

Наталя Мафтин

**ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА
ТА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА
20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:**



**ПАРАДИГМА
РЕКОНКІСТИ**

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Мафтин Наталя

**ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА
ТА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА
20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
ПАРАДИГМА РЕКОНКІСТИ**

ІНБ ІННУС



738585

Івано-Франківськ
2008

Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. Монографія. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

Maftyn N.V. The Western Ukrainian and Emigration Prose of the 1920s – 1930s: Reconquista Paradigm. – Ivano-Frankivsk: Publishing and Design Division, Information Technologies Centre, Precarpathian Vasyl Stefanyk National University, 2008. – 356 s.

Монографія присвячена аналізу ідейно-художніх особливостей західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття, прози, що у всіх своїх виявах належить парадигмі національно-консолідуючого наративу. На багатому фактичному матеріалі як уперше повернутих після довгого забуття текстів західноукраїнських письменників та письменників-емігрантів, так і перепрочитаному під новим кутом осмислення творів прозаїків, чії постаті не вилучалися в часи тоталітаризму з літературного процесу, досліджуються чільні закономірності розвитку художньої свідомості вказаного періоду, простежуються пошуки митцями шляхів до вироблення “національно-органічного стилю”.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться українською літературою.

The monograph deals with the analysis of the ideological and artistic features of the Western Ukrainian prose of twenty years' inter-war period of the 20th century. This prose belongs to the paradigm of the national consolidation narration. Having studied the actual material of the texts by the Western Ukrainian writers and emigrant writers H.Zhurba, K.Polishchuk, F.Dudka, V.Karkhut, Zh.Protsyshyn, B.Nyzhankivsky, R.Yendyk and others, restored from the oblivion for the first time, as well as of the works by S.Tudor, M.Irchana, V.Bobynsky, Yu.Shkrumelyak, reread from a new perspective, the author investigates the principal regularities of the artistic consciousness development of the indicated period, traces the writers' search for the ways to elaborate the “national organic style”.

The monograph is meant for researchers, professors, postgraduate students, and for everybody interested in the Ukrainian literature.

Науковий консультант: Хороб С.І., доктор філологічних наук, професор (Івано-Франківськ).

Рецензенти: Дончик В.Г., доктор філологічних наук, професор, академік НАН України (Київ); Ільницький М.М., доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Львів); Антофійчук В.І., доктор філологічних наук, професор (Чернівці).

Рекомендовано до друку Вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол №10 від 08 квітня 2008 року).

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
ISBN 978-966-640-233-8
код 020-233-8

УКРАЇНСКА БІБЛІОТЕКА

738585

© Мафтин Н.В., 2008
© Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008

ЗМІСТ

ВСТУП. Текст як націєтворчий імператив і художня сповідь.....	5
РОЗДІЛ I. “Поетика болю” і пошуки стилю: жанрово-стильова парадигма експресіонізму в західноукраїнській прозі 20-х років ХХ ст.....	18
1.1. Риторика гуманізму в романі Осипа Туряньського “По́за межами болю”.....	22
1.2. Епіфанія смерті як чільна риса поетики новелістичного мислення в малій прозі Кліма Поліщука.....	30
1.3. Проза Мирослава Ірчана. Антивоєнний пафос повісті “Матвій Шавала”. Міфологема ритуального жертвоприношення як центральний сюжетоконструктивний чинник новелістики Мирослава Ірчана.....	39
1.4. Алгоритм експериментаторської прози Степана Тудора: метафоризм, оніризм, “ОРС”.....	56
РОЗДІЛ II. “Вчини мене бичем Твоїм, Ударом, вистрілом, набоем, Щоб залишивсь хоч чорний дим Над неповторною добою”.....	74
2.1. Тема стрілецької Голгофи та її жанрово-стильова реалізація у прозі 20-х (Юрій Шкрумеляк, Олесь Бабій, Василь Софронів-Левицький, Микола Матіїв-Мельник).....	74
2.2. Уроки національної революції через призму “романтики вітаїзму”: герой як репрезентант “філософії чину” (Федір Дудко “Отаман Крук”, Клим Полішук “Гуляйпільський батько”).....	81
2.3. Оманливі горизонти “зачарованих на Схід” (Василь Бобинський, Антон Крушельницький, Петро Козланюк).....	88
РОЗДІЛ III. “Минушина – наука на майбутнє”: історична белетристика 20-х (Андрій Чайковський, Юліан Опільський, Богдан Лепкий, Катря Гриневичева).....	98
РОЗДІЛ IV. Експатріантська творчість Володимира Винниченка (“На той бік”, “Поклади золота”, “Лепрозорій”).....	125
РОЗДІЛ V. Ідейно-художні домінанти прози 30-х.....	142
5.1. Ідейно-стильова та жанрова палітра прози “трагічних оптимістів” (Юрій Липа, Леонід Мосендз). “Трагічний європеїзм” епіки Юрія Косача.....	144
5.2. Наталена Королева: європоцентризм й аксіологія духовності... ..	176
5.3. Українська революція й боротьба за державність України в прозі 30-х: Роман Купчинський, Юрій Шкрумеляк, Віталій Юрченко, Юрій Горліс-Горський, Олесь Бабій, Іван Зубенко.....	185

5.4. На перехресті “політики й естетики”: проза Жигмонта Процишина та Ростислава Єндика.....	200
5.5. Імператив України як силове поле життєтворення й текстотворення. Громадянський подвиг Івана Садового та Василя Кархута.....	205

РОЗДІЛ VI. Збагачення жанрово-тематичної палітри прози в 30-ті роки. Фантастична повість. Історична тематика в літературному дискурсі прози 30-х.....	219
--	------------

РОЗДІЛ VII. Метанаратив Уласа Самчука про українську людину на перехрестях історії.....	235
--	------------

РОЗДІЛ VIII. “Голос землі” у літературному дискурсі Західної України 30-х: Галина Журба, Іван Керницький, Василь Ткачук.....	277
8.1. Пошуки національної ідентичності в прозі Галини Журби.....	277
8.2. Ієрофанія землі й природи в прозі Івана Керницького й Василя Ткачука.....	291

РОЗДІЛ IX. “Новатори конструкції й новатори нарації”: “Дванадцятка” та інші.....	303
9.1. “Батярські” новели Богдана Нижанківського.....	306
9.2. Еросно-танатосна парадигма фрейдизму як генеральний алгоритм побудови новелістичного сюжету (“Екзекуція” Івана Черняви).....	309
9.3. “Штудерні” сюжети новелістики Василя Софроніва-Левицького.....	316
9.4. Таємниці “хімерного серця” крізь призму таємниць жанру: проза Ірини Вільде.....	320
9.5. Ліризована проза: сповідь жіночого серця.....	329
9.6. На березі вічності: модель міфосвіту Богдана-Ігоря Антонича.....	331
Післяслово.....	345

ВСТУП

Текст як націєтворчий імператив і художня сповідь

Історично так склалося, що література поневолених націй не мала розкоші бути вільним ширянням думки митця в позахмарних висотах, “втечею у вежу зі слонової кості” чи розніженим мрійництвом “на березі кастальському”. Вона передовсім мала бути “цитаделлю духа”, духовною зброєю, знаменом, що гуртувало до змагу за право утвердитись на власній землі, стихією, що акумулювала й водночас живила націєкреативні й державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної ідентичності. “Бо, – як підкреслював В.Державин, – хоч політика теж деякою мірою творить націю, проте переважно обмежується тим, що в громадсько-державному пляні реалізує – або ж, принаймні, намагається реалізувати – ті чинники, які вже існують і є встановлені; а становить націю її духовність, творена мистцями і, передусім, мистцями духу – поетами й мислителями” [2, с.63]. Особливо артикулюється роль літератури як засобу вираження й збереження національної самості сучасною постколоніальною критикою – саме як “важливий будівельний блок і засіб вираження національної ідентичності” й “структура протистояння колоніалізму” (М.Павлишин) трактують національні літератури народів, що звільнилися з-під імперського гніту, у своїх працях Едвард Саїд, Ева М.Томпсон, Франц Фанон, Ентоні Д.Сміт, Лейла Ганді, Гаятрі Співак.

У духовному просторі української культури тяглість традиції від гранично, максимально наповненого націєзбережувальним кодом Шевченкового слова – “я на сторожі коло їх поставлю слово” – завжди спонукала українського митця до чіткого усвідомлення свого високого обов’язку. Кулішів заклик будувати власну державу бодай у слові (себто спочатку у сфері ідеї, астралу) – “Отечество собі грунтуймо в ріднім слові” – відгукнувся “державою слова” в парадигмі справжньої духовної реконквісти 20–30-х років – літератури, що творилася на західноукраїнських теренах за умов утрати після поразки національної революції української держави “де юре” й “де факто”. Вона здійснила цю місію й у вигнанні, давши її творцям у таборах Ді-Пі, у далеких заокеанських просторах гостро-

ностальгійне відчуття єдності з духовною Україною, усвідомлення високої місії протистояти владі темноти, яка щільно облягла після Другої світової війни всю материкову Україну. Це література, творена у 20-ті вчорашніми учасниками буремних подій, лицарями української революції й збройних змагань за державність, котрі замість гвинтівки взяли до рук перо – сповняючи Лесин духовний заповіт: “Слово, моя ти єдина зброе...” – і передали естафету літературному поколінню тридцятих, яке могло вже, маючи певну вироблену попередниками традицію, дозволити собі розкіш експериментів зі стилем та жанровими модифікаціями, дбаючи водночас про високу художню вартість, поєднану з національною та християнською домінантами. Імперативом цієї літератури стала місія текстуального опору неоімперському поглинанню, збереження духовного, сакрального простору для народу, якого вкотре обернули на раба на його ж таки землі. Вона була й рупором ідей, що формували незламну віру в будучність України, і моделлю взірцевої поведінки для плекання патріотичних устремлінь та активного чину молоді, і берегинею високих моральних, духовних цінностей, важливих для українця з діда-прадіда й жорстоко нищених більшовицькою ідеологією в радянській Україні, де натомість насильницькими методами щеплювався у свідомості затероризованого масовими репресіями, замордованого голодом населення чортополох відступництва від усього рідного й святого. Саме ця література виховала нове покоління борців – воїнів УПА, котрі піднялися на нерівний бій із гестапівцями й енкаведистами, сформувала їхні ідеали й готовність стояти на смерть, повторивши долю козаків Хмельницького на річці Пляшовій... Пострадянський феномен “реабілітованої літератури”, сторінки книжок, що в закритих львівських спецфондах упродовж більш як півстоліття тужили за читачем, зберігаючи натомість тавро енкаведистських цензорів, укотре наштавхують на думку про єдність силового поля біографічного синергену й текстотворення за умови сповідування автором єдиного морального імперативу – як у випадку життєвого подвигу Ю.Липи, замордованого енкаведистами, чи В.Кархута, відомого українського фітотерапевта, літературна творчість якого ще має повернутися із забуття як в історію літератури, так і до сучасного читача. Переслідування з боку польської влади за національно-патріотичні переконання, ув’язнення в гестапівській тюрмі, п’ятнадцять років каторжних ро-

біт у вугільних шахтах і золотодобувних копальнях Колими... Його подвижницьке життя, сповнене служіння Україні, “скерованість його біографії” до найшляхетнішої мети потверджує слушність міркувань Є.Маланюка про те, що “біографія є мистецьким твором її власника”. Цілком справедливо можна сказати про Ю.Липу, В.Кархута, Ю.Горліса-Горського, В.Юрченка, У.Самчука та інших письменників-патріотів як про “... чудом явлену постать суцільної людини, з однолитого національного матеріалу зроджену особистість, яка не лише літературно, а що для нас важніше, – біографічно дала зразок національної повноти і великого національного серця” [8, с.230].

Ведучи мову про розвиток прози на західноукраїнських землях 20–30-х рр. ХХ ст., слід говорити про феномен Тексту, твореного в полі дії єдиного морального імперативу, духовні імпульси якого завжди полум’янітимуть у горнілі національної культури, Тексту, що є органічною складовою загальноукраїнського цілісного літературного процесу, адже “і своїми інтенціями-намірами промовляти до світу від імені всієї України, і своєю проблематикою та автурою західноукраїнська література 1930-х рр. ХХ ст. була загальнонаціональною літературою” [1, с.11]. Цей єдиний текст творять речі різної мистецької вартості – від вершинного в нашій літературі “роману болю” О.Турянського, високохудожньої прози “пражан” (Л.Мосендза, Ю.Липи), європеїзованих романів та повістей Наталени Королевої – естетки, котра сповідувала в “добу жорстоку, як вовчиця” (О.Ольжич) гуманістичні ідеали, монументально-чорноземної “Волині” та трагічно-агіографічної “Марії” молодого Уласа Самчука, сміливих експериментаторських пошуків на терені жанру новели В.Софроніва-Левицького та Ірини Вільде – до творів, менш яскравих у плані художньому, однак значимих як незамінна ланка в єдиному процесі потужного духовного протистояння новоімперській політиці радянської влади на Україні, шовіністичним акціям пілсудчиків і більшовицькому етноцидові. Діаграма розвитку західноукраїнської й емігрантської прози міжвоєнного двадцятиліття в її тематичній, проблематичній та жанрово-стильових амплітудах засвідчує виразну тенденцію до реалізації завдань, які стояли перед усім українським письменством. Адже літературний процес на західноукраїнських землях характеризувався тими ж закономірностями, що й розвиток літератури на великій Україні: у 1922–1928

роках український літературний ренесанс розгортався по обидва боки Збруча. Для широких літературних дискусій не ставав перешкодою навіть кордон: усі проблеми, що піднімалися на сторінках київських чи харківських видань, знаходили відгук у Львові та еміграційних центрах у Празі й Варшаві, набуваючи тут, завдяки Д.Донцову та Є.Маланюку, виразнішої національної інтерпретації. Дискутувались проблеми кризи української літератури, а відтак – шляхів, якими вона повинна надалі розвиватись; дискутувалася проблема позитивного героя, проблема художності та ідейної заангажованості. Однак уже з 1928 року, коли над українським відродженням почали згущуватись криваві присмерки, М.Хвильовий, Є.Плужник, Д.Фальківський, Б.Антоненко-Давидович написали відкритого листа, в якому зробили спробу відмовитись від характеристики їхньої творчості, даної свого часу Д.Донцовим.

Коли ж на радянській Україні запало “страшне провалля тридцятих” (Ю.Шерех), а з усього розмаїття творчих стилів і методів “українського ренесансу” періоду українізації, що незабаром став “розстріляним відродженням”, залишився тільки насаджуваний партією соцреалізм, західноукраїнська література взяла на себе життєво важливу для всієї нації місію текстуального опору радянському неоколоніалізму, ствердження української духовності, дбала про досягнення європейських естетичних горизонтів, протистояла нівеляції, що відбувалася в соціалістичному концтаборі, де український митець мав лише один вибір: бути зламаним духовно і стати “трубадуром імперії”, або бути знищеним фізично. “У той час, коли “східняки” мовчали, придушені московським централізмом, “західники”, тішачись відносною свободою в Польщі, могли замінити свої власні зусилля на культурному й літературному полі на зусилля, які іншим чином могла ефективно виконати ціла нація” [10, с.3].

Отже, вибір ідеологічного, тематичного та естетичного векторів західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття значною мірою зумовлений тією суспільно-історичною ситуацією, що склалася як на західноукраїнських землях, так і в підрадянській Україні на початок 20-х – кінець 30-х рр. ХХ ст.

Поразка національно-визвольних змагань, крах державницьких ідеалів національної революції спонукали до осмислення героїчних і водночас трагічних сторінок стрілецької епопеї; усвідомлення

загроженості українського буття як під більшовицьким ярмом, так і за умов тотального наступу польського шовінізму – до розбудови “держави слова”, що, у свою чергу, давало імпульс для розвитку жанрів історичної белетристики на матеріалі вітчизняної історії часів Княжої доби та козацтва, себто періодів української державності (саме тому особливою популярністю в західноукраїнській прозі цього періоду користується жанр історичної повісті, увага до якого не слабне і в тридцятих). На початку 20-х письменники-галичани пильно стежать за розвитком літературного процесу на великій Україні: їх також хвилюють літературні дискусії про шляхи, якими має розвиватися мистецтво слова, що точаться на сторінках періодики. Прикметно, що ще в 1922 р. В.Бобинський виступає зі статтею “Від символізму – на нові шляхи”, чільні положення якої згодом, на еміграції, знайшли продовження в Шереховій концепції “національно-органічного стилю” та “великої літератури” Уласа Самчука. Потребу стилю, який найбільше б відповідав завданню вироблення нового світогляду, обґрунтував і Д.Донцов у праці “Поетка українського рісоржіменту: Леся Українка” та статтях «Про “молодих”», “Три роки відновленого ЛНВісника”. На думку ідеолога націоналістичного напрямку, стилем, що формував би “активність на місці пасивного відношення до предмету”, найпереконливіше втілював би в художній формі “гін, активність, волю, жадобу до влади”, є експресіонізм.

Із середини 20-х років відбувається помітне пожвавлення літературного життя в Західній Україні. На зміну “депресивності” повоєнного світосприйняття, що позначалося й на культурно-громадському житті Галичини, виробляються чіткі ідейно-тематичні напрямки розвитку прози, стає багатшою її жанрово-стильова палітра, сміливішими художньо-естетичні пошуки, зорієнтовані на мистецькі здобутки Європи. Західноукраїнське та еміграційне письменство 20–30-х рр., як, зрештою, і письменники радянської України в період українізації, працює над виробленням нового мистецького світогляду, що остаточно поривав із розніженням ХІХ віком, з культом терпіння, оспіваним старшим поколінням українських митців, а мав би натомість своїм підґрунтям ідеологію дії, “активного чину” – боротьби за Україну, її духовні терени. У жорстокій добі тоталітаризму, яку художньо означив російський поет О.Мандельштам як “вік-вовкодав”, сентиментальна розніженість

була потенційно небезпечною для долі нації. Натомість постала необхідність гартувати волю й “чин” – гаряче прагнення дії в його безпосередньому втіленні. Тому західноукраїнська та діаспорна проза цього періоду, ще раз наголосимо, – незалежно від її художньої вартості, – це тексти, що утверджують духовні національні та загальнолюдські первні, національно-консолідуючі чинники, спрямовані на порятунк “загроженого існування національного космопсихо-логосу” (С.Андрусів).

“Друга хвиля” еміграції, що влила в західноукраїнське літературне життя нові потужні сили, стала ще однією важливою прикметою літературного процесу початку ХХ ст., вона зорганізувала його, наснажила донцовською ідеологією інтегрального націоналізму й ідеєю високого чину, адже феномен “літератури у вигнанні”, як розмірковував про це в однойменній статті російський експатріант В.Ходасевич, полягає якраз у внутрішньому імперативі “натхненого усвідомлення певної своєї місії, свого посланництва”, без якого “немає еміграції, є тільки натовп біженців, що шукають батьківщину там, де краще” [16]. На теренах Галичини, а також у двох еміграційних центрах – Празі та Варшаві – продовжили свою місію експатріанти з України – вчорашні старшини української армії, діячі мистецтва, політики. Ще задовго до появи “Саду Гетсиманського” Івана Багряного моторошну правду про сталінські концтабори розповів у романі “Пекло на землі” Віталій Юрченко (Юрій Карась-Галинський); тривожним набатом зазвучала “Марія” Уласа Самчука – повість-звинувачення радянському режимові в геноциді проти всієї нації; літописцями народного гніву в трагічній добі державницьких змагань України виступили Клим Поліщук, Юрій Горліс-Горський (Юрій Городянин-Лісовський), Федір Дудко, Іван Зубенко; високі духовні горизонти “людини непокірної” всупереч насаджуваної українцям сталінської ідеї “гвинтика й коліщатка” утверджували своєю прозою “трагічні оптимісти” – Леонід Мосендз і Юрій Липа. У Німеччині, а згодом у Франції писав філософські романи відомий усій Європі, натомість шельмований у СРСР Володимир Винниченко, чия проза не належала до донцовської парадигми західноукраїнської та емігрантської літератури, однак теж сповняла місію творення цитаделі духа українства, адже, піднімаючи філософські й морально-етичні проблеми, що хвилювали на той час Європу, що

звучали в працях Фромма й прозі Камю, український автор торував нашої літератури шляхи до європейського визнання, формував її естетичні горизонти – суголосно з тезою М.Хвильового про орієнтацію на психологічну Європу й відхід від “пасивного песимізму” російської літератури [15, с.601].

