє зазначити, що з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й відшліфовувала притаманні їй форми, закладала підмурівок вежі, з якої загальноєвропейське місто та його околиці виступають значно виразніше. Сформований при цьому "образ міста" і реальне його наповнення в художньому творі не завжди ідентифікуються, бо наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами руху останньої до сьогодення. Спираючись на дослідження

Е. Ауербаха та О. Шпенглера, зазначимо, що світова література – це література міська, література “світових столиць”.

У другій половині ХХ століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіографія, внаслідок чого виникає “нова міська історія, культура, література тощо” (Л. Репіна), що дозволяє розуміти місто як втілення великих систем (цивілізацій, держав, суспільств, засобів виробництва). Видатним дослідником феномена міста Ф. Броделем у кінці 60-х років минулого століття було створено концепцію “світу-цивілізації”.

Тема значущості людини в урбанізованому середовищі набуває актуальності також і тому, що людина стає не лише суб’єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації. Аналізуючи глибинні механізми проблеми феномена міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах, відзначимо важливість поглядів Д. Харві, С. Сассен, Л. Ямпольського, що “місто – середовище індивідуальної та соціальної свободи”, а процеси урбанізації спричиняють глобальні проблеми, які були й залишаються провідною темою творів світового літературного процесу.

Загальновідомо, що процеси глобалізації активно впливають на розвиток України як держави сучасного світу. Перед елітою українського суспільства стоїть завдання захистити національні інтереси в складних умовах взаємовпливів, особливо, якщо вони спрямовані проти України. У роботі обґрунтовується на досліджуваному матеріалі, що сучасний літературний процес репрезентує поширення урбаністичної домінанти як універсальної теми, у тому числі й такої, що висвітлює соціокультурну та національну спрямованість пошуків українського письменства.

Поява та розвиток мегаполісів, які характеризуються невизначеністю, непевністю, пошуками, сумнівами мешканців, а в літературі відтворюються як безкінечний потік людей і думок, зумовила сутність досліджуваного

феномена. Текст мегаполіса – розкодування інформації багатошарових часових просторів. Таким чином, міський соціум, стосунки в ньому, зміни в соціальній, економічній, культурній структурах визнаються сутністю урбанізації, яка "співвідноситься із формуванням та розвитком міст" (В. Савченкова).

Ґенеза теми міста в літературі простежується з часів античності, коли місто розглядалось як "космос-соціум" (В. Глазичев). Уже в давньогрецькій літературі з'являється мотив цілісного сприйняття міста та мешканців, що дозволяє порівнювати міста на основі зображуваних подій. Дихотомія село – місто наявна вже у творах Горація. Характеристики міста в античних зразках, в основному, мають лаконічний, функціональний характер, оскільки в гранично стислому нарисі простежується живий рух рефлексії з приводу міського середовища. Твердження О. Шпенглера, що справжнім критерієм розвитку "всесвітньої історії", є те, що "всесвітня історія – це історія міської людини", є актуальним для аналізу тенденцій розвитку сучасного літературного процесу.

Системний аналіз забезпечив цілісний розгляд процесу розвитку урбаністичної домінанти в літературному процесі як системи, яка складається з конкретних авторських текстів, що й дозволяє визначити її специфіку. Так, за часів письменства Київської Русі Київ постає не лише як місто, він сприймається як сакральний центр міського культурного простору (І. Матковська). При визначенні парадигми української урбаністичної прози враховано особливості історичного та соціального розвитку українського народу, оскільки місто – певна модель суспільства, втілення якої в мистецтві та літературі надзвичайно важливе.

Особливістю української літератури доби бароко є те, що в ній відбиті інтенції мислителів і митців не просто зорієнтованих на Європу, а вихованих на європейських зразках і в європейському дусі. Саме це є суттєвим додатком, який змушує повернутися до соціального аспекту повсякденного життя не лише барокової, а й усієї української культури

XVI–XIX ст., суспільства в цілому як формації не тотожної ні поняттю “населення”, ні поняттю “народ”, бо в межах, для прикладу, Російської імперії, український народ і та незначна кількість його представників, що сповідували ідеї хоча б культурної автономії, не об’єднувалися на основі спільних духовних орієнтирів та ідеології.

Переконливою є тенденція до постійного “заниження” осередків цивілізованого розвитку українських надбань у кінці XVIII ст., внаслідок чого інтелігентний прошарок української “держави духу” став носієм занепалих набутків. Саме ці набутки були актуалізовані добою романтизму, від якої в Україну дійшла й більш-менш розумно вкоренилася лише одна енергетична її гілка, вербалізована.

Проаналізувавши ряд наукових досліджень, зазначаємо, що у фокус літератури місто потрапляє, починаючи з XIX століття. Воно виступає у творах як тло, топос, місце дії, декорація, подекуди, як образ (В. Гюго, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, М. Гоголь, Ф. Достоєвський). Акцентуємо увагу й на тому, що в художніх творах, починаючи із XIX століття, місто постає втіленням цивілізації. З часом реалістичні картини художнього відтворення міста відбивають сприйняття його як лабіринту (М. Ямпольський). Місто починає осмислюватися і малюватися як історичний палімпсест.

На думку В. Глазичева, і ми її поділяємо, література XIX століття виконувала роль “урбан-соціології у повному обсязі”. Такі міста, як Лондон, Париж, Рим набувають особливого символічного значення, уособлюють спосіб буття, культуру, моду, політику ще у XVIII–XIX століттях. Місто в літературі набуває характерних рис живої істоти. Друга половина XIX століття позначилася стрімким процесом розвитку промислових міст, спричиненим розвитком капіталізму та виникненням соціальних проблем. Ф. Тенніс, досліджуючи процес розвитку промислового міста, зазначив, що фабричне місто – “центр науки і освіти”. Розвиток реалістичного літературного напряму дозволив всебічно і масштабно відтворити процеси і

зміни в тогочасному суспільстві, що зумовило появу такої тематики і в українській літературі, зокрема у творі І. Франка “Борислав сміється”.

Реалістична концепція творчості І. Франка, позначена елементами майбутнього модерністичного сприйняття дійсності, дозволяє визначити основу суспільного конфлікту через індивідуальне сприйняття світу й дійсності героїв. Свою модель міста І. Франко будував на зразок первісної урбанізації: стихійний розвиток робітничого класу із низьким розвитком самосвідомості, передусім за рахунок кількісного його збільшення. Поява в полі письменницького зору контурів міста і перенесення в нього авторського спостережного “пункту” більш значимі, ніж перехід від зображення селян до зображення робітників.

Місто як “фізичний” феномен і як носій та продуцент, перевірений щоденним побутом культури, майже не значилось серед топосів нашої “старомовної” поезії, прози, драматургії. На час виголошення Франкових роздумів українська література вже не була суцільно народницькою, але й не влилася ще до тих європейських течій та напрямків, які були об’єднані назвою “модернізм”. І. Франко і його молодші колеги по перу Леся Українка та М. Коцюбинський попри те, що співчували трудящим низам і політичні свої симпатії пов’язували насамперед із ними, писали не заради того, щоб привити їм абеткові форми освіти й культури. Європейський контекст їхнього художнього мислення, що на рівні стильових, що на рівні тематичних уподобань, мав для них більшу вагу, аніж те, чи все з написаного ними буде до кінця зрозумілим саме зараз і тут, на Великій, Галицькій та Закарпатській Україні, де й далі охоронцем національних витоків залишалося село, а місто їх безповоротно втрачало. Це не означає цілковитої синонімії між поняттями “урбанізація” і “денаціоналізація”, тому що саме в містах і містечках Галичини стали з’являтися одна за одною руські гімназії, україномовні газети й журнали, формуватися видавництва, чия продукція поступово поширилась і на територію Росії. Відбулася переорієнтація літератури на тематику, що диктувалась процесами

капіталізації народного життя. Одним із перших цю європейську систему художнього відліку органічно прийняв і застосував у художній практиці І. Франко, прозові твори якого (“Основи суспільності” [1894], “Для домашнього вогнища” [1897], “Перехресні стежки” [1900]) і в соціально-побутовому, й у світоглядному плані нехтували народницькою художньою ідеологією.

Місто стало рівноправним об’єктом і суб’єктом екзистенційного рефлексування всіх, хто в ньому навчався й жив, але себе з ним не ідентифікував, тим самим не ідентифікуючи й Україну з переважаючими соціальними формами сучасного й майбутнього. Відзначимо, що “міська” наука очолила й кожного наступного століття поглиблювала процес цивілізаційного самоаналізу. В основному це: експансія економічної і політичної сили, етнокультурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природних ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан, а точніше – занедбаність освіти, наявність, а точніше – відсутність соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх із т.зв. “заповітами батьків” тощо. В Україні додавалася ще й підлеглість її територій у різні часи Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно, не полегшувало пошуків оптимальних шляхів виходу з криз, спричинених безупинним розвитком історії. Остання з криз – соціалістичний переворот 1917–1920 років, – мало не призвела до остаточної втрати українським народом “інстинкту державності”, під “проводом” якого європейські нації зміцнили підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Доба модерну в українській літературі урівняла справжні художні таланти, здатні до відтворення “художньої правди”, літературна топографія яких уже або перестала орієнтуватись виключно на село, або й зовсім від нього відмежувалась. Як наслідок, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно, вбирала в себе щоразу більше число

понять, слів, мисленнєвих змін. Саме ці зміни вивели її на загальноцивілізаційний змістовий простір, де місто мало свій сформований побут, буттєві ідеали, особливий погляд на світ, який постійно розвивався і дуже рідко орієнтувався на давнину.

Друга половина XX століття позначилася позицією молодих митців, для яких протиставність попередникам залишається нормою донині, що й відбилося в поняттях “шістдесятники”, “сімдесятники”, “вісімдесятники”. Це не означає, що підстав для розмежувань “вісімдесятників” (В. Герасим’юк, І. Римарук, Т. Федюк) та “сімдесятників” (В. Кордун, М. Воробйов, С. Вишенський) немає. Цілком очевидна герметичність художнього мислення останніх і ускладнена (і соціально визначена) метафорика перших стали своєрідними візитівками неухильного руху української поезії у бік загальноєвропейських поетичних переважань.

РОЗДІЛ ІІ
УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ УРБАНІСТИКА В СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

2.1. Мотив міста у творчості Г. Сковороди та І. Котляревського

Адаптація до зміни економічних формацій, пов'язана з цим реструктуризація міст, які з XIV століття і, практично, до сьогодення залишаються форпостами розмаїтого чужинства, економічні й загальнокультурні інтереси народу-автохтона тривалий час майже не враховувались. Те саме стосується й долі української літератури, яка лише в XIX столітті спромоглася на позбавлений державної підтримки (а в межах царської Росії ще й жорстоко переслідуваний) літературний процес, найважливіші із складових якого (літературна преса, книговидання, книготоргівля, навчання майбутніх письменників, критиків, видавців у рідномовних школах та університетах) або наслідували іншокультурні зразки, або (це яскраво засвідчують розмаїті самодіяльні альманахи та видавнича й "наукова" діяльність "Просвіти") пристосовувались до смаків і запитів малоосвіченої, але патріотично налаштованої громади. Патріотичними виявами могли вважатися й процеси цілеспрямованого формування математичної, фізичної, хімічної, архітектурної, сільськогосподарської українських шкіл, не говорячи вже про загальнокультурний модерн, повноцінне існування якого в Україні кінця XIX – поч. XX ст. залишається й сьогодні дискусійним.

Акцентується увага на цьому не задля чергової порції гучного підігріву тези про вимушену "неповноту" (Д. Чижевський) української літератури, яка "не могла задовольнити потреб самого культурно-провідного шару [288, с. 307]". Література адресувалася свідомості аж ніяк не артистичній чи інтелектуально "неспокійній", а зорієнтованій на

цінність, з багатьох точок зору, старожитню, для якої, ще раз зауважимо, життя й побут міста, а надто міста великого, були онтогенетично ворожими. Це й не дивно: разом із обраною на роль літературної народною мовою нова українська поезія й проза успадкували переважно селянський світогляд, для якого казарма, військовий мундир, фрак, фабрика, оперний чи драматичний театр, залізниця, спільний ринок, біржа, банк, чиновництво, парламент, а у Великій Україні – школа, суд, газета, підручник і навіть церква, репрезентували державу-насильника.

Про те, наскільки потужною була духовна стіна між традиційно *своїм* (село і його побут) і усім запозиченим, свідчить лист Панаса Мирного до М. Коцюбинського, датований 1903 р. У ньому на прохання адресата надіслати до збірника "З потоку життя" (вийшов у 1905 р.) твір "з життя сучасної інтелігенції, а також на теми соціальні, психологічні, історичні і інші", оскільки "за сто літ наша література живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією", значилося: "…невже то Ви геть зречетеся творів з життя селянського, – того життя, що виробило нашу живу мову, що давно заснувалося і ще й досі дає свої живі оригінальні зразки своїх типів, а не общечоловіків? Що ж до нашої інтелігенції, то її ще досі не було, вона ще тільки починає складатися, та й то, вихована іншою школою, вона досі не подала таких яскравих зразків, що їх можна було назвати своїми, оригінальними…" І далі: "Кожна література, якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подати лише те, що дає саме життя". Після чого Панас Мирний, указуючи на авторів, які переступили межу селянськості, зауважує, що їхні твори "бринять у моїх вухах не своїми, рідними, оригінальними, а тільки облямівкою чужого життя, от якби я своєю мовою почав малювати побут німця чи француза [179, с. 498–499]".

Незважаючи на суб'єктивність такої позиції і "теоретичних" її обґрунтувань, варто все ж звернути увагу на доволі істотну деталь, а саме: на переконаність Панаса Мирного в тому, що традиційна Україна й на початку XX ст. не переставала постачати своєму речникові – літературі –

“живі оригінальні зразки своїх типів”, а з тим і продовжувала зберігати вірність життю, що “давно заснувалося”. Щоправда, з якого часу письменник не вказує, хоч з його слів і, головне, типу мислення можна припустити, що віку цьому життю стільки ж, скільки його продуценту – селу, побут якого, судячи зі слів Панаса Мирного, виключав будь-яку схожість із побутом німця чи француза, чому останній і не підходив для зображення українською мовою. Переконання, зрозуміло, архаїчне, але надзвичайно красномовне: ним засвідчена переконаність патріарха українського “ґрунтівства” в тому, що понадпобутових реалій, до яких у творчій царині належать художні ідея, манера, стиль, самих по собі не існує. Оригінальним може бути лише продукт домашній: сільський староста, волосний писар, парубок, прості міщанин чи міщанка, а все складне – то від нечистого на ймення цивілізація, про наступ якої на рідноземне життя Панас Мирний, утім, сказав досить багато пізнавально цікавого. І не він один: практично кожен талановитий український прозаїк, драматург чи поет, стаючи на захист *рідонаціонального* духовного й естетичного досвіду, робив спроби захистити розмаїті економічно-побутові й духовні набутки та цінності, де згаданий досвід випробовувався на міцність.

Здійснимо вперше спробу аналізу важливих результатів значних випробувань, які розпочалися ще на зорі києво-руської писемності, коли земному життю і апріорно грішному був протиставлений ідеал “граду Божого”. Зауважимо: не села чи замостя, а саме “граду”, утворення, яке акумулює соціальні новації доби, до яких у першу чергу належала нова християнська віра:

Кинь весь мір сей прескверный. Он то вточь есть темный ад.
Пусть летит невежь враг черный; ты в горний возвысись град.
И, по землѣ ходя, веселися на небесах,
Как учит Павел тя в своих чистых словесах.

Спѣши ж во вѣчну радость крыльми умными отсель,

Ты там обновиш [младость], как бысторопарный орел.

О треблаженя стать, всего паче словесе!

Кто в свой ум может взять, развѣ сшедший с небесе? [238, с. 35].

Зміст цитованого уривку з другої пісні “Саду божественних пісень” Г. Сковороди значною мірою висвітлює головну з колізій художнього мислення XIX ст., яке в пошуках ідеалу людського буття щорік гостріше й переконливіше критикувало це буття. Але не як Г. Сковорода – мовою гранично одуховленої віри, а інструментарієм думки, яка в добу реалізму стала чи не головним героєм творів, де вона або перевірялася на істинність, або висувалася в якості засобу докорінних змін у світі, в тому числі й революційних змін, дорогу яким пробивали французькі енциклопедисти, Руссо, Вольтер, Маркс, чиї теорії – і це для нас найактуальніше – або генерувалися соціально-економічними процесами в містах, або протиставлялися цим процесам. Зрештою, й Г. Сковорода наполягав не на поверненні в благословенні райські кущі, де мешкають незіпсовані міським способом буття “діти природи”, а піднімаються “крыльми умными” вгору. Притому без жодних переваг сільського населення над міським, хоча, треба віддати належне, на життєвому шляху городян небезпек значно більше, що засвідчує настільки ж широковідома, як і погано вивчена “Пісня 10-а”, у якій йдеться про чиновника, купця, багатія, лихваря, поміщика, власника табунів худоби, собачника, юриста, студента, бабія, яких стосується підсумкове вбивче:

Всякому голову мучит свой дур, –

А мнѣ одна только в свѣтѣ дума,

Как бы умерти мнѣ не без ума [238, с. 41].

Що саме філософ уважав розумом і які покладав на нього обов'язки, стає зрозумілим з епіграфа: "Блажен муж, иже в премудрости умрёт и иже в разумѣ своём поучается святынь". Тобто – навчається зряче, уникаючи в цьому пожиттєвому процесі не лише усіляких спокус, а й моральної нерозбірливості та душевної сліпоти:

Смерте страшна, замашная косо!
Ты не щадиш и царских волосов,
Ты не глядиш, гдѣ мужик, а гдѣ царь, –
Всё жереш так, как солому пожар.
Кто же на ея плюет острую сталь?
Тот, чія совѣсть, как чистый хрусталь… [238, с. 41].

Як бачимо, ця моральна максима не визнає земних ієрархій, що, зрештою, не потребує коментарів. Понятійний же композит "мужик – цар" без них обійтися не може, особливо з огляду на післясковородинський етап розвитку української літератури, коли селянин і його душевні цноти не лише перевершили панські та царські, а були впроваджені в загальнолітературну свідомість як еталонні. Одна з найбільш очевидних причин цього вже називалася: утиски автохтонності соціального та духовного буття України розмаїтим чужинством, яке в економічній галузі залишило для корінного населення лише ярмарки і, відповідно, ремесла, якими ці ярмарки підживлювалися. Цього, зазначимо, не знаходимо у вище цитованій поезії Г. Сковороди, де не лише низова, а, без перебільшення, *вся* соціальна інфраструктура постає в якості "обжитої" читачем, що виховувався на зразках українського ренесансу, бароко та класицизму, де про "ґрунтівство", а надто ґрунтівство войовниче, не могло бути й мови. І не тому, що мужик належав до літературних істот, чиєю мовою згідно з поетиками Буало, Тредіаковського та Ломоносова можна було писати лише байки та комедії з життя простолюду, а й з огляду на загальноосвітній і

загальнокультурний його ценз, де, безперечно, були мамині пісні та бабусині казки, проте з творами давніх греків та римлян вони не діалогізували. Та й для чого, якщо в добу романтизму[1] письменників закликали споглядати на “святі душі, котрі не з книжок воспитались [154, с. 286]”, протиставляючи цим самим цивілізаційні здобутки життю, яким йому належить бути, а точніше – яким воно невідомо де і коли було, бо те, що про нього людство знало і знає, сповнене воєн, варварства, присутнього, як засвідчить література дещо пізніше, і в сільських хатах та душах. Якщо, зрозуміло, дивитись на ці душі з висоти загальнолюдських ідеалів, приміряти до них інтелектуальні та моральні загальнолюдські цінності, а з ними й скарби мудрості не якоїсь окремої групи людей, а народу *історичного*, з якого вийшов і Г. Сковорода, проте не задля моління на його нужденну й безправну сьогоденність, покращення якої залежало не лише від кількості ґрунту та худоби. Саме про це і йдеться у двох найголовніших максимах філософа:

Бездна дух есть в человѣкѣ, вод всѣх ширшій и небес.

Не насытишь тѣм вовѣки, что плѣняет зрак очес.

Отсюду-то скука внутрь скрежет, тоска печаль,

Отсюда то несытость, из капли жар горшій встал

Так не будет сыт плотским дух [238, с. 41].

…Что то за вольность? Добро в ней какое?

Ины говорят, будто золотое.

Ах, не златое, если сравнить злато,

Против вольности еще оно блато.

О, когда же мнѣ в дурнѣ не пошитись,

Дабы вольности не могли как лишитись.

[1] Романтизму, зрозуміло, українського, який, крім загальнонародних, мав специфічно народні або зорієнтовані на народну культуру риси, про що детальніше буде йтися згодом.

Будь славен вовѣк, о муже избранне,

Вольносты отче, герою Богдане! [238, с. 61].

Підтвердивши ці переконання власним життям, Г. Сковорода залишився в духовних анналах рідного народу лише в образі втікача від світу, що його “ловив, але не спіймав”, а ще, можливо, мандрівним мудрагелем, у чиїх саквах помістилося все ним прочитане. Ні моральний, ні, тим більше, його інтелектуальний капітал далі XVIII ст. практично не пішов, оскільки культурна матриця наступного століття орієнтувалася на соціальні цінності, де наука, мистецтво, філософія не належали до орієнтирів першочергових пріоритетів та значущості, включно, до речі, зі сковородинською “вольностю”, яку можна зарахувати до прагнення звільнитися від панів та панства, а можна й не зараховувати.

Г. Сковорода свої віршовані роздуми адресував не мужикові чи майбутньому пролетарію, а тій “внутрішній”, за словами апостола Павла, людині, яка або прокидається від духовної сплячки, або довіку перебуває в її полоні. Згаданий філософом Б. Хмельницький тому й віднесений до обраних, що прокинувся сам і покликав за собою інших. Зрозуміло, з точки зору Г. Сковороди, яка подальшим розвитком літератури бралася до уваги доволі вибірково й рідко. І все тому, що стагнаційні соціальні процеси (перехід судочинства, науки, освіти, усіх без винятку державних канцелярій та служб у відання імперського центру, який створював умови для неможливості формування і розвитку малоросійського суспільства) зачинили поняття національної самобутності на “колодку” культурно-побутової традиції, поза межами якої шукати Україну, утверджувати Україну і її розбудовувати вважалося справою якщо не безнадійною, то доволі ризикованою.

Література, представлена творами І. Франка, уже принагідно згадуваного М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Винниченка, з цим не

відразу, але перестала погоджуватись, що не завадило їй залишатися мало “урбанізованою” до нинішнього, практично, часу.

Більш як двохсотлітнє перебування І. Котляревського в ролі “зачинателя нової української літератури” породило стійке переконання в тому, що йдеться саме про її – літератури – новизну, а не просту зміну стилістичних декорацій, на тлі яких давні художні змісти стали виглядати і прочитуватись як свіжі й цікаві. Можливо, саме так і було, особливо для читача посполитого, чия освіченість не йшла далі “Четьїв Міней”, “Учительних евангелій”, “Народовіщаній”, “Богогласників”, “Азбуковників”, друкованих проповідей, де говорилося про порядок і символіку церковних свят та служб, і де життя мирське було присутнє лише в якості організатора міркувань довкола гріха і покаяння. Поява в цей час поеми “Енеїда” та п’єси “Наталка Полтавка” стала рішучим кроком у розвитку художнього письма, чий зміст виходив далеко за межі питань релігійної обрядовості й віри. “Перший твір І. Котляревського “Енеїда перелицьована на малоросійський язик”, – зазначав у “Нарисі історії української літератури до 1890 р.” І. Франко, – був не тільки жвавим протестом проти пануючого тоді в російському письменстві псевдокласицизму, але також дуже вдатною пробою популяризації осіб і понять, що були досі власністю тільки освічених верстов, а, з другого боку, піднести людову українську мову до висоти літературного твору, що був гідний знайтися в похіднім куфрі Наполеона [272, с. 258]”.

Якщо на місце Наполеона, літературні смаки якого хтозна чи були надто вишуканими, а головне – фаховими, поставити середньостатистичного гуманітарія-європейця, Франків присуд можна вважати доволі високим: ним засвідчена здатність “Енеїди” (за умови, звісно, високоартистичних її перекладів) витримати порівняння з творами XVIII – поч. XIX ст., чия класицистичність, травестійність чи романтичність не містила й сліду штучної народності, того, що, принаймні, за змістом, не було й не могло бути надбанням винятково низової культури.

Принципово інша річ – “перерозподіл” естетичної власності, яким у “освічених верстов” не забиралися і тим більш не “позичалися” необхідні рецепційні навички, а до яких власник “людової української мови” поступово дорастав, не в останню чергу тому, що мав за орієнтир ту ж таки мову, яка на кінець XVIII ст. мала безпосереднє відношення до поетичних творів, які стали широко відомими піснями (“Їхав козак на війноньку”, “Ой з-за гори крем’яної орли вилітають”, “Чорна рілля ізорана”), не говорячи вже про народні думи, які докорінно відрізнялися від барокової поезії насамперед тим, що залишалися близькими до уснопоетичної образності та просодії. Однак, це не означає естетичної меншовартості текстів численних драм, історичних оповідок, духовних пісень та елегій, написаних по-книжному.

Уже цитованим віршем “Всякому городу нрав и права; // Всяка имѣет свой ум голова; // Всякому серцу своя есть любовь, // Всякому горлу свой есть вкус каков…” Г. Сковорода чітко наголосив на неприродності всіх і всіляких уніфікацій як суспільного життя, так і внутрішнього. Рефренні зізнання: “А мнѣ одна только в свѣте дума, // А мнѣ одно только не йдет с ума”, – чітко вказують на морально-духовні пріоритети, проте зовсім не ті, про які говорив Й.Г. Гердер, на яких базувався загальноєвропейський парламентаризм, конституційна демократія тощо. Зрозуміло, що якби вони з’явилися і розвинулися в Україні, то Г. Сковорода швидше за все, їх привітав би, як привітав і національно-визвольну політичну домінанту Хмельниччини, але – і це не менш красномовно – не залишив жодних згадок про події Коліївщини, свідком яких був, свідком стоїчно мовчазним, що не означає, ніби він про подібні різновиди боротьби із злом не думав. Він думав по-сковородинськи, тобто вважаючи найбільш ефективним способом досягнення всезагального щастя моральне самовдосконалення кожної людини, що, настав час визнати, має мало спільного з промарксистськими визначеннями на зразок: “Щастя, на думку Сковороди,

доступне всім і кожному. Важливо тільки пізнати в собі “справжню людину”, з’ясувати, до чого ти народжений, знайти своє покликання.

Тому не випадково в його притчах, віршах і піснях міститься глибока і точна оцінка “успіхів” буржуазно-поміщицької “цивілізації”, яскрава характеристика суспільних відносин періоду первісного капіталістичного нагромадження, розвитку промисловості й торгівлі та пов’язаних з ними урбанізації, відчуження і дегуманізації праці. Викриваючи жорстокість експлуататорів, їх грубість, неуцтво, облудність, а також спостерігаючи за життям трудового народу, Сковорода дійшов висновку, що сучасне йому суспільство – це страшний світ тяжкої праці мільйонів, паразитизму небагатьох, добробут одних за рахунок інших [247, с. 183]”.

Логіка подібних прочитань Сковородинського філософського й літературного спадку, як бачимо, доволі проста: хоч би скільки про Бога, віру, внутрішній і зовнішній духовний макрокосми Г. Сковорода не міркував, мав він нібито на увазі те саме, що й утопісти чи соціалісти-теоретики: такий світоустрій, коли багаті не зможуть бути багатими, а бідні – бідними. Усе решта, у тому числі й мораль, культура, гуманізований соціум, стане додатком, або, якщо стояти на світоглядних засадах інерційного марксизму-ленінізму, *вже було,* хоч є всі підстави вважати, що ні в сталінську, ні в хрущовську, ні в брежнєвську добу *бути категорично не могло.* Найперше тому, що перманентна соціальна рівність не те що неможлива – вона робить абсурдним саме поняття соціального *руху*, не говорячи вже про постійну потребу індивідуації усіх прогресивних ініціатив та досягнень, які, щоб перейти в ранг самостійно працюючих, повинні стати індивідуально інтернованими, а не узурпованими тими чи іншими партійними документами та їх єдино повноважним виконавцем – державою. Сковородинська “сродность”, отже, розповсюджується і на всі без винятку державні інституції, мета існування яких мало чим різниться від цілеформування індивідуального людського життя, на яке щокроку чатують гріхи, бо:

…Естли же кто грѣховного яда

Не потщится изблевать,

Тот уже возлѣ ада, –

И нельзя его миновать.

Кто бо имѣет в душѣ сей яд,

Тот в сѣбе носит свой тартар и ад.

Плоди грѣхов, страх и мятеж [238, с. 69].

Альтернатива цій засторозі – безгрішність, яка включає і певну культуру душевного життя, і вже згадувану “сродность” цього життя з тими, чи іншими мирськими справами, повний відхід від яких – така сама ілюзія, як і поєднання справедливості із заколотом, бунтом, революцією, котра, безумовно, багато чого в світі міняє, але не змінює самого світу. Світ змінити можна, але не в момент свого здійснення, яке потребує емоцій і вчинків, антитетичних душевному спокою, котрий теж входить до переліку сковородинських цнот, де, настала нарешті пора зауважити, немає культу селянськості як єдино оптимальної форми стосунків із Небом, Богом, Абсолютом.

Зазначимо й інше: Г. Сковорода жодному із соціальних прошарків не надавав певних переваг у питаннях душевної чистоти й віри, можливих і благодатних для кожного, хто їх прагне і багато від чого, заради них, свідомо відмовляється, не відмовляючись, безумовно, від повноти життя, яку, щоправда, теж слід шукати й віднаходити в собі.

“Боже мой! Коль не разумѣют люде, что внутрѣ нас тайно живет истинное добро, которое ни тля не тлит, ни тать не подкапывает. Зачем же ты, человѣче, боишься фортуны? Видишь ли, что она у тебя отнять может то едино, что пустое, а над истинным добром твоим не имеѣт власти. Оно при тебѣ вовѣки, во вѣчное твоей власти. Серце твое, мысли твои, дух твой

и разум есть корень и начало твоея фортунѣ, подверженныя плоти, разумѣеш ли? Коликая его цѣна и величество? Ах, узнай себя, человѣче! Тогда дерзостно до фортуны тоже, что сказал Сократ, скажеш: “Клеветники мои могут тѣло мое убить, но не серце [238, с. 390]”. Присутня в цьому фрагменті думка з есею “Книжечка Плутархова о спокойствии души” лише у формі асоціативного натяку про зв’язок людської долі з потребами, запитами і, нікуди від цього не дінешся, вередуваннями плоті надзвичайно симптоматична: нею додатково визначається один з головних Сковородинських критеріїв блага – людська спрага й людське право на радість, зрозуміло, таку ж саму чисту, як і позбавлене самодокорів сумління, яке на всіх щаблях фортуни (слава, гроші, хвороба тощо) повинно самоконтролюватися, що не означає ставати життєненависною людиною. Філософ сповідував певний різновид аскези, у якій мала місце не тільки замилуваність простотою, але й сама душевна простота. Достатньо усе ж складної світоглядної позиції, найкраще викладеної в “Пісні 12-ій”:

Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить,
Буду вѣк мой коротати, гдѣ тихо время бѣжит.
О дуброва! О зелена! О мати моя родна!
В тебѣ жизнь увеселенна, в тебѣ покой, тишина!
Города славны, высоки на море печалей пхнут.
Ворота красны, широки в неволю горьку ведут…
Не хочу ѣздить за море, не хочу красных одеж.
Под сими крыется горе, печаль и мятеж…
Не хочу за барабаном плѣнять городов,
Не хочу и штатским саном пугать мѣлочных чинов…
Не хочу и наук новых, кромѣ здравого ума,
Кромѣ умностей Христовых, в коих сладостна дума…

Ничего я не желатель, кромѣ хльба да воды,

Нищета мне ѣсть пріятель – давно с нею мы сваты…

Со всѣх имьний тѣлесных покой да воля злата,

Кромѣ вѣчностей небесных, одна се мнѣ жизнь свята…

Здраствуй, мой милый покою! Вовѣки ты будеш мой.

Добро мнѣ быть с тобою: ты мой вѣк будь, а я твой.

О дуброва! О свобода! В тебѣ я начал мудрѣть.

До тебе, моя природа, в тебѣ хощу умрѣть [238, с. 42].

Ні послівний, ні, тим більше, конкретно-змістовий аналіз усіх цих віршованих постулатів не має змоги, звичайно, перелитись у якийсь всезагальний, що мав би підстави для існування на рівні закону, принцип людської поведінки у вічно змінному земному житті, де сьогодні ти боготвориш хліб і воду, а завтра береш участь у гостині, яка з бідністю несумісна. Предметом більшості Сковородинських рефлексій є не краще чи гірше вербалізовані поведінкові догмати, а *цінності* людського життя, перевага яких зберігається і за умов розкішного життя, марнославства, суєтності, заздрощів тощо. Не слід забувати, що навіть за хліб і воду в цьому світі треба чимось платити. Вже не кажемо – боротися, оскільки твоє право на них неминуче зачіпає не лише чиїсь інтереси, а й тисячі інших людей, для яких добровільна бідність – це виклик, у тому числі – й міському побуту і самому місту, яке завше і скрізь багатше за навіть ідилічно доглянуте й сите село.

Звісно, це не означає, ніби місто внаслідок цього винне або, означимо проблему точніше, цивілізаційно деструктивне з точки зору паралелі (ведемо ж бо мову про Г. Сковороду) Людина – Бог. Цієї популістської версії Г. Сковорода не дотримувався і, головне, їй ніколи не слідував, хоч і залишив для нащадків надзвичайно ємку формулу потенційного зла – “разоряющийся град ложнаго блаженства [238, с. 318]”. Автор натякає на

примарність багатства матеріального, так би мовити, і свою незмінну орієнтацію, а також тих, хто дбає про “чистый хрусталь” душі, на внутрішні багатства, не обов’язково протиставляючи їх земному синкретизму, про що свідчить діалог Душі й Духу, де останній різкувато наголошує: “Не будь несмысленна и косна! Умствуй проворнѣ… Видь ты уже слыхала, что всѣ мыры состоят из двух естеств: злаго и добраго. Почему ж тебѣ сей змій чрезчур страшен? Он не всегда вредит и юродствует, но бывает и вкусный и полезный. Если нашептал Евѣ по-сатанинску, может и Марии возблаговѣстить по-архангелску [238, с. 349]”.

Відкритість і довіра до досвіду, який необхідно щоденно й цілеспрямовано примножувати (умствуй проворнѣ!), сусідствує в Г. Сковороди з тим різновидом морального риторизму, що не протиставляє себе життю, а лише застерігає від щонайменших у ньому поступок злу.

Г. Сковорода не просто наполягав на необхідності морального самовдосконалення, а вважав його головним й невід’ємним чинником всецивілізаційного земного розвитку, зокрема – культури, яку відділяти від релігійного і – ширше – духовного дискурсу на терені Європи означало б те саме, що цей дискурс обезводнювати, робити неспроможним народжувати все нові й нові стратегії боротьби з варварством як станом. Людина і Природа, а також Людина і Всесвіт перебувають у стані перманентної антитетичності.

З належною – і цілком коректною – мірою наближення до об’єктивного стану речей можна твердити, що українська культура й література XVI–XVIII століть безнастанно долали антитетичність. Г. Сковорода є яскравим втіленням письменника й мислителя, який динамізував і певною мірою визначив процес закономірної європеїзації духовного ресурсу культури рідної землі як культури передовсім християнської, яка – і це теж слід брати до уваги – не встигла пройти “повного” циклу секуляризованості. На це вказує і висновок

Д. Чижевського, який писав: “Поза межами богословія ми не знайдемо в українському літературному бароко імен, що мали б значення й досі… Маємо з того часу лише єдину спробу філософічно-богословського синтезу, який, хоч у деталях і неоригінальний, але в цілому є самостійною творчою концепцією, значення якої перевищує межі свого часу. Це система Сковороди [289, с. 326] ”.

Вплив літератури цього періоду на подальші етапи загальнокультурного розвитку України залежав найперше від того, як вільно і в яких масштабах у межах Російської та Австро-Угорської імперій він здійснювався. І чи він взагалі міг здійснюватися саме як розвиток, а не, приміром, локалізація духовних і творчих зусиль на проблемі національного самозбереження, яка у середині XIX ст. стала не просто актуальною, а в багатьох своїх аспектах рятівною. Першопочатки її зародження й подальшого розвитку пов’язують з кінцем XVIII століття, а точніше – датою появи “бурлескно-рустикальної” “Енеїди” І. Котляревського, яка “щодалі то більше… поставала перед очима читачів і критиків як винятковий і цілісний літературний витвір, який не лише започаткував нову українську літературу, а й досі не втрачає художньої привабливості [57, с. 87]”.

Існує й інший, більш стриманий погляд на художню природу і “винятковість” “Енеїди” як явища, певною мірою, деструктивного, такого що породило значну кількість наслідувань, об’єднаних під понятійним дахом “котляревщини”. Тлумачення останньої цілого грона “однодумців” (П. Куліш, С. Єфремов, Є. Маланюк, М. Зеров, Д. Чижевський, Г. Грабович) має чимало певних нюансів, що спричинене прив’язкою її – котляревщини– або всього лише до художньої своєрідності “Енеїди”, або до категорій і сутностей ширшого історико-літературного плану. До цих категорій входять відношення поеми з естетикою класицизму, бароко, романтизму, від чого залежить і те, що саме “Енеїда” як певний естетичний організм успадкувала, а що – хай на підсвідомому рівні – категорично відкинула. Усе

це пов’язано насамперед зі стилем, який, крім травестійно-бурлескних своїх домінант має ще й домінанту живої народної мови.

“Що цей стиль – нотує Г. Грабович, – відмежовує новітню українську літературу від попереднього етапу, немає сумніву. Водночас у деяких аспектах (саме бурлеску, барокової гри тощо) він її продовжує. Для багатьох критиків і істориків літератури (власне, всього “несовєтського” літературознавства), наприклад, Зерова, Чижевського, Луцького та інших, цей стиль також знаменує передновітній, переднаціональний етап української свідомості, етап “малоросійства”, як його залюбки називали деякі критики й полемісти 20-х років – Хвильовий, Донцов, Маланюк. Для них такий стиль – це образ менталітету, що буцімто заякорений у “сонній” національній “несвідомості” або “напівсвідомості” XVIII століття, від якої нас нібито остаточно пробуджує Шевченко. Тим самим чином від початку, тобто від “Енеїди”, до нечіткого відмирання цього стилю (він, щоправда, існував аж до часів Хвильового, а, насправді, може, й досі ще існує) він начебто виявляв своєрідну регресію, недозрілість національної свідомости, або “ідеї” [76, с. 296]”.

Дослідник, як бачимо, не приєднується ні до тих, хто “котляревщину” безальтернативно засуджує, ні до її уславлювачів, хоч залишається на боці тих, хто не вбачає у творчій манері І. Котляревського ні абсолютної новизни, ні, тим більше, прогресу. Саме по собі народне життя чи то в його ретроспективі, чи в інтроспекції ще не є запорукою високих художніх цінностей творів, де про нього йдеться. Щоправда, Г. Грабович, як нам здається, свідомо усуває зі свого поля зору найголовніше – співвідносність принципів втілення цього життя *як матеріалу літератури* з усім тим, що і як про те саме життя писали попередники І. Котляревського, у тому числі й Г. Сковорода. Духовний універсалізм Г. Сковороди, на жаль, не подарував наступним літературним поколінням такого самого високого художнього стилю. Проте це не означає, що бурлеск і травестія до такого стилю хоч на крок наблизили, скоріше навпаки – відкинули. До тих самих кордонів, де

продовжувала володарювати фолькестетика низового, реготливого кшталту, а не, приміром, та, що дається взнаки в уснопоетичному народному мелосі або в оповідях, які невдовзі народять феномен художньої манери Марка Вовчка.

Жива народна мова і продуковані на її основі художні змісти – то зовсім не творчі синоніми, хоч немає сумнівів, що наявність першої в доробку Г. Сковороди, при тому не в якості прикраси, а в якості потужної "робочої" сили, його поезію й прозу багато чим збагатила б. Однак сама по собі ця мова ще не була гарантом того, що Г. Сковорода, чи будь-хто на його місці, доможуться порозуміння з доробком Сократа, св. Августина, Паскаля, тобто почнуть нею мислити в масштабах засвоєної ними культури, яка тому й бачиться нами європейською, що ніколи себе не прив'язувала і не прив'язує до мовно-духовних практик якогось одного часу чи народу, який у XIX столітті майже зовсім неосвічений.

Варто розглянути, як подібна проблема вирішувалася в Німеччині, де теж було чимало тих, хто плекав ілюзії щодо апріорної самодостатності і всесильності рідної мови. "Напевне, за обставин соціальної і політичної розпорошеності Німеччини XVIII–XIX ст. ця утопія чистої та єдиної мови як споконвічної риси нації була тимчасово продуктивною.

Проте зовсім не вона, а самовіддана праця літераторів, культуртрегерів, перекладачів дозволила німецькій мові – літературній і концептуальній – звестися на ноги. Саме вони перетворили незграбне каченя на того величного лебедя, в якому прибічники національних мовних онтологій убачають втілення світового філософського духу. В усякому разі здається, що розбудова великих абстракцій німецької класичної філософії якось пов'язана з цим забуттям про мовну форму їхньої матеріалізації [1, с. 99]".

У нашій культурі сталося навпаки: практично жоден митець не міг і не мав права забувати про т.з. "чистоту рідної мови", якою чужа мудрість за

дивним збігом обставин[2] не лише відкидалася, а й висміювалася, разом з "макаронічним стилем" Г. Сковороди, прагненням якого наблизити свій художньо-філософський вислів до святописемних, греко-римських і середньовічних духовно-інтелектуальних контекстів філологічна наука практично не цікавиться.

Мова І. Котляревського кладеться в підвалини літературної мови, стосовно якої "Литературный энциклопедический словарь" зазначає: "Літературна мова – оброблена форма загальнонародної мови, яка сприймається носіями цієї мови в якості взірцевої. Л. м. – це мова літератури в широкому сенсі, мова радіо, школи, сцени, наукової, публіцистичної і художньої літератури, офіційно-ділової писемності.

Літературна мова протиставляється позалітературному просторіччю, а також територіальним і соціальним діалектам, її норми вважаються загальнообов'язковими, її головне призначення – бути загальнозрозумілою [161, с. 197]".

Немає жодних сумнівів, що в останньому – загальнозрозумілості – Г. Сковорода І. Котляревському програвав і програє по сьогоднішній день, проте звинувачувати в цьому винятково Г. Сковороду було б такою самою помилкою, як і вважати літературну мову І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка творінням виключно бурлеску, а не тих духовно-художніх процесів, які формували українську літературу протягом XVI–XVIII ст. і потужно відновилися з часу появи поезій Т. Шевченка. Цими творами відновлювалася перервана імперською експансією традиція пошуку "града Божьего" в людських душах і серцях, де українська духовна самобутність, а разом з тим і доволі специфічний різновид української "державності" знайшов всебічне й ментально адекватне вираження.

---

[2] Не варто забувати, що твір Котляревського не є чимось онтологічно неминучим, а просто одним з перших з-посеред тих, що сполучили міфологізовану національну історію з певним різновидом побутової національної культури, для якої ймовірні атаки Котляревського на догматику класицизму залишалися за межами естетичної досяжності.

З цього приводу Д. Чижевський зазначав: “У справі літературної мови лише романтика 19-го віку (що, до речі, була в багатьох пунктах духовно споріднена з бароко) змогла радикальніше розв’язати ті питання, що стояли власне вже перед бароковою літературою, але які вона не змогла або не встигла розв’язати, зокрема про літературну мову українського народу [288, с. 393]”.

І. Котляревський і “котляревщина” у цьому процесі участі практично не брали, хоч “у детальних змалюваннях патріархального способу життя українського суспільства вбачається вже той етнографічний реалізм, що згодом заволодів українською літературою на довгі роки [57, с. 93]”. Причина, безперечно, вагома, проте й вона не знімає цілком закономірних питань до самого “етнографічного реалізму”, який процес формування й мужніння “літературної мови українського народу” скоріше загальмував, аніж прискорив, про що ми вже свідчили листом Панаса Мирного до М. Коцюбинського. Але й це ще не все. “Парадоксом українського бурлеску, – вважає сучасна дослідниця народних дум Н. Малинська, – при тому парадоксом з далекосяжними і, хоч як прикро це підкреслювати, трагічними в загальномистецькому плані наслідками, стало те, що він свої послуги запропонував не просто демосу, який… свою – і то доволі високу! – уснопоетичну й пісенну (включаючи й думи) культуру вже мав, а демосу низового, вульгарно-невибаглового в етичному й духовному плані штибу, до якого автор “Енеїди” не просто щокроку звертається, а сам ним є. Не яко один з братів масонської ложі “Любовь к истине” і член Петербургського й Харківського товариств “любителей русской словесности”, а яко митець, чиї ряжені під троянців герої-козаки не сміються, а грубо регочуть, не міркують, радяться, бесідують, а чиновно-книжним та вуличним суржиком пащекують, лаються, теревенять [171, с. 119–120]”.

Заради об’єктивності вкажемо, що й у Г. Сковороди є висловлювання не найвищого стилістичного зразка:

Знаю, что наша жизнь полна суетных врак,
Знаю, что преглупая тварь в свѣтѣ человѣк,
Знаю, что чѣм живет, тѣм горший он дурак,
Знаю, что слѣп тот, кто закладает себѣ вѣк [238, с. 52].

Подібні приклади можна знайти і в його діалогах, де розглядаються матерії, які українськомовного – в тому числі й старокнижного – способу вираження ще практично не знали.

Недаремно ж Г. Сковорода, щоб освічений читач його зрозумів достатньо точно і повно, вдається в останньому з процитованих рядків до зноски, у якій латиною значиться: “Один філософ, якого запитали, що він вважає за найцінніше, відповів: час”. Вираз “кто закладает себѣ вѣк” з подібною сентенцією, коли й асоціюється, то з досить малим ступенем вірогідності, чого розвинуті літературні мови собі не дозволяють. Не дозволяє – чи мала б не дозволяти – й українська, проте залежно, яка українська: у перекладі В. Шевчука те саме закінчення “Пісні 23-ої” постає, як на наш погляд, вихолощеним саме від тих нюансів, котрі закладений у них сенс переводять з рангу мудрості житейської у ранг мудрості філософічної:

Знаю, наше життя сповнене брехунів,
Знаю, що вельми дурний у світі чоловік,
Знаю, чим більше прожив, тим більше подурнів,
Знаю, сліпий є той, що заклада собі вік [239, с. 72].

У дослівному перекладі (а він при достатній перекладацькій культурі міг стати й віршованим) це мало б звучати інакше: “Знаю, що життя наше сповнене суєтних оман, // Знаю, що людина у світі є істотою гранично

нерозумною, // Знаю, що чим довше живеш, то більше втрачаєш на розумі, // Знаю, що сліпим є усяк, хто марнує даремно час".

Однак закладений у наші літературні гени інстинкт простоти й необтяженої надміром культури "народності" все ще зберігає силу зворотної дії, перетворюючи Г. Сковороду на речника істин "для хатнього вжитку".

Проте сам філософ усе життя боровся з цивілізаційною "німотністю" старокнижної української мови, яка збагатилася завдяки його творчості та мисленню, але далі не передала. Найперше тому, що мода на травестію у формі просторіччя не сприяла розвитку духовно-стилістичних надбань бароко.

Отже, цивілізаційний універсалізм художнього мислення вийшов з ужитку не стільки й не тільки тому, що його не потребувала життєва реальність, а внаслідок звуження горизонтів цієї реальності до змістових кордонів уявно "нової", а насправді функціонально старої ужиткової мови, що й змусило літературу надовго залишитись у селі, досить швидко віднайшовши цілий ряд виправдань цього перебування "в народі": "Озвалась дитина своим словом, почала розумни речи глаголати; и от, теперь только начинается настоящая жизнь южного русского племя; од нашого только часу пойде настоящая его *история* промеж народами, а то все була детска казка". Або: "Украинская словесность – дело великое; се – новое слово меж народами, которе на те и явилось, щоб якось инше, не по-давнему, людский розум повернути".

Наводячи ці висловлювання П. Куліша М. Максимович цілком резонно запитує: "Откуда же видно такое её предназначение? Если она успела повернуть как-то иначе, не по-прежнему, чей-либо личний разум, то это еще не может служить показателем, что она должна произвести такое же действие на весь человеческий разум, что она для того и явилась в мире. Если она не нашла еще, как говорит г. Кулиш, полного сочуствия и разумения в образованном кругу своего народа; если она не успела еще

проникнуть в свой простой люд и подействовать на его разум: как же предназначать ее для поворота всесветного разума между народами?.. Не будет ли это также только *детская сказка*?.. Относительно Квиткиных повестей, в “Слове на новый их выход” г. Кулиш возглашает так: “Тым-то й не хочу я без потребы перегортовати всего Квитку по листочку, а глашу про его перед громадою свое слово огулом, в интересе всенароднему, виступивши наперед своей лавы и чуючи за собою тысячи, котри мовчки слухають готового, а думають душею по-моему! Но эти безмолвные тысячи – не более, как самолюбивая мечта оратора. Эти тысячи ничего не думают и даже не ведают о повестях Квиткиных; их читают и знают преимущественно те горожане и паны, против которых так горячо и напрасно – ратует оратор перед громадою [168, с. 81]”.

Зауважений М. Максимовичем парадокс (адресат “нової” української літератури практично не помінявся, бо спростив художні свої смаки й цією спрощеністю без достатніх на це підстав протиставив їх досягненням чи й не усього “всесветного разума”) указує на дві, принаймні, причини тривалого перебування домашнього нашого “разума” осторонь загальноєвропейського художнього розвитку аж до появи І. Франка та Лесі Українки. Інстинктивна – і до певного часу рятівна – етнізація мистецького вислову та повна відсутність письменницької уваги до необхідності формування з рідномовного етносу нації, духовний проект якої не дорівнював (не міг дорівнювати!) різноманітним зверненням до старовини, моральній та побутовій наївності тощо.

Цілковита відсутність орієнтації на далекосяжний й стратегічно виважений рух життєвих процесів, характерів і художніх підходів до них – то вже не причина, а наслідок письма, для прикладу, Г. Квітки-Основ’яненка, який дозволяв собі навіть критику різних літературних новацій. “Заграничных людей в свои повести не беру, излагать и объяснять старину не пускаюся: я не жил тогда. А пишу, что встретится мне. В высшем кругу единообразие, утонченность, благоприличие, высокие

чувства там живут, действуют, и они свойственны людям, составляющим его, по воспитанию и по понятиям; нет пищи для замечаний, наблюдений, нечего выставлять всем видимое и всем известное. Вот в простом классе людей, необразованном, где люди действуют не по внушенным им правилам, не по вложенным в них понятиям, а по собственному чувству, уму, рассудку, если замечу что такое – пишу, вот и выходят мои Маруси, Оксаны, Наумы, Мироны, Сотниковны и проч. и проч… [133, с. 81]".

Творчий процес, яким він постає з вищенаведених слів, багато чим дивує, бо одна справа Марусю чи Оксану помітити, і зовсім інша – перетворити на художній персонаж, яким автор вимовляє набагато більше від того, що йому просто впало в око. Процес від споглядання до зображення долає й тисячі шляхів слова, яке в народі призвичаїлось до одних образних регістрів, а в літературі – до зовсім інших, що значно відрізняє мову Т. Шевченка від мови селянина навіть тоді, коли селянин, слухаючи "Тополю" чи "Катерину", плаче. Він плаче всього лише з розчуленості, тоді як у полі зору "образованного" товариства присутня вся знана ним література: від Гомера й Вергілія – до Гете, Байрона, Міцкевича чи Пушкіна.

Контекст, поліконтекстуальність і феномени "природні" на зразок "маминої пісні" чи народних оповідань – то не просто різні складники однієї літературної будови, а різні художні світи. Не завжди, наприклад, вертеп і трагедія, різномовні мистецьки, але майже завжди різнозмістові, що стає максимально зрозумілим при порівнянні вже цитованої нами "Пѣсни 10-ой" Г. Сковороди та її "двійника" у "Наталці Полтавці" І. Котляревського. Якщо в першоавторському варіанті цього твору головним лейтмотивом є: "Как бы умерти мнѣ не без ума", – і підсумкове: "Кто же на ея плюет острую сталь? // Тот, чія совѣсть, как чистій хрусталь", – то у зорієнтованого на народ і його практичний досвід І. Котляревського читаємо релятивістськи протилежне:

... Всякий, хто вище, то нижчого гне,
Дужий безсильного давить і жме,
Бідний багатого певний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.
Всяк, хто не маже, то дуже скрипить,
Хто не лукавить, то ззаду сидить;
Всякого рот дере ложка суха –
Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха? [150, с. 227].

Кілька століть книжної розбудови на моральних та духовних засадах християнства, шляхи побудови справедливого світоустрою в таких мудруваннях ніби й не присутні. У той же час спостережливий читач подібним висновком охарактеризує ще й різке і жодними потребами духовно-естетичного розвитку не вмотивоване сповзання "практично" змістового кореляту літератури в іморальну схематичність й показово акультурний сміхопобут. Який, до того ж, концептуально генералізований, де протиставлення соціально протилежних прошарків перетворюється на норму, яка потребує загальнолітературного "панування".

Виборний: …Наталці треба не письменного, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір'ю годував і зодігав.
Возний: Для чего ж неписьменного? Наука – теє-то як його – в ліс не йде: письменство не єсть преткновеніє ілі поміха ко вступленію в законний брак. Я скажу за себе: правда, я – теє-то як його – письменний, но по благості всевишнього єсмь чоловік, а по мілості дворян – возний і живу хоть не так, як люди, а хоть побіля людей; копійка волочиться і про чорний день іміється… [150, с. 223].

Окрім налаштування на сміх, подібний “волапюк” проводить на підсвідомому рівні ще й роботу по зачищенню духовного світу театрального й літературного реципієнта від поваги до сформованого на основі старокнижної мови інтелекту. А з тим і від поваги до таких фундаментальних понять, як примат (“по благості всевишнього єсмь чоловік”) онтологічно людського над ієрархічно-становим. Над сутністю цих питань багато розмірковував Г. Сковорода, якому у “внутрішньому театрі” української літератури віднині відводиться роль всього лиш резонера, здатного, безперечно, на шляхетний вчинок, проте з присмаком певної незрозумілості:

> *Возный:* (*вышед вперед на сцену*). Размишлял я предовольно і нашел, что великодушний поступок всякії страсті в нас пересиливаєть. Я – возний і признаюсь, что от рожденія моєго расположен к добрим ділам; но, за недосужностію по должності і за другими клопотами, доселі ні одного не сділал. Поступок Петра, толіко усердний і без примісу ухищренія, подвигаєть мене на нижеслідующеє… (*К Терпелихе.)* Ветхая деньми! Благословиши лі на благоє діло?
>
> *Терпелиха*: Воля ваша, добродію! Що не зробите, то буде хороше: ви у нас письменний.
>
> *Возный.* Добрий Петре і бойкая Наталко! Приступіте до мене! (*Берет их за руки, подводит к матери и говорит*.) Благослови дітей своїх щастям і здоров’ям. Я одказуюсь од Наталки і уступаю Петру во вічное і потомственноє владініє з тим, зробив її благополучною. (*К зрителям.)* Поєліку же я – возний, то привілегії, Статутом мні наданой, заповідаю всім: “Где два б’ються – третій не мішайсь!” і твердо пам’ятовать, що насильно милим не будеш.

Петро і Наталка (*когда Возный говорит к зрителям, обнимают мать, а по окончании говорят*). Мати наша рідная, благослови нас!

Терпелиха. Бог з'єдняєть вас чудом, нехав вас і благословить своєю благостію…

Микола. От такові наші полтавці! Коли діло піде, щоб добро зробити, то один перед другим хватаються.

Выборный. Наталка – по всьому полтавка, Петро – полтавець, та й возний, здається, не з другої губернії… [150, с. 249].

У глядача навіть не виникає думки, що він присутній при коронуванні на класику не удавано нової, а нормативно класицистичної, писаної "наречієм" і розрахованої на носіїв цього "наречия" жарту, який, безперечно, у літературній "табелі про ранги" перебуває на тому самому щаблі, що й водевіль, байка, анекдот. Що ж до персони і образу Возного, то оте поблажливе: "здається, не з другої губернії", – засвідчує перевертання "з ніг на голову" ще й ціннісних орієнтирів української літератури. Простонародна хитрість, кмітливість чи, як у Петра з Наталкою, "інстинктивна" правдивість надовго запанують серед цнот в українській літературі, бо не потребують ні "Саду божественних пісень", ні розбудовуваного в нім і решті української класики XVI–XVIII ст. віртуального тільки для непосвячених міста:

…Сей свят град бомб не боится,
Ни клеветничіих стрѣл,
И хитрых мин не страшится,
Всѣгда цѣл и не горѣл.
Непорочность есть то адамант.
И невинность есть святый то град.
Там полещи и там почий!

В сем градь и врагов любят,
Добро воздая врагам,
Для других здравіе гублят,
Не только добры другам.
Гдь ж есть оный толь прекрасный град?
Сам ты град, з души вон выгнав яд,
Святому духу храм и град [238, с.49].

Не лише з соціально-політичних причин (хоч з них – найперше!) в Україні XIX ст. не відбулося природного для літератури як багато в чому самодостатньої духовно-естетичної монади успадкування позицій художньої обсервації життя, які були сформовані в минулому. Це минуле стало субстратом уяви про козаччину й козацьку державність, у сприйнятті й вивченні яких досі спостерігається превалювання ідеалізації над об'єктивацією все нових і нових знань про світ, де шабля й добро не були й не могли бути антиподами. І не лише вони: соціальне право, мораль теж не обтяжували себе зайвими роздумами про гуманність, підпорядковувались потребам провідних норм, серед яких, безперечно, були й християнські.

Однак діяли не вони, а та суміш волевиявлень, традицій і офіційних правил, яку кожна з держав чи етнічних спільнот перевіряла передусім практикою, а не, скажімо, моральним імперативом Канта або, якщо заглибитися в середньовіччя, реєстром гріхів і гріховності, запропонованих "Божественною комедією" Данте.

Реальна й ідеальна свідомість, до якої прагне суспільство, відрізняються так само, як життя й література, з тією різницею, що остання репрезентує себе значно довше, привчаючи нас думати про минуле так, як думали про нього Данте, Гете, Шевченко, Толстой. Ідеали класиків ми сприймаємо як історичну правду, тоді як сама ця правда дорівнює передусім собі, а вже потім — її різноманітним художнім, науковим і філософським модифікаціям, у межах яких діє своєрідний закон

спадковості. Якщо ж він, як ми спостерегли на прикладі Г. Сковороди й І. Котляревського, діяти перестає, то настають періоди своєрідної духовної стагнації, коли генератором “нових” ідей, стилів, світоглядів стає повернення до минулих ідеалів, які не розвивалися.

Найбільш яскравий цьому доказ – прагнення поєднати літературу й фольклор, чий вплив на людське мислення й поведінку стосується вічності, “яка бідніша за світ”, де не припиняється накопичення багатств, “що їх добуває час [31, с. 305]”. “Перебування у цьому світі, – вважає Борхес, – є постійним творенням”, унаслідок чого “дієслова “перебувати” і “творити”, які ворогують тут на землі, на небі – одне і те ж [31, с. 305]”. “Небі”, зрозуміло, не абстрактному, а тому, до якого всяк по-своєму йде.

Участь у цьому процесі української літератури відрізняється від шляхів розвитку літератур, за термінологією Д. Чижевського, “повних”. Вона не залежала від т.зв. “прогресу” в царині промисловості, техніки, науки, що перебували в розпорядженні Російської імперії, а була переорієнтована на “соціум”, певною мірою позачасовий, утворений з персоналій, артефактів і духовних джерел, які для митців українського бароко мали незмірно більшу вагу, ніж реформи Петра І, поява і функціонування російської столиці європейського зразка і європейських інституцій.

Впадання в перманентну революційність, котра так чи інакше, але превалювала в літературі Росії, яка (не забуваймо: загальноімперський культурний простір що для Є. Гребінки чи Г. Квітки-Основ’яненка, що для М. Гоголя, І. Тургенєва, Л. Толстого був однаково природнім і з ним ніхто до Т. Шевченка **творчо** не боровся) багато чого робила *замість* причетних до неї малоросів.

Вони тому й додумалися до літератури “для хатнього вжитку”, що решту творчих завдань добровільно делегували мові і художньому російському письму, що, звісно, не означало – великоруському, проте на практиці все вказувало саме на це. Цього не приховував М. Драгоманов,

який у статті “Література російська, великоруська, українська і галицька” писав: “Ми бачили, що у своєму прогресі українська література завсігди йшла одною дорогою з російською і великоруською, то забігаючи трохи вперед, то одстаючи, но завсігди варіюючи тільки по місцевим обставинам ті напрямки, котрі у Росії звертали увагу на народ, на старовину, на слов’янство. Всякий раз, коли українофільство хотіло виділитись зовсім з цього процесу, воно давало мертві плоди, слабіло.

Це є пересторога і на будуще, показуючи, що ціллю українофільства мусить бути не виділятись з Росії і навіть її загальної літератури, а старатись, розвивши свої народні елементи рядом з великоруськими, унести їх у загальну російську культуру і силою її, силою Росії піднімати свій народ і через Росію, через російську літературу і культуру подавати свій голос і у Слов’янстві і Європі [133, с. 45]”.

Спираючись виключно на прогресивні здобутки власного народу, його культуру, духовні та моральні цінності, можна “повідомляти” про них решті світу. Об’єктивно назріла потреба “розвивати свої народні елементи” з тим, щоб – і це вже стане ознакою формування новоукраїнської поезії, прози, драматургії – стати органічною складовою не лише (у нашому випадку, російської), а світової літератури.

Життя і спадщина Пантелеймона Куліша – літературного діяча і, попутно, перебіжчика з редутів українофільства до москвофілів, польськофілів і навіть туркофілів є і надовго ще, очевидно, залишиться разючим прикладом бажання щось у рідній культурі змінити. Вносити зміни потрібно відповідно до їх значення та доцільності. Або, коли йдеться про зміни, цілком свідомо їм противиться, вважаючи достатнім поклоніння кобзарству, старовині, успадкованим від неї звичаям, які П. Куліш, на відміну від багатьох сучасників, не абсолютизував, а вивчав. Так, його “Записки о Южной Руси” своїм об’єктивістським духом і пафосом досі є прикладом фіксаторської (коли йдеться про записи розмов з кобзарями та селянами) автентичності. У той же час, загальна настанова цієї праці, де вже

в “Передмові” знаходимо ряд тверджень, з якими ні тоді, ні зараз погоджуватись не обов’язково. Зокрема, з авторською переконаністю в тому, що він знайомить читача з відображенням “внутреннего образа Южно-Русскаго племени было въстарину и какимъ видимъ его теперь [117, VI]”. Щоправда кількома рядками вище П. Куліш називає це “племя” й народом, але далі знову відмовляє йому в цьому статусі, зазначаючи: “Но какъ Сьверный и Южный русскій народъ есть одно и то же племя, при всём различіи своихъ характеровъ, произведённомъ различіемъ мѣстности и общественной жизни; то, при нѣкоторомъ вниманіи и навыкѣ, Великорусскому уроженцу не трудно понимать смысл и красоту Малороссійскаго языка, особенно на бумагѣ [117, VII]”. У межах Російської імперії це, може, й здавалося вірогідним, хоч автор наведеного судження при цьому твердив, що “многое в Малороссийскомъ языкѣ решительно непереводимо на языкъ Великорусскій [117, VII]”. А коли так, то так само, очевидно, “решительно” мали б не збігатися “внутрішні образи” наголошених часток “одного и того же племени”. Інакше б знайомити читача з тим, що в тій чи іншій формі існує в ньому самому, не виникало потреби.

2.2. Петербург М. Гоголя та Т. Шевченка. Художня і ментальна рецепції

У процесі наближення до творів минулого відбувається цілий ряд трансформацій як інтерпретаційного, так і суто методологічного характеру. Причин для цього багато й далеко не всі з них належать юрисдикції літературознавства. У першу чергу це, звісно, стосується *ставлення* до того чи іншого твору як з боку суспільства і з боку офіційної науки, котра теж підлягає тискові моди, не кажучи вже про волюнтаристські втручання

різних соціальних замовлень, згідно з якими одні письменники повертаються з небуття, інші – на забуття прирікаються. І це при тому, що ні в змістовій частині доробку цих письменників, ні, тим більше в їхній манері чи стилі, жодних змін не відбувається з тої причини, що якихось інших редакцій віршів, поем чи романів, створених за життя автора, об'єктивно бути не може. У той же час можлива переконтекстуалізація на зразок переведення (за радянських часів) Шевченка-романтика в реалісти або зарахування (у пострадянський час) всесвітньо відомого російського письменника М. Гоголя до числа творців та речників української літератури.

Підстав для цього і в першому, і в другому випадкові цілком закономірно наводилось і наводиться чимало: самі по собі факти (неодноразове, наприклад, вживання М. Гоголем у листах до М. Максимовича словосполучень "наша мова", "наш край", "наші пісні" або широковідоме звертання до того ж адресата: "Бросьте, в самом деле, кацапию, да поезжайте в гетьманщину [68, с. 99]" – не гарантують ні визначення остаточної сутності піднятої проблеми, ні, тим більше, правильного розуміння особистості письменника та істин його творів. Ідеологічно заангажованому дослідникові мало чим допомагають і поради на зразок: "Думку автора треба усвідомлювати безпосередньо з авторського тексту. Інтерпретатор перебуває абсолютно в одному часі з автором. Тріумф філологічного методу полягає в тому, що треба зрозуміти минулий дух як сучасний, а чужий – як близький [51, с. 225]". Хоча, якщо до проголошеної поради прислухатися, можна було б уже в довисновковому періоді роздумів над ставленням Гоголя до Росії твердо констатувати: у 30-х роках XIX ст. нинішнього концептуального протистояння між Малоросією (краєм) і Росією (державою) ще не існувало. Те саме стосується й української літератури та культури, контури самосвідомості яких ще тільки окреслювались і не сягали далі артефактів фольклору, у ставленні до якого М. Гоголь теж був цілком щирим патріотом, що, зокрема, засвідчує

його зізнання І. Срезневському: “Песен я знаю и имею много. Около 150 песен я отдал прошлый год Максимовичу, совершенно ему неизвестных. У Максимовича теперь уже 1200. Но я бьюсь об чём угодно, что теперь же ещё можна сыскать в каждом хуторе, подальше от большой дороги и разврата, десятка два неизвестных другому хутору [68, с. 134]”. Однак ні це, ні десятки інших авторських зізнань у любові до мови, природи та звичаїв рідної землі не розв’язує остаточно проблему авторства як феномена передовсім літературного, на що, зокрема, вказує відсутність у листуванні й статтях М. Гоголя посилань на рідномовні твори й мистецькі постаті.

Це, звісно, не вказує на те, що він нічого про них не чув і ними не цікавився, проте навіть схожість його “Ревізора” з комедією Г. Квітки-Основ’яненка “Приезжий из столицы или Суматоха в уездном городе” (зацікавленість М. Гоголя історичними староукраїнськими джерелами стосується передусім аматорських спроб письменника реалізуватися як історику) не поширюється на художню світобудову “Ревізора”.

Ще більшою мірою це стосується “Мертвих душ”, художня мова яких не співвідноситься з бурлескно-сентиментальною парадигмою української прози 30–40-х рр. XIX ст., представники якої (насамперед згадуваний уже Г. Квітка-Основ’яненко) зраджували наголошеній парадигмі у своїх російськомовних творах. Яскравим прикладом цього є роман “Пан Халявський” О. Стороженка, що, як і пізніші російськомовні повісті П. Куліша, був призначений перш за все імперському читачеві. Бурлеск, згідно з тоді “діючими” класистичними поетиками, був низьким жанром, у якому, не зайве нагадати, дозволялися звертання до “местных наречий”. За цим стоїть практично не досліджений феномен “спільності” українськомовного бурлеску з іншими стилями і жанрами літератури, для якої сформована упродовж XVIII століття літературна мова[3] не одразу стала

[3] Виключно російською вона стала не лише під пером Г. Державіна, М. Карамзіна, В. Жуковського, О. Пушкіна, а й у процесі духовно-художнього мужніння новоукраїнства, котре творами і постаттю Т. Шевченка безальтернативно відірвалося від уготованої царатом знищеності в тих моделях загальнокультурного поступу, котрі цивілізаційної визначеності України не передбачали і з 60-х років XIX ст. з нею по-азіатськи нещадно боролися.

виключно мовою великоросів, бо російська держава вважала себе (і так на загальнокультурному терені діяла) “единой и неделимой” для всіх підкорених нею народів і етносів. Рудиментарним свідченням саме такого стану речей була і залишається стаття М. Драгоманова “Література російська, великоруська, українська і галицька”, у якій здійснено спробу теоретично узаконити звичну для І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Костомарова, О. Стороженка, дореформеного П. Куліша та й самого М. Драгоманова належність усього ними зробленого до культури й літератури “великої”, тобто імперської Росії. Інакше чому б усе “серйозне” й “високе” у їхньому доробкові ставало російськомовним? І це при тому, що ніхто до цього не змушував. Тогочасні літературні журнали Москви й Петербурга залюбки друкували “сочинения малороссов”, про них писали, забивши на сполох лише тоді, коли ці “сочинения” почали висвітлювати теми і проблеми не бурлескно-травестійного, тобто “низького” ряду, а соціально-прогресивного і навіть революційного. Революційного, зрозуміло, по-українськи, чого не хотів бачити М. Драгоманов, для якого головним у творчості письменників були ідеї, причому ідеї соціалістичні, культивовані в Європі й Росії без належного адаптування на ментальні особливості народного життя, де, крім бажання соціальної справедливості, існувала також потреба національно-історичної справедливості, з якої, власне, й стартувало новоукраїнство. Малоросійські поети-романтики, фольклористи й етнографи на основі збирання історичних пісень та дум спочатку “реставрували” свою належність до духу старожитньої *гетьманщини,* а потім – до автохтонної народної культури й побуту і тільки після цього почали виявляти інтерес до національних моделей справедливої світобудови. М. Драгоманов у вищезгаданій статті називає все це українофільством, вважаючи, що майбутнє кожного з народів Європи має базуватися на засадах наукового й соціального розвитку, для якого минуле мало що важить, хоч знати його, безумовно, потрібно.

На його думку, більш важливо досліджувати все передове, яке в розумінні М. Драгоманова багато чого надає і літературі. Зокрема він твердить, що “коли справді українська література появила що-небудь цінного, то не тільки виходячи з народних українських інстинктів і традицій, але і у гармонії з прогресом наукових і літературних ідей європейсько-російської громади, що тим самим уже показує і ту дорогу, якою мусить іти українська література, коли хоче бути літературою живою і пригодною освіті народу [98, с. 142]”.

З огляду на тему й мету нашого дослідження ми не станемо визначати освітні функції літератури, генералізація яких є, на глибоке наше переконання, антихудожньою. Те саме стосується й бажання бачити адресатом літературної творчості найперше народ, смаки і запити якого не можна одночасно і задовольняти, і розвивати. Це надзвичайно яскраво засвідчує доля доробку Т. Шевченка, який у народному сприйнятті й баченні як був, так і залишається “батьком”, “перебендею”, “пророком”, тоді як Шевченко-романтик, Шевченко-мислитель, Шевченко-митець народним масам якщо й потрібний, то лише як підтриманий розмаїтими екзальтаціями фетиш, а не феномен глибокого мислення і пізнання. Цікаво, що й М. Драгоманов, який не вбачав духовної цільності в його доробкові, ділить цей доробок на прогресивний і регресивний тільки тому, що “Шевченко запутувавсь у політичних і національних ідеях і ідеалах, і у його ясна тілько негативна ідея: ненависть до кріпацтва, ненависть до сучасного болота. Але як начне він говорити про те, як вийти з нього, то зараз упадає у біблейську містику, або у гайдамацтво, котре тут же він сам і осудить, почувши, що і у йому нема будучої правди [98, с. 123]”. Практично це саме адресується й М. Гоголю, стосовно якого М. Драгоманов дозволяє собі вирази, сповнені інтелектуальної зневаги, на зразок: “Недоучений, збиваний з толку московськими слов’янофілами, Гоголь кидається в релігійний містицизм, він шукає ідеалів там, де їх шукав Сковорода, наші кобзарі і сам Шевченко (хоть і інакше, як писав “Неофіти”) [98, с. 122]”. Згадка про

Г. Сковороду і взяте в дужки уточнення чітко вказує, про які саме ідеали йдеться: традиційну для християнського віровчення віру в те, що перетворює світ на краще особиста стоїчна безгрішність, а не позови з державою від імені тих чи інших політичних переконань та ідей. У тому числі й прогресивних ідей, без яких ні соціальний, ні літературний розвиток неможливий.

Статтею "Література російська, великоруська, українська і галицька" доводиться до своєрідного абсурду всеохоплююча теза про те, що літературу розвиває й рухає виключно розум, який першим засвоює все науково передове, потім це передове ретранслює в голови Добролюбових, Бєлінських, Чернишевських і того ж таки Драгоманова[4], після чого письменницька братія або цим новим переймається і крокує в бік науково прогнозованого майбутнього, або тупцює на місці. Що й робили М. Гоголь з Т. Шевченком там і тоді, коли дотримувались "народних українських інстинктів і традицій". Щоправда, залишається малозрозумілим, чому одне і те ж саме вони робили по-різному?

М. Драгоманов, на нашу думку, вловив і навіть окреслив рідко рефлексоване: присутність в українця за походженням М. Гоголя і українського поета Т. Шевченка спільних позицій бачення та розуміння світу з творцями дум і Г. Сковородою. Духовне коріння, яке їх об'єднує з точки зору М. Драгоманова, напріч застаріле і здатне плодоносити лише після щеплення до нього "європейських ідей і напрямків". Та й то не безпосередньо, а "через російську літературу. Так стоїть діло й досі, так стоятиме воно й довше, коли не навіки [98, с. 144]", – був переконаний він, бо "українська література є дитина Росії XIX в. і через те мусить жити і рости, поки Росія є Росією [98, с. 143]". Говориться, зрозуміло, про Росію-імперію, а не Великоросію, оскільки "є справді література всеросійська, руська, бо є життя і інтереси, громада, справді всеросійські; окрім неї, й

[4] Надзвичайно у цьому плані показовим є авторський епіграф "Destruam — et dedificabitis" ("Знищу, а ви збудуєте"), яким автор ясно вказує, чим є його роздуми — програмною вказівкою на те, якою українська література повинна себе бачити і в якому напрямку діяти далі.

великоруська народна і малоруська народна, бо, окрім спільного життя і інтересів європейсько-російської громади, є маса народу великоруського і малоруського, для котрих та мова, що для змішаної громади всеросійської жива, є мертвою [98, с. 219]".

Не дивлячись на те, що значна частка цих міркувань не витримала випробування часом, відмовлятися від них повністю не слід хоча б з тієї причини, що на певному відрізку нашої вітчизняної історії ніхто із "зачинателів" нової української літератури не уник внутрішньої підлеглості всеімперській літературі, яка що з назвою *руська*, що *російська* була і залишається шовіністичною. Або інтернаціоналістською, що на практиці означало й означає одне й те саме – цілковиту підлеглість тлумачно-рецепційного "горизонту очікувань" засадам культури "титульної" нації, якою та постає навіть з "Вечорів на хуторі поблизу Диканьки" чи "Тараса Бульби", написаних на догоду столичному попиту на етноекзотику. Але це не означає, ніби М. Гоголь, свідомо повіривши у "міт Росії-царства, понаднаціональної імперії необмежених обріїв і необмежених можливостей [169, с. 380]" і амбіційно вважаючи саме імперський культурний простір найбільш для себе відповідним, ніде і ні в чому з ним не полемізував, не лише як свідомий громадянин "выставлять неважные дела и пустоту жизни [68, с.243]", а й як митець принципово іншої, аніж у його вчителів та друзів О. Пушкіна чи В. Жуковського, духовно-ментальної субстанціональності. Вона, на нашу думку, спирається на "вічні" домінанти світовідчуття, використовуючи термінологію О. Шпенглера, який свої філософські теорії базував на еволюції "вічного міста", – **українського села.** Зображуваного, щоправда, очима передовсім патріота-естета, але з одним суттєвим уточненням – естета рідномовного і "рідноісторичного", тобто прив'язаного до рідної землі "живою" давниною, яка в багатьох випадках "промовляла" голосніше і більше, ніж реальна сучасність.

Дійсність, що в Петербурзі, що в усеімперській провінції, суттєво різнилася, тоді як природа і характери малоросіян російською державою

зіпсовані не були. Або зіпсовані не настільки, як у часи Т. Шевченка, що й дозволило Є. Маланюкові в конфлікті М. Гоголя з собою "росіянином" ("Теперь я ваш; Москва моя родина. В начале осени я прижму вас к моей русской груди [68, с. 217]") вбачати не просто "експеримент", що прагнув перехитрити власну душу, а смертодійний замах на власну глибинну сутність. "У випадку Гоголя, – зазначає Є. Маланюк, – справа значно ускладнюється тим, що письменник був потенціяльно геніяльний, і що його експеримент не відбувався внутрі кола спільної цивілізації, а вимагав передовсім виходу з цього кола і переходу до цивілізації, істотно відмінної, протилежної й ворожої. Та ворожа цивілізація вимагала, кажучи конкретно, моральної смерті ("усмертнення цілого себе") або розриву з органічною цілістю, а одночасно – механічно розчинитися в аморфній неокресленості "Росії", отже – культурно-національного самогубства. Це був найжахливіший фаустівський варіант "продажу душі чортові… [169, с. 385]".