Ми не вважаємо за доцільне описувати розмаїття літературних угруповань, напрямків, видавництв, що були складовою літературного процесу на теренах Галичини та діаспорних центрів – Варшави й Праги. Адже це питання ґрунтовно висвітлене в низці праць, чільними серед яких є монографії Р.Олійника-Рахманного (“Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1990), М.Ільницького (“Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ с. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.), С.Андрусів (“Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.). Окремі аспекти його підняті в одному з розділів монографії Ірини Руснак (“Я був повний Україною”: Художня історіософія Уласа Самчука: Монографія. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – 406 с.). Однак і не можемо бодай коротко не зупинитися на чільних векторах літературного життя вказаного періоду.

Ідейні домінанти західноукраїнської прози 20–30-х, як і літератури назагал, визначалися панівними ідеологемами доби (слухно зауважив Р.Олійник-Рахманний, що ідеології в цьому періоді розвитку літератури відігравали основну роль). Хоча реанімацію літературно-мистецького життя Галичини після Першої світової дослідники переважно пов’язують із журналом “Митуса”, заснованим групою поетів-символістів (редактори – В.Бобинський та Р.Купчинський), спроба відродити модерністські традиції довоєнного літературного дискурсу успіхом усе ж не увінчалася: читач в умовах нової дійсності справді чекав іншого слова, чекав, за слухним зауваженням Р.Олійника-Рахманного, “від літератури певної місії”. І такою місійністю була позначена доктрина “державницької літератури”, проголошена Д.Донцовим у низці його статей та брошур (“Поетка українського рісоржіменту: Леся Українка”, “Криза української культури” (1923), трактат “Націоналізм” (1926)). Трибуною митців, котрі прагнули реалізувати ідеї Донцова у своїй творчості, став “Літературно-Науковий Вісник”, діяльність якого

було відновлено 1922 року. Силове поле “Art militants”-у, мистецтва войовничого, що кликало до дії, твореного “вісниківцями”, стає особливо потужним на початок 30-х. Після закриття через фінансові негаразди ЛНВ у 1932 р. Донцов видає новий журнал із назвою “Вісник”, що не тільки продовжив традицію попереднього часопису, а й значно увиразнив ідейну домінанту. Як зауважує І. Качуровський, найкращі українські літературні сили 30-х зосереджувалися довкола “Вісника” [7].

Носіями поміркованішого світогляду, зорієнтованого на християнські цінності, що намагався поєднати національну ідею із релігійною, став у Галичині вказаного періоду католицький напрям (Г. Лужницький, В. Мельник, О. Петрійчук та ін.), виникнення й діяльність якого дослідники пов’язують із літературним угрупованням “Логос” (1922–1930) та часописами “Поступ” (1921–1931) і “Дзвони” (1931–1939). Уже в першому номері “Дзвонів” редколегія чітко наголосила свою позицію – “давати нашим читачам якнайбільше здорову творчість, оперту о християнську етику та християнський світогляд” [3]. Улюбленою автурою журналу серед прозаїків були Наталена Королева, Катря Гриневичева, Богдан Лепкий, Галина Журба.

Літературне угруповання “Горно” й часописи “Вікна” (1927–1932), “Нові шляхи” (1929–1932), “Культура” (1924–1934) об’єднували прорадянських симпатиків. У зв’язку з початком геноциду на радянській Україні радянофільський напрям як такий, що не мав масового читача, втрачає позиції на літературних горизонтах Галичини – широка громадськість влаштовувала обструкцію тим, хто намагався переконувати її, що звістки про масові репресії на великій Україні – то тільки ідеологічні підступи ворогів Радянського Союзу. Такої обструкції зазнали й редактор нових шляхів А. Крушельницький, і популярний раніше в західноукраїнського читача автор історичної прози В. Будзиновський. Окрім того, особиста трагедія симпатиків радянської влади, котрі, повіривши щедрим обіцянкам, сподіваючись долучитися до розбудови державності України в лоні Союзу, прийняли запрошення радянського консула, а згодом були репресовані як вороги й агенти закордонних розвідок, остаточно поставила крапку в ілюзіях щодо політики Москви в Україні. Така доля спіткала В. Бобинського, родину Крушельницьких, К. Поліщука, М. Козоріса, Мирослава Ірчана...

До кінця 1932 року всі прорадянські угруповання й видавництва, за версією, поданою в УРЕ, були офіційно заборонені польською владою. Однак справжня причина полягала в нестачі матеріальних ресурсів, зумовленій відмовою фінансувати видання, що “ухилились від партійної лінії” й дозволили собі підтримати “шумськостів” та “хвильовістів”. Як підкреслює О. Тарнавський у своїх спогадах про життя літературного Львова напередодні Другої світової, “... хоч польська влада не сприяла тим виданням, як і не сприяла взагалі українським, то закриття їх було наслідком політичних потягнень в самій комуністичній партії” [13, с. 16]. І хоча група письменників, що об’єднувалася довкола “Горна” й “Вікон”, мала виразну ідеологічну платформу прорадянського вектора, якою й визначалися ідейно-естетичні горизонти їхніх художніх пошуків, задля справедливості слід сказати, що серед “горнівців” та “вікнівців” були й цікаві постаті, експериментаторська проза котрих далеко не вкладалася в тісні рамки пропаганди більшовицької ідеології й шаманського навіювання перспектив більшовицького раю. І яскравим прикладом такого незбігу амплітуди ідеологічних переконань та життєвої позиції з мистецькими пошуками є творчість Степана Тудора, одного з переконаних ідеологів прорадянського крила західноукраїнського письменства, “справжнього партійного бюрократа”, котрий “наголошував у своїх літературних есе на лінії партії більше, ніж будь-хто інший із середовища пролетарських письменників” [10, с. 70], і в той же час сміливо експериментував у площині жанру й стилю, за що йому часто перепало від ідейних соратників.

Окрім названих трьох напрямків, літературний процес у Галичині творився й великою групою прозаїків, котрі надавали перевагу ідеологічній незаангажованості (більшою мірою це стосується тридцятих років). М. Ільницький виокремлює їх у напрям “ліберальний із загальною ідеологією позасоціальної, “безсвітоглядності” митця” [5, с. 14]. Такі ж позиції сповідував двотижневик “Назустріч” (1934–1938 рр.). Один із редакторів цього часопису, відомий критик М. Рудницький, виступив на сторінках газети “Діло” (1935. – Ч. 115, 117) зі статтею “Чи мусить письменник мати світогляд?”. Критик обстоював тезу мистецтва для мистецтва, експериментів на теренах форми – услід за ним молода Ірина Вільде заявила: “Зміст – друга рідна річ, головне – оригінальна форма” [9]. Однак чи свідчить це

про збайдужіння західноукраїнських прозаїків у 30-х до національних проблем? Аж ніяк. Радше про реакцію на надмірну заангажованість ідеологією, намагання обстояти право митця на вибір. Та ж таки Ірина Вільде, попри експериментування з формою – жанром новели, оповідання й нарису, зовсім не зрікається національних питань. Інша справа, що ці питання в неї органічно поєднані в широкому спектрі проблематики загальнолюдської. І свідчення цьому – не тільки окремі новели письменниці, але й цікавий повістевий цикл “Метелики на шпильках” (1936), “Б’є восьма” (1939), “Повнолітні діти” (1939). І навіть така, здавалося б, далека від національних проблем експериментаторська проза, як збірка “батарських” оповідань Б.Нижанківського “Вулиця” чи новела І.Черняви “Екзекуція”, у моделюванні сюжету якої задіяна еросно-танатосна парадигма фрейдизму, усе ж органічно вписуються в духовну реконкїсту, що тривала на західноукраїнських теренах та на еміграції, відвойовуючи й утверджуючи сакральний простір національної культури.

Діаграма літературного процесу в Галичині та діаспорних центрах міжвоєнного двадцятиліття, зокрема оновлення прозових жанрів, вияскравлює певні особливості стильової й жанрової константи. Перш за все, проза початку 20-х як посттравматичне явище повоєнної доби значною мірою тяжіє до естетичних засад експресіонізму (ілюстрацією оніризму, примітивізму як напрямів експресіоністських можна вважати новели Степана Тудора, міфологізму – малу прозу Мирослава Ірчана, Кліма Поліщука). На тематичному зрізі ця проза переважно репрезентована антимілітарною тематикою і мотивом “стрілецької Голгофи”. По-друге, не вичерпав себе й народницький дискурс традиційно вжиткової історичної повісті романтичного характеру, хоча на терені історичної белетристики вже з’являються твори експериментаторські, зокрема “Шестикрилець” та “Шоломи в сонці” Катрі Гриневичевої.

Жанрово-стильове розмаїття західноукраїнської прози припадає на тридцяті: Улас Самчук оновлює жанр роману, розширює його тематичний спектр, оновлює жанрову парадигму, сюжетно-композиційну організацію та стильові доміанти. Своїми романами “Волинь”, “Кулак”, “Марія”, “Гори говорять!” митець створює потужний метанаратив про долю народу. Саме з його творами утверджується в українській літературі “філософічний реалізм”

(Єжи Квятковський), що синтезував і елементи модернізму. Тяжіння до розлогого епічного мислення, “оновленого реалізму” із стильовими елементами імпресіонізму характеризує прозу Галини Журби. Проза Юрія Липи, Леоніда Мосендза, Наталени Королевої творить яскраву стильову амальгаму неоромантизму, романтики вітаїзму, імпресіонізму. В історичній белетристиці розвиваються жанри роману (історіософські концепції Ю.Липи втілюються в художніх образах та ідеях “Козаків в Московії”) та оновленої історичної повісті. Історична проза тяжіє до документалізму, долання романтичного струменя в сюжеті та образотворенні. Цікавий синтез пригодницького й історичного жанрів з увиразненням “ідеологічного коду” (С.Андрусів) простежується в захоплюючих повістях С.Ордівського (Г.Лужницького). Експеримент у площині жанрів часто поєднується з опрацюванням політичної тематики. Яскравим прикладом такого синтезу є авантюрно-пригодницька повість Ю.Шкрумеляка “Чета крилатих”, повість І.Черняви “На Сході – ми!”, новелістика Ж.Процишина, проза В.Кархута. Західноукраїнські прозаїки намагаються освоїти тематику фантастичну та метафізичну (повість М.Капія “Країна блакитних орхідей”, збірка малої прози “Фантастичні оповідання”); серед богемних літераторів (група “Дванадцять”) набуває популярності жанр новели з класичною чіткою й бездоганною архітектонікою, що стає своєрідним тестом майстерності митця в царині композиції.

Західноукраїнська проза 20–30-х років ХХ ст. у всьому розмаїтті тематичної та жанрово-стильової палітри становила текстувальний опір російському неоколоніалізму, утверджувала національну самість, неперебутню ідею України духовної й України державницької. І нехай у дискурсі цієї прози не так уже й багато вершинних взірців, позначених непроминальною художньою цінністю, однак і ті твори, що становлять “типову продукцію масової культури”, усе ж виконували свою місію формування силового поля “цілісного світу національної культурної свідомості”, забезпечували “його функціонування-збереження-відтворення на всіх поверхах національної ідентичності” (С.Андрусів), – стали початком духовної реконкїсти 20–30-х, що згодом вилилась у потужний рух опору окупантам – як фашистським, так і радянським, а в повоєнній добі наснажила плекання духовного образу України на еміграції. Та чи віджила себе нині висока місійність мистецтва слова? Чи можемо,

маючи, нарешті, власну державу, не визнати слушності слів Уласа Самчука, сказаних у далекому 1945-му: "... яким правом ми накидаємо собі думки, що мова – це справа перестаріла, що література – це вже не першорядна актуальність, що українського літератора вже змінено з варті [...]. Ми мусимо хоронити щось таке, що є сильніше і триваліше від паперу чи каменю. Ми тепер переконалися і, можливо, будемо далі переконуватись, що історія вміє не одну дуже цінну річ обернути на грудку попелу, коли на це прийде потреба. Однак це не значить, що немає цінностей, сильніших від каменю і триваліших від писаного папірусу. Такі цінності є, вони мусять бути. Передусім такими цінностями є жива, вічно творча і вічно вібруюча думка народу; мова народу, пісня народу, воля народу [...]. Тут, у цьому комплексі, знаходиться також дуже цікаве джерело живучої води народу, це його література..." [12, с.10–11].

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Державин В. Національна література як мистецтво / В.Державин // Література і літературознавство: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / упор. та автор передмови С.Хороб. – Івано-Франківськ, 2005. – С.54–66.
3. До наших читачів // Дзвони. – 1931. – №1. – Зворотна титул. сторінки.
4. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? / Саймон Дюрінг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М.Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996 – С.565–566.
5. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. / М.Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с. + 24 с. вклад.
6. Ільницький М.М. Від "Молодої Музи" до "Празької школи" / М.М.Ільницький. – Львів, 1995. – 318 с.
7. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // Клен Ю. Твори. – Т.І. – Нью-Йорк, 1992. – С.5–22.
8. Маланюк Є. Чупринка і проблеми біографії // Книга спостережень: Статті про літературу / Є.Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – С.227–231.
9. Чит. за: Мафтин Н.В. Мала проза Ірини Вільде: Неповторність індивідуального голосу. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 116 с.
10. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) / Роман Олійник-Рахманний. – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.

11. Руснак І. "Я був повний Україною...": Художня історіософія Уласа Самчука: монографія / Ірина Руснак. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – 406 с.
12. Самчук У. Велика література. Доповідь Уласа Самоука на I з'їзді Мистецького українського руху (МУР), грудень 1945 р. // Самчук Улас. Роздуми про літературу: збірник літературно-критичних статей / упоряд., примітки, післямова М.Я.Гона. – Рівне, 2005. – С.8–28.
13. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944: Спомини / передм. М.Ільницького / О.Тарнавський. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
14. Томпсон Ева М. Розповідь із російської історичної географії // Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм: пер. з англ. М.Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2006. – С.59–64.
15. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? // Хвильовий М.Г. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1990;
- Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майдаченка. – 1990. – С.576–621.
16. Ходасевич В. Література в изгнании. Литературные статьи и воспоминания / В.Ходасевич. – Нью Йорк, 1954. – С.261.
17. Шкандрій М. Емігрантське відлуння // М.Шкандрій. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років: пер. з англ. М.Климчука. – К.: Ніка-Центр, 2006. – С.201–216.

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

(наз. №

73 2585

“Поетика болю” і пошуки стилю: жанрово-стильова парадигма експресіонізму в західноукраїнській прозі 20-х років ХХ ст.

ХХ століття розпочалося з випробувань на міцність основних цивілізаційних набутків людства, серед яких – ідея гуманізму. Війна понівечила високі гуманістичні ідеали, сповідувані старшим поколінням, явила своє обличчя гримасою болю, поставила людину вічна-віч із проблемою відчаю, покинутості. “Бог умер!” – теза, проголошена Ніцше ще до апокаліпсису Першої світової, у повоєнній екзистенції набула не тільки сенсу свободи власного “я”, але й небезпеки власної відповідальності перед буттям, вибору між правом бути людиною і вседозволеністю, прийнятною для звіра чи Бога. За образним висловом польського літературознавця Єжи Квятковського, у повоєнній літературі експресіонізму “Європа зализує воєнні рани”. Тому актуальним і для стильової палітри української літератури початку 20-х залишається експресіонізм, стиль, що найповніше міг оперувати “поетикою болю”, хоча, як слушно стверджує Н.Шумило [38], важливі ознаки експресіоністичної естетики в українській прозі з’явилися вже на зламі століть і виявили себе передовсім у творчості В.Стефаника. Посттравматичний шок, спричинений війною та поразкою національно-визвольних змагань, позначився й на літературно-мистецькому житті Галичини. Однак “після першої світової війни та окупації західних українських земель Польщею у Львові почало помалу відновлюватись українське культурне життя, а одними з перших у тому русі були українські поети й письменники, які вже на самому початку повоєнного десятиріччя дають про себе знати. То були молоді письменники, деякі з них вернулися з війни; але не мовчали і старші, які розпочинали свою літературну діяльність на початку ХХ ст. Або й ще раніше, як-от Ольга Кобилянська, Андрій Чайковський, Василь Стефаник, Марко Черемшина, Осип Маковей, Катря Гриневичева, Богдан Лепкий” [22, с.232]. Біль за знецінену вартість людського життя й утрату моральних принципів пронизує твори прозаїків старшої генерації – збірку прозових мініатюр О.Маковея “Криваве поле” (1921), переростає у високе гуманістичне звучання повоєнної прози В.Стефаника (зб. “Вона – земля”, 1926) та Марка Черемшини

(зб. “Село вигибає” (1925)), визначає інтонації оповідань збірки Катрі Гриневичевої “Непоборні” (1926).

Закономірно, що вибір ідейно-тематичних та стильових домінант у творчості прозаїків, котрі прийшли в літературу на початку 20-х, зумовлювався також потребою художнього переосмислення ситуації воєнного апокаліпсису, ствердження віри в людину. Окрім того, потужний вплив німецькомовної й польської літератур (творчість Й.Рота, Ю.Віттлиана, В.Реймонта, С.Жеромського, А.Струга, Ю.Каден-Бандровського, Є.Малачевські, літературне коло познанського “Zdroju” (1917–1922)) відіграв також не останню роль у спалахові в західноукраїнській стильовій діаграмі прози чільних прикмет “поетики болю”. Серед яскравих представників прози експресіонізму на західноукраїнських теренах – Осип Турянський (роман “Поза межами болю”), Клим Поліщук (збірка новел “Серед могил і руїн”), Степан Тудор (збірка новел “Народження”), Мирослав Ірчан (повість “Карпатська ніч”, збірка новел “Фільми революції”). Своєрідний стильовий синтез експресіонізму й символізму простежується в ліризованій прозі Юрія Шкрумеляка (“Поїзд мерців”), Олеся Бабія (збірки новел та нарисів “Шукаю людини: Нариси з часів війни” (1921) та “Гнів: Новели” (1922), Василя Софроніва-Левицького (зб. новел “Під сміх війни” (1921) і “Бо війна війною” (1922), фабульних і ліричних новелах Миколи Матіїва-Мельника (зб. “По той бік греблі” (1924), “На чорній дорозі” (1930)).

Проблемі дослідження поетики експресіонізму в українській прозі присвячена низка досліджень, об’єктом яких стала творчість “пізніх модерністів”¹. Це монографія О.Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника” (Мюнхен, 1986), праця С.Хороба “Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (Івано-Франківськ, 2002), дослідження Г.Сиваченко “Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст” (К., 2003).

Досі залишається актуальною видана ще 1929 р. колективна монографія, в якій уміщена розвідка С.Савченка “Експресіонізм у німецькій драмі” (Сяйво, 1929), де підняті питання генези, шляхів

¹ Саме так трактує експресіонізм Моклиця М. У праці “Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика”. – Луцьк: РВВ “Вежа”, 2002. – 390 с.

становлення, чільних рис поетики експресіонізму як літературно-мистецького напрямку. Важливою в цьому аспекті є також праця Юрія Клена "Експресіонізм у німецькій літературі" (Дрогобич, 2004). Ознаки експресіоністичної естетики, що виявилися в Україні вже наприкінці XIX – на початку XX століття, а також суто національні риси українського експресіонізму виокремлює Н.Шумило [38]; про експресіоністичні риси, наявні в імпресіоністичному письмі Миколи Хвильового, говорить Ю.Безхутрий [1]. Експресіонізм у структурі модернізму як його пізній етап привернув дослідницьку увагу М.Моклиці [16]. Однак український літературознавчий дискурс експресіонізму ще не охопив чимало важливих проблем і постатей літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. У ньому ще достатньо простору для реалізації дослідницьких проєктів, спрямованих на вивчення типології образно-стильових домінант української експресіоністичної прози, впливу світоглядно-оцінних чинників на своєрідність її архітекτονіки, національної специфіки художньої реалізації чільних рис поетики експресіонізму. Окрім того, ще залишаються не поверненими належним чином у літературний процес XX ст. чимало імен і творів, що були табуйовані в радянський період або ж трактувалися спрощено одноплослинно. До таких своєрідних "білих плям" у сучасному літературознавстві належить і творчість Мирослава Ірчана та Степана Тудора, зокрема їхня мала проза, що з 30-х років минулого століття майже не удостоювалась уваги літературознавців (якщо, звичайно, не брати до уваги ті кілька речень-загальників, що традиційно вводились у передмови до окремих видань творів письменників, чи всуціль заідеологізовані висновки П.Довгалюка в передмові до двотомника творів С.Тудора 1962 р.).

Образно кажучи, експресіонізм був покликаний до життя гострим відчуттям покинутості людини сам на сам із безмежним, безкінечним стражданням. У ситуації, коли проголошена Ніцше "смерть Бога" помножилась на жах екзистенції індивіда, що ризикує втратити через загроженість його фізичного й духовного буття свою "богоподібну" іпостась, народився крик нелюдського страждання покинутої вищою силою істоти. Тому серед чільних рис поетики мистецтва експресіонізму є тяжіння не до гармонійної впорядкованості, а до експресії вираження. Польський експресіоніст Ян Стур писав: "Хочемо якнайточніше, якнайкраще, якнайбільш безпо-

середньо виразити оголену душу, що насправді прихована в життєвих виявах" [46, с.210]. Митці-експресіоністи "... прагнули викричати й виспівати страждання, гнів, сум, страх, надію, вимагаючи від мистецтва оголеної тенденційності, різких контрастів і "вибухової" виразності слова та образу" [24, с.94]. Отже, література експресіонізму, поряд із філософією, стала яскравим свідченням екзистенційних метань і пошуків людства в жорстоких випробуваннях початку XX ст., вона окреслила траєкторію цих пошуків від відчаю – до абсурду, від усвідомлення кризи ідеалів – до утвердження гуманістичного ідеалу й трагічного героїзму самотнього бунтаря. "Танець на руїнах заперечуваного" як стилістика мислення Ніцше та шпенглерівська теза про "хижого звіра" як "найвищу форму життя, що вільно розвивається", болісно-гостро відлунюють у літературі експресіонізму. Домінантою філософських підвалин експресіонізму та осердям його естетики, що зумовлює і чільні риси художньо-образної системи, стає "руйнування культурних домовленостей зі смертю" (З.Фрейд).

У літературі експресіонізму знаходить свій вияв "страждання обличчя готичного Христа і екстатичний відчай бароко" (К.Едшмід), тобто, оголена душа, розірвана на пограниччі психічного надриву. Безперечно, однією з центральних онтологічних категорій, поряд із вітальною силою та силою любові, є категорія смерті. Ерос і Танатос – буттєва сітка координат життя, в якій перед обличчям смерті (як і любові) оприявнюється прихована сутність людини, спадають усі маски й серпанки, щоб явити оголену душу. Тому "... смерть для людей – найголовніша надія, їх єдина надія бути людьми" [2, с.48], вона постає "цивілізуючою силою, що веде до розуміння буття [...]. Смерть веде до буття: в цьому сутність надії і праці людини [...], в цьому страждання людини, причина її нещастя, адже за допомогою людини смерть входить в буття і через неї ж сенс покоїться на небутті; ми здатні розуміти, лише позбавляючи себе існування, роблячи смерть можливою..." [2, с.56]. Проблему смерті як епіфеномена людської ментальності глибоко проаналізував у своїй праці "Болезнь к смерти" С.К'еркегор. Думки філософа, котрий жив і працював у XIX ст., стали надзвичайно актуальними для формування епістемологічної парадигми початку XX ст., "страх" і "трепет" перед буттям як смертельною хворобою і смертю як останньою надією резонансно звучить у літературі

експресіонізму. Осмислюючи проблеми життя і смерті, великий психоаналітик ХХ ст. Зигмунд Фрейд у праці “Ми і смерть” дійшов висновку про схильність людини бути замороженою смертю, ставитися до неї так, як ставився первісний дикун: “... у нас нема ніякої інстинктивної огиди перед пролиттям крові. Ми нащадки безкінечно довгої шеренги поколінь убивць. Пристрасть до вбивства – у нас у крові, і, мабуть, невдовзі ми відшукаємо її не тільки там” [31, с.21].

Ставленням до смерті визначається в літературі експресіонізму й ставлення до проблеми сенсу життя, свободи людського волевиявлення та її межі, зрештою і любові – адже через смерть (“смертю смерть подолавши”) прийшла у світ найвища любов – любов Спасителя.

1.1. Риторика² гуманізму в романі Осипа Турянського “Поза межами болю”

В українській літературі, поруч із творами В.Стефаника, М.Яцківа, К.Поліщука, роман *Осипа Турянського (1880–1933)* “Поза межами болю” – справжній бестселер двадцятих років – є найповнішим виявом риторики й поезики експресіонізму. Свідчення цьому – і рівень читацької рецепції (маємо на увазі колективні читання в “Просвітах”), і відгуки в тодішній європейській критиці (віденські рецензенти віддавали перевагу романові О.Турянського над “Вогнем” А.Барбюса, “Червоним сміхом” Л.Андрєєва, “*Vae victis*” А.Віванті).

Осип Турянський народився 2 лютого 1880 р. в с.Оглядів Радехівського району на Львівщині в родині теслі. Освіту здобув у Львівській гімназії та Віденському університеті. З початком війни доктора філософії Осипа Турянського мобілізували до австрійської армії. Згодом був сербський полон і страшна “дорога смерті” через албанські гори. Ті неймовірні психічні та фізичні випробування, через які пройшов письменник, утікаючи з полону, і стали основою роману “Поза межами болю” (1920).

² Про сучасне трактування поняття “риторика” в системі літературознавчих категорій див.: Якуб З. Ліханський. Риторика // Література. Теорія. Методологія: Пер. з пол. С.Яковенка / Упоряд. і наук. ред. Д.Уліської. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с. – С.470–514.

Творча спадщина О.Турянського нечисленна, однак різно-стильова й різножанрова: тут і філософсько-публіцистичний памфлет “Дума пралісу” (1922), своєрідне продовження традиції іронічної новели Леся Мартовича, і роман “Син землі” (виданий у 1933), що поповнив народницький дискурс української прози, а в радянські часи був таврований як “куркульський роман”. Та вершинним здобутком став справді геніальний твір “Поза межами болю”, що приніс митцеві прижиттєве визнання. Письменник рано пішов із життя: сербський полон і “дорога смерті” далися взнаки тяжкою хворобою. Помер Турянський 28 березня 1933 р.

Роман “Поза межами болю”, як влучно підкреслив Ю.Липа, “виявив духовні терени самої раси”. Адже тут поєдналась висока гуманістична ідея з модерною манерою письма, в основі якої – найяскравіші риси поезики експресіонізму. Непроминальної художньої вартості надають творові глибокий психологізм, утвердження віри в перемогу високого духовного начала в людині (за висловом австрійського критика Р.Плена, – “одуховлення волі до життя”), етнопсихологічна основа творення чільних мікро- та макрообразів, їх закоріненість у глибинних пластах духовних цінностей українського народу. Потужний автобіографічний струмінь твору сягає універсальних, надособистісних вершин: Турянський був тільки одним із 60 тисяч полонених, яких гнали “дорогою смерті”, тільки одним із тих 15 тисяч, котрі залишилися живими.

Не випадково автор дав своєму творові ще одну назву: “Картина з безодні”. Семеро напівживих полонених, що зважилися на втечу, ступили дійсно поза межі болю, поза межі фізичних і психічних можливостей людини. Семеро загублених у сніговому безмежжі, опинившись у ситуації страшної боротьби інстинктів із духом, мали здати іспит на право бодай померти людьми. Серед утікачів – двоє українців (Оглядівський і Домбровський), угорець (Сабо), австрієць (Штранцінгер), поляк (Пшилуський), двоє сербів (Бояні й Ніколич). Таке “інтернаціональне” коло персонажів – не тільки дотримання правди факту. В ідейно-пафосному звучанні твору ця правда факту покликана підкреслити рівність людей будь-якої – упривілейованої чи гнобленої – нації, будь-якої соціальної верстви перед обличчям смерті: шанси вижити має тільки сильніший фізично.

За тезою німецького експресіоніста Зергеля, мистецькі образи експресіонізму, що “лише дух, душа”, “звільнені від примхи характеру й індивідуальної випадковості, незалежні від свого тіла, нетурбовані нічим, що не належить до їхнього справжнього ества, – тільки вони, ці буйні, що мають у собі саму тільки душу, вони – прелюди й чиста творчість Бога. Ці оголені істоти, що з потужними рухами потужні розмови провадять, від болю по землі качаються, для вияву горя та щастя лише пісню та вигук знаходять” [23, с.46–47], мусили бути поставлені митцем перед обличчям смерті в межовій ситуації, коли всі цивілізаційні “домовленості” з нею зруйновані, бо це – одна з головних умов повернення первісної цінності людського буття, вилущеної зі шкаралуші вторинного. Персонажі Турянського постійно відчують жаский, огидний подих смерті. Смерть присутня всюди – в білому савані снігу, що оповив стрімкі гори, в темних пащеках проваль, у запалих від голоду очах товаришів, у їх тілах і обличчях, схожих на мерців: “Від десятиох днів вони вже нічого не мали в устах [...]. Тіло з них майже зникло. Останки обшарпаного одіння висять на них, мов купа брудного й замерзлого лахміття на кістках [...]. У них уже ледве видно сліди обличчя. Замість щік дві ями, мов дві глибоко розкопані могили. Лице покрите, здається, не шкірою, лиш якоюсь чорно-сірою, землястою поволокою, що схожа на плісень у грибів” [27, с.45–46]. Влада смерті вчувається в непорушній застиглоті хмар, – “понура тьма хмар поклатася гробним каменем на змучені душі”, чигає на приречених звідусіль – “Куди око не гляне, з усіх-усюдів заглядає смерть. Із-за гори на крайнебі виповзли із темних глибин землі дивовижні облаки-страхиття і ще більше місце сонця заступили. Виглядали, мов казочні упирі. Отворили великанські, червоні, наче в крові скупані пащі, щоб кинутись на гори і пожерти їх зі сімома живими ествами” [27, с.51]. Персонажі роману поставлені в моторошні умови дійсності, в якій “зруйновані цивілізаційні домовленості зі смертю” – “воєнне пекло все обернуло в руїну: високі змагання Духа... людське достоїнство... честь... Людина стала звірем людині!” [27, с.110]. Опинившись у ситуації виживання, приречені змагаються за життя на рівні вивільнення найтемніших інстинктів. І в той же час вони шалено опираються цим інстинктам, відчайдушно намагаються зберегти людяність. Кульмінаційною вершиною першої частини роману є “танець смерті”: щоб пережити ніч, товариші

мусять розпалити багаття. Для цього треба, аби хтось пожертвував своїм одягом. Це має бути слабший, котрий і так уже не має шансів дожити до наступного дня. Але й найслабший – напівпритомний Бояні, котрий забув уже навіть своє ім'я, – судомно чіпляється за життя. Він боїться не так смерті, як жорстокості товаришів. Сабо пропонує розпочати танок – першим упаде найслабший. Решті треба буде тільки трохи почекати... І на тлі завмерлої снігової пустелі розпочинається моторошний танець тіней: “Мов сонні марева, що душать сплячого й виривають із його грудей крик жаху, так виглядали їх обличчя під час танцю. Серед тих облич, подібних до обличчя смерті, лиш очі мерехтіли дивним огнем і безмежним бажанням життя” [27, с.62]. Страшна істина, схована раніше “цивілізаційними домовленостями” за серпанками моралі, постала в огидній наготі перед божеволіючими з холоду й голоду людьми: “слабший мусить згинутися, щоб дужчий міг жити”. І все ж інстинктові протиставлено дух: “іскра людяності й співчуття”, що спалахнула в холодному досі погляді Сабо, засвітила в пригасаючій свідомості Бояні віру в людину й людяність.

Поряд з апокаліптичною образністю та “віталізацією смерті”, одним із найужитковіших прийомів поезики експресіонізму є деформація дійсності. Персонажі Турянського час від часу втрачають зв'язок із реальністю – переохолодження, голод, глибокі душевні й фізичні страждання спровоковують її деформацію; галюцинативні видіння у хворій психіці перемижуються із чітким усвідомленням небезпеки й приреченості. Ці видіння пов'язані з вивільненням прихованих психологічних травм: Пшилуському здається, що він стріляє у свою дружину-зрадницю, Оглядівському ввижається в обрисах засніженого куща силует жінки з дитиною на руках: він переконаний, що це його дружина з маленьким сином. Зібравши останні сили, Оглядівський намагається йти на порятунок.

Роман Турянського розкрив жажливу правду про неміч людську і в той же час возвеличив силу людського Духа. Приречені на голодну смерть переживають напружену боротьбу між інстинктом і духом: “Виникла жажлива боротьба між духом і тілом. З одного боку, стануло страшення почуття, що вони мусять стати людидами, а з другого боку, інстинкт життя, який у боротьбі не перебирає в засобах. Чимраз більш і більше охоплювала їх оця думка, ввірчувався їм у мозок, розшарпувала їм душу” [27, с.94].

Прикметно, що першу перемогу людського духу здобуває найкволіший фізично: серб Ніколич повстає проти звірячого інстинкту. Божеволіючи від голоду, він перший обурено відкидає запропонований Сабо вихід – з'їсти труп Бояні: "... вони стали відчувати вчинок Ніколича, як освободження з якогось несамовито важкого гніту. У їхнє глибоке мовчання вступила якась дивно святочна хвиля, наче промінь світла прошиб темні нетри душі; як усе діється, коли дух переміг тіло.

Байдуже, чи ця перемога була овочем пересуду й заботу, чи ні.

Може, вона не була доцільна, може, була непотрібна.

Але вони чули, що була свята, божеська, бо дух людей, що вмирали з голоду, мав силу кинути в жертву й саме життя, щоб поконати, здушити і вбити божевільну пристрасть тіла" [27, с.94].

Носієм духовного світла в романі виступає скрипаль Штранцігер – йому видима найвища істина. "Є сонце в життю!" – з гарячою впевненістю переконує товаришів по біді сліпий скрипаль, намагаючись підтримати силу їх духу в пограниччі, над безоднею безумства. Штранцігер, зігравши востаннє дивовижну мелодію туги й надії, жертвує єдине, що в нього залишилося дорогого, – свою скрипку, щоб підтримати вогник пригасаючого багаття. Штранцігер готовий добровільно пожертвувати одягом (а це означає – і життям) для розведення багаття. В очах товаришів він постає "святим" мірою свого страждання: від поранення талановитий скрипаль осліп. Серце його матері не витримало горя, а наречена з відчаю втопилася. Дізнавшись про їх долю, Штранцігер онімів – "замкнув увесь біль у темряві своїх очей і своєї душі і скам'янів". І тепер, у жорстокій боротьбі інстинкту й духу, що опанувала всіма, Штранцігер єдиний, хто не корчиться від голоду, не скаржиться на холод, не танцює божевільного танцю смерті. Його невидючі очі бачать те, що закрито для інших – світло віри в Людину: "Вони чули, що з темних ям його очей пливе щось таємне, могутнє. Щось ясніше світла, дужче сліпої сили божевільних стихій, святіше всіх богів.

Якась невмируща сила людської душі.

Якийсь могутній дух людини, що крізь нужденність сьогоднішньої хвилі, крізь роки крові, крізь хрести на цвинтарях, крізь сонні простори по загробні, крізь темряву безкочних засвітів бачить сонце майбутніх поколінь...

І людина, що в ній царить цей дивний, ясний і могутній дух, буде, вмираючи, радіти тому сонцю, що зійде колись..." [27, с.105].

О.Турянський "опредметнив" у слові біль людської душі й тіла, передав його відлуння кожним рядком свого твору. Цьому підпорядкована й композиційна своєрідність роману, в основі якої – кінематографічний монтажний принцип, і чорно-біла колористика, і максимальне ідейне навантаження зорових і слухових образів-символів як негативної ("облаки-страхиття", "мов казочні упирі"; "гірський хребет мов скелет дивного великана"; часто вживаний оксиморон "живі трупи", крикання круків), так і позитивної семантики (образи з марень Оглядівського: сонце, жінка, дитина, золоте колосся).

Роман "Поза межами болю" позбавлений рис моралізаторства: пройшовши сам безодню відчаю, автор не засуджує ні жорстокості, ні песимізму своїх персонажів. Пафос твору спрямований на інше, вагоміше й значиміше для письменника-гуманіста: велич людських терпінь, невтихаючого болю, на фоні якого малі навіть трансцендентне – "О Боже! Який ти малий, який ти марний супроти людського страждання!". І найвищою стає людина, бо вона знаходить силу здолати в жорстокій сутичці зі звіром, що народжується в нетрах власної душі, коли свідомість "блукає лабіринтами", жадливу своєю невідворотністю потвору канібалізму. Вона, квола від голоду й беззахисна, зібравши останні сили, повзе рятувати примарну жінку з дитиною... І нехай це тільки засніжений кущ, однак готовність кинутись на порятунок, забувши про власне життя, свідчить: і перед лицем найжахливішої смерті – від голоду – людина все ж не перетворюється на зоологічну одиницю – шпенглерівського "хижого звіра".

Вижити серед страшної снігової пустелі вдалося тільки Оглядівському (важлива автобіографічна деталь уже в тому, що прізвище персонажа походить від назви рідного села письменника). Іскрою порятунку, що не дала запастися морокові смерті, "іскрою спасення" стали для нього спогади-марення, в яких у єдиний буттєвий колообіг зливається сонячний день його власного дитинства й дитинства його сина:

"Біла хата...

Сонце малює віттями ясеня дивні квіти на стінах...

Дим в'ється мирно під синє небо...

дефініції говорить і хронотоп твору, і широкий спектр проблематики, піднятої тут.

За життя Турянському закидали небажання писати “щось про національні змагання” й громадську пасивність, ще за життя почали замовчувати його творчість – адже, на перший погляд, вона була далекою від національних проблем. Та за умови уважного прочитання роману стає зрозумілим, що твір відповідає й тим суворим вимогам, що були поставлені перед літературою початку 20-х років головним ідеологом і натхненником націоналістичного напрямку в літературному процесі: формує активне, вольове ставлення до життя, віру в Людину, передає “великі пристрасті сильної особистості”. Адже Д.Донцов уважав чільним завданням українських письменників указанного періоду вивести літературу із закутків провінційності на європейські шляхи. І твір О.Турянського цілком відповідав цим вимогам. Роман “Поза межами болю” не втратив своєї ідейної значущості та естетичної цінності й у наш час завдяки потужній риториці гуманізму, що пронизує всі рівні його структури – від мікрообразів до ідейно-оцінного рівня композиції.

1.2. Епіфанія смерті як чільна риса поетики новелістичного мислення в малій прозі Кліма Поліщука

Досліджуючи національний варіант експресіонізму, Н.Шумило підкреслює як одну зі своєрідностей модерної української літератури синкретизм напрямів і стилів: “-ізмів” у чистому вигляді”, як справедливо наголошує літературознавець, “в українській літературі практично не існувало” [38, с.306]. І все ж у прозі письменників – очевидців і учасників воєнних подій, котрі бачили крихкість людського життя й “руйнування цивілізаційних домовленостей зі смертю”, стильова домінанта експресіонізму є досить виразною. Серед перших яскравих взірців експресіонізму в українській прозі справедливо говорити і про ранні оповідання та новели Кліма Поліщука. Адже роман Осипа Турянського “Поза межами болю”, що його заслужено називають вершинним в українському експресіонізмі, з’явився друком у 1920 р., у той час як збірка прози Кліма Поліщука “Серед могил і руїн” побачила світ двома роками раніше – 1918 р.