Ця, як і багато інших думок щодо незаперечної внутрішньої драми М. Гоголя, яка врешті-решт і привела його до передчасної смерті, може прийматися як близька до істини версія, а може й не прийматися, бо нам доступна лише "доклініка" Гоголевого згасання і мало що відомо про психо-духовну конкретику цього процесу. Спільність багатьох домінантних ознак письменницького світогляду до дилеми "своє – чуже" і базування "свого" на позапетербурзьких реаліях потребує не лише згадки, а й аналізу.

Гоголь з Ніжина рвався до Петербурга, в якому досить швидко досяг бажаного – слави, відносного матеріального благополуччя, а головне – вписаності у своєрідні святці держави, якій і на початку, і наприкінці свого життя не просто клявся у вірності, а вірнопіддано служив. Наприкінці своїх духовних шукань він виголошує формулу такої цілісності свого творчого й громадянського покликання, яка дозволяє думати, що становище перманентного "стипендіата" царської сім'ї його не те що не принижувало, а вважалося цілком природним і заслуженим. Ось що, наприклад, значиться

в невідправленому листі письменника до когось (“Л.А. Перовскому или П.А. Ширинскому-Шихматову или А.Ф. Орлову”) з наближених до спадкоємця престолу з проханням “ввести государя наследника в моё положение”: “Нам нужно живое, а не мёртвое изображение России, та существенная, говорящая её география, начертанная сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России ещё в то первоначальное время его жизни, когда он отдаётся во власть гувернёров-иностранцев, но когда все его способности свежее, чем когда-либо потом, а воображенье чутко и удерживает навеки всё, что ни поражает его. Такую книгу (мне всегда казалось) мог составить такой писатель, который умеет схватывать верно и выставлять сильно и выпукло черты и свойства народа, а всякую *местность* со всеми её красками поставлять так ярко (и) выставить так живо, чтобы она навсегда осталась в глазах, который, наконец, имел бы способность сосредоточивать сочиненье в одно слитное целое так, чтобы вся земля от края до края со всей особенностью своих местностей, свойствами кряжей и грунтов врезалась бы как живая в память даже несовершеннолетнего отрока и было бы ему очевидно даже во младенчестве, какому углу России что именно свойственно и прилично, и не пришло бы ему потом в голову, придя в зрелый возраст, заводить несвойственные ей фабрики и мануфактуры, доверяя иностранным промышленникам, заботящимся о временной собственной выгоде. И точно таким же образом, чтобы ему ещё во младенчестве видны были в настоящем виде качества и свойства русского народа со всем разнообразьем особенностей, какими отличаются его ветви и племена, чтобы ещё во младенчестве ему было видно, к чему именно каждый из этих племён способен вследствие орудий и сил, ему данных, и обращал бы он внимание потом, когда приведёт его бог в зрелом возрасте сделаться государственным человеком, на особенности каждого из них, уважал бы обычаи, порождённые законами самой *местности*, и не требовал бы повсеместного

выполнения того, что хорошо в одном угле и дурно в другом [68, с. 384–385]".

Письменником, який виховував у читачеві "государственного человека" і який володів здатністю до живого, а не мертвого "изображенья России", був, на переконання М. Гоголя, найперше він сам, чому й прохання до царської сім'ї про матеріальну підтримку виглядало в його очах анітрохи не принизливим і навіть природним. З огляду на "програмні підказки" майбутньому імператорові про не те що небажаність, а згубність для Росії її "мануфактуризації", а з тим і нівелювання "особенностей, какими отличаются ветви и племена" Росії. Йдеться, зрозуміло, про основні риси життя й побуту як його рідної "ветви", так і побуту, наприклад, татар чи грузинів, який, підійдемо нарешті до питання, що нас цікавить найбільше, навіть за умов русифікації всіх "углов" імперії повинен був залишатися національно окремим. Або, хоча б, таким, як у "Вечерах на хуторе близ Диканьки": оперетково баламутним, веселим, а в цілому – рядженим під народ, який подовжує свій історичний вік перш за все працею, а не ярмарками, де вона остаточно "йде з молотка".

Письменник не зобов'язаний, як це від нього вимагалося в радянські часи, поетизувати насамперед працелюбність і усе те, що до неї належить: ті чи інші виробничі процеси і задіяну в них людину, в яких від неї не так вже й багато залежить. Особливо в індустріальні та постіндустріальні часи, про які М. Гоголь, зрештою, нічого не знав, а тому й не думав. Мануфактури відлякували його іншим – чужинством, яке до того ж на Росії наживається. Хоч про них і, взагалі, про те, завдяки чому постали Рим, Париж, Венеція, де він не просто бував, а куди *втікав* із Росії, – М. Гоголь особливо не замислювався; йому досить було їхньої наявності саме такими, якими вони тішили його око й дух. Разом з тим, Гоголь збирався жити, в історичній столиці Росії, вірячи в те, що це життя буде куди більш цікавим: "…как только в Киев – лень к чёрту, чтобы и дух её не пах. Да превратится он в русские Афины, богоспасаемый наш город! [68, с. 109]".

Реальний погляд на речі, який був у М. Гоголя що називається другим письменницьким “я”, уже через два місяці зумовлює звернення до того самого адресата (М. Максимовича) з майже протилежним змістом: “Слушай: ведь ты посуди сам по чистой совести, каково мне одному быть в Киеве. Земля и край вещь хорошая, но люди чуть ли ещё не лучше, хотя не полезнее (NB) для нездорового человека как ты да я [68, с. 115]”. Акцентування уваги на корисності усамітнення є підставою вважати, що і в Києві М. Гоголь не сподівався на якесь особливе, незначне оточення, роблячи виняток хіба для сповненого, як і він сам, спрагою прислужитися історії рідного краю вченого земляка, котрий став невдовзі ректором Київського університету, а сам письменник – пілігримом. Необхідно зауважити, що сталося це не одразу, а через два довгих роки, упродовж яких у ньому визрів і почав реалізовуватися роман “Мертві душі”. Назва твору недвозначно вказувала на повне і остаточно відрефлексоване розмежування з усеімперським суспільством, факт якого він, щоправда, довіряв поки що тільки *художньому* задуму. У листі з Гамбурга до В. Жуковського (1836) він усе ще прагнув виглядати тим, кому царська сім’я дала можливість подорожувати за практично державний кошт. Хоч зізнавався в тому, чим саме спричинений його від’їзд з Росії – *відломом* духу від його, не гоголівської дійсності: “Для меня нет жизни вне моей жизни. И нынешнее моё удаление из отечества, оно послано свыше, тем же великим провидением, ниспославшим всё на воспитание моё. Это великий перелом, великая эпоха моей жизни. Знаю, что мне много встретится неприятного, что я буду терпеть и недостаток, и бедность, но ни за что в свете не возвращусь скоро. Долее, долее, как можно долее буду в чужой земле. И хотя мысли мои, моё имя, мои труды будут принадлежать России, но сам я, но бренный состав мой будет удалён от неё [68, с. 149]”.

У цьому красномовному зізнанні відчутні два змістових рівні: особистісний і творчий. При чому перший з них коріниться не в прийнятті чи неприйнятті Росії як держави, а в духовній обтяжливості її щоденності,

поза якою М. Гоголь почувався незмірно комфортніше й краще, аніж у Петербурзі, Москві, Києві чи навіть рідній Василівці. Творчий бік цієї антиномії коріниться ще глибше, що засвідчує зізнання письменника О.В. Плетньову: "…уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде. А здесь (мається на увазі Москва. – В.Ф.) я погиб и смешался в ряду с другими. Открытого горизонта нет предо мною. Притом здесь, кроме могущих смутить меня внешних причин, я чувствую физические препятствия писать… В Риме я писал перед открытым окном, обвеваемый благотворным и чудотворным для меня воздухом. Но вы сами в душе вашей можете чувствовать, как сильно могу я иногда страдать в то время, когда другому никому не видны мои страданья. Давно остывши и угаснув для всех волнений и страстей мира, я живу своим внутренним миром, и тревога в этом мире может нанести мне несчастье, выше всех мирских несчастий [68, с. 226]".

Було б, звісно, перебільшенням зводити ці депресивні вияви до чогось одного: специфічних потреб авторської психіки, природи цієї психіки, внутрішнього анахоретства, інтелектуальної клаустрофобії, схильності до "безпричинних" страждань. Не можна скидати з рахунку засвідчений листами і, головне, творчістю М. Гоголя *алгоритм* його "хресного шляху", який, не забуваймо, розпочався пориванням з Ніжина до Петербурга і феєричним там перевтіленням з дрібного чиновника у всеросійськи відомого письменника.

Царська столиця завдала першого удару по глибинній сутності Гоголя-малороса, який тільки перші кілька років не помічав (чи вдавав, що не помічає або не *хотів* помічати) всього того, що заволоділо його художньою свідомістю після "Вечорів на хуторі поблизу Диканьки". Мається на увазі призупинений написанням та друком рідних і – в найзагальнішому сенсі цього слова – близьких по духу "Сорочинської

ярмарки”, “Вечора напередодні Івана Купала”, “Ночі перед Різдвом”, “Страшної помсти” процес *розчуження* з Петербургом як громадянською, умовно кажучи, мрією, де “служба Отечеству” мала принести не лише високе становище, а й рівновелике моральне задоволення. Цього, на жаль, не сталося, і подальша творча праця пояснила чому: М. Гоголь столицю не зміг не те що полюбити, а хоча б щось з її соціально-буттєвих функцій прийняти за норму. Причиною цього стала її багатолика і різнофункціональна *мертвість*, про що письменник говорить уже в “Невському проспекті”. Спочатку це М. Гоголя ніби лиш веселило: “Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдёте, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но однако же ничуть не бывало: они большею частию служат в разных департаментах, многие из них превосходным образом могут написать отношение из одного казённого места в другое, или же люди, занимающиеся прогулками, чтением газет по кондитерским, словом, большею частию все порядочные люди. В это благословенное время от двух до трёх часов пополудни, котрое может показаться движущеюся столицею Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений чоловека. Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несёт превосходные бакенбарды, четвёртая – пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, осьмой – усы, повергающие в изумление… [65, с. 231]”. З точки зору здорового глузду, який формувався в М. Гоголя не в столиці і який навіть в ярмарковому безладі вмів розгледіти красу, розум та буттєву доладність, наведений “світопорядок” виглядає щонайменше фарсовим. А з урахуванням того, що в ньому і ним

знецінено життя як процес беперервної розумної праці, вінцем якої, безперечно, є не вміння “написать отношение с одного казённого места в другое”, – маємо підстави вважати М. Гоголя, автора “Петербурзьких повістей”, одним із тих маргіналів російської літератури, які не стали виразниками її національного духу. Останній постає, наприклад, з “Мідного вершника” О. Пушкіна чи й навіть “Бідних людей” або “Злочину і покарання” Ф. Достоєвського, де Добро і Зло належать дійсності, яка не поділяється на своє і чуже. У М. Гоголя навпаки – своє, себто за тогочасними вимірами малоросійське, виразно тяжіє у бік Добра, хоч є в ньому й неймовірно дурні сільські голови, злі мачухи, ворожки, відьми, не говорячи вже про людей-“віртуалів” типу Івана Федоровича Шпоньки або Афанасія Івановича та Пульхерії Іванівни Товстогубів. Однак і вони, незважаючи на значну внутрішню мізерність, огорнуті чаром авторського зачудування, тим, що складає підвалини їхніх характерних рис – здатністю все життя любити й зберігати вірність одне одному. А Іван Федорович Шпонька здобувається на симпатію ще й тим, що хліборобські турботи і все з ними пов’язане, “доставляло наслаждение неизъяснимое его кроткой душе. Единодушный взмах десятка и более блестящих кос; шум падающей стройными рядами травы; изредка заливающиеся песни жниц, то весёлые, как встреча гостей, то заунывные, как разлука; спокойный, чистый вечер, и что за вечер! как волен и свеж воздух! как тогда оживлено всё: степь краснеет, синеет и горит цветами; перепела, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и всё не молчит ни на минуту. А солнце садится и кроется. У! как свежо и хорошо! По полю, то тут, то там, то там, раскладываются огни и ставят котлы, и вокруг котлов садятся усатые косари; пар от галушек несётся. Сумерки сереют… Трудно рассказать, что делалось тогда с Иваном Фёдоровичем. Он забывал, присоединяясь к косарям, отведать их галушек, которые очень любил, и стоял недвижимо на одном месте, следя глазами

пропадавшую в небе чайку или считая копны нажатого хлеба, унизывавшие поле [64, с. 218–219]”.

Цей суто ліричний “відступ” вказує (і, відповідно, виражально “зображає”) єдину, практично, тогочасну реальність, у якій письменницький дух і розум не вдаються до метонімізованої метафорики, не потребують іронії, не бороняться від можливих докорів у перебільшенні, пребільшенні “цивілізованої” здичавілості, якою була просякнута офіційна, себто “населена” генералами, столоначальниками, городничими, Хлєстаковами, Башмачкіними підімперська дійсність. При цьому надважливо підкреслити, що глибинні основи цієї дійсності не просто в розмаїтті “особенностей, какими отличаются ветви и племена” Росії, а в *старовині* рідної землі. Але ця *старовина* тільки й залишилась, що на спільній косовиці, в хатах нащадків здрібнілої козацької старшини, у побуті декого з дідичів, а у свята – серед артистичного селянського гурту, якого при появі і розвитку промислових міст і мануфактур просто не стане.

Петербург на цій горизонтальній (вертикаль вела виключно до Бога) прямій досить швидко перетворився на пекло, про що красномовно свідчить “гадальний” запис кінця 1833 року: “Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами! Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой безцветности? В моём ли прекрасном, древнем, обетованном Киеве, увенчанном многоплодными садами, опоясанном моим южным, прекрасным, чудным небом, упоительными ночами, где гора обсыпана кустарниками с своими как бы гармоническими обрывами, и подмывающий её мой чистый и быстрый, мой Днепр. Там ли? О! Я не знаю, как назвать тебя. Мой гений! Ты, от колыбели ещё пролетавший с своими гармоническими песнями мимо моих ушей, такие чудные, необъяснимые зарождавший во мне думы, такие необъятные и упоительные лелеявший во мне мечты! О, взгляни! Прекрасный, низведи на меня свои чистые,

небесные очи. Я на коленях, я у ног твоих! [67, с. 22–23]". Чистий Дніпро, гармонійні пісні, прекрасні мрії, чисті очі ангела-охоронця – усе це чарівно українське, виповнююче підсвідомість, як ґрунтові води щойно скопану землю, на якій виросте не лише посіяне тобою, а ще й підживлене цією землею. Саме так М. Гоголь не думає, що не заважає так думати нам, які знають, що чергова (і остання!) спроба (книжка "Миргород") письменника, джерелом і матеріалом, а також натхненням для якої стала рідна земля, бажаного душевного спокою не принесла: сучасність була російською скрізь. Зрозуміло, з точки зору М. Гоголя, а не тих, хто вже був готовий увійти в літературу як майбутні її класики: молодого Л. Толстого, І. Тургенєва, І. Гончарова, Ф. Достоєвського, які вийти з гоголівської "Шинелі" вийшли, але пішли кожен у свій бік. І в бік Росії майбутнього, яка їм бачилася не живою чи мертвою, а саме Росією. До того ж не у вигляді малозрозумілої романтизованої "тройки", а з полями, лісами і ріками, на берегах яких стоять міста, маєтки і села, анітрохи не схожі на ті, якими володіли Ноздрьови, Собакевичі, Коробочки.

Саме це, вочевидь, і змусило В. Розанова у відповідь на зауваження одного зі своїх кореспондентів про *сміливість* його негативної оцінки М. Гоголя зазначити: "…она (оцінка. – В.Ф.) мне не стоила никакого усилия, не сопровождалась никаким внутренним напряжением или страхом отпора: просто я сказал то, что уже много лет у меня накоплялось при наблюдениии над остатками жизни *старого стиля* и сравнением виденного с картинами Гоголя; его несправедливость меня и возмутила, его грубость, поверхностность созерцания [224, с. 47]".

Сказано це було у 1891 р., коли "гоголівський період російської літератури" з його неокласистичними настановами на виховання вірнопідданих "сынов отечества"[5] поступився місцем пошуку відповідей на

[5] Про те, що орієнтація "прогресивної" (М. Драгоманов) російської літератури була на той час насамперед такою, свідчить відгук найславетнішого революційного демократа В.Бєлінського на звістку про арешт і заслання Т. Шевченка, який осмілився написати "два пасквиля — один на государя императора, другой — на государыню императрицу": "Мне не жаль его, был бы я его судьёй, я

т.зв. “вічні”, а не офіційно дозволені питання: чим є Людина, Віра, Бог, соціальний та культурний розвиток? Прибічники “старого стилю” ними, безперечно, цікавилися теж, але з переважаючою увагою до типового, що й зробило їхнім головним здобутком світопізнання той художній *тип*, що виявився в тому ж таки стилі, де іронія, сміх, співчуття, розпука, біль не просто сусідували, а взаємодіяли, взаємопідживлювалися й навіть взаємозумовлювалися. У той же час, все це не робило характери Собакевича, Коробочки, Ноздрьова, Івана Івановича та Івана Никифоровича цікавішими і глибшими за те, у який саме спосіб вони змальовувалися. Це стосується й усіх без винятку персонажів “Петербурзьких повістей”, і всебічного образу Петербурга, який став результатом перш за все *стилю* письма про нього, де переважало гротескне, тобто не одіозне (“Люблю тебя, Петра творенье”) і, тим більш, не пізнавально-об’єктивістське начало.

Імперська столиця, безперечно, не знала “розгулюючих по ній самосущих носів”, не складалася з одних лише власників “превосходных бакенбардов”, не випускала на вечірні променади виключно кокоток та повій. Але без цього вона була б столицею не М. Гоголя, а О. Пушкіна, який у ній не просто виростав, а формувався як митець, у поетичній манері якого виразно відчувається вплив Петербурга архітектурного, не говорячи вже про Петербург аристократичний, який мав Царськосільський ліцей, Малий і Великий імператорські театри, Художню Академію, власну оперну трупу, Академію наук, офіційні і приватні художні галереї, книгозбірні, великосвітське життя. Без них роман у віршах “Євгеній Онєгін” О. Пушкіна, “Демон” М. Лермонтова, а також і доробок Л. Толстого, О. Блока, Д. Мережковського, І. Буніна могли й не з’явитись.

“Стиль є долею. Він дається, але його не можна придбати [304, с. 296]”. Ця категорична максима дає ключ до найпотаємнішого і малодослідженого “секрету” М. Гоголя-письменника, який був, безсумнівно, геніальним, у той же час, не був людиною не говоримо

сделал бы не меньше”. (Белинский В. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1979. — Т. 9. — С. 689—690).

аристократичної, а загальноєвропейської культури в тому високо- (й світськи) духовному її сенсі, що присутній у полотнах майстрів Ренесансу, ансамблі Лувра, музиці Моцарта, Баха, поезії Байрона, Гете, Гюго, філософських працях Декарта, братів Шлегелів, Канта. Сказане аж ніяк не означає малоосвіченості М. Гоголя, однак "природного"[6] засвоєння історично формованих "мов" роялю, скрипки, скульптурного долота, пензля, оперного виконавства, а з тим і виходу за межі присутньої в батькових драматургічних та театральних спробах естетики бурлеску й бароко, доля йому не подарувала. Та й не дозволив зумовлений тією долею хист, що, правда, не дає підстав погоджуватися з тим, що: "У межах "петербургського тексту російської літератури" М. Гоголь започаткував антиромантичний, здемонізований міф Петербурга, виявивши при тому ментально відмінну від великоросійської точку зору на уславлену столицю, погляд "Іншого", спостерігача з національної околиці імперії. Однак то був усе ж погляд швидше простакуватого коваля Вакули ("Ніч перед Різдвом") або трохи розгубленого і трохи іронічного ніженця ("Невський проспект"), ніж глибоко свідомого своєї національної ідентичності українця, його інакшість – провінційно-регіональна, "малоросійська", ніж правдиво українська [13, с. 94]".

Це не дозволяє погодитись з подібною точкою зору не лише тому, що "національна ідентичність" в ситуації з М. Гоголем – просто красива фраза, оскільки українська нація належних загальноцивілізаційних засад (держава, наука, промисловість, розвинута літературна мова, що їх обслуговує) тоді ще не мала і мати не могла. Художній світ М. Гоголя – то не "національна околиця", а саме світ, притому контекстуалізований російською культурою як поступально свій. Не менш важливо й інше – охоплення дилеми

[6] Як, принагідно зауважимо, це спостерігається у Т. Шевченка, що на музичних вечорах і в покоях та польськомовній бібліотеці вільнюського дому Енгельгардтів став урівень із часом за лічені буквально роки. І за такі ж лічені (період студентства в Академії мистецтв) роки свій "різночинний" час випередив тим, що першим у Європі поєднав цивілізаційно назрілі запити вселюдського Духу з душевною — і образною! — рецепторикою рідного народу. А живописом і графікою загальнокультурний цей ґрунт закріпив і поглибив.

“великорос – малорос” етнонімом “росіянин”, якого М. Гоголь ніколи не зрікався, захищаючи право всього лиш на “разнообразье особенностей” різних гілок російського народу, переносячи їх також на Київ, Петербург та Москву. З переважаючою симпатією, зрозуміло, до Києва. І то не тому, що останній був малоросійським чи (цього немає й досі) українським, а з огляду на уявну чи можливу його “афінськість”, що з огляду на стародавні Афіни – Рим могло означати протиставлення культури та звичаїв матричних і запозичених з усіх усюд. У цьому сенсі Євгеній (у старогр. мові –“життя”) з “Мідного вершника” О. Пушкіна і молодий ніжинець і, одночасно, автор “Петербурзьких повістей” М. Гоголь мають набагато більше спільного[7], аніж відмінного, оскільки для обох камінна імперська столиця чужа.

Столиця ставиться з цілковитою байдужістю до “малої людини”, якою є і художник Чертков (“Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно. Эти художники вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и её небо; напротив того, это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий… [65, с. 193]”), і знеособлений колезький асесор Ковальов (“Ніс”), і художник Чертков (“Портрет”), і Акакій Акакійович Башмачкін (“Шинель”), чия смерть приєднала його до болісного крику героя “Записок божевільного”: “Что я сделал им? За что они мучают меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и всё кружится передо мною. Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего… [65, с. 175]”. Це авторизоване – інакше б читач ним не

[7] Не зайве підкреслити й спільність авторського визначення жанру, що, між іншим, вказує на сенсову близькість віршованої “петербургської повісті” О. Пушкіна (1833) і тоді ж розпочатих і впродовж 1834–35 рр. закінчених повістей М. Гоголя.

перейнявся – звернення до небес ніби продовжується фіналом “Мертвих душ”, де відчай, щоправда, змінюється на захват, проте спричинений тим самим, що і в “Записках божевільного”. Захват пояснюється втечею від реальності, поза якою ті ж поетичні коні “дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа… [65, с. 288]”.

Віддаючи належне чуттєвій впливовості подібних поетичних піднесень, необхідно зазначити, що в тексті “Мертвих душ” вони стали свідченням не лише художньої сили, а й цілком зримої авторської неспроможності наповнити зміст означеної “поеми” чимось переконливішим від неї самої. Те саме стосується цілеспрямованих спроб М. Гоголя внести багато позитиву в життя й характери тих, хто (насамперед це стосується Чичикова з другого, незавершеного тому роману) паразитував на омертвілості світу, стильове вираження якого дивує посторінковою геніальністю.

Практично кожна сторінка розповіді про залучення героїв роману до, безперечно, існуючого, але не в Гоголеві і не для Гоголя, середовища соціальної справедливості та високої духовності, стала художньо мертвою. І все, слід думати, тому, що письменник не любив Росію такою ж мірою свідомо і щиро, як Малоросію історичну. А точніше – віддалену від загальноросійського духу і букви рівно настільки, щоб її люди, небо, поля, містечка і села свідчили про належність до імперії лише старокнижною російсько-українською мовою. Але не старожитнім українським побутом, далеким не лише від мануфактур, а й великих та малих міст, які у Гоголя мали одне лице[8]: “Фонари ещё не зажигались, кое-где только начинались освещаться окна домов, а в переулках и закоулках происходили сцены и разговоры, неразлучные с этим временем во всех городах, где много солдат,

[8] У межах, зрозуміло, Росії, а не, наприклад, Італії, Франції, Австрії чи Німеччини, де письменник насолоджувався історико-мистецьким *минулим* Венеції, Риму, Парижа, Відня і практично не цікавився прозаїчною їхньою щоденністю.

извозчиков, работников и особенного рода существ, в виде дам в красных шляпах и башмаках без чулков, которые, как летучие мыши, шныряют по перекрёсткам. Чичиков не замечал их и даже не заметил многих тоненьких чиновников с тросточками, которые, вероятно, сделавши прогулку за городом, возвращались домой. Изредка доходили до слуха его какие-то, казалось, женские восклицания: “Врёшь, пьяница! Я никогда не позволяла ему такого грубиянства!” – или: “Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!..” Словом, те слова, которые вдруг обдадут, как паром, какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несёт он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и кудрями. Чего нет и что не грезится в голове его? Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости – и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь [66, с. 154]”.

Взаємозв’язок вищезгаданої буденності з містом, яке має театр, “Сенную площадь”, тобто – самим Петербургом, дозволяє існування ще однієї вказівки на величезну прірву між Гоголем-митцем і Гоголем-громадянином, який молодим до столиці рвався, але сприйняти її не сприйняв.

Причини цього вже визначалися, і нам залишається лише додати, що в кожній з них (менталітетно-побутовій, загальнокультурній, духовно-творчій) виділяється найголовніша – цивілізаційно ворожа. Нашарування на ній різноманітних “прогресивностей” на зразок критики “пошлости пошлого человека” або кинутого у всеімперський глядацький зал: “Над кем смеётесь?”, – не знімають давно назрілого запитання: “А що ж М. Гоголь протиставляв тому образу Росії, який постав із “Ревізора”, “Мертвих душ”, “Шинелі”? Невже одну малоросійську глибинку з Іваном Федоровичем Шпонькою, Пульхерією Іванівною та Афанасієм Івановичем Товстогубими чи далекими нащадками Тараса Бульби Іваном Івановичем та Іваном

Никифоровичем? Очевидно, що ні, хоча зізнання: “Я очень люблю скромную жизнь тех уединённых владетелей отдалённых деревень, которых в Малоросси обыкновенно называют старосветскими [65, с. 231]”, – залишається чи не єдиним, де слово “люблю” не атакується найголовнішими чинниками гоголівського стилю – іронією та сміхом. І все ж базуватися лише на цьому авторському зізнанні не можна хоча б тому, що за ним багато хто вбачає змістові горизонти проблематики, наявної ще в “Метаморфозах” Овідія, де теж ідеться про “сенс простого життя звичайної, скромної людини, котре протікає на фоні первозданної природи”. На думку М. Гуминського, “у тих же “Метаморфозах” Овідія зображення смиренного існування Филимона і Бавкіди (з якими, нагадуємо, порівнює старосвітських своїх поміщиків М. Гоголь) виглядає ледве не чужорідним вкрапленням у тій насиченій бурхливими подіями, пристрастями і стражданнями “нескінченній пісні”. Та й взагалі ідилічний патріархальний ідеал постійно витісняється з літератури [80, с. 14]”. Але, як свідчить той же літературознавець, з цим “ніяк не може погодитися Гоголь.

Підхід російського письменника до проблеми є достатньо ясним: якщо людина живе напруженим інтелектуальним життям, “пристрастями і бажаннями”, але її думка, хоч би й талановита та яскрава, веде, в кінцевому рахунку, до нищення моральних основ світобудови, тоді вона порочна. І навпаки, будь-яке, зовсім звичайне, “пошле” життя, котре не знає руйнівних поривань думки й духу, пошуків нових істин і значень, проте кероване законами любові й добра, – береже в собі за скромною “приземленою” оболонкою високий моральний смисл, без якого все людство, включаючи і натовп, і геніїв, приречене на загибель [80, с. 15]”.

Думка, безперечно, цікава, хоча за нею не дуже добре видно не лише М. Гоголя, а й тих, хто керується “законами любові й добра” навіть тоді, коли про них не думає. Не підозрюючи, що він (чи вона) не просто “божа дитина”, а й продукт певного часу, який, народжуючи рослиноподібних Афанасія Івановича і Пульхерію Іванівну сьогодні, завтра їх старосвітське

існування зробить неможливим. Як, зрештою, й існування улюбленої і єдино зрозумілої для М. Гоголя староісторичної Малоросії, цивілізаційний модус якої багатьма своїми змістами кореспондує з Україною Т. Шевченка. Теж, зрозуміло, не дійсною, а передбачуваною, що й зрозуміло: для митця, як це вважав М. Гоголь, “полная разнообразная жизнь не существует, …весь мир его сосредоточился в нём самом, и его одного силен он следить в многоразличных изменениях. А лица и герои у него только образы, условные знаки, в которые облекает он явления души своей [67, с. 19–20]”.

Є чимало підстав уважати, що до таких “умовних знаків” належить і Санкт-Петербург Т. Шевченка, два види якого (прозовий і поетичний) теж несуть багато цікавого про вплив на художнє мислення чинників не обов’язково мистецьких. Найбільш вагомим серед них є, безперечно, особистісний, хоча позначається він переважно в культурах, які давно й остаточно перейшли рубіж запозичень (чи просто наслідування) фольклору, не говорячи вже про одноматричний “етноромантизм” чи “етнореалізм”, де авторське начало або відсутнє, або побутує на рівні типажно народного (один з найколоритніших його рецидивів – баба Палажка і баба Параска І.С. Нечуя-Левицького) “я”.

Традиційно прив’язане до Т. Шевченка означення “народний поет”, ми наполягаємо на більш об’єктивній його редакції: **народномовний**. *Тобто максимально близький до духовного макрокосму того суспільства, яке формувалася не під впливом різноманітних цивілізаційних новацій, науково-технологічних революцій, а ресурсом багатотисячолітнього досвіду праці на землі.*

Традиції (у тому числі й моральні) народного *життя* в найширшому розумінні, тобто сімейно-родинному, соціально-побутовому, культурно-культовому, в обсязі сільського повсякдення стосувалися образної та художньої семантики усенародних мовленнєвих практик, більша частина яких брала участь і в поетичному мисленні тих, хто не просто відчув, а

щасливо знайшов у особі Т. Шевченка свого речника, який першим вимовив досі не вимовлене – те, чим є *життя* в його духовній цілісності:

...Засне долина. На калині
І соловейко задріма.
Повіє вітер по долині –
Пішла дібровою луна.
Луна гуляє. Божа мова.
Встануть сердеги працювать,
Корови підуть по діброві,
Дівчата вийдуть воду брать,
І сонце гляне – рай та й годі… [293, с. 90].

Не зайве нагадати, що взято цей уривок із датованого 1838 р. вірша “На вічну пам’ять Котляревському”, яким поет щиро і, мусимо зауважити, літературно бездоказово переводить широко знаного попередника в ранг свого вчителя і навіть “батька” (“Недавно, недавно у нас в Україні // Старий Котляревський отак щебетав”). Хоч жодна з поетичних реалій цього не в усьому рівного, а головне – раннього Шевченкового твору не перегукується з “Енеїдою” чи “Наталкою Полтавкою”, де міщанський інваріант народу здатен, звісно, претендувати на певну взірцевість, однак синонімізація його щоденності з раєм стала б не лише поетичним, а й мисленнєвим перебільшенням. Зрештою, І. Котляревський на щось подібне й не претендував; уславлюючи простоту й, головне, моральну незіпсованість своєї героїні, він, як і М. Гоголь, залишався патріотом свого *краю* в межах імперії, тоді як “Кобзар” репрезентував читачеві Україну. Україну живу, яка має виплекане її мовою, історією і побутом *авторське*, а не загальнобурлескне чи загальноромантичне “я”, має не лише природні (згадаймо пушкінське: “Как ночи Украйны // В сиянии звёзд незакатных, // Нисполнены тайны // Слова её уст ароматных…) зваби та красоти, а й красу

історично сформованого буття, підлаштовувати яке під загальноросійське поет був, швидше за все, просто не здатним.

Спершу це цілком нібито пояснювалося ностальгійним довкола рідної землі і її людей ореолом, проте з подальших Шевченкових поем та віршів стає зрозуміло, що в літературу прийшов не співець чи оспівувач "южно-российских окраин", а народжений з їхнього духовного єства *українець*, який саме так жодного разу себе не назвав, але в межах цього новоцивілізаційного етноніма жив і творив. Притому не як "народний поет", а митець, якого "можемо з повною підставою вважати першим *національним* інтелігентом…, що виразно усвідомлює репрезентативність своєї діяльності щодо окремої й самодостатньої національної спільноти [111, с. 42]".

Розбудова для цієї спільноти належного культурного, історичного і – що найсуттєвіше – буттєвого простору зазнавала (з огляду на уявно тотальну Шевченкову "народність") і продовжує зазнавати потужної протидії як з боку рядженого в національний одяг перманентно імперського малоросійства, так і з боку розбещеного науковим та етнографічно-мистецьким на нього молінням народу, який у переважаючій своїй масі не посунувся далі того на себе погляду, що його запропонував геніальний поет. Т. Шевченко "малював" своїм словом аж ніяк не себе, а Катерин, Оксан, Марій, варнаків, гетьманів, гайдамаків, якими вони були або поетично замислювалися, але які відсутні в "Давидових псалмах", "Кавказі", "Марії", "Неофітах" або в такій щемно "простій" скарзі до Бога, як "Не молилася за мене…":

Даєш Ти, Господи єдиний,
Сади панам в Твоїм раю,
Даєш високії палати,
Пани ж неситії, пузаті
На рай Твій, Господи, плюють

І нам дивитись не дають
З убогої малої хати.
Я тілько хаточку в тім раї
Благав і досі ще благаю,
Щоб хоч умерти на Дніпрі,
Хоч на малесенькій горі [294, с. 213].

Основоположне для буття поетичного мислення Т. Шевченка поняття “рай” тут (як, власне, в усьому доробкові митця) кореспондує не виключно з Україною, але нею підтверджується. При тому на рівні щоденного селянського побуту, в якому гармонія духовних людських потреб і потреб господарських навіть при ненависній для поета кріпаччині виглядає чи й не еталонною. Те саме можна твердити і про світ “убогої малої хати”, щасливо жити в якій заважає панство, чиї палати є одним із символів панування зла на землі.

Зрозуміло, що в реальному житті все це виглядало не так просто, про що поет знав із власного досвіду, де на момент написання процитованого вірша існував Петербург, квартира Брюллова, гостювання в маєтку Рєпніних, Закревських. Та й сам він у засланні не був всього лише позбавленим права писати й малювати солдатом, маючи серед офіцерського (а мовою Шевченкової поезії *панського*) оточення чимало покровителів і просто приятелів.

Однак логіка світу реального і світу художнього (а останній, не забуваймо, тяжів до народномовності) збігалися далеко не в усьому. Як не збігалася й загальна картина життя, про яке йшлося, для прикладу, в поемі “Сон” і в повісті “Художник”, де царська столиця перебуває в контексті ніби тієї поетової долі, але долі, не співвіднесеної з наскрізним поетичним концептом рідної землі.

Аби не здалося, що йдеться про якийсь дуалізм мистецьких порад у різножанрових виявах геніальності поета, одразу зазначимо конкретну мету

розрізнення Петербурга поетичного і Петербурга прозаїчного, до якого слід, вважаємо, зарахувати й той образ найбільшого імперського міста, що присутній у “Щоденникові”. У всіх цих припущеннях переважає насамперед думка. У комедії “Сон” – саркастична, наповнена не властивою російській літературі тотальною відмовою як від імперського державного устрою, так і без винятку від усіх його складових, куди входять духовно здегенеровані землячки, солдати, простолюд, не кажучи вже про піраміду влади, керовану “статутом” мордобою.

Проте чи означає це “неприйняття Петербурга як міста не просто чужого, а чужинського, символу і осердя ворожої Україні сили [13, с. 94]”? Якщо це справді було саме так, то чому у відправленому з Новопетровського укріплення листі до А. Толстої читаємо: “Я до того дошёл в своих предположениях (де і як після звільнення жити. – В.Ф.), что вообразил себя на Васильевском острове в какой-нибудь отдалённой линии, в скромной художнической кельи об одном окне, работающим над медною доскою (я исключительно намерен заняться гравированием *акватинта*. Живописцем я себя уже и вообразить не могу). Далее, воображаю себя уже и искусным гравером, делаю несколько рисунков сепией с знаменитых произведений в Академии и в Эрмитаже, и с таким запасом отправляюсь в мою милую Малороссию и на хуторе у одного из друзей моих, скромных поклонников муз и граций, воспроизвожу в гравюре знаменитые произведения обожаемого искусства. Какая сладкая, какая отрадная мечта! [293, с. 118]”. Нічим не завуальоване прохання до своєї адресатки просити “высочайшего позволения” не лише про звільнення, а й дозвіл на прожиття в столиці, цілком ясно виказує *особистісно цивілізаційний* аналог Шевченкового єства, зрощеного з містом куди більш глибоко й органічно, аніж це може здатись читачеві, який беззастережно довіряє благанням про “хатиночку в тім раї”, де поет чувся б абсолютно щасливим. Це, як бачимо, правда, але правда поетична, зворотним боком якої став надиктований фахом, естетичними вподобаннями, зрештою, здоровими цивілізаційними

запитами побут, де село з вищезгаданою хаткою якщо й передбачалося, то лише в якості вакаційного або подорожнього декору.

Про це красномовно свідчать записи в “Щоденнику”, де вчорашній безправний солдат за першої ж нагоди (прибуття з Ново-Петровського укріплення до Астрахані) починає вести себе, тобто думати й діяти, як звиклий до певного типу послуг столичний мешканець. “По слухам знаю я, – нотує він 9 серпня 1857 р., – о существовании книги под названием “Описание города Астрахани”. Но о приобретении её здесь, на месте, и помышлять нечего. Город, не имеющий книжной лавки, значит и читателей не имеет. А как бы кстати иметь теперь в руках эту книгу. Там, верно, помещены документальные сведения о времени построения Кремля и собора… [295, с. 80]”. Варто додати, що поет цю книгу в “Публичной библиотеке для чтения” таки дістав, але й цього йому видалось мало. І не тому, що він зголоднів за свіжими враженнями, а через диктат своєрідного інстинкту, який вимагав знати, знати і знати.

Саме “Щоденник” чи не вперше засвідчує безмежний з точки зору тих, хто робить знак рівності між автором “Кобзаря” і його особистим alter ego, обсяг знань поета з європейської музики, архітектури, живопису. Те саме стосується й літератури, але з неминучим, якщо базуватись на тих-таки щоденникових записах, уточненням: на Шевченкові симпатії у сфері, наприклад, поезії, тиснула та сама сила, яка бунтувала його дух до кінця життя, – ненависть до царату.

Саме тому він благоговів перед могутнім протестним духом віршів М. Лермонтова, але при цьому любив перекладача П’єра Жана Беранже В. Курочкіна, чий сатиричний (про версифікаційний уже не говоримо) дар не належав до явищних, однак Т. Шевченко незмінно ним захоплювався.

Наголошуючи на необхідності розрізняти образ поета й особу поета, а тим більше – мислення, зокрема: “буденне” і художнє мислення, ми не маємо наміру втручатися в існуючу й до сьогодні суперечку про спонтанно виринаючу “мужичість” (М. Драгоманов) Т. Шевченка і його своєрідну

романтичну “рафінованість” (Г. Грабович, О. Забужко, Є. Нахлік). Нас більше цікавлять процеси не стільки зміни художніх канонів, скільки орієнтованості тих самих канонів на розвиток вічно оновлюваного соціуму, де місто завжди опиняється на боці т.зв. “прогресу”, породжуючи, безперечно, масу тенденцій та проблем, які не просто турбують, а загрожують феномену життя. Однак, як випадала вже нагода зауважити, сам організатор цивілізаційного розвитку може бути (і здебільшого є!) гарантом завжди відносної, але стабільності в стосунках світу Божого і світу людського.

При цьому найбільш показовим для нас є те, що література цим почала цікавитися однією з перших, ще до появи соціології, макроекономіки, статистики, фіксуючи кожен практично загальноцивілізаційний ослух наказам оголошуваних міфами, прозовим та поетичним ліро-епосом Богів, які часто виступали і першими речниками знань про Природу, Космос, а з тим і про існуючі закони підконтрольного їм Людства. Рай Т. Шевченка саме звідти родом – з біблійних, а почасти і добіблійних імперативів соціальної гармонії, які народ кодував ідеалами Добра, чий тисячолітній моральний авторитет для поета непідсудний.

Однак чи означає це таку ж непідсудність самого народу і – ширше – дотичного до нього соціуму? Простота подібного запитання і передбачуваної на нього відповіді дуже ускладнюється при врахуванні теж ніби простого факту – реальних форм щоденного народного побуту, у яких рано чи пізно беруть верх фактори не просто традиційного, а гальмівного зразка. Належать вони не певним ворожим силам, а тим самим “ділам і дням”, у яких з часів Гесіода мало що змінилося. Не зважаючи на те, що довколишній світ давно вже вибув із життєвих циклів, де “з появою сузір’я Плеяд слід починати жати, після його заходу – посів, зі сходом Арктура час підрізати лозу, з високим стоянням Оріона й Сиріуса починається збирання винограду і т.ін. [221, с. 107]”.

Висока поезія, дух якої відчувається навіть у простому переказі Гесіодових порад, безперечно, була присутньою і в душах тих, хто їм безмовно слідував, маючи головним визначенням долі й недолі погоду, урожай, відсутність війни. Однак війни, кожного століття жорстокіші, продовжуються, міняючи не лише політичну, а й господарську "карту" світу, на якій з'являються все нові й нові столиці-переможці. Разом з такими столицями великі й малі промислові міста, до яких традиційна епічна свідомість відчуває інстинктивну ворожість, котра присутня і в ідилічній інтродукції до того, що стало змістом комедії "Сон":

Летим. Дивлюся, аж світає.
Край неба палає,
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає.
Тихесенько вітер віє,
Степи, лани мріють,
Меж ярами над ставами
Верби зеленіють.
Сади рясні похилились,
Тополі по волі
Стоять собі, мов сторожа,
Розмовляють з полем
І все-то те, вся країна
Повита красою,
Зеленіє, вмивається
Дрібною росою.
Споконвіку вмивається,
Сонце зострічає…
І нема тому починку,
І краю немає… [293, с. 267].

Широковідоме протиставлення Петербургові, що: “…У долині, мов у ямі, // На багнищі…мріє”, – і в якому перед читачем постають: “Церкви та палати, // Та пани пузаті, // І ні однісінької хати [293, с. 271]” – у “чистій” комедії було б зайвим, а протиставний доказ: “І ні однісінької хати”, – навпаки, отримав би відтінок абсурдності, однак ми маємо справу з твором симбіозним, де означений автором жанр мало що важить. Принаймні не так принципово багато, як семантика символів: соловейко, сонце, вітер, верби, тополі та ж таки хата. Усе це не просто Україна, а частка Богом даного світу, якому “краю немає” і, за переконаннями Т. Шевченка, бути не повинно, бо все, що з нього виокремилось, неправедне. З огляду на це, комедія “Сон” є одягненим у несерйозність (автор неодноразово підкреслює, що наснилося все те, що нею стало, після чарки) ліро-епічним позовом на царат, у якому головним аргументом звинувачення є не лише чинені ним злочини щодо українського народу, а муштра та холуйство замість життя з урахуванням потреб природного (він же новозаповітний) духу, котрий (це проголошується апріорі) має своїм середовищем традиційне село.

Оперування тезами ще не означає переведення мети цього змагання в розряд життєвої правди. Зведений на народних кістках Петербург ні об’єктивно (він став містом – притому містом величним і гарним – тому, що будували його талановиті архітектори), ні суб’єктивно (самі по собі палаци, надто давно зведені, не коять зла) не був і не міг бути катом козацьких вольностей або основою кріпацтва. Окрім того, нагадаємо вдруге, Т. Шевченко в передчутті кінця заслання поривався думками саме до нього, а коли там опинився, не приховував натхненної майже радості з приводу того, що знову може почуватися тим, ким не переставав бути й на засланні – городянином. При тому – висококультурним: “Были с Семёном в Эрмитаже в отделении древней и новой скульптуры. Я не воображал в таком количестве остатков древней скульптуры в Эрмитаже, вероятно, они

собраны со всех дворцов. Прекрасная мысль. В отделении новой скульптуры меня очаровал Танерини своей умирающей Душенькой и обидно разочаровал покойник Ставассер своей неуклюжей русалкой. Смотрели музей древностей, библиотеку и на первый раз тем кончили. Внимание утомилось. Залы музея отделаны с большим вкусом, нежели картинная галерея.

Из Эрмитажа прошли мы на выставку цветов. Изумительная роскошь цветов и растений. Но густая толпа хорошеньких зрительниц мешает вполне наслаждаться произведениями флоры. В толпе посетителей встретили старых друзей моих Маслова и толстейшего Серёжу Уварова. Не графа, а просто Уварова [293, с. 179]".

Шевченко-демократ, як бачимо, дається взнаки й тут, але співвідносити його з наратором комедії "Сон" можна лише з урахуванням "різноістотності" Шевченка-автора й Шевченка-петербуржця, про якого ми, на жаль, не так уже й багато знаємо. Хоч якби він вів "Щоденник" з 1840, приміром, року, у нас було б куди більше фактів на підтвердження того, що столичне життя не викликало в нього принципового несприйняття ні своїми суто казенними рисами, ні рисами екзистенційними.

Інша річ – поетова ностальгія, якій, власне, і слід дякувати за образ України молодого поета, котрий першим серед рідномовних колег проголосив кровний зв'язок свого мислення з її історичною долею, хоча й не розвинув це мислення далі духовно-політичних проблем свого часу.

Це не заперечує чи применшує значення загальнолюдської складової Шевченкового суду над минулим, яке узаконило соціальну нерівність, владу царів. Психологічним підґрунтям суперечок поета з неправдою була правда аж ніяк не цивілізаційна, хоч натяк на неї існує в щоденниковому записі від 27 серпня 1857 р., де йдеться про кілька ночей на пароплаві "Князь Пожарський", упродовж яких Т. Шевченко насолоджувався грою на скрипці вільновідпущеного кріпака поміщика Крюкова, а тепер буфетника О.П. Панова, у репертуарі якого було багато "общесловянских, сердечных,

глубоко унылых песен”. “Под влянием скорбных вопиющих звуков этого бедного вольноотпущенника, – нотує поет, – пароход в ночном погребальном покое мне представляется каким-то огромным, глухо ревущим чудовищем с раскрытой огромной пастью, готовою поглотить помещиков-инквизиторов. Великий Фультон! И великий Ватт! Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрёт кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусит, побалуется, как школьник леденцом. То, что начали во Франции энциклопедисты, то довершит на всей нашей планете ваше колоссальное гениальное дитя. Молю только многотерпеливого Господа умалить малую часть своего бездушного терпения. Молю его коснуться своим свинцовым ухом хоть одной полноты этого душу раздирающего вопля, вопля своих искренних, простосердных молителей [295, с. 86–87] ”.

Віра в можливість настання дарованої Божим провидінням і працею людського розуму доби справедливості, безперечно, належить до передбачуваних світовим розвитком тенденцій і візій, проте куди при цьому дітися від зворотного боку технізованого “раю”. Аналогом такого “раю” вже стає “цивілізація, що має механічний характер і стремить до одноманітності” і в якій збувається передбачувана М. Бердяєвим “підміна цілей життя засобами життя”? “Це, – зауважує з цього приводу Є. Гнатик, – мабуть, найбільш важкий і важко переборюваний наслідок технізації царини життя: створюється новий різновид розумної істоти, яку можна назвати техногенною людиною. Механізація побуту й праці, індустрія розваг, вплив засобів масової пропаганди, агітації і реклами, штучне середовище існування – все це сприяє виживанню і повсюдному поширенню саме такої особистості [63, с. 112]”. Нагадуємо про це, звичайно, не докоряючи Т. Шевченкові, який хоч і назвав себе у вищецитованому записі пророком, усе наперед знати не міг, хоча б тому, що сам особисто не був “техногенною людиною” навіть у зародку. Технічний прогрес, як бачимо, вітав і ставив його вище “бездушного

терпіння” небес, покладаючи надію при цьому на науку, яку пропагували енциклопедисти, ненависть до соціального мракобісся і загальнолюдську моральну злагоду. Думки про форми її досягнення він приймав, відкидав і знову приймав різні – від праведного бунту до праведної всетерплячої аскези, чим теж сприяв і сприяє існуванню прірви між ним як Кобзарем і ним же як людиною світською. Остання, як на наш погляд, постійно змінюється, декорується безліччю передсудів і цитат, чий філософський, релігійний і загальнокультурний позитив зводиться до простонародних уявлень про те ж таки “панське життя”. У такому житті, слід завжди пам’ятати, існують цінності незмірно продуктивніші й вищі від скарг на долю, людську черствість, жадобу, не говорячи вже про інтелектуально-духовний та естетичний розвиток, без якого не було б Фультона, Платона, Данте, Шопена. Як, власне, й самого Т. Шевченка.

2.3. П. Куліш – опозиція *село – місто*

Найбільш, на наш погляд, об’єктивною є (щоправда, ситуативна) переконаність П. Куліша в тому, що южноруське плем’я, “каким оно было въ старину и какимъ видимъ его теперъ”, – то, власне, Україна історична, а Южная Русь – це вже гілка Росії. При тому минулого в силу різних обставин законсервованого, або – резерваційного, бо сам автор “Записок о Южной Руси” і читач думають, співають, розмовляють і, головне, живуть зовсім інакше, а старовиною лише *пізнавально милуються*. До того ж старовиною, у якій не залишалося місця жодному різновиду культури, окрім простонародного.

У той же час, непередбачувано мінливий, а ще більшою мірою часто непослідовний П. Куліш в іншому місці й за інших обставин міг писати й думати про ті самі, здавалося б, речі в принципово іншому інтелектуальному ключі, що лише частково пов’язано з його хворобливим

небажанням виглядати й бути, як усі. Про це свідчить і його листування з юною Лесею Милорадовичівною, щодо якої він ставився швидше, як учитель, аніж закоханий [207, с. 76] чоловік, для якого власний уявний образ мав не менше значення, ніж реальні життєві успіхи й здобутки. У додатку до листа, датованого травнем 1857 р., який – додаток – так, до речі, і названий: "Учительська приписка", – Куліш порушує тогочасну проблему з проблем: надбання рідномовною громадськістю стильових навичок, що відповідали б високому літературному рівню. "Первії писателі українські сього не розбирали: їм, – цілком доречно зауважує "листовний Дон Жуан", – аби було по-своєму. Ми ж пішли дальше: ми вже чуємо тон речі і підняли її до вищого смаку [157, с. 113]". Про який саме, а головне – чий "вищий смак" йдеться, здогадатись не важко. Надто з огляду на нарцисизм П. Куліша, з яким він не особливо й ховався, прямим, для прикладу, текстом пояснюючи, з якої такої біди не можна "назначать дешевої ціни моїм книжкам", позаяк з нього самого "беруть дорого. Отсії ксії коштують мені багато грошей і праці. А що ж робить, коли земляки забули читать по-своєму. Уже коли я їх не навчу, то не научить і лисий дідько [157, с. 86]".

Сприйняття подібних заяв посилюється враженням (цілком можливо, що протягом другої половини XIX ст. воно було іншим, але свідчень про це не залишилося) від манери писемного вислову самого П. Куліша, який (і не він один!) стилями не перебирав, а працював над створенням високих художніх і публіцистичних стилів. Впадаючи при цьому і в крайнощі "котляревщини", приклад якої нами вже був продемонстрований при цитуванні замітки М. Максимовича "Трезвон о Квиткиной "Марусе", де Кулішева критична (і, доречно зазначити, не правлена тогочасними видавцями) мова слів має незмірно більше від передбачуваного цими ж словами змісту. Тому його перебільшені претензії на стильову універсальність і навіть взірцевість повинні постійно корегуватися тогочасним станом нової української прози, поезії, критики, які *нову літературну мову* ще тільки формували, у той же час, не завжди

усвідомлюючи, що однієї живої народної лексики і народного духу для цієї справи недостатньо. Тоді як П. Куліш “при його неохоті до плебейскості і нахилі до аристократизму [300, с. 53]”, і практично, і теоретично “забігав” набагато далі, почуваючись при цьому так, ніби це “дальше” вже давно існувало, але потребувало його реставраторських зусиль. “Оце я, – писав він до Г. Галагана, – оддихаючи, переложив по нашому перву пісню “Чайлда Гарольда” так, мов і на світі нема московської речі, а єсть тілько англійська та наша. Переложу і три останні, і побачите, коли не буде добре. Так же само треба переложити “Гамлета”, “Вільгельма Теля”, “Геца фон-Берліхінген” і “Лямермурську молоду”, щоб виробить форми змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічій [157, с. 105]”. Йдеться, як бачимо, про переклади, при тому навіть без натяку на посередництво російської літератури, що вже тоді мала у своєму користуванні чимало видань іноземних авторів. Українська література, навпаки, користувалася лише поодинокими переспівами творів Байрона, Гете, Шіллера, а в гіршому – не перекладала нічого.

Почин П. Куліша надзвичайно важливий, бо потребував творчого надання рідній літературній мові художніх і духовних досягнень універсального мистецького зразка. Коли вдуматись у вислів “виробить форми змужичілої нашої речі” глибше, можна в ньому побачити притаманний саме йому перегин у тому, чому вірив і що стверджував лише він. Зокрема, у присутність (коли, де і в кого?) в новоукраїнській літературній мові такого стану, який виключав мужичість. А точніше – живу народну мову, яка (і про це вже йшлося) не взяла від старокнижної мови найістотнішого – її *паритетної* інтеграції в загальноєвропейський літературний досвід. Це, власне, стало причиною того, що П. Куліш, який змушений був користуватися тою самою “річчю”, що й І. Котляревський, Г. Квітка-Основ’яненко, поети-романтики, перекладав Гете чи Байрона доволі наближено. У розпорядженні П. Куліша була лише *наявна українська літературна мова,* яку, безперечно, він збагатив, але не

настільки, аби мати підстави стверджувати, що ця мова не залишається в багатьох випадках “глухою” до форми і змісту оригіналу.

Слід до цього додати й досить вільне поводження письменника з мистецькою своєрідністю першоджерела, образний компонент якого у Шіллера, Гете чи Гейне базувався на виражальних можливостях т.зв. “нейтральної” лексики. Широке використання такої лексики у творах у підкреслено *особистісних* поетичних режимах виключало багатослів’я, риторику, не говорячи вже про поетизми народно-фольклорного походження.

З метою ілюстрації поставимо поруч дві українські версії безіменного вірша Генріха Гейне з циклу “Пісні”, перша з яких належить перу П. Куліша:

Коли б ти, кохана, мені притулила до серденька руку,
Сама б дивувалась його трепетанню сумному да стуку.
Не серце колотиться – стукає се під ночну тишину,
Се тесля жорстокий мені заходився робити труну.
Немов молоток стукотить серед ночі у мене німої,
Заснути давно вже вночі та й удень не дає в упокої.
Голубчику тесле! Кінчай сумовиту роботу борзій
І дай опочити в тривозі, заснути навіки мені [155, с. 332—333].

Клади свою ручку на серце моє, –
Ти чуєш, кохана, як щось там б’є?
То майстер лихий без спочину і сну
Будує, майструє мені труну.
Він стукає й грюкає ночі і дні,
Давно не дає вже спати мені.
Ох, майстре, прошу тебе, поспішай.
Мені заснути нарешті дай! [56, с. 25].

Ритмомелодійна несхожість розмежованих цілим століттям зразків перекладацької праці над одним і тим твором вражаюче красномовна. Зрозуміло, не на користь П. Куліша, який не обтяжував себе потребою якомога повної відповідності духові й букві оригіналу, спокійно вдавався, наприклад, до широко вживаної в народнопісенних зразках іменникової форми “серденько”, чим свою версію “українізував” набагато більше, ніж цього потребує стримано ліричний Гейне. Хоч могло це робитися й з причин інших. Зокрема – твердої і часто повторюваної переконаності в тому, що “не можна творить самовладний мир так, щоб усяка частина дихала одним великим помислом” до того часу, “поки писатель і народ стануть нероздільним тілом [155, с. 332–333]”. У той же час, за яких умов і, головне, в який спосіб це може статися, П. Куліш не уточнює, але скрізь, де є можливість, підтягує “самовладний мир” власних перекладів до народнопоетичного художнього знаменника, що суперечить його ж запевненням, ніби, як це звучить у листі до О. Милородовичівни, “ми вже чуєм тон речі і підняли її до вищого смаку”. Автор має на увазі одного себе, і певною мірою не безпідставно, оскільки далеко не все в розмаїтому його доробкові адресувалося винятково народові. Цілком зрозуміло, що народ який складався не з одних лише селян, про що доводиться нагадувати з тієї перш за все причини, що саме в літературній спадщині П. Куліша присутній націєтворчий інгредієнт нетрадиційного модерно-демократичного зразка.

Зустрічається він вже в романі “Чорна рада”, де читач неодноразово бачить висловлювання, якими автор роману розмежовується з недиферійнційовано одіозним ставленням до простолюду, що за кожної сприятливої нагоди стає на бік звиклих до грабунку “братчиків” з низової Січі. Так це чи не так було колись насправді, письменника не дуже цікавить, бо його мета – навчати сучасників, які повинні знати, до чого призводить стихійна поведінка тих, хто не розрізняє пана хорошого й пана поганого, не говорячи вже про козацтво реєстрове і “дике”. Заради цього

П. Куліш скидає з себе поетичні шати народовця на сторінках з картинами морального хаосу після чорної ради, яка повністю розв’язала руки низовикам:

> “ – Ей, люде добрі! – кричать інші селянам, що мов тороплені овечки блукають по полю. – Рятуйте нас, а то й вам так буде!
>
> То люде й оступлять, і оступлять кругом віз, бо вже взнали, що за хижеє птаство тії братчики. А як котрий ув’яжеться за возом, то й самого косою або засмаленим колякою огріють, що тут і зов’ється ледащо. Інші значнії люде, старшина що збирався жити шляхта, поскидавши кармазини, повдягались у сермяги і між простим людом додому піхом пробирались. Тоді-то мужики до панів, кого знали, що добрий пан, почали знов горнутись і до господи його з-під Ніженя проводжати; а пани почали раховати, як би не зовсім попустити Україну низовцям на поталу [156, с. 132]”.

Цей розрахунок на свідомість вищих верств суспільства, безперечно ж, відрізняв ідеологічні позиції П. Куліша від соціалістичних прагнень М. Драгоманова, який у питаннях про “нову” Україну і нову літературну мову твердо дотримувався доктрин, що виключали будь-які спроби ідеалізації минулого з гетьманами та полковниками, з чиїх уст лунало: “Уже ж, здається, Польща нас добре провчила, уже пора нам знати, що нема там добра, де нема правди. Ні, нехай у мене всяке, нехай і міщанин, і посполитий, і козак стоїть за своє право; тоді буде на Вкраїні і правда, і сила [156, с. 43]”.

Подібні прекраснодушні висловлювання М. Драгоманов відносив до “етнографічного дилетантства”, яке “має свою ціну, як первий початок реакції нерівності соціальній, як романтична форма симпатій до народу, – але ставити ідеалом, щоб получивший європейську освіту народолюбець бив поклони перед 10 0000 церемоніями мужицького побиту так само

ложно, як заковувати чоловіка і у “салонні прилічія” [99, с. 160]”. П. Куліш, зрозуміло, цих поклонів не бив, бо й сам орієнтувався на освіту, для чого, до речі, придумав і пропагував свою абетку – “кулішівку”, якою теж прагнув “людям помогти духом угору піднятись [157, с. 133]”. Проте в його переконаності, що “панський вік кінчається, а людський починається [157, с. 133]”, не знайдемо й натяку на існування такого феномена, як “одностайна інтелігенція руська чи російська, котра складається з великоросів і малорусів і котра нові європейські ідеї приклада на службу мужицькій нації руській – малорусам і великорусам [99, с. 185]”.

Ще менше П. Куліш був схильний шукати наднаціональну інтелігенцію серед “хлопоманів” – сили, яка, на думку М. Драгоманова, покликана діяти доти, доки “мужича нація руська” буде неосвіченою, а відтак не долученою до “нових європейських ідей”. З огляду саме на цю важливу вимогу “общерос” (І. Франко) М. Драгоманов висунув одну з найреакційніших ідей існування української літературної мови лише у форматі мови “хлопської”, мотивуючи це найперше тим, що Україна є одностановою. “А де наш двір, наша держава, навіть наша українська аристократія і буржуазія? Хто ждатиме у нас 100 літ, поки ми діждемося Пушкіних і Тургенєвих од наших Тредьяковських? Ми заявляємо права наші іменем народу, хлопства; ми жадаємо освіти на його мові для того, що він не розуміє мови російської, що вона для його мертва. Так і не будем же починати нашої літератури з виробки нової мертвої мови, а приложімо наші сили прямо до хлопської літератури на живій хлопській мові. Коли історія зоставила нашу народність тільки в хлопстві, а ми звемо себе народовцями, так і приймемо чесно те ім’я, которим думали вразити нас вороги: признаймо себе чесними хлопоманами. Будем працювати поперед усього як українські хлопомани. А така наша праця не тільки не вимагає розриву, але веде до союзу з великоруською хлопоманією і європейсько-руською демократією, котрих органами служить великоруська і російська література [99, с. 187]”.

Сперечатися з подібним коктейлем україномюбства і показово не самосвідомого україномобства (чого варта теза про мову “мертву”, тобто не хлопську, і хлопську як єдино “живу”, яка за жодних обставин не повинна рухатися у бік літературної мови, перш за все з тієї причини, що її функції потрібно передовірити літературній мові Росії) вже пізно і мало потрібно. Історичний шлях це вірнопідданно-федералістське марення (разом, до речі, з порадами М. Костомарова плекати в Малоросії літературу лише для “хатнього”, тобто – загальноосвітнього вжитку) спростував. Однак це зовсім не означає, що унаочнена подібними твердженнями проблема не дається взнаки й по сьогодні. Сутність її визначена, але згадка про неї необхідна лише тому, що в дискусіях про те, якою бути (а мовне питання при цьому залишається визначальним) українській літературі, обов’язково присутнє й більш глобальне питання – чи бути Україні взагалі? Бо вважати єдино сприйнятим і життєво необхідним лише аграрний, умовно говорячи, напрям, не доводиться. По-перше, Україна вже є індустріальною державою, а, по-друге, ця держава, для міцного підґрунтя самостійності, повинна (згадаймо Тойнбі) вирішувати кожне із загальнорозвиткових завдань “найзручнішим для себе способом”. Чому для себе, а не для сусіда чи й навіть усієї Європи, зрозуміло: Європа і сусід роблять те саме і заради того ж самого – збереження незалежності, поза якою їх просто не буде. Ні на географічній мапі, ні у себе “вдома”. В індустріальній галузі України вже практично немає суто національних складових, до яких належить не тільки побутова, а й технічна українська мова, україномовний менеджмент, документація, фахова література.

Похідною усього цього стало катастрофічне зменшення кількості великих (та й малих) промислових міст, зорієнтованих на традиційні духовні цінності та їхні “інституції” – рідну церкву, звичаї, кухню, кіно, книгарні, школу, театр. Основою цього процесу можна вважати русифіковану пресу, переважання російськомовності в професійному мистецтві, спорті, індустрії відпочинку та розваг, модератором яких

виступала і виступає субкультура міста. Значну частину вини за це, безперечно ж, несе цивілізаційний модуль сільськості, небезпеку якого не завжди усвідомлювали ті, хто шукав національну ідею там, де її бути не могло – серед простого народу. Хоч, варто зазначити, її немає і ніколи не буде *поза межами* народу, але народу модерного, здатного мати не лише свою культуру, свою промисловість, свою наукову та мистецьку еліту, а й спроможного до провідних ролей у житті суспільства – утворення, безперечно, не хатнього, а тим більше – задоволеного роллю вічного учня в капіталістичного Заходу чи імперського Сходу.

Було б перебільшенням вважати, що подібні думки хвилювали П. Куліша в ті неспокійні часи, коли на місце апріорного захоплення європейством як шляхом виходу з самодержавного мороку приходили все нові й нові прикидки оптимально українського варіанту соціального й загальнокультурного розвитку.

Найбільш відомий з-поміж них – так зване "хуторянство", довкола якого точилося чимало дискусій. П. Куліш, прагнучи цілковитої оригінальності у своїх творах, часто висловлював думки, які ставали причиною його непорозумінь із найвідданішими прихильниками. Зокрема, І. Франком, чия стаття "Хуторна поезія П.А. Куліша" (1882) чітко означила те, що не поділяв й не міг поділяти з автором ні більш-менш освічений історик, ні політично не заангажований соціолог, яких у тогочасній Україні було не так уже й багато. Це дозволяло П. Кулішу компонувати "теорії", одна від одної довільніші.

Найбільш стійкою серед них була культурницька, яку він ще одвертіше, аніж у збірці "Хутірська поезія", виклав у листі до онуки М. Карачевської-Вовківни. Ось головні її складові: а) "Не вгасла пушкінська новорущина нашого староруського, бояновського духу, а воскресила його. По своїй руській природі вона нам не ворожа, – не те вона, що польщизна [157, с. 267]"; б) "Елемент ляхо-шляхетський вкупі з елементом татаро-хлопацьким народив козаччину нам на погибель, і не

погибли ми з нашою староруцiною єдино через те, що братня наша Русь, праведно звана Великою, спромоглась на тверду, законодавчу і виконавчу власть, – не так, як республіка шляхетська і її facsimile – республіка козацька. Очуняли ми, отверезились під її протекцією, під її крутим деспотизмом, і позичили в неї позичені в німця науки [157, с. 267]”; в) “Наздоганяймо ж європейців рабом Великої Руси, а тим часом дбаймо про свою словесну автономію, творімо свою автономічну будуччину, знаймо добре, що ми в себе дома, серед своєї рідної сем’ї, у своїй рідній хаті, що ніхто нам її не дасть, ніхто не відійме, ніхто ж і не обігріє та й не освітить її так, як ми самі [157, с. 269]”.

Відділяти в подібних теоретизуваннях святе від грішного означало б визнавати в них наявність якоїсь конструктивності. Чого І. Франко, ризикуючи потрапити до “*недолюдків націоналістів українських* [157, с. 269]”, принципово не робив. Він зазначав, що “всі ті внутрішні війни і непорядки, що з давен-давна і під Польщею, і під Москвою каламутили життя нашого народу, ішли переважно з джерела не національного, а суспільного та економічного, були випливом не вродженої національної вражди, а історично витворених суспільних та економічних суперечностей [275, с. 177]”. Слабким для І. Франка у збірці “Хутірна поезія” було не лише авторське ставлення до козацтва і зачарованого ним народу. Не поділяв він і поглядів П. Куліша на мету національної української історії та засоби її досягнення.

Як і у вищецитованому листі, де прозвучав заклик дбати про “свою словесну автономію” і творити “автономічну свою будуччину”, П. Куліш у аналізованому виданні наполягає на тому, що найголовнішим помічником при досягненні цієї мети є рідна мова:

...Рідне слово, божа правдо!
Як мала дитина,

Тебе стала промовляти
Хирна Україна.
Промовляє, – оживає,
Згнічений морозом
Непозичений у німця
Український розум.
Схаменуться, стрепенуться
Стуманілі люди:
Рідне слово, рідний розум, –
Рідна й правда буде… [155, с. 178]

Додаючи до подібних маніфестацій слова Т. Шевченка: “В своїй хаті своя правда, і сила, і воля”, – І. Франко принципово зауважує, що “ніхто за блискучими словами не доглянув того, що в тих ніби патріотичних і мудрих словах сидить порядна доля слов’янофільського (в дусі московських слов’янофілів) містицизму і ретроградності. Що се за якась “своя” мудрість і “своя” правда? Правда, тобто загальні закони природи і життя, для всіх людей по цілім світі однака, і ділити її по народностям не можна. Мудрість, т.є. певна, для даної пори найвища сума образования і знання… буде так само інтернаціональна, як і наука… Ба навіть слова “В своїй хаті своя воля” не видержать критики. Не мовимо вже о минувшім, о історії: ми ж досі ніколи не мали в своїй хаті своєї волі. Але ж і в будущині воля в нашій, українській хаті неможлива без рівночасної волі у всіх сусідніх нам слов’янських хатах, а й тота знов неможлива без волі в цілій Європі, в цілій людськості. Значиться, і воля, свобода, коли має бути правдивою, повною волею у нас, мусить основуватися на волі межинародній, загальнолюдській [275, с. 162]”.

Ми глибоко переконані, що, знаючи текст листа до М. Карачевської-Вовківни, І. Франко значно більше уваги приділив би й сподіванням П. Куліша на “не позичений у німця український розум”, що, виявляється, прийшов із Росії, у якої ми таки “позичили… позичені в німця науки”. Крім

явної неузгодженості із самим собою, тут дається взнаки ще одна властивість мислення П. Куліша – йти до істини лише через категоричне протиставлення. Порівняння Росії та Європи, яку П. Куліш після кількаразових відвідувань став сприймати так само критично, як царат за часів участі в Кирило-Мефодіївських зібраннях. З тією, правда, різницею, що ставлення до останнього помінялось на одіозно позитивне, саме це змусило бунтарський ресурс свого мислення демонструвати без озирань на формальну логіку.

З цієї причини, згадуючи в листі до М. Карачаєвської-Вовківни про "братню новорущину" і її провідну силу – літературу, "котру голубили царі", він зауважує: "Там (в Росії і Санкт-Петербурзі) писателі, під царською протекцією, раюють, тут, під гонительством царських сатрапів, бідують, а проте верстають да й верстають свою власну дорогу, мов босоногі апостоли простолюдної, хатньої, хутірної антистоличної правди [157, с. 267]".

З огляду на ретроспективу подібних умонастроїв є більше підстав думати про хуторянство П. Куліша як феномен своєрідного життєстилю, за яким приховується намагання переконати земляків у перевагах не просто сільського, а традиційно українського, як тоді писали, *побиту* над життям і побутом міським. "Ти вельми добре, – зауважує в українськомовному постскриптумі до російськомовного листа, адресованого І. Хильчевському, – описав городян, що бігають увесьденечки повисолоплювавши язики. Нема в світі над хутір! Устанеш – нікуди не хапаєшся, вийдеш у сад – солов'ї тобі щебечуть. До кофе подадуть тобі сливок не таких, як отам яка злиденна душа продасть ледачій наймичці. Візьмеш, прочитаєш книжку або сам пером писнеш про старовину. Прийде до тебе чоловік який, – він говорить розумно, не так, як городяни: або про дубину, або про осичину чи про сіно, і нічого не скаже так не до речі, як оті письменні люди, що аби слово, то вже й дурниця. Пописавши, вийдеш за ворота; там утята з гусьми плавають, кахкають, коні пасуться, скот полягав

на траві, мов намальований, а тут ратаї на воликів гукають; а сонце ж то, сонце! Що воно виробляє по тому молодому листу, що мов зеленим серпанком позапинав дерево! [157, с. 216]".

На перший погляд йдеться у цій ліричній замальовці всього лише про переваги пейзажу над урбанізованими поселеннями відірваних від природи людей, але згадка про книжку, писання, а в цілому – інтелектуальну працю в безпосередній близькості до землі, її краси й до селян[9], – наголошує на ще одному ступені не до кінця усвідомленого П. Кулішем філософського міркування: загальноцивілізаційній потребі такого типу буття, де інтелектуальна праця, дух і повсякденні турботи про хліб насущний не існували б порізно. Хутір як модель людського повсякдення, не є винаходом П. Куліша. З часів "Дафніса і Хлої" Лонга й до трактатів Ж.-Ж. Руссо Європа і її література постійно блукали між містом і селом у надії їх зблизити і, зваживши на дискримінаційно різні буттєво-культурні рівні, примирити. П. Куліш цю дилему лише значно українізував, що заслуговує набагато докладнішої уваги, аніж це мало місце в минулому, коли "хуторянство" трактувалося як націоналізм, а останній мало ким розглядався як довготривала програма формування народу в повноцінну модерну націю. Це не означає, що П. Куліш стояв саме на такій позиції, як багато хто до нього й після нього. Він до "недолюдків націоналістів українських" зараховував усіх, хто, пропагуючи певну програму національної розбудови[10], акцентував увагу на неусвідомлених та погано засвоюваних етнографічних ознаках і чинниках цивілізаційного розвитку. Проте, внаслідок нерозробленості науково обґрунтованих процесів розвитку суспільства теж грішив певним різновидом еклектичного "назадництва". Яскравим прикладом чого є його "Листи з хутора", де П. Куліш, зокрема, писав: "Зновъ я дома, и – що-то, як ширше глянешъ по

[9] Тут цілком доречно згадати Шевченків зачин: "Село і серце відпочине, // Неначе писанка село…", в якому краса постає не предметом споглядання, а самосущою якістю життя, осліпленого повсюдним царюванням зла.
[10] Принагідно вкажемо лише на одну з них — т.зв. "національне відродження", яке передбачає існування української нації, очевидно, і в гетьманські часи, і після.

світу! Ті ж самі левади и стави и горби степові навкруги хутора Белебня здались мені раемъ. Не знавъ я, що се добро, поки не бачивъ степу и моря. Тамъ свої дива, а тутъ свої, а не знавши світу Божого широко, не взнаешъ, чого то стоіть.

Отака-то була моя заправа зъ малку. Тимъ я, може, й зоставсь простим хуторяниномъ, дарма що довелось мині зъіздити земель багато и зъ усякими людьми наговоритись и всякихъ книжокъ начитатись. Того бъ я бажавъ и иншимъ письменнимъ землякамъ. Нехай би й вони рідного побиту простого не кидали и в Німецькі звичаі не вдавались; нехай би черезъ науку, черезъ освіту, простого нашого люду не меншало. Ато, хто вихопитця въ письменні, въ тямущі книжкові люде, – уже й не нашъ. Німець зъ ёго Німцемъ, – півень, а не чоловікъ, хочъ візьми та й посади на сідало. Мій Боже! чи то жъ наш простий людъ не варт, щобъ ёго образу подобилися! Таже жъ ніяка наука такого правдивого серця не дасть, якъ у нашого доброго селянина, або хуторянина. Наукою ми тільки розуму собі прибільшуемо. Та хиба оце розумне прочитавъ діло, щоб й рідну свиту з себе скинути, що пару книжокъ Німецькихъ? Ні, въ насъ у хуторі Белебні, слава Богу, не такъ. У мене и сини й дочки щуплять усякі мови чужоземні и одне дного навчае, а про-те – одежа на іхъ проста, недорога, и вони въ мене зовсімъ-таки люде, а не паненята… [160, с. 11–12]”.

Логіки в цій тираді, присвяченій хуторському способу буття, не так уже й багато, проте є в ній і певне раціональне зерно. Сам П. Куліш, щоправда, не увиразнив його настільки, щоб він мав статус незаперечної істини. Однак визнаним є й залишається факт Кулішевої переконаності у важливості не просто знання іноземних мов, а обов’язкового застосування здобутих разом із цими мовами знань до рідного життєвого, загальнокультурного й наукового досвіду.

Ніяких інших наукових напрямків, крім історії та фольклористики, бездержавна Україна тоді ще не розвивала. Але вже їх і не уникала, цілком тверезо усвідомлюючи, яку це потенційно загрозу несе: “…хто вихопиться

въ письменні, въ тямущі книжкові люди, – уже й не нашъ". Щоправда, вирішувати цю дилему з дилем однією лише простотою одягу та побуту чи й навіть українськомовністю – справа не те що складна, а безнадійна. А надто – на хуторі, де, судячи з листів П. Куліша, має обов'язково бути кава, бібліотека.

Хто цю бібліотеку буде поповнювати? Де й ким будуть друкуватися книжки тих, хто раптом чи за інтелектуально-духовним покликом "сам пером писне про старовину"? Ці та аналогічні запитання Кулішем не ставилися з огляду на його цілковите примирення з таким станом речей, де рідномовна столиця просто не передбачалася. А з нею й місто. Не в якості антитези хутору, а як одна з цивілізаційно сформованих передумов та гарантій науково-промислового й культурного розвитку, який, треба сподіватися, не завжди буде на боці перманентного "варварства", пліч-о-пліч з яким іде барикадно-агресивна ксенофобія, некомпетентність, бажання максимального спрощення тих сфер буття, де простота наближається до злочину. Насамперед – перед майбутнім, якого в готовому, а тим більш позавчорашньому, вигляді не має жоден із народів.

Пантелеймон Куліш теж дбав передовсім про майбутнє, певний час вишукуючи його образ в ідеях панславізму, серед різних учень сучасного йому Заходу, хоч, мав цілковиту рацію Ю. Шерех, "він більше любив Європу далеку, Європу Шекспіра, Байрона й Гете, ніж Європу тих людей, кого він зустрічав на вулицях і в ресторанах європейських міст. Кажучи словами Віктора Петрова, "у великих містах Європи він почував себе людиною чужою, людиною інших смаків, інших умов і іншого життєвого темпу… Він був європейцем між хуторянами й хуторянином між європейцями [300, с. 80]".