Збірка з промовисто-експресіоністичною назвою вмістила дев’ять “оповідань і нарисів” (*авторська дефініція*), що вражають усеохопністю трагізму, суголосного ірраціонально-жахливій невідворотності к’еркегорівського парадоксу та шпенглерівської концепції людства як “зоологічної величини”, що йому відповідає. Усі дев’ять творів, подієвою основою яких стало пережите автором на фронтних дорогах, становлять поширену епіфанію вивільнення несвідомих передчуттів, страхів неминучого, ірраціонального. Загальну тональність, “пафос” збірки задано вже в пролозі (“В нетрах Латвії”), що, як, зрештою, і вся збірка, є “...виявленням бурхливих настроїв, безпосередніх почуттів, фіксації видінь “духовного ока” [23, с.44]. “В нетрах Латвії” має виразну нарисову структуру, яка дала змогу авторові через фрагментарність поєднати у творі кілька фабульних замальовок, не розгортаючи їх в окремі довершені новелістичні сюжети. Адже авторові-експресіоністові важливі не події, а своєрідні символи переживань і емоцій, викликаних цими подіями, – він прагне “показати не видиме, а споглянуте, не об’єкт, а суб’єкт, захований у об’єкті” [23, с.23]. Твір розпочинається промовистим описом старих латиських борів, де серед багниць “блукають озвірілі люде [...] і стомлено шепчуть прокляття”. Апокаліптична образність опису (“Холодний балтійський вітер захлинаючись скиглить серед могил та хрестів, і здіймаючи свої могутні крила над лісами і болотами [...], трубить в свої бойові сурми” [21, с.3]) має підкреслено деструктивний характер (“пошматовані хмари”) і тяжіє до хвилеподібної амплітуди завдяки оперуванню дисонансом і внутрішнім контрастом. Епіфанії смерті підпорядкована й колористика опису з переважанням сірої та мертвотно-жовтої барви (“небо, сіре і важке”; “жовто-зеленовате чоло місяця”). Центральний образ пейзажу-прологу – “жовто-зеленовате чоло місяця” – зумовлює подальшу організацію подієвих та орнаментальних структур, що прагнуть вилитись в епіфанічний досвід. Подихом смерті насичене саме повітря (“Була остання доба літа і в повітрі почувався подих смерті”), вона – скрізь, тому і невидима, однак являється як “осаяння” в риданні скрипки молодого музиканта, що й на фронті ніколи не розлучався з улюбленим інструментом. Скрипка “плакала і тяжко скаржилась”: в її звуках – передчуття неминучого. Вдосвіта загинув музикант, а з ним і його скрипка, розтрощена шрапнеллю...

Стан “вічного вмирання, не вмираючи” (С.К’еркегор), який переживають у кривавій бійні війни ті, хто залишилися ще живими, часто веде до вивільнення темних і жажливих інстинктів, що страшніші від самої смерті: санітар Безверхий дрючком добивав своїх же поранених, щоб обібрати кишені конаючого, благаючи при цьому Бога послати йому копійчину... Парадокс: навіть велична смерть утрачає там, де стає просто статистикою (як тут не згадати Ремарка: “Смерть однієї людини – подія, смерть мільйонів – статистика”), свій справжній, цивілізаційний сенс і вартує ... копійчину. В наступному фабульному начеркові твору епіфанізується враження оповідача від зіткнення зі ще одним виявом не стільки смерті, а перверзійного сприйняття її “кам’яними людськими серцями”. Збожеволіла від горя мати-латишка “шукає свого сина, якого убито на позиції ще влітку 1915...”. Її сумна пісня-завивання, уся її зовнішність викликає відчуття чогось неймовірно моторошного. Однак солдати з реготом виштовхують бідолашну жінку з хати, потішаючись над виданим їй якимось штабним циніком документом: “... разыскивая своего сына солдата, попутно может участвовать на всех солдатских балах и гуляньях вроде полковой дамы” [21, с.10]. І ця стражденна божевільна постає на рівні образності тексту та його ідейно-оцінного пласту епіфанією духовної смерті – скам’яніння людських сердець.

Асоціативно-поетична організація творів, що ввійшли до збірки “Серед могил і руїн”, на рівні архітектоніки часто реалізується через фрагментарність, як монтаж кінокадрів, що, власне, і характеризує наративну організацію експресіоністичної прози з її тенденцією до вираження, а не описовості. Саме така “монтажність” властива творам “Страдницький шлях”, “В часи безнадійності”, “Щось непевне”, в яких знаходимо і розмитість межі між реальністю та маревом, і лейтмотивність, що підпорядковує собі як мовну синтагму наративного дискурсу, так і тематичну синтагму історії, що оповідається. Адже за умов ослабленої сюжетності лейтмотивність заміщає сюжет. Лейтмотивне “провидіння” апокаліпсису в новелі “Страдницький шлях” монтується за градаційним принципом, емануючи від заданої на початку твору асоціативності емоційного змісту (“жовтуваті-руді хмари порожнечі” дають поштовх у рецепції читача до підсвідомих інтенцій із пекельним ландшафтом) до вражаючого своєю монументальністю й передчут-

тям катастрофізму мілітарного опису – сповненого агресивної експресії і різко контрастуючих сіро-кривавих тонів: “Наче прірва розкрила пашу свою і випустила їх на широку дорогу і вони йшли без кінця і краю всі сірі і всі однакові. Ряди за рядами, валка за валкою сунули вони, гойдаючи і хвилюючи над собою залізну щетину штиків. Слідом за ними сунули важкі гармати і під їх колесами стогнала земля і зойкало каміння [...]. Криваві потвори танцювали і реготалися в сонячній мареві над галицькими полями...” [21, с.15]. Сюжет цієї фактично безфабульної новели тримається на конфігураціях описових частин та контрасті (або паралелізмі) їх емоційного змісту. До прикладу, різко контрастує з наведеним вище описом опис марення, в якому калейдоскопічно змінюються видіння-фрагменти минулого – “зелена лука, білі метелики, барвисті квіти, дівчата якісь...”. Однак і в мареннях напівпритомного ліричного героя відсвічує червона барва – “... червоні вагони, безліч вагонів червоних... Всюди червоно, аж темно... Кудись лечу, падаю і падаю без кінця”, що є в цьому творі першою маніфестацією сходинок епіфанії смерті. Гранично влучний образ – порівняння старовинного кляштора з гігантським ангелом (“Палали будинки і білів, як гігантський ангел серед пожарища, старовинний кляштор” [21, с.18] – асоціативно посилює наративний зміст твору, увиразнює його екстатичний пафос (картини пожеж і мародерств сприймаються як неминуче й невблаганне лихо: “...на майданах в містечках біля кляшторів нас стрівали ксьондзи з хрестами в руках. З їх очей котилися сльози і вони щось говорили про милість неба, про ласку Ісуса...”). Новела своєю внутрішньою організацією повторює структуру всієї збірки. Через її морально-апокаліптичну символіку, контрастність та дисонансність художньо-образної системи розкривається екзистенція жаху і болю, “страху” і “трепету” людського серця перед незрозумілим, нічим не виправданим (бо ж утрачені будь-які “цивілізаційні домовленості” зі смертю) масовим кровопролиттям, гекатомбою невидимому й невблаганному богові війни. Усе довкола вражене страшною бацилою насильницької смерті й жаху, і тому город під садом, засаджений капустою, прочитується як нове череповище. Епіфанізація смерті у творі “Страдницький шлях” реалізується через лексико-тематичний еквівалент, пов’язаний із головою – зокрема головками

капусти, “геть посіченими кулями з кулеметів”, на яких де-не-де “порозливалися червоні плями свіжої крові” [21, с.19–20].

Мортально-апокаліптична образність творів, уміщених у збірці “Серед могил і руїн”, “маркує” світ як підкреслено ворожий людині, вона покликана гранично передати “межовість” ситуації, “видихнути стогін болю і відчаю”. У нарисі “В часи безнадійності” цьому підпорядковане домінування червоної барви в описах (“...в червонім відблиску пожеж ледве-що маячів “великий віз”, якийсь такий чудний і такий зайвий”; “котиться, гоготить, регочеться, реве червона хвиля і заливає собою весь захід”; “здавалося, що червоні дракони вибралися з підземної прірви..”, “червона стега неба”). Червоний колір – колір небезпеки, це і колір крові, вітальної енергії, і колір агресії. Такий же меті слугують і поширені в прозі експресіонізму фантазмагоричні, деструктивні образи, що в новелістиці Кліма Поліщука оприявнюються в образах драконів як носіїв смертельної небезпеки. На наш погляд, тут виразно простежується й зв’язок експресіоністичної поетики з міфом на рівні властивої для орнаменталізму (вважаємо, що проза експресіонізму з її фрагментарністю, принципом монтажності, ослабленою увагою до форми є орнаментальною) інтерференції міфічного і “сучасного” принципів побудови тексту й світу, зокрема на прикладі цього конкретного образу, властивого міфам і легендам, що сягають найдавніших пластів людської цивілізації. У них дракон втілює “первісну могутність”, постає “сторожем потойбічного світу”, а дослідники шумерсько-семітської культури вважають його зображенням богині хаосу Тіамат [17, с.84–86]. Як втілення страху, дракон був популярною емблемою воїнів різних епох і різних народів: римлян, кельтів, англосаксів, народів Сходу. Тому цей образ, що в культурній традиції людства наділений негативною, руйнівною енергетикою, є органічним для “кодексу краси” експресіонізму, адже він втілює руйнівну функцію смерті: “Здавалося, що червоні дракони вибралися з підземної прірви і, виблискуючи своїми огненими крильми, вирушили по землі і принесли руїну і смерть всьому живому і всім, що прагнули життя, співають пісень похоронних” [21, с.37]; “Біла далека точка світла нагадувала собою око якогось пекельного дракона, який лежить далеко за обрієм і злосливо позирає на чорну смугу лісів, щоб вишукати нас і спопелити своїм огненным зором” [21, с.50]. Мортально-апокаліптична забарвленість експресіоністич-

ної прози зумовлює певний тип хронотопу, що підкреслює контрастне зіставлення – самотність людини в цілому всесвіті. Адже, як наголошує один із перших українських теоретиків цього мистецького напряму, “... людина виходить ніби з хаосу і діє десь у безмежному просторі світу” [21, с.47]. Просторовий континуум збірки “Серед могил і хрестів” набуває планетарної масштабності: по горизонталі – до небосхилу; по вертикалі – до неба. Час не встигає за динамічним калейдоскопом болю і стає вічністю: “До вечора була ще ціла вічність і багато з нас не діждалися ночі” [21, с.20]. Фрагментарність, монтажність письма увиразнює цей хронотоп вічності: “Потяглися червоні ешалони, без кінця і краю йдуть сірі валки за валками, проходять ряди за рядами...”

Минають ночі і дні, проходить тиждень за тижнем, місяць за місяцем і цілі роки минають, а сірі ряди все йдуть і йдуть...” [21, с.21].

Як уже наголошувалося, збірка становить єдине ціле в тематично-стильовому, образному та композиційному аспектах. Кожен твір містить образи, через які епіфанізується смерть: плач скрипки, божевільна мати (“В нетрах Латвії”), посічені шрапнеллю головки капусти (“Страдницький шлях”), “... велетенська чорна постать людини з велетенськими крилами серед вогню” (“В часи безнадійності”). Смерть як “claritas” у нарисі “Щось непевне” являється через контраст двох образів: пораненого коня, що плаче, і закривавленого “москалика Гришки”, котрий заколов багнетом двох із ворожого табору і в стані ейфорії смакує, як йому дадуть “Георгія”: “... ніздрі роздулись, а рот так чудно всміхався і вишкіряв два ряди хижих зубів” [21, с.54]. У гіркій іронії авторської репліки – “Ось він, чоловік і добрий християнин, який любить ближнього свого і душу складає за друзі свої, скрадається звірем на такого самого, як і він, чоловіка” – виразно вчувається відлуння шпенглерівської тези: “Хижий звір є найвищою формою життя, що вільно розвивається”.

Кульмінаційним твором збірки, що вся є, по суті, сходинковою епіфанією смерті й моторошною ілюстрацією до шпенглерівської тези, стала новела “Злочинна тьма”. “Явлення” смерті тут особливо вражає містичною жорстокістю, стає ритуалом жертвоприношення, що нагадує надзавдання міфічного плану, однак веде не до відро-

дження, як у логіці міфу, а до остаточного морального переродження його учасників, утрати ними людського обличчя.

Алітераційність традиційного для всіх творів збірки “Серед могил і руїн” вступного опису, його ритміко-евфонічна організація (зокрема повторювання свистячого [с] та шиплячого [ч] – “осіння ніч схиляє своє чоло до долу і в білих туманах таємничо шепечуться тривожні сни”) задає емоційний тон новелі, спроектовується в тривожне передчуття жахливої небезпеки, чогось невідворотного, що має трапитись із подорожніми, котрі повертаються додому з фронту. П’яні однополчани горілкою заливають свій відчай, адже повертаються навіть без гостинців, а вдома чекають голодні діти. Тому не чують, що “чорні ворони зловіщим криком віщували їм нещастя”. Сп’яніння притуплює голос розуму, знімає табу, накладені цивілізаційними традиціями на вияв диких, темних інстинктів, закорінених у найглибших шарах людської (радше ще звіриної) психіки. Таке повернення у світ “доцивілізаційний” підкреслює і моральна символіка: кажан, сови, дерева, що нагадують “чудернацьких велетнів”. На відміну від більшості творів збірки, ця новела – виразно фабульна, її епіцентром, кульмінацією стає жахливий акт убивства, схожий до сатанинського ритуалу “спарагмосу”, роздирання жертвового тіла. Дорогою “пілігрими смерті” підбирають на віз ще одного фронтовика, котрий повертається додому. Вважаючи, що він – серед своїх, підпилий чоловік хвалиться новенькими асигнаціями, які “настарав” за службу. І тоді “один в другого бачуть страшну безодню в душі”, відчувають, як невблаганно насувається щось грізне й розкриває в їхніх серцях “страшну прірву зла”. Митець-експресіоніст із потужною силою вираження показує вивільнення несвідомих внутрішніх інстинктів – жаги вбивства (хоча видимою причиною злочину стають гроші, однак справжня причина закорінена значно глибше: навчені війною вбивати, вони одержимі жадобою крові, опанування чиймось життям – за Ніцше, “пристрастю до вбивства”, що живе в крові): “В темі неждано витягнулися дві жилуватих кістлявих руки [...] і як обценьки схопили його за горло” [21, с.80]. І в той же час, без змови, інші “свої руки” “сплелися в єдину силу, єдине зло”. І смерть, “найлюдяніше, що є в людях” (М.Бланшо) за умови природності її акту, постає перед спільниками як прокляття Каїна, що унеможливить згодом і їхній природній кінець. На зміну жадобі грошей приходить

жах перед сподіяним: “Для них вже не хватає місця на возі і вони підгортають під себе ноги, щоб не торкатися трупа... Дарма все, труп все розростається і розпухає в цілу гору, тиснеться до них і придавлює їх. Задихаючись і дріжучи всім своїм тілом, вони з невимовним жахом стежать за трупом, за його великими шкляними очима, темним ротом і великим чорним язиком” [21, с.80]. Як бачимо, знову в дослідницькому об’єктиві автора-експресіоніста стан психічного надриву – несвідомого очікування кари за злочин. Цей стан передано через гротескне роздування трупа, акцентації його мортальних ознак. Змовники відчувають, що, зруйнувавши “людяне” обличчя смерті, вони викликали щось страшніше від неї. Це відчуття катастрофізму, приходу чогось незнаного ними досі (адже смертей на фронті вони бачили вдосталь!) підкреслено і на рівні евфонічному через повторення звуків [т] і [р]. В одну мить убивці (в їх числі й візник) зіскакують із воза й біжать у безвість, гнані жахом. Та “за кожним з них, окремо, як велетенський кажан, летить сей страшний труп”, а “звідусіль, з усіх великих лісів лунають якісь страшні голоси і в темряві чогось здригається земля” [21, с.82]. Відчуття катастрофізму, пов’язаного з вивільненням приборканого цивілізацією прапервісного жаху, що руйнує тепер свідомість кожного з них, значною мірою реалізується через експресивне порівняння такого почуття з переслідуванням кажана. Інтертекстуальне поле цього образу відсилає і до християнської традиції, за якою кажани належать до супроводу князя тьми (ця проекція закладена вже в назві твору – “Злочинна тьма”), і до фольклору (адже кажан – це істота, що харчується кров’ю, висмоктаюю в живих, тобто упир; а ті, хто вчинив убивство, за фольклорною міфологією самі стають упирями), і до однієї з “капрічос” іспанського художника Ф.Гойї (“Сон розуму породжує химери”), на якій зображено, серед іншої нечисті, кружляння кажана над головою сплячого. Також на відчуття катастрофізму “спрацьовує” і відкритість простору дії – “понад усі кордони – звідусіль, з усіх великих лісів”.

Відомо, що жанр новели передбачає наявність у композиційному вирішенні твору різкого ситуативного повороту. На нашу думку, в експресіоністичній новелі “wenderpunkt” може бути заміщений (або поєднуватись) з епіфанією як несподіваним “явленням”. Сліпий лірник, що їхав на возі, нічого не почув за “риданням своєї

ліри”. Коли ж на його репліку ніхто не відповів, сліпий вирішив, що всі заснули, тому продовжив співати, змінивши попередній “репертуар” на коліскову: “На возі залишається труп і лірник з лірою, одна пісня і смерть, яку кудись везуть знесилені коненята” [21, с.82]. Справжнє “обличчя” смерті, її епіфанія – у цій колісковій. Польський поет і критик Ян Стур, маніфестуючи чільні завдання мистецтва експресіонізму, писав: “Прагнемо окремих випадок узагальнити, [...] видобути трагізм, прихований навіть у найнеприємніших постатях, трагізм, опертий на те, що коли сталося щось сумне один раз, то з малими відхиленнями станеться ще багато, багато разів [46, с.85]. І ця рокованість у новелі справджується: коні, збившись із дороги, виїхали над Случ. Віз зірвався з кручі, і “ще крик лірника останній і прощальний, ще одне жалібне іржання коней і все стихає в чорних хвилях ріки” [21, с.83]. Однак страшний ланцюг жертвоприношення не закінчився – не даремно “Мовчки лежать навколо сиві тумани і чогось чекають”.

Аналізуючи специфічні риси експресіоністичної естетики, що виявилися у творчості українських митців наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., Н.Шумило наводить міркування В.Домонтовича про близькість їх світоглядних позицій до деструктивістів та основну відмінність: “Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб’єктивістичний варіант: не ніщо, а я” [38, с.306]. Персонажі Поліщукової новели, породження жорстокої доби, відчуваючи, що втратили своє людське “я”, корчаться в муках агонії, прагнуть, щоб запанувала остаточна руїна й хаос, прагнуть дня “страшної голодної помсти, коли сонце заплаче кривавими сльозами”: “Хотілося все перевернути, і могутньою рукою скинути в безодню небуття, щоб прийшла на весь світ тьма і принесла б вічний спокій, сон, мовчання і тишу” [21, с.73].

Отже, збірка К.Поліщука “Серед могил і руїн” є переконливим свідченням того, що українська література початку ХХ ст. розвивалася в загальноєвропейському річищі, творчо реципіюючи чільні філософські й естетичні домінанти європейської епістеміологічної парадигми. Одному з перших українських прозаїків-експресіоністів вдалось переконливо опредметнити людський біль у слові, передати катаклізми жорстокої доби, спроектовані у внутрішній світ людини. Для прози Кліма Поліщука, як і прози експресіонізму назагал, характерна фрагментарність, тяжіння до асоціативно-ліричної

організації творів, лейтмотивність, що підпорядковує собі як мовну синтагму наративного дискурсу, так і тематичну синтагму історії, яка оповідається. Серед чільних рис поетики збірки – її морально-апокаліптична образність, зв’язок із “логікою міфу”, що виявляється найповніше в мотиві жертвоприношення та епіфанії смерті.

1.3. Проза Мирослава Ірчана. Антивоєнний пафос повісті “Матвій Шавала”. Міфологема ритуального жертвоприношення як центральний сюжетоконструктивний чинник новелістики Мирослава Ірчана

Високий гуманістичний пафос, засудження війни як ірраціональної, руйнівної сили звучить у повісті “Карпатська ніч” (1923) **Мирослава Ірчана (1897–1937)**. Подієвою й емоційною основою сюжету повісті слугували авторові враження від пережитого й осмисленого ним на кривавих дорогах війни. Мирослав Ірчан (Андрій Дмитрович Баб’юк) народився 14 липня 1897 р. в с. П’ядики Коломийського повіту. Юнаком записався добровольцем до легіону УСС. Бригада, у складі якої воював Ірчан, приєдналася до Червоної Армії, плекаючи надію на союз із більшовиками у звільненні Галичини від польської окупації. Так Ірчан опинився в радянській Україні. У 1922 р. письменник виїхав до Чехо-Словаччини. Тут деякий час навчався в Празькому університеті, зав’язав знайомства з канадськими українцями. Восени 1923 р. на запрошення українських організацій Ірчан переїхав до Канади, де прожив п’ять років. Разом з І.Куликом заснував у Канаді заокеанську філію “Гарту”. У Канаді була доопрацьована й почала виходити друком мемуарна дилогія “Трагедія Першого Травня” та “В бур’янах”, збірка новел “Фільми революції”, повість “Карпатська ніч”. Письменник працював над рукописом творів “Червоне озеро”, “Прерії” та “Акули” (з останнього зберігся лише уривок “В полоні морської орди”).

У травні 1929 р. Мирослав Ірчан повернувся в радянську Україну, де в 1933 був заарештований і засланий на Соловки. Розстріляли Ірчана в трагічному 1937.

Зустрічі з канадськими українцями, їхні розповіді та непересічні долі дали імпульс до праці над твором, у якому до власного

тяжкого досвіду часів війни долучилася б історія нелегких випробувань на чужині українського емігранта, дістала б логічне продовження тема, започаткована В.Стефаником. Наслідком такого задуму й постала повість “Карпатська ніч”. Майстерно побудована композиція забезпечила повноту художньо переконливої реалізації цих двох тематичних векторів твору, ба навіть їх резонансність щодо однієї з філософських домінант літератури експресіонізму – абсурдності людського буття, самотності людини перед лицем страждань і смерті. Композиційну основу повісті становить поєднання двох часових площин: минулого, що постає в спогадах центрального персонажа твору, Матвія Шавали, про його заробітчанські поневіряння в Канаді – і теперішнього – страшного воєнного пекла, в яке Матвій потрапив, повернувшись додому. Прикметно, що, розкриваючи сюжетну лінію воєнного лихоліття, Ірчан одним із перших порушив проблему українського січового стрілецтва як жертви кривавому молохові війни. Сильова манера повісті суголосна з апокаліптичними мотивами новел Марка Черемшини (“Село вигибає”, “Перші стріли”, “Село потерпає”) та романом О.Туряньського “Поза межами болю”. З “романом болю” “Карпатську ніч” еднає не тільки тематична близькість: спорідненість поезики творів зумовлюється архетипною основою центральних образів-символів, майстерністю показу граничних, межових станів людської психіки.

Матвій Шавала, вихований із дитинства в релігійному дусі, переживає глибоку душевну боротьбу: життя постійно випробовує його, як біблійного Йова, на віру в Бога й людяність. Саме земляк-українець, котрому довірився Матвій, украв у нього шестирічний загорьований у Канаді заробіток, прирікши тим самим на ще шість тяжких заробітчанських років. Утративши здоров'я, Матвій повертається додому, де його чекає остаточний крах надій: Матвієва дружина, отримавши звістку про його смерть, вдруге вийшла заміж. Духовними підвалинами образу Матвія, що своєю монументальністю нагадує Івана Дідуха з “Камінного хреста” В.Стефаника, є віра в Бога й любов до своєї родини.

Хворому, побитому життям Матвієві доля приготувала ще одне випробування: почалася війна і мобілізація на фронт. Серед кривавих фронтових бездоріжж, людських мук і конання, під шквалом шрапнелі, коли абсурдність буття, здається, сягла апогею,

Матвієва душа не витримує – рятується від жорстокого світу втечею в божевілля. У церкві, що єдина віціліла зі спаленого села й стала притулком для війська, Матвій цілує заболочений поріг і сприймає брудну санітарку за Пречисту... У галюцинативних видіннях засніжений куц біля церкви видається йому Христом, однак Спаситель тримає в руках рушницю... Руйнується найміцніша підвалина Матвієвої свідомості – віра в милосердя: “На проповідниці з простягнутими руками і тільки в сорочці стояв розхристаний, блідий Матвій Шавала і кричав:

Бога вбили, Бога застрелили, кажу вам! [...] Христос в крові! Христос з рушницею в руках!”.

Повість “Карпатська ніч” у своїй стильовій палітрі поєднала риси поезики експресіонізму й реалізму, подекуди навіть нату-реалізму.

Однак вповні талант митця-експресіоніста виявився в збірці малої прози, також присвяченій темі війни та, як влучно підкреслив В.Бобинський, сповненій “революційного екстазу” – “Фільми революції. Нариси й новели” (Нью-Йорк; Берлін, 1923). Збірка вмістила 23 твори: новели, ліричні етюди, оповідання. До жанрів малої прози Ірчан звертався ще в збірці “Сміх Нірвани” (1918), однак вона була тільки пробою пера автора-початківця. “Фільми революції” засвідчили в Ірчана-прозаїка справжній талант новеліста. Не забарилося й визнання критики: В.Бобинський відзначив у статті “М.Ірчан. Фільми революції. Нариси й новели” (1923) розмаїття настроєвої тональності збірки – від трагедійності “З днів страхіть” – до легко іронічного тону “Проса”, багатогранність мотивів, характерів, ситуацій, форм.

Творчість Мирослава Ірчана, як і Степана Тудора, у радянські часи маніфестувалася з виразно класових позицій. На пострадянському просторі українського літературознавства і Степан Тудор, і Мирослав Ірчан залишаються ще й досі репрезентантами гіршого штибу літератури соцреалізму. Об’єктивно ж новелістика Мирослава Ірчана засвідчує пошуки нових стильових і тематичних парадигм в українській літературі початку ХХ ст. та непересічний новелістичний талант автора.

Кінематографічний принцип побудови значної частини творів, уміщених у збірці “Фільми революції”, потверджує властиву для експресіоністської прози фрагментарність, відсутність чітко викла-

деного подієвого матеріалу, розташованого за причинно-наслідковим принципом, що компенсується асоціативним дескриптивізмом та введенням ключових деталей-символів. Новела “Весна” базується на поєднанні множинності асоціацій та лаконізму як фрази, так і жанрової форми. Уся вона становить розгорнуту епіфанію смерті. Фрагменти спогадів, неначе уривки кінострічки, мелькають перед внутрішнім зором учорашнього солдата, котрий утратив на війні здоров’я, друзів, віру в життя. Таку “візійність” мистецтва експресіонізму підкреслював К.Едшмід: “... усе поле зору митців-експресіоністів стає візією. Вони не бачать, а тільки дивляться. Вони не зображують, вони переживають [...]. Уже нема цілого ланцюга фактів [...]. Є тільки їх візія” [42, с.53]. У новелі “Весна” візія смерті проходить через усі п’ять фрагментів-стрічок жахливого кінематографа “чорної туги”. “Не люблю весни, – декларує на початку новели ліричний герой. – Не люблю, бо знаю, що вся ця краса – дочасна. Вічності хочу!” [8, с.290]. “Дочасність” – приреченість усього, що радіє весні, себто самого життя, potwierджується спалахами-візіями спогадів із війни. Ці короткі, максимально насичені згущеною образністю фрагменти об’єднує, “цементує” закладена в їх основі антитетичність: у першому, позбавленому подієвого матеріалу, кількома реченнями описуються чудовий весняний пейзаж, буяння трав і квітів, блакить безхмарного неба. І тільки єдина деталь (однак вагома настільки, що стає емоційно-настрояним ядром невеличкого фрагмента й задає пафосну тональність наступним “візіям”) звучить різким дисонансом: “Люди синіють з болю, небо – з розкоші” [8, с.291]. Наступні візії-кадри “монтуються” як спогади, що виринаються з-під контролю свідомості, котра вперто накладає табу на їх розпізнавання, за градаційним принципом, причому конструктивним прийомом усередині них є теж градація і наростаюча динаміка, контраст і дисонанс: “... клекотить, дзенькає, свище, кричить, ойкає, тарахкоче, гримить, ахає... [...] Війна! А запашні трави вилежуються, квіти солодко хитаються, жовті, червоні, білі, сині. І груди задихаються, і сонце голубить, і небо як дівчина, тільки на руці – кров...” [8, с.291]. У третій “стрічці” закладено зерно фабулізму, що скупі, однак надзвичайно ваговито проросте в подієвий матеріал, з якого відібране лише найсуттєвіше: людина в межовій ситуації, на пограниччі життя і смерті, й пропущено через призму діалога поранилих юнаків:

“Нас двоє [...]. Тільки в нього куля в грудях, а в мене в руці [...]. Над нами грішне небо, а під нами закривавлена трава [...]. – Помremo, Йване...”

– Не хочу... [...] Нам лиш на вісімнадцятий...

– Лиш на вісімнадцятий? – дивуюся самий собі. – А ми вже такі старі...” [8, с.291].

І ще – стрічка: шквальний обстріл – “і застогнала земля від тяжкої рани, задудніло в її нетрях. А нас прикрила свіжа глина”.

“Естетичний кодекс” експресіонізму, за яким вищою красою є глибина вираження “оголеної душі”, естетизування болю й жахливого, ставив за мету виразити правду про людину і її біль, крихітність її життя й безкінечність страждань. Ян Стур у статті “Чого прагнемо” закликав сміливо відмовитись від показу “приємного”, гармонійно впорядкованого чи прикрашеного, адже “краса значення” може бути і в потворному – естетичне задоволення має викликати експресія виразу, т. зв. “правда життя”, що полягає в “мові душі” – “... краса сама по собі не здатна в тисячній долі передати те, що є в нас і діється поза нами” [46, с.210]. І незауважена “правда життя” як “правда смерті” вражає саме реальністю непоправного. Адже якраз на війні оголюється найбільша трагедія життя: воно вагітне смертю. І хоча з кожною смертю окремо взятої людини гине цілий світ, життя продовжується: “З голови рідного Йвана на зелену траву витікає – мозок... [...] А навіщо ж надворі така гарна, така чарівна весна?” [8, с.292]. У новелі “Весна” страшним поцілунком смерті уражене буяння природи – квіти, трави, “грішне і привабливе” небо. Авторська настанова передати жаску усмішку смерті знайшла реалізацію в епіфанії; за кожним яскравим образом вітального наповнення миттєвим спалахом проступає тінь смерті: “Ненавиджу весну! І ненавидітиму до кінця. До кінця! Бо серед її пахощів і краси мене поцілувала сухими губами – *смерть*”.

Лизнула гнилим язиком серце, і я до сьогодні чую її холодний дотик” [8, с.292].

Представлена в збірці “Фільми революції”, окрім коротких наративних форм, і класична, фабульна новела “Княжна”, що є вершинною серед усієї прози Мирослава Ірчана, а також належить і до кращих взірців української новелістики. Екзотична інтрига у фабулі, наявність ключового образу-символу, елемент таємниці – усе це майстерно поєднано у творі Мирослава Ірчана з тлом

рельєфної і динамічної картини української революції. Даючи оцінку новели свого соратника по перу і переконаннях, В.Бобинський відзначав “діонісійський екстаз революції” як чільну ноту пафосного звучання твору. “Княжна” не належить виключно риторичній парадигмі експресіонізму: і авантюрне “забарвлення” сюжету, і майстерна архітектоніка (справедливо назвав тогочасний критик цей твір “перлиною синтезу й захоплення”), й елемент ідеалізації краси героїні з ворожого табору, і трагічний пафос пророчої візії фіналу борців за нове життя (ще в 1921 р. Мирослав Ірчан випадково передбачив майбутнє своє і своїх побратимів), і піднесення романтичного героя, відданого ідеї ошчасливити людство, над натовпом, свідчать про неоромантичну стильову домінанту, котра в той же час поєднана з окремими рисами поетики експресіонізму (домінування трагічного над героїчним, елемент “оголеної правди” про людину як звіра, зацікавлення перверзійними викривленнями психіки, зв’язок із міфологічним мисленням). Окрім того, епіфанія смерті не задіяна тут у ролі композиційно значущого чинника – вона радше вияскравлює наростання напруги в психічному стані персонажа, що веде до вивільнення його “притлумлюваного підсвідомого”. П’янокжаский подих революції, жорстокої богині Мирослава Ірчана й мільйонів її фанатичних служителів, влучно асоційований Бобинським із “діонісійським екстазом”, проступає на сторінках твору огненно-кривавими пересторогами з глибин прапервісного, міфічного, прихованого в найпотаємніших сховах підсвідомості. Смерть і життя, краса й огидне, духовна чистота княжни й ницість тваринних інстинктів “товариша” Довбана прочитуються в підтексті твору як опозиція діонісійського й аполонівського начал людської натури та суспільства. Колишня красуня-комунарка, жертва паризьких барикад, чий череп прикрашає інтер’єр князівського палацу, у галюцинативному сновидінні персонажа попереджає його про фатальну замкнутість міфічного ритуалу жертвоприношення – “Всі ті, за долю яких ви боретесь, задавлять вас [...]. І моє тіло огризали собаки на паризьких вулицях. Потім мою голову, тільки голову, взяли на ярмарок і продали. І моя голова мандрувала. Переходила з рук до рук, аж опинилася тут.

Я тобі кажу: всі ваші голови, ваші білі черепа поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям” [8, с.268].

Наративна стратегія сюжету новели реалізується через взаємодію “точок зору” автора-оповідача, котрий маскує провалля власної психічної травми за розлогими розмірковуваннями про “революцію як коваля”, “що вміє так насталити найчутливіше місце, що воно стає тверде, як камінь” [8, с.254], і автора-персонажа, безпосереднього учасника подій, про які згадує його “alter ego”. Центральним мотивом твору є мотив смерті й ритуального жертвоприношення. Підтекстово обігрується тут і мотив неспроможності “врятувати світ” ні через красу, ні через жертву: “Бо життя – це ярмарок. Хто дасть більше, той купить. Хто захоче – знищить його. І немає на світі людей. Є тільки коadlo. Погане двоноге коadlo найпідліших створінь” [8, с.268].

Прикметно, що мотив смерті й мотив краси (зокрема жіночої вроди) вводиться автором у “силове поле” тексту з перших рядків, в яких оповідач говорить про нечутливість до смерті, викувану у його душі революцією – у душі, що змалку ненавиділа насилля й смерть. І міркування про “смертельні обійми” двох ворожих таборів, “смерть мільйонів” подаються майже паралельно із зізнанням про виключно платонічну любов до жіночої краси, краси як естетичної насолоди: “Ця хворість ніколи не завела мене поза межі, де забуваються ідеї”. Однак така “благодійність” має глибшу причину: служіння жорстокій богині революції зробило з двадцятичотирьохлітнього юнака “молодого старця”. Ознакою старості, неспроможності бути відкритим до життя, втрати вітальної енергії в першу чергу стає прочитуваний в оксимороні “молодий старець” кастраційний комплекс, спровокований “діонісійським екстазом революції”. Як відомо, Діоніс, давньогрецький бог землеробського кола, пов’язаний із стихійними силами землі, протиставлявся Аполону як божеству родової аристократії. Ці два начала, властиві європейській культурі назагал, активно артикулювалися у філософському дискурсі поч. ХХ ст. “Персональний наратор” (термін М.-Л.Ріан, що позначає автора-оповідача, котрий є одночасно й персонажем) аналізованої новели, переконуючи гіпотетичного адресата у відданості ідеям революції, нагнітаючи риторичку огиди й ненависті до “експлуаторів”, кількома штрихами все ж зраджує свою приналежність до духовної аристократії: такими “родимими плямами” є його вміння тонко відчувати й цінувати красу, музику, книги, огида до насилля, вихована в дитинстві і, як думає сам, тепер

переплавлена в міцну волю революційної необхідності. Світлі сліди доброго світу маминих казок, ще не затерті остаточно в його душі (на час подій, про які йдеться у фабульній частині, йому – 17!), та ніжне почуття до жінки як втілення краси, що “жевріє в куточку закам’янілого серця” – останні ознаки аристократизму духу, які вирізняють його серед бассаридів революції. Однак жорстока богиня оргаїстичних містерій вимагає повної відданості, вона насилає безумство екстазу вбивств, вона не визнає нічого святого, тому це святе слід жорстоко вбити у власній душі, аби остаточно стати своїм. Ритуальне вбивство не випадково відбувається в містерійному локусі екзотичного родового гнізда одного з найбільших аристократів Волині (в описі замку не випадково зустрічається порівняння “наче в казці”). Стихійна сила “сп’янілої революцією селянської маси” не зачепила замок волинського князя Баккарта, порятунком якому стала недобра слава про темних духів, що стережуть князівське майно. Відділ червоноармійців отримав наказ ліквідувати змовників, які отаборилися тут і “кормують всією контрреволюційною роботою на Україні”; очолює їх, як стало відомо, красуня-княжна. Загін прибув до замку ввечері. Обшук (залишена в замку далека родичка князя запевнила, що молода панна тиждень тому невідомо куди зникла) було відкладено до ранку, а тим часом червоноармійці вирішили оглянути панський палац. Розкішні колекції старожитностей, дивовижна бібліотека, вишуканий інтер’єр незвичайних кімнат (білої, рожевої, потайної чорної) приголомшують навіть незворушного товариша Ледяника, котрий втілює для оповідача фрейдівський “Я-ідеал”, на користь чого свідчить зізнання “персонального наратора”: “Він справді кам’яна людина. Такий холодний до всього, що нагадує мені вічні ледяні шпилі найвищих Альп. Його ніщо не зворушує, ніщо не хвилює [...] каторга вбила в ньому найменшу людську ніжність. [...] І я часто заздрю йому. Його вдача зробила з нього витриманого, твердого й непохитного революціонера. Я біля нього почував себе маленьким учнем” [8, 255]).