Інша річ – яким саме хуторянином? Безсумнівно, не рядженим у "рідну свиту", не тим, що жив в оточенні синів і дочок, мав спокійну філософічну вдачу, цурався великих міст. Усе це якщо й схоже на правду, то хіба на папері. Хоч і "реальні" Куліш-письменник та Куліш-громадський

діяч як були, так і залишаться своєрідною “річчю у собі”, яку кожне наступне покоління сприймає по-різному, обираючи головним те, що потрібно йому самому.

Саме тому й необхідно уникати в оцінках неординарних (і навіть бінарних!) цих феноменів поцінувальної остаточності, пам’ятаючи, що “дуже важко укласти всі Кулішеві суперечності, його життьові метання і його взаємозаперечні характеристики людей, суспільних груп і явищ у прокрустове ложе соціологічних схем взагалі, а буржуазності і націоналізму зокрема. І не потрібно. І не цікаво. Куди цікавіше бачити перед собою обдаровану особу, неповторно трагічну (а коли хочете, трагікомічну) в її змаганнях із своїм і чужим суспільством, народника без народу, елітиста без еліти, літератора без літератури, політика без політичного діяння [300, с. 83]”.

2.4. Місто в науково-художніх рецепціях І. Франка

Бездержавність України не сприяла постійному й неухильному зближенню міського й сільського цивілізаційних модусів, що стало причиною стійкої зони відчуження між шанованою серед народу “простотою” людського буття й мислення і складністю підходів та потрактувань того ж таки буття, зокрема, літературою, яку й досі вважають безпремінним борцем, захисником, викривачем і дуже й дуже рідко (ідеться, наголосимо, про широкий загал) мистецтвом, чиї ідеали й соціальні програми мають різну мету й природу.

Про це доволі точно й переконливо сказав у “Промові на вечорницях у 43 роковини смерті Шевченка…” І. Франко, указавши, зокрема, на те, що “ідеал… тим, власне й ідеал, що його ніколи не можна вповні здійснити”. І далі, зауваживши, що “романтики… бачили перед собою далеко на обрії осяяні сонцем шпилі гір, що чарували їх своєю красою, і вони кликали своїх сучасників летіти туди простою повітряною лінією, він нагадує: “Великі

ідеали, виказані геніями слова й чуття, не перестають і нам світити, але крім тих ідеалів, що вказують нам дорогу, нам для далекої подорожі потрібний великий багаж матеріальних засобів, життєвого досвіду й енергії, духовної сили та широкого знання [288, с. 329]".

З огляду на Галичину часів І. Франка, "яка відзначалася низьким рівнем індустріалізації навіть за центрально- і східноєвропейськими стандартами… Не слід випускати з уваги ще й високий рівень "аграризації" галицького міста. В 1880 р. у 15 найбільших галицьких містах кількість міського населення, що зберігала зв'язок із рільництвом, коливалася від 0,4% до 40%. У східній частині цей показник був вищий, ніж у західній, досягаючи у сусідньому з Нагуєвичами Дрогобичі 15%, у Стрию 25%, а в Самборі аж 40%. Тому, говорячи про місто, треба уточнювати, про яку його частину йдеться: про забудований кам'яницями і вимощений тротуарами центр чи про цілком сільські на вигляд передмістя з земельними ділянками й хатами під солом'яними стріхами [77, с. 47]".

У змістовій частині всього задуманого і зробленого І. Франком, оскільки проголошений ним ще на початку творчого шляху, – головним об'єктом докладання творчих та політичних зусиль народ, складався у своїй переважній більшості саме з селян. Та й сам І. Франко був за походженням з селян, хоч незаангажована різноманітними народницькими забобонами дослідницька думка рано чи пізно, але повинна була порозумітися з фактами його *внутрішньої* біографії й дійти висновку, що місце й середовище народження митця визначаються не метрикою, а типом і сутністю сформованої з дитинства свідомості.

Свідомість І. Франка була родом з книжок, а ширше – з європейської цивілізаційної матриці, на якій основними чинниками духовного та інтелектуального росту віддавна вважалася освіта, розумова праця, пов'язаний з нею фах та суто фахові здобутки. Хоч, як це бачимо на прикладі Т. Шевченка, певні духовні переваги, а в царині мистецтва ще й *мова* цих переваг, можуть створити і творять ілюзію цілковитої єдності

людини з матеріалом художнього письма навіть тоді, коли зміст цього письма не можна співставити із тим, що є для нього основою.

Україна Т. Шевченка, а з тим і українське село, його природа та історично сформований побут, якщо й цілковита реальність, то реальність, передовсім, художнього підґрунтя, яка, звісно, мала і продовжує мати здатність "переливатися" в реальність некомпетентну, однак не з тими наслідками, що їх пропонує публіцистичне шевченкознавство, яке стояло й стоїть на тому, що "українська література, особливо нова, у XIX ст., піднялася на захист українського народу проти концепції його ідентифікації з північним сусідом…

Як екзистенціальну проблему українська література змушена розробляти національно-визвольні ідеї, утілювати всі кривди й наруги, яких зазнав український народ з боку колонізатора, заповзялася висловлювати весь той біль, душевний розпач, що були породжені численними приниженнями, образами і зневагами, випливали з його, українського народу, пригнобленого становища [181, с. 7]".

Усе це, безперечно, так, однак куди при цьому діти "Кайдашеву сім'ю" І. Нечуя-Левицького і його ж "Бабу Параску та бабу Палажку", Шевченкові "Наймичку", "Неофіти", "Марію", драматургію Лесі Українки, "Смерть Каїна" І. Франка? Стосується це запитання також чи й не всього поспіль доробку Панаса Мирного, Б. Грінченка, де соціальна проблематика природно є сусідкою проблематики соціальнознавчої. На це вказує насамперед те, що "численні приниження, образи і зневаги" українського народу там постають не лише у вигляді сторонньої (держава, невмолимий рух часу), а й внутрішньої, себто в народі й народом "підживлюваної", причини зміни життя з кращого на гірше. Це не означає того, що те "краще" мало колись місце насправді: міфологема т.зв. "золотого віку" має здатність до зворотного розвитку навіть тоді, коли йдеться про часи та явища, з об'єктивної на них точки зору негативні: те ж кріпацтво, життя за останнього "батюшки-царя", при колгоспах, у ґрунтованому на тотальному

розкраданні “зрілого соціалізму” та процесів “прихватизації” часів незалежної України.

І. Франко прийшов у літературу тоді, коли в ній здавав одну за одною позиції естетичний догматизм, який що в парі з романтизмом, що з реалізмом, що з шанованим автором “Бориславського циклу” натуралізмом уже не ставав у позу художньої істини в останній інстанції. І не тому, що такої не існувало, а тому, що її завжди змінний синонім – художня правда – потребував від модерних митців “змалювання дійсності такою, якою вона є, чи краще такою, як її бачить поет крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту [272, с. 180]”. Широковідомий Франків бренд: “Дух, наука, думка й воля”, – отже, поширювався і на його поезію та прозу, де свідоме начало превалювало над інтуїтивним, не ущемляючи, звичайно, права на озаріння і навіть містику, яка, втім, такою лише виглядала, а насправді була виявом життєвих закономірностей нетривіального екзистенційного підґрунтя.

Письменник (як, власне, і Т. Шевченко, але без зайвих емоцій) не приховував від читача своїх особистих і особистісних симпатій, був завжди на боці гноблених, навіть певний час вірив, що соціалістичний світоустрій народну долю не тільки полегшить, а й докорінно змінить. Однак ідейність, у тому числі й прогресивна, була для нього хіба що дороговказом, але ніколи – “рецептом” творчості, яка творилася згідно з притаманними авторові (і, зауважимо, достатньо широкими) знаннями про дійсність, якою та була, а не якою їй належить бути. Соцреалістичне нав’язування людині законів і правил життя, які йдуть від політичних доктрин, Франкові були так само невластиві, як і впровадження в українську поезію та прозу елегійності, замилування, безпредметної туги чи безпідставної бадьорості. Однак саме словом І. Франка в духовну скарбницю української літератури була введена трагедійність найвищої духовної проби, яку не слід плутати з простою драматизацією соціальних негараздів, нещасним та розбитим коханням, сімейними катастрофами тощо:

Холодна ніч. Спокійно, важко, звільна
На місто сніг вогкий паде й паде;
З густої тьми журба якась могильна
Вихоплює лице своє бліде.
Лампи горять. Колеса світлянії
Довкола них тісняться, меркотить
Кривавий блиск. Неначе сонні мрії,
Фіакри мигають і гинуть вмить.
На тротуарах ще прохожих сила:
Циліндри, шуби, модні боа дам
І драні лахи – різнобарвна хвиля
Пливе, гуде, зіпреться тут і там.
І я в юрбі, сумний і одинокий,
Пливу безвладно, щоб від власних дум
Втекти – та невідступний і глибокий,
У серці все несесь за мною сум… [272, с. 194–195].

Наративний плин цієї ліричної сугестії вражає найперше тим, що в ньому немає жодного зорового образу, який би "пам'ятав" про світ позаурбаністичний, де навіть самітник відчуває себе вписаним у світ природи і тих супутників, що історично об'єктивувалися з традиційним стилем життя, де можна – і є кому! – пожалітися на долю, відсутність сестри, матері, батька.

Місто – і в цьому полягає принципова відмінність Франка-лірика від значної кількості своїх попередників – делегує в його поезію образ автора, який без жодного сліду байронічної гордині і є, і сприймається не протестантом чи вигнанцем, а атомарною часткою соціуму, в якому всі минулі форми зв'язків практично анульовані. Кожен є тільки "річчю в собі" і, що куди важливіше, – "річчю для себе", хоч на певних площинах міського буття існують політичні рухи, партії, сім'ї, шлюби, держава, яка все це ніби

регулює, однак нездатна ліричному героєві ані допомогти, ані його захистити. Найперше – від нього ж самого, що теж знаменує вихід поетичного мислення України не в якийсь там буржуазний чи соціалістичний духовний простір, а у світ екзистенціальних переживань, позначених потужною працею вільного від усіляких сентиментальних прагнень людського духу, що бачить життя, яким воно є, і його якщо й судить, то без наміру щось негайно змінити, зламати, знищити. Хіба – знайти мужність аби з нього – життя – добровільно піти, або себе над ним підняти.

Збірка "Зів'яле листя" тим, власне, принципово й визначна для нашої літератури, що лірика як жанр була нею переведена з контексту народності в загальнолюдський контекст, про що, зокрема, свідчать останні франкознавчі дослідження, у яких, щоправда, головна увага приділяється не Франковій художній філософії, а його художньому світові. При такому аналітичному ракурсі неминуче виділяється майже цілковитий розрив адресата поетових рефлексій із вихованими на народнопісенній медіативності людьми: "Консеквентне і художньо майстерне використання скомплікованої багатосуб'єктної сюжетно-композиційної структури в циклах збірки дало можливість поетові виразити складну діалектику почуттів і переживань людини, окреслити психологічно-емоційний світ особи, що піднялася над власним трагізмом, коли ліричні події і переживання виходять за межі авторського "я", набувають узагальнення, загальнолюдського змісту [258, с. 127]".

Утім, навіть ці й подібні до них поетознавчі констатації не бажають помічати явища куди більш принципового: переміщення авторської точки зору хай ще не в мегаполіс, але вже в місто цілком модерне, у якому все: від запахів, звуків, людського одягу та людської психології до максимально відчужених від традиційних людських спільнот (громада, народ) буттєвих контекстів, – перейняте байдужістю, а в суто духовному сенсі – безликістю і навіть стертістю. Звичайно, це ще не те засилля тривіальності (у

М. Бердяєва – пошлості), яка є похідною від “абсолютних вдоволеності, задоволення і навіть веселощів від площинності небуття”, і яка знаменує “остаточний відрив від усякої глибини, від ядра буття… Тривіальність, – уважає філософ, – є втратою всілякої оригінальності, звичкою визначати життя виключно ззовні, і вона стоїть незмірно нижче соціальної звичайності з її працею, турботами і страхом… У царстві тривіальності все робиться легким, важкість щезає, але це легкість, породжена відмовою від боротьби за вище буття [18, с. 158]”.

І. Франко, припускаємо, не образився б, почувши, що жодна з його ліричних медитацій у цих метафізичних висотах не побувала. Він, зрештою, їх не особливо й прагнув, оскільки належав до людей, у кращому розумінні цього слова, віруючих, маючи достатньо інтелектуальних, духовних і загальноосвітніх підстав для сподівань на те, що світ на місці не стоїть і рухається якщо не в бік заздалегідь приготовленого добра, то відповідно до програм, побудованих на його власних – світу – інтенціях та “дарованому” неминучими помилками досвідові.

Без цього, зрештою, не існувало б Франка-політика, що не означає, ніби його радикально спрямовані інтереси і сам радикалізм включно з однойменною галицькою партією допоміг Україні й українській літературі тією ж мірою, що й Франкова поезія, драматургія та проза. Хоч заради об’єктивності зазначимо: не хтось інший, а саме І. Франко визначив для української політичної думки дорогу, що, передбачаючи державну незалежність, вказувала на завдання, реалізація яких залишається і донині актуальною.

Так, у статті “Поза межами можливого”, де йшлося про “ідеал національної самостійності”, він і застерігає, і вказує: “Та не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його осущення, лежать просто таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки. Виплоджений т[ак] зв[аним]

матеріалістичним світоглядом фаталізм, який твердив, що певні (соціальні, разом з тим і політичні) ідеали мусять бути осягнені самою “іманентною” силою розвою продукційних відносин, без огляду на те, чи ми схочемо для цього кивнути пальцем, чи ні, належить сьогодні до категорії таких самих забобонів, як віра в відьми, в нечисте місце і феральні дні. Ми мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього, інакше він не буде існувати і ніякий містичний фаталізм не сотворить його там, а розвій матеріальних відносин першим потопче і роздавить нас, як сліпа машина [38, с. 309–310]”.

Франко-митець (і це найбільш вражаюча риса його багатогранного таланту) малозрозумілим якимось чином уникав спокуси переносити у свої художні твори цілком зрозумілі для нього політичні переконання й погляди. Більше того: неодноразово наголошуючи на тому, що твір без ідеї для нього не твір, він аж ніяк не мав при цьому на увазі ідею, що потребує прямого, так би мовити, вислову, а тим більше таку, що дотримується певних партійних програм. Хоч проти соціальної злободенності і соціальної широти й всеосяжності художнього мислення він не те що не заперечував, а вважав їх однією з найголовніших підвалин свободи творчого самовияву. “Все вільно поетові; він чоловік і йому вільно інтересуватися, пройматися всім тим, чим інтересуються люди. Противно, чим ширший, різносторонніший буде круг його інтересів, тим більшим талантом будемо його вважати, тим тісніший і різнородніший буде його зв’язок з суспільністю, тим більший і тривкіший буде його вплив на суспільність. І ніякі правила та ограничення для нього не обов’язкові, крім правила доброго смаку, всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного [277, с. 218]”.

Зрозуміло, що йдеться в цій і подібній до неї тезах Франка-естета, Франка-практика не про якісь необмежені інтелектуально-духовні висоти, де митець непідвладний нікому й нічому, окрім свавільних поривів

натхнення, а про річ ніби простішу, і водночас – безмірно важливішу, на якій І. Франко наголосив, цитуючи в “Літературних письмах” “пам’ятні і напрочуд прекрасні слова німецького генія, Гете:

Greif nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt’s, – nicht jedem ist’s bekannt,
Und wo ihn’s packt, da ist’s interessant [275, с. 37]”.

Щоправда, й цю думку, зваживши на доробок великого шанувальника й перекладача Гете, варто не те що уточнити, а відтінити тим, на чому саме в улюбленій ним “повноті життя” І. Франко наполягав найчастіше. Адже він не просто прагнув своїм словом “різнорідного зв’язку з суспільністю”, а й вбачав у цьому зв’язку чимало прогалин. У тому числі й там, де українськомовна драматургія, поезія, трудилися, що називається, “в поті лиця”. Йдеться в даному випадку про письменницькі екскурси в національну історію, увагу й повагу до життя простого народу, послідовну й наполегливу боротьбу за збереження рідним народом національної ідентичності.

Проте чи досить усього цього було для завдання більш масштабного – поступового й невідворотного “розвою живого народу, його добробуту, освіти, рівності громадськості і прав горожанських”? Та ще й при усвідомленні того, що “нація, котра помирає з голоду, в котрій 90% людей не вміє ні читати, ні писати і не має de facto ніякої політичної волі, – така нація потребує хліба, азбуки і конституції; театрами, концертами, “національними” романами й поезіями дуже мало їй можна прислужитися [276, с. 356]”.

І в поемі “Панські жарти”, і в “Бориславському циклі” чи повісті “Борислав сміється”, і в “Петріях і Довбощуках” та “Перехресних стежках” І. Франко наполегливо домагався від себе й читача чіткого усвідомлення того самоочевидного факту, що народні злидні – то не лише Божа кара та

успадкована доля, а й наслідки життєвої неспроможності тих, хто не хотів і не вмів користуватися життям як шляхом від себе існуючого (наймита, малоземельного злидаря, люмпена) до себе можливого. Пересічність Борислава, зростання його із села передається описом: "... перед ними лежав Борислав, мов на тарелі. Невисокі під гонтям доми білілися до сонця, мов сріблява луска. Понад дахами де-не-де виднілися червоні тонкі і високі комини нафтарень, мов криваві пасмуги, сягаючі до неба. Далеко на другім кінці Борислава, на горбі, стояла стара церковиця під липинами і круг неї ще тислися останки давнього села [273, с. 60]". Місто дає змогу робітникам замислитись над можливістю змінити своє життя, так головний герой Бенедьо Синиця, який зріс і виховувався в місті, проходить складний шлях формування світогляду. Бенедьо хвилюють проблеми життя звичайних робітників у Бориславі, він чув про створення кас взаємодопомоги, які створювали самі робітники у великих містах, його прагнення допомогти робітникам, згодом трансформується в розумінні необхідності змін у суспільстві.

У творі „Boa constrictor"Іван Франко змальовує історичний процес зародження та формування промислових міст на заході України, а також його глобальну роль і значення для розвитку людини та суспільства. Місто Борислав локалізує інтенсивну взаємодію з людиною, наслідком цього процесу є глибокі внутрішні зміни особистості, початком процесу формування світогляду, у міському середовищі виникають передумови певної соціальної поведінки, індивідуального і колективного усвідомлення своєї значущості. Письменник „бажав би був подати й повний образ самого Борислава", бо саме у промисловому місті відбувається процес зародження нових політичних, соціально-економічних тенденцій розвитку тогочасного суспільства. Автор розглядає процес розвитку і становлення не лише робітничого руху, відгомін якого дійшов до України з Європи, а й моральну та духовну сутність новочасного буржуа Германа Гольдкремера.

Особливість полягає у двоїстості тогочасного робітника, який нібито вже в місті, а сутність його залишається сільською, невпевненою, він працює за мізерну платню, адже в селі ще гірше життя. Це дозволяє хижакам-капіталістам мати великі прибутки, бо “сліпа жадоба грошей, заглушувала всякі інші чуття, ... й манила тільки одною метою – багатством… [273, с. 318]”. Автор для підсилення хижацьких вад і рис Германа Гольдкремера психологічно точно співвідносить цей образ зі страшним вужем Boa constrictor, який втілює жах, нещастя, ненажерливість, безпощадність, що дозволяє зрозуміти сутність цієї людини, які цінності для неї є пріоритетними.

Сутність і значення міста, його вплив на людину та поєднання суперечливого відтворюються через протилежне сприйняття обставин знедоленими робітниками та новоспеченими буржуа. Для одних місто – це пекло, для інших – можливість стати ще багатшими. Парадокс полягає в тому, що, згадуючи своє життя, Герман Гольдкремер із жахом усвідомлює, що “найщасливіша пора його життя, що тихе щастя, сумирні, погідні дні, котрі прожив у бідності, на Іцковім візку...[273, с. 291]”, але переоцінки цінностей не відбувається, душа Германа – це холодні очі змія-полоза. Тонка психологічна ретроспектива формування світоглядних цінностей Гольдкремера вдало подається через внутрішні монологи-візії, які дозволяють відтворити цілісну картину життя героя. Змальовуючи дитинство Германа, письменник показує соціальне дно міського середовища, в якому він народився, там були “усі ліниві та бідні”, вийшовши звідти, герой на все життя зберіг відразу до злиднів, яка трансформувалась у жорстокість та бездушність до знедолених; і скільки б не звертался до багатія Германа бідні ріпники, він завжди “плював, відвертався й велів слузі викидати їх за двері”. Автор досліджує умови, які впливали на формування героя, на думку М. Ткачука: “Для автора повісті „Boa constrictor” особа не вільна, воля її і розвиток визначаються, детермінуються зовнішніми обставинами. Тут панує не тільки двоголосся, а

й багатоголосся [257, с. 174]". Іван Франко психологічно мотивує дії свого героя, його характер, що дозволяє тлумачити і розуміти його сутність людини у нерозривному зв'язку із оточуючим середовищем. Розглядаючи питання з'єднання, взаємовпливу людини і міста, можна зазначити, що місто виступає конгломеруючим ядром, яке впливає на формування цілісної картини світу особистості

Зрештою, навіть біографія письменника рясніє свідченнями не кимось навіяного, а об'єднаних віковою темністю земляків непорозуміння І. Франка з тими, серед кого він ріс. Про це, зокрема, свідчать спогади І. Кобилецького: "Одного разу восени я був зі своїм батьком при оранці в полі. Підійшов сусіда, селянин, і розпочалася довга розмова; під час неї цей сусіда сказав таке до мого батька: "Чи хлопця, – показуючи на мене, – будете таки посилати до школи?" – "Я ще не знаю", – відповідає батько. "Е, дали б ви собі спокій із тими школами, – каже сусіда, – дивіться, що сталося з Франком: від Бога відступив, пан-Бог наслав на нього покаяння – з розуму зійшов. Насидівся по криміналах, тепер привели його цупасом додому, і Гаврилик має лише клопоти. Та вже вдурів то вдурів, але хоч би дома тихо сидів. Люди із Слободи оповідають про нього, що аж волосся на голові стає. Цілими днями, кажуть, по лісах як несамовитий волочиться так, що люди в ліс бояться зайти. По ночах, повідають, ходить по хаті, щось сам до себе говорить, усміхається, – сідає до столу, щось пише, знову встає і ходить. І так цілу ніч. А я колись трохи не настрашився його. Йду до Борислава, а той на Попелівській горі йде з Борислава. Оброслий, як дід, портки по коліна підкасав, чоботи на палиці і щось до себе говорить і сміється; то я на другий бік дороги та в ноги. І пощо то діти тепер до школи посилати? [140, с. 39–40]".

Не дуже далеко від такого низового мракобісся перебували й галицькі народовці, які робили все для того, щоб серед посполитого люду якнайдовше жив образ Франка-в'язня і Франка-соціаліста. Саме такий образ

І. Франка вселяв у них панічний жах своїми спробами змагатися з владою заради демократичних перетворень як у селі, так і в місті.

І все це при тому, що політична свідомість І. Франка категорично не приймала ні ідеї русинської другосортності, ні, тим більше, русинської месійності. Особливо у формах узаконеного рабства тих, чия віра, мелос, мова, побут буквально дихали історією, цікавість до якої у І. Франка не вичерпувалася ніколи. Проте ні в повісті "Захар Беркут", ні в численних оповіданнях про селян і село, де влада і неподобства, які вона чинила, перебували на маргінесі цікавлячих автора змістів, немає й сліду абсолютизації т.зв. "поезії народного життя".

Новаторство Франкових візій полягало швидше за все, в увазі до щоденної сільської "прози", екзистенційні виміри якої в таких його шедеврах, як "Терен у нозі", "Лесишина челядь" виходять за межі огорнутої авторським співчуттям чи захопленням "простоти" усталених форм народного побуту. Поєднання в ньому минулого (ті ж нестатки, хвороби, смерть) і весь час постаючого перед очима читача вічного (чим є життя? чим – смерть? що полишають по собі добрий вчинок чи моральний оступ?) раз і назавжди (принаймні, для І. Франка) покінчило з поляризацією екзистенційного негативу й позитиву за принципом "наше й не наше", "мужиче і панське", "сільське і міське". Людина людиною є (або не є) скрізь. Хіба не скрізь і не кожна піднімається до усвідомлення того, що в ній від Бога, а що – від нечистого? І розуміння, чому в одвічній боротьбі Добра зі Злом не існує ані хвилини відпочинку?

Бориславський цикл Івана Франка, повість "Перехресні стежки" відтворюють місто як середовище соціально-політичних та економічних змін, які відбувалися в тогочасному суспільстві, що безперечно впливало на зміну соціальної ролі найнижчих верств населення. Місто змінюється і розвивається разом із суспільством, саме воно втілює причинно-наслідкові чинники розвитку людини.

У романі І.Франка “Перехресні стежки”, за твердженням М. Наєнка, “ідеться не тільки про те, що зійшлися на перехресті стежки адвоката Рафаловича і його колишнього репетитора Стальського чи стежки ідей радикального новогромадівства і староукладних ідей напівдикого, колоніально полонізованого капіталізму в Галичині. Роман оповідає про значно глибші речі, про те, як людина, потрапивши в ярмо колоніальних злиднів, втрачає національне обличчя, опиняється в кайданах антилюдяності і наближається до крайньої межі життя [185, с. 37]”.

Зі сторінок роману “Перехресні стежки” постає місто, яке “жило ще переважно патріархальним життям [274, с. 9]”, мало певний спосіб життя, соціальний простір, простір зв’язків, стосунків, визначених закономірностей. Саме такі стосунки забезпечують функціональні характеристики міста. Письменник звертається до розкриття глибоких психологічних та соціальних взаємин людей у місті.

Молодий адвокат д-р Євгеній Рафалович “перед будинком карного суду в однім із більших провінціальних міст [274, с. 5]” зустрічає свого колишнього вчителя Стальського. Ця зустріч супроводжується спогадами Євгена про нього, який постає людиною жорстокою, аморальною та цинічною. Рафаловичу неприємна ця зустріч і він переймається питанням: “Що воно значить, що на вступі в нове життя мені перебігає дорогу отся скотина в людській подобі [274, с. 13]”. Стальський упадає перед колишнім учнем, знайомить його з усіма особливостями міського життя, дає дуже влучну характеристику міста, говорячи про його акустичність.

Докладне змалювання ієрархії міста дозволяє твердити, що від цих людей залежить життя пересічних городян чи селян, які вирішують свої проблеми, зокрема судові, в місті. Євгену Рафаловичу за традицією “прийшлося зробити візити у всіх гонораціорів міста. Він був у президента суду, потім у старости, потім у бурмістра; далі пішов… [274, с. 23]”. Кожен із них намагався виставити себе у кращому вигляді, але після цієї низки знайомств “він мав таке чуття, немовби відбув мандрівку по якійсь

каналізації [274, с. 27]". Мета молодого адвоката – просвітительська діяльність серед селян та перед міщан, для себе він вирішує якомога менше „стикатися з сим товариством і витворити для себе інший світ"[274, с. 27]".

Паралельно до лінії міста, письменник проводить лінію села. Рівень свідомості селян залишається низьким. Так, спроби Євгена допомогти селянам з Буркотина, отримати землі, які їм належали, закінчується поразкою самого адвоката, бо самі селяни відмовляються від цілком слушної пропозиції. Рафалович тверезо, без ілюзій дивиться на селян, він "ніколи не зажмурював очей на ті непринадні боки сільського життя, ніколи не ідеалізував собі народу [274, с. 152]". Поїздки Євгена селами викликають відчуття спустошеності і співчуття до жалюгідного становища тогочасного селянства, неосвіченого, забобонного, ніби приреченого на злиденне існування. Жорстокі розчарування та образи на підзахисних селян часом охоплюють душу Рафаловича, він розмірковує про подальшу співпрацю з ними, чи "варто для них мучитись і терпіти [274, с. 130]", адже переконати їх у необхідності тих чи інших дій на їхню ж користь буває дуже важко.

Буваючи в селах, Євген стикається з жахливими реаліями сільського способу буття: в один із приїздів він потрапляє на масове поховання малолітніх дітей, селяни йому буденно пояснюють, що "фізик приїхав віспу щепити і защепив усі діти зопсованою коров'янкою. Замість віспи прищепив гангрену – і оце сьогодні семеро ми їх поховали. А п'ятеро ще мучиться [274, с. 156]". Єдиною надією селян був лікар з міста, але й він нічим не зміг допомогти. На пропозицію адвоката подати позов до суду селяни відповідають: "Йому за се нічого не буде. А втім, хоч би його й повісили, то наших діточок се не оживить [274, с. 158]". Небажання селян відстоювати свої права, покращувати своє життя ще гостріше спонукає Рафаловича займатися просвітницькою діяльністю, допомагати приниженому і знедоленому люду.

Зразком обдурювання селян та вимагання у них останніх грошей стала афера Шнадельського, який у селі оголосив, що "навесні буде велика

війна, а взимі незадовго буде велика бранка. Будуть брати всіх. А хто би хотів рекламуватися або й так увільнитися, то нехай удасться до него. Він один може то зробити. Правда, що то буде троха коштувати, але іншої ради нема [274. с. 169]". Образ Шнадельського протиставляється і підсилює образ Рафаловича, який відстоює права пересічних людей на національну самоідентифікацію, бо впевнений, що поліпшення економічної ситуації сприятиме досягненню національних прав.

Євгену Рафаловичу не вдалося переконати селян у шахрайстві Шнадельського, які віддавали йому останні гроші, благаючи звільнити синів від набору до війська, та адвокат, не дивлячись на всі труднощі, належав до тих натур, які "не тонуть у розливі почуття, але набирають натури бойового коня, закусують вудила і йдуть назустріч небезпеці [274, с. 200]". Рафалович переконаний у своїй правоті, він використовує різні можливості для поліпшення життя народу. За твердженням М. Ткачука, саме "національно свідома інтелігенція, такі люди, як Рафалович, які по-справжньому піклуються про свій народ і все роблять для поліпшення його життя [257, с. 331]". Він використовує цілком законні для колишньої Австро-Угорської імперії можливості: судові процеси, звернення до засобів масової інформації, народного віче, за словами М. Наєнка, "Євген Рафалович – модерний інтелігент, і тому під свою народно-визвольну місію збирається підвести правову базу [185, с. 39]".

Місто уособлює основи державності, тут функціонують суди, адміністративні структури управління, городяни повинні користуватися своїми правами і обов'язками, але за химерною рівністю в місті криється протекціонізм, популізм, хабарництво. Дворушництвом, нещирістю, зловживаннями просякнута діяльність маршалка Брикальського, який, маскуючись шляхетними намірами реформувати касу взаємодопомоги з метою "зробимо її спільною для всіх у повіті, хто потребує кредиту [274, с. 221]", – насправді переслідує власну мету – врятувати свій маєток за рахунок "хлопських грошей".

Місто постає центром зібрання народного віче. Євген, порадившись із однодумцями, вирішили скликати “народне віче в своїм місті. До того часу були в Галичині тільки два народні віча – оба у Львові [274, с. 203]”. Організаторами віче стали два священики та Євген Рафалович. Згодом під тиском панства обидва священики відмовляються від участі в організаційному комітеті, ці обставини він боляче переживає, хоча розуміє їхнє прикре становище, для нього “політика – то не балакання на празниках та соборчиках! Вона вимагає не тільки вправного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру і завзяття і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники [274, с. 257]”. Місто у романі – середовище, де вирують життя, пристрасті, злочини тощо. Описи міста відтворюють та підсилюють настрої та почуття героїв. Опис зимового міста ніби віщує жахливі зміни в житті Євгена, холодної зимової ночі “над містом глухо шумить вітер. Котить вулицями, збиває купи і розбиває знов, піднімає стовпами, туманами, б’є ним до вікон.. Під тою курявою місто дрімає, мов скорчившись із холоду [274, с. 327]”. Зимове місто із заметіллю виступає символічним фіналом у розплутуванні “перехресних стежок” між Стальським, Реґіною та Рафаловичем.

Моральні ціннісні орієнтації глибоко розкриваються письменником у стосунках між Реґіною та Рафаловичем. Реґіна – перше, незабутнє кохання Євгена, спогади про яке живуть у його серці. Зустріч з нею як з дружиною Стальського для нього несподівана і болюча, він знає, що чоловік її ненавидить і знущається з неї, і від того йому стає ще болючіше. Після першої зустрічі з Реґіною Євгена ніби переслідує сон-візія, що віщує її смерть: “він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили [274, с. 114]”. Письменник занурюється у відтворення психологічної тривалості пригадуваного минулого і проектованого майбутнього. Таким чином, згідно

з філософською теорією Р. Інгардена, спостерігаємо “фази уже пережитого минулого часу, як і фази майбутнього, що настає, виявляється у своєму наочному якісному окресленні тільки у відрізку обмеженого обсягу навколо актуальної в цьому випадку теперішності. Причому вони з’являються майже завжди у тісному зв’язку з подіями і процесами, які в них розігрувалися чи розігруються [130, с. 189]”. Для Рафаловича фаза теперішності нестерпна, єдиний вихід для нього – спілкування з Реґіною, яке має допомогти йому визначитися, його психологічний стан коливається, напруга досягає апогею, коли він то звинувачує себе, то почуває безсильним щось змінити. Він прагне визначити, що вона для нього “примха, слабість волі, сентиментальний порив [274, с. 131]”. Він сам себе переконує, що “стрічаються перехресні стежки на широкім степу та й знов розбігаються. Таке буде й наше. Що вона мені тепер і що я їй? [274, с. 131]”. Але такі штучні думки не здатні змінити сутність глибоких почуттів і переживань героя.

І.Франко змальовує глибоку душевну боротьбу: його прагнення врятувати Реґіну ґрунтується швидше за все на засадах людяності та милосердя, адже знати про страждання коханої жінки для нього нестерпно. Через деякий час він усвідомлює помилковість своїх прагнень. Жінка, яка багато страждала, могла б скористатись шляхетною пропозицією Євгена, але вона, глибоко переживаючи своє зруйноване, знищене життя, не бажає тягнути за собою в прірву кохану людину. Реґіна влучно характеризує Рафаловича, говорячи “у своїй праці ви знайшли собі мету життя. Ви русин, а русини вперті на свойому. Ви чоловік з чуттям, значить – ідеаліст. Я певна, що ви маєте вищі цілі перед собою, силкуєтесь іти вгору і вести інших за собою [274, с. 133]”. Євген страждає через відмову Реґіни поїхати з міста, роз’ятрена рана кохання змушує його переживати, але не дозволяє перейти заборонену межу. З часом Євген усвідомлює глибину і шляхетність Реґининої відмови, він переймається питанням: “Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі? Яке ти маєш право вдоволяти свої

примхи і любовні бажання, коли мільйони твойого народу не мають чим вдоволити найконечніших потреб життя [274, с. 154]". Рафалович робить свідомо свій подальший життєвий вибір. Реґіна живе в місті, серед людей, але вона дуже самотня. Самотність – одна із сутнісних характеристик міського способу буття. Людина може вибирати коло спілкування і в той же час на неї покладається відповідальність і за такий вибір, і за свою самотність. Реґіна, в силу обставин не знайшла людини, яка б змогла її зрозуміти і допомогти. Глибокі душевні страждання, відсутність будь-якої моральної підтримки зламали молоду прекрасну жінку, перетворили її життя на жахливе існування – вихід із якого один – божевілля і вбивство чоловіка – тирана. На думку Т. Гундорової, "індивідуальні духовні шукання І. Франко вибудовує в унісон із процесами самопізнання людськості, а також із природнім колообігом народження та смерті [82, с. 18]". Фатальні злочини ніби переслідують місто: жахливе вбивство Вагмана, самогубство Реґіни, смерть Барана – усе це, за висловом М. Наєнка, "символізує наявність навіть у ранньому модернізмі не лише виявів хаосу, а й ознак апокаліпсису. Втриматись на рівних життю допомагають лише такі натури, як Рафалович. Це типовий для літератури рубежу XIX – XX ст. романтик-ідеаліст; він відчув національну й індивідуальну ущербність свого народу і спробував піти йому на допомогу [185, с. 38]".

Отже, міський спосіб стосунків, їх вплив на людину, її дії та вчинки полягає в напруженості соціального життя, унаслідок значної міської концентрації створюються певні умови, у яких людина дуже часто не може самоідентифікуватися і визначити своє місце у світі. У романі місто живе, конфліктує, людина, не замислюючись над його впливом, підпорядковує свої дії і вчинки певним правилам. Бориславський цикл І. Франка та його роман "Перехресні стежки" співвідносять і визначають парадигму взаємовпливу людини і міста, яка визначає сутнісні характеристики людини і суспільства на певному рівні їх розвитку.

І. Франка і його героїв-протагоністів, безперечно, хвилювала дійсність, якою вона постає на рівні “маси людської”, звідки “силувались вирватись” лише одиниці. “І чи не проймає нас дрож перестраху, – запитував один з них, – коли пригадаємо життя й кінець таких незвісних нікому, забутих, не раз затоптаних і опльованих одиниць, коли стане нам ясно перед очима, що не раз тільки найглупіша в світі обставина, сліпий случай, непорозуміння, жарт, нерозважне слово, пилинка одна зіпхнула їх з дороги і навіки кинула назад у ту пітьму, з котрої вони вже от-от вибиралися на вольну волю?.. [273, с. 100–101]”. І. Франко, зрештою, сам був у становищі арештанта життя, але при цьому чітко усвідомлював, що йому протистояли і протистоять не лише недосконалі соціальні обставини, а й люди, яким, як і життю, теж належить приєднуватися до певних течій історичного розвитку, який повинен стати для особистості такою ж потребою, як сон чи їжа.

Присутній чи не в кожній з Франкових маніфестацій вічно прагнучий і неспокійний Дух “рвав до бою” не лише тіло наявного в образному пантеоні його творінь Вічного Каменяра, а й тіло народу, звідки щорік більше повинно було з’являтися “одиниць”. При цьому – без тенденції до нового злиття чи то в прогресивну, чи освічену, чи революційну, але *масу*. “Живе, реально живе, працює, терпить і бореться, паде й тріумфує тільки одиниця. І моя скромна одиниця доходить до того, щоб тріумфувати по многих і болючих упадках. Тріумфувати не шумно, со тимпани і органи, щоб шарпати слухи ворогів і будити зависть завидющих. Се тріумф дикунів, негідний освіченого чоловіка. Мій тріумф тихий і ясний, як погідний літній вечір. Мій тріумф не має ворогів і не будить нічиєї зависті. Та він правдивий, глибокий і тривкий. Се моє щоденне життя, але піднесене до другого ступеня, осяяне подвійним сонцем, напоєне красою й гармонією.

Я витворив собі оте життя як нездобуту твердиню, в якій живу й паную, з якої маю широкий вигляд на весь світ та яка, проте, не стоїть

нікому на заваді, не дразнить нікого своїм видом і не манить нікого до облоги. Ся твердиня побудована в моїй душі [274, с. 55]”.

Зрозуміло, що ні ця, ні десятки інших рефлексій, які не можуть не належати й тому, хто їхнє виголошення передовіряє своїм літературним героям, не вичерпують масштабу Франкового виокремлення з традиційно українського художнього “менталітету”, який швидше звик ховатися за народ, ніж поривати з народом заради цього ж народу.

Нова літературна святиня – автор – не просто здобулася у Франковій творчості на високоінтелігентну незалежність від смаків та потреб народу, а й повела його дорогою, якою йшли малозрозумілі для нього Г. Сковорода, не перебендя, не кобзар, а геніальний поет-романтик Т. Шевченко, прагнучий новоукраїнського цивілізаційного модусу П. Куліш. Виразна відмінність від них І. Франка полягала в завершальних спробах художнього українського слова “переодягнутися” в звичні європейські наряди з тим, щоб почуватися й бути в усіх своїх складниках сучасним.

Показовим є те, що не хтось інший, а саме І. Франко сформулював головну з передумов реалізації цієї надзвичайно важливої потреби, коли писав: “Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчування внішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і нервів.

Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яким він повстав. Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів [277, с. 217]”. І, додамо, – модерної української літератури, де урбаністика спромоглася нарешті на паритетну присутність у всіх її жанрах і стилях, а з тим і в творчості не меншості, а більшості її талановитих майстрів.

Висновки до другого розділу

З часів києво-руської писемності земному життю протиставлявся ідеал “граду Божого”, не села, а “граду”, місця, що акумулює новації доби та досягнення народу. Дисертант акцентує увагу на тому, що Г. Сковорода свої віршовані роздуми адресував не мужикові чи майбутньому пролетарію, а тій “внутрішній” людині, яка або прокидається від духовної сплячки, або довіку перебуває у її полоні. Г. Сковорода не просто наполягав на необхідності морального самовдосконалення, а вважав його головним й невід’ємним чинником всецивілізаційного земного розвитку, зокрема культури, яку відділяти від релігійного і – ширше – духовного дискурсу на терені Європи означало б те саме, що цей дискурс обезводнювати, робити неспроможним народжувати все нові стратегії боротьби з варварством як станом.

Отже, з належною і цілком коректною мірою наближення до об’єктивного стану речей можна твердити, що українська культура й література XVI–XVIII століть безнастанно долали антитетичність. Г. Сковорода є яскравим втіленням письменника й мислителя, який динамізував і певною мірою визначив процес закономірної європеїзації духовного ресурсу культури рідної землі як культури передовсім християнської, яка не встигла пройти “повного” циклу секуляризованості.

У процесі наближення до творів минулого відбувається цілий ряд трансформацій як інтерпретаційного, так і суто методологічного характеру. Причин для цього багато й далеко не всі з них належать юрисдикції літературознавства. Це стосується ставлення до того чи іншого твору як з боку суспільства, так і з боку офіційної науки. Творчість М. Гоголя підлягає виміру величиною єдності чи “роздільності” з адміністративним і соціокультурним центром царської Росії. Петербург, до якого він так рвався із Ніжина, не те що не тішив, а мучив. Не завжди, щоправда, однаково сильно, але завжди суттєво. Не в останню, очевидно, чергу тому, що

сприймався в контексті удавано спільної, а насправді порізаної на “мертве” і “живе” підцарської “батьківщини”, якою Північна Пальміра для нього так і не стала. Не лише вона, а й Великоросія, що вилилось у природно негативне ставлення до різноманітних її захисників: звиклих до її мови та звичаїв чиновників і чиновництва, поміщиків, челяді, а в цілому – влади, яка й була головним інструментом обезличення Малоросії як феномена апріорно поетичного.

Акцентуємо увагу на цій цивілізаційній дилемі з метою увиразнення виключно гоголівського, зумовленого ментальними, а в суто творчому плані ще й архетипними світовідчуттєвими орієнтирами, письменницького “проекту” майбутнього, де “пеклом” є винятково державна нинішність, а “раєм”– старожитня простота, поосібне життя в молитві, наближення до природного ходу речей і самої Природи.

Принципова відмінність Т. Шевченка від малоросійських письменників-сучасників і навіть рідномовних поетів та прозаїків пізніших десятиліть полягала в тому, що він внутрішньо не належав до загальноімперського культурного контексту. Причинами були: по-перше, майбутній поет народився в селі, був селянською дитиною і опанував традиційно сільську культуру без посередництва офіційної, у якій (згадаймо тріаду: “самодержавие, православие, народность”) світогляд українського народу міг лише братися до уваги, але не більше. По-друге (і на це вже вказувалося), його суто читацькі смаки й уподобання формувалися у вільнюській бібліотеці Енгельгардтів і лише в Петербурзі були поширені на російськомовні видання. По-третє, художня мова й змістовно-асоціативні поля рецепторики Шевченка-графіка, маляра (і нарешті гравера) були загальноєвропейськими, що давалося взнаки і в його перших поетичних спробах, де “ревучий” Дніпро, степ, козак, русалка, доля є топосами не фольклорного, а літературного походження. “Садок вишневий коло хати” – це теж не дарунок України Шевченкові, а, навпаки, суто Шевченків

духовно-космологічний артефакт, яким він Україну означив і поетично обезсмертив.

П. Куліш часто висловлював ідеї, які ставали причиною відчуження із ним, навіть найвідданіших прихильників. Стосувалося це і “хуторянства”. Розцінювати хуторянство можна і як феномен своєрідного способу чи стилю життя. Не сварячись з царем, П. Куліш відділяє від нього і викриває “царських сатрапів” і на такому перманентному протиставленні зіштовхує правду столичну з хуторною. Це дає змогу остаточно з’ясувати найголовнішу з причин зміни своїх поглядів на шляхи соціального й літературного розвитку, що залежало від його особистого влаштування та настроїв. Поки різні державні посади дозволяли П. Кулішу чудово мешкати не лише в Санкт-Петербурзі, а й у Львові, Відні, Венеції, Флоренції, Парижі, він ані до європейських міст, ані до російської столиці аж надто категоричних претензій не висловлював. Більше того – одним із найбільш бажаних місць для постійного життя вбачав тривалий час не свій хутір Мотронівку, а Київ. Проте з 1883 р. саме Мотронівка перетворилася на місце, де звільнений зі служби і розсварений з поляками, львів’янами, киянами П. Куліш став шукати не ситуативно приватних, а всецивілізаційних переваг способу життя, яке він іменував “апостольським”. Враховуючи, що основною працею, у той час, був переклад Біблії, це можна зрозуміти й так, що, подібно до апостолів справжніх, він усвідомлював значущість своєї праці для народу.

Безпрецедентно розмаїтий і воістину велетенський за об’ємом доробок І. Франка відкидає будь-який сумнів у значущості для цього міської культури і феномена міста. І все ж далеко не все самоочевидне є саме таким – чи виключно таким – насправді. Розглядаючи творчість І. Франка, говорити, очевидно, треба про частини міста з гімназіями, університетами, редакціями журналів та газет, видавництвами, однак повністю ігнорувати аграрний контекст не доводиться, хоча б з тої причини, що він нагадував про себе постійно і скрізь.

І. Франко не визнавав жодної межі між потрібним і корисним розвитком культури та стратегіями, у яких на першому місці стояли потреби економічного, наукового й духовного розвитку модерної української нації, а з тим і модерної української літератури. У тому числі й міського соціуму, що стало чи й не візитівкою Франкового літературного доробку, куди місто не просто прийшло, а де воно жило на тих ідейно-художніх правах, що й улюблене вітчизняною поезією та прозою село. При цьому з доволі істотним уточненням: останнє не ідеалізувалося навіть за умов неприховуваного негативного ставлення письменника до процесів вимивання з села робітничої сили для міст типу Борислава. У таких промислових містах, родовища воску, сірки та нафти робили з патріархальної бойківської глибинки щось на зразок новітнього Клондайку. Збагачення там одних і незворотна люмпенізація інших теж під пером І. Франка набирала рис усього лиш доконаного факту, який аналізувався без сумнозвісних зітхань за “славним минулим”, нібито існуючим у тому минулому райському історичному оазисі, яку цивілізаційний поступ перетворив на неподобства кріпаччини, нав’язаного чужинства тощо.

Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – ознака, на нашу думку, – модерної української літератури, де урбаністика спромоглася нарешті на паритетну присутність у всіх її жанрах і стилях, а з тим і в творчості не меншості, а більшості її талановитих майстрів.

РОЗДІЛ ІІІ
ВПЛИВ МІСТА НА ПРОЦЕСИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

ЛОКУС – місцезнаходження чого-небудь, певна обмежена територія; локальний – який не виходить за певні межі; місцевий. // Властивий певному середовищу [30, с. 626].

ТОПОС – сукупність ознак певного населеного пункту, адміністративного-територіальної одиниці тощо [30, с. 1462].

ТЛО – будь-що, на чому що-небудь вирізняється. Середовище, оточення, загальні умови і т. ін., де хто-, що-небудь вирізняється; грунт, основа чогось. // Загальна основа, на якій щось здійснюється [30, с. 1456].

3.1. Локус міста в модерній прозі початку ХХ століття

Складність процесу дослідження урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ ст. пояснюється значною кількістю передумов, нюансів та іманентно колізійних теоретико-літературних проблем, які посилюються ще й тим, що не всі з них достатньою мірою відрефлексовані. Безсумнівним є момент взаємовиключності в парі “народність – модернізм”. Народність як певна політична й художньо-філософська течія трактувала й продовжує трактувати першу складову цієї пари як таку, що передбачає і навіть “вимагає” від історії домінуючої уваги до життя й культури села. Це у свою чергу “розмиває” поняття нації, яка в Україні теж вважала і вважає себе селянською, хоч її формування починається з цивілізаційних процесів, до яких причетні держава, освіта, промисловість, наука, революційні зрушення в мистецькій, духовній, політичній галузях

тощо. З огляду на це, оперувати терміном “українська нація” щодо українськомовної спільноти, скажімо, XVIII ст., на нашу думку, не зовсім коректно. Так само, як і припускатися довільної чи ні, але синонімізації понять “народ” і “нація” там і тоді, коли йдеться всього лише про свідомий своїх духовно-культурних витоків етнос, чиї гаївки, щедрівки, ліро-пісенний спадок, не говорячи вже про щоденну, тобто *живонародну* мову, є носіями та хранителями світогляду й традицій, які нація високого рівня розвитку може і повинна хіба що знати, передовіривши процеси їхньої рекультивації відповідним фахівцям. Припустивши існування історично градуйованого й, головне, давно існуючого феномена “етнос – народ – нація”, маємо все ж розуміти, що завершальна його складова не передбачає пріоритетності статусу народності там, де йдеться про *стратегії* історичного розвитку, модернізація якого провадиться за участю енергій і сил не статичного, а динамічного порядку. Такі сили достатньою мірою дистанційовані від реального стану речей, де десятиліттями (а то й століттями) можуть культивуватися традиції суто патріархального виміру й зразка.

Безперечно, це не означає, що переважним може і повинен вважатися виключно модерн, і що тенденції прогресивного розвитку не можуть даватися взнаки всередині таких історичних понять, як село і сільськість. Про це, зокрема, неодноразово нагадував С. Єфремов. У розгорнутій критичній розвідці “В пошуках нової краси” (1902) непродумане наслідування літературної моди відносив до жебрацтва (старчества), на противагу якому висунув ідею “нормальної еволюції та органічного розвитку”. Базував він цю ідею на тому, що, “якщо візьмемо хоча б лише одну сферу народного життя, скільки побачимо тут явищ, гідних розробки та уваги вдумливого художника, а між тим зовсім не порушених літературою або до сих пір мало приваблювавших її діячів: вплив нових економічних умов, зміни у залежності від цього розумового та морального обрису нашого села, розкладання старих вірувань, народження нових,

ставлення до освіти, малоземелля, питання переселенців, явища штибу галицьких “страйків”, які в дещо видозміненій формі, мали місце і на Україні і т.д. і т.д. [103, с. 119]”.

Перше, що в цій цитаті викликає сьогодні незгоду, це – апріорне об’єднання термінологем народ і селянство. Далі йде суто соціологічна орієнтація “вдумчивых художников” на проблеми й теми (“псування” чи й просто “зміна” народної моралі, вірувань, поширення пролетаризації і навіть люмпенізації села), розробка яких – і ця наша думка спирається на багатовіковий досвід як власне літератури, так і естетико-критичних суджень про неї – може, звісно, перебувати в статусі об’єкта письменницької уваги, проте не в ролі її головного натхненника.

Останнім, як за часів Гомера, так і в часи О. Бальзака, Л. Толстого, Т. Манна, А. Камю, Г. Маркеса, був і залишається феномен світу людини, де певні соціальні нововведення, або проблеми всього лише відтіняли шлях художньої думки до пізнання *буттєвих* засад екзистенційного шляху розвитку людини, з яким кожен твір і кожен талановитий митець прагнуть *порозуміння*. При цьому з обов’язковим урахуванням того, що “розуміння є окремим випадком застосування чогось загального до конкретної особливої ситуації [51, с. 289]”.

Вважати, що таким загальним є або можуть стати “отношение к образованию, малоземелье” чи “переселенческий вопрос”, звісно, нікому не забороняється. Як за комуністичної диктатури, жертвою якої став також і С. Єфремов, не заборонялися, а, навпаки, всіляко підтримувалися “теоретичні” вказівки, згідно з якими набула поширення теза, що “розклад мистецтва супроводжується втратою інтересу до соціального начала в людині [199, с. 41]”. Здавалося, що соціальність може бути величиною суворо регламентованою і стосуватися виключно “зовнішніх” сторін людського життя, що, зрештою, й відбилося в розподілі прози радянського часу на “виробничу”, “колгоспну”, “батальну”, “сімейну”, таку, що “боролася за мир”, була – чи намагалася бути – антиімперіалістичною тощо.

Подібних поцінувальних перебільшень С. Єфремов, звісно, не передбачав, однак уважати, що їх плекав і втілював в життя один лише більшовицький ідеологічний апарат було б історичним нонсенсом. Варто зазначити, що термінологеми типу “література для хатнього вжитку”, антикріпосницький роман, оповідання чи повість, революційна поезія та проза прийшли не з чиновницьких кабінетів, а з-під пера критиків народницького напряму, які слідували змістові й духові праць В. Бєлінського, М. Добролюбова, М. Герцена, Д. Писарева, М. Чернишевського і писали буквально таке: “Если…перед нами художественное направление, ради рискованных порывов в туманную высь закрывающее глаза на такие явления нашей жизни, при одном воспоминании о которых кровь буквально стынет в жилах; если оно проповедует презрение к живому человеку ради любви к мёртвой природе; если ради блаженства нескольких сверхчеловеков оно готово принести в жертву интересы масс народных; если, наконец, оно возводит в перл создания отвратительнейшие проявления извращённой человеческой природы, – то мы к нему иначе не можем относиться, как к явлению глубоко отрицательному, признаку упадка и нацианального маразма, грозящего нашей литературе неисчислимыми потерями и вредом [103, с. 120]”.

Адресувалася ця високо пафосна й щиросердна гнівна викривальна промова не новітньому європейському символізму та декадентству, а безпосередньо була спрямована проти О. Кобилянської, Н. Кобринської, К. Гриневичевої та Г. Хоткевича, тематика й стиль творів яких дисонансували з народницькими вподобаннями С. Єфремова. Одразу підкреслимо, народництво як певна літературна течія і народництво як політичний рух у пореформеній російській імперії – явища не те що не тотожні, а принципово протилежні: по-перше, у російського народництва не існувало чіткої національно розбудовчої програми, а, по-друге, ним апріорно узаконювалося накладання на всі народи тогочасної імперської Росії духовно-економічного “менталітету” титульної імперської нації –

великоросів, які подарували Україні чи не найбільш (після, зрозуміло, кріпаччини) руйнівну форму соціального буття – “общіну”, від якої до державно примусових колгоспів залишався один крок. Байдужість до людської долі, соціальних та загальнодержавних волевиявлень, власне, й стали однією з найстрашніших підвалин СРСР, інтернаціоналістські ідеали якого були всього лиш камуфляжем геноцидного за суттю і наслідками розповсюдження на всі “братні” народи й культури уявлення про світ як велику могутню й бездоганну Росію.

Зрозуміло, що зв’язок наголошеного аспекту великоросійського народництва з усім тим, що живило творчість І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного чи прибічників народництва П. Грабовського або Б. Грінченка, не йшов далі орієнтації на село й сільськість як на взірцеву модель соціуму, де переважала орієнтація на загальне (общинное) благо. Ми переконані: не слід відкидати, скажімо, співзвучність віри інтелігенції в народ, надій на народ і навіть цілком благородної ідеї “служіння народові” з більшовизмом як формою досить специфічної тоталітарщини в стосунках літератури й народу.

Стаття С. Єфремова “В пошуках нової краси” це засвідчує найперше тим, що в ній поняття “ідеальної” людської спільноти практично узурповано соціальною групою, чий загальнокультурний рівень, а з тим і культурні потреби ніколи не перетиналися з критикованим від нібито усенародного імені Ніцше та ніцшеанством. На це, зокрема, вказувала С. Павличко, яка з приводу згадуваного виступу С. Єфремова проти українських “декадентів” писала: “У риториці Єфремова зустрічаємо типове народницьке бажання говорити від імені “ми”, про “нас”, “нашу літературу”. За цим стоїть уява про літературу як про єдиний потік, а про письменників як про свого роду армію. Так само, як усіх об’єднує одна мова, так усіх має об’єднати один напрям, одне завдання. Крім того, література – спільна власність усіх її реципієнтів, тобто народу. Роль “я” письменника має бути дуже мала. На “я” майже ніхто не спирається. Воно

недорозвинуте й для народницького ідеолога підозріле [204, с. 71]". Підозрілими, є підстави вважати, були для С. Єфремова і прагнення шукачів "нової краси" робити об'єктом свого зображення соціальні прошарки, чий духовний екзистенціал рідко або й зовсім не кореспондує з сільськістю як цілком сформованим у собі й для себе світом. На пізнання та поетизацію цього світу українська література витратила чи не найбільше художніх зусиль. На час написання вищеназваної статті її автор не мав і не міг мати чіткого уявлення про тематичний діапазон прозомислення О. Кобилянської, який, втім, теж не вів до порозуміння з феноменом куди більш важливим – *художньою філософією* авторки "Царівни", повісті "Земля", численних оповідань та новел, яка (йдеться про філософію) була зорієнтована на мету, надзвичайно ясно сформульовану словами Наталки Веркович: "Я йду, щоб стати собі ціллю, вуйку! [141, с. 157]".

С. Єфремов подібні зізнання застосовує до особливо неприйнятної для нього ідеї "надлюдини", яка, принагідно зазначимо, ні в Ніцше, ні в О. Кобилянської не зводилась до зарозумілості чи прагнення стояти над іншими людьми. Тим більше заради самого звеличення, про що красномовно свідчить такий, для прикладу, параграф з "Книги для вільних розумів" із загальною назвою "Людське, надто людське": "Моя утопія. За кращого суспільного устрою важка праця і життєві нестатки повинні будуть випадати на долю тих, хто менше від цього страждає, тобто на долю найбільш тупих людей, і ця пропорція повинна буде прогресивно розповсюджуватись на всіх, включно до того, хто найбільш сильно відчуває вищі і найбільш витончені види страждання і через те продовжує страждати навіть при найбільших полегшах життя [192, с. 440]".

Не вважаючи необхідним з'ясовувати, що в подібних екзистенційних засадах слід віддати "декадентському" песимізмові, а що – революційному, але оптимізмові, укажемо на цілком очевидну належність цієї думки видатного філософа до означених ще Еклезіастом філософських наслідків, серед яких знаходимо переконаність у тому, що "…у великій

мудрості – велика журба, хто додає знання – додає страждання”. Далі у давньоєврейського проповідника йдуть численні вмотивування подібного стану речей, серед яких зустрічаємо й таке: “Усе прямує до одного місця; все з пороху постало і все повернеться у порох. Хто знає, чи людський дух знімається угору, а дух звірячий сходить наниз додолу? Я побачив, що нема нічого кращого для чоловіка, як радіти своїми ділами; така бо його доля; бо хто дасть йому побачити, що буде після нього?”.

Зрозуміло, що це поки що лише натяк на бунт проти людської заангажованості в суто земних вимірах призначення й сенсу плину людського життя. Серед них у часи О. Кобилянської значились економічна теорія К. Маркса, постулати соціального прогресу європейської соціал-демократії, не говорячи вже про різноманітні революційні вчення та практики, у межах яких, повторюючи найзагальніші думки про покликання літератури В. Бєлінського, Д. Писарева, М. Чернишевського, В. Плеханова, перебували й гнівні промови С. Єфремова на зразок: “Вот на этих-то основаниях – на желании забыться, отвлечься от общественных вопросов и зиждется успех символизма и смежных с ним направлений. Подобно гашишу, они усыпляют более искреннюю часть своих приверженцев, подходящих к ним с серьёзными запросами, но не имеющих смелости смотреть в глаза действительности и ищущих только одного – забыться от тяжёлых вопросов современности; они щекочут самолюбие других, давая очень удобную возможность “совсем без драки попасть в большие забияки” и считать себя передовыми, высшими людьми на основании чисто поверхностных признаков; они, наконец, удовлетворяют стремление большинства следовать модным течениям, не задумываясь над ними глубоко и принимая их на веру с первого, что называется, абцуга. Но каковы би ни были причины успеха символизма, одно для нас вне всякого сомнения: в лице его мы имеем дело с явлением решительно противообщественным, разлагающим, свидетельствующим об упадке среди данного общества того живого, бодрого настроения, которое является

необходимым условием движения вперёд. А может ли в приглашении к общественному квиэтизму заключаться какой-нибудь выигрыш, – на это, полагаем, возможен лишь один ответ [103, с. 117]”.

Критик, безперечно, помилявся: відповідей історія запропонувала значно більше. І серед них ту, що позбавила життя самого С. Єфремова, – диктатуру більшовизму, відкидати зв’язок якої з ідеологією та політичними ілюзіями народовства досить проблематично, тому що саме орієнтація на смаки та потреби народу стала методологічною візитівкою “методу” соціалістичного реалізму, який втілював у собі поєднання прогресивних ідей з не менш “прогресивними” формами соціального тиску, а точніше – тотального соціального рабства. Не випадково саме в Україні чи не першими прижилися форми “соціалістичного” за духом і буквою (А. Головко) епосу, народилася ідейно-естетична платформа “Плугу” та узаконилися переслідування тих, хто вважав цю платформу слабкою. Можна принагідно сказати й більше: навіть такі естетично неординарні прозові твори, як “Вершники” та “Чотири шаблі” Ю. Яновського, поетизують не що інше, як низову стихію, боротьбу сили із силою, ненависті з ненавистю, роблячи апріорно справедливим усе, що з-під стріхи (у тому числі й хазяйської) більш-менш визначеного “я” перебігає під дах духовно обезличеного “ми”. Те саме дається взнаки і в пізніших зразках поетичної прози, що одержало назву “химерне”, хоч у засадах химерії латино-американського канону в дилогіях В. Земляка та В. Міняйла присутні лише певні психологічні “чудеса” та дивацтва. А все решта залишається збільшовичено й раціонально класовим, що іще й іще раз нагадує про небезпечну спорідненість естетичних помилкових суджень літературного народництва з маніфестами творців, прикутих до соціальної злободенності мистецтва. Особливо ж мистецтва з визначеним наперед духовним сенсом та змістом, для якого справді чужою й ворожою видається спроба Ніцше хоча б теоретично визначити потребу дедалі більшої *індивідуації* як методів, так і результатів художньо-філософського пізнання

та адекватних цим результатам технік їх художнього втілення. “Усім засновникам релігій та до них подібним, – писав він у “Веселій науці”, – залишився чужим один різновид чесності: вони ніколи не робили із своїх переживань предмета пізнання. “Що я власне пережив? Що відбувалося тоді в мені і довкіл мене? Чи був мій розум достатньо просвітленим? Чи опиралася моя воля всіляким обманам почуттів і чи хоробро вона захищалася від усього фантастичного?” – так не запитував жоден з них, так і сьогодні не запитують усі славні богочестивці: вони, швидше, потребують речей, які свідчать *проти розуму*, і не напружують себе угамуванням цієї спраги, – таким чином переживають вони “чудеса” і “відродження” і дослухаються до голосів ангелочків! Та ми, інші, що спраглі розуму, хочемо дивитися в очі нашим переживанням так само суворо, як на науковий дослід, година за годиною, день за днем! Ми самі хочемо бути власними експериментаторами і піддослідними тваринами [192, с. 319]”.

Як бачимо, і Ніцше вдається до займенника “ми”, проте навантажує його потребами, задоволення яких передбачає значне напруження усвідомлення свого Я, котре до того ж не зламане минулим досвідом настільки, щоб передовіряти йому як сьогоднішні свої потреби, так і потреби майбутні. Хоч знати минуле вважає обов’язково потрібним, оскільки без цього неможливе критичне ставлення до спроб його перерости, чим, зрештою, і покликані всі інтелектуально-мистецькі зміни та “революції”, серед яких боротьба довкола українських модерністів та модернізму не стала винятком. Власне, це була навіть не боротьба, а частково випадкове, а частково й свідоме нагромадження непорозумінь, серед яких найпоказовішим є зарахування І. Франка до декадентів. На такі закиди найбільший реформатор вітчизняної літератури відповів віршем, де спробував поєднати непоєднуване: традиційні літературні цінності (вболівання за народ та “служіння” не лише історичним, а й політико-економічним його інтересам) з цілковитою свободою духовно-творчого

самовияву тих, хто з усенародного “ми” самим фактом (і природою!) творчої самореалізації вибув:

…Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох,
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик, пролог, не епілог.
Я з п’ющими за пліт не виливаю,
З їдцями їм, для бійки маю бук,
На празнику життя не прозіваю,
Та з бідності не опускаю рук.

Не паразит я, що дуріє з жиру,
Що в будні тільки й дума про процент,
А для пісень на “шрррум” настроїть ліру.
Який же я у біса декадент [272, с. 186].

Майже кожному з цих навмисне простуватих поетичних висловлювань, творча, критична й літературно-теоретична практика І. Франка дає безліч доповнень, уточнень і навіть спростувань. Але справа не в них, а в тій двоїстості, яку відчував чи не кожен модерний український митець, що в Австро-Угорщині, що в імперській Росії. Якщо навіть для англійця Байрона підневільність Греції стала причиною поїздки протесту в цю країну задля участі в її боротьбі з османською Туреччиною, то що мав вважати першочерговою своєю справою конгеніальний поет-українець? Справи виключно мистецькі, чи громадянські? Чи ті й інші, але з неминучим роздвоєнням між покликанням до творчості і моральним обов’язком долучити цю творчість до формування державного мислення і самої держави там, де *культура і фактаж* цього мислення не доросли. Не сформувалися ще навіть просвітянські сподівання на каси взаємодопомоги, читальні, рідномовні початкові школи, видавництва, преса, які багато в

чому допомогли у формуванні української самосвідомості, проте не долучали цю самосвідомість до модерного правознавства, науки, культури тощо.

На відміну від І. Франка, який це розумів, але не втрачав віри в *загальний* цивілізаційний поступ, О. Кобилянська (не без впливу, зрозуміло, Ф. Ніцше) мала і щодо вищезгаданого розвитку, і його наслідків – певним чином організованої громади – чимало упереджень, головними з яких були зовсім не феміністські, а, умовно говорячи, персональні претензії. Письменниця, власне, й писала "Царівну" спершу німецькою мовою тому, що ні тогочасна українська література, ні її читач не вважали першочерговими ті завдання, що їх ставила перед собою її героїня: передусім власною сутністю піднятися над тривіально буржуазним духом. Викласти це мовою понять про народне благо героїв "Перехресних стежок" І. Франка чи повісті "Для домашнього вогнища" О. Кобилянській здавалось неможливим найперше тому, що це суперечило основі її світогляду – *не лише ставати, а й* ***бути*** *собою.* При тому – не задля когось, а задля самої себе, що суперечило звичній риториці творів, у яких основною була ідея служіння. У часи Т. Шевченка – "меншому брату", пізніше – усім гнобленим, чию готовність до прийняття чужої жертовності література до уваги не брала. Поки не стала сама жертвою цього перманентного "служіння".

Проте ця проблематика ще залишалась попереду. О. Кобилянська поки що просто вибиралася з традиційного сюжетно-змістового континууму, намагаючись виробити стиль[11], завдячуючи якому духовна неординарність її героїні була б доведена найперше художньо: "Якась мізерна порожнеча обняла мене, і я відчула, що моє положення в житті дуже глупе і без смислу. Як же ж відносилися до мене люди – от хоч би і знайомі "моєї" верстви? Інтелігенцією переросла я їх геть-геть далеко, і до

[11] Або творчо його запозичити у тих митців, які складали мало або й зовсім не досліджену читацьку її "лектуру", серед якої напевне ж були німецькомовні романи шукачів не просто "нової краси", а й нового про цю красу слова.

них вертати назад духом було мені неможливо; а одним замахом станути їм поруч мене – було їм неможливо. І тому що вони (їх була більшість) не могли станути на моїй степені, мусила я до них знижатися, іншими словами: мої обставини змушували мене підлягати їм. Далі і я не була "жінка" якого там небудь мужчини і не представляла тому жодної вартості. А що найважніше – я не мала жодного маєтку. Скільки спин гнулось би переді мною, коли б я мала маєток. Гроші мають вартість [141, с. 206]".

Характерологічна адекватність подібного мислення і його далеке від "ясності" та літературної "норми" суто мовне оздоблення залишається й по сьогоднішній день більше експериментальним, аніж близьким "способам вираження" І. Франка, Б. Грінченка, не говорячи вже про М. Коцюбинського, молодого В. Винниченка. Модерність цих письменників породжувала значно менше критичних непорозумінь, аніж героїня О. Кобилянської, яка літературно "народилася" в іншій країні, а в Україну прийшла певною мірою в гості. І в ній, змінивши мовні одежі, залишилася жити. Проте чи свідчить цей факт про органічне поєднання повісті "Царівна" із загальними – у тому числі й модерними – змінами в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.? З огляду на процитований уривок, здавалося б, ні, оскільки психологічне підґрунтя "потоку свідомості" Наталії Веркович своєю джерельною базою має не напрацьований україномовною прозою "метатекст", тобто жіночу проблематику й жіночі типи, художнє розрізнення яких підсилюється доробком Марка Вовчка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки, Лесі Українки, а власну духовну територію і власне на ній підґрунтя. Закономірне чи лише означене стає зрозумілішим після слів Лесі Українки про відмінність "Царівни" (поетеса послідовно називає цю повість романом) від романів Габріели Ройтар "Aus guter Familie" та італійки Неєри (псевдонім Анни Цукарі) "Teresa". "Сравнивая эти три произведения, – пише в статті "Малорусские писатели на Буковине" Леся Українка, – мы видим, что героиня-русинка вышла с большим успехом из борьбы, которая превратила

немку и итальянку в несчастных, истеричных старых дев. Это объясняется тем, что русинка постаралась победить в самой себе те враждебные начала, с которыми приходилось ей бороться в окружающей среде, тогда как итальянка и немка не имели на это ни мужества, ни сил, ни даже ясного сознания необходимости такой самопобеды [263, с. 73-74]".

Отже, і в розбудові фабульних перипетій О. Кобилянська виявила дивовижну самостійність, хоч – і це надзвичайно симптоматично – постійно підкреслює у своєї героїні такі "традиційні" риси, як патріотизм, неприйняття будь-яких проявів шовінізму, високо поетичне відчуття природи. Таке наділення Наталії Веркович певним набором "цнот" рідного літературного походження мало на меті зробити героїню духовно зрозумілішою, ближчою для тих, хто у своїй інтелігентності не заходив далі любові до всього свого: історії, звичаїв, українськомовних авторів, уважаючи при цьому все чуже апріорно ворожим. Виявляється, ні: можна зачитуватися датчанами, шведами, німцями і цим тільки збагачувати внутрішній свій світ, плекати поетичність, душевну вразливість і духовну стійкість найвищого особистісного ґатунку. І на додаток до цього буквально ненавидіти філістерство, яке не має національних ознак, хоч часто маскує свою порожнечу саме національним одягом, мовою, вірою, звичаями.

Переоцінити загальнолітературне значення подібних реформаційних змін у галузі художнього спостереження життя важко ще й тому, що ними значно розширювався горизонт сучасності, віднині наповненої реаліями й проблемами, які не обмежують себе турботами про хліб насущний і тих, хто його має обмаль. А головне, ці зміни передбачають вихід за межі здебільшого селянської хати й ведуть у домівки містечкового та міського соціуму, суто характерологічна "генеалогія" якого не була, напевне і ніколи не буде, виключно етнопсихологічною. Зрозуміло, що це ще не заявка на урбаністичне письмо та урбаністичну проблематику, але доволі яскраве свідоцтво її потрібності та важливості. Окрім того, це ще й свідчення готовності (чи неготовності: усе залежить від того, звідки на тогочасну

українську літературу дивитися – з її середини, чи із західноєвропейського або російського “боку”) понятійного, образного, стильового, або навіть суто лексичного арсеналу рідномовної прози ступити на шлях об’єктивно неминучих змін. При цьому надзвичайно важливим було й залишається те, які з цих змін відносити до стратегічно важливих, а які – до просто перехідних, які є всього лише реакцією того чи іншого письменника чи письменниці на т.зв. “злобу дня”

С. Єфремов, як ми вже зазначали, вимагав найперше злободенності соціально-політичної, не зрозуміло з яких причин не вважаючи саме такою інтелігентські за мисленнєвою і стилістичною барвою пошуки свого Я. Подібні вимоги звучали й звучать анахронічно навіть з точки зору здорового літературного глузду, про який не слід забувати ні тоді, коли йдеться про високі матерії (онтологічні мотивації повсякчасного художнього поступу, його естетичний “супровід”), ні коли йдеться про страйки, конституцію, свободу преси, яка – свобода – не звільняє мистецтво від мистецтва. Народницька критика і народницька “художня ідеологія” чи-то не хотіли бачити, чи просто не здатні були бачити в повторюваності одних і тих сюжетних, тематичних і просто сенсових структур таку ж загальнонаціональну загрозу, як і бездержавність, валуєвщина, загальнопосполитий суржик тощо. До цього необхідно додати й те, що зациклений на однобічно тлумаченій традиційності читач просто відвикав чекати від кожного нового твору чогось незвіданого, незвичного і навіть важкого для розуміння і сприйняття. Таким чином поповнювалися ряди філістерів ура-патріотичного напряму й чину. Це не означає, що література соціального замовлення – лише естетизований напівфабрикат, хоч безумовна швидкоплинність усього, що потребує негайного прямого висловлення, значно вкорочує віку як тому, що в такий спосіб мовиться, так і його суто мистецькій інфраструктурі.

Потреба в розмові про вічні буттєві цінності, зрештою, означає таку саму потребу в читачеві, здатному її декодувати, чого, ризикнемо висловити

категоричну впевненість, широка спільнота ніколи не робила і зробити не здатна. Хоч кожен талановитий митець уже одним тим, що вдається до літературно апробованих жанрів, робить це від його імені.

О. Кобилянська повістю “Царівна” всього лише приєдналася до докладних розповідей про сирітську дівочу долю у світі, який звик до вимог тогочасного суспільства: моралі, передсудів, цінностей. Те саме стосується тогочасних соціо-психологічних реалій, серед яких переважають гнівні тиради на адресу здебільшого польських шовіністів, чия презирлива зневага до всього українського Наталію Веркович і саму авторку глибоко ображала. Проте незмірно важливішим у повісті було й залишається намагання письменниці перепрофілювати всю систему образів і художніх засобів свого твору на дійсність, яка була присутня в тогочасному житті не в традиційних її виявах: соціальній нерівності, в основі якої лежали багатство та бідність, перипетіях матримоніального зразка тощо. Куди більш важливо для О. Кобилянської було прищепити рідномовному мистецькому вислову смак до рефлексії, цікавість до людини як носія проблем та потреб не лише “матеріальної”, а й духовної повсякденності, до якої належала і проблема модернізації, а в подальшому й докорінної зміни художнього відтворення українського літературного світобачення.

О. Кобилянська вдається до роздумів про такі способи художнього письма і бачення, які б сприяли передачі думок та настроїв, які (принаймні, у творах земляків) ще не одержали мистецького поширення: “Природу описувати – трудно, особливо нічний краєвид.

Я хотіла би нинішній вид буковинських гір задержати навіки в пам’яті, а передусім одну частину краєвиду. Високу, стрімку, густо поросту лісом гору, відділену від сусідньої гори глибоким вузьким яром. У тім яру все темно, однак я його знаю, він не страшний. По спадистих стінах його повиростали густо смереки і то вони здалека темні. Серединою між великим і дрібним камінням котиться потік. У мерехтячім світлі місяця

блистить місцями, мов дзеркало. Тло, від котрого відбиваються гори, – то синяво-сріблясте небо, засіяне зорями, ніжними миготячими зорями.

Понад стрімкою горою, що піднімається під те спокійне пишне склепіння, мов великанська піраміда, стоїть місяць. Його фосфоричне сяйво немов уділяється вершками столітніх смерек, і ті наче тонуть у нім, – у нім і в прозоро-синявій мряці, що сповиває цілий ряд гір.

Далеко-широко розляглася глибока тишина, і все те: краєвид, місяць, мряки і місячне матове сяйво, пригадують собі дивні казки, переповнені смутком, щастям, сльозами, усміхом, пристрасною любов'ю, не відповідною до нинішніх часів.

В ту далечину, що наводить на душу тугу, полинув мій погляд [141, с. 156]".

Від звичних пейзажних замальовок, що передають замилування героїв красою природи або підкреслюють (чи з ними контрастують) ті чи інші душевні переживання, цей ліричний ескіз має на меті "дістати" із сутності героїні найпотаємніше – потребу жити не так, як живеться, а як слід жити за умови поєднання щоденного життя людини з усім тим, що належить вічності і вічно до себе манить. Про що саме конкретно йдеться, читач може лише здогадуватися. Та й то, очевидно, не кожен, а, як письменниця і її героїня, самозаглиблено мрійливий. До того ж мрійливий не безпредметно, бо душевні переживання, які переважають в умонастроях Наталії Веркович, належать до духовних основ особистості. Її справді важко зарахувати до революційних, таких, що потребують барикад, жертовної праці "на благо народу", однак це не означає, що героїня О. Кобилянської стоїть осторонь усіх тих, які "прагнуть радості, що народжується з правди [141, с. 190]". Тільки правда ця набагато більша від партійних вказівок та догм, хоч імператив соціальної справедливості для неї є теж досить істотним. Але не менш істотною залишається здатність героїні до безперервного пошуку власного Я у світі, про що вже мовилось, але без акценту на результатах, які ведуть за межі як соціальної, так і особистісної прагматики. Мається на

увазі означений повістю “Царівна” рух нашої літератури не лише шляхом постійно оновлюваної тематики і пов’язаної з цим модернізації її художнього арсеналу, а рух інтеграційний, наслідком якого стає органічне влиття доробку її провідних майстрів у загальномистецькі контексти доби.