Епіфанія смерті як грядущого жертвоприношення оприявнюється в кількох, незначних на перший погляд, деталях: у білій кімнатці княжни – “на столику змарніла китиця жовтих троянд, дорогоцінна порожня скринька [...] – і в чорних гебанових рамцях портрет царської родини в терновому вінку”. Семантико-емоційне

тло новели із введенням цих образів вияскравлює не так переконання самого “персонального наратора” чи реального автора (переконаного революціонера-Ірчана, що не міг співчувати замордованій царській родині), як “ноосферну необхідність Логосу” (С.Кримський), ключ до розуміння якої – у наступному образі – картині Мадонни з Ісусом-немовлям: “... що, задивлена на свого сина, плаче. Безмірна туга на вродливому обличчі матері, а в очах і любов, і журба. Маленький синок спить тихим сном біля грудей скорбної матері і навіть не чує, як на його рум’яне личко падуть тихі сльози” [8, с.261]. У праці “Тотем і табу” Зигмунд Фрейд виводить християнську традицію трактування первородного гріха із вчень орфічного походження, за якими його суть становило вбивство бога-батька: “... в християнському вченні людство найвідвертішим чином зізнається в злочинному діянні доісторичного часу, тому що найповніше його спокутування воно знайшло в жертвній смерті сина” [33, с.1011]. Непроминальний відгомін першого ритуального вбивства вчувається в усій історії і культурі людства, саме відчуттям непоправності цього діяння навіяні геніям найкращі шедеври мистецтва. І не випадково наступним рівнем епіфанії смерті в новелі стає музика, в якій чи не найповніше з усіх видів мистецтва втілюється непогамоване, незаспокоєне почуття вини людства назагал, що приходить лише до обраних і терзає їх муками творчості. (Книга Ніцше “Народження трагедії із духу музики” показує, що за естетизованим “аполонівським” началом грецької міфології та драми приховується демонічна, ритуально-міфологічна архаїка діонісійства та древнього титанізму). Акорди Бетховена, що “застогнали-зойкнули” “серед глухої півночі в покинутих мурах”, “таємно і тривожно неслися по княжих кімнатах”, провадячи непроханих гостей у пошуках джерела цих дивовижних звуків до потаємної чорної кімнати: “Чорні стіни, чорні канапи, чорні меблі, чорне фортепіано. Тільки над самим фортепіано, на малій полиці, білів людський череп [...] Щось таємне, дивне і разом поважне наповняло цю дивну кімнату. Щось неясне, божевільне і тяжке. Що саме – ніхто не знав. І, по правді сказати, – по моєму тілі пробігли мурашки. Не з переляку, не з дива, а з тої таємничості, що наповняла чорну домовину-кімнату” [8, с.263]. Хто ховався від світу в чорній кімнаті й “шукав розради та забуття далеко від людей” у товаристві книг, музики та усмішки черепа, що

нагадувала: “мemento морі”, так і залишиться таємницею. Однак підтекстове наповнення цього інтегрального образу чорної (колір скорботи) кімнати-домовини відсилає до мотиву спокути, прагнення полегшити тягар первородного гріха власною, добровільною жертвою відречення від плотських утіх життя, умертвінням плоті. Загальну увагу привернув череп, череп молодої жінки, як визначив лікар Шибай. Цей мортальний символ у європейській культурі прочитується переважно як символ минулості життя, однак має й більш складне значення як осередок інтелекту, духу, життєвої енергії (частина тіла, найстійкіша до тліну). “Жреці революції” дозволяють собі цинічно жартувати навіть над смертю: Ледяникова репліка “з цього черепа можна зробити прекрасну цукорницю”, що відсилає до тези одного з апологетів пролетарського мистецтва – “На пепельниці – черепа”, знаходить підтримку у пропозиції заграли “нашій панні” “Баркаролу”. Опівнічна тиша сповнюється акордами гімну закоханих і блюзнірським сміхом. Кульмінацією фабульної частини новели, її пуантом стає галюцинативне видіння персонажа, чия перевтомлена вбивствами психіка (“Чи один череп бачив я? А скільки власною рукою розтрощив їх?”), заколисана звуками музики, ослаблює контроль над підсвідомим і вивільняє притлумлені раніше почуття. З.Фрейд у праці “Нариси з теорії сексуальності” говорить про походження глибоких неврозів як заміни низки “афектних душевних процесів, бажань, прагнень, котрим завдяки особливому психічному процесові (витісненню) перепинений доступ до вивільнення шляхом свідомої психічної діяльності” [32, с.684]. І хоча сам персонаж пояснює свій стан перевтомою (“звичайна втома”, “кілька ночей не спав”), причина його сну-візії вочевидь значно глибша. Постійне намагання бути таким, як ідеалізований ним Ледяник – безпристрасно-жорстоким слугою революції, і спротив голосу душі, що прагне зберегти бодай іскорку ідеалів дитинства (у першу чергу – матері, підтвердженням чого є мотив “казки матерів”, що оприявнюється ще у вступній частині новели, та казкових “княжен” і “королівен”, що в дитячому світі символізують невинність, чистоту), підточують своїм невпинним змаганням його психічне здоров’я. Уві сні персонаж остаточно звільняється від того, що заважає йому повністю самоідентифікуватися з “Я”-ідеалом. За Фрейдом, саме “Я”-ідеал “є спадкоємцем едіпового комплексу й, отже, виявом наймогутніших рухів “воно” і най-

важливіших доль його лібідо. [...] Конфлікти “Я” та “Я”-ідеалу [...] відобразять суперечності реального й психічного, зовнішнього та внутрішнього світів” [32, с.656]. Дивовижна поява живої дівчини замість черепа – із “стрункою постаттю і прекрасним обличчям, вповитим глибоким смутком”, “довгим чорним волоссям” і “блакитними очима”, її пророцтво (“ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям”), а особливо – апеляція до його потаємного, прихованого навіть від себе самого (“Ти хочеш стріляти? Стріляй! Тільки, коли навіть ти будеш стріляти в мене, то хто ж не буде?” – з акцентуванням “навіть ти” свідчить про втаємниченість, знання того, про що сам собі боявся зізнатись: “я чекала тебе роками. І ти прийшов. Я знала, що ти прийдеши”) дає вивільнення зв’язку жорстокості з лібідо, за рахунок чого, за Фрейдом, відбувається трансформація любові в ненависть, ніжних душевних порухів у ворожі, характерна для більшості невротичних випадків, а також для параноїдальних станів. Щоб стати таким, як омріяний Ледяник (“Я біля нього почувуюся маленьким учнем”), треба раз і назавжди покінчити з тим “далеким, давнім і знайомим”, що бентежить його в цій дівчині. Тому герой стріляє (“черепа був розтрощений надвое”). Стріляє, як і персонаж новели Хвильового, революціонер-фанатик, у власну матір, власну долю чи у власну душу. Орфей, що вбиває свою Еврідику замість того, аби вивести з темного царства Аїда... Як справедливо зауважує Ю.Безхутрий щодо персонажа Хвильового, “Текст засвідчує, як герой вичавлює із себе по краплині не раба, а людину” [1, с.263]; “глибока душевна криза веде “я” до справді шизофренічного роздроблення” [1, с.263]. У тексті Мирослава Ірчана є підтвердження нашої гіпотези щодо тяжкої душевної хвороби персонажа: “персональний наратор” говорить про хворобу як реальну перешкоду втілити задум описати ту дивовижну подію: “Хоч не знаю, чи зможу докінчити. Мене так все draжнить, так болить. Лікарі кажуть, що це звичайна недуга нервів від надмірної кількалітньої праці. Та я знаю, що це щось більше за нервову хворість” [8, с.256].

Фабула Ірчанової новели має двовершинне кульмінаційне вирішення: сон-візія чудової дівчини наступного дня знаходить своє реальне, життєве втілення. Місце сховку княжни вказав червоноармійцем Довбан, вчорашній слуга. Її справді знайшли в потаємній кімнатці кутової вежі. Та новелістичний пуант твору реалізується не

в подієвій площині: він зринає як мнемотична синтезія, аналогія між вчорашніми і сьогоднішніми відчуттями, що викликає “коротке замикання” й акцентує знані раніше, але не зауважувані фігури, звуки, кольори: “За хвилину привели білу княгиню і молоду княжну. Я глипнув і остовпів. І нервова мурашка розплилася по всьому тілу. Замість княжни я побачив перед собою таємну дівчину, що з’явилася мені вночі в чорній кімнаті. Вона глянула на мене холодними блакитними очима, та я не витримав її погляду і безсило впав у глибокий фотель” [8, с.271]. Однією з ключових фігур, що не лише рухає сюжет, але є важлива для потрактування глибинного змісту новели, є постать Довбана – вчорашнього попинача, що пристав до червоноармійців. Саме він втілює в новелі Ірчана “діонісійський екстаз революції”, такі, як він, глиняні големи, згодом, у 30-ті, чинитимуть масові репресії-розправи над своїми творцями, ідейними революціонерами, звівши утопічну мрію про рівність і братерство до звичайного задоволення власних інстинктів, “поскладають білі черепи” романтиків від революції “в музеї” і показуватимуть як власний трофей перемоги над “ворогами народу”. Для Довбанів нема нічого святішого за їхні власні інстинкти. Тому-то, коли красуня-княжна опиняється в його владі, Довбан вривається в її тюремну камеру й чинить наругу: він, вчорашній прислужник, тепер відчуває себе паном ситуації. Холодна, чиста й недоступна для нього раніше дивовижна краса, що дратувала своєю недосяжністю його худоб’яче ество, стає здобиччю, об’єктом реалізації брудного інстинкту. Людська індивідуальність пов’язана, як стверджують філософи, “з подоланням у світі особистості стихії сексу. Сутність особистості асоційована з таїною кохання, а кохання – це завжди перетворення інстинкту в духовну подію [...]”. Зустріч двох душ (згідно з платонівським міфом вони були призначені одна одній ще до народження) утворює особливий феномен “Ти”. Це “Ти” має вертикальний вимір; воно йде вгору до того максимуму душі, котрий позначають як Вище Благо, Абсолют, Бог” [9, с.36]. Поворотним пунктом, у якому реалізується новелістична несподіванка, стає розстріл княжни й Довбана в камері. Дізнавшись про вчинок Довбана, завжди незворушний Ледяник зблід: “Його руки і коротка люлька в зубах тряслися”. Реакція Ледяника, ужите ним щодо гвалтівника визначення “худоба” й блискавичне рішення розстріляти обидвох дають підстави вважати, що інтуїтивно він

побачив справжню машкару своєї богині – революції та справжню, тваринну сутність тих, кого мріяв “ощасливити” братерством і рівністю. Це теж жертвоприношення во ім’я очищення згальованого ідеалу. Однак для оповідача воно стає фатальним: “Грюкнуло два вистріли. Впало без зойку двоє тіл. Княжна і Довбан. Але я не тямлю, кого з них поцілила моя куля...” [8, с.273]. Орфей, що вбиває Еврідіку, також приречений: чим заповнить надалі екзистенційну порожнечу провалля, що зявиться на місці божественної вертикалі “максимуму душі”? Міфічний Орфей, який схилився перед Аполоном і не визнавав Діоніса, загинув, розтерзаний вакханками, екстатичними рабинями свого Пана. “Персональний наратор” Ірчанового твору розтерзав власну душу сам, принісши її в жертву революції (“... це щось більше за нервову хворість”). Однак жертва не відкупила реального автора від “праведного гніву” й “караючої руки” новоявлених “довбанів”. В Ірчановій новелі виразно відлунує фаталізм приреченості людини, неспроможність вирватися з ланцюга жертвоприношень і шпенглерівська теза про хижого звіра, який “є найвищою формою життя, що вільно розвивається”.

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення характерний для всієї європейської літератури початку ХХ ст., для якої “міфологізм” – і художній прийом, і світосприйняття, що “проглядає” за ним. Однак для літератури української він стає чільною сюжетною й підтекстовою моделлю реальної історичної ситуації, в яку потрапила ціла нація. Модель ця криваво проступає як в окремо взятих долях багатьох українців, так і на рівні історичної долі нації, і давньої рани “колективного підсвідомого” (за А.Белим – “разрыв рода и распад казацкого круга”), роз’ятреної ворожим вторгненням та інвазією чужинецьких соціокультурних псевдоміфів, що експлуатували вкотре утопічну мрію людства про віднайдення втраченого раю. За блискучою мішурою рівності й братерства люб’язно пропонованих апологетами більшовизму моделей інтернаціонального раю романтики революції не зуміли розпізнати примітивну ідеологію азійця-кочівника з імпліцитно руїницькою зорієнтованістю ментальності й паразитарною психологією споживача-грабіжника, втілену в личину “гегемона революції”. Про ситуацію в українському письменстві на той час слушно писав Д.Донцов: у 20-х роках свідомість майже всіх українських письменників розкололася – відтак у літературі запанувало “безсиле бори-

кання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць накинутих їй догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє” [7, с.80–85]. “Борикання роздвоєної душі”, що, зрушена силовим полем ідеології пролетарського хаосу, зірвалася з органічної для неї орбіти українського макрокосму, у пошуках обіцяного неоміфу “світової гармонії” (соціальної рівності) підтягла власне коріння, однак на рівні підсвідомого передбачила і темний тартар замість омріяного “світлого майбутнього”, і кайнове тавро тяжкого прокляття, змішаного на крові вбитого батьком сина й братом брата, виразно засвідчене в українській літературі через ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення. Новела Мирослава Ірчана “Перший переділ” є виявом кульмінаційного вибуху позасвідомого, темного в людській природі і водночас – неусвідомленого учасниками страшного дійства, закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст, ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на “батьківське право”, закопують живим у землю... Гордій Титаренко, похресник сільського старости й багатія Мазуренка, представляє нову владу незаможників і наказує старості віддати “печать”. “Зчинилася бійка. Кривава, вперта [...]. Не витримали бідняки – розскочились [...]. Бідні розбіглися, а багачські парубки потягли напівживого Титаренка і Панчишиного Юрка та й кинули у волосну холодну” [8, с.249]. Наступного дня підігріті самогоном, сп’янілі в передчутті екстатичного рецидиву прапервісного гріха (у працях З.Фрейда “Тотем і табу”, “Психологія мас і аналіз людського “я” дається пояснення “пристрасті до вбивства”, що живе в крові як рецидиви доісторичного пролиття рідної крові – розколу роду: “цілісність світу було зруйновано через доісторичний злочин і все, що пішло від останнього, повинно нести за злочин покару” [33, с.1010]), скликали село й засудили Юрка та Гордія до смерті. Хитро маніпулюючи настроєм сходки (а зібралися лише багаті, від бідняків прийшли одні діти й жіноцтво – “сумне і біле, як багачке полотно”), Мазуренко добився для свого похресника страшної кари: “хотів землі – дати йому. Щоб наївся досхочу. Живцем у землю!” [8, с.251]. За видимим злочином приховане неусвідомлене прагнення через жертву землі-годувальниці (ритуальне вбивство) повернути втрачену значно раніше ментальну цілісність роду: у фольклорі

українців побутує легенда про те, що на місяці, коли небесне світило вповні, проступають сліди братовбивства.

Чорноземна раса, на думку А.Белого, покутує прокляття “Каїнового роду”: “Петро убил Івана; Каин – Авеля; древний род разорван пополам: убийство близких – уничтожение предка во всех и распад каждого на две половины; каждый в роде теперь – “урод” (...). от обоих гибнет род украинский”. І це замкнуте коло особливо криваво відсвічує в переломних точках нашої історії...

Земля не прийме страшної жертви як благодаті – “... як йшли до села, то чомусь озиралися на майдан. Деяким причувалося, що з-під землі добувається протяжний стогін Гордія і плазує слідом за ними” [8, с.253]. Ця трагічна коротка новела в історичній реальності “фільмів революції” певне ж матиме своє продовження: назавтра вступлять до бунтівного села ті, хто принесе нову криваву жертву (недаремне ж Гордій кидає в очі своєму катові: “Мене сьогодні, а тебе завтра.”). І чим проросте Озіріс землеробського роду із землі, пересиченої кров’ю синів цього ж роду? Насіння чортополоху, вкинуте у свідомість українця рукою підступного ворога, проросте в Жнива Скорботи... Кривавий ланцюг жертвоприношень залишить на розтерзаній українській землі пустирі вигибних від голоду сіл, а в сплундрованій ментальності – рани, що не вигояться і в ХХІ ст.: чужі боги, спраглі крові, вкотре штовхатимуть брата на брата. Звичайно, примітивно було б уважати, що Мирослав Ірчан чи Микола Хвильовий писали свої твори, зусібіч опрацювавши юнгівське вчення про архетипи чи вишукуючи в “Золотій гілці” Фрезера чільні складники ритуалів жертвоприношення. Однак слід пам’ятати, що міфи, за слушним висловом Д.Кемпбела, “викладають вічні принципи”, слугують зв’язковими між нашою свідомістю і потаємними схронами нашої душі, джерелом головних спонук. У рецензії на “Улісса” Джойса в 1923 р. Томас С.Еліот писав: “використання міфа, проведення постійної паралелі між сучасністю і старовиною... є способом контролювати, упорядковувати, надати форму й значення тому величезному глядовиську злиднів і розброду, яке становить собою сучасна історія” [15, с.359]. Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення стає однією із чільних моделей української прози 20-х років як на наш погляд, також і з цієї, підкресленої Еліотом, причини: Мирослав Ірчан, Микола Хвильовий, Валер’ян Підмогильний, Григорій Косинка,

Юрій Яновський силою свого світобачення намагалися “впорядкувати” українську братовбивчу епопею “подвійного кола”, практикуючи в художньому просторі своїх текстів міфологему “смерті-воскресіння”, трансгресію смерті у вічність, чого вимагав пафос як експресіонізму, так і неоромантики чи романтики вітаїзму.

Новела “Перший розподіл” має чітко оформлену композицію. Автор графічно виділив п’ять фрагментів, кожен з яких становить автономну, відносно завершену цілісність: у трьох фрагментах домінує настрій страху, передчуття загрози, що нависла над сином і братом, контраст між погідним осіннім днем і відчаєм сестри, яка заспокоює смертельно хвору матір перед жакливою стратою Гордія. Ці ліризовані фрагменти, що нагадують голосіння (новела починається і завершується криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-а-мо!”) стають обрамленням фабульної частини твору, з викладом подій учорашнього дня і кульмінацією – виконанням присуду. Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується в “грізному гомоні дзвону”, що стелився по селу, скликаючи на сходку, і ранив страждене серце помираючої матері, а у хвилину Варчиної надії на милосердя оприявнює себе в “слабому усміхові сонця”. Згодом так же безсило усміхнеться на прощання сестрі скатований і не помилюваний Гордій. Групування персонажів у першому “фабульному” фрагменті гранично чітке: є два ворожі табори, безкомпромісні, сповнені ненависті одне до одного, що “били себе камінням і палицями, кусались і тягали за чуба”. І, як хор у давньогрецькій трагедії, “збоку стояли жінки і ломили руки”. Натомість у наступній, кульмінаційній частині, Гордій і Юрко залишаються наодинці зі своїми суддями, а осторонь – жіноцтво, “сумне і біле”. Не допомогло Варчине благання – “цілувала його (Мазуренкові. – курсив наш. – Н.М.) запорошені чоботи, і обнімала йому ноги”.

Дослідники новелістичного жанру підкреслюють спорідненість новели з драмою саме за згущеністю, насиченістю почуттів та динамікою викладу. Ірчанова новела і групуванням персонажів, і наявністю умовного хору (жіноцтво, що в рухах, жестах, плачі постійно виявляє своє співчуття – “Жінки поодвертались і, захлипуючись, побігли на село”), і кульмінацією, що є й на рівні символічному ритуальним жертвоприношенням (“Парубки топтали ногами

свіжу землю, підтанцьовували і п’яними голосами кричали на все горло:

– Їж, їж, вдався! Господи, помилу-у-у-й-й-й!.. [8, с.252]), нагадує давньогрецьку трагедію з її катарсисом як проблемою переходу життя в смерть.

В архітектоніці аналізованої новели цікавим є ще один важливий момент: сюжет твору, що розгортається у фабульній частині, має свою проекцію в трьох ліризованих фрагментах: фабулу можна цілком реконструювати за окремими репліками діалогу між Варкою і вмираючою матір’ю, однак саме тут, трохи “осторонь” кривавої трагедії, якраз і відчувається пульс вічності й непроминальної цінності жертви Христа. Мати-земля терпить наругу (мало людям покійників, вони вже живими закопують одне одного) – не витримує серце Гордієвої матері: “на її зморщеному обличчі застиг безмірний біль”. А протяжний стогін, що плазував з-під землі, резонансно підсилений криком Варки – “Мамо! Ма-а-а-а-мо!”, – розростається до планетарних масштабів, у ньому вчувається і крик новонародженого немовляти, і мука розп’ятого Спасителя. Звичайно, усі авторські симпатії, приховані за відсторонено-байдужою споглядальністю “осіннього сонця”, на боці Гордія й бідноти; можна б закинути авторові тенденційність: хіба привабливішими від Мазуренка та його поплічників постають довбани, тагабати, інші “борці за щастя”? Однак слід пам’ятати, що існує вища правда Тексту із закладеними в нього рецептивними потенціями. І у світлі цієї правди стає зрозумілим, чому так люто напився Мазуренко в день страти власного похресника, чому називає представників нової влади грабіжниками, чому робить відчайдушну спробу схилити Гордія до каяття (“Признаєшся, що заслужив кару?”), чому мірошник стріляє у свого кума, чому “стоять багаті і дивляться на мірошника, а всі – білі”... І у світлі цієї правди вже не як очікування неминучої розправи комунарів чи утвердження “більшовицького раю” прочитується кінцівка новели, що й становить своєрідний “вендепункт”: “Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений багатством надій на краще. Замість жайворонків, десь далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна?” [8, с.253]. На рецептивному горизонті тексту маячить надія: може, грішний хліборобський рід, що йшов люто брат на брата, відродиться серцем, ставши на ниві власної долі Творцем і Господарем.

Мала проза Ірчана – це органічна складова тієї рельєфної й динамічної картини української революції, що її з переконливою художньою майстерністю відобразили в нашій літературі М.Хвильовий, Г.Косинка, А.Головко, М.Івченко. Новели Мирослава Ірчана потверджують одну із цільних ідей психоаналізу К.Юнга про оприявлення в творі мистецтва найпотаємнішого, захованого у підсвідомості автора навіть від себе самого: “Твір несе разом з собою свою особливу форму; все, що хоче автор додати, відкидається, а те, що він хоче сам відкинути, виникає знову. В той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заповнює потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з доброї волі ніколи б не змогли реалізуватися. Але всупереч самому собі автор змушений визнати, що це [...] його власна природа відкриває себе й промовляє речі, яких ніколи не промовили б його уста. Він тільки може підкоритися цьому [...] внутрішньому імпульсові” [39, с.18]. Внутрішній “ідеологічний цензор” Мирослава Ірчана, переконаного більшовика, виявився безсилим перед вищою правдою Тексту, що прорвалася із глибин підсвідомого й реалізувалася в зображенні трагедії як окремої особистості, так і цілого народу саме завдяки використанню міфологеми ритуального жертвоприношення.

1.4. Алгоритм експериментаторської прози Степана Тудора: метафоризм, оніризм, “ОРС”

Аналізуючи розвиток польської літератури за міжвоєнне двадцятиліття, Єжи Квятковський серед напрямків експресіоністичних, актуальних у “прозі новаторській”, називає примітивізм, оніризм, метафоризм [43, с.256]. Стильова палітра західноукраїнської прози 20–30-х років представлена й названими “напрямами експресіоністичними”, що знайшли свій вияв в експериментаторських творах Степана Тудора.

Степан Тудор (Олексюк) (1892–1941) народився 25 серпня 1892 р. в с.Пониква на Львівщині. Фронтіві дороги першої світової привели Тудора на Україну: скуштувавши російського полону, активно включився в боротьбу за радянську владу, згодом учителював на Черкащині та Житомирщині. У рідну Галичину повернувся в

1923 р. Закінчивши Львівський університет, захистив дисертацію на ступінь доктора філософії (прикметно, що тема докторської дисертації Тудора – “Про т(ак) зв(аний) реалізаційний осуд у спостереженні” – засвідчує його глибоке зацікавлення психологією як науковця і митця). На відміну від своїх побратимів по перу й переконаннях (В.Бобинського, І.Крушельницького, А.Крушельницького), Тудорові не довелося пережити краху комуністичних ідеалів, яким був щиро відданий, та репресивних дій влади, за яку боровся: письменник загинув 22 червня 1941 р. під час бомбардування Львова.

Перший опублікований твір С.Тудора – новела “Орля” (“Діло” за 1925 р.) – засвідчив ті чільні художньо-естетичні вектори, якими розвиватиметься надалі талант митця. Це і стильове тяжіння до “романтики вітаїзму” та “динамізму”, і зацікавлення цариною підсвідомої мотивації людських учинків, і вибір для художнього освоєння ситуацій та подій незвичайних. Сюжетною основою “Орлі” стало старовинне азійське оповідання про високу офіру – ціною в життя – задля порятунку коханої людини. Подібний сюжет використовував ще в XII ст. німецький поет Гартман фон Ауе, згодом до нього звертався І.Франко.

У 1929 р. у Харкові вийшла збірка Тудорової прози “Народження”, що вмістила новели “Куна”, “Червоний усміх”, “Мати”, писані ще в буремні 20-ті, та оповідання “Марія”. А рік перед тим, в огляді “Наші автори”, В.Бобинський відзначив глибокий психологізм його новел: “кожна з тих речей – (...) неповторний, єдиний вислів великої індивідуальності”, “навіть найбільший європейський письменник міг би без сорому для себе підписатися під кожним з цих творів” [3, с.474–475]. З відстані часу видно, що критик не був тенденційним в оцінці мистецької вартості новел свого соратника-“вікнівця”: вони дійсно стали яскравою ілюстрацією напружених пошуків нових тематичних і жанрово-стильових парадигм українськими прозаїками 20–30-х рр.

Сам автор у передмові до збірки 1929 р. задекларував своє бажання розповісти про “переможну ходу революції”, та об’єктивно його зацікавленням стали не стільки зовнішні факти, події, скільки сприйняття цих подій людською психікою – аж до її паталогічних викривлень (новели “Куна”, “Червоний усміх”).

Серед досліджень малої прози Тудора – кілька зауваг В.Бобинського в літературному огляді “Вікон” за 1927–1928 рр. “Наші автори”, невеличкий абзац про новелу “Орля” та “Мати” у передмові Г.Сивоконя до творів С.Тудора, виданих у серії “Бібліотека української літератури” 1989 р. Обійдені увагою новели Степана Тудора і в ґрунтовній монографії В.Фащенко “Із студій про новелу”. Попри таку неувагу з боку дослідників, дві його ранні новели є яскравими взірцями типово новелістичної досконалої архітекτονіки, на яку автор змусив “спрацювати” й художньо-образну систему поетики експресіонізму. Тому актуальність нашого дослідження вмотивована в першу чергу необхідністю простежити специфіку новелістичного типу мислення в ранній прозі С.Тудора, що матиме перспективу як у створенні розгорнутої картини літературного процесу початку ХХ ст. назагал, так і у вивченні типології новелістичного мислення в українській прозі вказаного періоду зокрема.

Чільні ознаки поетики експресіонізму поєдналися під пером митця з його ґлибинним зацікавленням психологією підсвідомого, зокрема підсвідомої мотивації людських учинків. Ідеться про дві новели Тудора, опубліковані на сторінках часописів “Культура” і “Вікна” в 1927–1928 рр.: “Мати (Поліський примітив)” та “Куна (Оповідання про те, що діється на шляхах революції)”.

Естетичні засади, на яких ґрунтується дискурс новели “Мати”, засвідчені вже в назві твору – “Поліський примітив”. Адже серед формальних засобів експресіонізму як літературного напрямку називають “примітивізм людського та екзотичного”, а сам експресіонізм у теоретичному осмисленні постає як “стиль, що оперує елементами примітиву” [23, с.21], причому певні психічні стани персонажа – “страх”, “відчай”, “спустошення”, “заціпеніння” – перетворюються на “абсолютні” метафори. Отже, ввівши в назву слово “примітив”, автор підкреслив інтенційність твору не до чіткої архітектонічної впорядкованості, а порушення певного “канону” – жанрового, композиційного, наративного.

Акцент у новелі перенесено з подіївості на сферу відчуттів: не важливо (цього читач так і не дізнається), чому Ганна, молода мати, незважаючи на вмовляння власної матері, з немовлям на руках вирушає через зимовий ліс такої пізньої години. Увесь твір стає “абсолютною” метафорою страху, небезпеки, крижаного подиху

смерті. За філософським дискурсом експресіонізму, у художньому творі особистий “переживальний” досвід окремого індивіда конституює сюжетно-фабульну й наративну стратегію: “Ейдоси Гуссерля імплікують суб’єктивне переживання, цілісний сенс предмета, котрий змістовно і конститутивно визначає предмет, є невід’ємним від ідеї предмета. Гуссерль “онтологізує” не просто ідеї, а суб’єктивне переживання ідеї” [6, с.43]. У новелі Тудора на художню реалізацію суб’єктивного досвіду страху, тривоги молодой матері спрямована вся образна система твору: і чорно-біла, контрастна колористика нічного зимового пейзажу, і незначна, на перший погляд, однак вагома в художній організації всього твору деталь – місячне світло, м’яке, обволокуюче, покликане приглушити, замаскувати тривогу, приховати небезпечне й лихе; деталь, що спрацьовує на актуалізацію фантасмагоричного хронотопу, позбавленого часово-просторових координат реальності: облиті місячним сяйвом, верхи дерев здаються великими срібними кульбабами; ліс “палахкотить проти місяця м’яким маревом”, а “Внизу під віттям ґлибока, снігова тиша. Легка і оксамитно м’яка. (...) Над стежкою зводиться вгору склепіння верхів. Від нього звисає додолу блакитна сітка тіней. Здрігається за Ганниною ходою, сковзає по спині і стелеться вслід на снігу. Її неправильно сплетені вічка обведені пухким жовтим сяйвом” [26, с.247]. Підкреслена деталь дає імпульс до задіяння в системі еквівалентностей тексту ще однієї, уже інтенційно прозорішої деталі – “сітки”. Ганна лише вступила на магічну територію ірреального (на те, що ліс у структурі художнього тексту часто є архетипом небезпеки, указував Ю.Лотман), тому сітка “сковзає по спині і стелеться по снігу”. Однак нейтральний на перший погляд образ натякає на страшну загрозу – тільки-но Ганна, зваблена гіпнотичною дією замаскованої небезпеки (недарма ж ще на початку твору кілька разів повторюється фраза: “ліс її вабить”), заглибиться в нутро хащі, сітка стане пасткою. Ліс прагне своєї жертви – на підступах до села він “...вибігає до грядок двома стьожками молодой соснини. Схоплює ними стежку, як простягнутими губами” [26, с.247]. І тому в блідо-жовтій барві нічного світіння лісу імпліцитно присутня барва мертвотного, а рухливість тіней постає як сигнал наростання тривоги: “Всі тіні обведені стьожками пухкого жовтого сяйва. Світається. Уздовж по рівній дорозі світається тіні. Те ж і в ґлибо-

кому лісі. Вони там розвішані синьою тканиною – від дерева до дерева. В їх складках лежать тихі блідо-жовті світлячки.

Світлячки ворухнуться, [...] їх пухкі спинки видовжуються й повзуть довкола пнів. Сонні тіні тоді оживають. Глибина лісу сповнюється примарно тихим рухом” [26, с.247]. “Подієвою” канвою твору стає фактично рух Ганни й рух примарних світлотіней лісу. Динаміка такого сюжету забезпечується прийомом градації: завдяки майстерному задіянню автором інтертекстуальних деталей-символів, що особливо характерно, до прикладу, для прози російського письменника І.Бабеля, фабула в котрого розвивається не за подієвою розміткою подій, а за прихованими “всередині” оповідання асоціаціями, тобто зміст-фабула народжується із “зіштовхування” слів. Мотив місячного світла, перегукуючись із мотивом синьої сітки тіней (як зорових образів), підсилюється мотивом погублених дитячих душ (таку асоціацію викликає в Ганни слуховий образ – “слабе, самітне скигління”, що озивається з нутра лісу на плач її дитини). Наступним рівнем вияву смертельної загрози стає інтертекстуальний образ чаші: “місячна стежка слідів зайчика – як білі чашечки, в яких – темні перстенці”. Ліс може, нарешті, відкритися своїй жертві – “перстенець висковзає з чашечки і тремтить на снігу червоним кільцем. Ганна схиляється до нього. Перстенець в крові. Всі перстенці в крові. Вони лежать тихо під вінцями білих слідів. Коли Ганна торкає їх очима, вони висковзують з них і тремтять на снігу червоними кільцями” [26, с.249]. Імпліцитний натяк на приреченість матері й немовляти, що містився в попередніх деталях, стає очевидним, епіфанізується в перегукові метафори – “чашечки крові”, пов’язаної з ритуальним дійством жертвоприношення (чаша крові). Завдяки введенню в текст образу рівня “міфічного мислення” знаходить реалізацію епіфанія смерті. Тудорові вдалося майстерно передати відчуття жаху, що охоплює Ганну, граничне загострення інтуїтивного сприйняття нею небезпеки як чогось невідомого і тому ще жахливішого, та водночас такого, на що все ж підсвідомо очікувала, а тому – неминучого: оніричний світ жаху й химер сміливіше наступає, навіть “сторожка мовчанка” не залягла чи причаїлася – “виповзає з лісу”, а “нутро лісу пучнявіє напруженим чеканням”. Назустріч Ганні тепер уже не скрадливо мерехтять світлотіні, а “із греблі чорнолісся ллється потоками місячне саяво”, ціла “повідь місячного саява”. Така

повторюваність мотиву місячного світла в новелі змушує зануритися в глибину його підтекстів, вдатися до архетипного аналізу. Місяць – один із найдревніших знакових образів людської культури. Древні релігійні культи багатьох народів (у тому числі – й українців), пов’язані з нічним світилом, наділяли місяць магічною властивістю керувати людською долею: “Поширеність і могутність лунарних культів та місячного символізму частково пояснюється важливістю світла місяця для нічного полювання” [29, с.203–206]; “в деяких традиціях місяць вказує дорогу в потойбічний світ чи сам є місцем посмертного жительства душ”; “... в деяких культурах його іноді уявляли як погане око, що спостерігає за подіями, таке уявлення було вмотивоване асоціаціями місяця зі смертю” [29, с.206]. Про вплив місячного світла на психіку людини відомо давно, ще задовго до наукового обґрунтування сомнамбулізму; повний місяць має властивість загострювати безумство, навіть може спровокувати його появу; з повнею пов’язані й повір’я та легенди про перевертнів-вовкулаків, упирів. У давньогрецькій міфології знайшов своє відображення культ Гекати (одного з хтонічних обличчів місяця) – богині мороку, в образі якої тісно переплелися “хтонічно-демонічні риси доолімпійського божества, яке пов’язувало два світи – живий і мертвий. Вона – морок і разом з тим богиня, близька до Селени й Артеміді. Вона також полює, її супроводжує зграя собак, але її полювання – це похмуре, нічне полювання серед мерців, могил і привидів пекла” [17, с.269]. Отже, в образі місячного саява в тексті Тудора імпліцитно присутня ціла парадигма міфу, пов’язаного з астральним культом не тільки європейської культури – тут є перегук і зі східною традицією: “У східній іконографії місячний заєць змішує еліксир безсмертя під Деревом Життя (на деяких зображеннях місяць – чаша, в яку наливають цей еліксир)” [29, с.206]. У підтекстових глибинах Тудорового твору виразно пульсує імагінативний світ міфу, вибухаючи протуберанцями метафор (метафору Дж.Віко назвав “маленьким міфом”, а О.Фрейденберг наголошувала на “тотемічному образі” як її основі). Наповнені кров’ю чашечки слідів зайця в дискурсі тексту за відкритості його фіналу можуть прочитуватися поліваріантно: і як засторога, і як “еліксир життя”, як жертва за Ганну і її дитину (адже остання фраза твору – “Ганна відходить помалу (...). Слухає. У лісі спокій” – все ж дає надію на порятунок матері й немовляти).

Серед метафор художнього тексту дослідники виділяють дві фундаментальні: структурну та континуальну – “будівельна [...] походить з авторської моделі, де текст – об’єкт, а континуальна водна метафора походить з іманентного уявлення про текст-суб’єкт” [13, с.157], що ллється плавно, витворюючи сам себе з глибин імагінативного світу міфології й архетипів, піддаючись потужному імпульсу акту Творчості. У новелі “Мати (Поліський примітив)” спостерігається органічна взаємозалежність двох типів метафор: “континуальна водна метафора”, за допомогою якої відбувається розгортання сюжету (рух Ганни і рух світлотіней), спровоковує появу структурної, пов’язаної з вирішенням кульмінаційного напруження. Ця конститутивна метафора стає, як ми вже підкреслювали раніше, епіфанією смерті, викликає “ланцюгову реакцію” образності: “діаграмні” сплески образів ущільнюють час, посилюють напругу викладу. До прикладу, образ доріжки, яку молоді дуби “здавлюють терпким, холодним тиском. Доріжка повзе між ними, як стриманий, болісний стогін” [26, с.252] стає метафорою імпліцитно присутньої в нічному лісі небезпеки. Небезпека, відчута Ганною інтуїтивно, оприявнюється в сірій грудці, що несеться їй навперейми з гущавини, і, нарешті вислизнувши з обволокуючої, маскуючої субстанції (“по її сірому хребті сковзають місячні плями”), “вихлюпується” в “епіфанічний досвід”: “лук вовчого хребта вистрілює”.

Експресіонізм як вияв “естетики болю” повертає слову його первинну цінність, вилущену зі шкаралуші вторинного, через “іконографічність” і набуття ним виражальної функції – “воно стає стрілою” (К.Едшмід). Не дивно, що Тудорові, який експериментував зі словом, проголошуючи т. зв. “ОРС” (“оголений рух слова”), вдалося так гостро відточити його внутрішню, первісно-чуттєву наповненість. Суто експресіоністичним є і застосування властивої для цього напрямку “мови крику” (О.Білецький декларував експресіонізм як “мистецтво кричати”, а малярська генеза експресіонізму – маємо на увазі відому картину Мунка “Крик” – підкреслена в багатьох теоретичних працях різних дослідників): “Ганна вдихає глибоко. Підносить голову і викидає в повітря гострий, протяжний зов.

В одну мить спалахує нутро лісу його полум’ям, що вибухає в верхів’я тремтючими пасмами. Цілий ліс стоїть хвилину в яскра-

ному вогні Ганниного крику” [26, с.253]. Спостерігаємо калейдоскопічне поєднання звукового, відчуттєвого й зорового образів, що “вибухають” саявом: “Дерева (...) щемлять у напрузі. Тіні тріпочуть у вітті шматками порваних вітрил. Блиски вириваються з верхів’я, і все склеплене нутро лісу сповнюється жовтим тривожним саявом.

У саяві ... навперейми Ганні несеться хижий вовк”.

Дія неймовірно динамізується, сконцентровується в кінематографічний кадр руху двох тіл (мати – єдине ціле з немовлям), боротьби за життя, з одного боку, за здобич – з іншого, за анти-тетичним принципом, що знаходить втілення навіть на графічному рівні тексту:

“Го-го-го-го-го!...

Вовк!

– [...]

– Тук, ту-к –

– Серце дитини. [...]

Звірячим напруженням тіла скручує Ганна вбік і вистрілює скоком назустріч.

Зудар... Ганна схитується. Звивається кішкою в повітрі й падає грудьми на сніг [...]. Спинаяся в лук і стигне містком над дитиною. Земля згойдується вправо і вліво. Розступається вглиб. Ніч. Тьма...

І:

Тук, ту-тук...” [26, с.253].

Як уже зазначалося вище, заключна фраза (“Ганна відходить помалу (...). Слухає. У лісі спокій”) – своєрідний “поворотний пункт” новели – дає підстави вважати, що мати й немовля врятовані. Адже твір, уся художньо-образна система якого так виразно апелює до міфічного мислення, позначена особливостями імагінативної реальності, не може пропонувати чітко реалістичної відповіді – “Це світ можливості неможливого і неможливості можливого, якщо підходити до нього з позицій силогістики. Світ, де здійснюється нездійсненне і ніколи не здійснюється здійснюване вочевидь” [13, с.113]. Та обнадіює введена в заключний абзац новели (що в композиційному аспекті твору справджує суто новелістичний тип його організації запереченням попереднього змісту “вендепунктом”) тропіка, позбавлена конотації тривоги, страху, натомість наповнена спокоєм вщухлих пристрастей: над лісом спинилась

“тепла хмара”, з нутра якої “опускаються вниз білі пухкі павучки”, “ясні сутінки”, “м’яка габа” снігу.

Емоційно-враженняву основу своєї малої прози Степан Тудор збирав “на шляхах революції”: у 1915 р. старший унтер-офіцер австрійської армії потрапив у російський полон, де застали його події більшовицького жовтня. Зазнавши впливу ідей більшовизму, Тудор брав активну участь у боротьбі за владу рад. Класова диференціація персонажів більшості його майбутніх творів, умотивована щирими переконаннями Тудора-революціонера, позначилась-таки на художньому рівні цих творів, однак мистецький талант усе ж брав гору над політиком.

Новела “Куна”, як і “Мати”, є “абсолютною метафорою” певного психічного стану – страху смерті, що призводить персонажа до божевілля. І хоча автор вочевидь із неприхованою антипатією збирався розповідати про старого переляканого священика, протиставивши його “спорохнявілому” світові “переможну ходу революції” й подих вітру змін, усе ж “матеріал” значно вивищувався над рівнем політичних гасел, і замість іронії в новелі зазвучала трагічна нота к’єркегорівського парадоксу, буттєвої кризи, що полягає не в політичних чи економічних чинниках, а в самотності й безпорадності людини перед безглуздям існування.