“Своєю творчістю, – зазначав Микола Євшан, – Кобилянська внесла в українську літературу дуже важний *елемент культурний* [102, с. 205]”. Елементи визначеної культурності торкалися насамперед психологічної сфери, де у письменниці майже не зустрічається художніх “консервантів” загальнонародного походження навіть там, де, як у повісті “Земля”, репрезентантом художньої ідеї виступає побут і мова простого народу. Те, про що О. Кобилянська розповіла світу, мало своїм співавтором здобутки тогочасного живопису, музики, філософії, театру, чого українська проза до того часу не практикувала.

Не менш новаторською була колізія “Царівни”, де конфлікт героїні й громадськості прочитується як протиборство найбільш згуртованої людської спільноти – спільноти посередностей з особистістю нетривіально масштабного духовного потенціалу. Саме “Царівною” українська література означила початок виходу з тривалого періоду спільності тем та своєрідного естетичного конформізму, якому існує чимало цілком задовільних пояснень. Одне з них дозволяє чіткіше визначити інноваційну вагомість творчої манери О. Кобилянської. “Нова українська література, – зазначається в академічній Історії української літератури, – виникла на хвилі визвольного руху, у якому їй судилося забезпечувати функцію гуманістично-історичного самоусвідомлення українського суспільства, стати формою збереження й самовизначення його національної ідентичності. Вироблене національною естетичною думкою 50-70-х років розуміння твору мистецтва (П. Куліш, М. Драгоманов, І. Білик, І. Франко) як соціально-історичного документа часу орієнтувало письменників на розуміння цієї функції передусім як соціально-пізнавальної. Остання відповідно до духу позитивістського емпіризму, властивого

загальноєвропейській художній свідомості XIX ст., могла бути здійснена через відображення й аналіз безпосередньо побаченого, відчутого. Художнє слово цінується насамперед за його інформативну, відображальну здатність, за смислову точність, що природно пересуває центр ваги в структурі української літератури на прозові жанри. Показово, що до рефлексій у формі опису, епічності, тяжіє й поезія 70-90-х років (І. Франко, Б. Грінченко, М. Старицький) [131, с. 75].

Ознак, які б перекидали місток від соціально-психологічних прозових творів А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного до "Царівни" серед вищеперерахованих засад літератури "як соціально-історичного документа часу" нараховується не так уже й багато. Хоч ми розуміємо, що героїня О. Кобилянської багато чого "документує" собою теж. Проте зводити це "багато чого" до "безпосередньо побаченого, відчутого", тобто до позитивістського реалізму, не виникає ні потреби, ні бажання з досить простої, на перший погляд, причини: ніщо із цього "побаченого" не існує поза твором як реальністю щодо паралельного ряду предметно-сприйняттєвого світу. Наталія Веркович, власне, виводить присвячений їй твір з системи залежності від певних умов, поглядів, на дослідження яких українська література XIX ст. витратила чи не найбільше сил. А саме – системи жорстких соціальних детермінант, залежність від яких пропонує один практично вибір – боротьбу з неправдою, яка, доводиться констатувати, була і залишається непереможною.

Боротьба з життям, яким воно історично склалося, взагалі є заняттям неперспективним. Чого, читаючи "Царівну", не скажеш про життя Наталії Веркович, тобто життя розтривожено самосвідомої особи, яка себе вдосконалює не заради занурення в себе, а заради *переможної присутності* в дійсності, котра залишається практично незмінною. Цей суто модерністський акцент над тиранічно всесильним обставинним фактором був викликом не лише реалізмові попередньої літературної доби, а й викликом реальності як такій, що до того ж "звикла" до виражального,

м’яко кажучи, анабіозу, оскільки мінялася на українських теренах не вельми охоче й, що більш важливо, не з власних бажань. Причина цього неодноразово вже називалася – бездержавність України, чий цивілізаційний розвиток мав вимушеною складовою відштовхування від усього, що разом із змінами несло нові форми зросійщення, спольщення, онімечування. Особливо яскраво це засвідчувала освітня політика держав-домінаторів, які не дозволяли галичанам, русинам та малоросам мати рідномовні університети, а на території Царської Росії – ще й гімназії та реальні училища, тим самим подовжуючи життя сумнозвісній “мрії” М. Костомарова та М. Драгоманова про “літературу для хатнього вжитку”. Тобто художнє письмо про селянські хати і для селянських передовсім хат, оскільки за межами останніх життя залишалося не українським, а в “перекладі” на рідну мову (чи в зображенні рідною мовою) за духом і побутовою культурою чужим.

Зрозуміло, що під тиском усе того ж обставинного фактора – з’явилися русини-вчителі, адвокати, посли до парламенту, русинські рустикальні банки, газети, видавництва, політичні партії (стосувалося це виключно Австро-Угорщини), а в імперській Росії – “Освіта”, народні школи, жменька українськомовних видавництв та газет, – межа між чужим і рідним неминуче розмивалася. Українськомовна і “україномисляча” громадськість стала коли не переважати, то все голосніше про себе заявляти в містечках і містах, робочу силу для яких постачали села. Індустріальні Харків, Донбас, Катеринослав, Київ, Львів теж стали покриватися терміном “українська хата”, що призвело до самоліквідації народної літератури, хоч орієнтація на народ і адресування усього написаного народові залишалися декларативно пріоритетними ще довго. Власне, такими вони є і будуть завжди, оскільки читач, хоч би яким він був нечисельним, теж належить до народу. Інша річ – який саме читач і читач чого: бульварної преси чи т.зв. “високої літератури”, яка в порівняні з масовою завжди програє. Притому

не лише фінансово, що, проте, очікуваних смертей автора й самої літератури не приносить і, слід сподіватися, не принесе ніколи.

Зміна літературних поколінь, літературних (у тому числі й читацьких) уподобань та потреб є процесом такою ж мірою неминучим, як і художньо та духовно оздоровчим. Хоч, як це засвідчив статтею "В пошуках нової краси" С. Єфремов, викликає безліч непорозумінь, серед яких досить поширеним є перейняте есхатологічним пафосом відчуття втрати обов'язково високих і обов'язково народу потрібних ідеалів соціального співжиття, про які сам народ якщо й замислюється, то зовсім не заради того, щоб наповнити ними буквально всі духовні шпаринки своєї щоденності. Разом із тим саме ця щоденність життя міняє. Не обов'язково на краще чи гірше, але неминуче інакше, що однією з перших засвідчує література, чиї позитивні та негативні герої не лише розмірковують про різні матерії, а й банально живуть: кудись ходять, щось бачать, щось їдять, у щось одягаються, від чогось намагаються триматися на відстані, а щось, навпаки, перетворюють на споживача часу дарованого небесами. Саме цим, до речі, й зумовлені постійні турботи письменників про достатній об'єм т.зв. "життєвої правди", без якої не обходиться ні філософський, ні соціально-психологічний, ні, тим більше, сімейно-побутовий чи й навіть пригодницький романи. І "правда" ця врешті-решт міняє художню "реальність" не менш кардинально, ніж політичні катаклізми, що, власне, і є одним з головніших фактажних донорів нашої роботи. Село й місто у XX ст. йшли назустріч одне одному не з волі І. Франка чи М. Коцюбинського, а тому, що свою колишню відособленість переросли. При тому не лише в економічному чи загальнокультурному напрямах розвитку, а в самій людині, яка почала дивитися на світ очима, в яких суто *урбаністичний кут зору зрівнявся із селянським*. Природа, її краса чи, навпаки, занедбаність або за певних соціальних обставин цілковита байдужість до людських негараздів, страждань і невиправданих надій на краще у творах українських прозаїків та поетів кінця XIX – поч. XX ст. не

поміняла, звичайно, сільської прописки на міську. Розглядаючи художні моделі буття в українській прозі 20-х років ХХ століття Л. Кавун наголошує, що “Українська майбутність моделюється у художній прозі 20-х років як гармонійна й завершена цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднується духовність і технологічні досягнення.

Закономірним кроком у цьому напрямку цивілізаційного розвитку є технізація, урбанізація патріархального українського світу [135, с. 154]”. Цей час позначився масштабністю літературної творчості, яка стала носієм змістів, для сприйняття і розуміння яких необхідно було мати відповідний рівень світоглядних знань і переконань. І це залежить від рівня освіченості, начитаності, а в цілому – культури реципієнта, національні духовні переваги якого перестають домінувати у сфері естетичного смаку: останній дедалі більше залежить не від місця народження, а від багатства й інтенсивності внутрішнього сприйняття особистості.

Наскільки це принципово й суттєво відрізняється від традиційно “народних” стосунків слова із змістом, а змісту – з його читачем, засвідчує вірш М. Вороного “Spharenmusik” (Музика сфер /нім./.)

Тиха гармонія ночі.
Лагідно в височині
Сяють ласкаві, ясні
Зорі, мов янголів очі,
Мрійно-сумні.

В сяйві од шат променистих
Небо зітхає, тремтить, –
Мліє таємна блакить;
Місяць на хвилях імлистих
Марить чи снить.

Бачиться, в тиші глибокій
Крилами має весна;
Мляво хвилює луна,
Десь в просторі високій
Ледве чутна.
Легкий, як мрії зітхання,
Любий, як марево снів
Лине з надхмарних країв
Повний краси, раювання
Божеський спів.
Мовби в широкім просторі,
Славлячи бога свого,
Духи співають його.
Слухають місяць і зорі
Співу того.
Тихо бринять і зникають
В безвісті згуки ясні
Гаснуть, як в морі огні,
І лебедять і спадають
В душу мені. 1904 р. [49, с. 113-114]

І автор, і читач цього імпресіоністичного шедевру, безумовно, звітують перед собою в тому, як збагатилася й витончилася українська літературна мова і як багато нового вбирають у себе ті самі, що й у Шевченка і, воднораз, не зовсім ті самі зорі, місяць, небо, спів. Разом із новотвором М. Старицького “мрії” здіймаються над землею на куди більшу височінь, аніж у відомому вірші М. Петренка “Небо”, не втрачаючи при тому кровного зв’язку з тим різновидом поетичності, що його плекала впродовж століть рідноземна мова та її основа – душа рідного народу. Наполегливої боротьби літературних поколінь, напрямів, тематичних та

стилістичних уподобань Україна добільшовицької доби не знала. Хоч генерація, для прикладу, “Молодої музи” поводилася (здебільшого, щоправда, в кав’ярнях та на сторінках літературної преси) з певним викликом, що, не заважало І. Франкові ставитись до своїх молодших колег з цілковитим розумінням і навіть захопленням.

3.2. Двополюсність української ментальності в українській прозі на зламі століть

Якщо говорити про загальновизнаних майстрів вітчизняного художнього слова кінця XIX – поч. XX ст., мусимо констатувати своєрідну мистецьку двополюсність їхнього доробку, причиною якої став суспільно-історичний розвиток України. Так, важко уявити у творчості М. Коцюбинського, періоду його літературного дебюту, твори, пейзажна “складова” яких свідчила б про достатньо глибоке занурення його художнього зору в питання новостворюваної “урбаністики”. Навпаки, у молодого письменника переважали цілком традиційні краєвиди: з полями, луками, лісом, повним сонця і манливі простори моря. Та в пору остаточного змужніння таланту цього визначного митця багато чого докорінно помінялося. М. Коцюбинський усе частіше став звертатися і залучати у свої духовні контексти місто, що не означало його – міста – позитивного чи негативного зображення. Ні, ідеться всього лиш про ставлення до міста як до цілком природного соціального середовища, більшість деталей якого митцем не лише обжиті, а й переведені в категорію сутнісного створення нового способу життя як людини, так і суспільства.

“Щодня було те саме. Ноги, немов непотрібні, самі знали звиклі дороги, і очі, теж наче зайві, байдуже приймали все до нудоти знайоме. Пливли перед ним і безслідно зникали маломістечкові доми і все ті ж самі люди, наче потерті меблі у хаті, між якими роками можна ходити, не

помічаючи навіть. Бульвар серед міста з рядом голих тополь, що біліли на осінньому небі, як хребти риб, алея, по якій щодня ходив він, так добре знайома кожним вибоєм або ріжком цеглини, на якому не раз спіткнувся. І та фігура, що йшла назустріч, – чиновник із казначейства. Похитала чорним пальтом, защебнутим глухо од голови до ніг, мигнула розчосом фарбованих баків і ліниво підняла над безбарвним обличчям бриля… [151, с. 111]".

Звиклому до "класичного" (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний) екзистенційного розвитку читачеві може здатися, що й на цей раз український прозаїк працює в режимі протиставлення міського бульвару неприсутньому пейзажу десь там, за межами "маломістечкових домів", проте цього сюжетного ходу М. Коцюбинського не приймає. Хоч динаміка його оповіді живиться саме протиставленням, але – сну й реальності. Так, герой оповідання "Сон" (1911) Антін має хату, дружину, дітей, учительський фах без жодної гадки про те, що саме ці існувальні топоси є для нього ворожими. А життя без нього, у якості, скажімо, нічим не обтяженого споглядача яблуневого квіту чи краєвидів Карпат або Криму – безальтернативно краще від нудьги в місті. Прозаїк не припускається цих тривіальних белетристичних ходів, маючи значно істотнішу мету: прорив у реальність не конкретного життя, а буття та чинників, які визначають його природу, основа яких у метаморфозах художнього мислення, що спричиняють зміни літературних епох. Найбільш поширеною серед них у радянському, приміром, літературознавстві, була іманентно присутня в мистецтві як своєрідній "системі систем" тенденція на оновлюваність, а з тим і новаторство. Але новаторство, коли йдеться про літературу саме радянську, ідеологізоване, про що свідчить, наприклад, така красномовна цитата: "Проблеми нашої доби вищі, складніші, "ідеальніші" за ті, що хвилювали XIX століття, вищі настільки ж, наскільки соціалістичне суспільство вище суспільства буржуазно-дворянського. У зв'язку з цим і наша радянська література за своїм соціальним типом, за своїми історичними завданнями, за своїм місцем в художньому розвитку людства

складає новий, більш високий етап в історії літературного розвитку. Кажучи образно, наша доба більш геніальна”. Далі йде уточнення: “Потрактовувати більш пізню й історично більш високу стадію в історії суспільства як у той же час і більш високий ступінь власне літературного розвитку – це означає змішувати різні поняття. Іншими словами, радянська література переважає класичну літературу в історичний якості, а не за рівнем власного її розвитку. Переважання останнього штибу – мета, до якої радянська література стремить [39, с. 18]”.

М. Коцюбинський як офіційно визнаний класик, який сприяв розвитку і цієї літератури, і її методу, прагне в аналізованому нами оповіданні до історично іншого – “правди” про людину, умовно говорячи, вічної, якою та не стала чи сформувалася в буржуазно-дворянському суспільстві. Автор прагне відтворити в літературі людину, якою *вона відкрилася* після занурення в її сутність Стендаля, Флобера, Достоєвського, Толстого. Применшувати чи відкидати при цьому значення соціального й суспільно-економічного чинників не потрібно: герой “Сну” вчителює не десь, а в тогочасній малоросійській провінції, присутній в оповіді: “Антін покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі – калюжа. Йому не треба дивитись на місто. Він може подивитись в калюжу і побачити город: важкий білий собор в шапці зеленої бані, цегляний будинок управи і жовті стіни суду. Все це змістилось в одній калюжі [151, с. 112]”. Все, крім Антона, у якому сон, який він перекаже дружині, розпочинає процес своєрідного переродження: “По дорозі стрічались дівчата, провінціальні кози, з блиском вогкого ока, з свіжим обличчям, еластичними рухами тіла. Щось лишалось од них в повітрі, як після весняного грому, будило і освіжало. Хотілось щось пережити сильне і гарне, мов морська буря, подих весни, нову казку життя. Виспівать недоспівану пісню, що лежала у грудях, згорнувши крила. Він знайшов би нові слова, не ті, що листям осіннім шелестіли попід ногами, а нові, багаті й дзвінкі [151, с. 113]”.

Нічого надзвичайно дивного в цих реакціях далеко ще не старого і, головне, близького до літератури, чоловіка на дівочу молодість і красу, ніби немає, хоч сам Антін розуміє, що розтривожений він зовсім не цим, а самою здатністю душі й серця до тривог, ми б сказали, трансцендентальних, які виникають і переслідують героя не десь поза містом, а в місті. У межах одного й того ж дня й одного душевного стану, який починається зі згадки про себе іншого, яким Антін був не лише у сні про острів Капрі, а яким є постійно. Інакше звідки б після міста вранішнього до нього прийшло місто вечірнє, подарувавши йому – і українській літературі – одну із перших урбаністичних рефлексій найвищого поетичного зразка: “Смеркалось. Антін в’яло минав квартал за кварталом. Дивився, як поволі дерева пірнали в сизий туман та рисувались на небі як темні жилки на перламутрі. В переривах кварталів – молочна мла, за якою чулось далеке і безкінечне. З неба сіяв дрібненький дощик і ніжним холодком осідав йому на обличчя. Світили вже світло. Тротуари блищали, ловлячи в себе вечірні тіні дерев. Капало з стріх. Все частіше краплі стікали з дахів, з ринв, з стін. Вони грали, співали, дзвеніли, міняли темп, силу і голос. Незабаром вулиця обернулась в симфонію крапель. Непомітно випливли з туману ліхтарники, розносячи світло. Тихими вулицями в вечірній мряці по всіх усюдах розтеклися з легким гойданням червоні вогні. Чорніли тільки в ліхтарника ноги, а над ним гойдався вогник. Оживлялась музика крапель, сумних і веселих, лінивих і жвавих, глухих та дзвінких. Вдалині м’ягко блимнули вікна, і чиясь невидима рука тихо зводила половинки віконниць, наче до сну стуляла повіки [151, с. 113]”.

Процитований уривок дозволяє акцентувати увагу на трьох принципово важливих для подальшого викладу положеннях, якими підтверджено:

а) входження національної прози в рецепційну і власне текстову психореальність міста;

б) зміщення (цей процес має власний історико-літературний сенс) провідної лінії українського художнього макрокосму із сфери селянськості в сферу перехідного урбанізованого середовища, домінантними ознаками якого на кінець XIX століття стануть риси життя й побуту соціальних груп не лише землеробського способу буття;

в) збагачення української літературної мови виражальними та зображальними можливостями модерного масштабу та виміру, яскравим свідченням чого є природна поетичність викладу в ситуаціях, де традиційна (у тому числі й фольклоризована, і власне фольклорна) поетичність не здатна засвідчити нічого більшого, окрім самої себе.

Усе це, зрозуміло, не означає повного й глибокого наближення змістової урбаністичної до того, про що, і як почала писати більшість літераторів Наддніпрянської (Великої) і Галицької та Буковинської України. Ідеться, лише про своєрідні зрушення, як у процесах розвитку мови, так і в сюжетах, створених за допомогою цієї мови, “реальностей” сільського, містечкового, міського життя. Незалежно від того, чи героєм твору є звичайний хлібороб, чи, як наразі бачимо, державний службовець, учитель, процес моделювання його характеру ні на початковій, ні на завершальній стадії вже не потребує інновацій народно-поетичного зразка. Як і сам народ, література теж долучається до соціальних новацій часу, у репрезентантів якого з’являються “власні” художні традиції і “власні” способи їх постійного оновлення. Набирає, зрештою, сили загальновідомий імператив І. Франка, який у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” твердо зазначав: “Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та заразом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі [278, с. 34]”.

Необхідно зазначити, що з часом видозмінюється, втрачає виключно етнографічну спрямованість і саме поняття національного, в якому

з’являється дедалі більше прогресивних ознак: зосередженість, як це бачимо в російській літературі, на т.зв. “вічних питаннях” (“Війна і мир”, “Воскресіння” Л. Толстого, “Злочин і кара” Ф. Достоєвського), увага французьких романістів до максимально індивідуалізованих розтинів буттєвого плину (“Червоне і чорне” Стендаля, “Пані Боварі” Г. Флобера), притаманна багатьом європейським літературам, але найбільш яскраво втілювана в Англії (Ч. Діккенс, У. Теккерей) зосередженість на соціально-побутовому підґрунті людської долі і т. ін. Саме тому в поняття “національний характер” слід вкладати не лише етнопсихологічне підґрунтя минулих віків, а й динаміку вираження певних духовних впливів (суто англійський скептицизм, німецький ухил у трансцендентальність, російська схильність до каяття) в жанрі драми, поезії, роману. Підґрунтям для їх розвитку стали не прототипи Емми Боварі чи Андрія Болконського, а художній світогляд та непересічний талант, сформований процесом читання й глибоко свідомої творчості. З огляду на сказане, українськість Лесі Українки можна вважати результатом не сліпого наслідування традиційно малоросійським тематичним (козаччина, нещасливе кохання, оскарження долі) та формальним (коломийковий вірш, неавторизована силаботоніка, жанрова бідність) уподобанням, а наслідком повного і всеохоплюючого відриву від матричної культури художнього мислення. Відрив у розвитку літератури подарував світові українську версію легенди про Дон-Жуана, “революційне” бачення біблійних, пізньоантичних сюжетів, колізій доби Реформації тощо. “Леся Українка, – письменниця класична в порівняні з характером всієї іншої сучасної нашої творчості, – вважав Микола Євшан. –Хоч в дійсності нічого класичного у неї немає: саме віддалення тем, і більш шляхетне, тонке, артистичне, щоб так сказати їх оброблення, зовсім не віддаляє її від сучасного моменту та не позбавляє пульсу життя. Маємо враження тільки, що для пластичного втілення своїх образів, для об’єктування своєї артистичної культури – Леся Українка не має у нашому житті місця. Воно занадто бліде і безбарвне, не може бути тлом ані

декорацією для тих великих по замислу постатей, які їй треба вивести [102, с. 241-242]".

Звичка скрізь, де тільки можна, вплутувати в мистецькі справи життя, яке має нібито один і той самий пульс, що в художньому творі, що поза ним, дається, як бачимо, взнаки і в мисленні критиків, які не боялися твердити: "Через брак глибшої культури, артистичної і духовної, занапастив свій талант І. Нечуй-Левицький [102, с. 281]". З цим можна було погоджуватись, або не погоджуватись, бо літературний артистизм – критерій не лише однієї культури. В оповідній дилогії про бабу Параску та бабу Палажку його цілком досить для зарахування цих народознавчих перлин до розряду класичних. Проте справа не в термінах, а суті, яка відповідно до вищенаведених суджень наголошує про застарілість тих принципів у стосунках митця й читача, згідно з якими читач вже підготовлений для сприйняття і розуміння творів. А головне – непідлеглим до вимог, щодо безперервного духовного та загальнокультурного зростання, що їх ставила перед собою Леся Українка, чиї симпатії до простого народу не викликають жодного сумніву. А от чи була вона поетесою, драматургом, прозаїком, публіцистом та критиком виключно народним, – однозначно сказати важко. Хоч у своїх перших прозаїчних спробах ("Така її доля", "Святий вечір", "Весняні співи") вона ясно засвідчує, що простий читач, його життя, мрії та побут є для неї величиною ідеальною.

Такі душевні настрої імпліцитно присутні і в художньому світі "Лісової пісні", сумарна сенсова відстань якої від змісту оповідань про бабу Палажку та бабу Параску, "Кайдашевої сім'ї", "Миколи Джері", "Хмар" проте настільки велика, що навіть з огляду на значні історичні зміни в житті пореформеного українського села пояснити їх відповідними загальносуспільними чи й навіть загальнокультурними факторами неможливо.

Тільки фактор індивідуального духовного розквіту й зростання поетеси може дати відповідь – та й то неповну – на питання, чому саме Мавка, а не Лукаш чи й дядько Лев докоряють практично загальній цивілізації тим, що вона зациклена на виключно меркантильних потребах. Мавка здатна до відчуття й замилування Красою, тобто має чутливу і здатну до праці душу, але не має "загальнообов'язкових" потреб Духу, серед яких злитність з життям Природи, повага до життєвих сил Матері-Землі, які Леся Українка зарахувала до найголовніших. Підкреслимо – Леся Українка, а не Україна, що мало б раз і назавжди відучити вітчизняних дослідників її творчості вести пошуки концептуальних засад художнього мислення поетеси в знаному з дитинства народному побуті, народній пісні, у яких відкладено і закладено багато, але далеко не все. Коли розглядати доробок Лесі Українки в цілому, то можна зазначити, що "Лісова пісня" є твором, де рідна мова і її носії працюють у режимах неприсутнього ні серед народу, ні в надрах літератури *всецивілізаційного філософського діалогу*, котрий зараз (програми "партій зелених", акції антиглобалістів, набатні тривоги екологів) набирає такого звучання, як питання війни і миру, боротьби (чи співіснування) Заходу й Сходу, клонування людей тощо. Леся Українка цього всього, безперечно, не передбачала, хоча саме вона однією з перших відчула і в цій поемі *пережила* наслідки духовної глухоти ситого (у її творі немає кріпосної залежності, неправедних державних інституцій, утисків) невдоволення серед краси без бажання краси, про що писати її ніхто, окрім неї самої, не змушував. Наявність "Лісової пісні" Лесі Українки, "Тіней забутих предків" М. Коцюбинського, "Царівни" О. Кобилянської дали підстави цитованому вже Миколі Євшану заговорити про певну тенденцію в розвитку української літератури, яка живилася народолюбною "поетичною археологією, що творить підставу т.зв. святощів національних". "І просто чудно якось стає, – нотує критик, – що й досі ще удержалися ті форми патріотизму, убрані в безграмотні в повнім того слова значінні літературні твори; що й досі люди не увільнилися від

тих “чарів” та не навчилися дивитися на життя іншими очима. Широке поле, степ розлогий, рідна пісня, кохання, дружба, веснянки, співи, воля, щастя всіх, краса природи, етнографія, покритка, нетоплена хата, галушки, частунки, сватання, писар, старшина, парубки, дівчата, молодиці – і так без кінця, цілого півстоліття!! [102, с. 249]”. І далі: “З усього вищесказаного ясно, що такі обставини мусили доводити до резиґнації літературно-громадську думку. В зароді вони придушували всяке голосніше слово, яке розносилося хіба тихим плачем по Україні. *Творча думка не могла мати терену* в серцях людей; а не маючи такого терену, не маючи до кого звертатися, не знаходячи ніякого відгоміну, – мусила або відразу капітулювати, або опинитися зовсім самотньою, відокремленою від тенденції всього життя, в опозиції до нього. І бачимо, як *дійсні творці*, дійсні наші письменники, виходячи від ширших інтересів, від *згоди* своєї з тенденцією життя суспільного, від бажання *жити спільністю інтересів* з широкою громадою, – йшли щораз більше в противному напрямі, поки не опинювалися самі тільки перед *проблемою індивідуалізму*. Душа опинюється нараз сама серед широкого космосу і говорити може тільки з Богом; вона бачить неможливість жити широким життям і єднитися духом з окружаючою громадою. Тут її трагедія. Вона бачить повний образ *прози життя*, всю безвиглядність втілити свої думки. І починає *мріяти*. Понад сірою буденщиною заточує веселчані кольори, на крилах пісні летить на стрічу новому Богови. І, не можучи виливати перед загал скарби своєї душі, нагромаджує їх в собі, культура своєї душі являється одиноким суспільним завданням і посланництвом [102, с. 253]”.

За повної незгоди з переконанням критика, що в кожному істинно індивідуальному творчому акті немає “тенденцій життя суспільного”, а тим більше “спільності інтересів з широкою громадою” і що не все естетично й духовно новаторське визначається поняттям “індивідуалізм”, цілком погодимося з визначеною ним розбіжністю між поезією та прозою “археологічною” і творчістю тих, хто не визнавав жодних естетичних

обмежень. Зрозуміло, що серед критичних відгуків на подібну творчу позицію були й такі (згадаймо реакцію С. Єфремова на повість О. Кобилянської “Царівна”), що передрікали “ослушникам” відторгнення від решти літературної громади, не говорячи вже про неминуче розходження із “здоровими” читацькими потребами, що, як показав час, було свідченням звичайної ідейної обмеженості. Література справді рухалась “на стрічу новому Богові”, ім’я якому – творча свобода. Тим конструктивніша, чим більше число різноманітних геніальних здогадок про людину і знань з нею поєднувалися. Хоч живився художній розвиток не геніальністю одиниць, а художнім просвітленням десятків і сотень тих, хто намагався судити про дійсність мовою самої дійсності. Була серед них і Леся Українка, перу якої належить одне з найбільш несподіваних для української літератури кінця XIX століття оповідань “Над морем” (1898). Не взятий до уваги ні галицькою (оповідання було в 1901 р. надруковане в “Літературно-науковому віснику”), ні великоукраїнською критикою цей жанрово близький до об’ємного психологічного есе твір залишався в літературознавчій “тіні” і за радянських часів, що, втім, зрозуміло: як і в п’єсі “Бояриня”, тут теж зустрічаємо надзвичайно виразні наголоси на психологічний антагонізм росіян і українців у сфері т.зв. “внутрішньої культури”. Твір про тортурні витівки непідконтрольного духовно-етичній цензурі “его”, суто ментальні характеристики якого (невміння стримувати емоції, зафіксований ще Фонвізіним комплекс агресивної неосвіченої людини) служать лише матеріалом для створення образу людини, що нездатна бути щасливою без нещастя інших людей. Той “інший” втілює безліч образів, серед яких перманентно перебуває стара служанка, москвичі-батьки, які переживають за хвору на сухоти доньку. Особливо, коли взяти до уваги її марнотратство, нестриманість у стосунках з чоловіками, її потребу в шанувальниках та успіху. І все це у віці, коли дівчині справді необхідна чиясь увага, а то й співчуття, бо, повторюємо, Аллу Михайлівну привела до Ялти не примха, а хвороба. Хоч сама по собі

примхливість – то її друге “я”. При практично повній відсутності першого “я”, створеного на підставі загальної освіченості, знань французької мови і французьких бульварних романів, бажання виглядати модною, гарною, а головне – мати завжди поруч – і цим насолоджуватись! – чоловіка-жертву. У Ялті ним повинен був стати відомий курортний серцеїд Анатоль, що звернув на себе увагу найперше тим, що залишався до Алли Михайлівни байдужим.

“ – Ви може думаєте, – зізнається вона випадковій своїй компаньйонці, – що я вже “страждаю”? О ні! Тільки він мене інтригує, се правда. Знаєте, яка думка займає мене? Взяти б і закрутити голову сьому серцеїду, та так закрутити, щоб він просто збожеволів, а тоді сказати: “Adieu!” – і поїхати собі в Москву, а він тут нехай “страждає”. От була б штука! Чорт мене побери! – вона тільки що налагодилась по-циганськи “взвизгнуть”, але завчасу втрималась і затулила рота рукою, – Що се я, божевільна? Адже ж ми на вулиці! [262, с. 174]”.

Для читача, вихованого на творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка і навіть І. Франка, перспектива стати духовним співучасником подібної афери могла б здаватись навіть образливою. Особливо після того, як цей глибокоідейний читач раптом починає розуміти, що автор (і то не який-небудь, а Леся Українка) Аллі Михайлівні співчуває. Хоча у той же час, сама, як митець, переконливо доводить: перед нами один з пустоцвітів, людина-штамп. При тому – відверто пересічного зразка. Та ще й зіпсованого тим різновидом внутрішньої зіпсованості, що його дослідив і явив світові своєю “Попрыгуньей” А. Чехов. Особа абсолютно бездушна. Але – жива! І її муки, коли Анатоль її чи то кинув, чи не удостоїв курортним фліртом, теж по-людськи живі. Як і сповнена помсти роздратована жінка, від імені якої ведеться оповідь: людиною надтерплячою, проте не настільки, щоб змовчати, коли реабілітована у власних очах увагою молодого офіцера-гвардійця Алла Михайлівна починає їй докоряти її ж добротою, заявляючи:

…– Я тільки хочу, аби ви знали, що я помічаю, як ви корчите з себе miss Forster.

– Що таке?

– Так, здається, звалась та англічанка, що поїхала до якутів? “Утешительница прокажённых”! Вона ще в Москві гроші збирала на церкву для них. Напевне, і вона їм духовно-моральні книжки читала… Все ж таки нехай і вони послухають…

– Коли не заснуть! – перебила я.

– Іменно, коли не заснуть! – підхопила Алла Михайлівна, – що ж робить, “куда нам, дуракам, чай пить”! Море, поезія, природа, ідеї…

– Ми з вами, скільки пам’ятаю, ні про які ідеї не говорили!

– О, звичайне! “Не мечите бисер перед свиньями!”

– Або, як у нас кажуть: “Шкода мову псувать!” – зірвалось у мене.

– Что вы?

Я не повторила і спустила очі додолу, бо чула, що у мене був “темний погляд”, повний непримиримого, фатального антагонізму…

В цю хвилину у сусідній хаті почувся чийсь голос і бренькіт шпор [262, с. 191]”.

Наявне у цій суперечці виключно підтекстове нагадування про те, що беруть у ній участь люди не лише різного виховання, різних культур, різних, зрештою, характерів, але й різних народів, тим й цікаве, що свідчить про полізмістовність твору, яким сказано набагато більше, аніж засвідчено його текстом. При тому – і це чи не найголовніша з наших тез на цьому етапі роботи – сказано в цілковитому відриві від асоціативних полів традиційної української прози, які, безперечно, спираються на образний арсенал мови, де курорт, його побут, маса деталей світського жіночого вбрання, бульварна та “висока” проза, виглядає своєрідним антисвітом. У

цьому “антагонізмі”, який знаходиться в центрі літератури, є ще й такі площини, як художня ідея, образ автора, образ світу, для яких ніби й не існує соціальних проблем, що спричинили революційні виступи 1905–1907 років, переворот 1917 року, та національно-визвольні рухи. Ми вже не говоримо про світові війни 1914-го та 1941-го років, що стали підґрунтям літератури “втраченого покоління”, французького екзистенціалізму, започатковане тією ж Францією захоплення “новим романом”, про який в Україні чули тільки професійні філологи та студенти. Це, зрозуміло, не означає, що українська проза ХХ століття перебувала в стані своєрідного художнього анабіозу, міняючи лише визнані чи просто модні (або й нав’язувані) ідеї. Хоча саме ідейний бік творів привертав найбільшу увагу, оскільки йшлося про актуальне питання: чим є Україна в сучасному світі, чи має вона майбутнє і хто втілює ті тенденції й сили, що прагнуть надії на це майбутнє перекреслити? А коли до цього додати суто соціальну проблему, актуальну на той час (повне в царській Росії безправ’я низів, історичний пережиток монархії та монархізму, децивілізований російський різновид капіталізму), маємо ситуацію своєрідної літературної “прикутості” до викривального пафосу чи не кожної художньої розвідки, незалежно від того, чи присвячена та розвідка часам далеким (“Захар Беркут” І. Франка, “Бояриня” Лесі Українки), чи звернена до сучасного села та міста.

Духовна форма життя, що надзвичайно істотно – містила могутній психотипологічний заряд, формувала той прошарок суспільства, який для повного і всебічного відтворення, потребував нової художньої мови. У літературі й для літератури це, зокрема, означало перехід від “дзеркальних” реакцій на реалії життя до письма, у якому реалістичність зміщувалась убік своєрідних зон незалежної свідомості, у якій герой не “переховується” чи захищається від дійсності, а втілює ту дійсність. У подібну творчу формулу цілком вкладається і стиль Лесі Українки, яка (йдеться про її прозу) мала своїх героїв за партнерів на шляху до соціально-духовних пошуків, зовсім не банальних. Героїня оповідання “Над морем” не поспішає нікого судити,

що не означає її фатального примирення з душевним марнотратством, клонованими жестами, фразами, сміхом тих, хто її оточує: “Часто сміх той перебивався кашлем, а очі світились і обличчя палали – може, від веселощів, може, від задухи, а може – від сухот? Се ж була курортна публіка. Вона прибула сюди, щоб залишити морю і горам свої болі, щоб визволитись від своїх недугів. Чи визволиться ж? І що визволить її? [262, с. 194]”.

Запитання: “Від чого визволить?” – навіть не виникає, оскільки художня манера не передбачає поділу людської екзистенції на причини і наслідки:

…Я найняла собі човна з вітрилом.

– Куди ж правити? – спитав гребець.

– Просто так, – і я показала рукою на горизонт.

Вітрило надулось, хвиля загомоніла, і човен помчав прудко, мов чайка морська; перелетів затоку, поминув мол і загойдався широкими розмахами. Се ми виїхали “на чисте”, як кажуть моряки. Править не треба було: вітер і хвиля гнали сами. Човен то здіймався високо, то спускався низько, м’ягко і лагідно перебираючись з хвилі на хвилю. Я дивилась на берег, на місто: за кожним рухом човна воно немов коливалось, так, мов посилало прощання. І сонце прощалось: від берега бігли до нас червоні тремтячі стрічки, вони миготіли, мов язики пожежі, на темних, зелених хвилях. Вкупі з ними тремтіла і тінь від узгір’я, вона немов доганяла нас…

Я довго зоставалась на морі. Вже й смеркання згасло і темна ніч розкинула своє шатро над морем.

– Темна ніч – море буде горіти, – сказав матрос.

І справді за стерном затремтіла блакитна фосфорична смуга, весла кресали огонь. Я набрала рукою води, підкинула вгору. І блиснув фантастичний фонтан холодного вогню. Дельфіни плескались, збивали на чорній воді гейзери світла. Летючі зорі падали в море. Берега було не видно

в темряві, тільки далеко-далеко горіла громадка вогнів, мов стожар. Глибоке небо немов промовляло до моря огнисті слова, а море співало урочистій ночі свою могутню, величну, вічну поему [262, с. 194-195] ”.

Присутність подібного типу художнього письма в арсеналі української прози кінця XIX ст. визначальне і доленосне: саме ним, а не новими творами про ті чи інші соціальні негаразди, зростаючий класовий антагонізм, нездоланну пихатість влади, письменники звільняли себе й читача від того різновиду літературної сліпоти, коли текст втрачає здатність бачити і насичуватися сонцем. А точніше – світ у його цілісності, яка не обов’язково й не завжди сяюча, але завжди масштабніша й більша за певні емоції, конфлікти, рефлекторні перебільшення, у яких (принаймні, у Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської) завжди присутній інгредієнт краси. Яка характеризується також наявністю самодостатньої “правди”, яка визначається власною мірою, чого немає в “Тінях забутих предків”, де цілком реальні кров, жорстокість і природна людська непостійність творять мозаїку, мистецьке значення якої перевершує багато творів класичної епіки. А головне – говорить про людину й народ багато такого, що раніше або не було видимим, або не могло пробитись крізь нашарування канонічної прози, яка започаткувала погляд на світ крізь художню призму замилування простотою.

Українська проза початку XX ст. без значної кількості запозичень не могла обійтися тому, що їй, на відміну від поезії і навіть драматургії, доводилось змальовувати всі сфери людського життя, лексичне забезпечення яких здійснювалося ресурсом тих мов і культур, що були своєрідними донорами процесів загальноєвропейської модернізації. Саме вони вперше визначили такі політичні, загальносоціальні та економічні реалії доби капіталізму, як класи, міжкласові антагонізми, реформа, банківський кредит, партія, партійний з’їзд, акція, фемінізм, цивільний шлюб, парламентаризм тощо. До цього необхідно додати ще й інтернаціональні інтенції освіти, яка свій перехід від церковноприходських

і народних шкіл до гімназій та університетів забезпечувала засвоєнням побутової і наукової термінології, що мала поширення лише в стінах означених закладів. Хоч звідти теж ішла “у народ”, про що засвідчує внутрішній монолог героя оповідки М. Яцківа “Ой не ходи Грицю” Дмитра Чижика, який покинув гімназію заради театру. Не стаціонарного, а пересувного, з убогим реквізитом і не менш убогими репертуаром та трупою, що, втім, не заважало Дмитрові сприймати своє нове життя морально й інтелектуально вищим, від навчання в гімназії, про яке він згадує з неприхованою відразою:

“Ненависні постаті професорів з темних придорожніх корчів вилазили як потвори без серця, без ніякої поради, як злі духи.

Він оправдувався перед власним сумлінням. – Як же я міг видержати в такім пеклі? Д-р Швон обняв греку і латину в VII-ій клясі і ти виковуй йому на пам’ять цілі партії лекцій, виковуй як у тебе жолудок цілими літами на дієті, здоровля і сил нема, а з інших предметів також цілі копи матеріялу… Гей, чи ж я не був рад! Таж в тім моя амбіція була, щоби скінчити гімназію. Де-б я був і пішов відтак, чи на фільозофію, чи на який інший факультет, лиш би скінчив гімназію. Та не знайшла ся ні одна щира людина, аби мені була порадила і помогла [319, с. 44-45]”.

Усе, що стосується орфографії, орфоепії і синтаксису у М. Яцківа, то вони лише наближалися до літературних норм, які на Великій Україні вже майже вкоренилися. Про це свідчить проза Лесі Українки, оповідання якої “Над морем” у суто мовному (та й змістовому) плані набагато “однорідніше”.

М. Яцків і всі, хто сповідав духовний та художній європеїзм, право на експеримент і для кого в поняття “нова література”, “новий герой”, “новий стиль” входила потреба в “новому житті”, оновлювалися, чого не було серед потреб народництва. Це, зрозуміло, не звинувачує сам народ, його побут і повсякденну працю. Свідченням цього є творчість одного із найвизначніших українських модерністів В. Стефаника. Його стиль не

можна назвати “позиченим” у народу, хоч після експериментальних перших поезій у прозі він писав виключно про нього.

Знищене революційною злободенністю, а більшовизмом насильно призупинене, вкорінення в художньому мисленні України тенденцій модерну, найперше позначилось на *тематиці* переважаючого числа прозаїчних творів. У цих творах знову домінують герої й конфлікти з життя “низів” – тієї революційної маси, від зміни свідомості якої залежало майбутнє більшості держав Європи. Така переконаність митців та політиків досить швидко була спростована результатами воєнних та революційних катаклізмів першої половини ХХ ст. Імперіалізм що англійського, що німецького чи есересерівського зразка, народними масами лише маніпулював, тоді як пропонований всіма політичними програмами соціальний прогрес як залежав, так і продовжував залежати від чинників, які базувалися на рівні розвитку науки, освіти, промисловості, культури. Не говорячи вже про готовність чи неготовність самого “революційного” народу до демократичних змін, які не потребували кровопролиття, репресій та воєн. Але без них, на жаль, не обходились, про що література невдовзі заговорила на повний голос.

Маємо, передусім, на увазі твори митців т.зв. “втраченого покоління”, до числа яких є всі підстави приєднати й автора роману “Поза межами болю” (1924) Осипа Туринського, творчість якого продемонструвала здатність вести мову про час і судити цей час з позицій не вузько класового, а загальнолюдського гуманізму. Говоримо про це з певним випередженням дискурсивної хронології для того, щоб чіткішою постала закономірність, згідно з якою художній модерн і модерність потребують духовного синхрону не з усіма тенденціями розвитку людського буття. Підготовлена І. Франком галицька проза тому й пішла далі змістових кордонів “романтики вітаїзму”, які “вірили, що місто поступово сформує новий тип людського світосприймання, адекватний раціонально організованій економіці [135, с. 147]”, класово недальнозорих і по суті “кривавих”

романів “Бур’ян” А. Головка, “Вершники” та “Чотири шаблі” Ю. Яновського. Ця проза мала у своєму внутрішньому (себто *засвоєному*) обсязі психологічні й філософські студії М. Яцківа, поеми “Похорон”, “Смерть Каїна”, “Мойсей” самого І. Франка, не говорячи вже про маніфести та авангардні поетичні твори П. Карманського, В. Пачовського, без яких, не було б феномена “празької школи”.

Стосується це й прозової української урбаністики, яку започатковували не розповіді про місто й життя у місті, а вміння зобразити це життя в контексті створеної в місті культури. Неминучим співставленням у художній свідомості – є умови життя в ньому й поза ним, що, для прикладу, далося взнаки вже в “Тінях забутих предків”, де мовний, світоглядний, поведінковий колорит персонажів-горян тим і незвичний, що ближчим (а відтак і не таким поетичним) є для автора і його читача персонажі повісті “Fata morgana”, оповідань “Що записано у книгу життя”, “Подарунок на іменини”, “Коні не винні”, які думають і діють у межах і під впливом реальності, чиї закони дебатуються й пишуться не в селі і не з огляду на нього.

Певну (хоч далеко не достатню) міру готовності до освоєння цієї реальності прозаїки почали виявляти в міру того, як стали звільняти свій стиль і його концептуальні складові від розмаїтих служінь: бідним і їхній біді, соціальній справедливості, музейній, з огляду на патріархальні її складники, правді, справі прогресу, гуманізму, демократії і т. ін. “Хто робить наймичку з літератури, – зауважував з цього приводу М. Євшан, – той виключає її з життя, а, властиво кажучи, убиває життя в літературі. Наймит, як свобідна людина, мусить умерти, щоб служити. Він, так би сказати, поза порогом дійсного життя. Він їсть в кухні [102, с. 305]”. І цією кухнею, хоч би як парадоксально це з першого погляду звучало, є соціальна актуальність та як її наслідок – партійність, яку від народності відрізняє лише політична заангажованість.

Одним із перших міських романів вітчизняної прози є – “Танець тіней” М. Яцківа, назву якого іронічно уточнено: “Роман з рідного побуту”. Цей автобіографічний у своїй основі твір (його автор працював певний час рахівником у “Товаристві взаємних обезпечень “Дністер”, яке в “Танці тіней” одержало назву “Народна сила”), цікавий нестандартною тенденційністю, яка полягала в розвінчуванні міфу про галицьку єдність довкола громадських ідей, спрямованих на благополуччя рідного краю. “Люди скрізь люди” – говорить автор, хоч зміст “Танцю тіней” цим не обмежується тому, що Львів, де вони живуть, і справа, якою займаються, багато чого в їхніх характерах корегує, а то й істотно міняє.

Місто справді не село, де чуже життя і біди не кидаються у вічі, проте вони й не хвилюють сторонніх людей в урбанізованому середовищі. Одна з причин цього – анонімність більшості з тих, хто йде міськими майданами, поруч з тобою очікує трамвай, стоїть у черзі до віконця залізничної каси або просто йде назустріч, несучи в собі світ, знати про який можна лише в найзагальніших рисах – з огляду на одяг, вираз очей і ще, може, течку чи сумку, якщо та в руках є. Більшого значення мають умови життя та праці, які в місті раціоналізуються і навіть обездуховлюються такими самими темпами, як і розвиток науки, освіти, бюрократії, котрі ділять людей на керівників і підлеглих. З обезличеності та конторського ідіотизму починає М. Яцків романну подорож долями працівників “Народної сили”:

“При однім столику сиділи два академіки, оден читав на ноту акафісту сухі числа з актів, другий дивився в аркуш, чи нема ошибки і відзначував кожну квоту олівцем. Нервовий поспіх, терпелива сліпанина, дур сухої праці і злоба буденного ланцюга робили з сего відділу нору безголов’я і сує ти. Були се люди, яким завируха зломила ціль життя і запрягла тут в неволю хліба. Коли уважати бюро за каторжну кару, то всі ті люди робили таке вражіннє, що вони свідомо і з покорою терплять покуту і давлять в собі свободу і всякий розмах за те, що не мали життєвої хитрості,

не вміли хилити ся і стреміти до карієр, як їх товариші, що тепер були вже докторами, попами, судіями, професорами та інженерами.

Часто, майже щогодини, панував тут в цілій кімнаті голос одного чоловіка. Був се скучний, деревляний, стогнавий голос шефа, Владислава Макама. Постать і приличку сего чоловіка трудно описати. Не був він високий, ні низький, ні грубий, ні тонкий, але й середньої міри не було в нім ніякої. Постать, лице, характер, а навіть претенсіональний убір, капелюх, кашкет, чи шапка і черевики зміняли ся у того чоловіка, що кілька днів. Оден одинокий голос був все той самий, тільки по окремих нагодах більше захриплий та уриваний, гробовий… [318, с. 25]".

Наведений уривок складає загальне враження про стиль романіста, у якому галицький канцелярит виконував функції мови інтелігенції, котра формувалася службовими обов'язками, де рідне слово, навіть шановане, позначало далеко не все. А те, що могло позначити, не завжди органічно та доцільно накладалося на духовно-інтелектуальне середовище оповіді, якою прозаїк намагався заглибитися в стан внутрішньої ворожнечі, відчаю героя, а то й філософського протистояння світові, вади якого роблять абсурдними ділові основи "Народної сили":

"Нам слід освідомити собі, – каже, для прикладу, alter ego автора Немирич, – що в нашій управі, з виїмком може одиниці, самі смертельники, які прийшли для наживи. Жаден не знає цілі, не розуміє справи, не почуває ся до відповідальності своїм іменем перед історією. Хто без свідомості береть ся до якогось народнього діла, поповнює легкодуший злочин. Треба руки, щоби потрясла і збудила оспалих, темних негодяїв [318, с. 224]".

Про що конкретно у цій викривальній промові йдеться, загалом зрозуміло, однак що саме стоїть за виразом "смертельники", чим є насправді "легкодуший злочин" і чому байдужі до рутинних своїх обов'язків службовці належать до "темних негодяїв", залишається питанням, відповідь на яке потрібно знайти літературі в цілому. Ця відповідь, щоразу частіше звучала в спробах прозаїків освоїти нові для них

життєві масиви, а головне – напрацювати модернішу літературну мову, у якій природно співіснувала б лексика загальнонародного вжитку і сотні й сотні зворотів та слів мови освічених та високоосвічених людей. Роман М. Яцківа репрезентує всього лиш спробу поєднання галицького діалекту з мовою державних і недержавних установ, де бухгалтерський облік, банківські операції, певні операції з іпотекою та землею "українізуються" не лише повільно, а й, певною мірою, неприродно, шляхом механічних запозичень та калькування.

Подібна неприродність переходить у мислення героїв тоді, коли вони стосуються проблем "абстрактних" – т.зв. "*філософії"* людського життя, його призначення, сенсу тощо. Це не означає, що зміст "Танцю тіней" виглядає штучним, таким, що не знаходить повноцінного вираження в тому способі авторської думки і при тому правописі, який був уживаним у той час. Роман для тогочасного галицького читача став інтригуюче цікавим тому, що був "написаний на основі реальних подій і що більшість персонажів мала прямих своїх прототипів [125, с. 19]". Однак вважати його визначним твором, який художньо підняв і, головне, *вирішив* проблему взаємодії психологічних особливостей буття урбанізованого суспільства з новітніми тенденціями вітчизняної прози, немає вагомих підстав. Однією з причин можна вважати те, що "суспільні процеси автор малює в реалістичному ключі, хоч трапляється, що реалістична основа твору вступає в конфлікт з модерним способом розкриття характерів. Герої повісті[12] "Танець тіней" мають споріднені риси з персонажами модерністичних новел письменника. Ці персонажі "добираються до джерел тайни", їм "демон лопоче крилами у душі", вони почувають себе як знаряддя "далеких невловимих сил", виголошують гасла, що "найбільша правда в смерті", перетворюються в тіні, що танцюють божевільний танок [125, с. 21]". Усе це відповідає, звісно, істині, але не всій. Особливо з огляду на продовження вищенаведеної цитати: "Тому здається закономірним, що письменник,

[12] Це жанрове «перенайменування» твору стосується тієї його редакції, що з'явилася в радянські часи не без цензурного нагляду й тиску.

готуючи книгу до видання уже в радянський час, викинув з твору багато цих “тіней” і саму назву “Танець тіней” змінив на соціально конкретну – “В лабетах”. Повість стала обвинуваченням капіталізму в Галичині й тих “батьків народу”, що наживалися на крові “братів” [125, с. 21]”. Одразу дві позиції критика засвідчують давню й досі невиліковну хворобу української літератури на “реалізм” і “соціальну справедливість”, які не є гальмівними, а тим більше сутнісно застарілим. Швидше навпаки вони є безперечними складовими діалогу душі й розуму читача з моделями світу, що присутні в кожному художньому творі і визначають його сутність. Але чи зводиться, для прикладу, зміст роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” до його назви? Напевне, що ні, оскільки йдеться в ньому також про руйнацію традиційної України, а точніше – старожитньої, і про незаперечний прихід на місце її засад капіталізму. Панас Мирний романом “Хіба ревуть воли як ясла повні?” сумував з приводу втрати українським селом буттєвих основ, де впродовж багатьох століть мало що мінялося. Крім, зрозуміло, панів і підпанків, яких письменник судив теж по-старосвітськи – з постійними озираннями назад, коли село ще не плодило ні таких розбишак, як Чіпка, ні безсердечних визискувачів з власного роду-племені. Загальнолюдське і класове за цих умов мало очевидний перекіс у бік класового, при переважанні якого герой обов’язково втрачав апріорні моральні цінності народу, і набував рис і навичок панських, дрібнобуржуазних чи й просто міщанських. Місто за таких умов і далі залишалося своєрідною ворожою резервацією соціальної аморальності і з священним поняттям “народ” не асоціювалося. Зрозуміло, до появи нового духовного фетишу – пролетаріату.

Така історично вкорінена у свідомість українського письменника градація духовних цінностей у межах ділення “народ – не народ”, а з тим “село – місто” (за радянських часів вони мінялися місцями, і в другій половині XX ст. моральне верховенство знову перейшло до села) перетворювала на ворога літератури саму літературу, яка прагнула постійно

відроджуватись, не аналізувати, а ремствувати, не розвиватися, а “наслідувати”, не повноцінно жити, а незмінно боротися. У тому числі й за безперечно багату, милозвучну народну мову, забувши про давнє з цього приводу застереження М. Драгоманова: “Треба, щоб поперед мова ся нажила собі літературу, і не архаїчну, а нову, пригодну для практичних потреб сьогочасних [96, с. 229]”. Учений мав на увазі підручники й праці з природознавства, фізики, математики, які б забезпечили життєдіяльність національної школи. У той же час, таку практичну користь для України завжди мала і буде мати художня література, творена на базі високорозвинутої літературної мови, чиє фольклорне й народне коріння не слід абсолютизувати тому, що в умовах міста і міського соціуму це коріння не має можливості живитися і в’яне. Окрім того мова *народу по-українськи*, народу з традиційно фольклоризованими культурними потребами, не здатна до засвоєння і передачі досвіду нових історичних часів, де задля того, щоб бути і залишатися українцем, необхідно ставати громадянином усієї планети.

У власне літературному вимірі це завдання передбачає активне засвоєння модерних естетичних віянь, докорінну ревізію як техніки літературного письма, так і його психологічного інструментарію, не говорячи вже про надання цьому письму інтересу до тем та ідей загальноєвропейського рівня та значення. Саме це, як на наш погляд, і спричинило потребу у творах з виразною тенденцією до епатажності звичних читацьких смаків, виклик яким став черговим кроком вітчизняної прози на шляху постійної саморевізії та розвитку.

3.3. Урбаністичний наступ та його вплив на людину у творах В. Підмогильного та В. Домонтовича

Промислова революція XVIII століття стала поштовхом стрімкого розвитку промислових міст, з’являються міста-агломерати. Дослідження їх

ролі і значення, а також впливу на людину починається майже одночасно в західноєвропейських літературах. Освальд Шпенглер, досліджуючи морфологію світової історії, визначаючи категорії “культури” і “цивілізації” вважав, що цей перехід відбувся в країнах Західної Європи у XIX столітті. Це стало перехідним рубежем, коли відбулася переорієнтація в суспільстві із села на місто. Філософ стверджує, що в цей період розвитку цивілізації мають велике значення “три або чотири світових міста”, які всмоктують в себе весь зміст історії: “*Світове місто і провінція* – цими основними поняттями кожної цивілізації окреслюється цілком нова проблема форми історії, яку ми, нинішні люди, якраз переживаємо, не маючи навіть віддаленого поняття про всі її можливі наслідки. Замість світу – *місто,* певна *цятка*, в якій зосереджується все життя далеких країн, між тим як решта занепадає [305, с. 165]”. Аналізуючи причинно-наслідкові тенденції цього процесу, О. Шпенглер зауважує, що на зміну спорідненого із землею народу, з’являється “… новий кочівник, паразит, мешканець великого міста… [305, с. 165]”.

Матеріальні цінності псують природу людини, перетворюють стосунки в суспільстві на більш прагматичні та проблемні. Життя в місті для значної кількості людей – звичний спосіб буття, місце спілкування, де діяльність поколінь втілюється в архітектурі будівель, пам’ятках культури, спортивних спорудах тощо. У річищі загальноєвропейських тенденцій літературного розвитку з’являються і твори українських прозаїків першої половини XX століття: В. Підмогильного “Місто”, “Невеличка драма” та В. Домонтовича “Дівчина з ведмедиком”, “Без грунту”. Провідна роль у цих творах, належала колу проблем тогочасного суспільства. В. Домонтович у передмові до першого видання “Доктора Серафікуса” визначив, цей твір “документом часу”. В. Агєєва, розглядаючи літературний процес початку XX століття зауважує, що “у вітчизняній літературі цього періоду зміна просторових координат, моделей бачення та зорового сприйняття особливо помітна, бо з початком XX століття акценти все очевидніше зміщуються на

урбаністичну тематику, а зображення міського простору потребувало і нової точки зору, точки розташування оповідача, і нових засобів для передачі вражень та спостережень [3, с. 154]".

Добре розуміючись на творчості французьких письменників, будучи чудовим перекладачем, В. Підмогильний набув найкращого західноєвропейського літературного досвіду. Читаючи роман "Місто", відчуваєш вплив роману Мопассана "Любий друг". М. Тарнавський зауважує на те, що "досить схожими є й обставини дії в обох романах. Уже той факт, що роман Підмогильного називається "Місто" і вся його дія відбувається в Києві, є ознакою впливу західноєвропейської літератури…. В обох романах урбаністичне оточення становить собою мішанину культурної творчості, фінансових махінацій та великосвітського життя, поєднаного з інтелектуальним цинізмом, міщанською тупістю та декадентством усіх відтінків [251, с. 128]".

Перша третина XX століття позначилася корінними змінами світоглядних орієнтацій людини, які були спричинені добою глобальної кризи; в той же час це спонукало шукати шляхи сутності людської свідомості, втрачену гармонію, долучення до реальності та одночасно відчуження від життя. За твердженням Р. Мовчан, "…Валер'ян Підмогильний виділяється класицистичністю, поміркованим і урівноваженим переглядом попередньої романної традиції. У період активних ідейно-стильових пошуків новітньої української літератури, розширення її тематичного горизонту для неї було замало єдиного джерела "внутрішньої традиції" [182, с. 11]". У романі В. Підмогильного місто постає середовищем особливого способу буття людини, яке прагне відчути герой роману Степан Радченко. Двоїстість сприйняття міста Степаном проявляється в ставленні героя до суб'єктів село – місто: "Він почував у душі своїй невиразне хвилювання і млость, мов лишив у своєму селі й по всіх, що бачив був, не тілЄки ЄинуЄе, Єле й надії [210, с. 309]". Перед Степаном постає велике місто – символ великих амбіцій і сподівань героя,

де він сподівається втілити “здавна викохувану мрію”. Голодне, важке життя в місті не робить його менш привабливим, у душі Степана точиться суперечлива боротьба почуттів: туга за селом і прагнення нового: “Київ! Це те велике місто, куди він їде учитись і жити. Це те нове, що він мусить у нього ввійти [210, с. 310]”. Образна система роману побудована на засадах єдності міста і людини, що спричиняє дилему: місто сприяє чи протистоїть Степану і чи здатен він визначити “основний закон людського існування” в місті? Мотив занурення героя у світ міста проходить через роман по наростаючій: після першого дня перебування в місті в родині Луки Гнідого він картає себе за легкодухість і визначає: “Він – нова сила, покликана із сіл до творчої праці. Він – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє [210, с. 317]”. Дуже швидко герой навчився орієнтуватися в місті, городян він сприймає як галасливий натовп, який незрозуміло куди рухається, його супроводжують відчуття “вигнанця” в незвичному для нього середовищі. Невпевненість у собі підсилюється почуттями до Надійки, коли він усвідомлює себе як: “жалюгідний селюк серед галасливого міста [210, с. 325]”. Моральні суперечності героя утверджують його в рішучості боротися за визначення свого “Я” в місті.

Степаном оволодіває прагнення пізнати й усвідомити спосіб життя городян, зрозуміти сутність міської людини: “Глибоко жадаючи подивитись на міських людей – і спізнатися з ними [210, с. 327]”. З великим інтересом і заздрощами він розглядає помешкання Левка. Автор докладно описує тогочасний інтер’єр пересічних городян. Ця риса поєднує роман з твором Джойса “Улісс”, де з подробицями змальовується життя пересічних дублінців, що допомагає сучасникам повніше відтворити спосіб життя тогочасних мешканців міста. В. Підмогильний майстерно відтворює психологічний стан Степана Радченка, який немає сталої системи ціннісних орієнтацій, тому в його сприйнятті місто набуває риси живої істоти й стає засобом вираження інтимних прагнень героя, навіть кохання ним сприймається, як “ота нудна тяганина між чоловіком та жінкою. Любов – це

довге алгебрійне завдання, де після всіх зусиль, розкривши дужки, дістаєш нуль [210, с. 503]".

Місто XX століття – місто невизначеності, тому Степан Радченко блукає в пошуках особистого самопізнання. За виразом В. Мельника: "Це неординарна особистість, з конгломератом її суспільної і біологічної неодновимірності, а водночас – з умінням скептично, а то й іронічно сприймати себе і навколишній світ. Це все, вочевидь було наслідком глибокого пізнання європейської літератури… [178, с. 13]".

Зустріч Степана з містом віч-на-віч відбулася, коли герой "вперше побачив місто вночі. Він навіть спинився [210, с. 330]". Місто ним сприймається, як пастка, невизначеність, і в той же час приходить впевненість, що "не ненавидіти треба місто, а здобути [210, с. 333]". Активність міського життя, його швидкоплинність затягують Степана й поступово село "відсувається" від нього, він вступає до інституту, знаходить роботу, займається літературною діяльністю – і згодом, егоїстично визначає, що немає потреби витрачати сили на роботу в селі, працювати заради щастя інших людей, так проявляється внутрішня сутність Степана, та окреслюється його подальший шлях. На думку Р. Мовчан: "Однією з інтерпретацій цього образу найправомірнішою може бути витрактування його як маргінального характеру, представленого прозаїком поза будь-якою ідеологічною чи соціальною заангажованістю", – і далі продовжує, що "заслуга прозаїка не в новизні характеру Степана Радченка (новизни, власне, тут ніякої не спостерігається, бо ця історія є типово українською), а в новизні художнього розгортання, показу цього маргінального характеру [182, с. 12]". Степан прагне опиратися впливу міста, він перебуває у напрузі, жодного разу він не відчуває гармонійного злиття з містом, душевного спокою, у якому знаходиться самодостатня особистість, відбувається "відчуження людини від самої себе, а, отже, і її збайдужіння до інших – ось правдива формула суспільних процесів, усвідомлена Підмогильним [145, с. 69]". Автор прагне осягти сутність

урбанізованого способу буття людини в його протиріччях, проблемах, непорозуміннях. Він досліджує систему стосунків, внутрішні відчуття, які виникають між людиною та містом. Життя Києва передається автором через сприйняття та відчуття Степана – обмеженого психологією та самовідчуттям мешканця села, він його сприймає як “зле місто”. О. Капленко, говорячи про феномен міста, відзначає, що йдеться у романі про “сприйняття його як певного універсуму. Міський простір у такий спосіб набуває здатності трансформуватися, скажімо, в Місто-Рай чи Місто-Пекло [136, с. 82]”. О. Шпенглер наголошує на негативній ролі міст, людина – його жертва: “Світове місто означає: космополітизм замість “вітчизни”… [305, с. 166]”. Згідно з його теорією сутність міста – неприродня. В. Підмогильний дав таке пояснення, щодо написання роману: “Написав “Місто”, бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній. І коли мені частина критики закидає “хуторянську ворожість” до міста, то я собі можу закинути тільки невдячність проти села. Але занадто довго ми жили під стріхами, щоб лишитись романтиками їх [209, с. 45]”.

Письменник зміщує акценти тенденційного розвитку урбанізації із глобальних до рівня конкретної людини. Однією із проблем, до якої звертається автор, є проблема самотності людини у великому місті. Степан Радченко визначає своє світовідчуття так, “ніби він уже з’їхав з тієї гори й стояв самотній на сірій рівнині [210, с. 403]”.

Щира і відверта любов до міста, зокрема Києва, проступає і в творах В. Домонтовича. За словами С. Павличко, яка зіставляла урбаністичну тематику В. Підмогильного та В. Домонтовича, “у Петрова любов до цього міста є не завойовницькою, як у Підмогильного, а природною. Ця відмінність між двома урбаністами має не одне пояснення… [203, с. 14]”. Устами героя роману “Без грунту” Ростислава Михайловича автор зазначає: “Щодо мене особисто, то я людина міста!… Природа повинна бути подана

при столикові кав'ярні: добра кава, тістечка й довкола кольорові тканини далечини [92, с. 307]". І далі С. Павличко робить висновок: "Любов до міста, красивих речей, рідкісних книжок і доброго вина пом'якшують трагізм романів Домонтовича [203, с. 15]".

В. Домонтович також не оминає болючої для української ментальності теми: село – місто. Герой роману "Без грунту" Петро Петрович Півень галасливо, водночас ніби передчуваючи майбутні екологічні лиха, заявляє: "Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі. Світили лойовим каганцем наші батьки, світитимемо ним і ми. А як жити без порогів, без степу, без хати й без паляниці на столі, на покуті? [92, с. 197]".

Місто В. Домонтовича багатовимірне, воно, на відміну від уявлень О. Шпенглера – середовище цивілізаційного розвитку, бо воно – хранилище кодів світової культури Середньовіччя, Відродження, часів козацького бароко, Нового часу. Зникають держави, народи, змінюються історичні події – зберігаються лише послання давніх народів у мистецьких витворах. Місто постає в паралельному сприйнятті: по-перше кожне місто неповторне, має свій "аромат": "Чи є ще друге таке запашне на Україні місто? Харків, Глухів, Київ?", по-друге, звертаючись до історичного минулого, автор відзначає спільність архітектурної забудови, передусім культових споруд: "За традицією міст, розташованих по водному шляху "з варяг в греки", Новгорода, Києва, Царгороду, церква освячена була в ім'я Софії, Премудрості Божої [92, с. 218]". Воно зберігає сліди бурхливих подій, які переживає людина і суспільство, воно виступає повноцінним художнім організмом – образом, який живе, страждає, гине; невипадково саме "губерніальне місто" було "розстріляне за перших років революції, його поглинув новий побут, і тепер воно було призначене на остаточне знесення, щоб на звалищах його руйновищ постав новий центр, заллятий світлом нового індустріального сонця [92, с. 216]". Описи міського життя до революції позначені щирістю і теплотою: "На зламі століття життя під

степовим соняшним небом було копійчане, бездумне, без примушених днів, без непередбачених тривог… Міські садиби були тоді безмежні в своїй безмірності, з пасіками, городами, садками [92, с. 217]" – це наближало місто до села.

Письменник зіставляє, порівнює сутнісні характеристики зовнішності, характерів людини і міста. Так, Степан Трохимович Линник, який жив у Петербурзі, мав такий вигляд: "Ведмедкувата похмурість його натури якнайкраще відповідала непривітності тутешньої природи. Поділ доби на ранок, вечір, день і ніч в Петербурзі втрачає свій сенс, він стає не обов'язковою ні для кого умовністю", – так само ніякими умовностями в суспільстві не обмежує себе і Линник, бо "виробив в собі химерну звичку жити поза часом… [92, с. 224]". Це життя поза часом, умовностями, певними правилами, які накладає урбанізований спосіб буття, визначають стан його самотності й штовхають до руйнації та ігнорування буття: "Зовнішній світ існував для нього мірою його бажань, звичок, уявлень і примх. …Він ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті. Руїнник, він руйнував реальність". Спілкування з ним відбувалося за межами реального сприйняття дійсності: "Він блукав по вулицях міста, й самота гнітила його. Зустрівши знайомого, він ставав щільно перед ним. Він перетинав йому шлях [92, с. 230]". Екзистенційне сприйняття світу занурює Линника в почуття самотності та безпорадності. Мистецтво – ось сенс життя для нього, він захоплюється історією держав, міст, релігії. Його картина "Місто рубають" втілює його уявлення про те, що: "Місто – нова історична категорія – входить у життя народу, але воно не принесе людству радості й життя в ньому не стане ясним [92, с. 254]". Особливістю відтворення урбаністичних картин тогочасного міста є те, що "у Віктора Домонтовича міські ландшафти стають не просто тлом для певних подій, вони самодостатні у тому сенсі, що мають ще й додаткове семантичне навантаження. Прозаїк любить давати реальні топоси, реальні адреси,

вводячи в романи елементи такого собі путівника по мистецькому Києву двадцятих років [3, с. 155]”.

Питання добра та зла, істини хвилюють Ростислава Михайловича. Доля Варязької церкви, побудованої у 1908 році, стає символом зміни ціннісних орієнтацій суспільства. На думку О. Гусейнової: “Вона з простору повсякдення пересувається у простір музею, туризму. Врятована від загибелі, вона все-таки зникає, бо перетворена на експонат, втрачає свою скороминущість і стає остаточною. Перестає бути тим, чим уявляв її сам Линник… [85, с. 22]”. Інтелектуальність, двоїстість змісту, загадковість творів В. Домонтовича спонукає до розв’язання загадок-ребусів, якими насичені сторінки. Питання змістовності життя особистості, цілеспрямованості його дій і вчинків криється у назві роману “Без грунту”. На думку О. Черненко: “Ця складна ситуація спричиняє нову небезпеку: неохоту до праці, позбавленої індивідуальної дії, брак щирих зв’язків з людьми, уникання відкритого висловлювання своїх поглядів і, як наслідок, утечу від дійсності чи поринання в самотність [287, с. 110]”.

Написаний у 1928 році роман “Дівчина з ведмедиком” насичений проблемами ціннісних орієнтацій в урбанізованому суспільстві в епоху глобальних перетворень свідомості людини, коли на зміну старим патріархальним підвалинам з’являються нові. Місто у творі – топос, де розгортаються події. В основі твору – моральні цінності суспільства в умовах змін, спричинених революційними подіями. Примхою долі викладач Іполіт Миколайович опиняється в благополучній родині Тихменєвих, де: “Мар’я Семенівна прийняла його щиро, просто і ласкаво; 18-літня Леся привітливо й стримано, 16-літня Зина з насмішкуватою іронічною бравадою [91, с. 33]”.

Автор фрагментарно зображує міські пейзажі, вулиці, якими блукає Іполіт Миколайович, розмірковуючи над своїми почуттями. На рівні підсвідомості він відчуває ілюзорність, химерність кохання до Зини, але це відчуття не вивільняє його. Сприйняття міста тісно пов’язане з душевними

переживаннями, почуттями. Від нетерплячого очікування зустрічі із Зиною у нього “знов починалося тіньове маніакальне блукання по вулицях Києва [91, с. 49]”. Весняне місто розпалює душевні муки героя, саме на його вулицях герой переживає найбільші страждання, у нього виникають сумніви: “Швидше це й не було кохання: просто нудьга канікулярного дозвілля… Просто в місті стоїть надто велика спека, і від цієї спеки в мене ослабли нерви [91, с. 49]”.

Якщо Леся сповідує ціннісні орієнтації XIX століття, то Зина прагне вільної любові, тема якої активно дебатувалася в той час. За твердженням Л. Новиченка: “У свої сімнадцять років вона заворожена маревом вільного кохання, яке, мовляв, визволяє жінку, і визволяє передусім “од шлюбу, одруження, родини”, а в остаточному підсумку – від усього… [195, с. 152]”. Прагнення вільного кохання, вивільнення від будь-яких обов’язків приводять Зину до трагічного фіналу. В такий спосіб В. Домонтович визначає хибність ціннісних орієнтацій Зини, її світосприйняття виражається формулою “світ створено для мене” – вона не сприймає прогнозованого майбутнього дівчини з порядної родини, а прагне слідувати своїм бажанням. Цей шлях приводить Зину у безодню, до самогубства, її не існує – є лише пустота: “…вона стріляла спочатку в живіт товстому німцеві, а тоді в себе, в порожню, в просторінь, в нікуди [91, с. 174]”. Прагнення досягти недосяжного, усвідомити те, чого не існує, відмова від такого солодкого земного щастя знищили Зину. Записка, написана Зиною в останні хвилини її життя, свідчить про те, що вона сама усвідомила хибність своїх пошуків, в її душі нічого не залишилося, окрім порожнечі і ненависті: “Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не найшли їх. Життя зламало нас. Нічого не лишилося для надій. Я гину. А ви – я ненавиджу вас [91, с. 175]”. Занурення автора в екзистенційність героїв висвітлює їх переживання розпачу, втрати віри в почуття людини, ціннісних орієнтацій, а головне – вони втрачають бажання жити. Що це – виклик долі, чи навпаки повна покора? Смерть героїні символізує прагнення досягти заповітної мрії, а

досягти її неможливо, бо вона безкінечно примарлива. Досліджуючи твори письменника, В. Агєєва наголошує, що його твори – “це часто тексти з подвійним дном”, а сюжет “цікавить його не сам по собі, а як засіб для розгортання певної філософської колізії, для віднайдення складних і разючих аналогій між віддаленими історичними епохами, часовими відрізками, подіями [4, с. 17]”.

Новаторство В. Підмогильного виявляється і в підході до опозиції “село – місто”. Освальд Шпенглер, розглядаючи питання впливу міського способу життя на селян, стверджує, що “демократія – це політична форма, коли від селянина вимагають світогляду городянина. Те, що місто нашаровує на сутність людини відбиток різного глибинного ступеня, можна відтворити у вигляді піраміди, в підвалинах якої опиняться селянського типу люди… [305, с. 99] ”. Твір став значною подією у літературі 30-х років, але критика давала в основному необ’єктивні оцінки, бо переважала думка критиків Ф. Якубовського, А. Хуторянина, П. Лісового, де зазначалося, що: “Йому найперш не вистачало в романі “пульсу заводів” з масами працюючого пролетаріату. А коли його немає, то критик вважав правильним свій висновок, що В. Підмогильний “проблеми міста не розв’язав. Він навіть не наблизився до неї” [136, с. 81]”. Ніхто не враховував того, що письменник не ставив перед собою такого завдання.

Село міцно тримає душу Степана, бо під час подорожі до Києва “він несвідомо шукав спорідненості між своїм та цим селом, що випадково трапилось йому на великій путі. І радісно почував, що ця кревність єсть і що в ці хати, як і в свої покинуті, він би зайшов господарем [210, с. 309]”. Майбутнє лякає героя, місто для нього “дивне й чуже”, бо тут все: “… мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусив побороти в місті. Ну, навіщо було сюди забиватись? Що буде далі, як він житиме? Він пропаде, він старцем вертатиме додому [210, с. 314]”. Якщо у селі все звичне і знайоме, то місто сприймається Степаном вороже, бо за твердженням О. Капленко: “Корінні укрЄїнцЯ щена Аоч. ХХ століття сприймали процес

урбанізації як порашенія гРрмопії існування селянина в природі. Саме звідси проростає наскрізний мотив екзистенційного жаху перед великим містом… [136, с. 80]". Почуття страху підштовхують Степана до бажання підкорити місто, бо: "Він – нова сила, покликана із сіл до творчої праці. Він – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє [39, с. 317]". Переживання та пошуки героя супроводжуються детальними описами міста, назвами вулиць, де він блукає, знайомиться із міським життям і: "Радісним було йому й перше знайомство з міськими людьми [210, с. 329]", бо під час знайомства з містом Степан уявляв, як він: "… дістане свідоцтво й вернеться на село новою, культурною людиною. І разом з собою привезе туди нове життя [210, с. 329]". На рівні підсвідомості герой ототожнює місто із новим життям, він прагне поділитися знаннями, умінням, досвідом, який отримає у місті із селянами. Найголовніше для нього – отримати освіту і повернутися в село. Як зазначає Р. Мовчан: "Валер'ян Підмогильний в образі Степана Радченка показав нам маргінальний тип людини, що опинилася на межі села й міста, ніби провисла між своїм первісним, природним середовищем, яке не в змозі відкинути й перекреслити, і новою, не в усьому зрозумілою і сприйнятливою культурою міського життя [182, с. 12]".

Згодом свідомість героя трансформується – на зміну любові до села приходить відраза, він усвідомлює, що "село стало йому чуже", в той час як: "Місто йому призначено за оселю [210, с. 361]". Негативне сприйняття села переноситься на односельчан, які разом із Степаном навчаються і живуть у Києві, саме вони для нього символізують: "тупість села, його заскорузлість та ницість. Воно не бачить перспектив, або не шукає їх, або не потребує [210, с. 361]". Поступово відбувається психологічне та світоглядне переродження Степана Радченка, він говорить: "Місто закрутило мене. Я потопав [210, с. 384]". Місто в романі виступає і тлом, на якому розгортаються події, і персонажем, який впливає на формування

особистості Степана Радченка, що прагне знайти свій життєвий шлях, шукає можливості реалізувати свої здібності і талант, саме у місті він зможе досягти свої мети. На думку Р. Мовчан: “Місто в романі не лише тло, необхідне для художнього розгортання еволюції головного персонажа. Місто тут повноцінний художній образ, що так само має свою специфічну “плоть”, свої невід’ємні риси… [182, с. 12]”.

Художній простір роману позначається “дуалізмом міста й села… Ним підкреслено протистояння тілесного й духовного. Село здається Степанові “питомим витвором просторів, чарівною квіткою землі, неба й води”. У місті ж, “в сутінках вулиці він вбачав якусь приховану пастку. Тьмяний блиск ліхтарів, разки світючих вітрин, сяйво кіно – були йому блудними вогниками серед драговини”. Однак поступово село відсувається від героя, набуває схематично-символічних рис, хоч пам’ять вперто тримається за яскраво-чистий образ. З іншого боку, цей схематизм вселяє в його душу страх [225, с. 244]”.

Степан Радченко прагне зрозуміти й опанувати міський спосіб життя, усвідомити його комунікативну взаємодію та використати для досягнення поставленої мети. Міське життя в романі постає багатошаровим простором, яке герой невпинно опановує, осмислює та частково підпорядковує йому своє життя, але прагне не втрачати власну індивідуальність. Занурюючись у міський спосіб життя, Степан Радченко психологічно змінюється, оновлюється, відкриває у собі багатогранність власної індивідуальності. Почуваючи себе вигнанцем у місті, сприймаючи його як пастку, людський гомін на вулицях “диким”, Степан Радченко у той же час внутрішньою сутністю несподівано відгукується на красу Києва і раптом “відчув дивну красу міста”, хоча “він ненавидів місто [210, с. 332]”. Двоїстість у відношенні до сприйняття міста викликає у Степана свідоме прагнення: “Не ненавидіти треба місто, а здобути. Ще мить тому він був погноблений, а тепер йому виділись безмежні перспективи [210, с. 333]”.

В. Підмогильний майстерно показує зміни, які відбуваються у світосприйнятті героя, яку роль у цьому процесі відіграє місто, чому поступово негатив забарвлюється позитивом. На думку О. Капленко: “помістивши місто в центр власного Всесвіту…, Степан тим самим наділив його статусом активного суб’єкта. Його уявлення про себе й міське оточення викристалізовується з локального простору конкретної ситуації, свідченням чого є супермасштабність мислення героя Підмогильного [136, с. 83]”. Мапа міста, відтворена автором – це вулиці, площі, історичні місця Києва, які виступають структуровано значущими символами впливу на суб’єктивне сприйняття героя. Результативність визначається у безпосередніх відчуттях, осмисленні інформації, у діях та вчинках героя. Його прагнення навчитися жити в місті поступово пускає глибоке коріння і створює специфічні стосунки між людиною і містом. На думку Р. Мовчан: “У романі світовий мотив підкорення людиною міста як об’єктивний шлях людської цивілізації моделювався модерністично – не в соціальній, а в психолого-філософській площині, однак ця модель проектувалася на оновлюваний український світ, що сам по собі давав розкішний матеріал для художньої інтерпретації [182, с. 11]”.

В. Підмогильний веде свого героя шляхом морально-духовних випробувань у місті. “Мусінька” дуже влучно характеризує його внутрішню сутність: “У тебе душа – грифельна дошка: досить пальцем провести, щоб стерти написане [210, с. 394]”. Деградація моральних цінностей Степана Радченка яскраво простежується на тлі його стосунків із жінками, адже: “Спілкування з кожною – це своєрідна, окрема модель зовнішньої поведінки Степана на окремих відрізках внутрішньої еволюції, його індивідуального вбирання типово міської культури, принципово відмінної від того морального, духовного наповнення, з яким він приїхав сюди [182, с. 12]”. Особливо напружено звучить у творі мотив самотності героя у великому місті, з самого початку перебування у Києві Степан відчуває відчуженість, нерозуміння. Єдиною людиною, яка щиро до нього ставилася,

була “мусінька”, але для самого Степана її почуття стало “атрибутом” нового міського життя. Він не знаходить собі друзів, духовно близьких людей, навпаки він: “свідомо і задоволено засудив себе на самотність між цими мурами… [210, с. 404]”. Захоплення літературою на деякий час заповнює його самотність у великому місті, література “стала йому близькою і найдорожчою з причин, яких він не мав охоти докладно аналізувати… [210, с. 404]”. Перші оповідання Степан Радченко пише про село, і побачивши їх опублікованими, відчуває, що сам “створив нову істоту” і, порпаючись у власних почуттях, розуміє, що його насамперед: “захоплювали таємничі процеси душі, що знає більше й бачить далі… [210, с. 407]”. У такі хвилини герой усвідомлює, що “Він був самотній, і місяці відлюдних подвигів тепер обернулись йому в ганьбу [210, с. 409]”. Його пригнічує це відчуття, він прагне спілкування і розваг, але в основі цих бажань лежить “Фізична туга по жінці”, навіть сни його були “… глибоко аморальні, мету показували вони в безпосередній простоті, черпаючи матеріал із випадкових пригод його мандрівних днів [210, с. 414]”. Глибина психологічної самотності Степана Радченка у великому місті криється в ньому самому, бо він не здатен її позбутись. Його стосунки з жінками не змінили його сутність, навіть Зоську він не зміг поцінувати і збагнути, бо “…він не міг тоді передбачити, що ця дівчина єдина в цьому місті наділила його своєю природною щирістю, яку він не зумів зберегти [182, с. 12]”. Здається, для Степана жінки в місті – перешкоди, які потрібно завоювати для самоствердження у ньому, бо він “…по-споживацьки використовує жінок: Надійку – щоб побороти ворожість міста, утвердитись у ньому, Мусіньку – щоб пережити своє приниження у місті, Зоську – щоб остаточно забути про село, самоствердитись [22, с. 124]”. Урбанізований спосіб життя спонукає героя до осмислення свого внутрішнього “Я”. Степан замислюється: “Хто він? Яка доля послала в сумні мандри це міцне, смугле тіло, повісила йому на плечі трикутний тягар… [210, с. 469]”. Київ – хранилище історії, подій, інформації, яку він зберігає і передає. Не

випадково саме Вигорський говорить: “… де ви знайдете такий простір, таку могутню розлогість вулиць? І на кожному кроці бачите спогади, ступаєте ногами в сліди предків [210, с. 449]”. Письменник дає можливість знайомства з містом, розуміння його сутності, навіть виникає можливість порівняння його з іншими містами та пошуками тієї неповторної “серцевини”, яка вирізняє його з-поміж інших. Але за всім цим, безперечно, стоїть людина. Невипадково Степан Радченко, осмислюючи свою творчість, розуміє, що він не зміг побачити основне – людину. Сум’яття почуттів підсилюється сприйняттям міста, то воно для нього “душне й нудне, – це страшенна помилка історії”, а після зустрічі з Ритою, споглядаючи місто, відчуває, що “Воно покірно лежало внизу хвилястими брилами скель… Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок [210, с. 538]”. На такій ноті сприйняття міста завершує свій роман В. Підмогильний. Його герой Степан Радченко сідає писати твір про людей, але, “…виникає сумнів щодо того, чи напише він справжню “повість про людей”, полишивши свої джерела й ставши в’язнем цивілізованого міста… [136, с. 83]”. Отже, урбанізований спосіб буття – процес соціально неминучий в суспільстві, яке йде цивілізаційним шляхом розвитку та перетворень. В. Підмогильний віднайшов власний стиль відображення навколишньої дійсності та проблем розвитку особистості в русі урбанізаційних процесів.

Звернення автора до глибинних пластів людської сутності та прагнення їх усвідомити і визначити підносять на значний щабель його твори. Зображувана дійсність, внутрішні монологи героїв, їхні почуття, прагнення становлять основу художнього задуму. Дослідження урбаністичних мотивів в українській прозі початку ХХ століття дає змогу зіставити та визначити її особливості в порівнянні із західноєвропейською.

Будучи частиною загальноєвропейського літературного процесу, В. Підмогильний та В. Домонтович перш за все відображають місто як середовище, де людина прагне себе знайти, утвердитися й усвідомити своє

місце у світі. Місто має можливість зберігати і передавати з покоління в покоління інформаційні, культурні коди, що є основою цивілізаційного розвитку. У той же час письменники не оминають і негативні процеси, пов'язані із урбанізаційним розвитком, що супроводжуються втратою ціннісних орієнтацій, самотністю людини, агресивністю урбаністичного способу буття.

3.4. Урбаністичні візії В. Винниченка

Пошук поетичності в прозі, як варіант можливого модернізму, був виявом браку літературної фантазії та своєрідним естетичним тупиком. Лірика в прозі породжувала пафосність і патетику, які ніколи й ніде не вважалися ознакою доброго літературного стилю. Водночас саме поезії в прозі належить заслуга зламу традиційного українського наративу. Хоткевич і Яцків продемонстрували тип прози, в якій важливою була не послідовна оповідь, а почуття, враження, асоціації. Ця деструктивна роль виявилася плідною в чисто модерністичному сенсі, закладаючи фундамент для стильових і наративних змін, які відбулися в українській прозі у 20-і роки [204, с. 133]. У "чисто модерністичному сенсі" проза, як на наш погляд, мінялася не при ігнорації "послідовної оповіді", а після накладання на цю оповідь "тавра" чітко увиразненого авторства, для якого той, чи той тип нарації залишався всього лиш певним художнім засобом. Окрім того, як це свідчать твори О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Яцківа і поки що відсутнього в нашій розвідці В. Стефаника, у царині модерністського художнього вислову письменницький стиль і світогляд творять тандем, змістове вираження якого не обов'язково пов'язане чи тяжіє до поетичності. Натуралістичність, драматизм, не прикрашений стилістичними всілякими високостями трагізм теж увіходять до змістової палітри модернізму, що вповні засвідчили десятки й десятки творів тих українських авторів, які модерністами себе не вважали.

Найбільш показовим у цьому сенсі прикладом може слугувати доробок А. Тесленка, письменника-самоука, якому не спадало (і не могло спасти) на думку, що буквально першим своїм оповідання “Хуторяночка” він пристає до когорти сповідувачів наймодернішого художнього засобу – т. зв. “потоку свідомості”. При тому з доволі недвозначною установкою на ту саму ідейно-змістову універсальність, що й у М. Пруста чи Джойса, які жодному із провідних персонажів своє до них ставлення, а тім більше – авторський осуд чи суд – не нав’язували. Персонаж сам себе характеризує, сам усе ним мовлене контекстуалізує, вибудовує довкіл нього щораз нову асоціативну “ауру”, загальнокультурний вміст якої в українського автора, зрозуміло, не такий багатий, як в “Уліссі” чи багатокнижжі “У пошуках втраченого часу”. Але й не менший за прожите Маринкою життя, страхітлива жорстокість і вбогість якого передається всього лиш словопотоком: “…Аж ось дивлюсь – їдуть, їдуть одного дня… та прямо до нас… Господи!.. Аж душно стало. Схопилась… Керсетину на себе, запинаюсь, чепурюсь, не знаю й як уже. Мати на печі лежали – у боку кололо – я до їх: “Мамусю, мамусю, їдуть!” Вони сторчголов з печі… стіл застилають, прибирають на лаві… Коли це одчиняються – одчиняються двері!.. Боже! Сідаю та трушусь-трушусь… Позирнула раз, другий… Молодий таким уже гарним здався, що й не знаю. Усики чорненькі, сам червоний, кожух розхристаний: чумарку видно і пояс видно… Коли це молодий: “Еге, душно в хаті… піти б у сіни ще”. Мати кив на мене: вийди мов. Я вступила в черевички, вийшла. Він за мною. Поставали в куточку. Він зараз сії-тії: чи є в хуторі хлопці, чи є досвітки. Я тут кажу, а там радію-радію: Це вже я хазяйкою буду, жінкою буду – господи!.. як же це воно? Тільки що не засміюсь. Аж ось він кашлянув і пита: “А ти вже наготовилась заміж?” – “Уже”, – кажу. “А що ж у тебе є?” – “Одежа є, кажу: кожушанка, юпка сукняна, дві легких, скриня є…” “А ще що?” – пита. Мені в виски так і вдарило. “Що ж іще?” – кажу. А він: “А я чув, що ти служила все це, так уже ж заслужила, думаю?” – “Так я ж, – кажу, – так і так, – не тільки на себе

служила”. Він тоді: “Хм… мало, зовсім мало приданого” – та й посунув у хату. Там мати яєчка б’ють їм, а вони… за шапки… поїхали [256, с. 34-35]”.

Подібні до цього монологічні “оглядини” Маринчиного життя не потребують авторських коментарів, оскільки й без них сказано незмірно більше, аніж висловлено. Місткість художнього підтексту при цьому буквально зашкалює на відмітці “правда”, яка не є продовженням “правд” І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, що писали про народ так само ніби співчутливо, але не так психологічно ємко і точно. А. Тесленко нікого й нічого в сільському побуті не ідеалізує, переадресовуючи більшість з його бід його ж моральній недорозвинутості, духовній і душевній ампутованості тих, хто в чужі негаразди ніби прозирає, але бачить там лише одні негаразди, а не пошматовану ними людину. Старі жінки, які разом з автором-оповідачем Маринку слухають (не зайве нагадати, що йдуть вони у Київ на прощу), в авторському на них погляді є часткою того ж зла, що зводить Маринку в могилу, хоч про це в оповіданні не мовиться й слова. Тільки репліки на кшталт:

– Хм, які ж вони… – каже баба Яковиха.

А дівчина так жалібно:

– І яєшеньки… не схотіли…

– Хм, – та й знову про своє.

А дівчина:

– Підождіть же, що далі було [256, с. 35].

З точки зору принагідних слухачів Маринчиної сповіді, ця зраділа нагоді виговоритися. Хуторяночка є всього лиш втіленням душевної простоти, з якої не гріх і покепкувати. Однак логіка художньої оповіді, як і приналежні нараторові заключні слова: “Спокійного сну вам, карі оченята!” – перетворюють ситуативну глухоту прочан на вирок світові, де зло невіддільне від самого плину життя, котре що в селі, що в місті (у

доробкові А. Тесленка багато мовиться і про це) стає спільником безнастанних цькувань отаких от Маринок, що мають єдиним надійним захистком смерть. Література, яка дозріла до потреби про це говорити і яка високохудожньо про це говорить, вже не є ні народницькою, ні "панською", а – за суто мистецькою фаховитістю й філософською мудрістю – щільно наближеною до царини загальнолюдських розмірковувань про добро і зло і до бачення останнього на всіх рівнях соціального буття. Слід до сказаного додати й те, що рівень психологічної конкретизації мистецьких спостережень, думок, ідей з моменту переходу від збірно народного світобачення до виразно авторизованого й авторського сягнув відмітки виражально-зображального модерну задовго до того, як про сам модерн і модернізм в Україні заговорили. Це безальтернативно засвідчив доробок В. Винниченка, початковий період творчості якого позначений тяжінням до змалювання героїв, готових виламатися з напередготових соціальних ніш, котрі, не слід забувати, мали в попередників письменника усталені критерії виміру, залежні від ролі і значення в цих нішах т.зв. "простої людини". В. Винниченко одним із перших перетворив цю "простоту" на багатовимірну складність, незалежну від певних ідейних злободенностей і мод. Честь і безчестя, віра й безвір'я, альтруїзм і меркантилізм, високий духовний рівень і приземлена вітальність неначе йшли під його пером назустріч одні одним. По-перше, з метою глибше самоз'ясуватися, а, по-друге, довести літературі й зацікавленій у ній спільноті відносність кордонів між негативом та позитивом у тому плині умонастроїв, почуттів, переконливих і малопереконливих рефлексувань, що позначені абстракціями добра і зла. Хоч (і це належить до непохитних переконань цього автора) туга за добром у людському житті є невивикоріненою.

До цілком оригінальних для української прози XX ст. особливостей творчого почерку В. Винниченка належить також свідоме й виклично *демократичне* за своєю природою нехтування неафішованою ієрархічністю світо й людинопізнавальних проблем залежно від соціального статусу того,

хто їх собою “ілюструє”. Йдеться, одразу уточнимо, про авторське вміння ідею будь-якої складності і філософського наповнення сполучати з життєвим матеріалом найпростішого походження, як це бачимо в оповіданні “Раб краси”, де людина з “простого народу” є носієм значної потреби в музиці. І тієї, що її таїть у собі сопілка, і дарованої людству його ж здатністю до голосів природи долучати мову чи й не самого Духу. Заробітчанин Василь, чия сутність є беззахисно дитячою, такою, що не здатна навіть до натяку на емоційну чи психологічну агресію, стає непіддатним до звичної покірливості саме в чужому для нього місті, де все до нього байдуже і непривітне. Але не залишає байдужим героя, хоч автор постійно нагадує про нездоланну, здавалося б, прірву між тими, хто блага втілюваної містом цивілізації, умовно говорячи, споживає, і хто їх всього лиш собою підживлює.

“Дні минали. Дядько Софрон і Василь уже не раз спускались в город за яким-небудь городським наймачем, і щоразу вертались, несучи кожен по кілька десятків копійок в кишенях. І важко, мабуть, було нести ті копійки, бо вони так помалу раз у рас вертались і так мляво посувались їм ноги! Зате вночі дядько Софрон спав, не прокидаючись, а Василь грав. Глухо гудів внизу той город, з якого так тяжко було витягувати такі маленькі, легенькі копійки, і сіре сяєво, схоже на сяєво, що малюють над святими, стояло над ним. На станції дико, пронизувато свистіли паровози, але сопілка була ще ніжніша від того. А може, й не від того… [45, с. 32]”.

Дві різні (сільська й міська) цивілізації практично уперше в українській літературі зближені на відстань, яка уможливлює їхню взаємозамінність. Бо й місто продукує безправну робочу силу, з якою поводиться так само безсердечно, як багаті землевласники із зайдами-строковиками. А може й жорстокіше. Важко уявити міського пролетаря, що дослухується до голосів власного єства, щоденно (звісно, не в усіх, зате з якими духовними наслідками) “тривоженого” т.зв. “життям природи”: сходом і заходом сонця, захмареним й чистим небом, магічно яскравими

зорями, дощами, вітром, завірюхою. Поклик до музики, при тому музики стихійно “зрячої”, що вбирає і те, що людина бачить довкола, і що роздивляється за допомогою звуків у собі, на селі має, вочевидь, більше ширення, хоч далі Василевих “концертів” не йде. Однак ті, хто їх чує, свідчать: назва “простий народ” – то лише умовність. Надто на цивілізаційних пограниччях, перебування на яких сільського простолюду неминуче: життя ж бо на місці не стоїть. І саме це сприяє появі прозових творів, психологічне та духовне підґрунтя яких стає спільним, що для тих, хто, для прикладу, бачить залізницю і паровоз уперше, і хто поряд з ними живе. Перш за все письменника цікавить інтенціал краси, яка впливає навіть на тих, хто про неї ще мить тому не думав: “…Ось сопілка захурчала, дві ноти, змінюючи одна одну, затріпались в повітрі – і в очах стоїть картина. Поле. На горі буйно хитається під холодним вітром ранку сиве жито; хитається і слухає веселих, балакучих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що вже далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло. Внизу, за гаєм, клепає хтось косу; скрипить десь віз за могилою, а попід гаєм на толоці пасеться череда і звідти, переганяючи одна одну, біжать з хурчанням дві ноти. – Який же чортяка свистить там? – зачулось раптом басом із подвір’я. Ніхто нічого не одповів, тільки із сопілки побігли за двома нотками ще другі, то зникаючи, то бігаючи наввипередки, носились у тьмі. Бас помовчав і трохи згодом промурмотів: – А гарно гра, собача шкура! – То мій Василь, – озвавсь тоді Софрон з-під дерева. – Сумує парняга… Сумний він у мене… Згуки вже й голосів не лякались. Вони несли з собою шматки страждання, шматки невиплаканої журби й були сміливі і горді через те. Вони пробирались через тин, ставали над подвір’ям і шпурляли тим страждданням в вимучені душі лежачих людей. І люди ці зітхали, неспокійно вертілися з боку на бік і починали стиха балакати про те, що ворушилось і вставало в серці і в мозку [45, с. 32]”.

Не та чи та людська доля, а саме життя заговорило усіма цими доладно скомпонованими сюжетно-композиційними блоками, здатними увібрати і пригоду з сумним від народження Василем, і океанічні обшири самого суму, причиною якого може стати не лише чиясь знедоленість, а й причетність людського духу, можливо, навіть і до Всесвіту. Це залежить від рівня і стану участі кожного окремо взятого народу в загальноцивілізаційному культурному світі, котрий шириться і вростає в буттєву повсякденність, незалежно від будь-яких тенденцій виглядати в одних державах рухомо модерною, а в інших – навічно законсервованою. Такого людському життю не дано, що, власне, й знімає питання про найголовнішого організатора нездоланного розвитку української літератури перманентною дорогою. Такого шляху, що не обов'язково залежить від окремої авторської волі, змінності тем, мотивів, проблем, не говорячи вже про незупинну реорганізацію прозової та поетичної мови, які, не лише розвитком словникового складу, а й своїми духовно-змістовними надбаннями неминуче міняли національний художній контекст на загальносвітовий. Давалося це, зрозуміло, не всім і не легко, позаяк вимагало окрім письменницького таланту ще й мужності не рахуватися з жодними Рубіконами, серед яких непорозуміння з читачем числиться серед перших.

В. Винниченко прийшов, на щастя, в літературу не аматорів, а майстрів, які (найперше це стосується І. Франка та Лесі Українки) одразу визнали в ньому молоду силу, здатну до прозописьма, розрахованого на читача модерної формації, який вміє бачити в літературному героєві не просто той, чи інший етнопсихологічний типаж, а особистість. "І ні одну з цих, – захоплено констатує Леся Українка, – особистостей (йдеться про персонажів повісті "Голота". – В.Ф.) не можна вважати другорядною. Найбільш залежні, підлеглі в суспільному значенні особистості займають у повісті самостійне місце, мають незалежне, "суверенне" значення [263, с. 284]". Стосується це спостереження, безперечно, й героїв оповідання

“Раб краси”, котрі теж є передусім кожен собою, на що, зваживши на об’єм цього твору, витрачено не так вже й багато авторських зусиль. І все тому, що на початок ХХ ст. загальнолітературна любов до народу і вболівання за народ перетворились на своєрідний початковий капітал, яким забезпечувалися стартові письменницькі зусилля, але який мистецького успіху не обіцяв. Останній потребував ще й вагомих мистецьких інновацій, які в сумі з неординарно цікавим і свіжим *мисленням образами* давали право на необхідний окремий художній світ. У випадку з оповіданням “Раб краси” В8 ВиРничднка? котре, власне, й забезпечило його авторові блискавЄчношвиЄку ЄопулярнІсть, зазначений *світ* базувався на далекому від замилування чи співчутливих лементацій “переквартируванні” сільського парубка з середовища звичних для нього життєвих обов’язків в царину духу. І гідним подиву був уже сам факт природності авторського “потоваришування” з Василем як на рівні емоцій, так і на рівні т.зв. “внутрішнього інтелекту”, завдяки потужній праці якого письменник і його герой допомагають один одному назвати і зрозуміти максимум того, що не один Василь, а кожна людина здатна відчути в ситуації могутньої душевної напруги. Наразі, наближені до міського саду, за огорожею якого грав духовий оркестр, “Василь і Катря стояли з самого краю. Вона щоразу озиралась на його, з веселим сміхом скрикувала, кричала щось, тупотіла, але Василь не чув її. Весь блідий, з своїми запалими щоками, над якими горіли якимсь чудним і страшним світлом очі, з криваво-болісно стуленими губами, він дивився на сад і не рушився. Тільки груди дихали важко і часто. По широкій, ясній алеї саду сунули багато вбрані пани, грохотіли звощики, кричали, сміялись, штовхались товариші, але він нічого того не бачив і не чув.

А згуки великими, довгими хвилями лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме Життя плило на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові, воно гордо лежало на сих розкішних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві

своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі… Ось згуки заплакали, забились і тихо мерли, як лист восени, опадаючи й зникаючи десь у тьмі неба. Тихше, тихше. І вмить повітря сколихнулось, розірвалось, згуки насмішкувато й гордо струсили тугу, засяли радістю й скаженно понеслись і закрутились в бойовому танці. І Життя сміялось в них, і чуть було, як воно кричало незрозумілим для людей, але повним сили й раювання криком [45, с. 34]".

Соціальне становище Василя, безумовно, додавало цьому емоційному "виверженню" суто природної могутності, хоч для самого В. Винниченка принциповим було зовсім не те, хто саме: строкар, робітник чи бідний інтелігент, – вибирає між красою і ситістю саме красу, а те, що подібний вибір людині рокований. До того ж, навіть, за умови уникнення від нього, поразку терпить не життя в цілому, а лише той його сегмент, де ніхто й ніколи не буде зупинений досі не баченим чи не чутим витвором людського генія.

Творчий доробок В. Винниченка містить цілий набір різних і навіть взаємовиключних ідейно-концептуальних (на кшталт революційно соціалістичних і еволюційно конкордистських) платформ та художніх програм. Куди важливішим є інше – повсюдно нуртуюча в цьому доробкові енергія відриву від цивілізаційно зужитого критико-реалістичного (а в Україні ще й увібраного в одяг поетичного етнографізму) прозописьма, що не означає, ніби письменник досягнення останнього повністю відкидав. Але й не намагався розвивати, цілком природно вважаючи сам по собі народ і його побут всього лише матеріалом для духовно-психологічних візій, метою яких є не лише заперечення певних соціальних негараздів. Про це у статті "Старе й нове в сучасній українській літературі" чітко заявив І. Франко: "Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські та економічні порядки, ілюструючи їх

такими чи іншими типами, або змалювати такий чи такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких та інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв, і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження [280, с. 108]".

Зважаючи на те, що термінологічна точність у філологічних науках величина швидше бажана, аніж опанована навіть для таких інтелектуалів, як І. Франко, ми просто змушені висловити цілком узгоджену з вищенаведеними міркуваннями думку, що лексема "душа" покриває наразі той різновид художнього психологізму, для якого більша частина т.зв. "внутрішнього життя" спричинена самим цим внутрішнім життям, його інтенсивністю, духовною повнотою тощо. Це, зрозуміло, не відкидає ні різних обставинних факторів, ні, тим більше, соціально-історичної контекстуалізованості майже кожного душевного поруху героя, що вимагає неабиякого літературного таланту. Саме це й мав на увазі І. Франко, коли уточнював: "Розуміється, – зазначав він наприкінці наголошеної статті, – що мірена таким ліктем нова література де в чиїх очах у великій більшості підпаде під погорджену колись категорію "чисто естетичної насолоди", хоча й завзяті утилітаристи при ближчім роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чім залежить те значення, се не так легко сказати, а в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду вищої культури душі [280, с. 110-111]". А з тим іншої, порівняно з етнопсихологічною прозою, культури письма, яка у В. Винниченка

базувалася частково на інтуїтивному, а частково й цілком свідомому розумінні, умовно говорячи, людського єства. “Уже в ранніх творах Винниченка, – нотує Д. Наливайко, – маємо націленість на вияв і художнє вираження цієї іманентної життєвої стихії, що пробивається крізь повсякденні вчинки і справи, затерті думки і фрази, крізь все сміття буденності і творить красу й привабливість життя [189, с. 319]”. Останній наголос, має, як на наш погляд, принципове значення для глибшого усвідомлення чи й не кардинальної відмінності прози українського модерну від великої кількості оповідань, повістей, романів народолюбного змісту. Любов, справедливість, краса набувають у М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника, В. Винниченка статусу не ідейно-підневільного, а духовно вільного художнього громадянства, що, принагідно зауважимо, потребує дещо точніших визначень суто мистецьких складових останнього. Зокрема, якщо вести мову виключно або передовсім про В. Винниченка, то чи варто наполягати на приналежності творчої манери письменника до натуралізму. “Це стосується, – твердить, для прикладу той же Д. Наливайко, – передусім його раннього періоду, хоча, слід сказати, натуралістичні елементи, здебільшого в трансформованому вигляді, наявні і в зрілому. Проте у Винниченка натуралізм знайшов вияв у інших своїх аспектах і тенденціях, ніж у Франка чи Кониського. Це світоглядно-естетична настанова, за якою всі прояви й форми життя, і природи, і суспільства є однією тяглістю, певною універсальною єдністю. У ній суспільні феномени й відносини, залишаючись як такі, зберігаючи свою специфічність, розуміються і витлумачуються, як феномени й відносини природні [189, с. 319]”.

Наша незгода з подібним теоретичним поглядом йде, зрозуміло, не від намагання запропонувати свій. Мистецтво, не варто забувати, неохоче дослухається до якихось щодо себе узагальнень. Особливо там і тоді, коли воно міняє свої “якісні” показники: стиль, змістові чинники, форми, принципи творення характерів тощо. В. Винниченко як один із найбільш

рішучих “відступників” від естетичних засад художнього “народовства” в жодні зміни художніх платформ (реалізм – натуралізм – модернізм) не грався. Він знайшов для себе манеру мистецького самовираження, в якій – і про це вже почасти говорилося – домінантним енергетичним ресурсом виступала важко підпорядкована обставинним фактором сила. Тоді як, для прикладу, натуралізм до останньої хіба що вряди-годи апелював, куди більше уваги приділяючи максимально деталізованому побуту, біології, доволі однобічно трактованій спадковості, не говорячи вже про різні біографічні “реалії”, чия влада над літературними героями була майже тиранічною. Окрім того, В. Винниченко своїм творчими доробком постійно дискутував з буржуазними нормами моралі, людською “ідеальністю”, раціоналістичною догматикою, мовною ксенофобією. Обираючи при цьому – і це найважливіше! – темами для чергових оповідань, п’єс, романів найперше ті, що атакували розмаїте (в тому числі – революційне) філістерство, світоглядний обскурантизм. Він тим самим виводив рідномовне слово на малоосвоєні проблемні простори, був піонером прозового письма, для якого не існувало жодних заборон, окрім заборони на змістову анемію і художню сірість. Іронія, сарказм, інтелектуальна розкутість романістики та драматургії В. Винниченка стали чи й не головним фактором стрімкої ходи нашої літератури у бік європейських духовно-художніх вершин, означених іменами та творами, щодо яких інший “порушник” духовно-естетичного спокою М. Коцюбинський в листі до В. Гнатюка писав: “Давно вже хочеться мені спробувати свої сили на чомусь більшому. Хочеться написати роман, та нема часу й сили… А тим часом читаєш – і бачиш великі зразки великих майстрів слова, бачиш, що можна зробити з тим словом. Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любимі, от як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Від, Стрінберг, Метерлінк), – мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти [151, с. 298]”.

З огляду на те, що й сам М. Коцюбинський належав (принаймні, в очах українського читача) до числа авторів знаних і гарних, його зневіра у власних силах виглядає суб'єктивно перебільшеною. Але її можна зрозуміти, взявши до уваги факт значно повільнішого, аніж у Австрії, Норвегії чи Швеції переходу вітчизняних загальнолітературних орієнтацій з царини традиційно реалістичної у царину пошукову. І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник своїми ідейно-естетичними перевагами одразу й назавжди обрали ті, що їх напрацювала модерна європейська художня думка. Це, принагідно зазначимо, суттєво міняло об'єктивно існуючий у кожній з національних літератур фактор спадковості: молоді літератори відтепер творчо наслідували (або творчо заперечували) не Г. Квітку-Основ'яненка чи Панаса Мирного, а того ж І. Франка, М. Конiського, Б. Грінченка, М. Вороного. Рівень художнього новаторства піднявся різко вверх, а з приходом у літературу В. Винниченка, О. Олеся, більш як десятиліттям пізніше – М. Хвильового, Г. Косинки, А. Головка остаточно утвердився на висотах, градуйованих термінами "символізм", "імпресіонізм", "експресіонізм", "новоромантизм" тощо.

Твором, що безкомпромісно означив остаточний розрив української прози з літературою "для села і про село", а точніше – для доволі аморфної величини на ймення "народ",[13] став роман В. Винниченка "Кирпатий Мефістофель". Зовні, себто з точки зору стилю і усіх разом взятих наративних стратегій, він не скидався на такий, що повністю підлягав художній юрисдикції модернізму. Принаймні, в уже цитованій нами праці С. Павличко "Теорія літератури"[14] цей твір не згадується в жодному з поблажливо іронічних чи апологетичних контекстів, які різняться або певним набором авторів, або відсутністю чи присутністю у слові

[13] Ним, не зайве підкреслити, мав усі підстави вважатися кожен читач, який брав до рук українську книжку, внутрішньо при цьому звітуючи, що вона стосується буття спільноти, чия історія, культура й мова є для нього не чужою, а рідною.

[14] Наголошену книжку її упорядники мали всі підстави назвати "Теоретичні підвалини українського модернізму", оскільки теорія літератури в ній є предметом всього лиш наукового користування, а не об'єктом самодостатніх наукових рефлексій.

“модерністи” лапок. Про це свідчить і єдина більш-менш розлога характеристика доробку В. Винниченка, з якої стає очевидним двоїсте до нього ставлення вченої, котра, зокрема, писала: “Коли на початку XX століття з’явилися оповідання Володимира Винниченка, цілком позбавлені поетичного “модернізму” й прямолінійної риторики Хоткевича або Яцківа, хоч так само сильно доміновані ідеями автора, стильові й наративні екесперименти Хоткевича і Яцківа залишилися епізодом, який генетично відійшов до *fin de siecle*. За всіх недоліків, оповідання Винниченка з їхніми брутальними сценами, людьми дна, відкритістю до сексуальності, навіть фізіології, характерами, написаними грубими, але сильними мазками, належали новій епосі. Пронизливий реалізм, навіть натуралізм звучав модерніше за мелодраматичну, псевдопоетичну, знуджену “модерну”, яка самоповторювалася, так і не знайшовши своєї теми [204, с. 130]”.

З нашої точки зору, процес модерністського “переозброєння” художньої мови вітчизняних поезій, драматургії та прози не включав ні повернення до “пронизливого реалізму”, ні, тим більше, якихось “недоліків” письма, що В. Винниченка, що інших письменників, кожен з яких орієнтувався не на якийсь один-єдиний взірець, а дослухався передусім до самого себе. Саме тому я-стиль Яцківа, я-стиль Хоткевича самим фактом духовно-естетичної індивідуалізованості, а головне – змістотворчими своїми функціями тою ж мірою внутрішньо непомильні, як і все, що себе художньо паспортує і увиразнює. Інша річ – критичні всілякі смаки, а надто – феміністична ревізія літературного нашого минулого, у запалі якої В. Винниченко раптом постає брутальним і грубим, а, для прикладу, О. Кобилянська – чи й не рафінованою естеткою. Нова літературна епоха, на глибоке наше переконання, тому й прийшла на зміну старій, що кожен з причетних до неї письменників мінявся, що не означає – ставав взірцево показовим модерністом. Та й таких українська література в силу залежності від соціальної злоби дня (певна загроза русифікації,

національно-визвольні поривання, революції, війни) практично не знала, маючи натомість цілу низку творів виразно модерного духовно-естетичного ґатунку, до яких належить і доробок В. Винниченка. Не “пронизливо реалістичний” чи пошлюблений з натуралізмом, а укладений з творів з чітко заявленою і дотримуваною упродовж всього життя письменника метастильовою орієнтацію не на “правду життя”, а на правду постійно оновлюваних ідей.

Роман “Кирпатий Мефістофель” їх нараховує, принаймні, дві: всепереможної сили й іманентно нереволюційної буденності, яка, власне, й призводить до ренегатсва. Такого ж, зауважимо, неминучого, як і смерть.

За межами доби, коли участь у революційній роботі і ставлення до цієї роботи потребувало неабиякої самозреченості й героїзму, та частина романної проблематики, де головний герой Яків Васильович Михайлюк рефлексує довкола спогадів про підпілля, надій на повалення царату, арештів і заслань товаришів, давно і, гадаємо, назавше перестала бути актуальною. Власне, й сам В. Винниченко віддає їй належне не як професійний соціал-демократ, а швидше як, психолог, для якого революційна ейфорія є синонімом молодості, котра, на жаль, минає. Зрозуміло, не безслідно, проте з такою самою непоступливістю, як спливає байдужий до індивідуальних спроб у ньому не мінятися час. Наративне “злиття” авторського голосу з голосом героя тому й сягає оманливої духовної суголосності, що автор з самого початку недвозначно чітко вказує на головний свій романний інтерес – віднайти бодай примарне якесь порозуміння з далеко не метафізичною одноманітністю життя, яке “родиться, розвивається, поживе, вмирає. І так вічно-вічно. Зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб – живуть по одному шаблону. Не розумію, який інтерес може бути в цій тяганині, кому й навіщо це потрібно?” [46, с.211].

Самозрозумілим є те, що вичерпної відповіді на екзистенційну цю риторику ні Винниченко, ні будь-хто інший з письменників чи філософів

що давнини, що сучасності запропонувати не в силі. Не шукав її й Винниченко, цілком свідомо звітуючи, що людина – істота мало того що імпульсивно змінна, вона ще й абсолютно перед життям беззахисна. Чи й не тому усі її зачарування й розчарування, земні надії і всекосмічний за масштабами відчай не мають жодної доленосної перспективи. Хоч сама по собі рефлексія дослухатися до мови, що розуму, що єства може подарувати певний емоційний відпочинок від запитань: "Навіщо я живу і чому це життя у будь-якій чи то соціальній, чи побутовій іпостасі терплю?". Терплю тому, що багато чого мені в цьому житті подобається. І насамперед – сам я, Кирпатий Мефістофель, якому "приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає й ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, "сам іде!". От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того [46, с. 201]".

Роман містить чимало подібних зізнань у насолоді від розвіювання розмаїтих життєвих ілюзій, до яких належить також особиста переконаність у можливості безхмарного особистого щастя, сімейного затишку, свободи від докорів сумління, праці якого може завадити хіба що нужда й відчай. А от коли ти ситий, увільнений від виснажливої боротьби за існування, а головне – коли ти маєш змогу втручатися і впливати на чужі долі, – тоді моральній твоїй одновимірності настає край. Бо Мефістофель навіть у тривіально людській подобі буквально зобов'язаний мислити і проживати кожний наступний свій вчинок чи рішення за двох – того, ким він маніпулює, кого підбиває на гріх, і того, хто до всіх попередніх своїх гріхів додає ще один.

Утім, намагання Якова Васильовича (за професією він адвокат) чи й не все особисте довкілля перетворити на театр маріонеток хоч і урізноманітнює романний сюжет, проте рухають цим героєм бажання куди більш прозаїчні: мати дітей, сім'ю, певність у тому, що його, як чоловіка,

люблять. Цілком можливо, що та трійка жінок, від яких наголошена певність залежить, і потрібна для підкреслення різних рівнів ймовірності існування любові там, де у більшості випадків володарює розрахунок, чуттєва примха, звичка. Колись Яків Васильович ненадовго зійшовся з партійною товаришкою, котра від нього завагітніла і сказала про це вже тоді, коли була дружиною іншого. Звістка про те, що у нього є восьмирічний син Андрійко й стала початком болісного пошуку справжнього себе в собі, бо прізвисько Кирпатий Мефістофель – то всього лиш маска. До того ж запропонована оточенням, яке у більшості своїй складають київські обиватели з тих, що вважали себе колись радикалами, дехто навіть побував у засланні, однак все людське життя у підпілля не заженеш: рано чи пізно з'являється сім'я, ті чи ті службові обов'язки, звичка до спокою. А загнаний у підсвідомість революційний максималізм перетворюється на бунтаря суто матримонального: проти подружньої вірності і того себе, що у ній колись коли не клявся, то самим фактом взятого шлюбу її існування визнавав. Зрозуміло, що всі нюанси одвічного протистояння статей життям одного літературного персонажа не увиразниш, і письменник це компенсує риторикою тих, хто до Якова Васильовича звертається як до адвоката. Одним з них стає приват-доцент філософії Панас Павлович Кривуля, чия дружина посміла прийти на квартиру до своєї суперниці, "де вчинила "принципіяльну" балачку, на закінчення якої ударила дівчину по лиці [46, с. 219]". Саме це й спричинило емоційний вибух, яким В. Винниченко перевів зміст роману в площину, де українська художня думка ще не бувала. Правда, йдеться поки що всього лиш про амбівалентне ставлення до подружньої зради, проте й це для літератури з традиційними уявленнями про подружні стосунки є більше, ніж промовистим. "Та ви знаєте, – викрикує Панас Павлович, – що вона примушувала мене брать хабарі? Знаєте? Так-так, хабарі! З учнів, з їхніх батьків. Я особисто не брав, я навіть удавав, що не знав про це… Дивуєтесь? А розумна, освічена, поступова жінка! Музику любить, театр

розуміє та відчуває щиро. В політиці переконана республіканка, мало не анархістка. Так-так. І разом з тим безмежно-егоїстичний, злий, жорстокий паразит. Простий паразит! Та вона ж нічого не робить! Нічогісінько! Обід варить прислуга, хату прибирає прислуга, за дітьми ходить прислуга. Вона ж тільки їсть, спить, щось там собі почитує, їздить по концертах, театрах, розводить розумні, цікаві балачки й більше нічого. Та за віщо?! – раптом одхиляючись назад і простягаючи до мене вивернені долонями догори руки, з непорозумінням і благанням кричить він. – За віщо, питаю я вас?! Та це ж… досмертний грабіж! За те, що вона викинула з себе два шматки живого м'яса, викинула із скотячим вереском, страхом, прокльонами, за ці подвиги вона все життя має право сидіти на шиї людини, має право вмішуватись в його життя, нівечити його, оплювати, зогидити? Так? І замітьте, замітьте собі: вона цілком щиро вважає себе безмірно вищою від тих, що варять обід, роблять панчохи, годують дітей. Для неї це все міщанство, рабство. Та ви знаєте, ви знаєте, що нема гидшої, нема паскуднішої істоти на землі, як жінка матеріально забезпеченого інтелігента… [46, с. 220]".

Одягнена у шати виражальної безсторонності іронія як у ставленні до самого Панаса Павловича, так і до його дружини, тим не менше не затіняє суті оселеної в їхній квартирі новочасної драми, закоріненої в можливості чутися вільними від безнастанних господарських турбот, серед яких стають щезними і турботи про дітей, душевну рівновагу одне одного, зрештою – про сім'ю як одну з найдавніших осель людського духу. Читач розуміє, що дівчина, яка живе у найнятій Панасом Павловичем квартирі, така ж егоїстка, як він сам і його дружина, чий захищений законом і церквою інстинкт власності має моральне виправдання лише за наявності любові. Видумці, безсумнівно, не інтелігентській, проте саме в інтелігентському середовищі переведеній у розряд почуттів, що потребують дослідження. У тому числі й дослідження засобами літератури, яка сполучає для філософії, юриспруденції і психології малосполучне – плоть, дух і працю щохвилинно підживлюваного ними сумління, котре не визнає жодних апріорних істин

найперше тому, що само є Істиною. Роман “Кирпатий Мефістофель” тим і став для української літератури знаковим, що його автор не побоявся багато й багато у нім речей назвати своїми іменами. Зокрема, складові почуття головного предмета художньої обсервації – любові, серед яких є різне. Скажімо, цілком позитивна “редакція” спонук до шлюбу, про які головний герой висловлюється чи й не романтично піднесено: “…Я не обіцяю тобі нічого! – ні вірності, ні вічності мого бажання, бо, кажучи так, я збрешу і тобі, і собі. Але є в мене окрім цього ще одно! – це моя давня, викохана довгими роками туга за матір’ю моїх дітей, за другом і товаришем мого життя! Маю тайну, несмілу мрію обновитися в своїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування. Коли ти шукаєш батька твоїх дітей, коли маєш і ти тугу за товаришем життя і віриш моїй тузі, коли маєш сміливість шукання, і не боїшся можливих помилок та неудач, то я можу запропонувати тобі ще одно, ось це моє давнє шукання. Мою мрію, мою тугу за створенням себе… [46, с. 220]”. Необхідно підкреслити, що слова ці адресуються не конкретній якійсь особі, а уявній, якою могла б стати і та незнайомка, що так чи так, але присутня в кожній зустрічній жінці, з якою в місті можна бачитися чи не щодень, але ніколи не заприятелювати. Утім, варто послухати самого героя: “Я не знаю тебе, і ти не знаєш мене. Ми знаємо голоси наших тіл, старий, прекрасний, могутній голос наших предків. Він сповнює наші душі п’яним і радісним, як старе густе вино, хвилюванням та захватом. Але не вірмо йому, бо це тільки старий, легковажний гуляка-Бог, що сумлінно виконує своє призначення. Не вимагаймо від нього більше від того, що він може дати. Його діло звести нас, штовхнути одно до одного. А що з нами буде далі, це не обходить його. Заспіваймо ж йому славу й подяку, але не складаймо на нього нашого життя, Чи розумієш ти мене, моя бажана? Вона злегка постискає мою руку й дивиться на мене коротким, соромливим поглядом, за яким я з невимовним хвилюванням схоплюю усмішку старого, прекрасного гуляки… [46, с. 214]”.

Не зайве нагадати: усі події роману стосуються киян і Києва, а ширше – людей великого міста, в якому так само і про таке саме мріє кожен чи кожна з тих, що існують у просторі, де ступінь анонімності людського існування збільшує ризик нездійсненності надій на зустріч з духовною ріднею. І це при тому, що останньої значно більше, аніж пропонують культурні чи розважальні заклади, котрі виступають стереотипом контактної сфери, тоді коли розмова цілісного людського єства з єством однодумця потребує тиші. Не лише, зрозуміло, альковної, проте й у алькові городянину не затишно, бо там повно цивілізаційних "шумів", серед яких лемент всюдисущого "ринку" найчутніший.

Про це, зауважимо, мало або й зовсім не писала література, що користувалася сільською моделлю "вічності", де теж багато важили гроші, добробут, наявність чи відсутність всіляких чеснот. Але не було усезростаючого попиту на осібні духовні ніші, до яких голоси народу, а в місті – вулиці, долітають просіяними цілою системою фільтрів у вигляді різного роду індивідуально сформованих смаків, переконань, запитів тощо. В. Винниченко своїм романом тому й кидає виклик усім тогочасним уявленням про позитивність літературного героя, що не шукає її в моральних якостях Якова Васильовича. Мораль взагалі не є предметом розгляду у творі, головна інтрига якого — пошуки компромісу між мрією та реальністю, до якої, крім можливого батьківства Якова Васильовича і його співжиття з жінкою, що від нього вагітніє, належить найсвіжіше його кохання – норовлива Шапочка, котра з Києва, утім, утікає. А перед тим тішить головного героя красою, юністю і навіть готовністю до шлюбу. Проте за умови, що ніяких сторонніх дітей між ним і нею не буде, через що закоханий Яків Васильович вирішує новонародженого сина застудити і тим самим його зі світу прибрати. Але душевних сил на здійснення цього задуму в собі не знаходить. Оця нездатність гранично зіпсованого й підсвідомо злого на тих, хто з усіх сил чіпляється за якісь там високі принципи, чоловіка стати убивцею поселеного в бесловесній істоті життя і є

тим, що романом “Кирпатий Мефістофель” констатується в якості закону, який людство багато разів переступає, але ніколи остаточно не переступить. Надто людство рефлексуюче, здатне не лише усвідомити невикорінену свою недосконалість, а й продовжувати з цією недосконалістю змагатися. З досить примарними сподіваннями на перемогу, але саме *сподіваннями*, а не інертними умонастроями, котрі досить часто плутають з мудрістю: “Сиджу на Володимирській гірці! Внизу розлився широко Дніпро, затопивши острови і Слобідку. В далині м’якими сумирними лініями манячать дніпровські гори. На них біліє церква монастиря, звідси подібна до надмогильного пам’ятника. Ліворуч розлігся галасливий, торговельний і брудний Поділ. Сонце – червоне, величезне, запухле. Дерева зашарілись соромливо. В пам’яті стоїть настирливо одна картина. От я підходжу до будинку, в якому має бути зібрання. Я – комітетчик. Зібрання районних агітаторів. А, хай тобі біс! І раптом згадую слова Нечипоренка: “Це ж ваша молодість була”. І зразу обхоплює радість. Так, власне, це була молодість. Я тужу за молодістю. В цьому вся штука. Коли б моя молодість пройшла десь за верстатом, я так само згадував би її з болем, сумом і дзвенячою тугою. Важна суть, а не форма. Суть же – співаючі сили, танцююча кров, жадоба за пануванням над усім світом, одважність, нахабність, безмежність юнацтва. А форма все, що хоч: вірші, революція, кохання, верстат.

Так, розуміється, в цьому корінь усього. І ніякої зради немає з мого боку. Мене самого зрадило життя, одібравши в мене молодість. Звичайно, все діло тільки в цьому! Інакше могли б згадувати тільки ті, хто брав участь у революції? Смішно.

Додому вертаюсь бадьоріше. Хутко пройде весна і минуть всі її настрої [46, с. 235]”.

Сенс асоціативної цієї параболи для читача модерно-літературного вишколу більше, ніж ясний: герой тому й внутрішньо розпружується, що він і місто, а ще ширше – він і весняний світ не є величинами протиставними. Усе ж бо довкола людини і в самій людині рухається,

сплітаючись із зовнішніми подразниками в щораз нові єдності, духовно-енергетичним підживлювачем яких є всепереможна дія. Життя, зрештою, люблять не за щось од нього стороннє, а за саме життя, про що обтяжена турботами про народ, вболіваннями за народ, сподіваннями на народ традиційна українська проза тривалий час забувала. А з тим і вкрай рідко нагадувала собі й читачеві про зовні просту істину: почуття щастя залежить також від здатності його відчувати, яку – здатність – необхідно плекати у собі так само, як інтелект, естетичні смаки, волю. Головний герой роману "Кирпатий Мефістофель" до цієї істини не те що доріс – він нею свідомо керується. Зрозуміло, не сам і не заради самого себе; художній персонаж – це ще й речник літератури, яка ним засвідчує свою здатність до світовідчувань і світотлумачень, тій же літературі раніше не властивих. Або таких, що не співпадали з традиційною її ідеологією, згідно з якою, для прикладу, повнота людського буття вимагала щонайменше чистого сумління. А щонайбільше – високих ідеалів, їм служіння, схильності до самопожертви і т. ін. Яків Васильович усім цим давно знехтував, що не означає – перестав вірити в те, що людство потребує душевних чеснот, краси, гуманності, віри. Він за ними сумує, проте без сліду риторики, яка застить душевний зір і відволікає від реальності, якою та є і якою теж долучається до одвічного протистояння добра і зла:

"Закоханий у Київ я блукаю по зелених, кучерявих шепотливих його вулицях. Милий тихий, задумливий красунь! Каштани обсипають рудим цвітом дахи вагонів трамвая. Нема ніде такого життя в лініях вулиць, як у нього. Ніде нема такої ласкавої чепурності, природньої охайності, грайливості! Він подібний до якогось великого гарного звіра, який бозна-коли слідкує за собою.

От заходить сонце за Кадетським гаєм й ще горять хрести Андріївської церкви, Володимирського собору і блискають червоним, металічним відблиском вікна високих кам'яниць на горах. Внизу, в подібних до веселок алеях-вулицях, засаджених каштанами, тополями,

акаціями ніжна, тепла, наша південна тінь. За палісадниками з розчинених вікон якось особливо хвилююче, закликаюче чується сміх і музика. Біля дверей бакалійних крамничок, які через щось у Києві люблять підвали, неодмінно щовечора збирається клуб: двірники, поліцаї, покоївки. З дверей крамничок потягає холодком підвалу, политою підлогою, таранею, свіжими овочами.

А на Дніпрі в цей час ледве посуваються вгору до Чорторию човни. З човнів тягнуться до міста нитки пісень. З міста, з Царського саду їм відповідає музика. Десь дзвонять у церкві. Як гудіння джмеля втискується гудок пароходу. Часто, завзято видзвякує такт трамвай. Я ходжу помалу, смакуючи кожен крок, кожний поворот вулиці, кожну свічку на каштані. В мені панує блаженний спокій. Я ні про що не думаю й нічого не боюсь… Проходжу повз усі небезпечні місця й чудно навіть часом, що ніякої ні ворожості, ні філософування вони не викликають в мені. Ніби й не зо мною це бувало ще не так давно [46, с. 264]".

У цих умонастроях і приналежному до них зоровому ряді немає жодного натяку на патріархальність, сільськість, а з тим і на критичне ставлення до міського буття, яке після з'яви роману "Кирпатий Мефістофель" з українською прозою порозумілося так само природно, як сама земна природа з містом. Можна сказати й так: наголошений твір просто не знає іншої – не міської– форми існування і за нею не сумує, як за непоправно втраченим "раєм".

В. Винниченко й у інших своїх творах практично не озирався назад, не був ні мрійником, ні ритором, цілком звітуючи перед собою і читачем у тому, що втечі із сьогодні не існує. Інша річ – дистанціювання від цього "сьогодні" на певну концептуальну відстань, як це бачимо в його творах "проповідницького" характеру (роман "Чесність з собою", п'єси), де він викладав свої погляди на "соціалістичну мораль" і ті засади людського гуртожитку, при розкоріненні яких світ зміниться на краще. Подальший соціальний поступ над багатьма з духовно-естетичних цих побудов

жорстоко насміявся. Проте відносити подібні художні речі до невдалих, таких, де “проповідницькі замисли автора стали… в повній протилежності до артистичного, творчого трактування справи” і де “автор заплутався сам у своїх думках і фактично дав те, чого він зовсім не думав давати: аргументи проти своїх власних тез, проти самого себе [102, с. 575]”, ми б не поспішали. Як і кожен письменник-першопроходець, В. Винниченко пробував “на зуб” не одну, а багато різних ідей, серед яких – і це надзвичайно показово – траплялися такі, що цілком вдовольняли його як митця, і не збігалися з тими, що їх сповідували однопартійці. Це достатньо яскраво засвідчив роман “Кирпатий Мефістофель”, який міг комусь видатися войовниче ренегатським, а комусь, навпаки, високогуманним, таким, що передбачав цілковите духовне осатаніння тих, хто плутав ідеологію з мораллю і заповзявся перетворити життя на одній шостій планети на кривавий комуністичний експеримент. Слід брати до уваги й те, що переконання персонажа і його автора далеко не завжди збігаються і що різні читацькі покоління про одну й ту саму книжку і її місце в рідномовному літературному процесі можуть говорити речі, якщо не взаємовиключні, то принципово одмінні. Це, на наше тверде переконання, стосується і прозового доробку В. Винниченка, який був і залишається непроминуще значущим зовсім не завдяки його різнопроблемності й стилістичній розкутості, а внаслідок свідомого розмежування його як автора з чи й не всіма (образно-пісенним, символічним, ладово-інтонаційним) контекстами традиційної народної культури. На рівні психологічному це розмежування пішло іще далі: письменник просто не мислив своїх героїв такими, що здатні співчувати, радіти чи ненавидіти “в регістрі” традиційно епічних чи ліро-епічних образних систем. А це означало не що інше, як неперебoрне і щодесятиліття активніше тяжіння до пізнання і відтворення художньо-життєвих циклів, у межах яких літературний персонаж озмістовлюється ресурсом “географії”, економіки й культури виключно міста.

Перебування В. Винниченка на чолі уряду Директорії теж могло датися взнаки у намаганнях якомога довше залишатися політиком та мислителем загальноєвропейського розголосу. Про це ж, зрештою, свідчать пізніші його спроби домогтися міжнародної уваги до праці “Конкордизм”, якою письменник висловлював “гуманістичну, по-язичницьки радісну етику сприйняття життя, оголосивши вищою цінністю кожну її мить, кожний її дивний витвір. Найголовніший обов’язок людини, за Винниченком, – жити вільно й щасливо, відкинути будь-яку фальш, ханжество, конформізм і приписи буржуазної моралі [232, с. 192]”.

Щоправда, вважати подібні авторські настанови чимось революційно новим, таким, що перетворило всеперемагаючу буржуазність з соціального еталону на соціальну зужитість ні доробок самого В. Винниченка, ні уся разом взята література ХХ ст. була зробити не в силі: ринкова економіка і всі супутні їй форми міжлюдських і міждержавних стосунків переживуть, очевидно, не лише соціалізм з капіталізмом, а й постіндустріальні їхні модифікації. Однак спроби від чогось на цьому шляху застерегти і багато чого передбачливо усунути можна вважати не лише для художнього мислення природними, а й необхідними. Найперше це обумовлено іманентною здатністю цього мислення до узагальнень, матеріалом яких практично завжди був той чи той різновид життєплину. У тому числі й нафантазованому, що не означає – в усіх деталях і сюжетних лініях видуманий. Берлін, в якому реалізується головна інтрига “Сонячної машини” – перехід його жителів на споживання сонячного хліба, не став у цьому сенсі ні винятком, ні прикладом конструювання для романних потреб міста-ілюзії чи міста-деградaнта, хоч авторська воля робить саме його першопричетним до ще одного рівня загальносвітової цивілізації, яка сприяє колапсу. Йменння останнього – духовна й фізична ейфорія, яка не потребує сил і спричинена можливістю існувати за рахунок лише наукового винаходу, який дарує як ситість, так і радісне світосприйняття. Перетворення за цих умов звиклого до боротьби за існування люду в

своєрідну спільноту ельфів, істот без соціальних обов'язків і розмаїтих соціальних інституцій, без необхідності і, головне, потреби, працювати і в такий спосіб множити в собі і довкола себе розвиткові інтенції homo sapiens-a, стало у В. Винниченка своєрідним попередженням про те, що серед соціальних потреб, які історично множаться, незмінно актуальною залишається потреба у житті *гуманно діяльному*, такому, що виключає як матеріальне паразитування одних за рахунок інших, так і уседержавну паразитарність. У цьому сенсі зовсім невипадковою була думка письменника про нову редакцію "Сонячної машини", де образ Рудольфа Штора, винахід якого відкривав шлях до панування над усією планетою, мав перегукуватися (або й поєднатися) з образом Адольфа Гітлера.

Утім, справа до цього не дійшла, письменника полонили нові творчі проекти, реалізація яких жанру антиутопії не передбачала. Зрештою, й канонічної редакції роману цілком достатньо для висновку про готовність тогочасної української прози і її художніх можливостей до мистецького діалогу з жанрово-стилістичними пошуками європейського літературного модерну. Хоч найбільш важливим у межах нашого дослідження залишається факт не лише "дорастання", а й своєрідного "переростання" письменницького погляду на світ над тією цивілізаційною "планкою", що її означено поняттям і фактурною повнотою столичного європейського міста. Берлін як цілком самодостатня "дійова особа" під пером українця В. Винниченка не містить у собі ані тіні екзотики, а тим більше – художньої невідомості, що, зокрема, підкреслюється тим, як упевнено романіст почувається в кварталах пересічного люду і в помешканнях промислових магнатів та аристократії. На особливу увагу заслуговує й те, що письменник ставиться до мегаполіса як середовища багато в чому ущербного, такого, що містить загрозу цілковитої знищеності завжди і скрізь у ньому присутньої споживацької маси, на чому окремо зупиняється Г. Сиваченко. "Місто в "Сонячній машині", – зауважує вона, – …постає досить неоднозначним, як руйнівна сила. "Лопотять мотори, гуркотить залізно-

кам’яний Берлін, гримить спішить, кричить. Усі спішать, усі женуться кудись, кидають одне, хапають друге, перестрибують одне через одного, плюють на те, що вчора цінували.. Нетерплячка, гарячка, невитриманість. Усе зразу, все моментально, все цілком. Зруйнувати всі фабрики, зірвати всю землю, запалити всі міста”, тобто в його зображенні автор вдається до експресіоністичного стилю. Проте варто зазначити, що є тут і певні ознаки постекспресіонізму (місто – існування сучасної людини, місто – соціальний феномен). Ось як змальовує В. Винниченко берлінську біржу: “Страшна сила, якась чудодійна, колосальна стихія, якийсь дикий хаос, у якому діють страшні, невблаганні, неминучі закони. А з цих же диких, божевільних криків, із цього скаженого, безглуздого миготіння цифр складаються розумні, тверді, стрункі норми”. Образ конкретної людини в романі узагальнюється до рівня “людини взагалі”, а образ “сонячної машини” – до загрозливої перспективи з боку технічного й соціального прогресу, а конкретне місто іноді набуває надісторичних рис. Ефект загрози з боку міста створюють постійно повторювані мотиви гуркоту, колотнечі, гримас… [232, с. 97] ”.

Ми цілком свідомі того, що твір і його рецепція можуть діаметрально розходитися, оскільки письменникові важко передбачити усі контекстуальні парадигми сприймацьких про нього суджень, серед яких наразі переважає бачення В. Винниченка в гурті митців, що сповідали естетику експресіонізму та постекспресіонізму. “Якщо розглядати “Сонячну машину” під кутом зору експресіоністичної поетики, – зазначає автор процитованої праці, – то впадає у вічі справді планетарний масштаб охоплення подій та грандіозність проблематики – нової для українського роману зокрема і актуальної для всієї тогочасної світової прози загалом. Ідеться про суперечність між духовною культурою, мораллю та технічними можливостями людства [232, с. 96]”. Далі дослідниця уточнює, що саме у стилі В. Винниченка дозволяє проблемні ці залюблення співвідносити з “Тунелем” Б. Келлермана, романом “Фабіан. Історія одного моралiста”

Е. Кестнера, утопіями Герберта Веллза. “На нашу думку, – пише вона, – “Сонячну машину” можна вважати постекспресіоністичним рев’ю або памфлетом – твором, що художньо перетворює сучасність на апокаліптичну дійсність засобами репортажа, пародії, гіперболи, монтажу, хроніки. До того ж всі ці елементи вводяться до художньої тканини роману з допомогою різних засобів: чи то шляхом переказу (як у романах Г. Веллза), чи завдяки експресивним репортажам із графічним їх оформленням або ж без нього. Функції голосу зовнішнього світу виконують у романі повідомлення про перипетії боротьби та вбивство чи зникнення героїв. Знаходимо у Винниченка і виділені графічно квазігазетні повідомлення, наводяться тут і листи та інші квазідокументи, які, з огляду на авторське тяжіння до кіносценарного стилю, сприймаються як необхідний елемент динамізації наративної структури. Адже одна з суттєвих ознак літератури і мистецтва 20-х років полягала у відтворенні прискореного пульсу сучасності, до того ж із максимальною конкретністю, як панорами своєрідних документальних кадрів (“Манхеттен”, “42 паралель” Дос-Пассоса; “Кіноок” Д. Вертова”) [232, с. 96-97]”.

Наявність перерахованих стилістичних кліше в одному романі і їхня відсутність у решті письменницького доробку ставить, щоправда, під сумнів приналежність В. Винниченка до числа письменників саме експресіоністського канону. Маємо скоріше справу з певним різновидом талановитого стилізаторства, а незрідка – ідейно заангажованого скоропису, що, втім, не зменшує цікавості до того, що в романі зображається, дебатується, а в кінцевому підсумкові – з різним ступенем художньої доказовості заперечується. Присутність серед “атакованих” цивілізаційних величин феномена міста, до того ж міста “живого”, чиї художні функції нагадують функції античного хору, максимально наближає роман “Сонячна машина” до творів підкреслено урбаністичної кодифікації, у межах якої “голоси” міського життя стають голосами всеземної і вселюдської долі.

Висновки до третього розділу

Початок ХХ століття позначився тим, що україномовна і “україномисляча” громадськість стала коли не переважати, то все голосніше про себе заявляти в містечках і містах, робочу силу для яких постачали села. Індустріальні Харків, Донбас, Катеринослав, Київ, Львів теж стали покриватися терміном “українська хата”, що призвело до самоліквідації народної літератури, хоч орієнтація на народ і адресування усього написаного народові залишалися декларативно пріоритетними ще довго. Зміна літературних поколінь, літературних (у тому числі й читацьких) уподобань та потреб є процесом такою ж мірою неминучим, як і художньо та духовно оздоровчим. Село й місто у ХХ ст. йшли назустріч одне одному не з волі І. Франка чи М. Коцюбинського, а тому, що свою колишню відособленість переросли. При тому не лише в економічному чи загальнокультурному напрямах розвитку, а в самій людині, яка почала дивитися на світ очима, в яких суто урбаністичний кут зору зрівнявся із селянським. Цей час позначився масштабністю літературної творчості, яка стала носієм змістів, для сприйняття і розуміння яких необхідно було мати відповідний рівень світоглядних знань і переконань. І це залежить від рівня освіченості, начитаності, а в цілому – культури реципієнта, національні духовні переваги якого перестають домінувати у сфері естетичного смаку: останній дедалі більше залежить не від місця народження, а від багатства й інтенсивності внутрішнього сприйняття особистості.

Нова українська література явила світові “старе” українство і цим небезпідставно пишалася, оскільки врятувала його від малоросійщини московського виробу й законсервованості в спокусах московських (бурлеск, водевіль, байка, оповідання з народних уст) літературних чеснот. Література ж українського модерну (наприклад поезія М. Вороного), навпаки, працювала на випередження, являючи читачеві героїв, а з тим і авторську свідомість не традиційного, а загальноцивілізаційного напряму,

коли доробок навіть одного й того ж письменника міг стояти по різні боки художніх барикад. Аналіз художніх текстів загальновизнаних майстрів вітчизняного художнього слова кінця XIX – поч. XX ст., дає підставу констатувати своєрідну мистецьку двополюсність їхнього доробку, причиною якої став суспільно-історичний розвиток України.

Урбаністичність як світосприймальний чинник, за цих умов просто не мала на чому засновуватись, оскільки живильним для неї ґрунтом було не політизоване, а буттєво сформоване міське повсякдення. Для якого вдягнений у бруківку ландшафт, вуличний гам, багаті й занехаяні будинки, саме багатство, яке визначалося не лише палацами, а й розмаїтими об'єктами ужиткової та громадської (скульптурні пам'ятки, архітектоніка парків, скверів, площ) культури, означали не що інше, як повсякденну духовну норму.

Знищене революційною злободенністю, а більшовизмом насильно призупинене, укорінення в художньому мисленні України тенденцій модерну найперше позначилося на тематиці переважаючого числа прозових творів. У них знову домінують герої й конфлікти з життя "низів" – тієї апріорно, як вважалося, революційної маси, від зміни свідомості якої повністю залежало майбутнє більшості держав Європи. Така переконаність митців та політиків досить швидко була спростована результатами воєнних та революційних катаклізмів першої половини XX ст. Імперіалізм англійського, німецького чи есересерівського зразка народними масами лише маніпулював, тоді як пропонований всіма політичними програмами соціальний прогрес як залежав, так і залежить від чинників, що базуються на рівні розвитку науки, освіти, промисловості, культури. Не кажучи вже про готовність чи неготовність самого "революційного" народу до демократичних змін, які не потребували кровопролиття, репресій та воєн. Але без них, на жаль, не обходились, про що література невдовзі заговорила на повний голос. Маємо передусім на увазі твори митців т.зв. "втраченого покоління", до числа яких є всі підстави приєднати й автора роману "Поза

межами болю” (1924) О. Турянського, творчість якого продемонструвала здатність вести мову про час і судити цей час з позицій не вузько класового, а загальнолюдського гуманізму. Говоримо про це з певним випередженням дискурсивної хронології для того, щоб чіткішою постала закономірність, згідно з якою художній модерн і модерність потребують духовного синхрону не лише з політичними тенденціями розвитку людського буття. Підготовлена І. Франком галицька проза тому й пішла далі змістових кордонів “романтики вітаїзму”, класово короткозорих і по суті “кривавих” романів “Бур’ян” А. Головка, “Вершники” та “Чотири шаблі” Ю. Яновського, що мала у своєму внутрішньому (себто засвоєному) обсязі психологічні й філософські студії М. Яцківа, поеми “Похорон”, “Смерть Каїна”, “Мойсей” самого І. Франка, не говорячи вже про маніфести та авангардні поетичні твори П. Карманського, В. Пачовського, без яких не було б феномена “празької школи”. Стосується це й прозової української урбаністики, яку започатковували не розповіді про місто й життя в місті, а вміння зобразити це життя в контексті створеної в місті культури.

Еволюція української прози може і повинна прочитуватися не лише як зміна стилів, типів та різновидів авторства, наративних практик, підходів до зображення героя та його змістових вимірів, а й як поступова й неоспорима реформація художньої аналітики. Письменники кінця XIX – початку XX ст. на відміну від своїх попередників Г. Квітки-Основ’яненка, А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного не час від часу, а цілком свідомо й постійно намагаються досліджувати свій час, не критикуючи, а аналізуючи в ньому те, що привертає їхню увагу і що цікавить перш за все їх, а не т.зв. “народні маси”. У цей час відбувається незупинна реінтеграція, поява й соціальна стабілізація прошарків. Місто як індикатор у такий спосіб (тобто через новий спектр можливостей і покликань) входить у художню свідомість навіть там, де про нього безпосередньо не йдеться.

Художня урбаністика, якою вона формувалася в Україні на початку

ХХ ст., мала безперечно більшу ступінь незалежності від тиску на неї різних нападок, тому що сфера, в яку вона входила, не мала визначених орієнтирів. Ступаючи на соціально-психологічний ґрунт міста, український письменник переставав, умовно говорячи, бути виключно українцем, опинявся серед обставин і характерів, де невідомого було значно більше, аніж відомого. Місто справді не село, де чуже життя і біди не кидаються у вічі, проте вони й не хвилюють сторонніх людей в урбанізованому середовищі.

Урбаністична складова художнього мислення української літератури першої половини ХХ століття, далася взнаки не лише з появою авторів, що тяжіли до міської тематики. Урбаністика, зрештою, не є ні абсолютно осібною якоюсь темою, ні, тим більше, окремою якістю художньої мови, хоч без достатньо розвиненої мови літературної повноцінне її побутування в прозових спостереженнях життя неможливе. В Україні художнє життя (і про це вже мовилося) наголошену складову на довший час втратило найперше тому, що сама Україна опинилася осторонь багатьох цивілізаційних новацій внаслідок почасти вимушеної, а почасти й добровільної своєї сільськості, хоч міста й українізований у них міський побут ніхто у неї не забирав. Але було забрано власне, узгоджене з менталітетними духовно-побутовими переважаннями, бачення і власну участь у процесах промислового й наукового поступу, що означало злиття і розчинення в загальноімперських моделях соціального розвитку, де формування національної інтелігенції і культури не передбачалося, а кожна спроба в цьому напрямку наражалася на переслідування та офіційний спротив. Тим повчальнішим і цікавим є те, як українська література практично самотужки, без опертя на запити зденаціоналізованого у своїй більшості читацького загалу, привченого до того ж вбачати все рідне і духовно святе в традиційно шанованій старовині, неухильно модернізувала інтелектуально-духовний свій потенціал, долучаючи художні свої пошуки до тих самих особистісних стратегій, що й решта Європи.

РОЗДІЛ IV
ХУДОЖНІ НАДБАННЯ ПРОЗОВОЇ УРБАНІСТИКИ УКРАЇНИ

БАГАТОШАРОВІСТЬ – характеризується декількома, багатьма рисами, особливостями [30, с. 54].

ЕКСПАНСІЯ – розширення сфери панування монополістичних об’єднань або держав, що здійснюється як економічними, так і неекономічними методами.

Урбаністична експансія – розширення сфери урбаністичного впливу через витіснення (будь-чого) [30, с. 340].

ЛАБІРИНТ – за давньогрецькою легендою – палац із величезною кількістю приміщень і заплутаних ходів; складне, заплутане поєднання, переплетення чого-небудь. // Про те, що важко збагнути, у чому важко розібратися [30, с. 602].

ПАЛІМПСЕСТ – старовинний рукопис, звичайно пергаментний, з якого стерто попередній текст і на його місці написано новий [30, с. 878].

СОЦІУМ – людська спільнота як результат форм діяльності людей, що склалися історично; група людей об’єднаних за якимись ознаками [30, с. 1360].

ТЕКСТ – “смислова множинність”, принципова відкритість, незакінченість значень, які не завжди можна визначити і спрямовує до сфери бажання, нетематизуємої граничної царини культури [143, с. 1022].

4.1. Урбаністичні рефлексії української прози

Жорстка прив’язаність українського літературного життя до соціоісторичного тла, в якому досить тривалий час переважали повстанські кривавиці, революції, війни, нескінченно довгий і духовно виснажливий культурний геноцид, узвичаїли ставлення до письменницької праці як до праці насамперед подвижницької. Сприяла утвердженню саме такого

сприйняття літературної творчості її дотичність до процесу формування й мужніння національної самосвідомості, яка до появи Шевченкового “Кобзаря” перебувала в стані своєрідного анабіозу й практично розчинилася в малоросійстві – феномені не стільки менталітетному, як примусово набутому. Арешт поета і його перебування в солдатчині без права “писать и рисовать” стали одним із перших свідчень визріваючої несумісності національно заангажованого культурницького руху з монокультурними амбіціями російської імперії. Невдовзі це унаочнили Валуєвський та Емський укази, спрямовані проти процесів формування *літературної* української мови, універсальність і цивілізаційна всеосяжність якої загрожувала б існуванню “неделимого”, як і володіння царату, імперського культурного простору. Похідною цензурного всесилля 60 – 80-х рр. XIX ст. стала суто малоросійська “згода” вважати рідномовну літературу чимось вузькофункціональним, таким, що сприяє *початковій* освіті народу, на якого на всіх без винятку стежках до т.зв. “прогресу” чекає література і мова російська. Не великоруська, себто необроблено мужицька, а скомпільована на старокнижній основі “русская”, покликана задовольняти потреби сформованої реформами Петра I імперії, з огляду на культуру якої тільки й можна зрозуміти твердження М. Драгоманова про те, “що українська література зачалась, жила і росла під впливом тих самих ідей, потреб, котрі давали життя і російсько-європейській і великоруській літературі; другими словами, українська література є дитина Росії XIX-ого в. і через те мусить жити і рости, поки Росія є Росією [99, с. 143]”.

Нам важко судити, що саме вкладалося в оте “поки”: надії на крах багатонаціонального державного монстра чи віра у “науковість” тези про послух кожної з національних літератур т.зв. “прогресивним” ідеям, серед яких, не зайве нагадати, переважали (принаймні, для самого М. Драгоманова) соціалістичні. До того ж соціалістичні по-російськи, що варто підкреслити заради розуміння багатьох розходжень між українськими “общеросами” і росіянами з одного боку, і українськими й російськими

культурниками з іншого у ставленні до далеко не однозначно трактованого соціального прогресу. Заради прояснення того, що саме мається на увазі, наведемо слова М. Бердяєва про специфічно російські підходи до історичного поступу. “Русские, – писав він у праці “Истоки и смысл русского коммунизма”, – вообще плохо понимают значение относительного, ступенность исторического процесса, дифференциацию разных сфер культуры. С этим связан русский максимализм. Русская душа стремится к целостности, она не мирится с разделением всего по категориям, она стремится к Абсолютному и всё хочет подчинить Абсолютному, и это религиозная в ней черта. Но она легко совершает смешение, принимает относительное за абсолютное, частное за универсальное, и тогда она впадает в идолопоклонство. Именно русской душе свойственно переключение религиозной энергии на нерелигиозные предметы, на относительную и частную сферу науки или социальной жизни. Этим очень многое объясняется [19, с. 19]”. Серед цього “многого” була соціалістична “революція”, віра в спасенність економічної зрівнялівки, колективізації, в ідеї марксизму-ленінізму, для перемоги яких в Україні знадобився голодомор, ГУЛАГи, репресивні переселення, примусова праця сільської молоді на шахтах Донбасу, тобто все те, що суперечило традиційній орієнтації корінного українського етносу на приватне землеволодіння й приватний економічний інтерес. Крах Директорії та УНР, власне, і став неминучим через загравання їхніх чільників з імперськи ощереним “соціалізмом” російського зразка, що базувався на шовінізованому насильстві, яке виключало “досягнення великого ідеалу – соціальної справедливості на ґрунті гуманного чуття [267, с. 525]”. Хоча, зрозуміло, одного співчутливого ставлення до України, що в часи визвольних спроб, що після розвалу СРСР недостатньо для здобуття незалежності не позиченого, а власного соціального досягнення.

Серед дотепер нескорених вже *самою* Україною на цьому шляху вершин залишається завдання розбудови повноформатної, базованої не

лише на високо емоційному патріотизмові, нації. “Все, що йде поза рами нації, – нотував ще на початку ХХ століття І. Франко, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді б прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді б широкими “вселюдськими” фразами покрити своє *духовне відчуження від рідної нації.* Може бути, що колись надійде пора консолідування якихось вольних міжнародних союзів для осягнення вищих міжнародних цілей. Але се може статися аж тоді, коли всі *національні* змагання будуть сповнені і коли національні кривди та неволення відійдуть у сферу історичних споминів [267, с. 416-417]”.

Першим серед цих “неволень” є всі підстави вважати загальнокультурні утиски та обмеження, до яких, як вже мовилося, належать не лише валуєвщина та сталінщина, а й звуження цивілізаційного модусу українськості до етнорепрезентаційного рівня, на що, зокрема, вказує цілковита зросійщеність атомно-енергетичної, металообробної, літакобудівної галузей, царини шоу-бізнесу, спорту, інтелектуальна “енергоємність” яких незмірно вища від традиційного ткацтва, ковальства, народного музичного виконавства, рудиментів святкової звичаєвості тощо. Удавано зупинений наступ на Україну духовно нівеляторських структур цитаделі “розвинутого соціалізму” модифікувався в повсемісну експансію процесів глобалізації, “мова” якої стирає національні кордони, пропонуючи всепланетарний суржик техногенних та масмедійних стандартів. Наскільки успішно й довго їм зможуть протистояти культури країн немодерного штибу, залежить від темпів інтеріоризації національними організмами енергій загальноцивілізаційного поступу, який потребує цілеспрямованих зусиль як на рівні конкретно людському, так і загальнодержавному. При цьому важливо не зациклюватися на чомусь одному: виробництві чи його загальносоціальному інтер’єрі, який мусить включати й те, що І. Франко об’єднав назвою “ідеали суспільності”. “Тільки там, де ті ідеали живі, – зауважував він, – розвиваються і пнуться чимраз вище, маємо й

прогресивну і чимраз інтенсивнішу матеріальну продукцію. Де нема росту, розвитку, боротьби і конкуренції в сфері ідеалів, там і продукція попадає в китайський застій [267, с. 416]".

Не зайве ще й ще раз підкреслити, що кількасотлітня сфокусованість українства на відсутності найголовнішого каталізатора соціокультурного розвою – власної держави, вище наголошені ідеали уніфікувала, прибравши з них все або майже все з того, що могло б стосуватися всесуспільної змагальності з прогресом. Мається, зрозуміло, на увазі не лише вічне його наздоганяння, а й вибір його напрямів, серед яких кожна з високорозвинутих країн обирає ті, що не загрожують, а навпаки, сприяють духовно-культурній її осібності.

Феномен появи нової літературної мови можна співвідносити лише з виданням "Основи", яке "змусило повірити, що слово високодуховної особистості, вислів духовного єства цілком можливо пов'язувати й ототожнювати з українством. І це був справді один з вирішальних моментів у розвитку національної літератури. Осип Маковей, біограф П. Куліша, про 60-ті роки сказав, що це період, коли романтичне українофільство перетворилося на свідоме українство [29, с. 100]". Як на наше переконання, саме українофільський канон був для "Основи" найбільш прийнятним, на що, зокрема, вказує образлива неувага її редакторів до рукопису роману А. Свидницького "Люборацькі", в якому його автор чи не першим після Т. Шевченка сполучив художнє українське слово з "живим" життям. Однак розвиткова тенденція наголошеного періоду була саме такою – долати українофільські передсуди, пориватися до модерно-духовних мистецьких висот і робити рідномовний художній вислів придатним для обсервації тем та ідей найзлободеннішого соціально-буттєвого ґатунку.

Не все в надважливій цій справі зустрічало рішучий спротив лише з боку асиміляторів, серед яких на Великій Україні числилася як російська державна машина, так і її обслуга з числа тих, хто прагнув поєднати непоєднуване: відданість "царю и отечеству" (на це, не зайве нагадати,

хворіли і М. Гоголь та П. Куліш) і розчуленість від усього звичаєво рідного. Хоча найбільше гальмівних енергій у справі переходу з підцарської Малоросії до європейськи орієнтованої України йшло від різноликого народовства, яке (щоб, очевидно, не тривожити тіні всіма шанованих класиків) в академічній "Історії української літератури в 10 томах" пропонується з наукового дискурсу вилучити. Мотивується це тим, що поняття "народництва" в прикладанні до літератури, літературного твору, літературного розвитку не є поняттям правомірним, не має нічого спільного зі сферою естетики та літературної теорії. Ним фіксується лише поверхова характеристика проблематики твору чи літературного періоду, а "новітнє" залучення його до протиставлення групи означуваних ним творів творам найбільш "мистецьким" ("модерним") не зменшує, а лише підкреслює вульгарно-соціологічні екстраполяції цього поняття з ідеології на літературу та літературознавство… [29, с. 101] ".

З огляду на синдром чи й не насильницького "віддирання" літератури "домодерної" від "модерної" у дослідженнях Т. Гундорової та С. Павличко, для яких органічної поступальності в зміні одних мистецьких епох іншими принципово не існує, певна (і здебільшого негативна) фетишизація галицького народовства і великоукраїнського народництва справді грішать методологічними й ідеологічними спрощеннями. Проте не слід забувати, що не хтось інший, а, для прикладу, І. Нечуй-Левицький, наполягав на природності для українського літератури не якоїсь іншої, а виключно "мужицької мови", усі відступи від якої відводять від "реальності" і "національності" художнього вислову. Полемізуючи з його статтею "Сьогочасне літературне прямування", що була надрукована в другому числі журналу "Правда" за 1878 р., І. Франко в не менш відомій статті "Література, її завдання і найважніші ціхи" з цього приводу зауважував, що, по-перше, "чесний автор" у поняття "реальності" і "національності" вкладає одні й ті ж чинники: "народний" язик і "глибокий національний психічний характер народу". По-друге, він залишає поза увагою те, що "література і

життя мусять стояти в якійсь тісній связі", тобто, що літературні твори мають бути "більше або менше докладними і живими відбитками *сучасного* (курсив наш. – В.Ф.) – життя народного [275, с. 11]", для чого, окрім знання й вираження "глибокого психічного характеру народу", потрібна, очевидно, художня свідомість не перманентно традиційного, а поступового типу, для якої нація і національність не завершуються тим, що історично відбулося, оскільки включають до свого змісту і те, що сучасне народне життя народжує.

Щоправда, заради об'єктивності відзначимо певну непослідовність І. Франка в підході до самого поняття "народ", який у цитованій статті все ще є тим самим, що, й для народовців – сумарним вираженням людності соціально інертного "непросвіщенного" ґатунку. Засвідчує це, для прикладу, одна з ключових для захищуваних Франком положень про "науковий реалізм" фраза, в якій після згадки про "нову реальну літературну школу, втягуючу в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки", автор запитує в читача: "А яка ціль такої роботи? Ціль її, очевидячки, така: вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і загрівати її до служби його добру. Без такої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу (про них у ч. автора "Нових прямувань" нема й згадки) література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді [275, с. 12]".

Цитата, як не дивись, вразлива, хоча спровокована ця вразливість призвідцем полеміки, який теж ніби дбав про народне благо, проте трактував його з огляду на духовні цінності мужичого, умовно кажучи, виробу, тоді як для І. Франка важливим було підкреслити недостатність цих цінностей для літератури, котра, "як і наука сьогочасна, повинна бути

робітницею на полі людського поступу [275, с. 13]". Питання про те, який соціальний прошарок цей поступ здійснює, для І. Франка було самоочевидним: той, що перейнятий його – поступу – завданнями і має здатність ці завдання цілеспрямовано виконувати. Однак, чому серед цих завдань не повинно бути суто мистецьких, у тому числі й тих, що народили і продовжують народжувати мистецтво елітарне, стаття "Література, її завдання і найважніші ціхи" не пояснює. Як і не пояснює, чому інтелігенція не є народом? Що не означає, ніби І. Франко й себе відділяв від народу, хоча властива для XIX ст. і реанімована соцреалістичною практикою у віці XX-ім розокремленість ідеологеми "народ" з соціальними прошарками не "простого" походження в наголошеній статті самоочевидна. Як цілком очевидною є й присутність у всіх наведених судженнях ідейно виваженої *естетичної складової*. Щоправда, не відрефлексованої так само багатоаспектно, як складова соціологічна, оскільки письменника найперше цікавив "зведений в певну науку, оброблений і уформований зовсім свідомо" *новіший* реалізм, головною підставою якого є "те іменно питання – для чого має служити література? [275, с. 12]". Зараз ми відповіли б – ні для чого, бо література, яка чомусь або комусь служить, собою не є, проте І. Франко з цим ніколи не погодився б. І то зовсім не тому, що почувався таким самим патріотом України й усього українського, як І. Нечуй-Левицький, а тому, що поклав собі за обов'язок всіма можливими і надможливими зусиллями допомагати рідній землі подібно до себе "видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де яснiють вселюдські ідеали. Мій руський патріотизм, – пише він після зізнань у тому, що не "любить русинів" і "навіть нашої Русі не люблю", – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим перед власним сумлінням. І якщо щось полегшує мені нести це ярмо, так це те, що бачу руський народ, який, хоч гноблений,

затемнюваний і деморалізований довгі віки, який хоч і сьогодні бідний, недолугий і безпорадний, а все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості і до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для цього народу, і ніяка праця не піде на марне [278, с. 31]".

Не буде жодним перебільшенням вважати, що докладно в статті "Література, її завдання і найважніші ціхи" окреслений "новіший реалізм", теж базується не на спрямованих у майбутнє мріях. Він, власне, потрібен саме сьогодні й тут для *розпочатої* вже на рідній землі роботи, яка наближає духовну її щоденність до "вселюдських ідеалів", яким у доробкові прозаїків народницького спрямування не приділялося належної уваги. І не в останню чергу тому, що ці прозаїки дотримувалися *певних естетичних принципів*, про що свідчать резони, висловлені Панасом Мирним у листі до М. Коцюбинського, котрий пропонував колезі взяти участь у виданні альманаху з творами про життя сучасної інтелігенції. "Добре діло! що й казати, – не без іронії відповідав на це адресат і далі уточнювався. – Отже судячи по тому, що Ви вище у своїому листі пишете: "за сто літ наша література живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією", що збірник призначається задля інтелігенції, – я от і замислився, – невже то Ви геть зовсім зречетеся творів з життя селянського, того життя, що виробило нашу живу мову, що давно заснувалося і ще й досі дає живі оригінальні зразки своїх типів, а не общечоловіків? Що ж до нашої інтелігенції, то її ще досі не було, вона ще тільки починає складатися, та й то, вихована іншою школою, вона зовсім не подала таких яскравих зразків, щоб їх можна було назвати своїми, оригінальними. Через те і література не захоплювала їх, бо нічого було захоплювати. Кожна література, якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, може подати тільки те, що дає само життя, тягти ж її на дибу вищих матерій то це обрікати її стати літературою Тредьяковських, Озерових і т. ін. [179, с. 498 – 499]".

Наводячи ці думки на початку дослідження, ми головне вістря незгоди з ними спрямували проти знаку рівняння між побутом, “живим життям” і “живими оригінальними зразками своїх типів”, вказавши на те, що складовими художнього змісту є ще й “ідея, манера, стиль”, яких поза творчим актом, а надто у викінченому, такому, що всього лише переноситься на папір, вигляді не існує. Тепер настав час звернути прискіпливішу увагу на інше – цілковиту урізаність поняття “художня оригінальність”, яку народницька художня думка цілком передовіряла все тій же “живій мові” і з неї і нею народжуваним “живим типом”. Підстав для такої переконаності існує, звичайно, безліч. У тім числі цілий підвид т.зв. *сказової* літератури (у Росії – М. Лєсков, у нашій літературі – “оповідання з народних уст”, цикл про бабу Палажку та бабу Параску І. Нечуя-Левицького), хоч передовіряти авторство цих високо артистичних творів виключно народу хтозна чи варто. Кожна з національних літератур рано чи пізно, але обов’язково дистанціюється від живонародної мови, у тім числі й на відстань, з якої набагато краще, аніж, умовно кажучи, з середини, видно характерологічні її набутки, не говорячи вже про традиційну тропіку, користування якою (разючий приклад – Т. Шевченко) зовсім не тотожне учнівському її наслідуванню. Рубіж XIX–XX століть тим у загальномистецькому розвиткові України й знаменний, що впродовж нього був практично завершений перехід національного художнього мислення (стосується це не лише поезії, драматургії, прози, а й музики, живопису, театру) на “мовні” мистецькі практики Європи, до яких на той час належали символізм, неоромантизм, імпресіонізм тощо. Українська літературна мова в цьому рухові до цивілізаційної повноти теж навчилася задовольняти потреби домашніх “общечоловіків”, не говорячи вже про суто читацький підвид, якому І. Франко, Леся Українка, М. Вороний, В. Винниченко, **М. Яцків**, О. Олесь пропонували твір за твором, де “диба вищих матерій” належала чи й не до обов’язкового художнього інструментарію. При цьому слід зауважити, що якихось аж надто категоричних розходжень між

прозаїками різних поколінь у підходах до виражальних спроможностей літературно обробленої і “живої” рідної мови на початку XX ст. не спостерігалося.

“Книжечки Ваші (йдеться про два примірники книжки “Біда бабі Палажці Солов’їсі”. – В.Ф.), – дорогий подарунок – дістав і прочитав. Яка прекрасна мова! Читав – наче погожу воду у спеку пив. Яке знаття народних звичаїв, народного життя! [151, с. 322]”. Датована ця подяка М. Коцюбинського І. Нечую-Левицькому 1909 роком, хоч п’ятьма роками раніше тому ж адресатові писалося таке: “Старші письменники – учителі наші (ніде правди діти) більш прислухалися до живої народної мови, більш придивлялися до неї, ніж молодші, особливо ті, що одірвані од села, од народу і беруть за зразок не живу мову, а книжну, часто-густо покалічену та занечищену. Та в мене є надія, що наша літературна мова, як молоде вино, очиститься з часом од шумовиння і стане прозорою й міцною. Така перехідна доба властива багатьом молодим літературам [151, с. 322]”. Народ дедалі більше наближався (зрозуміло, не всуціль і не зразу) до *категорії читача*.

Зразки, як бачимо, зразками, однак потреба рухатися від “живої” мови народу до мови розвинуто літературної не переставала бути актуальною ні тоді, коли йшлося про нашу класику, ні при розмовах про творчість мистецької генерації, народженої і вихованої містом. В. Агєєва наголошує, що “попри шаманські заклинання Сергія Єфремова, Івана Нечуя-Левицького та їхніх численних учнів і сподвижників (зрештою, й попри жертовно-ригористичне самоупослідження митців такого масштабу, як Франко, до статусу “мужика”), – попри все це, українська література ніколи, за винятком хіба що трьох-чотирьох десятиліть XIX віку, не була лише селянською, принаймні на маргінесі розвивалися й інші тенденції [2, с. 304]”.

Зміна рецепційних орієнтацій, у яких домінуючу роль почали відігравати загальноєвропейські ідейно-естетичні віяння, для письменників

і освіченої публіки означали не просто втрату інтересу до практично однозмістовного (народопізнавального) літературного потоку минулого віку, а й напрацювання нових підходів до тем та сюжетних положень, у центрі яких перебувала все та ж “проста людина”. Разючим прикладом подібних змістових новацій стали оповідання й новели В. Стефаника, щодо яких у час їх появи домінувала думка (її рецидиви живі в українській історико-літературній думці до цього часу), як про “короткі й страшні” (О. Горький) замальовки наслідків селянської нужди й соціального безправ’я. Проти цього першим запально й рішуче виступив І. Франко, який у відповідь на по суті такі самі розмірковування С. Русової писав: “Коли б пані Русова побачила на власні очі той закуток нашого краю, відки родом Стефаник і якого людей він малює у своїх оповіданнях – один із найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах і то не лише нашого краю, – то думаю, що сама пізнала би невідповідність такого осуду. Та й хіба ж Стефаник малює саму нужду селянську? Хіба сільський багач Курочка нуждар? Хіба сім’я Басарабів – сім’я нуждарів? Хіба в “Кам’янім хресті” нуждарі вибираються за море? Хіба в “Сконі” конає нуждар? Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою: се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть mutatis mutandis[15] повторитися в душі кождого чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача [280, с. 109]”.

Зауважимо, що й сам І. Франко, починаючи з циклу “Борислав”, напріч відмовився від жорсткої прив’язки обставинного й духовного факторів, того, як людина живе, й того, як і про що вона мріє, думає, чого прагне і без чого внутрішньо порожніє. Його герої втрачають або, навпаки, повертають собі той чи той набір чеснот не обов’язково з причин, пов’язаних із немилосердною експлуатацією та визиском. “Зовнішні” незгоди та випробування хіба що провокують їхню моральну свідомість до

[15] З відповідними змінами (лат.).

дії, і ця дія нерідко парадоксально протилежна тому, чого вимагає від них голодний шлунок і напівпропите (оповідання “Ріпник”, “Навернений грішник”) сумління. Людина, не воднораз підкреслює письменник, або залишається людиною, або нею в загальноприйнятих духовних вимірах не є, що в селянській хижі, що в багатих хоромах, де, як і під солом’яним дахом чи в міських нічліжках, спокус незмірно більше, аніж моральних заборон. Хоч дослухатися до цих заборон здатен далеко не кожен.

Франковим внеском (і це кардинально позначилось на мисленні й письмі його сучасників – ті ж В. Стефаник, М. Яцків, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Винниченко) у подальший розвій української прози став недвозначно чіткий, хоч ніде й не вербалізований ним постулат: у літературі нічого наперед відомого й назавжди усталеного не існує. У тім числі й не існує апріоно позитивних (бідна людина) і негативних (пан, фабрикант, “далекий від народу” політик) персонажів. Що означає й відсутність у письменницькому фахові “позичених” чи то в народу, чи в чужого успіху й моди художніх гарантій на тривку історичну потрібність його – фаху – продукції. Зрештою, не хтось інший, а саме І. Франко власною життєвою і літературною долею довів, що художнє письмо, це – “вічний експеримент”, яким письменник так чи так, але виламується зі свого часу, не догоджаючи цим виломом нікому й нічому, окрім мистецтва, котре цінує й береже лише те, чого до цього часу не мало.

4.2. Особливості художнього “відчуття” міста в українській літературі ХХ століття

Мистецька царина не набувала в Україні такої ж духовної осібності, як, для прикладу, в Німеччині чи Франції, де вже зріла бунтівлива енергетика сюрреалізму, дадаїзму, футуризму, “мови” яких, претендуючи на універсальність, апелювали до свідомості без звичного національно-буттєвого сповитку. Ось як, до речі, пояснював метод сюрреалізму один із

його фундаторів Андре Бретон: “Чистий психічний автоматизм, за допомогою якого маємо намір виразити усно, письмово чи яким-небудь іншим чином дійсне функціонування думки. Диктовка думки за межами всілякого контролю, здійснюваного розумом, поза всілякою естетичною і моральною зацікавленістю… Сюрреалізм базується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, які до нього ігнорувалися, у всемогутність марення, в незацікавлену гру думки. Він прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні механізми й посісти їхнє місце в здійсненні кардинальних питань життя [33, с. 69]”. Подібна далекосяжність маніфестованих різними мистецькими угрупуваннями намірів у підцарській і, пізніше, радянській Україні, звичайно ж, не практикувалася з тої хоча б причини, що революція 1905 – 1907 рр., Перша Світова війна, Жовтневий заколот 1917 р., утворення УНР, боротьба з більшовизмом і насадження більшовизму після остаточної поразки Директорії, до розряду “кардинальних питань життя” віднесли насамперед ті, що стосувалися долі рідної землі, чию культуру всі вищеперераховані події не розвивали, а нищили. Хоч, віддамо належне інерційній моториці процесів, пов’язаних з діяльністю імперських Дум, одержані “свободи” у видавничій царині й діяльності українського театру та преси не минули безслідно: україномовні газета, журнал і книжка у 10-х роках минулого століття перейшли з розряду спорадичного винятку у, певною мірою, звичний культуротворчий продукт. Зайвим доказом цього став переїзд редакції “Літературно-наукового вісника” і голови НТШ М. Грушевського до Києва, утворення Всеукраїнської “Просвіти”, гуртування довкола неї рідномовного учительства, поява україноцентричних політичних рухів. Щоправда, робити саме це першопричиною докорінної зміни літературного світогляду тих, чиї імена складають пантеонне осердя вітчизняної класики, було б, щонайменше, методологічною помилкою. А щонайбільше – прямим рецидивом звульгаризованого більшовизмом революційно-демократичного вплутування літератури в прожекти й справи держави, яка, поступаючись

чимось одним чи й навіть підтримуючи все, чого прагнуть письменники, ніколи не убезпечить їх від творчих поразок. Як і не допоможе малообдарованому літераторові поповнити число всіма визнаних майстрів. І це при тому, що, для прикладу, М. Гоголь жив і творив у Італії на кошти царського двору, проте сталося це не до, а після того, як власним духовно-мистецьким ресурсом він домігся уваги чи й не всього читацького загалу Росії. І з цим загалом у найбільш сокровенних своїх думках та переконаннях урешті-решт не порозумівся.

Талант і майстерність прозових інтерпретаторів мав, безперечно, вплив на більшу чи меншу досконалість творів, що писалися з огляду на досвід "оповідань з народних уст" Марка Вовчка, повістей І. Нечуя-Левицького, романів Панаса Мирного, які, втім, для І. Франка-прозаїка не слугували ні взірцями, ні, тим більше, подразниками змістів, що їх в тому ж таки народному житті ("Лесишина челядь", "Яць Зелепуга", "Довбанюк", "Терен у нозі", "Як Юра Шикманюк брів Черемош") віднаходив його далекий від просто співчутливості чи апріорної залюбленості погляд. Саме це, на глибоке наше переконання, й усунуло психологічний бар'єр між персонажем-бідаком та персонажем заможнішим, між персонажем-євреєм і персонажем-русином чи поляком, що, у свою чергу, зробило паритетним загальнолітературне наше народознавство з людинознавством. Стосувалося це й до часу опозиції село-місто, яка для достатньо "виробленої" літературної мови стала однаково підвладною принципам художнього дослідження, котрі залежали не від диктату традиції, а творчої манери автора. При тому автора, цілком свідомого стильових своїх уподобань і тих характерологічних "знахідок", якими ці вподобання були потенційно заряджені.

Леся Українка на зібранні київського "Літературно-артистичного товариства" ще 9 грудня 1890 р. проголошувала: "Протест особи проти околу, що конечне викликає за собою поривання ins Blau hinein[16], становить

[16] В блакитну далечінь (нім).

неминучий момент в історії літератури кожного народу. Такий момент, здається, тепер вповні настав для української літератури, щонайменше для тієї, що розвивається в австрійських обставинах. Подібний літературно-громадський рух викликав свого часу в інших народів надзвичайний розцвіт артистичної творчості, маємо певну надію, що сей настрій не мине даремне і для нашої літератури. Найкраще з оповідань д. Кобилянської, навіяне сим настроєм, се музично-пластична поема в прозі "Valse melancholique" [263, с. 258-259]".

До таких самих жанрово невловних і, воднораз, проривно-розвідницьких прозотворінь рубежу[17] літературних епох належить проза самої Лесі Українки, не говорячи вже про доробок М. Яцківа, А. Тесленка, Г. Хоткевича, експериментальну за духом і загальнолітературною значущістю новелістику М. Коцюбинського, про непідлеглість якої гуртовим смакам і настроям М. Євшан писав: "…Коцюбинський все-таки був паном над собою – ставав німим свідком того, що творив. Він входив весь, без останку, в матеріал, з якого творив, і ніхто не смів бути свідком його таємних дрижань душі, його внутрішньої радости творення, німих схлипувань задля людського горя, досади, гніву. Всі афекти були неначе вбиті на той час. І не можна знати, що діялось в його душі, коли він списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства: він в них живе тільки як артист, не зраджує ані одним натяком своїх людських почувань. Герой, кат, святий чи кровопийця, погром чи торжество ідеалу – яке йому діло! І ката, і героя він любить, як артист. Зриває з них останню заслону, всі сили напружує, щоб заглянути в безодню їх душ, побачити їх нагими, такими, якими вони є перед самими собою і своїм сумлінням, а поза тим нехай життя їх судить. Він артист – чоловіка тоді нема [102, с. 474]".

[17] Маємо на увазі роки остаточного формування української літературної мови і пов'язану з цим універсалізацію художніх її спромог, явлену, зокрема й зміною контекстуальних орієнтирів письменницького мислення, сповненого "голосів" і впливів всеєвропейського модерну.

Далеко не все в цій цитації співвідносне саме із М. Коцюбинським, який і в мистецтві, і в громадському житті був у кращому розумінні цього слова ідеалістом: поклонявся Красі, вірив у торжество демократії, справедливості, дбав про соціальний поступ, у силу чого не міг залишатися абсолютно безстороннім при змалюванні ката чи "картин погромів та насильства". Інша річ – естетична й психологічна виразність наскрізь від'ємних персонажів, яка надиктовувалась аж ніяк не індиферентною мистецькою до них любов'ю, а могуттю живописного таланту, його цілковитою довірою до життя, де добро і зло є не моральними якимось абстракціями і мають щоденним своїм осідком усіх без винятку *живих* людей, у "безодню душ" яких М. Коцюбинський зазирав завжди *зряче*. Саме це й вивищувало його над "страшними картинами революційної доби", яку він не дозволяв собі бездумно поетизувати, тобто залишався і глибоко пораненим нею *чоловіком*, і *артистом* в одній особі. Але артистом нового, модерного вишколу, чиї літературні переконання не йшли на жоден компроміс з переконаннями ідейними, які не лише багато чого спрямляють, а й деформують. Це, власне, й мав на увазі М. Євшан, наголошуючи на художніх пріоритетах творчої манери М. Коцюбинського, серед яких головним була мистецька незалежність від соціуму, яким той є і яким воліє залишитися назавжди.

Рання смерть митця позбавила нас можливості спостерегти результати зіткнення художніх амбіцій всіма визнаного метра з навальною енергетикою пролетарських переворотів, воєн за і проти УНР і пореволюційною дійсністю, коли від імені народу і в багатьох випадках за участю народу вчорашні революційні ідеали перетворювались на знаряддя терору. На честь літераторів "старої школи" (Панас Мирний, С. Васильченко, Олена Пчілка) варто зауважити: жоден із них не перейшов на бік нової влади і не став її оспівувачем. Ще більшою мірою це стосується молодшої генерації дореволюційних митців (О. Олесь, В. Винниченко, Г. Хоткевич, М. Вороний), чий художній досвід принципово розходився з

гаслами “Пролеткульту”, журналів “Плуг”, “Нова генерація”, “Життя й революція”, “Літературний ярмарок”, які так чи інакше, але шукали шляхів до порозуміння з ленінсько-сталінськими “теоріями” буржуазності всіх без винятку художніх світоглядів, крім робітничо-селянського. Цим, власне, й пояснюється конфронтаційний максималізм тих, хто прийшов у літературу з “червоних” фронтів, де крім армій Денікіна та Антанти ворожою стороною були військові формування Директорії, армія Махно, загони місцевих “отаманів”, українськість яких дала привід для ніколи не припинюваних підозр у націоналізмі кожного, хто сповідав вірність рідномовному побуту та культурі. Слід до цього додати й те, що культура ця, всотавши геній Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, була за духом і художньою буквою непролетарською, хоч (і це важило найбільше) давно і, думалось – назавжди, розпрощалася з теоретичними святинями та догматикою народоцентризму.

Найбільш принципово значущою (і надовго однією з останніх) спробою не розпочинати все з революційного “нуля”, а щопослівно нарощувати художній потенціал рідномовної прози став роман В. Підмогильного “Місто”. Датований 1927 роком він не вписався в жодну з тематичних ніш тогочасного літературного процесу, що не означало – не був поміченим. Однак практично в усіх тодішніх відгуках переважав ідеологічний підхід, який зводився до запитання, ким є головний герой роману Радченко з точки зору більшовицького курсу на насильницьку “побудову соціалізму в одній окремо взятій країні”. Уся поцінувальна пікантність, утім, полягала не в методах критичного розбою, якими послуговувались більшість ортодоксів, а в тому, що кожен із них мусив бодай побіжно торкнутися не лише “зловорожого” письменницького світогляду, але й письменницької манери, особливостей формованого цією манерою змісту, де політична злободенність була практично відсутня. Та й сама назва “Місто” зроджувала цілком природну зацікавленість, оскільки сконденсована нею проблема урбанізованого соціуму ще ніким в

українській літературі так прямо не ставилася. Окрім того, вдавати, що такої проблеми з огляду на партійні заклики до індустріалізації країни не існує, просто не годилося: економічний і науково-освітній поступ, зрештою, йшов не з хуторів і сіл, а з малих і великих міст, де окрім міщан та чиновництва жив пролетаріат. А це означало, що В. Підмогильний ступав у тематичні володіння "Пролеткульту" і своїм твором поміж усього іншого доводив, що ця літературна організація в нібито приналежній їй змістовій території ще практично не гостювала. Бо місто як цивілізаційний феномен, як осердя й живильне середовище найбільш бажаних тенденцій соціалістичного наразі гуртожитку – це якщо й "фронт", то не шабельний, а психологічний, де армійська за природою атака може, звісно, багато чого (або й усе) знищити, проте не здатна нічого осягнути. А В. Підмогильний не лише самотужки, а й від імені присутнього в письменницькій його манері вселітературного досвіду, притому досвіду як європеїзованого, так і рідномовного, обрав метою саме *осягнення* Києва як своєрідного живого організму, котрий Радченка урешті-решт прийняв. На згадку одразу приходять твори Бальзака, роман "Милий друг" Мопассана, де та ж сама проблема мирного "завоювання" столиці є визначальною. А з нею (і нею!) увиразнюються самоочевидні інтертекстуальні зв'язки "Міста" з французькою, й не лише французькою, літературою, оскільки найбільш прозірливі з тодішніх більшовизованих критиків уловили присутність у тексті роману В. Підмогильного перегуків з психоаналітичними студіями З. Фройда. Цікаво, що й цими паралелями романний зміст далеко не вичерпується. Як свідчать критичні до нього звертання Г. Костюка та Ю. Шереха, у нім наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісного середовища, де окрема особа, а надто особа, як Радченко, творча, за збереження внутрішньої своєї самобутності повинна постійно боротися.

Існує ще одна проблематична площина твору В. Підмогильного – його виражальна (на рівні мови, контекстуальної сполучності не лише з європейськими, а й рідноземними інтерпретаційними практиками)

спорідненість із доробком таких майстрів прози, як І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, які міста ніколи не поетизували. Не робить цього й В. Підмогильний, що дозволяло його запідозрювати навіть у "ворожості" до урбанізованого світу, звідки один крок і до ідейної ворожості з усім тим, що з пролетарського міста на село вольовито насувається.

У ближчі до нас часи окреслилась іще одна поцінувальна тенденція досліджуваного роману – бачити в нім не що інше, як предтечу тих екзистенціоналістських художніх структур, які невдовзі (завдячуючи передовсім Ж-П. Сартру та А. Камю) привернуть увагу художньої та філософської думки усього світу. Все це (традиційна вкоріненість у село й сільськість як найбільш природне середовище письменницького духу, спричинена зміною соціуму актуалізація підсвідомих комплексів і загострення суто вітальних реакцій на світ модерною інтелігентською свідомістю початку XX ст.) ставило "Місто" В. Підмогильного в розряд літературних явищ не соцреалістичного й не питомо "спадкоємницького" ґатунку. Більше того: цим романом українська проза, якби її постійно не осмикували, а тим більше – цілеспрямовано не "виполювали" цензурними утисками та ГУЛАГами, мала всі підстави ще в середині 20 рр. минулого століття розпочати тотальну реорганізацію світосприймальної своєї рецепторики, де відпрацьовані "больові точки" (хронічні історичні образи, політичне безправ'я, загальнокультурна стагнація та цивілізаційна задвірковість) мали поступитися місцем діалогові з часом *художніми мовами саме цього часу*. Тобто так, як це робили не ідеологічно зашорені пролеткультівці чи плужани, а футуристи, експресіоністи, майстри драматургічного та прозового необароко, або, як В. Підмогильний, шукачі синтезу найновіших психо-духовних доктрин із художніми світами яскраво вираженого *особистісного* кшталту.

Твір В. Підмогильного був урешті-решт вилучений із літпроцесу і повернувся до читача лише на початку 90-х рр. Разом, підкреслимо, з книгами письменників діаспори, що певною мірою знівелювало

загальнолітературну його для України осібність, прирівнявши її до політизованих прозоманіфестів багатьох і багатьох з тих, хто усім ним написаним виступав проти “душителя народів” СРСР. Це, щоправда, не означає, ніби “Місто” як своєрідна художня модель часу, стоїть над історичною злобою дня. Тогочасний столичний побут, навіть якщо він залишається всього лиш інтер’єром наскрізної романної дії, здатен (при талановитому, зрозуміло, його відтворенні) зливатися з викривальними змістами доробку М. Хвильового, М. Куліша, Т. Осьмачки, В. Барки “самотужки”. Проте й це не вмотивовує недостатню, як наша погляд, увагу соцреалістичної та вільноукраїнської критики до мисленнєвого багатства цього неординарного мистецького явища, де не існує звичного для української літератури поділу персонажів на негативних та позитивних і де можна зустріти висловлювання на кшталт: “…От чому я завжди казав, що повчати людей – дрібне шахрайство. Нічого нема ганебнішого, як збуджувати ілюзії. А ще злочинніше бути розносником ідеалів. – Ідеалів? – Так, так їх самих! Людськість, як і жінка, любить слухати компліменти у вигляді ідеалів. Прокльонів на світі багато, бо багато ідеалістів. Хто б же за ними пішов, якби вони його не лаяли? А ідеали ці похожі на страву: поки в роті, мають різний смак, але шлунок їх рівняє. Катаральний шлунок історії, як сказав один поет з прекрасним травленням [210, с. 397]”. Цей уривок із розмови початкуючого письменника Степана Радченка з одним із старших своїх колег ніде не коментується, ні, тим більше, не заперечується, однак у текстовій тканині його для чогось та залишили. Як і запитання ще одного столичного літератора, адресоване тому ж таки Степанові, якого здивувало зізнання старшого колеги, що “це дурне місто вже досить обридло мені… – Обридло?! – А вам ще ні? Історична здохлятина. Віками тхне. Так і хочеться його провітрити”. Досить показовим для манери В. Підмогильного є продовження цієї розмови, де теж позірно безсторонньо фіксуються деталі життєплину, у ставленні до яких немає нічого загальноприйнятого: “Але дзвінок, провіщаючи кінець урядової праці, урвав їхню розмову, що

Степанові видалась вельми цікавою. Вони зайшли вдвох до кімнати, де відбувались після праці лекції. Службовці сиділи роєм коло зсунутих столів проти чималого шматка лінолеуму, що правив за класну дошку. Поет пішов, познайомивши його із слухачами, а Степан, коло столу ставши, голосно, певно й захоплено, як соловей уперше співаючи, прочитав лекцію про користь української мови взагалі й зокрема [210, с. 397]".

Є чимало підстав вважати, що не лише методи запровадження "суцільної українізації", а й ті, хто в неї фанатично вірив і її пропагував, бачилися В. Підмогильним так само іронічно, як безліч інших деталей офіційного й неофіційного столичного побуту, захоплення чи розчарування яким не належали до асортименту літературних цнот прозописьма, націленого на пізнання передовсім людини. Зрозуміло, не "старої" чи "нової", а життєсущої, яка щасливими й нещасливими коханням, навчанням, писанням книжок чи службою оприявлює хіба загальностатистичний зріз свого єства, у глибинах якого існує безліч незвіданого, такого, що не просто залежить від соціальної історії, а визначає її моторику й сенс. У тому числі й сенс урбанізованого людського буття, художнє "право" на пізнання якого українська література здобула лише після того, як пройшла "школу" звільненого від народоцентричних стандартів психологізму, розпрощалася з апріорикою людського позитиву й негативу, звикла до індивідуальних художніх стилів та художніх світів, а головне – поширила печать авторства й на проблематику кожного окремо взятого твору, де за героєм закріпилося право не лише бути щасливим чи не щасливим, а й знати про світ незмірно більше від вмісту діючих моделей благополуччя, успіху, соціальної захищеності чи незахищеності тощо.

Повість А. Любченка "Вертеп" Ю. Шерех назвав "синтезом політичного й загально філософського світогляду українських двадцятих років". Чому насамперед світогляду, пояснює подальший хід міркувань критика, де "Україна заквітчана", в якій панує "ідилія вишневих садків і заснулих хуторів", поступається місцем символіці "України войовничої і

України нестримно й вічно творчої". Народжувати (але, підкреслимо, не відроджувати) її буде місто, що акумулює "сучасне й майбутнє. Тільки, – розмірковує разом із А. Любченком Ю. Шерех, – його треба здобути, взяти, зламати й поставити навколішки. Так, бо місто не тільки "мудра, сильна, зваблива коханка". Місто на Україні – це ще й "нафарбована красуня, жорстока баба, що хтиво лащиться, що її в цій родючій країні ще не загублено". І ви впізнаєте тут образ Миколи Хвильового: місто – осередок "всесоюзного міщанства", чужонаціональної сили. Щоб місто опанувало степ, степ мусить спершу опанувати місто. "Хіба… не запліднено ще цю нову потужну коханку новим ярливим героєм степів?" – питає автор. Так постає тема завоювання міста, тема "Міста" Валер'яна Підмогильного. А в перекладі на мову грубої реальної політики це мало б означати: нові українські кадри робітництва, прийшовши з села, мусять українізувати місто і зробити його репрезентантом усієї України [299, с. 19]".

Зайве нагадувати, як багато втрачають при цьому культура і зміст міжлюдських взаємовідносин. "Як наслідок, – пишуть з цього приводу В. Шейко та Ю. Богуцький, – дедалі виразніше спостерігається атрофація почуття небайдужості до своїх ближніх, котре поступово витісняється різноманітними формами соціальної індиферентності. Індивід сучасної цивілізації вже не стільки перестає страждати від неможливості чи нездатності до виявлення в певних ситуаціях дійсно людських якостей та відношень, де вони можливі та доречні, а навпаки [298, с. 486]". І до цього "навпаки" загрозливо частіше звертаються українські письменники в контексті світових літературних тенденцій.

Із чималим присмаком суто фахового суму мусимо зауважити: далі цих міркувань, навіяних до того ж текстом, укладеним з одверто символізованих прозрінь та візій, ні українська проза підрадянської доби, ні ті, хто її апологетично хвалив або ганив, не посунулись. Про це, зокрема, свідчать "Історії української літератури", укладені в 60– 90-і рр. XX ст., в яких роздуми довкола поставання й мужніння художньої урбаністики

відсутні. Чого не скажеш про такі термінологічні словосполуки, як “робітничий роман”, “тема індустріалізації”, “міська проза”, якими вихоплена А. Любченком проблема “українізації міста” практично затушковувалась. Не в останню чергу це, звісно, пов’язувалося з партійним курсом на інтернаціоналізацію духовного життя “нової історичної спільноти – радянського народу”, яка унеможливлювала вільну змагальність національних культур, не кажучи вже про цілком природне бажання кожної з них бути в себе вдома повноправним господарем. Проте вмотивовувати надмірну ідеологізованість літературного поступу тільки цим, безперечно, не можна: мистецтво прози залишається мистецтвом і тоді, коли йому нав’язують не лише ті чи інші теми (тієї ж індустріалізації, колективізації, боротьби за мир), а й способи їх вирішення, чим, зокрема, пояснюється здатність соцреалістичного мислення до таких досягнень, як “Тихий Дон” М. Шолохова, епіка М. Стельмаха, романістика О. Гончара. І все ж, куди більш промовистим є постійне “зісковзування” українського прозового мислення, що при цараті, що під наглядом “всезнаючої” партії, у звичний світ цивілізаційних маргінесів. Власне, й “Вертеп” А. Любченка як певна художня система стоїть на тому, що пошукована повнота людського буття без **завоювання** міста селом, тобто без щеплення місту системи життєвих цінностей т.зв. “простого землероба” практично неможлива.

Найперше, духовним відмежуванням від них, а не, для прикладу, етнопсихологічними всілякими відмінностями, слід, на глибоке наше переконання, пояснювати напрацьований українською літературою “тип реалізму”. “Він істотно, – підкреслює Д. Наливайко, – відрізняється від західноєвропейського чи російського реалізму і водночас виявляє багато спільного з реалізмом у західно- й південнослов’янських літературах, а в певних моментах – з реалізмом у німецькій, іспанській, італійській та деяких інших. Як на характерні стильові складники цього типу реалізму, слід вказати на розвинений описово-етнографічний елемент, на форму розповіді, в якій активно проявляється народний склад мислення і

мовлення, на особливе співвідношення з романтизмом, стійку синкретичність реалістичних і романтичних елементів, на використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цього типу реалістичної літератури [187, с. 133]".

З цілого ряду вже визначених причин (бездержавність, імперський шовінізм, засилля чужодержавних ідеологій) вищенаголошена романтико-реалістична "пошлюбленість" залишилася в Україні домінуючою і за радянських часів. Більше того, після фізичного винищення або втечі на Захід практично всіх (В. Підмогильний, Г. Косинка, М. Хвильовий, І. Дніпровський, М. Йогансен, А. Любченко, Т. Осьмачка, В. Барка) реформаторів національного прозописьма, саме українська література стала своєрідним прапороносцем "романтики соціалістичного реалізму", що позначилось і на теоретичній думці тих, хто намагався подібний історико-літературний казус не просто виправдати, а й надати йому статусу онтогенетичної норми. "Найбільшою подією XX ст. в галузі естетичної свідомості людини, – вважав, скажімо, автор монографії "Романтичний епос" М. Наєнко, – справедливо вважається народження мистецтва соціалістичного реалізму [186, с. 3]". Утім, справа не в тому, коли саме романтизм з реалізмом "побраталися", а в підключенні до "єдинокровного" цього союзу ще й епосу, який романтичним у суворо науковому розумінні цього слова бути не міг бодай тому, що не мав серед суто творчих своїх чинників чітко заявленого авторства, не містив у собі широкого спектру стильових особностей, не кажучи вже про виразно авторський ego-світогляд, ego-духовність, які добу романтизму, власне, й характеризують. Саме з цієї причини твердження про те, що "сьогодні стає дедалі стійкішою тенденція називати романтичними "і світовий фольклор, і образи Данте, Шекспіра, Руссо, Байрона, авторів вед, "Слова о полку Ігоревім", і Шлегелів, Байрона, Пушкіна, і минулу та сучасну творчість українських, грузинських та вірменських письменників і багато чого іншого в літературі [186, с. 34]",

вимагає уточнення, про що саме при вживанні терміну “романтичність” йдеться? Якщо всього лиш про “романтичну тональність”, яка існувала й існує поряд з багатьма іншими художніми тональностями в усіх стилях і методах [186, с. 34]”, то як це узгоджується, для прикладу, з твердженням Гегеля, що “великий епічний стиль полягає в тому, що здається, ніби творіння продовжує складатися само по собі і виступає самостійно, якби не маючи за собою автора [55, с. 431]”. Очевидно, що й тональність такого твору уникає яскраво вираженої індивідуації, тобто є не романтичною, а епічною, що накладається і на “епічну картину світу”, глибоко й всебічно пов’язану з “істинно субстанціональними сторонами й тенденціями національного буття [55, с. 431]”, тоді як “істинним змістом романтичного слугує абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб’єктивність, яка осягає свою самостійність і свободу [55, с. 233]”.

На думку соціолога І. Прибиткової: “Сучасна урбанізація, відбиваючи зміни в розміщенні, структурі та способі життя населення, являє собою соціальний процес, середовищем якого стало все суспільство в цілому [214, с. 3]”. Українська проза другої половини ХХ століття характеризується прагненням розширити межі у висвітленні основних тенденцій урбанізації. Місто втілює прагнення та досягнення людини, а сам процес урбанізації незалежно від рівня розвитку тієї чи іншої країни має спільні для всіх тенденції розуміння феномена міста та урбанізації. За визначенням І. Кравченка: “…роль міста, стверджена історично, полягала і полягає в інтегруванні всієї культури народу [153, с. 165]”.

В українській прозовій урбаністиці другої половини ХХ століття особливе місце займає творчий доробок Ю. Щербака. Характерною ознакою манери автора є його прагнення не звинувачувати місто в проблемах, а навпаки допомогти людям впоратися з ними, не бути безпорадними під цим тягарем. Письменник сподівається, що майбутнє міста в шляхетних доконаних думах та діях людей, що саме воно допоможе суспільству подолати важкі шляхи еволюційного розвитку.

Втілюючи урбаністичну проблематику, Ю. Щербак знайшов свій стиль і тематику. Актуальна проблема “людина і місто” посідає значне місце в галузі суспільної свідомості. Урбанізований соціум для багатьох людей є звичною формою життя, яка безперервно супроводжується стрімким його темпом. У повісті “З хроніки міста Ярополя” автор робить спробу створити “…новітню повість временних літ міста мого Ярополя [311, с. 17]”. Як зауважує Л. Донченко: “У “Хроніці міста Ярополя” виникає модель світу, яка зберігає зв’язок із закономірностями реального буття… [94, с. 118]”. Можливість інтерпретувати події реального життя переплетена із фантастикою: “Місто наше у скляних відблисках XXI чи XXII століття, будинки, що вільно висять у повітрі, пласкі й прозорі, мов планктон у світовому океані, дерева, оранжеві від апельсинів. Помаранчеві сонця освітлюють Яропіль, і зникли старі мури та кам’яниці, замість них стоять сталеві суглобові монументи, блискучі труби автострад перетинають місто, а на землі серед фонтанів і папороті, блукають щасливі люди, діти на повітряних велосипедах [311, с. 23]”. З. Березовська зауважує, що в повісті: “…яскраво виявляється характерна для Щербака схильність до вимислу, стилізації і романтичної фантастики [20, с. 153]”. У першому розділі відбувається знайомство з маленьким хлопчиком, який не може збагнути видіння “міста майбутнього”, за що маг Макаронов йому дорікає: “Невже ти не розумієш, що ця картина – тільки символ щасливого життя, що вона має загальнолюдське значення, бо вона торкається всіх людей… [311, с. 24]”. Згодом з’ясується, що цей хлопчик став відомим боксером і має цілющу кров. Завдяки паралелізму, на думку С. Слабошпицького, “з висоти майбутнього автор аналізує багато важливих морально-етичних проблем нашого сучасного і отих “вічних” питань сенсу людського буття… [241, с. 129]”.

Ю. Щербак створює місто в незвичному форматі прогнозованого майбутнього, але для нього минуле невіддільне від майбутнього. За допомогою фантастики, гротеску, перебільшень автор створює модель

суспільних стосунків у майбутньому суспільстві, духовних цінностей. Письменник одним із своїх учителів вважає В. Підмогильного: з його "Містом" він виріс на вулицях Києва, і, за висловом І. Малишевського, "городянин за самим способом мислення, письменник обрав для себе жанр так званої міської прози. Причому місто живе на сторінках Щербака не як вигадана абстракція, а цілком реальна даність, як ще один з неодмінних персонажів його романів, з точно виписаною і пізнаванною київською топонімікою і київською аурою [172, с. 159]". Що й зрозуміло: "бо ж ми, – як заявив в одному з інтерв'ю Ю. Щербак, – при всій соціологізації, урбанізації, технологізації нашого життя – все ж залишаємося дітьми праматері Природи [153, с. 171]". Автору знайомі проблеми і тенденції розвитку і життя міста, адже Київ місто історичне, своєрідне, незалежне – зрозуміти і опанувати всі процеси, які тут відбуваються дуже складно. Ігор Кравченко розглядаючи тенденції розвитку міської прози визначає, що „Київ приймає всіх, але не всіх допускає до сокровенного, сущого. Це сокровенне і суще полягає, насамперед, у призначенні столичного міста бути святилищем думки, совісті, творчих зусиль народу [152, с.104]".

Місто постійно розвивається і цим зумовлює зміни в суспільстві. Щербак лікар та вчений, який працював у небезпечних умовах ліквідації спалахів небезпечних хвороб невипадково у своїх творах піднімає нагальні проблеми медицини, розкриває роль і призначення лікарів та вчених у сучасному суспільстві, а також призначення людини у цьому світі. Ігор Малишевський зазначає, що проза Щербака, психологічно точна, зовні навіть прагматична, сухувата, бере іншим – адекватністю реаліям життя [172, с. 159]".

Необхідно зазначити, що місто зображується через світосприйняття та світовідчуття головного героя роману рабіолога Жадана. Євген Жадан народився і виріс у Києві, тут же отримав освіту, захистив кандидатську дисертацію і зосередився, здавалося б, на одному – науковій роботі, якій присвячує весь свій час. Але за такою "сухуватою" зовнішністю науковця

криються роздуми щодо ролі і значення лікаря у суспільстві: “... для лікаря всюди, за всіх обставин і незалежно від сторонніх міркувань на першому плані повинні стояти лише хворі і стражденні, і що надавати посильну допомогу усім хворим без усяких винятків – обов’язок лікаря, його головне й вище призначення [312, с. 171]”. Жадан глибоко переживає свої невдачі, особливо це зрозуміло під час масового випадку сказу в містечку Стара Митниця. Смерть людини він сприймає як власну поразку і прагне знайти сутність правильного шляху своїх наукових досліджень. Причини цієї поразки він вбачає у собі у втраті чітко визначеної життєвої позиції, яка базується на моральних та світоглядних цінностей. Головний герой картає себе за малодушність і неспроможність відстоювати власні погляди і переконання, він говорить, що “змирився з тим темним і неправедним, що оточує мене, махнув на це рукою. Моя чесність існує лише в певних і дуже вузьких межах...[312, с. 309]”.

Такі роздуми формують активну життєву позицію, формують і вдосконалюють світогляд особистості вченого, що спричиняє до активних та рішучих дій і вчинків. Саме через його сприйняття автор чітко говорить про негативні тенденції , які відбуваються у тогочасному суспільстві: занепад ціннісних орієнтацій та моральності людей. Гнівно звучать слова вченого, коли він говорить, що “всі епідемії починаються з одного випадку. Він виділяє особливо небезпечний вірус. Вірус ненависті і смерті. І заражає цим молодь [312, с. 237]”.

Актуально звучить в романі проблема самотності. Місто акумулює широкий спектр проблем розвитку науки – це і недостатнє фінансування, що спричинило відставання інституту “від рівня світової науки”, і небажання молоді працювати в цій галузі науки, про що з гіркотою в голосі під час розмови з Галиною Терентіївною Гаркушею Жадан говорить: “Згадайте, як торік приходили до нас випускники. Про що вони питали? Про хвилюючі можливості вивчення вірусу смертельної хвороби? Про перспективу боротьби зі сказом? Ні про гроші. Про дисертацію – за скільки

років ми їм напишемо дисертацію. Про відпустку. І пішли собі геть, коли побачили, що крім мишей, небезпеки, важкої роботи і невеличкої зарплатні, їх тут нічого не чекає [312, с. 243] ”.

Досить актуальним і для сьогодення є образ Олексія Нечаєва, який втілює в собі вченого-руйнівника науки від науки. Для нього мета в житті не наукові дослідження, а зовсім інше. Він переконаний, що великого значення людина досягає лише тоді, коли “отримує реальну владу над людьми, над фінансами, над обладнанням, над плануванням досліджень, над публікаціями [312, с. 248]”.

Серед співробітників, знайомих, родичів, товаришів є люди, які близькі йому за світоглядом, розділяють його цінності, але є і інші – діаметрально протилежних поглядів, що дозволяє автору майстерно, спираючись на дії та вчинки героя, визначити гуманістичну спрямованість людини, яка розуміє свою роль і місце у світі. На думку І. Кравченко конфлікт полягає в тому, що ми бачимо: “З одного боку – лицарське служіння істині, вірність, честь, безкомпромісність, а з другого – імітація, дворушництво, прикриття низьких намірів та інстинктів хитренькою маскою з “правильних” слів [152, с. 105]”.

Привертає увагу майстерне розкриття автором двоїстої постаті професора Мідатова: для Жадана – це авторитет, людина яка для нього “ідеал сучасного вірусолога, вважав за лікаря-романтика, котрий бореться самовіддано зі сказом, долаючи несправедливе упередження своїх колег [312, с. 223]”. Мідатов – геніальний учений і непримиренний до думки інших диктатор; у характері цієї людини поєднані два протилежні начала: “Здібності одного з кращих вірусологів світу в дивовижний спосіб поєднувалися в Мідатові з поганим характером; доброта була перемішана з підозріливістю, блискучі енциклопедичні знання – з небажанням мати поруч з собою когось, хто хоч у чомусь дорівнював би йому [312, с. 304] ”. У такий спосіб Мідатов створив умови, за яких його лабораторію залишили кращі учні, які потім самотужки досягли того рівня знань, у якому їм

відмовив Мідатов. Як наслідок такої ворожнечі, “вони не забули образ від свого колишнього вчителя, і тепер уже він відчував на собі дошкульні удари тих, хто колись його скривдив. Його вже двічі провалили на виборах до академії [312, с. 222]”. Жадан розуміє Мідатова: “Мені вас дуже жаль, – сказав Жадан. – Я ніколи не думав, що ви такий жахливо самотній [312, с. 225]”. Ось у чому причина всіх проблем вченого – самотність. Здавалося б, у величезному місті Москві, де живе Мідатов, має власну лабораторію це неможливо. Автор у такий спосіб актуалізує одну із багатьох проблем розвитку урбанізаційних процесів – самотність людини у великому місті, і дає можливість читачу замислитися, а що ж породжує це явище – сама людина, чи зовнішні чинники. Протилежні світоглядні позиції вчених, втілені в образах Жадана та Мідатова, можна розглядати ще в іншій площині, це люди “з різною професійною філософією, що може бути дуже дивним для далеких од медичного світу людей [312, с. 127]”. Юрій Щербак, людина невипадкова у медицині, він зсередини знає її проблеми, тож цілком закономірно, що у творі “відчувається відгомін драми ідей медицини ХХ століття [20, с. 127]”.

Визначені чинники взаємодіють і визначають сутність цієї проблеми, проте не вказують шляхів її подолання. Разом з тим висвітлюються й інші проблеми, які виникають внаслідок урбанізаційних процесів. Невпинні урбанізаційні тенденції позначаються на негативній жорстокій поведінці людей, спричиняють багато трагедій, з огляду на це, один із героїв роману, Шульга говорить: “Мене знав увесь Київ, мене шанували, здоровкались на вулицях. В місті був сказ, і до мене стояли черги... Тепер сказу нема... . Тепер сказ тут – у квартирах! [312, с. 164]”.

Письменник тримає руку на пульсі міста, він чутливо реагує на проблеми і вважає своїм завданням попередити суспільство про виразки, з метою запобігання серйозним проблемам. Суттєвою парадигмою твору є не завжди усвідомлене протистояння і взаємовплив людини і міста. На сторінках роману точиться реальне міське життя: з жіночою модою,

захопленнями, турботами, надіями, але вся ця буденність не змінює глибокого сенсу людського життя: “траплялися... й людські нещастя, й катастрофи, й назавжди розлучалися ті, кому ще торік здавалося, що кохання їхнє вічне ,але все це був природний хід речей [312, с. 239]”. Письменник використовує порівняння з метою доведення наочності змін, які змінюють місто; він зазначає, що “старі нещастя війни давно загоєні, вже мало хто на власні очі бачив, як виглядало спалене сорок років тому; Київ був ситий, добре вдягнений, благополучний [312, с. 238]”.

Але чи все так добре і благополучно у місті? Автор невипадково змальовує місто у різних аспектах розвитку та існування. Описи міста, які супроводжують розвиток сюжету, справляють враження, що місто – жива істота, яка пульсує і дихає в ритмі життя кожної людини. Спосіб міського життя впливає на городян, регулює їх поведінку, завдає певного ритму діяльності. Виникає відчуття, що люди знаходяться всередині величезної істоти, яка їх поглинає повністю, і саме місто задає життєвий тонус, хоча в буденному вирі життя це одразу і не впадає в око. Важливою рисою є прагнення автора не звинувачувати місто у проблемах, а навпаки допомогти людям впоратися з ними, не бути безпорадними під цим тягарем. Письменник сподівається, що майбутнє міста шляхетних доконаних думах та діях людей, що саме воно допоможе суспільству подолати важкі шляхи еволюційного розвитку.

Необхідно зазначити, що ні урбанізація, ні технологізація не мають апріорних плюсів чи мінусів, а є всього лиш наслідком невідпорного вибуття homo sapiensa з форм життя, де відсутня перманентна й, головне, самосвідома, змінність.

4.3. Урбанізований соціум та місце людини в ньому

Кінець XX та початок XXI століття позначаються суттєвим розвитком урбанізації, яка є одночасно й ознакою модернізації суспільства. Однією з гострих проблем урбанізації є занепад ціннісних орієнтацій суспільства, що приводить до негативного впливу на розвиток та формування особистості. На думку І. Зязюна: “Деградація людського духу, руйнування людської душі – найважливіша з глобальних людських проблем. Щоб вижити і зберегти себе на планеті, людству доведеться оздоровити старі і знайти нові цінності, започаткувати нову парадигму життя, нове мислення, нові правила співжиття, нову мораль і етикет [286, с. 44]”.

І. Кант уперше в філософії визначив поняття “цінність” як вищий принцип людської поведінки. Дефініція цінності полягає в “духовному формоутворенні, що виявляться в моральних та естетичних категоріях теоретичної системи, утопічних образах, суспільних ідеалах та ін. і виступає критерієм оцінки дійсності людиною та джерелом смислоутворюючої основи людського діян чості, маємо певну надію, що сей настрій не мине даремне і для нашої літератури. Найкраще з оповідань д. Кобилянської, навіяне сим настроєм, се музично-пластична поема в прозі “Valse mel” [263, с. 258-259]”.

До таких самих жанрово невловних і, воднораз, проривно-розвідницьких прозотворінь рубежу літературних епох належить проза самої Лесі Українки, не говорячи вже про доробок М. Яцківа, А. Тесленка, Г. Хоткевича, експериментальну за духом і загальнолітературною значущістю новелістику М. Коцюбинського, про непідлеглість якої гуртовим смакам і настроям М. Євшан писав: “…Коцюбинський все-таки був паном над собою – ставав німим свідком того, що творив. Він входив весь, без останку, в матеріал, з якого творив, і ніхто не смів бути свідком його таємних дрижань душі, його внутрішньої радости творення, німих схлипувань задля людського горя, досади, гніву. Всі афекти були неначе вбиті на той час. І не можна знати, що діялось в його душі, коли він

списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства: він в них живе тільки як артист, не зраджує ані одним натяком своїх людських почувань. Герой, кат, святий чи кровопийця, погром чи торжество ідеалу – яке йому діло! І ката, і героя він любить, як артист. Зриває з них останню заслону, всі сили напружує, щоб заглянути в безодню їх душ, побачити їх нагими, такими, якими вони є перед самими собою і своїм сумлінням, а поза тим нехай життя їх судить. Він артист – чоловіка тоді нема [102, с. 474]".

Далеко не все в цій цитації співвідносне саме із М. Коцюбинським, який і в мистецтві, і в громадському житті був у кращому розумінні цього слова ідеалістом: поклонявся Красі, вірив у торжество демократії, справедливості, дбав про соціальний поступ, у силу чого не міг залишатися абсолютно безстороннім при змалюванні ката чи "картин погромів та насильства". Інша річ – естетична й психологічна виразність наскрізь від'ємних персонажів, яка надиктовувалась аж ніяк не індиферентною мистецькою до них любов'ю, а могуттю живописного таланту, його оковитою ються українські письменники в контексті світових літературних тенденцій.

Із чималим присмаком суто фахового суму мусимо зауважити: далі цих міркувань, навіяних до того ж текстом, укладеним з одверто символізованих прозрінь та візій, ні українська проза підрадянської доби, ні ті, хто її апологетично хвалив або ганив, не посунулись. Про це, зокрема, свідчать "Історії української літератури", укладені в 60– 90-і рр. XX ст., в яких роздуми довкола постання й мужніння художньої урбаністики відсутні. Чого не скажеш про такі термінологічні словосполуки, як "робітничий роман", "тема індустріалізації", "міська проза", якими вихоплена А. Любченком проблема "українізації міста" практично затушковувалась. Не в останню чергу це, звісно, пов'язувалося з партійним курсом на інтернаціоналізацію духовного життя "нової історичної спільноти – радянського народу", яка унеможливлювала вільну

змагальність національних культур, не кажучи вже про цілком природне бажання кожної з них бути в себе вдома повноправним господарем. Проте вмотивовувати надмірну ідеологізованість літературного поступу тільки цим, безперечно, не можна: мистецтво прози залишається мистецтвом і тоді, коли йому нав'язують не лише ті чи інші теми (тієї ж індустріалізації, колективізації, боротьби за мир), а й способи їх вирішення, чим, зокрема, пояснюється здатність соцреалістичного мислення до таких досягнень, як "Тихий Дон" М. Шолохова, епіка М. Стельмаха, романістика О. Гончара. І все ж, куди більш промовистим є постійне "зісковзування" українського прозового мислення, що при цараті, що під наглядом "всезнаючої" партії, у звичний світ цивілізаційних маргінесів.

Власне, й "Вертеп" А. Любченка як певна художня система стоїть на тому, що пошукована повнота людського буття без завоювання міста селом, тобто без щеплення місту системи життєвих цінностей т.зв. "простого землероба" практично неможлива. Найперше, духовним відмежуванням від них, а не, для прикладу, етнопсихологічними всілякими відмінностями, слід, на глибоке наше переконання, пояснювати напразнайомить з людьми, говорить про їх вдачу та характер, твір барвисто ілюстрований описами однокурсників, тим загальним духом, яким було насичене тогочасне життя: "Загалом, філософи на нашому факультеті були людьми по-своєму вивищеними, серед них я майже не зустрічав нерозумних, яких чимало було між істориків, але, з другого боку, їх можна було б назвати й найбільш нещасними, бо мусили найглибше вивчати і входити в ідеологічну комуністичну муру [297, с. 56]".

Один з розділів твору присвячений інтелігентності та освіті, письменник чітко розуміє їх значення для розвитку суспільства й тому не стоїть осторонь і зазначає: "Слід різнити освіту й освіченість, людину ж освічену і ту, що має освіту. В наш час, в міру стирання граней між розумовою та фізичною працею, поняття „інтелігент" набуває більш морального значення, аніж соціального, однак ми ставимо питання про

різницю між освіченістю і освітою. Освіченість, тобто певний рівень надбання культури в загальнолюдському розумінні слова, визначає інтелігентність [297, с. 76]".

У соціофілософських роздумах автора простежуються щирі переживання за проблеми освіти, справжньої інтелігенції, її ролі, яку вона повинна виконувати в суспільстві. Дослідник творчості В. Шевчука Людмила Тарнашинська зазначає: "Героєм більшості творів Валерія Шевчука є людина інтелігентна, високоінтелектуальна, здебільшого – це книжник, той тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя ("На полі смиренному", "Дім на горі", "Три листки за вікном" та ін.). І не випадково автор наділяє персонажів своїх романів та повістей приналежністю до культури [252, с. 61]". Важливими є роздуми автора щодо: "слідування внутрішньому голосу, який мене покликав ще п'ятнадцяти- чи шістнадцятилітнім саме для цієї великої роботи. Тож мусів для того відшукати пригоже місце, де зміг би знамірене вчинити, і це місце в Україні могло бути лише одне – Київ. Це відчув відразу, туди праг і туди потрапив [297, с. 80]". Саме Київ розширив та змоделював світоглядні горизонти юнака, який прийшов до розуміння: "Людина ж духовно наповнена, не може жити для зла, а тільки для добра – у цьому уся суть [97, с. 80]".

Визначальним є те, що крізь часовий простір до автора простягнулася змодельована естетична програма, яку він чітко визначив при врученні Шевченківської премії: "Естетична програма мого творчого покоління була і лишається простою: увага до пересічної людини, до людини серед людей, людини серед тижня – саме тієї, що живе обіч тебе. Навіть у своїх історичних творах я завжди прагнув до зображення саме такого героя, бо вважав і вважаю, що це один із достойних способів повернути літературі її високе, гуманістичне, загальнолюдське призначення. Вважав і вважаю: тільки любов'ю до малого, часом упослідженого, але добротворного брата свого можна виміряти сенс своєї праці [297, с. 80]".

Нині цікаво читати сторінки, присвячені “входинам автора в інші київські сфери”. “Київ жив тоді досить багатим культурним життям: вечори, зібрання, концерти, театри, кіно, виставки – тим усім я жваво цікавився і намагався потрапити, куди міг [297, с. 93]”, згодом автор знайомиться і потрапляє в мистецький світ. Найбільше його приваблює в цей час постать Бориса Тена; найцікавішими є сторінки, присвячені спогадам про знайомство з Володимиром Сосюрою: “В. Сосюра згоду прийти до студентів дав, ми домовилися, що зустрінемо його при вході в університет біля Жовтого корпусу. В. Сосюра повівся найкращим чином, він прочитав лише два вірша: “Любіть Україну” та “Юнакові”, кинувши в студентську масу свої знамениті слова: “Листку подібний над землею, що вітер з дерева зрива, хто мову матері своєї, як син невдячний, забува”. Успіх був шалений... Всі відчували, а я зі своїми друзями особливо, велике піднесення [297, с. 138]”.

Чесне, відкрите обговорення проблем, перших спроб пера, враження від спілкування з відомими поетами та початківцями, труднощі, які долалися, – усе це гартувало, шліфувало, формувало справжню особистість. Місто створює той особливий інтелектуальний та духовний простір, який дозволяє рухатись вперед: “Скільки тоді товклося вечорів, зустрічей, імпрез, диспутів, обговорень слова молодих, де головували Павло Тичина, Максим Рильський, Петро Панч, Олесь Гончар!... Люди говорять вільно, відкрито. Як студентові побувати скрізь? Київ постав переді мною як столиця слова живого, рвійного, де збурунилася он яка генерація! [297, с. 196]”. Для автора є вкрай важливими спогади про перші відгуки на його творчість, він цитує передмову Івана Дзюби до його новели “Хлопчаки тривожно кричали”, фрагмент листа Бориса Тена, а також спогади про знайомство та розмови з Л. Новиченком.

Читаючи твір, дивуєшся “силовому полю”міста, яке раз у раз зваблює і дивує людину, особливо вражаючими видаються пам’ятки мистецтва, архітектури тощо: “Мене теж вабила культура вишукана, до неї й тягся, при

тому, крім західної, передусім до української, хоча достатньо її не знав. Ні, без Києва мені не обійтися. Тож він поставав у моїх видіннях та мареннях, ...в образі Софії Київської. І мені й зараз здається: все, що відбувається з людиною – здійснюється не просто, відтак кожна подія в людському житті ніби смальта з тієї-таки Софії Київської, якою невидимий і непізнаний Творець викладає образ нашого "я" [297, с. 27]".

Для автора Софія Київська – не просто архітектурна споруда, а багата історія українського народу, з її поразками та перемогами, праця пересічних людей, флора та фауна, але головне – це "дерево пам'яті", те, що живить і надихає людину й не дає права забувати, хто вона, звідки, яке має коріння та як усвідомлює своє призначення на цій землі. За словами Романа Корогодського: "Шевчук виявляє різні аспекти осягання вічного: насамперед, його цікавить становлення особистості. Звідси – наскрізні роздуми про школу життя і виховання в людині пам'яті серця, любові до краю, його історії, віри в ідеал. А тут же поруч – пошук себе, свого місця. І все скромно, без пози навчителя чи максималістського надриву, на самому ріапіззіто [147, с. 163]".

Скільки ж любові до рідної землі, бажання якомога глибше пізнати історію свого народу та збагнути його незбагненну вдачу. Мандруючи вулицями міста, автор відкриває для себе його характер, усмоктує дух минулого, уявляє, які події відбувалися, та характери людей, які тут жили. Якими вони були? Що залишили після себе? І як відповідь на ці роздуми слова: "Я помітив, що кожне місто, а Київ передусім, має в собі цілий ряд соціумних просторів, які часом один з одним і не співдотикаються [297, с. 96]". Сутністю кожного міста є люди, кожна людина – це мікрокосм яка має неповторне життя; вона народжується, живе, радіє, страждає, яке ж її призначення? "Місто є знане, малознане і незвідане. Знане – це той обшир, в якому існує твоє "я", малознане – це місто знайомих облич, і незнане – та незглибинність незвіданого, яке у кожному полісі має собі притаманні

форми. Отже, і в пізнанні власного міста маємо обмежуватися до рівня запитів свого “я” [297, с. 96]”.

В. Шевчук прагне пізнати місто, його цікавить український Київ, цікавими є роздуми автора про історію міста і висновки, що місто втримує у своїй владі всіх, хто називається його сином. Під час мандрів містом на пам’ять письменнику приходять імена визначних українських діячів, які ставили перед собою ідею “великої роботи”. Він захоплюється величчю їх діянь та думок, і знов звучить гімн Києву : “І який він величавий, той український Київ! [297, с. 97]”.

Різноманітні сфери діяльності міста заповнюють усе життя письменника. Для нього надзвичайно цікавими є відвідини театру І. Франка з Борисом Теном, саме у Києві він залучається до класичної музики і вчиться її розуміти. Усе це наповнює душу враженнями, емоціями, спонукає до творчої праці. Яким натхненням пронизані рядки про друк перших творів у “Літературній Україні”. У цей час визріває розуміння багатогранності життя і значення митця. “Давайте перестанемо вимірювати первісними методами світлові ознаки наших творів. В нас повинна бути одна засада, спільна для всіх – це гуманізм, з цього ми повинні виходити, щоб дати на кінець якісь складніші інтелектуальні страви, що їх має спожити читач [297, с. 198]”.

Сумом пронизані останні сторінки твору, бо настала пора прощатися з Києвом (після закінчення університету Валерій Шевчук поїхав працювати до рідного Житомира). Письменник сприймає це болісно, йому здається, що Київ його від себе відштовхує, а він від нього відчужується. “Отже, входини в Київ закінчилися отаким сумним виходом із нього [297, с. 264]”.

Але попереду на нього чекає новий Київ, нова “велика робота”, написання найкращого роману “Темна музика сосон”. “Але з київськими соснами я таки не розлучаюся [297, с. 264]”. На зміну минулому приходить незвідане майбутнє, яке втілюється в українському Києві, дає наснагу для

“великої роботи” і можливість “крутитися своєю площинкою в київському житті [297, с. 172]”.

Письменник, сприймаючи місто, переосмислює соціальні, культурно-мистецькі процеси, які тут відбуваються, створює власну філософську систему життя в Києві. Головне, що саме Київ в оповіді-есе постає як величезна рушійна сила розвитку суспільства, яка здатна сприяти новим прогресивним пошукам та здобуткам на багато років вперед. Валерій Шевчук осмислює ритм життя міста з огляду на ціннісні орієнтації і проблеми, які турбують людину. Прагне відтворити її пошуки і мрії.

Тема Києва у творчості Валерія Шевчука як центру громадського і культурного життя країни є засобом конкретизації проблеми української прозової урбаністики другої половини XX століття.

Багатошаровість культурних та історичних знаків-спогадів формують певний “дух” міста, за твердженням Т. Суходуб, місто володіє “правом пам’яті” і городяни спрямовують свої дії на “…відтворення зв’язків поколінь, які визначають становлення особливого *міського середовища* і того, що зазвичай називають таким напівмістичним поняттям, як “дух” Міста” [197, с. 6]”. Щоб зрозуміти місто, його дух, замало одного споглядання, його потрібно розглядати: “…з пташиного польоту, з несподіваних точок…”, – тоді може прийти розуміння його величі та стилю, бо “Це місто має свій стиль духу, який приваблював геніїв і загарбників, задумливих мислителів і великих бунтівників [113, с. 242]”.

За визначенням О. Шпенглера, справжнім дивом є “народження *душі* міста. Прокинувшись, вона вибудовує собі зриме тіло. Починаючи з цього моменту не лише окремий будинок, собор або палац, але навіть образ самого міста представляє собою предметну єдність мови форм та історії стилю, яке присутнє у всьому життєвому плині культури [305, с. 92]”. Місто володіє здатністю на рівні підсвідомості зливатися з людиною в єдиний організм: “Самотній чоловік у нічному задощеному Києві. Дощем ридає місто… Безмежна безіменність людини на цих кам’яних вулицях серед

височезних кам’яних будинків [113, с. 275]”. Дощ у місті – символ сліз людини, її самотності. Місто живе, пульсує, а людина в ньому губиться, стає безіменною. Письменник визначає базові ціннісні орієнтації, бо вони націлюють людину на “прагнення істини, творчості, краси, орієнтації на добро, співучасть, честь і гідність – конкретизуються і виступають підвалинами вибору цілей і умов загальнозначущої діяльності, вони складають ядро загальнолюдських цінностей [286, с. 28]”. Найвищими цінностями для героя роману виступають істина та справедливість, він постійно шукає дефініцію істини. Античні філософи сутність істини вбачали в незмінній і абсолютній якості ідеальних об’єктів.

Образ іншого Києва, який П. Загребельний не замовчує, процеси урбанізації супроводжуються значними проблемами: “…Без радості в душі і навіть без втіхи для ока, бо довелося побачити, може, найбрудніші і найзанехаяніші околиці Києва, запаскуджені й запацьорені, обставлені незграбними допотопними будуваннями, складами, загорожами, завалені купами сміття, іржавого заліза, якихось уламків, паліччя, ганчір’я [113, с. 127]”. Місто нівечить людину, її душу, ці явища призводять ще до більш потворних – корупції, аморальності: “Крадіжки, пограбування, навіть убивства щодалі стають анахронізмом, а на перший план виходить злочинність великих груп, білих комірців, цілих кланів і прошарків [113, с. 69]”.

Велике місто зосереджує псевдоцінності, які сприяють деградації людини. Так, М. Волошин вважав, що неврастенія – наслідок міського способу буття, адже “… Страшная интенсивность переживаний, постоянное напряжение ума и воли, острота современной чувственности создали”, то, что привело к ненормальному состоянию духа, “которое выражается эпидемией самоубийств, эротикой, подавленностью, бессильными революционными порывами и смутностью моральных критериев [48, с. 398]”. Проблеми негативного впливу урбанізованого соціуму на людину досліджував Г. Зіммель, який вважав джерелом психічних розладів

мешканців міста швидку та безперервну зміну зовнішніх та внутрішніх вражень.

Розглядаючи тему міста в українській літературі, С. Павличко зауважує, що “місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію.

В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю [204, с. 210]”. Ментальність українців позначається ворожим ставленням до міста: “Корінні українці ще на поч. ХХ ст. сприймали процес урбанізації як порушення гармонії існування селянина в природі [136, с. 80]”. Ці особливості українського характеру П. Загребельним втілені в образі сержанта Григоренка, який “люто заздрив усім, хто народився у місті, та ще й у великому, і ще лютіше ненавидів їх, так ніби людина вибирає своє місце народження… [113, с. 102]”. Як не дивно, але саме ця ненависть підштовхнула Твердохліба повернутися до Києва і вступити на юридичний факультет університету. Протиставляючи село місту, письменник підкреслює проблему тотальної невлаштованості городян: “У селі проблеми хати не існує. Там якось так ведеться споконвіку, що люди мають, де жити. У місті – не так. Скільки невлаштованих. Сироти людства [113, с. 89]”.

Основними недоліками стрімкого розвитку мегаполісів є нестача житла, яка є причиною знівечених людських доль, втрачених надій та прагнень, а також маргіналізація міського населення, яка спричинилася внаслідок стрімкого переселення із сіл до міст, внаслідок чого виник новий прошарок городян із невизначеними життєвими позиціями, ціннісними орієнтаціями, сільським світоглядом. Відповідно до філософії О. Шпенглера: “Селянський будинок – це великий символ осідлості. Він

сам – рослина: він глибоко пускає коріння у “власний” ґрунт. Це власність у самому святому сенсі… Що для селянина його будинок, те для культурної людини місто [305, с. 91]”. В еволюційному розвитку село стоїть на передостанньому місці, для Е. Говарда село – магніт, що протидіє силі тяжіння міста, він пропонує злиття села з містом. Городяни ставляться до селян поблажливо, з точки зору Х. Ортеги-і-Гассета селянин це “істота, яка веде рослинний спосіб життя [201, с. 61]”.

Дихотомія село-місто звучить в романі С. Процюка “Інфекція”. Зневагу до села городян автор позначає терміном “селофобія”, що підсилюється відразою до рідного села героя роману, в характері якого місто розкрило ниці якості душі, адже йому “галицьке село нагадує дегенеративний бестіарій”. Після поїздки в село він ще більше полюбив Київ: “…Але це не гармонія рівних, не співзвуччя душі людини і душі міста [217, с. 88]”. З початком XXI сторіччя в місто попрямували нові Степани Радченки з аналогічною метою: “Я візьму і впокорю його, бо Київ – для сильних, тут не місце рефлексуючим страждальцям і догматичним праведникам. Гей, Києве, бережися, іду на Ви! [217, с. 162]”. Процес соціальної адаптації колишніх селян у місті та їх подальше життя в ньому розглядаються в контексті суспільних стосунків. Т. Тебешевська наголошує, що “письменник дає своє тлумачення поняттю “село”: село – “екзистенційна пастка”, “мала батьківщина”, “прокрустове ложе обмеженого топосу”, “безвилазна місцева карма”, “клаптикова вітчизна”. Таких наповнених глибоким (латентним) змістом визначень ви не знайдете в жодному традиційному тлумачному словнику! [253, с. 172]”.

Без зайвого надриву Н. Бічуя у повісті “Килим на три квітки” порівнює життя міста і села, міські труднощі загартовують героя твору Федора Журила: “…Повоєнне місто, повоєнні проблеми, бракує хліба й картоплі, щоб наїстись досхочу, і нема інструменту, щоб працювати [27, с. 127]”, попри всі випробування зумів зберегти всю моральну чистоту, якої навчила його мати – звичайна сільська жінка: “…незважаючи на славу,

залишався самим собою – самим собою при тих колосальних змінах, які відбувались в ньому. Чиста й непорушна цільність залишалася у людині [27, с. 128]". Авторка висвітлює об'єктивні причини, що змушували молодь їхати до міста, та психологічний аспект впливу міста на сільську молодь: "…Тоді місто справді дуже потребувало наших рук…, і їхали не тому, що місто їх потребувало, а тому, що вони його потребували [27, с. 155]".

Герой не вступає у конфлікт із містом, навпаки воно визначає життєвий шлях: "Місто було дивне й тривожило, але й приваблювало… Він сам не помічав, як світ розширювався довкола нього, як він приймав і сприймав нові поняття… [27, с. 160]". Втрата індивідуальності, знеособленість міст, виявляється у забудовах: "Так само зі звичайними сільськими хатами – хіба люди втратили свою індивідуальність від того, що в хатах однаково різьблені віконниці? По-моєму, навпаки – люди виявляли через мистецтво свою індивідуальність, а отже, і характер своєї епохи [27, с. 139]". Значний часовий відрізок, поданий у творі, відтворює глибинні процеси формування цілісної особистості, як наголошує Р. Інгарден: "Тривалість" пригадуваного проміжку часу залежить також від того, скільки дрібниць з цих подій пригадуємо собі. Що детальніше згадування, то більше входить "в подробиці" минулих подій, то довшим здається проміжок часу, в якому вони відбувалися [130, с. 192]".

Н. Бічуя, городянка, зросла у Львові, і для неї любов до міста така ж природня, як і здатність дихати, та і власне, жити – і любов ця починалася з рідної вулиці Городецької, звідки починався великий світ маленької дівчинки "з лялькою під пахвою": "… від неї починалася моя тривка, навічна любов до міста, – многолюдна, многозначна, многорозуміюча, неповторна, найсмутніша й найвеселіша, найзвичайніша і найдивовижніша… [27, с. 121]".

У той же час письменниця зазначає, що Земля наш спільний дім, на якій стоять і міста, і села, і задає питання про призначення і роль людини на землі: "… можна … придивитись до землі, коли вона швидко насувається

просто на тебе,… з усіма своїми містами, селищами [27, с. 115]", кожна мить життя міста сповнена сміху і смутку, болю і відчаю, "життя і смерті", "чого не трапляється за сотнями й тисячами замкнених дверей у великому місті [27, с. 172]".

Прозаїки, звертаючись до різних "побутових" проблем городян, пишуть про психологічні, професійні, соціальні, кримінальні конфлікти суспільства, однак дуже часто місто розчиняється у загальній проблематиці. Ніна Бічуя свідомо опановує роль і значення міста і процесів, які в ньому відбуваються, як у житті кожної людини, так і суспільства в цілому. Для неї дуже важливим є процес дослідження системи стосунків, які виникають між особистістю та середовищем у якому вона живе (урбанізованим середовищем).

Розвиток міста і його вплив на суспільство – явище багатоаспектне і суперечливе. Рівень, проблеми, турботи маленьких міст суттєво відрізняються від гігантських мегаполісів. Значний інтерес викликає урбанізований спосіб життя мешканців провінційних міст, що для них є сенсом буття, як вони сприймають і усвідомлюють своє місто, що їх хвилює, адже вони чітко усвідомлюють, що пейзаж маленького міста – це зовсім не те, що урбаністичний. Наталя Верховець героїня твору "Репетиція", щиро та лагідно говорить, що місто наше тихе, провінційне, на любителя місто, свого телецентру нема, усяка дрібниця – сенсація, особливо для нас, акторів, ми до сенсацій маємо слабкість [27, с. 230]".

Особливістю такого способу життя є те, що городяни невеличких міст чуттєво відчувають зв'язок з селом. Це визначається, перш за все, сприйняттям навколишнього світу і стосунках із мешканцями села , бо гостро усвідомлюють свою спорідненість, вважають себе "між містом і селом".

Початківець режисер Іван Марковський їде з Києва до провінційного міста і під час дорожньої дискусії на тему місто-село відчуває себе зрадником, який залишив рідну землю, маму, і в той же час гостро відчуває,

що його “нива” в іншій площині і хоче: “... довести... правомірність свого існування й своїх життєвих позицій, за якими стояла поки що тільки материна праця... Поєднувалося в душі відчуття провини за втечу, і переконаності, певності, що на тому полі праці, куди він подався, яке вибрав собі, він зробить щось, таки виростить добрий урожай. Однак уперто й невідступно таки чув слова жінки: хліб на столі – то найперше [27, с. 212]”. Авторська увага зосереджена на таких моментах роздумів і вагань особистості, які є досить характерними для української прози.

Іван Марковський розмірковує, про те, що звичайно чоловіки в його віці прагнуть до завоювання великих міст, йому ж самому хотілося іншого – не почував себе завойовником цього міста, був просто приналежним до нього і прагнув благословення на дальню дорогу, на самий початок її [27, с. 210]”. Іван прагне втілити свої плани в постановці дипломного спектаклю на сцені провінційного театру, але він добре розуміє, що для цього треба про себе заявити, визначити своє місце і роль у колективі, перш за все, він прагне дати відповідь на ці питання собі: “Хто ти такий? ...Диплом дозволили зробити, дали сцену для його вистави, пристали на п’єсу, ним вибрану, – цього й так досить, чи й не занадто[27, с. 217]”.

Автор розглядає місто як втілення прагнень, можливостей, ідей особистості, яка здатна творити, мріяти, рухатися вперед і головне, сприяти духовному і професійному розвитку інших людей. Проблеми розвитку культури, театру, духовності, моралі у суспільстві звучать надзвичайно гостро, адже людська особа може стати носієм моральних цінностей лише за умови, що вона усвідомила цінність людського життя... [61, с. 155]”.

Ніна Бічуя звертає увагу, що саме інтелігенція, митці повинні сприяти духовному і культурному розвитку суспільства, тому закономірно, що Наталя Верховець прагне зруйнувати усі чотири стіни і вийти на вулицю, на площу, ... якої, може, й нема у цьому місті, і виголосити все, що маєш сказати,... видерши з власної душі слова [27, с. 292].

Питання в тому, чи здатне невелике провінційне місто згармонізувати людину і суспільство і яка роль у цьому процесі належить інтелігенції, якими критеріями вимірюється провінційність, адже талант, професійність, висока моральність не залежать від маленького чи великого міста, а лише від особистості, адже: “Можливості – не безмежні, душі – не безсмертні, бережіть людей [27, с. 253]”.

Автор прагне осмислити роль і завдання мистецтва в суспільстві, а головне зрозуміти, чого прагнуть самі люди, бо на думку акторів провінційного театру: “мистецтво не повинно відгонити потом, нікого не цікавить, як ви спромоглися сотворити – мистецтво [27, с. 292]”, – вони свідомо прагнуть “великого мистецтва”, але як зреалізувати свій творчий потенціал?

Часовий простір, у якому людина діє досить обмежено, дає змогу визначити ті завдання мистецтва, які на її думку здатні піднести розвиток суспільства на вищий щабель. Роман Інгарден зауважує, ми живемо у феноменальному часі, що немає нічого спільного із часом, який відміряють годинники, який однак, у певному (особливому) культурному середовищі... набуває нових граней [130, с. 188]. Бо саме в нинішньому світі, як зазначає Роман Іваничук, якому загрожує глобальна катастрофа, мистецтво повинне нести ще й гармонію, воно має стати потребою кожної людини. У повісті відчувається, що суть міста, його глибинний зміст закладено не лише в його історії, а й у радощах та смутку городян, здобутках та поразках – ці категорії залежать від дій та вчинків людини, від того, який вона собі обирає шлях, наскільки вона корисна чи навпаки, для суспільства.

У цьому процесі важливу роль відіграє досвід та розум людини, адже: “Слово “інтелект” нерозривно пов’язане зі словом “людина”. Людина з обмеженим інтелектом неповноцінна, це найстрашніше лихо, якого може завдати їй природа [27, с. 206]”. Людський досвід, надбання науки, мистецтва, культури сприяє усвідомленню людини як істоти духовної та моральної, яка здатна піднятися над буденністю. Саме така здатність

відчувається у мріях Наталі Верховець, яка й справді бачила себе птахом над містом. Воно величалося перед нею блиском церковних куполів, густим мереживом вуличок..., як людські постаті на картинах Ель Греко. У снах приходило тільки таке місто [27, с. 65].

Поступово приходить розуміння взаємозалежності процесів розбудови Міста і визначення людиною свого Я у світі і суспільстві, цей процес надзвичайно складний і довготривалий.

Міські пейзажі в повісті завжди прямо чи опосередковано відбивають настрій героїв, так у хвилини, переживань, пошуків Наталя Верховець сприймає місто: "... небо кольору блочних будинків, як старий, зужитий театральний задник. Дві ворони на телевізійній антені. Заводський димар у просвітку між будинками... Упертий, набридливий звук якогось в'їдливого й невтомного механізму на будівництві", – і як змінюється сприйняття міського пейзажу після прийняття рішення Наталею піти з театру: "І раптом сірий і потертий задник неба поволі розповзається і відкриває зухвалу, уже не по-зимовому глибоку голубизну [27, с. 182]".

Звичайні пейзажі, ритм життя, все що оточує людину, до чого вона звикає під пером письменниці виявляє свій глибокий вплив на мешканців міста, можна навіть сказати, психологічний, що співвідноситься з духовними початками людини, яка прагне самовизначення у світі. Мотив занурення у світ міста відчувається в паралелях порівняння міста і театру; так широка вулиця сприймається героїнею як театральна сцена після вистави, самітність людини порівнюється з декораціями, які залишаються одиноко стояти після вистави. Театр – дійство, життя людини теж події, зміни, і навіть у театральному буфеті відбувається своя вистава з обміном думок з приводу театру та акторської роботи, бо: "Акторська робота має запах поту. Це найдужче чути, коли сидиш у залі, а мистецтво не повинно відгонити потом [27, с. 192]".

Домінантні теми: на чому тримається театр; чи сумісні поняття правда й гра й що таке правдива гра, що таке театр і де, в якому місті можна

чогось досягти. Багато режисерів вважають, що “провінція завузька” для “новацій й розмаху”, – але багатьох акторів невелике місто прив’язало до себе “безліччю способів” і єдине чого вони прагнуть, то це перенести насичені духовним спалахом вистави своєї молодості в своє нинішнє існування, яке, на жаль, робилося буденним [27, с. 195]”. А головне полягає в необхідності усвідомлювати себе особистістю, яка посідає своє місце в єдиному “дивовижному оркестрі”, де немає місця для фальші. Саме в таких пошуках викристалізовується головне в професії актора – служіння людям, автор акцентує увагу читачів на значенні і впливі на розвиток суспільства духовності та культури, робить це вдумливо і зосереджено. Місто на сторінках повісті живе в різних варіантах, образах, сприйнятті. Йдеться про шляхи досягнення гармонії між людиною та міським цивілізаційним процесом, який вимагає ствердження гуманістичних цінностей, які втілюються в духовності та моральності людини.

Характерні ознаки впливу урбаністичного способу буття на людину зустрічаємо в книзі А. Дімарова “Боги на продаж: Міські історії”. Автор прагне, щоб його повісті читачі сприймали як житейські історії, як щось невигадане, кимось переказане – десь у під’їзді, у дворі чи в міжміському автобусі. Г. Штонь зазначає, що “феномен дімарівського стилю має дві виразні ознаки: глибоко народний психоколорит і пов’язану з ним оповідність вираження через слово й у слові. Недарма найулюбленішим жанром письменника в роки творчої зрілості стали узаконені ним у прозі “історії” – сільські, містечкові, міські, – себто художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі [307, с. 13]”. Прагнення автора показати місто як потужний організм, здатний на рішучі дії під час глобальних перетворень у суспільстві, його спроможність впливати на людину і формувати її світогляд, дозволяє осмислювати події минулого із сучасної точки зору, а також дослідити еволюційний шлях розвитку суспільства і роль урбаністичних тенденцій у цьому історичному процесі. На думку Г. Штоня, це духовне “сирітство” України й українства в соціальних

катаклізмах новочасного світу активізувало ліро-епічну гілку нашої прози, в межах якої і відбувся процес остаточної “кристалізації свідомого себе і своїх витоків національного духу [308, с. 311]”. Визначальним художнім чинником наголошеного процесу стала “непереборна вітальність живонародного слова, його характерологічна і така, що не потребує жодних ідейних підпорок, самодостатність і повнота [308, с. 311] ”, які вберегли українське прозописьмо від остаточної знівельованості ще й тому, що зображувані ним художні постаті були історично місткішими від ідейних матриць, згідно з якими солдат чи колгоспник мав бути лише солдатом чи колгоспником, тоді як під пером А. Дімарова чи М. Стельмаха він ще й репрезентував відбиту в живонародній мові її предковічну непідлеглість усілякій казенщині.

Письменник зосереджує увагу не лише на внутрішніх чинниках формування й розвитку світоглядних засад людини, які впливають на ціннісні орієнтації, на її дії та вчинки, основну увагу у своєму творі він зосереджує на урбаністичному способі життя, який вплив воно має на духовність та моральність людини – на ті якості які роблять людину – людиною.

З огляду на це досить яскравою є повість “Квартира”, де читача одразу насторожує двоїстість початку твору, бо за радісною подією отримання квартири приховується якась невизначеність чи то в байдужому ставленні головного героя до батьків та дідуся, завдяки якому й отримали молодята трикімнатну квартиру в місті, чи в надто відвертому меркантилізмі, який виявляється у всьому, а особливо під час придбання подарунку друзям на новосілля, який врешті-решт придбали: “в комісійному бра – за двадцять карбованців, в магазині це бра коштувало значно дорожче, але це чи то мало якийсь малопомітний дефект...[90, с. 9]”. Письменник зазначає, що все почалося саме з цього новосілля, де молоде подружжя найбільше вразив новий паркет, який став межею їх життя “до” і “після”. Письменник порушує глобальну проблему урбанізованого способу

буття “як живе людина, у якому оточенні?” тощо. У даному випадку йдеться про взаємодію між різними групами людей у тісному зв’язку із способом життя, соціумом – тобто виникає певна мета система, яка в певній мірі впливає на діяльність і поведінку людини.

Головний герой повісті стає заручником власної квартири, дружина, яку він вважає “найкращою у світі” не витримує напівголодного існування та служіння квартирі, змушена поїхати до батьків, щоб народити доньку. Для героя все відходить на інший план: смерть дідуся проходить непомітно, адже треба впорядковувати щойно отриману квартиру, мати померла “тоді, коли вони клали паркет”, самотність і страждання батька не викликають ні співчуття, ні простого людяного ставлення, адже існує лише тільки вона – квартира.

Новий період “служіння квартирі” у молодят починається з жорстокої економії і напівголодного існування, дружина намагається протестувати, але для чоловік свій вибір зробив, і на “читачевих очах відбувається прискорений процес його деградації, розпад совісті [90, с. 121]”. На перший план виступає категорія потреб, яка висвітлює сутність людини, її характер. У даному випадку потреби головного героя руйнують його особистість, моральність, призводять до тотальної самітності, бо “які там подруги! Друзів вони давно повтрачали: просто знайомі по службі [90, с. 23]”. Послявши паркет, господар змінює шпалери, а побачивши у знайомого чорну ванну та унітаз, прагне за будь-яку ціну поставити його і у своїй квартирі.

Сім’я перестає існувати просто живуть “двоє чужих людей у спільній трикімнатній квартирі”, а повідомлення дружини про свою вагітність, не об’єднало подружжя, а навпаки лягло нездоланною прірвою між ними. Героїня замислюється над своїм життям у місті, вона задає собі питання: “Що вона в тому місті забула? [90, с. 26]”. Повагавшись вона їде до батьків на село народити дитину. Звістка про народження доньки не порадувала героя, навпаки “вона просто-напросто перестала існувати для нього [90,

с. 33]”. Повідомлення дружини про розлучення та поділ квартири штовхає героя на найстрашніше: прагнення вбити дружину і немовля, йому здається, що “вся квартира, до предмета останнього, весь час нашіптувала: “Ти її вб’єш. Мусиш убити!”. “Ти її вб’єш!” – шипів газ на кухні. “Ти її вб’єш!” – клекотіла з-під кранів вода. “Мусиш убити!” – вимагав унітаз. І він не міг не прислуховуватися до того шепоту: вбирав його в себе, ним тільки жив [90, с. 38]”.

Герой цілеспрямовано вибирає знаряддя вбивства, місце, де він сховає вбитих, розраховував все до останнього кроку, і нічого не ворухнулося в його душі, інших думок, почуттів не було. Фінал повісті вражає своєю трагічністю – дружина і донька гинуть в авіакатастрофі, формально героя судити не можна, і “він торжествує, бо переміг – зумів одгородитися своєю квартирою від усього світу і втішається відчуттям, що існує “сам, один, за сотні, тисячі парсеків од усього людства. Разом із квартирою, яка єдина його не осудить, з якою він давно вже став одним цілим, злившись душею і тілом. Для якої не пожаліє нічого. І через усе переступить...” Йому начхати на весь білий світ і на те, що цей світ про нього думає. Бридко й моторошно це читати, але саме такі відчуття читача і прагнув пробудити автор [90, с. 121]”.

Після авіакатастрофи герой дізнається, що йому держава сплатить компенсацію за загиблих, ця звістка підняла йому настрій, він навіть усміхнувся, бо одразу вирішив, що “він придбає чеський гарнітур. Як тільки одержить страховку, так і придбає [90, с. 45]”. І лише єдиний персонаж – місто – засуджує і не вірить герою, який прагне переконати самого себе у своїй невинності, дивлячись у вікно він бачить, що “місто переблимувалось, місто переморгувалось – колючими, підозрілими вогниками: “Так ми тобі й повірили! Розкажи комусь іншому! [90, с. 46]”. Цілком слушно, що в фіналі й сам герой стає предметом квартири: “Ступив на те місце, де мав стояти торшер. І застиг. Засвітився торшером [90, с. 46]”.

А. Дімаров акцентує увагу на тому, що місто диктує герою форму поведінки, ментальність, навіть формує особливий стиль життя, який характеризується прагненням фетишизму, бо “звичайна кооперативна квартира поволі стає фетишем, як бажання не відстати “від Лубенків”, спотворює психіку героя, змушує постійно щось діставати, переплачувати [90, с. 179]”. Ментальність городянина – є часткою менталітету суспільства та суспільної свідомості. Тенденційно ментальність городянина формується, зберігається та передається із покоління в покоління.

У своїй книзі А. Дімаров піднімає актуальну в усі часи проблему, виховання підростаючого покоління. Твір “Дітям до шістнадцяти” починається стислим описом частини міста, в якому відбувається подія, тут стоять невеликі приватні будиночки, і на відміну від мешканців багатоповерхівок, всі знайомі, знають про справи один одного, життя тече спокійно і розмірено. Якось ввечері колишня вчителька Олена Степанівна заскочила у своєму сарайчику юнака та дівчину – цей випадок позбавив її спокою. “Впізнавши” сусідську дівчину Люду, вона прагнучи “врятувати” від “загибелі” юну школярку насправді сприяє самогубству дівчини. Штучність моральних цінностей колишньої вчительки, яка вважає, що це “святий обов’язок Олени Степанівни рятувати людину навіть тоді, коли ця людина опирається порятункові [90, с. 314]”, – створюють навколо Люди напружену емоційну ситуацію, яка штовхає її на самогубство.

Всі, кого любила дівчинка, засуджують її, і ніхто не вірить у її невинність, жодна людина, навіть батьки не прийшли їй на допомогу. У розпачі дівчина блукає вулицями рідного міста, де поруч багато людей, але вона залишається на самоті із своїм болем і стражданнями її єдине бажання “пошвидше вибратись із міста, подалі від оцих усіх людей, які так жорстоко повелися з нею. Та місто все не кінчалося, місто не випускало її з кам’яних обіймів, місто впивалося її болем і розпачем, огортало безвихіддю [90, с. 324]”. Байдужість учителів, які прагнуть одного – не зіпсувати імідж школи.

Ніхто і на хвилину не засумнівався в словах Олени Степанівни, збільшивши таким чином ризик для Люди.

Люда не витримує зовнішнього тиску соціальної напруги навколо неї, вона обирає шлях, який на її думку, єдино можливий для доведення своїх чеснот: “Коли її вранці зняли, то на дверях сарайчика, що належав Олені Степанівні, заволав червоніючи, напис: “Я не винна! Не винна! Не винна! [90, с. 324]”. У даному випадку поведінка Люди вмотивована діями оточуючих, яка опиняється самотньою серед багатьох людей.

У творі “Лунохід і Квазімодо” відтворюється Київ сімдесятих років, який активно розбудовувався, в одній із таких новобудов розгортаються події. Лунохід – хлопчик дошкільного віку, Квазімодо – літня людина, учасник війни. Об’єднує їх самотність, у кожного є сім’я, але вони у своїх родинах стали ізгоями. Перед читачем проходить все життя Квазімодо: безрадісне дитинство, виснажливі роки війни, одруження із Надією, яка його не кохала – все його життя, кохання виявилися нікому не потрібними, як нікому не потрібний Лунохід, який на питання: “Ти чий?”, – швидко відповідає: “Я? Нічийний!”.

Використовуючи прийом протиставлення, А. Дімаров показує Квазімодо, який вже нічого не прагне, ні про що не мріє, навіть про кохання Надії, тоді як Лунохід мріє про зірки, незвідані майбутні відкриття. Квазімодо – це минуле, тоді як Лунохід – майбутнє. Така контрастність підсилює жахливу, безглузду загибель хлопчика, який прожив таке коротке самотнє життя. Єдиною втіхою хлопчика була зворушлива дружба з Квазімодо, кожен із них говорив про найболючіше. Під час однієї розмови Лунохід, прагнучи зрозуміти причину смутку Квазімодо, запитує: “Тебе били? Краще б, мабуть, побили... Щипались? Оце ти вгадав. Тільки не тіло – душу щипали. Тебе коли-небудь за душу щипали? Ні... Мене за руку [90, с. 124]”. Хлопчика надзвичайно зацікавила ця розмова, а особливо, що ж таке душа, де вона знаходиться і для чого існує. Він мріє стати сильним для того, щоб у разі необхідності себе захистити, адже він живе в середовищі

образ і відчуває власну непотрібність. Безрадісне становище дитини підсилює опис помешкання, де спить хлопчик, його матері “купити ліжко нормальне ніяк не доходили руки, і Лунохід продовжував спати на підлозі [90, с. 127]”. Йому немає місця в житті матері та бабусі, знайомі та сусіди пізно ввечері проходять мимо не звертаючи уваги, а його “навіть влаштовувало, що вони не звертали на нього особливої уваги, він жодного з них не чекав [90, с. 126]”. Самотність дитини у великому місті стає ще біль жахливою на фоні самотності дорослих. Адже процес формування особистості відбуваєть через систему цінностей, принципів, правил, які закладаються сім’єю, навколишнім світом, де дитина себе почуває невід’ємною часткою. Сутність процесів формування особистості полягає в тому, що вони спрямовані на емоції, почуття, внутрішній світ дитини, яка відчуває у ставлення до себе любов та ласку, вміє розпізнавати добро і зло. Письменник не замовчує і не приховує проблеми виховання дітей, передає переживання і страждання самотньої дитини, яка самостійно без допомоги дорослих не спроможна соціалізуватись у суспільстві, що приводить до трагічних наслідків. Найжахливіше в цій історії те, що трагічна загибель дитини залишає байдужою рідну матір, яка “спробувала була заголосити, коли підняли труну з її сином, та одразу ж і вмовкла, немов зрозумівши, що їй ніхто не повірить [90, с. 128]”.

Єдиною людиною, яка була у розпачі від загибелі хлопчика, був Квазімодо, після звістки про загибель “все в ньому деревіло, і крізь судомну задеревілість оту пробивалась, раз у раз болісно стукала думка: “Як же так сталося? [90, с. 129]”. Ідентичність імен героїв, про які ми дізнаємось у фіналі, підсилює спорідненість самотніх людей, незалежно від їх віку, бо “звали Лунохода Ваньком, а Квазімодо – Іваном. Іваном Івановичем [90,с. 130]”.

Спосіб життя городянина формується під впливом міста як особливого середовища, що впливає на рівень розвитку свідомості, значущості людини, та безперечно її потреб. У місті формується певний тип

поведінки, так звані “міські стосунки”, які впливають на створення певних стереотипів сприйняття навколишньої дійсності. Так, у повісті “Банани” А. Дімаров знову звертається до теми дитини в місті. Сімейне життя міського художника автор змальовує через сприйняття маленької Світланки, яку лякають гучні зібрання художників, бо поводять вони себе брутально і лицемірно. Сім’я живе очікуванням на визнання картини, яку малює тато Світланки. Це очікування супроводжується стражданнями, емоційними приниженнями дівчинки та її мами, яка прагне у всьому догодити чоловіку. Після гучного провалу бездарної картини вся злість спрямована на беззахисних доньку та дружину, яка запропонувала йому знайти хоч якусь роботу, щоб позбутися нужденного та злиденного життя. Кульмінацією цієї розмови стало те, що “усі невдачі свої, навіть оцю неприйняту картину, звалив на маму й Світланку. Коли б він був сам, коли б вони не висіли в нього на шиї, все було б по іншому. – Ви мене живцем з’їли! Всю кров мою виссали! [90, с. 355]”.

Так Світланка зі своєю мамою опинилися на вулиці. Дівчинка зацікавлено розглядає перехожих на міській вулиці і їй здається, що “всіх повиганяли з будинків, стільки довкола товпилося люду, а по бруківці сунули густо машини. Розмови, вигуки, сміх, усі кудись квапилися, кудись поспішали, і нікому не спадало на думку зупинитися й поцікавитись, куди вони оце, засмучені, йдуть, що з ними трапилось. Дві тріски, більша й менша, чіпляючись одна за одну, пливли в людському потоці, не знаючи мабуть, куди цей потік їх і винесе [90, с. 355]”. Світланка та її мама знайшли притулок у своєї родички тітки Валі. Примирення батьків так і не відбулося, хоча мама приклала багато зусиль, щоб воно відбулося. Процес розлучення в суді, куди взяли і маленьку дівчинку став для неї святом, адже заради цього чи не вперше в житті її красиво вдягли, вона думає: “щодня б розлучатися з татом! Свято продовжувалось і в суді, бо всі на Світланку тільки й дивилися, милуючись, мабуть, її новеньким вбранням [90, с. 359]”.

Самотність дівчинки, її переживання автор підкреслює в її монологах до ляльок. Мама та тітка мало звертають на неї уваги, що формує занижену самооцінку дівчинки та спотворені ціннісні орієнтації поведінки в соціумі. Протягом короткого життя дівчинка проходить складний шлях моральних випробувань. Мама вдруге виходить заміж і, як це часто буває, дівчинці немає місця в новій сім'ї, після цієї новини, переживаючи моральний злам, вона "забилася в куток і довго сиділа набурмосившись. Не хотіла бачити нікого: ні мами, ні тітки, навіть ляльок. Було таке відчуття, наче всі взяли та од неї й відмовилися. Зрадили [90, с. 363]".

З відчуттям зради Світланка живе подальше життя, саме воно стає підґрунтям формування жорстокості, зла, неприязні в характері дівчинки, спочатку це проявляється у ставленні до живої природи, якось вона зловила метелика "міцно тримала за крила, роздивляючись похмуро й неприязно. А потім узяла й одірвала одне крило...[90, с. 366]". Маленька дівчинка продовжувала знущатися над красивим метеликом обриваючи йому крильця та ніжки і робила це з "мстивою насолодою". Все частіше і яскравіше виявляються такі риси характеру дівчинки, як злість, жадібність, жорстокість, коли мама залишила її з новонародженою сестричкою, вона "узяла та й ущипнула щосили сестру за пухку, наче балабуха, ніжку". Вийшовши у двір на прогулянку і побачивши красиву ляльку іншої дівчинки, вона "підстерегла, коли вони залишили найкрасивішу, найдорожчу ляльку, тай скрутила їй голову. Ох і крику ж було! Ох і плачу! [90, с. 371]". Почуття неприязні та власної заниженої самооцінки супроводжують Світланку і в школі: вона ні з ким не товаришує, почуває себе неповноцінною сиротою. Під впливом таких чинників формується світогляд людини, базою якого є негатив у ставленні до оточуючого середовища та сприйняття навколишнього світу. Розуміння дівчина знаходить на вулиці, яка замінила "їй усе: і сім'ю, і батьків, і школу", все це привело на шлях злочину. Здійснивши розбійний напад на свою ровесницю

та пограбувавши її, вона не переймається питаннями Добра і Зла – вона спокійно лягає спати.

Письменник висвітлює важливу для суспільства проблему – виховання в сім'ї та школі, відповідальність батьків за своїх дітей. Автор акцентує увагу на зв'язку людини і міста, хоча людина й прагне незалежності у своєму життєвому виборі, вона нерозривно пов'язана із правилами та вимогами міста. Але в той же час, не дивлячись на такий тісний зв'язок, людина не може подолати протиріч міського соціуму, що сприяє відчуттям самотності та непотрібності людини.

У напрямку урбаністичного прозописьма виділяються твори Р. Іваничука. Так, у повісті "Місто", автор зосереджує увагу не лише на внутрішніх чинниках формування й розвитку світоглядних засад людини в урбанізованому соціумі, які впливають на ціннісні орієнтації, на її дії та вчинки. Так усвідомлюється феномен рідного Міста, бо воно, перш за все, – люди, які і є тим корінням, яке живить людину. Місто володіє значним обсягом пам'яті, воно збирає інформацію, енергію, моделює стосунки в місті. Письменник гостро реагує на швидкоплинну мінливість XX століття, тому місто набуває якісних характеристик та функцій живого персонажа. Воно стає антропоморфною, навіть людиноподібною істотою: "місто дихало звичним розміреним ритмом", або "місто прокидається раптом. Як дрімуча діброва в травні після першого сонячного променя".

Головний герой повісті кінорежисер Нестор повертається в рідне Місто після тривалої відсутності. Його повернення спричинено прем'єрним показом його останнього найкращого фільму, події у якому переплітаються із життям його рідного Міста. Автор, традиційно, для української прози не оминає паралелі село – місто, що спричинено перш за все відчуттями самого Р. Іваничука, якому село "дало натхнення для багатьох речей, і від нього не можна теж вивільнитися. Як не можна вивільнитися від власного дитинства. Це не вдавалось нікому [122, с. 130]".

Дорога до рідного міста супроводжує Нестора спогадами, коли йому, сільському хлопчині, віддаючи до міської школи, батько сказав: “Журився я, сину, що наймитом станеш, не спав я ночами, бачачи тебе поденним батраком, а так – у люди вийдеш [122, с. 380]”. Місто у свідомості селян асоціювалося із іншим, кращим життям, якого вони й боялися, і прагнули. Автор передає не лише психологічне сприйняття і відношення селян до міста, він наочно атрибутивно передає прагнення селян стати городянами. Августин, який переїхавши із села до міста – вважає, що головне – це вбрання, коли він зранку вдома, то “натягає полотняні підштаники, до ситцевих так і не звик, зав’язує очкура – зараз він ще селянин, … та ось уже на ньому штани “на кант”, і смугаста сорочка, і краватка під накрохмаленим комірцем, і капелюх не минулорічної моди – ось тепер уже ніхто не впізнав би в ньому колишнього залучанського столяра, тепер він родовитий чоловік з Міста [122, с. 455]”. Городяни відверто кепкують над селянами, які приїздять до міста на базар, навчатися, до лікарні, і називають їх “хлопуньо з села” і відводять найнижчий щабель у міському соціумі. Для селян, які з часом адаптувались у місті, міський спосіб життя згодом унеможливлює сприйняття сільського, але в той же час на рівні підсвідомості спогади про “нереальнее село” відгукуються тим, що “щось щемке тьохне в грудях, щось давке підкотиться до горла [122, с. 455]”.

Підсилення дискретності ролі та впливу міста простежується в образі Костя Американа, якого багато років тому доля закинула до Америки у велике промислове місто Бостон. Працьовитий Кость гарно влаштувався в Бостоні. Він мав власний будинок і автомобіль, але з часом Кость усвідомлює причину своєї невдоволеності, бо “достаток і сите існування серед чужих людей втратило раптом смисл; серед людського мурашника Бостона став Кость самотній, як інок у пустелі, і нікому, навіть богові, не потрібним [122, с. 408]”. Він усвідомлює, що лише рідне Місто може його розрадити, бо у “Місті був його рід”, а в чужій країні була потрібна лише його фізична сила, “духовна ж, яка прокинулася в ньому, ніколи не могла

знадобитися [122, с. 411]”. Костя переслідують думки про зраду своєї рідної землі, свого Міста. Невипадково перша пісня, яку заспівав, починалася словами:

Вандрівництво – ізрадництво,
вандрівництво – горе.
Хто би хотів вандрувати,
най скочить у море…

Згодом туга за рідним містом стає нестерпною, він збирає свої речі, купує квиток і повертається до рідного Міста. Відпочивши, він придивляється до людей, усвідомлює своє значення та місце і доходить висновку, що їхав сюди він не на відпочинок, що “без праці, яка б приносила користь його Містові, не може почувати себе повноправним господарем [122, с. 412]”. Найбільший скарб, який він привіз із Бостона, – це скриня першокласного інструменту, який він прагне використати під час роботи на заводі, куди, не дивлячись на свій вік, влаштовується. Кость Американ досягнув бажаного – він працює на користь свого Міста і в тому його щастя. Його повернення передувало приїзду режисера Нестора. Автор невипадково поєднує ці події, герої повісті розмірковують про те, що “на великій планеті існувало для них обох одне і однаково рідне Місто, до якого верталися із своїх далеких світів [122, с. 408]”. Повернулися Нестор і Кость для того, щоб звітувати перед рідним містом: “Я повернувся людиною”. На героїв чекає зустріч із новим життям оновленого Міста. Нестор розуміє, що майбутнє належить молоді, яка народилася і виросла у мирний час, не знає страхіть війни, і як пересторогу вона повинна сприймати застереження старшого покоління про збереження і поцінування мирного життя.

Спогади-візії, які переслідують Нестора після повернення в Місто, допомагають читачеві скласти єдину картину формування його як особистості. Цей процес припав на роки війни, яка стала випробуванням

для всіх жителів Міста. Кращі загальнолюдські цінності втілюються в образі вчителя гімназії Страуса, який, переборюючи власний страх перед фашистами, говорить своїм учням про необхідність боротьби: “Я побачив, як убивають, і мені стало соромно, що в такий страшний час я знаходжу в поезії Гете саму лише естетичну насолоду, а не гнів, не біль, не протест. І я сказав на уроці [122, с. 469]”. За свої слова вчитель німецької словесності був ув’язнений. Стефурак, директор місцевого театру, якого теж кинуто за ґрати, говорить учителю: “Якщо ви сказали таке слово, що обурило ворога, то, певно, воно діткнуло чиєсь юне чесне серце... А це вже щось значить. Та я за кожну сміливу думку, проголошену із сцени, готов сто разів умерти! [122, с. 470]”. Там же, у в’язниці, відбувається зустріч Нестора з улюбленим учителем, там він проходить школу змужніння та людяності, де вуйко Гарматій говорить: “Страшна не смерть, синашу, а падлюцтво [122, с. 471]”.

Глибокі емоційні переживання, які усвідомлює підліток, стають підґрунтям ціннісних орієнтацій, за твердженням Д. фон Гільдебранда: “Людська особа може стати носієм моральних цінностей лише за умови, що вона усвідомила цінність людського життя і моральну значимість відповідної ситуації, що вона також зрозуміла моральний заклик утрутитися в цю ситуацію [61, с. 155]”. Усвідомлюючи біль загибелі людей, бачачи страждання Гарматія, якого фашисти катували, але який не виказав своїх товаришів, загартували юного Нестора. Після цих подій Нестор вже не ходив до гімназії, а згодом поїхав з Міста. Глибокі, трагічні факти покладені в основу життєвого шляху Нестора, ми не маємо змоги простежити його подальший життєвий шлях, ми зустрічаємо Нестора, коли він повертається до Міста.

Осередком духовного життя в місті стає театр, саме в ньому відбивається історія міста, яку записує Стефурак, він пишається тим, що “таки в нашому Місті почав своє життя галицький театр [122, с. 465]”. З відвідин цього театру розпочався шлях у кіномистецтво й Нестора, бо “театр був гордістю Міста навіть тоді, коли він не існував, бо те не

існування вважалося тимчасовим, вічною ж була його історія, яка брала свій корінь саме звідси... багато письменників вели славний родовід з Міста, яке завжди було культурною й адміністративною столицею [122, с. 391]".

У місті відбуваються інтеграційні процеси соціально-економічного, культурного, мистецького розвитку суспільства. Театр, з якого завжди Нестора виганяли, бо не було за що придбати квитка, тепер, через багато років, відчинив перед ним свої двері. Городяни пишаються своїм земляком, крізь шум голосів він чує слова: "Хто б міг подумати, що в нашому Місті виросте така людина [122, с. 397]". Для Нестора прийшов час звіту перед Містом. Слухаючи овацію на свою честь, він раптом усвідомлює сенс щастя і думає: "Мені добре нині... Я досяг того, про що мріяв ще в дитинстві. Усі прожиті роки я поклав для здійснення своєї мрії, але ніколи не думав, що вона аж так щасливо сповниться [122, с. 426]". Він став відомим і визнаним режисером, отримав багато премій за свої фільми, але "Нестор ніколи не був таким щасливим, ще хвилину тому він смакував і намагався збагнути це щастя, бо нарешті тут, між рідними людьми, після всіх тріумфів, воно стало для нього відчутним і потрібним [122, с. 397]". Так усвідомлюється феномен рідного Міста, бо воно перш за все – люди, які і є тим корінням, яке живить людину.

Місто володіє значним обсягом пам'яті, воно збирає інформацію, енергію, моделює спосіб стосунків у місті. Невипадково Р. Іваничук наділяє місто ознаками живої істоти: "місто дихало звичним розміреним ритмом", або "місто прокидається раптом. Як дрімуча діброва у травні після першого сонячного променя [122, с. 454]".

Зустріч Галі з Нестором у міському театрі під час прем'єри його фільму приголомшлива для героя – він не лише повертається до рідного Міста, але й зустрічає перше кохання, візія та відчуття далекої юності постають реаліями: "він напружено вдивлявся, бо впізнавав, але повірити в таку уяву не міг: давно переріс той вік, коли вірив у реальність чудес "Вія", але ж це була таки вона – чарівниця з відьомського вертепу, яка могла

перекидатися то в звабливу дівчину, то в матір божу, Нестор ступив уперед і тихо скрикнув: – Сотниківна! – Я дочка її, – сказала дівчина і збігла зі сцени [122, с. 397]".

В образі дочки коханої жінки постають перед Нестором спогади. Сюжетна лінія Галі та Нестора розкривається за допомогою діалогу-спогадів, де переплітаються події власного життя із змінами в післявоєнному Місті. Цей діалог побудовано на тлі пісні, яку виконують Галя й Нестор під час урочистого прийому в театрі. Саме в такий спосіб Нестор вперше дізнається, що про його таємне кохання до актриси міського театру Завадовської знало все Місто. Галя говорить: "А ти що думав, що це твоя таємниця? Наївний, сам знаєш, що в нашому Місті таємниць не існує, воно надто акустичне... Знала про це й Завадовська. Але ти ще був дитиною [122, с. 440]". Галя теж знала про кохання Нестора до його матері, багато разів вона намагалася уявити собі його обличчя і підсвідомо чекала зустрічі з ним. Галя вчилася в тій самій школі, що й Нестор, вона говорить: "Я вчилася в тій самій школі, що й ти, – її відбудували по десятьох роках після пожежі, – і як ти міг так надовго забути отчий поріг [122, с. 440]". Підсвідома впевненість Галі в необхідності і неминучості зустрічі з Нестором підсилюється його власним усвідомленням свого дитинства. Жахливі відчуття, які Нестор пережив у в'язниці, стали поштовхом до того, що він "довго не хотів вертатися туди, де було розіп'ято, розтерзано моє дитинство. Так моторошно стало в Місті [122, с. 440]". Смерть батька та безпорадність матері змусили хлопця не повертатися в Місто. Він багато і наполегливо вчився перш за все для того, щоб "знайти себе самого і заповнити порожнечу, яка утворилася на місці виклятого мною дитинства. Я ще не знав тоді, що те дитинство весь час житиме в мені і колись болісно до мене заговорить [122, с. 441]". Свідомість Галі відтворює Місто у постійних змінах, пам'ять Нестора закарбувала Місто його болю і страждань.

Р. Інгарден, досліджуючи питання людських спогадів та їх вплив на психологію людини, яка корегує її діяльність, зазначає, що “важливим тут є спосіб, яким пригадуємо собі минулі події або деякий відтінок, і те, що в ньому діялося, трактуємо з погляду нашої теперішності водночас в одному акті згадування, або подумки переносимося в спогадах назад до початку періоду, який згадується, і у процесі пригадування рухаємося ніби вперед одночасно з періодом, який пригадується, викликаючи в пам’яті події та процеси, що відбуваються фаза за фазою [130, с. 192]”.

Таким чином, Місто постає в підсвідомості героя місцем, куди йому страшно повертатися, він існує як реальне місце, і цих застиглих в пам’яті реалій він може позбутися лише завдяки власним зусиллям. Автор показує, що місто втілює своє минуле, минуле людей і сприяє зіставленню минулого і майбутнього. Воно ніби кидає виклик майбутньому.

Р. Іваничук розкодовує підсвідомість героя, повертаючи його через тривалий час у відбудоване Місто, яке пишається Нестором, чекає на нього і влаштовує йому теплу зустріч. Усе це, немов цілющий бальзам, живить та загоює душевні рани, і з бажаним “дивним почуттям очищення, оновлення й полегші пішов Нестор і весь день блукав заміськими полями, обійшов усе Місто довкола – немов садівник свій сад по весні [122, с. 499]”.

Тут він зустрічається з Галею і, здається, усе сприяє тому, щоб вони залишилися разом. Але феномен Міста в зіставленні минулого й майбутнього корегує долю героїв. Автор психологічно майстерно показує прагнення Галі зрозуміти навколишній світ та визначити в ньому своє місце, бо дівчина завжди була невдоволена собою й шукала свій шлях. Кохання до Андрія, їхнє спільне життя постають у спогадах Галі як роздуми, прагнення осмислити сутність людських стосунків та буття. Галя – вольова, сильна, цілісна особистість, здатна визначити своє місце у світі.

З минулого повертається до Галі Марко, який був товаришем її покійного Андрія. Він багато років її кохав, і чекав, коли загояться душевні рани Галі, він сповідується своєму товаришеві: “Я тяжко полюбив її тоді, за

те, що в ній, тільки в ній, не в них, жила справжня любов, якої я шукав, бажав, якій рівноцінно відповідав би і яка в той мент обминула мене... – Місто! – вигукнула провідниця [122, с. 524]". "Місто" – в устах провідниці звучить провісником майбутнього щастя Марка та Галі, так воно й вийшло.

Під час прогулянки Містом Нестор зустрічає щасливих закоханих: "Вони йшли, розмовляли, перебиваючи одне одного, нікого не бачили й, певне, не хотіли бачити [122, с. 532]". Він усвідомлює, що минуле назавжди залишилося в далекому Місті, а майбутнє Міста постає в його режисерській уяві. У поїзді, споглядаючи Місто, що віддаляється, він усвідомлює значення цього "маленького на планеті, мов п'ятачок, і несходимого в людських душах, мов праліс, наївного в незручній своїй вірі у велике покликання й величного у здійсненні тієї віри, завжди рідне й завжди чуже у своєму невпинному оновленні – його Місто [122, с. 533]".

Дискретність впливу Міста на особистість Нестора позначається підсвідомим сприйняттям його протягом багатьох років як середовища страждань і горя. Обставини життя вмотивували його подальше прагнення знайти своє місце у світі і зреалізувати свої мрії та здібності. Лише повернення до Міста, знайомство з ним і перш за все визнання людей знімають цей кодовий замок зі свідомості героя.

Пам'ять героїв відтворює Місто в постійних змінах. Р. Інгарден, досліджуючи питання людських спогадів та їх вплив на психологію людини, яка корегує її діяльність, зазначає, що "важливим тут є спосіб, яким пригадуємо собі минулі події або деякий відтінок, і те, що в ньому діялося, трактуємо з погляду нашої теперішності водночас в одному акті згадування, або подумки переносимося в спогадах назад до початку періоду, який згадується, і у процесі пригадування рухаємося ніби вперед одночасно з періодом, який пригадується, викликаючи в пам'яті події та процеси, що відбуваються фаза за фазою [130, с. 192]".

Місто втілює своє минуле, минуле людей. "Життя міста – багатошарове сховище кодів, відпрацьованих та працюючих,

співприсутність минулого та винайдення майбутнього. Це простір, який ми невпинно описуємо та осмислюємо, переописуємо та переосмислюємо, – частково собі підпорядковуючи, частково підпорядковуємось йому самі, – втрачаючи свою ідентичність у вічно бурхливому “плавильному казані” і знову знаходимо її, неочікувано оновленою [44, с. 99]”. Воно корегує долю героїв, які позначаються сильним та вольовим характером. Згідно з філософською теорією К. Войтили, “за допомогою волі людина може визначити сама себе, і так визначає себе кожного разу, коли здійснює вчинок. Людина є виконавцем учинку, а те, за допомогою чого вона його виконує, тобто воля (“я хочу”), є самовизначенням [47, с. 248]”.

Місто постає багатогранним об’єктом, у якому поєднуються соціальні, культурні, політичні, адміністративні сфери життєдіяльності людини. Йдеться про розуміння ролі й значення міста та урбанізації в історичному розвитку. Майбутнє, безперечно, значною мірою можна розкодувати з інформаційних джерел минулого. У своїх, міркуваннях, які вже стали класичними, Льюїс Мамфорд зазначає: “За допомогою концентрації фізичної і культурної влади місто прискорило темп людського спілкування і перевело його продукт у форми, здатні зберігатися і відтворюватися. За допомогою своїх пам’ятників, документів та звичних упорядкованих асоціацій місто розширило можливості всіх видів людської діяльності. Завдяки можливостям збереження інформації (будівлі, сховища, архіви, пам’ятники, меморіальні дошки, книги), поєднанню технічних засобів та людських ресурсів, необхідних для передачі та збільшення спадщини, місто стало здатним до передачі високо розвиненої культури від покоління до покоління. Такий величний подарунок міста [326, с. 569]”. Традиції духовності та культури сприяють моделюванню майбутнього простору, який накопичує певний матеріал і створює потужний енергетичний текст. Місто, як безперечний здобуток цивілізації, є інформаційним історичним джерелом з величезним об’ємом знань та пам’яті, які відзначаються унікальністю та цінністю. Відповідно до

цивілізаційного поступу людства розвивались та змінювались функції та значення міста, що зосереджує досвід та уособлює різновиди культури, побуту, соціального становища та рівня певної історичної доби. Ю. Покальчук зазначає, що “заглиблюючись у давні часи, письменник наближає до нас історію культури, історію становлення нашого народу, його нелегкого шляху до сьогодення [212, с. 202]”. Р. Іваничук завдання історичного романіста вбачає в тому, що він “насамперед повинен художньо довести неминущу цінність історичної правди своєму сучасникові, а задля цього послуговуватись домислом і вимислом… Проте не можна допускати сваволі. Автор має бути переконаний в одній правді: так могло бути, і це необхідно довести [302, с. 55]”.

У чому ж полягає феномен “міста”, яке його значення і зміст: це явище складне й різне, бо ще стародавні греки знали: міста – не каміння, а люди. Загальнолюдські цінності формування людської особистості в різних історичних умовах тенденційно звучать на сторінках твору. Місто, ніби своєрідний вимірювач формування та розвитку особистості й суспільства; джерело, яке насичує життєдайний рух цивілізації та все ж таки не дає спокою та гармонії героям. З цього приводу варто згадати слова Олеся Гончара: “Художнику, певно, слід прагнути, щоб з багатющого матеріалу історії, так само, як і з фольклору, так само, як і з народної міфології, творчо видобувати моральний, гуманістичний досвід, співзвучний проблемам нової епохи, дух людяності, зігрітий індивідуальним сприйняттям художника [72, с. 3]”.

Завдання автора полягає в з’ясуванні ролі міста як певного символічного простору, що є середовищем інформації, знань, культури, духовних надбань, які можуть виступати підґрунтям для асоціативних зв’язків та кодів з майбутнім. “Давні культури володіють величезним обсягом пам’яті та багатовіковою традицією її збереження і передачі. Традиції сприяють реконструюванню та моделюванню простору культури, яке збирає енергію інформації, і результативний та складний текст може

стати предметом уваги. Деякі образи культури містять значний обсяг культурної пам'яті – таке місто завжди унікальне [44, с. 106]". На сторінках роману відтворене одне із найвеличніших українських міст – Львів кінця шістнадцятого – початку сімнадцятого століть, соціальний зріз якого представляли "львівські патриції, райці, лавники, купці, лікарі та інші достойники [122, с. 179]". Структура тогочасного міста розшарована: передмістя – притулок зубожілого, знедоленого народу, центр – символ упевненості, традицій "міського права". Основна маса людей, які живуть у місті та передмісті, знаходиться весь час у граничному стані – добра і зла, залежності від волі суспільства, людини чи долі. Р. Іваничук говорить, що і "дотепер я ходжу містом і бачу його таким, яким про нього писав. Той Львів для мене вже не зникає [306, с. 126]". Львів – місто з багатою історією. Це "місто русинське, давня столиця Галицького князівства [122, с. 261]", на сторінках роману воно постає як сукупність характерів, відбиває різні сторони життя суспільства. Тогочасний Львів – це образ-символ боротьби українців за своє самовизначення, суть якого полягає, перш за все, у свободі віросповідання, можливості книгодрукування і розповсюдження книг.

Для Р. Іваничука місто – модель тогочасного суспільства, стосунків у ньому, а головне – пошуку шляхів майбутнього розвитку та самоідентифікації українців. Життя в місті "огортає" людину, визначає певні правила і вимоги, піднятися на більш високий щабель соціальної ієрархії практично неможливо. Автор у романі порушує важливе питання – формування ціннісних орієнтацій тогочасного суспільства: благодійності, гуманного ставлення, доброти, справедливості, совісті, а головне – до найвищої цінності існування людини і суспільства – життя, бо "всяке наділене цінностями добро здатне обдаровувати нас щастям. Уже саме знання, що таке добро існує, може зворушити й утішити нас [61, с. 163]". Місто в романі, мов жива істота, готується до нападу мародерів. Райдуга над містом виступає передвістям лиха, бо вона з'являється в той час, коли

“на кришталево-чистому небі – ніде не видно було й сліду від туману чи сліпого дощику – через весь небосхил простяглася дугою яскраво-кармінова веселка [122, с. 366]”. Місто як джерело інформації, розвитку науки, освіти, культури сприяє соціальним змінам у контексті породжуваних проблем тогочасної дійсності, що дає змогу формувати і вдосконалювати нові форми стосунків у суспільстві.

Проблеми “жінка і суспільство”, “жінка і місто” все частіше фокусуються в свідомості науковці, соціологів, істориків, економістів тощо. Про це свідчать чисельні публікації, дискусії які досліджують “жіноче питання”. Його актуальність полягає в постійній мінливості міста його соціальних умов та особливостей. Сучасний сплеск урбанізації з технократичним спрямуванням суттєво відрізняється від процесів розвитку міста другої половини ХХ століття.

Яскравою рисою творчого доробку Галини Гордасевич є глибоке розкриття жіночих характерів, доль, проблем у поезії, прозі, літературно-критичних нарисах. Особливості та проблеми розвитку суспільства ХХ століття знайшли своє відбиття в творчості письменниці, для якої важливим завжди було розуміння жіночого світогляду та світосприйняття. Місто створює певний соціум, в якому людина живе, навчається, працює, а що головне – вона в ньому щаслива чи навпаки. Героїні повістей Г. Гордасевич – звичайні жінки, які прагнуть досягти певної мети, зустріти своє кохання, гідно виховати та дати освіту дітям. Не оминає авторка проблем батьків і дітей. Так, у повісті “Лідія, донька Люськи” правдиво і глибоко розкриває болюче питання виховання дітей у неповних сім’ях.

Героїня повісті Лідія закінчує восьмий клас звичайної міської школи. Дівчина старанна, працьовита, має неабиякий хист до спорту. Сподівання дівчини спрямовані на майбутні досягнення в спорті, які дадуть їм з матір’ю змогу виборсатись із нужденного життя. Особливої напруги переживання Лідії досягають, коли вона порівнює свій зовнішній вигляд, своє вбрання, сім’ю зі своєю однокласницею Риткою Мальчевською, у якої і красивий

одяг, і турботлива родина, і сама вона надзвичайно вродлива. Мати Лідії, Люська, працює двірничихою, дівчина не соромиться цього, навпаки, вона дуже часто їй допомагає. Причиною переживань та суму дівчини є те, що мати п'є горілку і дуже часто в їхній маленькій квартирці міняються "чоловіки" матері, які до того ж тягнуть все, що їм попадає під руки. Останній "чоловік" матері Рудольф вкрав найцінніше, що було в дівчини – транзистор, на який вона сама заробила гроші. Вперше в житті Лідія плакала від несправедливої образи та горя.

Письменниця зазначає, що Лідія не втрачає загальнолюдських цінностей, вона залишається щирою, доброзичливою, дуже любить свою маму. Дівчина не достатньо соціалізована, що стає причиною життєвих проблем. Засуджуючи матір за п'янство, недбальство, яке було причиною того, що спала Лідія на дитячому ліжку, з якого давно виросла, не мала навіть старенького зимового пальта, а ходила в занедбаній курточці, а іноді вони сиділи голодні. Усвідомлюючи недоліки власної мами, говорячи їй про них, дівчина дуже її любить і захищає перед сусідами, представниками правоохоронних органів, лікарями. У п'ятнадцять років бере на себе відповідальність за їх маленьку родину, виганяючи чергового материного залицяльника.

Учитель фізкультури про спортивні успіхи Лідії розповідає відомому тренеру, і той переконавшись у її здібностях, починає тренування. Дівчина робить значні успіхи і мріє поїхати вчитись в інше місто, там де не знають її маму і де вона змінить своє життя на краще. Несподівана хвороба матері руйнує всі плани, алкоголізм стає причиною серйозного захворювання печінки. Усвідомлюючи свою відповідальність за здоров'я та життя матері, дівчина після серйозної розмови з тренером відмовляється від занять спортом. Вона вчиться і працює замість своєї матері, якій навіть не заплатять за лікарняний листок, бо вона потрапила в лікарню п'яною.

Автор змальовує звичайний ритм звичайного міста, в якому живуть непогані люди, але поза їх увагою залишаються самотні Лідія та її мама.

Глибина психологічних переживань дівчини підсилюється тим, що вона ні на кого не розраховує, ні від кого не чекає допомоги та підтримки. Лідія та її мама не мають друзів, їх життям цікавляться лише сусідки, які живуть в їхньому будинку, та й то з метою попліткувати.

У творі багато глибоких психологічних моментів, яскравих деталей, які дозволяють зрозуміти і навіть, подекуди виправдати Люську. Читач розуміє, що не завжди жінка може опиратися обставинам, бо не кожна має сильний характер і здатність протистояти життєвим проблемам. Протест Лідії проти недоліків та вад матері йде, перш за все, від почуття глибокої любові до неї, і виявляється в рішучих діях та праці дівчини. Протягом твору простежується головна ідея – думка про виключну цінність і значущість жінки в суспільстві, її право на щастя та любов.

Особливості жіночого світосприйняття, усвідомлення свого “Я” в суспільстві, роль і значення кохання в житті жінки стали провідними в повісті “Прощання з Ізольдою”. Шлях зародження та розвитку молодого промислового міста Яворівська та жіночі долі в ньому подаються автором глибоко емоційно, напружено.

Героїня повісті Ярослава Андріївна (Слава) після закінчення факультету журналістики їде працювати головним редактором заводської газети в невелике місто, яке розвивається навколо машинобудівного заводу. Місто справляє позитивне враження на дівчину, бо воно втілює в собі досягнення і прагнення людини створити і досягти значого прориву в галузі машинобудування. Новий перспективний завод і як паралель – нове промислове місто. Нові багатоповерхові будинки носять жіночі імена. Слава, знайомлячись із містом, відчуває, ніби на неї очікує якась нерозкрита таємниця. Ведучи героїню містом, авторка створює когнітивну карту, на якій позначає розташування вулиць, площі, заклади культури та ін. Образ міста в сприйнятті Слави одночасно вимальовується як результат безпосереднього відчуття, а також як осмислена інформація, яка є важливою для подальшого життя в місті.

Дівчина впевнена в своїх амбіціях, бажаннях, вона майже ні в чому не сумнівається. Випадкова зустріч із Ізольдою справила на Славу велике враження. Натуралістична контрастність підсилила емоційне сприйняття образу Ізольди читачем. Молода журналістка зацікавилася долею молодої жінки. Дізнавшись про те, що Ізольду б'є чоловік, вона, прагнучи допомогти жінці, публікує в заводській газеті про це матеріал. Слава впевнена, що Ізольда повинна мати змогу реалізувати себе в суспільстві, відчути власну гідність, але вона не враховує найголовнішого – значення любові в житті жінки.

Після статті в газеті чоловік кидає Ізольду з дітьми. Слава щиро намагається допомогти жінці соціалізуватися в суспільстві: влаштовує її на роботу в редакцію заводської газети, записує у вечірню школу, але Ізольда не здатна адаптуватись. Письменниця глибоко занурюється у психологію жінки, яка залишається наодинці зі своїми проблемами. Випадкова зустріч з Іваном, місцевим серцеїдом, стала поштовхом до нового сприйняття світу. Ізольда закохалася, вона сподівається на те, що Іван теж її кохає. Івану ж подобались всі жінки від юних до літніх, він любив з ними спілкуватись, пізнавати щось нове, справляти позитивне враження. Іван не переймався моральністю своїх вчинків, його не турбувало питання, страждають через нього жінки чи ні? З такою ж легкістю він ставиться і до Ізольди.

Для Ізольди ж кохання було сенсом життя, любов до Івана ніби повернула її до світла. Жінка не розуміє відчуження коханого, чому для нього вона не цікава. Іван, навіть не вважає за потрібне поговорити з Ізольдою, на її питання відповідає з байдужим роздратуванням. Стосунки Івана та Ізольди своєю психологічною напругою доводять різний рівень емоційно-чуттєвої сфери чоловіка і жінки, а також значення любові та здатність любити. У повісті чітко звучить мотив нездійсненних мрій, тому приреченість Ізольди неминуча, після зневажливої розмови з Іваном, читач більше її не зустрічає. Лише через деякий час, секретарка повідомляє Славі про те, що Ізольда померла через кохання.

Образ Івана в повісті насичений донжуанівською філософією, він часто закохується, але хіба це можна назвати справжнім глибоким почуттям? Лише Ярослава Андріївна виявляється гідним супротивником. Вражена смертю Ізольди, вона прагне пересвідчитись і дати відповідь на питання: “Чи вартий Іван того, щоб через кохання до нього помирати?”. Напругу фінального інтимного побачення Слави з Іваном підкреслює його зухвала думка: “Всі ви, жінки, однакові”. Незавершеність повістей “Лідія, донька Люськи” та “Прощання з Ізольдою” спонукають читача до роздумів над значенням і місцем жінки в суспільстві.

Коханню, його особливому значенню в житті жінки Г. Гордасевич присвятила не лише прозу а й поезію. Для глибокого розуміння жіночих образів варто пригадати “Вірш для сорокалітніх жінок”, в якому можна побачити глибоку сутність Г. Гордасевич-прозаїка:

В сімнадцять кохають.
Ах, як кохають!
А в тридцять
За першим коханням зітхають.
А в сорок…
А в сорок вже все розуміють –
І тільки тоді любити уміють.
В сімнадцять
В вас принца казкового бачать
І вади найменшої вам не пробачать.
А в тридцять
за все без кінця докоряють,
Всі ваші недоліки перебирають.
А в сорок…
А в сорок уміють простити.
І попрощатись.
І відпустити. [Поезія. Г. Гордасевич].

Письменниця, розкриваючи особливості міського способу буття жінки, акцентує увагу на життєвих, психологічних, емоційно-чуттєвих, професійних проблемах. У її творах місто присутнє, по-перше, як тло, на якому розгортаються події, а по-друге, воно розчиняється в морально-психологічній проблематиці героїв. На нашу думку, Г. Гордасевич свідомо прагнула відтворити і донести до читача те, як почуває себе жінка в міському соціумі, чи здатна вона соціалізуватись та влитись в урбанізований спосіб буття з його протиріччями та проблемами. Авторка глибоко досліджує систему стосунків, взаємовпливів, зв'язків, які виникають у жінки в місті останньої третини ХХ століття.

Ритм міського життя, рівень спілкування, проблеми провінційних міст суттєво відрізняються від ритму і розвитку мегаполісів. Але в літературному та соціологічному аспектах особливу увагу привертають психологія, світовідчуття та світосприйняття, а також вплив загальнолюдських цінностей на жінку в провінційному місті, яке виступає проміжною ланкою, яка пов'язує село і місто.

Місто існує на сторінках творів Г. Гордасевич у різних варіантах та з різним ступенем виразності. Сучасна жінка шукає власний шлях у системі міської цивілізації.

4.4. "Урбаністична експансія". Проблеми і наслідки

Урбанізаційні процеси постійно інтерпретуються письменниками, в їх творах місто *стає світом,* а спосіб буття людини відтворюється крізь призму міста. Прагнення письменників – осмислити місто як модель світу та усвідомити, як місто і світ в цілому впливають на людину. Інтелектуальний лідер Чиказької школи досліджень міста та процесів урбанізації другої половини ХХ століття Р. Парк вважає, що місто є "природнім середовищем проживання цивілізованої людини. …Місто та міське оточення є найбільш самостійною і, в цілому, найбільш успішною

спробою людини перетворити світ за велінням свого серця. Проте, це не стільки світ, створений людиною, але і світ, в якому їй судилось жити. Таким чином, створюючи світ і міське оточення, людина переробляє і саму себе, навіть не усвідомлюючи природи своєї задачі [206, с. 58]". Свою концепцію Р. Парк виклав у дослідженні "Місто: пропозиції щодо вивчення людської поведінки в міському середовищі", де міське середовище він трактує як соціальне оточення людини, яка визначає характер його стосунків з іншими людьми. За визначенням А. О'Саллівана: "міста існують тому, що люди не самодостатні. Якби кожен із нас виробляв усе, що ми споживаємо, і нам не хотілось спілкуватись з іншими людьми, то не було б і потреби жити в містах [196, с. 15]". Місто, урбанізований спосіб буття, пропонує людині більш високий рівень послуг, освіти, якості житла. Технічні досягнення стали невід'ємним чинником процесів урбанізації. У фантастичному оповіданні Р. Бредбері "І буде ласкавий дощ" яскраво зображені технічні досягнення, спрямовані на забезпечення комфортного життя городянина. Гіпермеханізований будинок здатен до автономного існування: відкриває, зачиняє вікна і двері, вмикає та вимикає радіо і телевізор, готує страву, прибирає, голосом господарів повідомляє час та погоду тощо [37, с. 196].

З другої половини XX століття починається *постіндустріальний період урбанізації.* Процеси урбанізації набувають інтенсивного, а потім глобального характеру, який визначається не лише промисловим розвитком, а й науково-технічною революцією. Ці процеси сприяли не лише позитивному розвитку людини та суспільства, а й спричинили значну кількість соціальних, економічних та моральних проблем. Видатний сучасний дослідник процесів постіндустріальної урбанізації Д. Харві вважає, що місто – це "найвище досягнення людства, воно втілює знання високого рівня на виключно складному, потужному та величному фізичному ландшафті та об'єднує суспільні сили, здатні створити дивовижні соціотехнічні та політичні інновації. Проте це також і центр

злиденності та занедбаності, глибокого незадоволення, гострих суспільних і політичних конфліктів. Це таємне, недосліджене місце, сповнене хвилювань та неспокою, свободи, можливостей і відчуження, пристрастей і стриманості, космополітизму та виключної вузькості поглядів, насилля, інновацій та протестів [323, с. 250]".

Місто генерує широкий спектр глобальних суспільних та особистісних проблем, усвідомлення та вирішення яких потребує багато зусиль. Предметом пильної уваги постає єдність багаторівневих урбанізаційних процесів, які охопили майже всі країни світу і формують як соціокультурний простір, так і загальні цивілізаційні тенденції. В. Агєєва в дослідженні "Координати урбаністичного простору" зазначає, що в XX столітті "зображення міського простору потребувало і нової точки зору, точки розташування оповідача, і нових засобів для передачі вражень і спостережень [3, с. 154]", а М. Бютор у праці "Роман як дослідження" (розділ "Місто як текст") наголошує, що "місто як літературний жанр може уподібнитися роману. По-справжньому видатний той письменник, який уміє заставити почути голос своїх персонажів, який наділяє їх особливим стилем [40, с. 160]". Тлумачення міста як тексту залишає, за визначенням Е. Ауербаха, "…известный простор для собственных решений исследователя: он может осуществлять выбор и ставить любые акценты, – но при этом все утверждения его должны утверждаться текстом [10, с. 547]". Засоби моделювання міського простору, яке акумулює певну енергетику, інформацію, проектує минуле на майбутнє та продукує багатошаровий об'ємний "міський текст" бо, "місто завжди унікальне: Петербург, Рим, Париж, Лондон. Функції міста як емблеми комунікативного простору змінювались віками і залежали як від об'єкта (географічні, історичні реалії), так і від "читаючого" суб'єкта, – втілюючого міське середовище в образ, текст… [44, с. 106]". Яскравим прикладом "життєпису міста" як історичного, так і сучасного є твори П. Загребельного, у яких Київ – і образ, і текст. Визначаючи особливості тексту, Ю. Лотман

акцентує увагу на ознаках текстової реальності: “Текст наделен всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и невыявленный, текстовый объект.

К объектам этого типа относится “петербургский текст”, выявленный В. Топоровым на материале произведений Достоевского [164, с. 426]”. Місто має різні суперечливі характеристики, а герої творів розчиняються в міському просторі. У романі С. Процюка “Тотем” урбаністичний соціум постає суперечливим, сповненим проблем, які ведуть не лише до деградації особистості, а й суспільства в цілому. Автор подає власну дефініцію назви твору, визначаючи, що “людина закайданена тотемами. Вони хапають homo sapiens і homo (не) sapiens наодинці і на многолюдді, нав’язуючи свої привабливі і авторитарні, жахливі і радісні сутності. Людська історія є лише безперервною зміною тотемів [220, с. 12]”. Людські переживання, відчай, передчуття нещастя – ці тотемні “царі-сортирувальники” впливають на дії і вчинки людини, які часто призводять до трагічних наслідків. В. Терлецький, визначивши створені автором архетипи, пише, що “архетипи Процюка – то і є тотеми буття, якими просякнуте людське існування. Кожна річ має свій тотем, і це непідвладний людському розумінню закон. А отже, якщо є тотем, є і життя [255, с. 170]”. Місто постає своєрідною соціально-історичною лабораторією, в якій людина все життя ставить певні досліди.

Негативний вплив урбанізованого способу буття на людину автор підсилює описами міста, яке дзеркально відбиває психологічний стан сучасного городянина: “Гостра праісторична тиша висить над… містом…

Такий дикий туман, така родова темінь глухої крові зависли над твоєю країною [220, с. 190]". Хвора людина, хворе суспільства, хвора країна, а що чекає в майбутньому це "окутане саваном ночі місто"? Автор сам дає відповідь: "Тиша. Мовчання. Спокій. Спокій. Мовчання. Тиша [220, с. 190]". Маємо справу з проблемами сучасного урбанізованого суспільства: самотність; відсутність соціальної відповідальності; занепад моральних і духовних цінностей; зневіра і байдужість людини до навколишнього світу, що стає причиною суїциду, який сьогодні значно поширився серед молоді.

Голос автора, надзвичайно важливий у такому романі, сповнений болю, тривоги за свій народ. Піднімається глибинний пласт розуміння українця, його сутності, міркувань над питаннями "Хто ми?" і "На що здатні?", "Чого прагнемо?", "Що будуємо?" І зазначає, що ми "радше патріоти-черевопослушники, аніж герої", "нашу бідну країну більше любимо на відстані", "для нас миліша не музика етнічної єдності, а свист замашної нагайки", "ми є скаправілі і зледащілі, малоосвічені і нетямущі. Ми – заздрісні сальєристи і ненаситні салоїди [220, с. 100]". Якісні характеристики звучать як діагноз, поставлений лікарем для зцілення тяжко хворого організму: "Коли ти зцілиш свої покалічені ангельські крила і перестанеш бути країною смерті? [220, с. 100] ". У цьому контексті неабиякий інтерес становить і роман "Інфекція". Символічною є назва роману, для якої автором вдало використано медичний термін, що тлумачиться як "… укорінення і розпліднення в організмі тварини або людини хвороботворних мікроорганізмів… [194, с. 477]". Про яку ж інфекцію йдеться в романі: "…Повітря наше київське просякнуте медикаментозним смородом інфекції невідомого походження, що нищить і труїть людські душі, заражуючи їх хвороботворними пристрастями і уявленнями [53, с. 118]"; "… Українці, інфіковані, слабуєте національним СНІДом, ще трошки – й інфекція запустить отруйні щупальця метастаз… [217, с. 124]". М. Сидоржевський наголошує, що автор цим терміном позначає "інфекцію марноти та безпам'ятства, що, немовби іржа, роз'їдає

цих спритних і підлих пристосуванців і знесилених життям невдах, котрі так і не втямили глибинної сутності тих процесів, учасниками яких їм, слабкодухим, мимоволі довелося бути [237, с. 3] ". Письменник у своєму есеї "Любити і ненавидіти" говорить про інфікованість нинішнього суспільства ненавистю, наслідком інфекції є те, що "…народжуються печальні діти, тужливе і депресивне мистецтво, сумні будинки, зневірені мегаполіси і навіть країни [219, с. 205]". Доля українців для С. Процюка надзвичайно важлива, попри всі справедливо критичні думки обнадійливо звучать слова: "…Ми не втратили гідності і честі, вони ще дрімають у наших серцях, притрушені порохом непам'ятства та озомбованості, … бо світяться юнацькі очі не лише книжною жагою пізнання, але і гайдамацьким блиском непокори [219, с. 113]". Романи С. Процюка – необхідність висловити свою думку щодо проблем людини в урбанізованому соціумі, в них з'являється певний тип героя, який не здатний протистояти, втрачає бажання до реалізації своїх прагнень тощо.

Багатовекторність, складність та невизначеність сучасних суспільних процесів найбільше позначилася на діяльності творчих людей. Байдужість суспільства до мистецтва, особливо молоді, прогнозує процеси занепаду та загальної деградації духовних та моральних цінностей. Як пише В. Даренський: "Місто стає реальним втіленням і колізією надзвичайно крайніх онтологічних і ціннісних протилежностей людського буття, спільно і дуже щільно локалізованих в єдиному замкненому просторі, що створює особливу напруженість, трагізм та антиномізм екзистенції городянина, що невідомі селянинові [197, с. 180]". Тому духовно-моральна взаємодія людини і міста стає актуальною для входження й адаптації людини в урбаністичне середовище та культуру, що створює засади для формування нових світоглядних орієнтирів. В. Терлецький наголошує, що твори С. Процюка – це "проза для сильних, що не соромляться своїх вад, не пасують під натиском жорстокої реальності, сміливо ідентифікують добро і зло і в разі чого здатні на рішучі й болісні кроки [255, с. 177]". О. Боронь

наголошує, що “прозаїка цікавлять передусім професії творчі: письменника, журналіста, вчителя – відповідне середовище є для нього близьким. Однак тут як і завжди для нього, важать емоції, любовні переживання [30, с. 60]”.

Герой роману “Жертвопринесення” провінційний поет Максим Іщенко стикається з жорсткими реаліями, відчуваючи власну непотрібність у “суспільстві хабарників і посполитих”, переконаний, що поезія – це “безнастанний шлях до свободи”, тоді як свобода для нього “fata morgana” [216, с. 21]”. Відверта байдужість навколишнього світу не лише знищує натхненність митця, а й спонукає до суїциду. Події роману розгортаються в кількох площинах: маленькому провінційному містечку, Києві і, як протиставлення українській провінційності, – європейському Берліні. Мегаполіс для героя – не місто втілення своїх сподівань, прагнень, реалізації своїх можливостей, а “підкилимні інтриги і тотальний пофігізм [216, с. 70]”, це місто-антагоніст, що втілює “блиск і злиденність буржуазії, блиск і злиденність літератури, блиск і злиденність людини [216, с. 27]”. Супутницею поета стає самотність, адже “уславлені письменники, як правило, дуже самотні і майже нікому не довіряють [216, с. 71]”. Самотність паралізує людину, бо не прагне спілкування, нових вражень, емоцій, а навпаки наділяє її негативними якостями зла, недовіри, несприйняття думки іншої людини. Найстрашніша ж духовна самотність, яка стає причиною агресивно-потворного сприйняття світу і призводить до “чекання неспроможності, котре робить з чоловіка облитий потом і спотворений гримасою муки віхоть [216, с. 34]”. Самотність нівелює прагнення до творчості, нівечить і “нищить” особистість. Досліджуючи проблеми самотності, Б. Марков наголошує: “Дивно, що саме в місті, живучи в такій безпосередній тисняві, городянин починає відчувати невідоме почуття самотності [174, с. 167]”. Маючи низький рівень духовності, нинішнє суспільство не здатне “народити нового Стефаника або Коцюбинського”, сучасній молоді байдуже “Грабовський чи Андрухович, Кропивницький чи Забужко [216, с. 37]”. Сучасне життя диктує свої вимоги

і створює нові правила, коли люди “перемелені чорнобилями”, хворобами, суспільними катаклізмами прагнуть хоч якось вижити, мати звичайний шматок хліба – вони просто не спроможні прагнути чогось іншого. Як зауважує М. Сидоржевський, “невидимий шашіль згризає душу, підточує сили, жорстока проза життя нависає, ніби наллята свинцевими, холодними і непривітними дощами хмарега, і згинається спина, підкошуються ноги… [237, с. 3]”. Письменник не приховує свій острах перед можливими тенденціями деградації майбутніх поколінь.

Психологічна напруга передається через ситуативну зміну настрою поета, своє провінційне місто він охрещує мініполісом і зазначає, що “це не місто, а збезуміла свиня-людоїд, котра пожирає на шляху все, включно з власними дітьми, або заклята упириця, що займається порфіризмом [216, с. 56]”.

В очікуванні перспективної багатообіцяючої поїздки до Берліна, коли провінційне місто видається “чужим і далеким”, Максим переймається питанням, що його об’єднує “з цим зденаціоналізованим обдертим людом, із цією кастою покривджених і забутих [216, с. 67]”. Поет жахається власних думок про зречення своєї батьківщини і знову звертається думкою до Бога. Коли “людина усвідомлює, що сам Бог є абсолютною моральною добротою, що він є сама Справедливість, Милосердя, Любов, то одразу ж стає очевидною безпідставність пошуку іншого rasion d’etre для смислу націленості людини найвищою моральністю [61, с. 167]”, прагнення зрозуміти, а може, “весь християнський світ є твоєю вітчизною [216, с. 67]”. Вітчизна для нього “багатостраждальна”, але в той же час “духовна”, тоді як Київ “сторозтерзаний”. Чого очікує від поїздки до Берліна Максим Іщенко? Побачене місто вражає поета передусім певною штучністю, берлінські вулиці сприймаються “гіпертрофовано-іграшковими, сяючими гігантськими флюїдами вічного міста [216, с. 70]”. Через деякий час приходить прозріння, і велике європейське місто виказує свою двоїстість: жалюгідне становище емігрантів і заробітчан, проблема суїцидів, політичні

скандали тощо. У великому європейському місті поет переосмислює власне ставлення до своєї мови, країни, народу, бо усвідомлює себе людино "другого ґатунку", бо "якби писав такі самі вірші, припустимо, іспанською чи французькою, вже би давно перекладали, давали міжнародні премії і гранти, бо ти, Максе, був би представником великої і сильної країни, а так мусиш бідкатися, наче письменник-емігрант, чому ти народився українцем, і ще більше любити свою упосліджену, але … найріднішу землю… [216, с. 72]". Маленьке провінційне місто – ніби спроектована конструкція власної долі поета – життя так же оточує його, як і це маленьке місто "тримає" у своїх тенетах. У європейському місті "суцільного щастя" герой намагається осмислити себе у світі та спрогнозувати майбутнє. Прогнози позначаються негативно-емоційною забарвленістю, думками, сповненими "комплексом нижчевартості". Місто – лише імпульс відчуття поета, продиктованого трагічним світовідчуттям.

Місто в романі наділене якостями живої істоти, бо "… відвертається від мене, бо думає, що дало мені освіту і сім'ю, а я його не люблю? Адже Київ має розумну живу душу, і, може, йому боляче від моєї нелюбові? [216, с. 135]".

Сьогодні урбанізація визначається як "історичний процес зростання і підвищення ролі міст у розвитку суспільства, обумовлений об'єктивною необхідністю концентрації та інтеграції матеріального й духовного виробництва, форм і засобів соціального спілкування [194, с. 649]". Значення терміну урбанізація значно розширилося, його пов'язують із розвитком науково-технічного прогресу, культурного потенціалу людини та суспільства і в цілому цивілізаційних процесів людства.

Стрімкий розвиток міст позначається специфікою суспільних відносин, особливістю стосунків людини і світу, це спричиняє появу нової термінології або інтерпретацію раніше створених термінів. У цьому контексті неабиякий інтерес становить роман Степана Процюка "Інфекція". Символічною є назва роману, для якої автором вдало використано

медичний термін, що тлумачиться як: “...укорінення і розпліднення в організмі тварини або людини хвороботворних мікроорганізмів... [217, с. 477]”. Про яку ж інфекцію йдеться у романі? Письменник тлумачить термін багатоаспектно: на сторінках твору він дає кілька визначень: “... вірус розправи і глумління над мораллю проникав в усі клітини державного організму [217, с. 89]; ... повітря наше київське просякнуте медикаментозним смородом інфекції невідомого походження, що нищить і труїть людські душі, заражуючи їх хвороботворними пристрастями і уявленнями [217, с. 118]; ... українці, інфіковані, слабуєте національним СНІДом, ще трошки – й інфекція запустить отруйні щупальця метастаз...[217, с. 124]”. Питання “національного СНІДу” актуальне, адже риси української ментальності є невід’ємною складовою подальшого розвитку українського суспільства і держави. Автор майстерно розкриває психологію людини, позначаючи її відповідною термінологією. Так, змальовуючи подвійну сутність героя роману Сави Чорнокрила, письменник зауважує: “... начебто існує два Сави: перший – політично причетний, строгий і пунктуальний, бо він ніколи не запізнюється, другий – латентний словоблудець і словопереступник [217, с. 22]”.

Степан Процюк, за визначенням М. Сидоржевського, термінологічною назвою твору позначає: “Інфекцію марноти та безпам’ятства, що, немовби іржа, роз’їдає цих спритних і підлих пристосуванців і знесилених життям невдах, котрі так і не втямили глибинної сутності тих процесів, учасниками яких їм, слабкодухим, мимоволі довелося бути [237, с. 3]”. Письменник у своєму есеї “Любити і ненавидіти” говорить про інфікованість нинішнього суспільства ненавистю, наслідком інфекції є: “народжуються печальні діти, тужливе і депресивне мистецтво, сумні будинки, зневірені мегаполіси і навіть країни [219, с. 205]”. Роздуми над долею, майбутнім українського народу головного героя Кирила Орленка вражають емоційністю та болем. Використання С. Процюком медичної термінології підсилює емоційну напругу роздумів

героя, змушує навіть сприймати їх трагічно, адже олігофренія надзвичайно небезпечна тим, що пов'язана із хворобою матері під час вагітності, а також спадковістю. Ці паралелі дають змогу глибокого осмислення і усвідомлення морально-психологічної проблематики суспільного розвитку. У тому ж есеї "Любити і ненавидіти" автор викладає свою точку зору на риси ментальності українців: "Наших бунтів, неначе безсилих і трагіпародійних кишенькових дуль, вистачає лише на кухонні протести. А ми, за незначним винятком, непридатні до чину, адже чин вимагає героїки. А національна героїка генетично розхлюпана (?) у Крутах і на Соловках, в упівських схронах і на хресній дисидентській дорозі [219, с. 202]".

Доля українців для С. Процюка надзвичайно важлива, попри всі справедливо критичні думки обнадійливо звучить слова: "ми не втратили гідності і честі, вони ще дрімають у наших серцях, притрушені порохом непам'ятства та озомбованості, ... бо світяться юнацькі очі не лише книжною жагою пізнання, але і гайдамацьким блиском непокори [217, с. 113]". Протиставлення село-місто автор використовує з метою підсилення небезпеки, яка очікує на суспільство, адже проблеми, які супроводжують урбанізаційні процеси, згодом охоплюють усі сфери людських стосунків. Зневагу до села автор позначає терміном "селофобія", що підсилюється відразою до рідного села Остапом Кисільчуком, у характері якого місто розкрило ниці якості душі, йому "галицьке село нагадує дегенеративний бестіарій". Після поїздки до батьків у село він ще більше полюбив Київ: "але це не гармонія рівних, не співзвуччя душі людини і душі міста [217, с. 88]". Остап думає, що він здатен завоювати та підкорити місто, зрадивши своє коріння, свою родину: "Я візьму і впокорю його, бо Київ – для сильних, тут не місце рефлексуючим страждальцям і догматичним праведникам. Гей, Києве, бережися, іду на Ви! [217, с. 162]". Для Остапа переживання людини, таємниці її духовного світу, пізнання себе та визначення свого "Я" неважливі, до цього він ставиться презирливо. Чи застосування рефлексотерапії для зцілення Остапа Кисільчука дасть

позитивні результати ? На це та інші запитання прямої відповіді автор не дає, а змушує читача включитися в процес аналізу дійсності.

На сторінках твору Київ приваблює своєю неповторністю: “А Київ гарний, як зачервоніла від сорому юна цнотливиця, а Київ строгий, як лик архістратига, о столикий і сторозтерзаний, полі стильовий і двістірозіп’ятий...[217, с. 39]”. Місто в романі постає багатогранно, як жива істота, здатна прийняти чи відштовхнути людину: героїня роману Іванка Чорнокрил, яка приїхала до Києва з села, тут самітня, вона відчуває ворожість міста і міркує: “Може, це місто відвертається від мене, бо думає, що дало мені освіту і сім’ю, а я його не люблю? Адже Київ має розумну живу душу, і, може, йому боляче від моєї нелюбові [217, с. 135]”. Духовна сутність Іванки вступає у протиріччя з містом, підсилює цей конфлікт те, що для її доньки місто – рідний дім. Магічний вплив міста на городян визначає їх спосіб буття, настрої. На думку О. Деркачової: “Комплекс нелюбові набагато глибший, адже ним інфіковані практично всі герої, навіть мовчазний Київ, який не дає відчути тобі, що ти, українцю, у своїй столиці. І ти почуваєшся невдахою, спостерігаючи за нестримним потоком уже корінних киян, прагнучи бути хоча б трошки на них схожим, щоб урвати собі бодай краплю любові цього мовчазного велетня [88, с. 221]”.

Письменник порівнює Київ з Гулівером, підкреслюючи його перевагу над людиною. У місті можна зустріти: “елітарний расизм”, “геронтократію колишніх російських комсомолок”, “кордоцентричні та раціоцентричні дискурси”, “маргінальне гетто”, тут живуть “мімікруючі покидьки”, але вагомим і болючим для автора постає питання української мови, адже навіть у столиці ставлення до української мови неоднозначне. Сава Чорнокрил болюче реагує на зневажливе ставлення до рідної мови: “Київське гетто, слова російського не почуєш, наче опиняєшся на острівку національного щастя, державної відбулості [217, с. 102]”. Термін гетто підсилює дискримінацію української мови в столиці. Невипадково Остап Кисільчук, який починає займатися книговидавництвом, “має справу

виключно із російськомовним продуктом; наш невигідний, українці не вміють писати цікавих книжок. Та й, чесно кажучи, мені однаково, відбудеться українська книжка чи ні [217, с. 187]".

Проза С. Процюка спонукає до розуміння емоційної та духовної сутності сьогоднішнього городянина, зв'язків його внутрішнього світу з урбанізованим способом буття. Автор намагається передати всебічні сторони цього буття: сімейна невлаштованість родини Чорнокрилів; розбещеність Ірен, підступність Остапа Кисільчука. На кожному кроці героїв підстерігають непередбачувані події та зустрічі, емоційні переживання. С. Процюк не обходить мовчанням і негативні проблеми, які виникають внаслідок урбанізації: самотність людини в мегаполісі, проблеми розвитку мистецтва, культури; зубожіння інтелігенції, яку називають "люмпен-інтелігенцією"; масове жебрацтво; занепад духовних та моральних цінностей, за висловленням М. Сидоржевського: "Перед нами – спроба трепанації дійсності, досить безжальна і правдива. Процюк безжально анатомує дійсність...[237, с. 3]".

Урбанізація на сучасному етапі розвитку суспільства постає могутньою перетворюючою силою, виступає важливим фактором не лише суспільних, політичних, економічних змін, а й суттєво впливає на процес формування особистості та її світогляду. А. Дністровий звертається у романі "Місто уповільненої дії" до негативних процесів урбанізації: наркоманії, самотності, хиткого становища неповних сімей, відчуженість суспільства від проблем кожної окремої людини тощо. Для героїв роману життя в місті – звичка, повсякденність яка просякнута бездумним, позбавленим будь якої мети життям. Для автора місто – простір, який він описує та осмислює сповнене проблем, болю, злочинів тощо.

Актуальна проблема сучасного міста – широке вживання наркотиків, для героя роману Олега та його товаришів. Вони, перш за все, спосіб не перейматися проблемами родини, друзів, суспільно-громадськими тощо.

Реалістично відтворена автором сцена нападу в Циркуля внаслідок передозування наркотиків підкреслює хибність та трагічність вибору сучасної молоді. Лише слушний випадок рятує юнака, але такий спосіб життя має закономірний фінал: Циркуля вбивають у під'їзді будинку, де він живе, а його мама ледве не помирає від інфаркту і залишається паралізованою. Герої роману не переймаються питаннями "добра" і "зла", не аналізують свої вчинки і свій внутрішній світ, єдиний персонаж роману, в якому простежується тенденція до "самокопання", це – Олег.

Привертає увагу той факт, що значна кількість героїв із неповних сімей. Так, Олега виховує лише мама, Мишку – мама і бабуся, Циркуля – мама, які в силу об'єктивних та власних причин не змогли привити дітям певну систему цінностей. Герої роману А. Дністрового не мають бажання соціалізуватися в суспільстві, де люди спілкуються на засадах загальнолюдських ціннісних орієнтацій, тому за твердженням Д. Гільдебранда, "щоб людина могла стати носієм моральних цінностей, необхідні такі свідомі акти, як сприйняття, пізнання чи усвідомлення морально значимих цінностей, а також відповідь на них (тобто свобідна ціннісна відповідь) [61, с. 157]".

Олег Зуєв усвідомлює цінність освіти і готується до вступу на історичний факультет інституту. Він прагне змінити свій спосіб життя, не брати участі в злочинах, але через малодушність не може розірвати кримінальні зв'язки. Скоєні злочини – це жахливі зарубки на долях юнаків. Байдужість близьких і соціальне оточення не сприяють позитивній соціалізації героїв роману, так образ головного героя Олега Зуєва, якого в компанії називають "професором", позначається двоїстістю світосприйняття та визначення свого "Я".

Вступ Олега до інституту, що розташований в іншому місті, позначається прагненням усвідомлення скоєних злочинів, а також бажанням обрати інший шлях. Нове місто, у якому він буде жити і вчитися, викликає сум своєю невиразністю, герой його сприймає негативно. Олегу

місто не подобається, непокоїть також і майбутнє самостійне життя, відчуття самотності, через яку він відчуває прикрість. Через деякий час він починає зустрічатися з Ольгою. Дівчина дуже подобається Олегу, їх стосунки стають близькими, але Олег не здатен на глибоке самовіддане кохання, для нього не проблема – зрадити кохану. Уявлення героя про моральні та духовні цінності спотворені. Олег не замислюється над категоріями вірності, відданості, чесності тощо. До переїзду в інше місто він крадькома зустрічався з дівчиною свого друга дитинства і не дуже переймався цінностями честі, дружби тощо.

Глибоке усвідомлення скоєних злочинів приходить до Олега поступово, ці відчуття переходять і на відношення до рідного міста. Швидше за все, Олег не повернеться, перш за все, до колишнього способу життя, оточення, спілкування з такими як Бідон, Циркуль, Тюля, Мишка та інші. Остаточне переосмислення колишнього життя завершується із отриманням Олегом листа від Бідона, який повідомляє про все, що сталося з колишніми товаришами. Олег болісно сприймає повідомлення про те, що Рома виходить заміж за Бідона і те, що чекає дитину. Природнє бажання говорити з Ромою приносить неочікувану звістку, про те, що дитина, на яку вона чекає, швидше за все від Олега. Рома про це говорить легко, її не мучать докори сумління, що вона обдурює майбутнього чоловіка. Мишка, яка вела розпусний спосіб життя після поранення і лікування, різко змінила свій спосіб життя, пішла клеїти шпалери і ходить до Свідків Єгови.

Ось так дуже швидко і різко змінилося життя колишніх товаришів. Він відвідує літературний гурток, до якого ходить Ольга, і висловлює їй досить слушні думки з питань поезії, він виявляється більш обізнаним і начитаним у літературі та історії Автор зазначає, що Олег читає твори Данте, античних класиків. Поступово відбувається формування світоглядних орієнтацій юнака. Цей позитив переноситься на місто, в якому навчається Олег, він з подивом відзначає, що живе ніби в іншому світі. Місто – це перш за все люди, їх спосіб буття, стосунки, здатність

створювати навколо себе позитив, а не створювати умови руйнації – саме ці категорії характеризують рівень розвитку міста, його внутрішню сутність.

Зміни, які відбуваються у ставленні Олега до навколишнього світу стосуються і відношення до жінки. Автор наголошує, що відбувається поступова соціалізація героя, в соціум із позитивними ціннісними орієнтаціями, які мають вагомий вплив на його ставлення до навколишнього середовища. Олег запрошує під час зимових канікул Ольгу в гості до рідного міста. Він із задоволенням показує їй рідне місто і відчуває, що воно подобається дівчині. Потрапивши в звичне середовище, герой відчуває моральний дискомфорт, йому чогось не вистачає, він нудиться у товаристві мами та Ольга, ніяковіє підчас розмов, про колишніх знайомих. У словах матері Олега звучить вирок сутності існування нинішнього молодого покоління, яка згадуючи про все, що сталося з колишніми товаришами Олега, говорить: “Невже й ви пропаще покоління?” Таке влучне і глибоке визначення сутності нинішнього покоління спонукає замислитись і шукати шляхи духовного та морального розвитку сучасного суспільства, які, безперечно, повинні базуватись на загальнолюдських цінностях.

Місто як провідний фокус урбанізації сприяє певним соціальним стосункам сучасної молоді, тут з’являються певні зв’язки, формуються неформальні угрупування, які мають як позитивний, так і негативний влив на молодь. У зв’язку з цим у певної групи людей з’являється можливість концентрувати і спрямовувати свої зусилля на маніпулювання підлітками та юнацтвом. Для міських стосунків дуже важливим виступає фактор самоконтролю людини, тобто контролю, який базується на певних цінностях. Герої роману Тюля, Циркуль та інші не здатні себе контролювати, що приводить до вбивства незнайомця в парку, загибелі бабусі, бійкам і образам у громадських місцях тощо. У романі звучить занепокоєність тим, що сучасна молодь нічим не цікавиться, її дії і вчинки не спрямовані на будівництво, лише на руйнацію, перш за все, свого життя.

Місто другої половини XX століття, безперечно, – явище, здатне локалізувати різні сторони суспільного життя, зосереджувати економічний і культурний потенціал, створити умови для ефективного прискорення розвитку людини, суспільства, нації. Урбаністична культура – результат світоглядного осмислення дійсності та діяльність з відтворення соціального буття, у якій можна виділити процес самореалізації людини, предметні структури та культурно-історичні універсалії. Місто постає як "центр перетину технічного перетворення космосу та соціально-історичного розвитку людини" [Дж. Торенберг]. Урбаністична культура – результат тривалих та глибинних настроїв, почуттів, досвіду багатьох поколінь.

І. Кравченко зазначає, що роль міста стверджена історично, вона полягала й полягає в інтегруванні всієї культури народу [152, с. 103]. XXI століття позначається стрімким розвитком урбанізаційних процесів. Це явище має всеохоплюючий характер, суттєвий вплив і значення для суспільно-економічного розвитку багатьох країн. Якщо раніше урбанізація характеризувалася збільшенням кількості міського населення й територіальним розширенням міст, то сьогодні актуальною є потреба висвітлення процесу урбанізації в літературі, тому до неї все повертається, що, зокрема, засвідчують і стереотипи "масової свідомості", в яких переважає попит на сурогатне чтиво й видовища суто розважального кшталту. Мати їхньою противагою незаторкнуті модерними мистецькими віяннями традиційно народні духовно-естетичні запити малоконструктивно й пізно: людину, яка цими запитами вдовольняється й щоденно "мислить", сучасність не репродукує, що означає й цілковиту її відсутність у справах та завданнях загальноцивілізаційного розвитку. Урбанізм, зрештою, не є ні його альтернативою, ні панацеєю, а органічною складовою земного буття, дотичність до якого літератури не підлягає перегляду. Що не стосується усіляких уникань розвитковості цього буття, котрі в мистецькій галузі дарують не повернення до міфологізованих духовних "витоків", а нездатність національних літературних організмів до діяльної участі в

процесах гуманізації історичного плину й соціуму. Сучасні світоглядні і світовідчуттєві чинники в межах сучасного літературного процесу сприяють дедалі глибшому зануренню художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного поступу виразником яких є, насамперед, місто.

Висновки до четвертого розділу

Не всезагальна, але доволі істотна й, головне, “саморесурсна” здатність літератури до художнього вдосконалення й розвитку має місце там і тоді, де вона стає здатною до цього сама. Досі ми здебільшого торкалися мовного аспекту цієї здатності, тобто дедалі відчутнішого, а на початок ХХ ст. й повного вивільнення письменницького мислення з-під влади тих покладів духовної “реальності”, що їх накопичила й всенародно усталила уснопоетична й мовленнєва селянська щоденність. **Авторський художній світ** – то один з прикінцевих результатів неухильного вивільнення художнього письма з тої естетичної загальщини, якою були переповнені народоцентричні прозополотна, волею бездержавної нашої історії Україні чи й не роковані. І ходою тої ж історії приречені до їх витіснення “я-письмом” І. Франка, В. Стефаника, В. Винниченка, які прагнули витворити і витворили кожен свою естетику, підвалини власної художньої філософії і власні духовні оази, де не просто мали місце, а діяли закони людського співжиття, багато чим не схожі до життя патріотизованого чи ні, але обивателя.

Закономірним наслідком цього стала загальна інтелектуалізація прозового письма, що, зокрема, засвідчили приклади вигадливої стильової гри й іронічності тих, хто ставив під закономірний художній сумнів приписи раппівської критики, а з ними літературну продукцію всіх поспіль

плужан, пролеткультівців, не оминаючи й найбільш талановитих поетів та прозаїків революційного призову, які, подібно до М. Хвильового, шукали рятунку від духовної стагнації друкованого слова в позамистецьких чинниках, до яких належала державна політика, успіхи чи неуспіхи індустріалізації, колективізації, міць Червоної Армії і т. ін. Йдеться насамперед про повість М. Йогансена “Подорож ученого Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у “Слобожанську Швейцарію”, визивно експериментальні твори В. Домонтовича “Дівчина з медведиком”, “Доктор Серафікус”, “Без грунту”, повість А. Любченка “Вертеп”, яку Ю. Шерех назвав “синтезом політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років”.

Тридцяті роки – це час, коли мистецтво Франції захлинається сюрреалістичними мареннями, а США і Великобританія переживають “романтику” великої депресії, яка добряче похитнула під ногами деяких митців земну твердь, і вони намагаються зіскочити на смугу нейтралітету… Але нейтральним мистецтво, як відомо, не буває. Прогресивні художники буржуазної Європи й Америки (Т. Манн, Б. Шоу, Е. Хемінгуей, А. Моравіа та ін.) добре усвідомлювали цю особливість перетворювальної діяльності людини і своїми творами всіляко протистояли будь-яким виявам романтики руйнування. Світова література цього періоду переміщається в царину цивілізаційних впливів на людину, її місця в урбанізованому соціумі. Вона стає рупором висвітлення глобальних геополітичних проблем людства. Письменники осмислюють, досліджують нерозривну єдність і взаємовплив міста та людини, адже урбанізаційні процеси супроводжуються соціальними проблемами, протестами, гострою політизацією суспільства, змінами формацій тощо.

Урбанізований простір другої половини XX століття – це не лише місто з його інфраструктурою та інформаційно-комунікативною мережею, за всім цим стоїть головна дійова особа – людина. Українські прозаїки аналізують та відтворюють спосіб життя, який став звичною моделлю для

великої частини української нації. Місто постійно змінюється разом із умовами життя, його проблемами, воно прискорює процеси суспільного розвитку та багатьох видів діяльності людини, воно є джерелом багатовікової інформації. Місто в прозі – це завжди топос, де розгортаються події, де дуже часто людина повинна, але не завжди спроможна зробити вибір.

В українській прозовій урбаністиці другої половини XX століття особливе місце займає творчий доробок Ю. Щербака. Характерною ознакою манери автора є його прагнення не звинувачувати місто в проблемах, а навпаки допомогти людям впоратися з ними, не бути безпорадними під цим тягарем.

Зростання міського населення, зосередження в містах різноманітних видів виробництва та діяльності людини сприяють загостренню як соціальних протиріч, так і зумовлюють втрату особистістю загальнолюдських ціннісних орієнтацій. Багатовекторність тенденцій глобальної урбанізації, які можна ідентифікувати і в Україні, спонукають письменників до відтворення різноманітних проблем, пов’язаних із бурхливим зростанням і розвитком міст, а також до осмислення і з’ясування сутності сучасного рівня урбанізації. Кінець XX та початок XXI століття позначаються суттєвим розвитком урбанізації, яка є одночасно й ознакою модернізації суспільства. Однією з гострих проблем урбанізації є занепад ціннісних орієнтацій суспільства, що приводить до негативного впливу на розвиток та формування особистості.

П. Загребельний, розглядаючи моральні та духовні цінності сучасного українського суспільства, застерігає українців від втрати основного – Душі нації. В. Шевчук в автобіографічній оповіді-есе “На березі часу. Мій Київ. Входини” відтворює перше враження від міста, образ якого формується в історичному та сучасному просторах. Багатошаровість культурних та історичних знаків-спогадів формують певний “дух” міста. Характерні ознаки впливу урбаністичного способу буття на людину зустрічаємо в книзі

А. Дімарова “Боги на продаж: Міські історії”. У напрямку урбаністичного прозописьма виділяються твори Р. Іваничука. Так, у повісті “Місто” автор зосереджує увагу не лише на внутрішніх чинниках формування й розвитку світоглядних засад людини в урбанізованому соціумі, які впливають на ціннісні орієнтації, на її дії та вчинки.

Урбанізаційні процеси постійно інтерпретуються письменниками, в їх творах місто стає світом, а спосіб буття людини відтворюється крізь призму міста. Прагнення письменників – осмислити місто як модель світу та усвідомити, як місто і світ в цілому впливають на людину.

Феномен української літератури ХХ століття яка осмислює в контексті історичних та соціальних реалій роль та значення урбанізації, набуває самодостатності. Відповідно до певного пізнавального або культурного контексту актуалізується її соціальна сутність та значущість. Місто як соціокультурний простір залежить від процесів урбанізації, коли поступово соціодинамічні тенденції починають превалювати та підпорядковувати собі культурні, духовні та моральні.

Отже, урбаністична культура – особливий спосіб життя великих соціальних груп, в основі якого лежать засоби виробництва та пов’язані із ним види діяльності, упорядкування стосунків в урбанізованому соціумі, особливості менталітету, рівень знань, мораль, мистецтво, релігія, право тощо. Тому цілком закономірно, що урбаністична література – переміщення світоглядних позицій письменників у місто, урбанізований соціум, які виступають у творах генератором історичного та цивілізаційного розвитку людини та суспільства.

Урбаністична література формує нові світоглядні орієнтири, пропонує нові підходи розуміння особистості та її діяльності, зберігає та транслює цінності та здобутки урбанізованого соціуму майбутнім поколінням.

ХХІ століття позначається стрімким розвитком урбанізаційних процесів. Це явище має всеохоплюючий характер, суттєвий вплив і значення для суспільно-економічного розвитку багатьох країн. Сучасні

світоглядні і світовідчуттєві чинники в межах сучасного літературного процесу сприяють дедалі глибшому зануренню художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного поступу виразником яких є, насамперед, місто.

ВИСНОВКИ

Складність простеження урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ ст. має багато передумов, нюансів та іманентно колізійних теоретико-літературних напруг, котрі посилюються ще й тим, що не всі з них достатньою мірою відрефлексовані. Серед багатьох змістових спрямувань, що їх українська літературна думка розвиває чи, навпаки, заперечує або дедалі свідоміше прагне започаткувати, художньому освоєнню міського середовища й міського типу життя таланило найменше. Пов'язано це, безперечно, з існуючою й досі традицією відносити Україну, її мову, культуру і навіть філософію до таких, які тримаються того самого, що й народний загал: землі, звичаїв жити на цій землі відповідно до заповітів предків, слухатися передусім серця, шанувати простоту, розрізняти своє й не своє, зараховуючи до останнього майже всі соціально-історичні новації, більшість яких, не завадить нагадати, ініціювалися державами-завойовниками, тобто були не лише ідейно чужими, а й чужомовними. Багато чого в цій частково вимушеній, а частково й інерційній колапсованості стало мінятися з початком ХХ ст., коли навіть у межах Російської імперії розпочалися санкціоновані владою демократичні зміни, що призвело до зняття заборон на українськомовний театр, пресу, а в більш широкому сенсі — до вседержавного переходу на шлях конституційності та економічних реформ. Саме так це було, чи не зовсім так, або й зовсім не так — покаже час, який, сподіваємося, принесе інші як термінологічні, так і змістові дефініції процесів, які в поняття "духовна індустрія" не зовсім вкладаються. Те саме стосується й визначення "українська нація", процес формування якої на фундаменті незалежної української держави отримав, на наш погляд, шанс усього лише посилитися, а не вважатися завершеним. Іще більшою мірою це стосується "урбаністичної української культури", прив'язувати появу (а в

перспективі — можливе домінування) якої всього лиш до “зростання промислових міст”, індустріалізації, науково-технічного прогресу, очевидно, не слід, хоча соціально-побутовий та економічний чинники серед її модераторів, без сумніву, присутні. І все ж культура, навіть модифікуючись, не міняє своїх основних завдань: об’єднати ту чи іншу спільноту певним набором поведінкових, світопотрактувальних, моральних, духовно-комунікативних норм, чиї інтерпретаційні коди в певний історичний час залишаються практично незмінними.

Урбаністична література формується в умовах урбаністичної культури, яка є результатом світоглядного осмислення дійсності та діяльності з відтворення соціального буття, у якій можна виділити процес самореалізації людини, предметні структури та культурно-історичні універсалії. Урбаністична культура – результат тривалих та глибинних настроїв, почуттів, синтез досвіду багатьох поколінь.

Національна сутність урбаністичної прози полягає в тому, що серед багатьох змістових спрямувань, які українська літературна думка розвиває чи, навпаки, заперечує або дедалі свідоміше прагне започаткувати, художньому освоєнню міського середовища й міського типу життя таланило найменше. Пов’язано це, безперечно, з існуючою й досі традицією відносити Україну, її мову, культуру і навіть філософію до таких, які тримаються того самого, що й народний загал: землі, звичаїв жити на цій землі відповідно до заповітів предків, слухатися передусім серця, шанувати простоту, розрізняти своє й не своє, зараховуючи до останнього майже всі соціально-історичні новації, більшість яких, не завадить нагадати, ініціювалися державами-завойовниками, тобто були не лише ідейно чужими, а й чужомовними. Багато чого в цій частково вимушеній, а частково й інерційній колапсованості стало мінятися з початком ХХ ст., коли навіть у межах Російської імперії розпочалися санкціоновані владою демократичні зміни, що призвело до зняття заборон на українськомовний

театр, пресу, а в більш широкому сенсі – до вседержавного переходу на шлях конституційності та економічних реформ.

Саме на той час припадає наповнення реальним соціокультурним змістом терміну “українська нація”, процес формування якої на фундаменті незалежної української держави отримав, на наш погляд, шанс усього лише посилитися, а не вважатися завершеним. Іще більшою мірою це стосується “урбаністичної української культури”, прив’язувати появу (а в перспективі – можливе домінування) якої всього лиш до “зростання промислових міст”, індустріалізації, науково-технічного прогресу, очевидно, не слід, хоча соціально-побутовий та економічний чинники серед її модераторів, без сумніву, присутні. І все ж культура, навіть модифікуючись, не міняє своїх основних завдань: об’єднати ту чи іншу спільноту певним набором поведінкових, світопотрактувальних, моральних, духовно-комунікативних норм, чиї інтерпретаційні коди в певний історичний час залишаються практично незмінними.

Упродовж першої половини XIX ст. література України своїми фольклорно-етнографічним темами обирала “славне минуле», яке, власне, й стало тим “новим”, що виокремило і навіть вирвало її з малоросійщини гоголівського зразка, де переважала опереткова святошність, героїзована козаччина та простонародна готика. Шевченків доробок започаткував новизну принципово іншу, у підмурівок якої було покладено творче змагання поета з часом. Саме після виходу “Кобзаря” 1840 р. розпочався процес переродження рутинної, “прикутої” всього лише до етнографічних теренів самосвідомості автора-малороса у свідомість автора-націєтворця, яку різною мірою повноти й дієвості репрезентували П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний і яка набула ознак доконаної, такої, що сполучилася з контекстами європейської та світової культури, всеосяжності в титанічній праці І. Франка. Головним історико-літературним “свідком” цього процесу виступила н о в а л і т е р а т у р н а м о в а .

До інноваційних досягнень української літератури кінця XIX – поч. XX століття слід, наряду з мовними і характерологічними новаціями, віднести контекстуальну переорієнтованість на Європу і європейськість, що не обмежувалося лише тяжінням до тих чи інших духовно-естетичних "віянь", котрі множили число присутніх у письмі й мисленні поетів, прозаїків та драматургів "ізмів" – натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму, символізму. Відбувався рішучий розрив із довготривалою одностайністю у ставленні до безлічі проблем, породжуваних науково-технічним прогресом, процесами урбанізації, помітним "онауковленням" щоденного людського мислення і виходом останнього з-під влади інтелектуального традиціоналізму.

Уся історія людської цивілізації так чи інакше, але генерувалася субкультурами спільнот, зосереджених довкола потреб не вперто незмінних традицій, а вольовитої дії, при тому дії, сповненої щораз нових соціальних ризиків, до яких, на жаль, належить і омріяний технологізований "рай". Спроби заперечень його все більш зримих небезпек "ідиліями вишневих садків і заснулих хуторів", безперечно, можливі, проте малоперспективні: "вічне місто", яким дедалі виразніше стає європейська, принаймні, частина всепланетарного простору, може максимально оздоровитись тільки енергетикою власного духу, до вивчення якого українська література зверталася лише спорадично. Хоч наведені у дослідженні приклади подібних звертань засвідчують давню готовність вітчизняної прози повернутися до щораз глибшого вживлення в макрокосм урбаністики, щодо якого тільки архаїчна свідомість може втішати себе думками, ніби людина в багатоповерхових кам'яницях безперервно мучиться. Тоді як свідомість модерна ні на мить не забуває, що саме серед цих кам'яниць є безліч музеїв, університетів, бібліотек, театрів і що міста тисячоліттями народжували і будуть народжувати тих, хто з колиски любов до рідної землі і планети в цілому пов'язував із життєстилем великих і малих адміністративних та культурно-промислових центрів. Хоча, безперечно, багато чого в цьому

життєстилі не приймав чи не приймає, однак робить це з тої ж таки любові. Саме тому й не всепрощенної, стоїчно мудрої, чому не в останню чергу сприяли потужна праця всецивілізаційного інтелекту, головним осідком якого ще з біблійних часів були й залишаються міста.

Щоправда, існувала в цьому мовно-стилістичному, а відтак і характерологічному "рухові опору" й тенденція регресивного, так би мовити, кшталту. Суть її полягає в тому, що ним далі героїзувався духовний побут передовсім селянина, або персонажа, який з цим побутом достатньо міцно пов'язаний. І не тільки побутом; увесь спектр духовних цінностей людини з народу так чи інакше був орієнтований на морально-побутову "рустикальність", що, зокрема, й продовжує поділяти українських прозаїків на, умовно кажучи, "горожан" (Р. Іваничук, П. Загребельний, Н. Бічуя, В. Шевчук, Ю. Щербак, В. Тарнавський, О. Забужко, Г. Штонь, Ю. Андрухович, С. Процюк) і "прибічників" або й оспівувачів села (А. Дімаров, В. Міняйло, П. Кравчук, В. Захарченко, Д. Кешеля, В. Медвідь). При цьому промовистим є те, що прозаїки, у художньому письмі й мисленні яких переважає тяжіння до тематично-стильової "всеїдності" (В. Яворівський, В. Шкляр, О. Васильківський, Г. Пагутяк, Є. Пашковський), свої присуди сучасному світові теж базують на цінностях, які до субкультури й цивілізаційних орієнтирів міста ставляться з чималою дозою недовіри.

Зрозуміло, що означення "урбаністична" не вносить стосовно української культури якихось протилежних традиційній культурі ознак ні в селі, ні в місті, хоч міське середовище відчутно вплинуло й продовжує впливати на процеси модернізації тих сторін людського життя (побутові умови, праця, дозвілля, сфера розмаїтих послуг), які поступово й неминуче архаїзують, роблять раритетним усе те, що тривалий час видавалося вічним: цілоденні й цілорічні землеробські клопоти, прив'язаність до одного місця, передбачуваність екзистенційного плину тощо. Слід, очевидно, вважати, що такий культурний "продукт", як література, теж зазнає неминучих (у тому

числі й авторизовано творчих) модифікацій, в основі яких лежать не лише її власні інтенції, а й опосередкований вплив на письменницьку свідомість загальноцивілізаційного тла доби, яка, називаючись класицистичною, романтичною, модерною, є одночасно носієм свідомості, що звикла (або ні) до телефону, друкарської машинки, комп'ютера, літака, міських зручностей та міського комфорту. Поетизація за цих умов патріархальної сільськості, безумовно, можлива теж, проте не слід забувати, що її продуцентом виступає не сам селянин, а митець, програмні творчі настанови якого стали з різних причин антиурбаністичними.

Розуміння літератури як феномена життєдіяльності, що не ділить себе (і не ділиться!) на самовилучену з сучасного життя й ту, що зображує, передчуває, аналізує, любить винятково духовний та буттєвий модерн, є визначальним у нашому дослідженні. Разом із тим, головна увага в ньому приділяється процесам неминучих змін духовно-проблемної та художньо-естетичної генераторики письменницьких міграцій з села в місто, яке не лише забезпечує соціально-економічний, загальнокультурний та політичний поступ, а й стає творцем таких життєвих форм, у межах яких зазначені зміни реалізуються. Отже, виростання української прози з сільських "одеж" сприяє створенню моделі світу, де "старе" з "новим" взаємодіють як на рівні художньої генетики, так і на соціально-інноваційному рівні, коли нові форми життя й мислення видозмінюють, або реорганізують певну традицію. Українська прозова урбаністика розвивається багаторівнево і безупинно, оскільки йдеться не лише про перехід від одних тем до інших, від героїв "сільських" до "міських", а про нові тенденції суспільного розвитку, де "вічне Село" поступається "вічному Місту". Необхідно зазначити – місту *метаісторичному* і навіть *метанаціональному.* Пастораль і Драма, Дух і Раціо, Гармонія й Дисгармонія, Еволюція й Революція — лише головні світоглядні й світовідчуттєві антиномії в межах процесу глибоких занурень художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного розвитку, виразником і втілювачем яких є насамперед місто. У тому числі й місто

давнє, дослідження якого міняє “сільські” погляди народу на самого себе та акцентує увагу на процесі органічного співіснування міських та сільських життєформ у прозовій літературі.

Сьогоднішнє людство якщо і є чиєюсь дитиною, то хіба толерантно нейтрального Бога, і саме тому за кожний свій хибний крок воно розплачується і своїм сучасним, і майбутнім. Без жодних скидок на метафізичну гуманність, якої поза ним не існує. Саме тому література, якщо її цікавить не лише політика, а й доля земної спільноти, мусить тримати в полі зору процеси, що їх генерує і робить соціально зримими, найперше місто. Адекватність відтворення міста в літературі другої половини ХХ ст. полягає в осягненні його універсальності, котра потребує стильової різноманітності, різних художніх систем, художніх методів, живозмінності літературної проблематики. Урбаністична література – це насамперед переміщення точки зору письменника в площину життємоделі, де місто виступає генератором людського історичного розвитку. Одне із найважливіших досягнень урбаністичної прози – творення художнього простору, де місто – основний сюжет, концепція, образ. Зображення урбаністичного соціуму як специфічного виду комунікації потребує від прозаїка “творчої гри”, де місто може бути як локусом, так і повноцінним художнім образом. У письменників другої половини ХХ ст. місто набуває характеристик людини і стає дзеркалом власного “Я”. У творах П. Загребельного, Р. Іваничука місто позначається не лише сакральним духом – воно символ національної ідентичності українського народу, його духу.

В урбаністичній прозі місто ХХ ст. подекуди постає “очищеним” від історичних, соціальних, національних ознак, що дозволяє втілити в ньому модель світу в цілому. У такому місті перетинаються різні рівні цивілізації та прошарки суспільства – саме в цьому полягає екзистенційна сутність міста. Місто розшаровується: центр – втілення комфорту, багатства, упевненості, передмістя – злидні, бруд, невпевненість у майбутньому.

Місто спонукає до оповідей про минуле, сучасне. Таким чином людина відкриває і своє особисте минуле та прогнозує майбутнє. Місто – це історично сформований, відшліфований простір, який зберігає інформаційні коди, ілюзії, міфи, втілені у пам'ятках архітектури та мистецтва. Воно має дискурсну основу та належить наративу, за допомогою якого місто постає як текст, що містить унікальну інформацію про знакові семантичні утворення. Наратив збільшує культурний та часовий простір: від часів Київської Русі до майбутнього. Розглядаючи місто як текст, необхідно враховувати синтаксичні принципи його побудови, бо відповідно до цього влаштоване і місто – будинки складають вулиці, вулиці об'єднуються в райони, а вони відповідно утворюють місто як єдиний організм, отже, убраністичні твори – витвір міського життя, його продукт. Місто – "енциклопедія" життя людини та суспільства, парадоксальність якого полягає в тому, що пропонуючи людині різноманітність вибору, воно її цієї різноманітності позбавляє. Стосується це насамперед царини духу, для якого повсюдна меркантилізація й технологізація життєплину обертається зникненням потреб, без яких індивід втрачає стимули до безупинного внутрішнього росту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автономова Н. С. О философском переводе / Н. С. Автономова // Вопросы философии. – № 2. – 2006. – С. 89 – 101.
2. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: моногр. / Віра Агєєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Агєєва В. Координати урбаністичного простору / Віра Агєєва // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 198. – С. 154–163.
4. Агєєва В. Мовні ігри В. Домонтовича / Віра Агєєва // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К., 2000. – С. 3 – 20.
5. Амусин М. Как в городе живем / Амусин М. // Звезда. – 1986. – № 11. – С. 177–184.
6. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Спроби / Андрухович Ю. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
7. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Андрухович Ю. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
8. Архитектура античного мира. – М., 1940. – 573 с.
9. Астаф'єв О. Візія Петербурга в творчості Тараса Шевченка й Адама Міцкевича / Астаф'єв Олександр // Філологічні семінари. Національні моделі порівняльного літературознавства.– К., 2006. – Вип. 9. – С. 125 – 135.
10. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Эрих Ауэрбах ; пер. с нем. – М. : Прогресс, 1976. – 550 с.
11. Бальзак О. Париж в 1831 году / Оноре де Бальзак. – М.: Худож. лит., 1955. – 547 с.
12. Барабанов А. Чтение города // Семиотика пространства. – Екатеринбург : Архитектон, 1999. – С. 325 – 354 с.

13. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2004. – 181 с.
14. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Барт Ролан. – М.: Прогресс. – 623 с.
15. Безхутрий Ю. Місто і містяни / Безхутрий Юрій // Березіль. – 1991. – №6. – С. 178–183.
16. Белинский В. Собр. соч.: в 9 т. / В. Г. Белинский ; ред. кол.: Н. К. Гей и др. – М. : Худож. лит., 1976–

Т. 1.: Статьи, рецензии и заметки, 1834–1836. Дмитрий Калинин : драм. повесть. – 1976. – 736 с.

17. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования / Даниле Белл ; пер. с англ. В. Д. Иноземцева. – М. : Академия, 1999. – 783 с.
18. Бердяев Н. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 120 с.
19. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М., Наука, 1990. – 221 с.
20. Березовська З. Юрій Щербак: письменник міста / Зіна Березовська // Всесвіт. – 1983. – № 12. – С. 153.
21. Бернадська Н. І. Роман: Проблеми великої епічної форми: [навч. посіб.] / Бернадська Н. І. – К. : Логос, 2007. – 116 с.
22. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: моногр. / Н. І. Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
23. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. моногр. / Анна Біла. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
24. Білоус П. Давньоукраїнська література і фольклор: проблеми художнього коду / Білоус Петро // Слово і час. – 2002. – №12. – С. 29 – 35.

25. Білоус П. Мотив світла в києворуській літературній традиції / П. Білоус // Антипролог: зб. наук. праць, присв. 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. – К., 2007. – С. 88 – 98.
26. Бічуя Н. Роман Іваничук: світ зловив мене, і я тішуся тим / Бічуя Н. // Дзвін. – 1999. – № 7. – С. 128–138.
27. Бічуя Н. Л. Бенефіс: повісті / Н. Л. Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 475с.
28. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Жан Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 257 с.
29. Бондар М. Доповідь на круглому столі "Проблеми висвітлення української літератури другої половини XIX ст." / Бондар М. // Історія української літератури: в 10 т. – К., 2005–
Т. 3 – С. 100–123.
30. Боронь О. "Філологічна" проза Степана Процюка / Олександр Боронь // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 59–61.
31. Борхес Л. Х. Оправдание вечности / Хорхе Луис Борхес. – М. : Танаис, 1994. – 548 с.
32. Бочкарева Т. Экологический "джинн" урбанизации / Бочкарева Т. В. – М. : Мысль, 1988. – 268 с.
33. Бретон А. Маніфест сюрреалізму (фрагменти) / Бретон Андре // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. – С. 63 – 69.
34. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV-XVIII ст. Ігри обміну / Бродель Фернан // Зібр. творів: у 2 т. – К., 1997. –
Т. 2. – С. 2 – 173.
35. Бродель Ф. Структуры повседневности. Возможное и невозможное / Бродель Фернан // Собр. сочинений: в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – 622 с.
36. Брэдбери М. Три эссе. Вирджиния Вулф / Малькольм Брэдбери // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 266 – 271.
37. Брэдбери Р. И будет ласковый дождь / Брэдбери Рой // Американская фантастика. – М., 1988. – С. 190 – 196.

38. Будівничий української державності : хрестоматія ; політол. ст. Івана Франка. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 640 с.
39. Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе / А. С. Бушмин // О прогрессе в литературе. – Л., 1977. – С. 3–50.
40. Бютор М. Город как текст / Мишель Бютор // Роман как исследование. – М., 2000. – С. 157–164.
41. Ванчугов В. Философия города / Ванчугов В. В. – М.: РИЦ “Пилигрим”, 1997. – 224 с.
42. Вебер М. Город / М. Вебер // История хозяйства. Город / пер. с нем. ; под ред. И. Гревса. – М., 2001. – С. 401–517.
43. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2007. – 1736 с.
44. Венедиктова Т. Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
45. Винниченко В. Вибрані твори / Володимир Винниченко. – К.: Акцент-плюс, 2005. – 256 с.
46. Винниченко В. Кирпатий Мефістофель / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані твори. – К., 2005.
47. Войтила К. Суб’єктність і “те, що не піддається редукції” в людині / Войтила К. // Досвід людської особи: нариси з філософської антропології. – Львів, 2000. – С. 19–28.
48. Волошин М. А. Лики творчества / М. А. Волошин; изд. подг. В. А. Мануйлов и др. – 2-е изд., стер. – Л. : Наука, 1989. – 848 с.
49. Вороний М. К. Твори / Микола Вороний. – К. : Дніпро, 1989. – 687 с.
50. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф. – К. : Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 112 с.
51. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Гадамер Ганс-Георг ; пер. з нім. Олександра Мокровольського. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – 464 с.

52. Гайсин Ф. А. Город: обновление духовной деятельности / Ф. А. Гайсин. – Уфа : Баш. кн. изд-во, 1992. – 127 с.
53. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: моногр. / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
54. Галич О. Історія літературознавства: посіб. для філол. спец. / Галич О. А. – Луганськ : Знання, 2002. – 252 с.
55. Гегель Г. В. Ф. Естетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; под ред. с предисл. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1968–
Т.1. – 1968. – 312 с.
56. Гейне Г. Книга пісень / Гейне Г. – К. : Котигорошко, 1994. – 110 с.
57. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / Геник-Березовська З. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.
58. Гердер Й. Г. Идеи к философии человечества / И. Г. Гердер; отв. ред. А. В. Гулыга. – М. : Наука, 1977. – 703 с.
59. Гете Й.-В. Фауст / Й.-В. Гете. – К. : Либідь, 2001. – 571 с.
60. Гиляровский В. А. Москва и москвичи / В. А. Гиляровский. – М. : Правда, 1978. – 442 с.
61. Гільдебранд Д. Способи участі людини у цінностях / Гільдебранд Д. // Досвід людської особи: нариси з філософської антропології. – Львів, 2000. – С. 153–184.
62. Глазычев В. Социально-экологическая интерпретация городской среды / В. Л. Глазычев. – М. : Наука, 1984. – 180 с.
63. Гнатик Е. Философские проблемы евгеники: история и современность / Е. Н. Гнатик // Вопросы философии. – № 6. – 2005. – С. 93–105.
64. Гоголь Н. Собрание соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1966–
Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. – 1966. – 383 с.
65. Гоголь Н. Собрание соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1966–

Т. 2: Миргород. – 1966. – 379 с.

66. Гоголь Н. Собрание соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1966–

Т. 5: Мертвые души : поэма. – 1967. – 622 с.

67. Гоголь Н. Собрание соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1966–

Т. 6: Статьи. – 1967. – 577 с.

68. Гоголь Н. Собрание соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Худож. лит., 1966–

Т. 7: Избранные письма. – 1967. – 470 с.

69. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года / Н. В. Гоголь // Собр. соч. : в 9 т. – М., 1995–

Т. 7. – 1995. – С. 256–258.

70. Голобородько Я. Павло Загребельний: “Григурко відчиняє двері” (Есей про літературну зірку 1970-х) / Ярослав Голобородько // Від бароко до постмодерну: зб. пр. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2007. – Т. V.: До ювілею доцента Валентини Пантеліївни Андрусенко. – С. 61 – 87.

71. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола / М. М. Голубков. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 267 с.

72. Гончар О. За долю завтрашнього дня / О. Гончар // Літ. Україна. – 1982. – 5 серп.

73. Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики / под ред. Э. В. Сайко. – М. : Наука, 2001. – 392 с.

74. Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога / под ред. Э. В. Сайко. – М. : Наука, 1996. – 285 с.

75. Город и культура / под ред. С. Н. Иконниковой. – СПб. : Минкульт, 1992. – 240 с.

76. Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2003. – 632 с.

77. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – 322 с.

78. Гром'як Р. Іманентно-літературні та загальнокультурні чинники розбудови літературознавчої компаративістики в Україні ІІ половини ХХ століття // Гром'як Роман // Філологічні семінари. Національні моделі порівняльного літературознавства.– К., 2006. – Вип. 9. – С. 53–57.

79. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії / Гром'як Роман // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 49–58.

80. Гуминский В. "Повести, служащие продолжением…" / В. Гуминский // Гоголь Н. В. Миргород. – М., 1989. – С. 3–25.

81. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.

82. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Гундорова Тамара. – К. : Критика, 2006. – 352 с.

83. Гундорова Т.Тенденція розвитку художнього мислення початку ХХ ст.. / Гундорова Тамара, Шумило Наталя // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.

84. Гуревич П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. – М. : Аспект-Пресс, 1994. – 317с.

85. Гусейнова О. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі ("Без ґрунту" В. Домонтовича) / Гусейнова Олена // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18–22.

86. Гутнов А. Э. Города и люди / А. Э. Гутнов. – М. : МП Ладья, 1993. – 317 с.

87. Денисова Т. Чи можна створити історію літератури в позаісторичну добу? / Денисова Тамара // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 21–32.

88. Деркачова О. Комплекс нелюбові як причина деструкції власної харизми / Ольга Деркачова // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 220–223.

89. Діброва В. Андріївський узвіз : роман / Діброва Володимир. – К. : Факт, 2007. – 248 с.

90. Дімаров А. Боги на продаж: міські історії / Дімаров А. – К.: Дніпро, 1988 – 735 с.

91. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 413 с.

92. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: романи / В. Домонтович. – К.: Критика, 1999. – 380 с.

93. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Торонто-Канада, 1958. – 295 с.

94. Донченко Л. Погляд крізь роки / Лариса Донченко // Київ. – 1990. – № 12. – С. 118.

95. Дончик В. Про історію літератури, якої досі не було / Дончик Віталій // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 8–19.

96. Драгоманов М. П. Антракт з історії українофільства (1863-1872) / М. П. Драгоманов // Драгоманов М. П. Вибране. – К., 1991. – С. 229–271.

97. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька / М. П. Драгоманов // Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. – К., 1970. – Т. 1– С. 80–220.

98. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. / М. П. Драгоманов. – К. : Наук. думка, 1970–
Т. 1. – 1970. – 531 с.

99. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: у 2 т. / М. П. Драгоманов. – К.: Наук. думка, 1970–

Т. 2. – 1970. – 595 с.

100. Дрозд В. Вибрані твори: у 2 т. / Дрозд В. Г. – К.: Рад. Письменник, 1989–

Т.1. – 1989. – 462 с.

101. Дудова Л. Модернизм в зарубежной литературе / Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 240 с.

102. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К.: Основи, 1998. – 658 с.

103. Єфремов С. О. В поисках новой красоты / С. О. Єфремов // Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С. 120 – 175.

104. Жулинський М. Запалити вогонь творчості / Жулинський Микола // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. – 2002. – № 1. – С. 8–13.

105. Жулинський М. Національний гуманітарний простір: проблеми і перспективи / Жулинський Микола // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 3–7.

106. Жулинський М. Українська література на межі тисячоліть / Жулинський Микола // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 4. – С. 6–13.

107. Жулинський М. Українське слово: тріумфи і втрати / Жулинський Микола // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 6–16.

108. Жулинський М. Володимир Дрозд. Павло Загребельний. Валерій Шевчук / М. Г. Жулинський // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 55–57.

109. Жулинський М. Г. Наближення. Літературні діалоги / М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1986. – 278 с.

110. Забужко О. Репортаж із 2000-го року: зб. статей / Забужко Оксана Стефанівна. – К.: Факт, 2001. – 96 с.

111. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу / Забужко Оксана Степанівна. – К. : Факт, 2001. – 160 с.

112. Загребельний П. Диво : роман. / Загребельний П. А. – К. Махаон-Україна, 2000. – 576 с.

113. Загребельний П. Південний комфорт: [роман] / Павло Загребельний ; авт. вступ. ст. Григорій Кіпніс. – Х. : Фоліо, 2002. – 351 с.

114. Загребельний П. Український шлях / Загребельний П. // Українська культура. – 2004. – № 1. – С. 8–11.

115. Заманская В. Русская и западноевропейская литература первой трети XX века: урбанистическая тема и экзистенциальное сознание / В. Заманская // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., 1996. – С. 285 – 292.

116. Записки о Южной Руси : в 2 т. / сост. и изд. Пантелеймона Кулиша. – С.-Петербургъ, 1856–
Т. 1. – 1856.

117. Записки о Южной Руси: в 2 т. / сост. и изд. Пантелеймона Кулиша. – С.-Петербургъ, 1856–
Т. 2. – 1856.

118. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 498 с.

119. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 568 с.

120. Иконникова С. Н. Философия культурного пространства города / С. Н. Иконникова // Культурное пространство Петербурга: история и современность : ученые записки факультета культуры СПбГУП. – СПб. : 2001. – Вып. 2. – С. 4–17.

121. История ментальностей. Историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах / под ред. Е. В. Горюнова и др. – М. : РГГУ, 1996. – 255 с.

122. Іваничук Р. Черлене вино; Манускрипт з вулиці Руської / Роман Іваничук. – Х. : Фоліо, 2006. – 382 с.

123. Ільницький М. Все що мав у житті “Перехресні стежки” / Ільницький М. // Жовтень. – 1986. – № 8. – С. 105–116.

124. Ільницький М. Маргінальність чи зміна парадигми? / Ільницький Микола // Слово і час. – № 10. – С. 70–79.

125. Ільницький М. Михайло Яцків / М. Ільницький // Яцків М. Вибрані твори. – К., 1973. – С. 5–26.

126. Ільницький М. Об’єднані словом: (українська повоєнна еміграційна критика) / Ільницький Микола // Дивослово. – 2000. – № 11. – С. 7–11.

127. Ільницький М. Ранній український модернізм: польська рецепція / Ільницький Микола // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 55–65.

128. Ільницький М. Трибуна “задротяної літератури” / Ільницький Микола
// Дзвін. – 2003. – № 1. – С. 123–136; № 2. – С. 135–147.

129. Ільницький М. У передчутті очищення / Ільницький Микола // Дзвін. – 2003. – № 4. – С. 127–137; № 5/6. – С. 127–137.

130. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Р. Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 2001. – С. 176–208.

131. Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. / за ред. М. Яценка. – К. : Либідь, 1997–
Кн. 3: 70-90-ті роки XIX ст. – 1997. – 432 с.

132. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн.– К. : Либідь, 1998–
Кн.1: Перша половина ХХ ст. : підручник / за ред. В. Г. Дончика. – 464 с.

133. Історія української літературної критики та літературознавства: хрестоматія. – К. : Либідь, 1996–
Кн. 1. – 1996. – 414 с.

134. Історія української літературної критики та літературознавства: хрестоматія. – К. : Либідь, 1998–
Кн. 2. – 1998. –352 с.

135. Кавун Л. “М’ятежні” романтики вітаїзму: проза Вапліте / Кавун Лідія Іванівна. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.

136. Капленко О. Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі шпенглерівської концепції / Капленко Оксана // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 79–83.

137. Карцев И. Жиль Делез. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имагинация / Карцев И. – М. : “Огни ТД”, 2005. – 232 с.

138. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры. Проблема человека в западной философии / Э. Кассирер. – М. : Прогресс, 1988. – 552 с.

139. Кліфорд Г. Дух і місто / Г. Кліфорд // Кліфорд Г. Інтерпретація культур. – К., 2001. – С. 37–91.

140. Кобилецький Ю. Дещо про Франка / Ю. Кобилецький // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 39–40.

141. Кобилянська О. Ю. Царівна. Твори: в 2 т. / О. Ю. Кобилянська – К. : Дніпро, 1983–
Т. 2. – 1983. – 569 с.

142. Коваль В. Бачити зорі: Проза В. Дрозда / Коваль В. // Вітчизна. – 1987. – № 4. – С. 153–157.

143. Коган Л. Быть горожанами / Коган Л. Б. – М. : Мысль, 1990. – 208 с.

144. Кокс Х. Мирской град. Секуляризация и урбанизация в теол. аспекте Харви Кокс / пер. с англ. О. Боровой, К. Гуровского / Кокс Харви. – М. : Изд. фирма “Вост. лит.”, 1995. – 261 с.

145. Коломієць Л. “Місто” В. Підмогильного: проблематика та структурна організація / Коломієць Лада // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 64–71.

146. Конончук Т. Дискурс хронотопу в повісті А. Дімарова “Самосуд” / Тетяна Коночук // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Акцент, 2005. – Вип. 21, ч.1. – С. 181–188.

147. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини / Корогодський Роман // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135–154.

148. Корогодський Р. Сюжет для великого роману, або полон на межі можливого / Роман Корогодський // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 162. – С. 129–177; № 163. – С. 87–120.

149. Короткова М. Город и горожане. Из истории быта старой Москвы / Короткова М. В. – М. : Москвоведение, 1999. – 239 с.

150. Котляревський І. П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / І. П. Котляревський – К. : Наук. думка, 1982. – 319 с.

151. Коцюбинський М. Твори: у 3 т. / М. М. Коцюбинський – К. : Дніпро, 1979–
Т. 3. – 1979. – 375 с.

152. Кравченко І. Геній міста / Ігор Кравченко // Київ. – 1985. – № 1. – С. 103–110.

153. Кравченко І. Позитивність як найвища складність / Ігор Кравченко // Вітчизна. – 1985. – № 2. – С. 165–172.

154. Куліш П. Григорій Квітка й його повісті / П. Куліш // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія.– К., 1996. –
Кн. 1. – С. 278–293.

155. Куліш П. Твори : в 2 т. / П. О. Куліш. – К. : Дніпро, 1989–
Т. 1. – 1989. – 654 с.

156. Куліш П. Твори : в 2 т. / П. О. Куліш. – К. : Дніпро, 1989–
Т. 2. – 1989. – 586 с.

157. Куліш П. О. Вибрані листи Пантелеймона Куліша, Українською мовою писані / П. О. Куліш; ред. Юрій Луцький; передмова Юрія

Шевельова. – Нью-Йорк; Торонто: Українська Вільна Академія Наук у США, 1984. – 326 с.

158. Кундера М. Нарушенные завещания / М. Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.

159. Лапко С. Просвітительство уповільненої дії / Сергій Лапко // Березіль. – 2004. – № 5. – С. 182–184.

160. Листи съ хутора. Лист V. Хто такий хуторянинъ. – Санкт-Петербургъ, 1862.

161. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

162. Лихачов Д. Похвала Києву / Д. Лихачов // Український культурологічний альманах. – 2002. – № 51–52. – С. 785–797.

163. Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с.

164. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 2005. – 704 с.

165. Лук’яненко Л. Національна ідея і національна воля / Лук’яненко Левко Григорович. – К. : МАУП, 2003. – 293 с.

166. Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка / Мазепа В. І. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2004. – 232 с.

167. Максимович М. Полемическое обозрение малороссийской словесности / М. Максимович // Історія української літературної критики та літературознавства. – К., 1996. – Кн. 1. – С. 121–123.

168. Максимович М. Трезвон о Квиткиной Марусе / М. Максимович // Історія української літературної критики та літературознавства.– К., 1996. – Кн. 1. – С. 124–130.

169. Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.

170. Малиновская Н. Модернизм в Великобритании / Н. Малиновская // Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 149–168.

171. Малинська Н. Думна героїка. Канон. Література / Н. Малинська. – К. : Амадей, 2001. – 214 с.

172. Малишевський І. Людина, яка не боїться починати / Ігор Малишевський // Вітчизна – 2004. – № 9–10. – С. 159–161.

173. Мамфорд Л. История урбанизации и появление города // Наш дом – планета земля. – М. : Мысль, 1982. – С. 163–164.

174. Марков Б. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б. В. Марков. – СПб. : Алетейя, 1999. – 296 с.

175. Матковська І. Образ Києва у “Слові о полку Ігоревім” / І. Матковська // Образ міста в контексті історії, філософії, культури : києвознавчі читання. – К., 2005. – С. 56–64.

176. Межевич М. Социальное развитие и город. Философские и социологические аспекты / Межевич М. Н. – Л. : Наука, 1979. – 175 с.

177. Мельник В. Валер’ян Підмогильний / Володимир Мельник // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К., 1991. – С. 3–19.

178. Мельник В. На перехресті міста і села / Мельник Володимир // Слово і час. – 1990. – № 11. – С. 23–33.

179. Мирний П. Зібрання творів: у 7 т. / Парас Мирний. – К. : Наук. думка, 1968–

Т. 1. Повісті та оповідання. – 1968. –559 с.

180. Мировая урбанизация : географические проблемы / Под ред. Ю. Л. Пивоварова. – М. : МФ ГО, 1989. – 116 с.

181. Михайлин І. Українці й великороси в Тараса Шевченка / І. Михайлин // Слово про Шевченка. – Х., 1998. – С. 6–25.

182. Мовчан Р. Український модерністичний роман: “Місто”, “Невеличка драма” В. Підмогильного / Мовчан Р. // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 11–15.

183. Москва и “московский текст” русской культуры : сб. ст. – М. : РГГУ, 1998. – 224 с.

184. Мотрошилова Н. В. Варварство как оборотная сторона цивилизации / Н. В. Мотрошилова // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 44–51.

185. Наєнко М. Іван Франко: тяжіння до модернізму / М. К. Наєнко. – К. : Академія, 2006. – 96 с.

186. Наєнко М. Романтичний епос / М. К. Наєнко. – К. : Наук. думка, 1988. – 312 с.

187. Наливайко Д. Типологія українського реалізму на європейському тлі / Д. Наливайко // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX-XX ст.). – К., 1977. – 263 с.

188. Наливайко Д. “Борислав сміється” Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті / Д. Наливайко // Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури (до 125-річчя з дня народження) : зб. наук. пр. – К., 1981. – С. 332–365.

189. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика / Дмитро Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.

190. Наливайко Д. Феномен українського бароко в європейському контексті / Наливайко Дмитро // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 30–38.

191. Нечуй-Левицький І. Твори : в 2 т. / Іван Нечуй-Левицький. – К. : Наук. думка, 1985–

Т.1: Повісті та оповідання. П’єси. – 1985. – 638 с.

192. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990–

Т.1. – 1990. – 831 с.;

Т. 2. – 1990. – 829 с.

193. Новейший философский словарь – 3-е изд., испр. – Мн. : Книж. дом, 2003. – 1280 с.

194. Новейший энциклопедический словарь. – М. : АСТ, Астрель, Транзиткнига, 2004. – 1424 с.

195. Новиченко Л. Родом з двадцятих / Леонід Новиченко // Вітчизна. – 1990. – № 11. – С. 144–159.

196. О'Салливан А. Экономика города / Артур О'Салливан ; пер. с англ. – [4-е изд.]. – М. : Инфра-М, 2002. – 706 с.

197. Образ міста в контексті історії, філософії, культури : києвознавчі читання. – К. : Парапан, 2005. – 200 с.

198. Образ человека XX века / под ред. Р. А. Гальцевой. – М. : Наука, 1988. – 234 с.

199. Овсянников М. Ф. Искусство и капитализм / М. Ф. Овсянников. – М. : Искусство, 1979. – 343 с.

200. Озерова Г. География мирового процесса урбанизации / Озерова Г. Н., Покшишевский В. В. – М. : Просвещение, 1981. – 190 с.

201. Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : АСТ, Ермак, 2005. – 269 с.

202. Павличко С. Зарубіжна література : дослідж. та критич. статті / Павличко Соломія ; передм. Д. Наливака. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 559 с.

203. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація / Соломія Павличко // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту : романи. – К., 1999. –
С. 3–16.

204. Павличко С. Теорія літератури / Павличко Соломія; передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.

205. Панченко В. Дві повісті І. Нечуя-Левицького "Хмари", "Кайдашева сім'я" / Панченко В. // Дивослово. – 2003. – № 8. – С. 10–15.

206. Парк Р. Город как социальная лаборатория / Р. Парк // Рабочие тетради по истории и теории социологии. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 58.

207. Петров В. Романи Куліша / В. Петров. – К., 1930.

208. Пивоваров Ю. Современная урбанизация / Юрий Львович Пивоваров. – М. : “Статистика”, 1976. – 189 с.

209. Підмогильний В. Відповідь критикам “Міста” / Валер’ян Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1 – С. 45.

210. Підмогильний В. Оповідання. Повість : романи / Валер’ян Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – 473 с.

211. Плутарх. Избранные жизнеописания: в 2 т. / Плутарх. – М. : Правда, 1987–
Т. 1. – 1987. – 590 с.

212. Покальчук Ю. Погляд в історію / Юрій Покальчук // Вітчизна. – 1979. – № 10. – С. 199–203.

213. Поліщук В. Т. Образ міста (Києва) у прозі Михайла Старицького / Поліщук В. Т. // Українська фразеологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення : зб. пр. наук.-практ. читань до 80-річчя Г. Р. Передерій. – Черкаси, 2005. – С. 118 – 124.

214. Прибиткова І. М. Суспільство: між минулим і майбутнім / І. М. Прибиткова // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – № 7. – С. 3–18.

215. Приходько І. Іван Нечуй-Левицький проти “обрусения” народів / Приходько І. // Березіль. – 1998. – № 5/6. – С. 170–187.

216. Процюк С. Жертвопринесення: [роман] / Степан Процюк // Кур’єр Кривбасу. – 2003. – № 160. – С. 5–72 ; № 161. – С. 23–102.

217. Процюк С. Інфекція. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2002. – 196 с.

218. Процюк С. Канатохідці / Степан Процюк. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2007. – 302 с.

219. Процюк С. Любити і ненавидіти: есей / Степан Процюк // Кур’єр Кривбасу. – 2003. – № 166. – С. 196–205.

220. Процюк С. Тотем / Степан Процюк. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2005. – 190 с.

221. Радциг С. История древнегреческой литературы / С. И. Радциг. – 5-е изд. – М. : Высш. шк., 1982. – 287 с.

222. Репина Л. П. История и социология: Основные тенденции в современной англо-американской урбанистике / Л. П. Репина // История и историки: историографический ежегодник. – М., 1989. – С. 88–111.

223. Риккерт Г. Философия жизни : пер. с нем. / Риккерт Генрих. – К. : Ника-Центр, 1998. – 512 с.

224. Розанов В. В. Сочинения / В. В. Розанов. – М. : Сов. Россия, 1990. – 588 с.

225. Романенко О. В. Валер'ян Підмогильний // Історія української літератури: навч. посіб. / за ред. проф. Кузьменка В. І. – К., 2007. – С. 231–238.

226. Савченкова В. М. Концепции города и урбанизации в западной соціологи: теоретико-методологический аналіз : дис. … кандидата социол. Наук : 22. 00. 01 / Савченкова Виктория Михайловна. – М., 2005. – 157 с. – Библиогр. : с. 149–157.

227. Сайко Э. Древнейший город. Природа и генезис. Ближний Восток: IV-II тыс. до н. э. / Э. В. Сайко. – М. : Наука, 1996. – 207 с.

228. Сайко Э. В. Урбанизация – явление и процесс исторического развития / Э. В. Сайко // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. – М., 1999. – С. 11–46.

229. Святий Августин. Сповідь. – К. : Основи, 1996. – 319 с.

230. Сенявский А. С. Урбанизация России в XX веке: роль в историческом процессе / А. С. Сенявский. – М. : Наука, 2003. – 286 с.

231. Сиваченко Г. В. Винниченко й А. Жід: спроба компаративного аналізу. Літературна компаративістика / Сиваченко Г. М. – К. : ПЦ "Фоліант", 2005. – Вип. II. – 364 с.

232. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни / Г. Сиваченко. – К. : Альтернативи, 2003. – 279 с.

233. Сивокінь Г. Історія літератури як творче завдання / Сивокінь Григорій // Дивослово. – 2001. – № 3. – С. 11–13.

234. Сивокінь Г. Літературний факт у контексті історії літератури : (до теорії питання) / Сивокінь Григорій // Урок української. – 2002. – № 11-12. – С. 37–39.

235. Сивокінь Г. Сучасність української літератури в історичній перспективі / Сивокінь Григорій // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 20–28.

236. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Сивокінь Г. М. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.

237. Сидоржевський М. "…Наші підлі і скупі часи" / М. Сидоржевський // Літ. Україна. – 2003. – 20 лют.

238. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода. – К. : Наук. думка, 1983. – 542 с.

239. Сковорода Г. Твори : у 2 т. – К. : Обереги, 2005–
Т.1: Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – 2005. – 528 с.

240. Скуратівський В. І. Нечуй-Левицький : (проспект до майбутньої моногр.) / Скуратівський В. // Дивослово. – 1998. – № 12. – С. 48–50.

241. Слабошпицький М. Один із маленької футбольної команди / Слабошпицький Михайло // Київ. – 2004. – № 10. – С. 119–129.

242. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X–XIII століття) / Оксана Сліпушко. – К. : Аконіт, 2002. – 399 с.

243. Смілянська В. Композиція ліро-епічних творів Шевченка / Смілянська Валерія // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 33–38.

244. Соболь В. Мандруючи "поверхами самого себе" / Соболь В. // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 9 – 15.

245. Соловьева Н. Модернизм в Великобритании / Н. Соловьева // Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 283–304.

246. Сравнительное изучение цивилизаций / Сост. С. Б. Брасов. – М. : Аспект Пресс. – 1999. – 556 с.

247. Стогній І. Г. Сковорода про свободу і справедливість / І. Стогній // Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність. – К., 2003. – С. 124–197.

248. Сулима М. Грѣхи розмаитїи: єпитимійні справи XVII – XVIII ст. / Сулима М. М. – К. : Фенікс, 2005. – 256 с.

249. Сулима М. Книжниця у семи розділах : літ.-критич. ст. й дослідж. / Сулима М. М. – К. : Фенікс, 2006. – 424 с.

250. Сучасний словник іншомовних слів / укл.: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2006. – 789 с.

251. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : проза Валер’яна Підмогильного / М. Тарнавський. – К. : Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 232 с.

252. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука : постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.

253. Тебешевська Т. Тлумачний словник нашого буття / Тетяна Тебешевська // Березіль. – 2005. – № 11. – С. 170–173.

254. Теннис Ф. Общность и общество: основные понятия чистой социологии / Фердинанд Теннис ; пер. с нем. Д. В. Скляднева. – М.; СПб. : Фонд Університет; Владимир Даль, 2002. – 450 с.

255. Терлецький В. Нотатки до прози Степана Процюка / Валентин Терлецький // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 177–183.

256. Тесленко А. Повне зібрання творів / А. Ю. Тесленко. – К. : Наук. думка, 1967. – 547 с.

257. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : моногр. дослідж. / Микола Ткачук. – Тернопіль : [Б. в.], 2003. – 382 с.

258. Ткачук М. П. Лірика Івана Франка / Микола Ткачук. – Ужгород : Ліра, 2006. – 104 с.

259. Тойнбі А. Дж**.** Дослідження історії : у 2 т. / А. Дж. Тойнбі. — К. : Основи, 1995. **–** 607 с.

260. Уваров М. С. Метафизика смерти в образах Петербурга // Метафизика Петербурга / под ред. Л. Моревой. – СПб., ФКИЦ Эйдос, 1993. – С. 113–129.

261. Уколова В. И. Город как парадигма современной культуры // Средние века / под ред. А. А. Сванидзе. – М. : Наука, 2000. – Вып. 61. – С. 154–169.

262. Українка Л. Твори : в 10 т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1963–
Т. 7. – 1965. – 355 с.

263. Українка Л. Твори : в 10 т. / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1963–
Т. 8. – 1965. – 382 с.

264. Українська мала проза XX століття: Антологія / Упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2007. – 1512 с.

265. Февр Л. Бои за историю / Люсьен Февр ; пер. А. А. Бобовича и др. – М. : Наука, 1991. – 629 с.

266. Франко І. Дещо про себе самого / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 28–32.

267. Франко І. До історії соціалістичного руху / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори: у 3 т. – Дрогобич, 2005. – Т. 3. – С. 513–529.

268. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 4: Літературно-критичні праці (1890-1910). – 1984. – 683 с.

269. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976.

Т. 49: Листи (1886–1894). – 1986. – 810 с.

270. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1982. –
Т. 35. – С. 91–111.

271. Франко І. Шевченкознавчі студії / Іван Франко. – Львів: Світ, 2005. – 471с.

272. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 2: Поезія. – 1976. – 542 с.

273. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 18: Повісті та оповідання. – 1978. – 487 с.

274. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 22: Повісті та оповідання (1904–1913). – 1979 – 519 с.

275. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). – 1980. – 462 с.

276. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 27: Літературно-критичні праці (1886–1889). – 1980. – 463 с.

277. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 30: Літературно-критичні праці (1895–1897). – 1981. – 719 с.

278. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 31: Літературно-критичні праці (1895–1897). – 1981. – 719 с.

279. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–
Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). – 1982. – 527 с.

280. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–

Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905). – 1982. – 511 с.

281. Фриче В. Социология искусства / В. М. Фриче. – 4-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 203 с.

282. Хайдеггер М. Европейский гуманизм. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 261–356.

283. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. / Харчук Р. Б. – К. : ВЦ "Академія", 2008. – 248 с.

284. Хорев Б. Мировой урбанизм на переломе / Б. Хорев, В. Безденежных, Н. Быкова. – М. : Изд-во Московского университета, 1992. – 374 с.

285. Целік Т. Давньоруський Київ як чинник ідентичності східного слов'янства / Т. Целік // Образ міста в контексті історії, філософії, культури : києвознавчі читання. – К., 2005. – С. 27–37.

286. Цінності освіти і виховання: наук.-метод. зб. / за ред. О. В. Сухомлинської. – К. : АПН України, 1997. – 224 с.

287. Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича / О. Черненко // Сучасність / Олександра Черненко. – 1994. – № 5. – С. 107–112.

288. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.

289. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Д. Чижевський. – К.: Обереги, 2003. – 575 с.

290. Чорна О. В. Зарубіжна література: хрестоматія / О. В. Чорна. – Х. : Торсінг, 2003. – 688 с.

291. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX ст. : іст.-естет. нарис / Б. Б. Шалагінов. – К. : КМ Академія, 2004. – 360 с.

292. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры / Швейцер Альберт. – М. : Прометей, 1993. – 511 с.

293. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т.; редкол. Жулинський М., Бородін В. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2001–

Т.1: Поезія 1837–1847. – 2001. –784 с.

294. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т.; редкол. Жулинський М., Бородін В. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2001–

Т. 2: Драматичні твори. Повісті. – 2003. – 592 с.

295. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т.; редкол. Жулинський М., Бородін В. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2001–

Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. “Буквар южнорусский”. Записи народної творчості. – 2003. – 496 с.

296. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т.; редкол. Жулинський М., Бородін В. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2001–

Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 632 с.

297. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входини: автобіографічна оповідь-есе / Валерій Шевчук. – К. : Темпора, 2002. – 272 с.

298. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації / Шейко В., Богуцький Ю. – К. : Генеза, 2005. – 591 с.

299. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь (“Вертеп” Аркадія Любченка) / Юрій Шерех // Аркадій Любченко. Вибрані твори. – К., 1999. – С. 3–19.

300. Шерех Ю. Третя сторожа / Ю. Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – 570 с.

301. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

302. Шкраб'юк П. Виховувати історією / Петро Шкраб'юк // Наука і суспільство. – 1986. – № 1. – С. 54–56.

303. Шпенглер О. Годы решений / Шпенглер Освальд. – М.: СКИМЕНЪ, 2006. – 240 с.

304. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер. – М.: Эксмо, 2006. – 800 с.

305. Шпенглер О. Закат Европы. Гештальт и действительность: очерки мировой истории / Освальд Шпенглер. – М. : Айрис - пресс, 2004. – 624 с.

306. Штонь Г. "Історію носимо в собі…" / Штонь Григорій // Дніпро. – 1990. – № 6. – С. 124–129.

307. Штонь Г. Анатолій Дімаров / Штонь Григорій // Слово і час. – 1995. – № 5 – 6. – С. 12–17.

308. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози / Григорій Штонь. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – 317 с.

309. Шумило Н**.** Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX – початку XX століття / Шумило Наталія // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 6–15.

310. Шумило Н. Ідея українського національного літературного розвитку / Шумило Наталія // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 33–39.

311. Щербак Ю. З хроніки міста Ярополя / Юрій Щербак // Вітчизна. – 1968. – № 7-8. – С. 16–69.

312. Щербак Ю. Лікарі: Романи, повість, оповідання / Щербак Ю. – К. : Дніпро, 1990. – 623 с.

313. Яворівський В. Зрілість таланту / В. Яворівський // Манускрипт з вулиці Руської. – К., 1981. – С. 3–21.

314. Ямпольский М. Лабиринт / М. Ямпольський // Ямпольский М. Демон и лабиринт. – М., 1996. – С. 82–116.

315. Яницкий О. Урбанизация, город, человек / Яницкий О. Н. – М. : “Знание”, 1974. – 64 с.

316. Ястребицкая А. Европейский город. Ввведение в современную урбанистику / Ястребицкая А. Л. – М. : ИНИОН, 1993. – 272 с.

317. Яценко Б. І. Слово о полку Ігоревім як історичне джерело. Таємниці давніх письмен / Борис Яценко. – К. : Вид. центр “Просвіта”, 2006. – 508 с.

318. Яцків М. Танець тіней/ М. Яцків. – Львів, 1917. – Ч. 2.

319. Яцків М. Чорні крила / М. Яцків. – Львів : Молода муза, 1909.

320. Adams R. Mc. Land Behind Baghdad. A History of Settlement on the Diyala plains. – Chigago; London, [1966]. – P. 39–40.

321. Barthes R. Semiology and the Urban // Rethinking Arhitecture / Ed. N. Leach. L., N.Y., 1997. P. 166 – 172.

322. Braudel F/ Civilisation, economie et capitalisme, XV^{e} – XVIII^{e} siecle. – P., 1979. – T. 1–3.

323. Harvey D. The Urbanization of Capital. – Oxford: Blackwell, 1985. – 531 p.

324. Harvey D. Consciousness and the Urban Experience. – Oxford: Blackwell, 1985. – 470 p.

325. Kevin Lynch of the City. – Cambridge, Mass.: M. 1. T. Press, 1960. – 395 p.

326. Lewis Mumford. The City in History. – N.Y.: Harbinger, 1961. – 569 p.

327. Peter F. Smith. The Syntax of Cities. L.: Hutchinson, 1977. P. 171.

328. Sassen S. The Global City: New-York, London, Tokio. Second ed. – Princeton N. Y.: Princeton University Press, 2001. – 371 p.

329. Sassen S. New Flontiers Fasing Urban Sociology at the Millenium // British Journal of Sociology / Jan.-Mar. 2000. Vol. 51. Issue 1. – P. 144–218.

330. Sassen S. Global Cities and Diasporic Networks: Microsites in Global Civil Society // Global Civil Society. – Oxford, University Press, 2002. – P. 217– 238.

331. Simmel G. The Metropolis and Mental Life // On individuality and social forms. The University of Chicago Press. – Chicago. Lnd., 1971. – 571 p.

332. Simmel G. Bridge and Door // Rething architecture / Ed. N. Leach. L.; N.Y., 1977. P. 66 – 69.

333. Slattery M. Urban Sociology // Sociology: New Directions. – Ormskirk, 1986. – P. 217–300.

334. Urbanization / Sociology. Second edition. University of Kentuky, 1984. – P. 582–609.

335. Urry Y. Nature and Society: The Organization of Space // Classic Disputes in Sociology. – L., 1987. – P. 213–238.