Шляхом акцентування деталей, що стають лейтмотивними, у новелі паронімізується мотив “живого трупа”: “березівський батюшка”, ховаючись від більшовицької кари “в келійці на дзвіниці”, лежить на нарах, якими носили на кладовище покійників. Скрипіння пересохлої деревини викликає почуття тривоги й небезпеки в отця Тихона, однак тільки “фоновою” функцією ця деталь не вичерпується: завдяки їй у дискурсі твору задіюється такий конструктивний принцип побудови новелістичного жанру, як парадигматизація (введення в текст на всіх рівнях еквівалентностей (подібностей і протилежностей). Цей звуковий образ, як і схрещення атрибутів смерті й життя, асоціативно вивільняє потенціал тематичного мотиву смерті, трупа, що еманує в інші художні деталі (“нечуле, дерев’яне обличчя” отця; миша, що пробує гризти його “коряву п’яту”); звучить у репліці самого персонажа (“підожди, живий ще”), стає домінантою характеротворення (матушка “сухенька, дрібна, крізь мишачу дірку пройшла б”) та оприявнюється в окремих деталях зовнішності (крізь тонку шкіру руки

просвічують жовті кісточки). Постійне напружене очікування отцем Тихоном приходу комунарів, – адже горять довколишні хутори, горить Скиданівка, найзаможніший хутір в окрузі, запалений “комуною” за повстання проти колективізації – трансформується в його підсвідомості в очікування біблійного кінця світу, приходу антихриста, і тут уже не може спрацювати навіть авторська іронія. Отець бачить із віконечка свого сховку, як “розлилося вогняне озеро, коливається гулко, дихає в небо клубами диму, іскрами сипле.

Блукають по озеру гнучкі язика, пнуться угору, хочуть лизнути неба. Повзуть по вершках, присідають – і по хвилині натуги з гоготом плигають в небо” [26, с.227]. Цей тематичний мотив підкріплений і розмовою рибалок про народження в якомусь селі трійні – “та зубаті всі, до хліба одразу тягнуться” [26, с.240]. Цікаво те, що імпліцитний мотив виявляє себе всупереч свідомій скерованості автора до утвердження позитивів “нової дійсності” – “...мужичі часи пішли, зубаті часи. Наша бере!”. Адже, як відомо, у народі перед революцією та з приходом більшовиків ходили пророчтва про кінець світу, а нову владу, що руйнувала церкви, нищила всі моральні, духовні, культурні цінності, асоціювали з антихристом, прихід якого провіщали різні аномалії, у тому числі й народження немовлят із зубами.

Парадигматизація тексту новели відбувається й на рівні сновидіння: “Сниться йому, наче лежить він на дні глибокої ями між жовтими пісковими стінами.

Яма закрита зверху важким темним віком, з якого звисають проти грудей о. Тихона дві довгі тонкі лічки [...] біжать крізь них два струмочки піску. Кружляють рівними, жовтими батіжками і з м’яким шелестом лягають на грудях. Пісок холодний, важкий, і всюди, де стелються його м’які кружечки, тіло сповнюється олов’яною млостью” [26, с.228]. Свідомість отця виринає з липких тенет сну, та реальність, у яку він повертається, видається ще гіршим, ще фантазмагоричнішим сном: з віконця просто до його зіниць тягнуться два дивні місячні промені. “Колір їх міниться безустанну, переливаючись із зеленого в фіалковий. І зроблені вони наче з важкої холодної матерії [...] наче хто просунув крізь дірки дві тонкі штабки ясного, холодного металу й спустив їх нижні кінці батюшці на зіниці” [26, с.228]. Можливо, психіка отця, підірвана

останніми подіями, не може втримати контроль над підсвідомим, що виривається під впливом дії місячного проміння, однак він ще зберігає здатність аналізувати й розуміє, що з віконечка на нього дивляться чийсь страшні очі. Намагаючись позбутися омани, отець переконує себе, що це – страшний сон, та підсвідомість руйнує всі пута розуму: “Він розплющує очі й бачить на віконці людську голову... Дивно те, що це його власна голова. Сперлась підборіддям на нижній край віконця. Нахиляється в келійку й розглядає його зеленими очима. З обох боків чола звисають вузькі гострі листки” [26, с.230]. Голова надувається й запитує отця: “Чув?” (Надалі в тексті це питання і відповідь “– Як не чути – чув!” повториться як асоціативний дескриптивізм у розмові рибалок про сенсаційну новину). Вочевидь, у збожеволілого о.Тихона (зрештою, як і в багатьох його сучасників) глибоко в підсвідомості засіла думка про апокаліптичне антипришестя, яке на парадигматичному рівні твору втілюється і в жахливому реготі моторошної голови (хоча цей образ і має реалістично-конкретне, а не ірраціональне пояснення). Моторошна голова (асоціація – мертва голова) стає й епіфанією смерті. Тепер уже фізична смерть о.Тихона – справа нетривала. Духовна ж наступила, бо став свідком антипришестя й не протистояв йому силою своєї віри. Саме так, усупереч зумисному гротескному іронізуванню автора, сприймається сцена божевілья: “... він шулиться, шкірить по-собачому верхню губу й вибухає прямо в вікно голосним собачим гавканням. [...] Його тіло тремтить, як натягнута струна. Його схоплює дика крутіж і жбурляє ним разом з келійкою кружком у божевільний танець. По обох боках його голови виростають величезні крила. Вони підхоплюють батюшку з нар і кидають ним об стіни келійки” [26, с.230]. Коли непритомного отця матушка приводить до тями, його обличчя – “мов дерев’яне” (порівняння задіює перегук із дерев’яними нарами).

Двоє старих, безпорадних людей, зішулившись, напружено вслухаються в ніч. Кожне шарудіння за вікном паралізує їх розум і волю. Гряде щось жахливе, кінецьсвітнє, апокаліптичне. На відтворення цього психологічного стану спрацьовує порівняння (“гудуть на кладовищі тополі, як туго натягнуті струни” [26, с.235]). Велетенські арфи, що своїми струнами (корінням і кронами) сполучують світ живих і мертвих, гудуть реквієм за кимось, ще живим, але вже визначеним у жертву.

За своєрідністю композиційного вирішення “Куна” – двовершинна новела з чітким “вендепунктом” та традиційним для класичних взірців цього жанру “гайзівським” “соколиним профілем” у сюжеті. Напружене очікування переходить у кульмінаційний вибух: коли в шибку зашкрябали чийсь пальці, затупотіло під вікном, “щось велике, крилате вистрибує в неї з-за спини й повисає в повітрі. На довгій, тонкій шії витягається собача голова й вибухає над матушкою протяжним гавкотом [...]. Матушка скрикує тихо, осідає важко на краю ліжка [...]. Схлипує разів два. Стріпує руками в повітрі й, хитнувшись, летить стрімголов на долівку.

Над нею проноситься в повітрі крилате страховище. Одкинувши чіхрату голову на спину, сповняє воно всю кімнату божевільним реготом” [26, с.238]. Друга кульмінаційна вершина – дещо зглажена, позбавлена такої експресії й напруги, не має тих виразно імагінативних рис, якими позначена нічна пригода, хоча й “маскується” під подію фантастичну.

Уранці церковний сторож надивав на грядках біля Тясьминця водяника: “З-поміж стовбурів кукурудзи висовується проти нього чіхраста голова [...] й соваючи бородою по зіллі, одтягається в глибину грядки. Шкірить при цьому на діда верхню губу, наче вкусити погрожує”. Дід Охрім швидко приходить до тями, шкода йому тільки попівського пса Білка, що кинувся за “водяником” із кручі. Поворотний пункт новели, як і годиться в цьому жанрі, “розвінчує” нічну таємницю: причиною трагедії стало хижє звірятко, яке потрапило в зашморг капкана. Це куна билася вночі в шиби, намагаючись порятуватися від смерті, чим і спровокувала остаточне божевілья о.Тихона та смерть матушки. Степан Тудор вибудовує у тексті твору цілу сітку еквівалентностей, що виявляють себе із введенням цього ключового образу – образу звірятка, яке потрапило в пастку: перш за все – сховок отця, дзвіниця і нари як пастка, що її він сам для себе вибрав; згодом – пастка психологічна, постійний страх і, нарешті, божевілья як втеча від реальності й нова пастка, з якої йому не вибратись. Як ми вже підкреслювали, центральні персонажі позбавлені авторської симпатії чи співчуття. Однак – парадоксально – це співчуття все ж виникає в читача, бо спрацьовують об’єктивні закони художнього Тексту, за якими людина має бути тільки людиною, тим більше, коли вся крихкість людської душі, психіки поставлена віч-на-віч із жахом буття. Адже

в усій парадигмі європейської культури ХХ століття відлунує гірkota к'єркегорівського одкровення: "Що таке життя, як не безумство! А віра – як не навіженство, і надія – як не відстрочка!".

Отже, зроблений нами аналіз дає підстави виділити чільні риси новелістичного типу мислення прози С.Тудора в дискурсі експресіонізму. Як бачимо, уся художньо-образна система новел "Мати" і "Куна", їх виразно експресіоністичне стильове забарвлення тісно взаємопов'язані завдяки таланту автора із чільними канонами жанру. І хоча автор акцентує на сфері відчуттів, дещо відсуваючи подієвість на другий план, новелістична композиція не втрачає визначальної для цього жанру стрункості. Адже поетика експресіонізму, що передбачає увагу до певних (критичних) емоційно-фізичних станів персонажа, спрацьовує в унісон із жанровизначальною специфікою новели, в основі якої має бути незвичайна подія чи незвичайний переживальний досвід. Саме незвичайний переживальний досвід персонажів Тудорових творів конститує їх фабульну й наративну стратегію. Новелам письменника властиве максимальне навантаження на лейтмотивну деталь, своєрідний "образ-ризом", що пронизує всю тканину твору через сітку еквівалентностей та імпліцитно задіює парадигму міфу ("Мати") або паронімізує центральний підтекстовий мотив (мотив "живого трупа" в новелі "Куна").

Повість "Марія" – наступний твір С.Тудора – це, за справедливим зауваженням Г.Сивоконя, "одне з яскравих свідчень суперечності між талантом та служінням ідеї, котра [...] упокорює талант, робить його інструментом не так мистецтва, як політики" [25, с.341]. Повість виразно тенденційна: позитивними персонажами виступають тільки "пролетарі", у тому числі й родина єврейського пролетаря. Лая, його донька-революціонерка, дає притулок зведеній паничем Синицьким служниці Марії. Представників галицької інтелігенції та духовенства Тудор змальовує брехливими, розбещеними людьми подвійної моралі. Однак, попри виразну тенденційність, були в повісті все ж і певні здобутки, зокрема її "стильова діаграма", що засвідчила пошуковий шлях письменника й більшою мірою реалізувалася в його наступнім творі.

Степан Тудор прагнув віднайти стиль, що мав би найповніше відповідати рвійній ході нової епохи та його власним зацікавленням як науковця – вивченню "психофізичних процесів". Таким худож-

нім експериментом стала повість "Молочне божевілля" (1930). У стильовому плані її характеризує своєрідний синкретизм футуризму, динамізму, натуралізму та романтики вітаїзму. А в "орнаментальних оздобах" відчутні риси імпресіоністичної поетики.

Як і футуристи, Тудор прагнув розкрити первісну зумовленість звука психічним станом, емоціями, намагався гранично звільнити, "оголити" первісне значення слова із застиглої шкаларуші нашарувань вторинних значень. (Цій меті, на думку митця, відповідав проголошений ним стильовий напрям ОРС – "оголений рух слова"). Очевидно, на творчих пошуках прозаїка позначилося й певне зацікавлення популярною в міжвоєнному двадцятилітті минулого століття "формальною" школою російського літературознавства, пов'язаною з групою ОПОЯЗ та празьким лінгвістичним гуртком "Слово і словесність".

У "Молочному божевіллі" автор експериментує і з образністю, і з композицією твору, застосовуючи колажний принцип поєднання досить чітко накресленої сюжетної лінії – материнство головної героїні та її в'язничні випробування – з газетними репортажами про бунт у в'язниці. Попри всі зауваги критиків, попри штучність Тудорового стильового експерименту, ідейною домінантою твору стає все ж не плакатна декларація постулатів певної ідеології, а утвердження біологічного права на життя. У повісті справді відчутне трепетне ставлення до життя, світле й піднесене. Маленька Лі – його лагідний промінчик, що спалахнув серед в'язничних мурів, – зігриває серця навіть найзапекліших злочинців, робить їх людянішими. У ситуації заангажованості західноукраїнського літературного процесу, коли кожне угруповання митців вимагало служіння певній ідеї (національній чи більшовицькій), твір не був сприйнятий і критикувався навіть соратниками по перу – В.Бобинський говорив про штучність і надуманість стилю; на його думку, це запізнаний експеримент, від якого відмовився навіть Михайль Семенко [4, с.517].

У радянські часи найцікавішим здобутком у творчості Тудора вважався роман "День отця Сойки" (1937 – 1941). Роман залишився незавершеним і дійшов до читачьких кіл аж у повоєнний час. Радянські критики поцінювали твір за його "атеїстичне спрямування", не беручи особливо до уваги цілу низку глибинних філософських проблем, піднятих у ньому: "Справді, атеїстичний зміст і пафос

роману тут присутній. І все ж маємо в даному випадку щось значніше. Це – філософська концепційна “розправа” [...] про вибір між вірою і наукою, духовним і матеріальним. [...] ... Ґрунтовний “низовий” реалізм С.Тудора – не самоціль, і роман його в українській прозі виділяється тим, що принципово виходить на вищі рівні узагальнення та художнього відтворення дуже складного в самій своїй фактурі життєвого матеріалу [25, с.342]. Однак “упокорення таланту” політикою, як підкреслює Г.Сивокінь, усе ж далось взнаки гострою тенденційністю твору: “Поза сумнівом, “День отця Сойки” як роман непересічний у ґносеологічному, психологічному, соціально-історичному й естетичному вимірах має належати до “великої історії” української літератури. Але важче оцінювати атеїстичну тенденцію твору [...]. І правомірно спитати: чи врівноважується це художніми достоїнствами роману” [25, с.343].

1. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю.М.Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
2. Бланшо М. Література и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке: пер. с фр. / перевод и послесловие Д.Кротовой. – М.: Логос, 1998. – С.9–59.
3. Бобинський В. Наші автори // Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М.І.Дубини. – К.: Дніпро, 1990. – С.474–481.
4. Бобинський В. Відчиніть “Вікна” // Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М.І.Дубини. – К.: Дніпро, 1990. – Там само. – С.516–518.
5. Гузар З. Книга болю Осипа Турянського (грані поезики) // Українське літературознавство: міжвідомчий науковий збірник. – Львів: Світ, 1994. – Вип.59. – С.30–39.
6. Долгов К.М. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века / К.М.Долгов. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
7. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д.Донцов. – Львів, 1991. – 295 с.
8. Ірчан Мирослав. Твори: у двох томах. – Т.2: Спогади; Повісті; Новели; Оповідання; Публіцистика / упоряд., примітки М.М.Острика / Мирослав Ірчан. Т.2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.
9. Кримський С. Персоніфікація як формоутворення людського буття // С.Кримський. Запити філософських смислів. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. – С.34–46.
10. Кьєркегор С. Наслаждение и долг / С.Кьєркегор. – Ростов: Феникс, 1998. – 414 с.

11. Ліханський Якуб З. Риторика / Якуб Ліханський // Література. Теорія. Методологія: пер. з польськ. С.Яковенка / упоряд. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С.470–514.
12. Кьєркегор С. Страх и трепет: пер. с дат. / С.Кьєркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
13. Макуренкова С.А. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды / С.А.Макуренкова. – М.: Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.
14. Мафтин Н.В. Віталізація смерті як домінанта поезики експресіоністичної новелістики Кліма Поліщука // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – Серія Філологія. – Харків, 2007. – Вип. 50. – №765. – С.115–121.
15. Цит. за вид.: Мелетинский Е. Различные виды мифологизации в современном романе // Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – 3-е изд., репринтное / Е.Мелетинский. – М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 2000. – С.358–372.
16. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика / М.Моклиця. – Луцьк: РВВ “Вежа”, 2002. – 390 с.
17. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”. – 2000. – Т.1. – 627 с.
18. Пахаренко В. Українська поезика / В.Пахаренко. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
19. Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського: монографія / А.Печарський. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 202 с.
20. Плен Р. Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського “Поза межами болю” / Цит. за вид.: Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського. – С.112.
21. Поліщук К. Серед могили і руїн. Нариси й оповідання / Клим Поліщук. – К.: Серп і молот, 1918. – 116 с.
22. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами. 1919 – 1941 роки // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів-Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1996. – Т.ССХІІ. – С.232–255.
23. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / С.Савченко // Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К.: Сяйво, 1929. – С.9–63.
24. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст / Г.Сиваченко. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
25. Сивокінь Г. Степан Тудор // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.: [підручник / за ред. В.Г.Дончика]. – Кн.1: Перша половина ХХ ст. – К.: Либідь, 1998. – С.341–343.

- 26.Тудор С. Твори: у 2 т. / Степан Тудор. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. – Т.2. – 543 с.
- 27.Турянський О. Поза межами болю // Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання / Осип Турянський. – К.: Дніпро, 1989. – С.42–127.
- 28.Турянський О. Рецензент і критик // Літературні вісті. – 1927. – Ч.3–4. – С.10–11.
- 29.Трессидер Дж. Словарь символов: пер. с англ. С.Галько / Дж.Трессидер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
- 30.Цит. за вид.: Федорів Р. Повернення Осипа Турянського // Осип Турянський. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: роман; оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С.5–16.
- 31.Фрейд З. Мы и смерть // Цит. за кн.: Шенкао М. Смерть как социокультурный феномен. – К.: Ника-Центр, Эльга; М.: Старклайт, 2003. – 320 с.
- 32.Фрейд З. Очерки по теории сексуальности // Фрейд З. Толкование сновидений: пер. с нем. / З.Фрейд. – М.: Эскмо; С.-Пб.: Мидгард, 2005. – С.657–794.
- 33.Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Толкование сновидений: пер. с нем. / З.Фрейд. – М.: Эскмо; С.-Пб.: Мидгард, 2005. – С.895–1016.
- 34.Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М.Фрейденберг. – М.: Вост. лит., 1998. – 798 с.
- 35.Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / С.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
- 36.Хороб М. “Карпатська ніч” Мирослава Ірчана: екзистенційні ідеї в контексті художніх пошуків української прози 20-х років // Література. Літературознавство. Життя: збірник наукових праць й матеріалів на пошану доктора філологічних наук, професора М.В. Теплінського / Відп. ред. І.Козлик / М.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай; ТзОВ Поліскан, 1999. – С.253–263.
- 37.Шопенгауэр А. Сборник произведений / А.Шопенгауэр. – Минск: Поппури, 1998. – 688 с.
- 38.Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Н.М.Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
- 39.Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // К.Юнг, Э.Нойманн. Психоанализ и искусство: пер. с англ. / К.Г.Юнг. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – С.9–29.
- 40.Эко Умберто. Поэтики Джойса: пер. с итал. А.Коваля / Умберто Эко. – С.-Пб.: Симпозиум, 2003. – 496 с.
- 41.Beach J. The Twentieth Century Novel. Studies in the technique. – New York, 1960. – P.78.
- 42.Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin: Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.

- 43.Kwiatkowski J. Proza // Dwudziestolecie międzywojenne (Wielka Historia Literatury Polskiej). – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – S.203–354.
- 44.Kuzma E. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1976. – 177 s.
- 45.Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia. – Warszawa, 1988. – 295 s.
- 46.Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

РОЗДІЛ II

**“Вчини мене бичем Твоїм, Ударом, вистрілом, набоем,
Щоб залишивсь хоч чорний дим Над неповторною добою”**

2.1. Тема стрілецької Голгофи та її жанрово-стильова реалізація в прозі 20-х (Ю.Шкрумеляк, О.Бабій, В.Софронів-Левицький, М.Матіїв-Мельник)

На початок 20-х років припадає осмислення теми трагедії й величчя стрілецької Голгофи. Літературна молодь, що згуртувалася довкола журналу “Митуса” чи тяжіла до нього способом художнього мислення (переважно учасники буремних і трагічних подій: Ю.Шкрумеляк, В.Бобинський, О.Бабій, М.Матіїв-Мельник, В.Софронів-Левицький), прагнула досягнути причини поразки національно-визвольних змагань, увіковічнити подвиг стрілецтва. Тема ця знайшла свою реалізацію завперш у поезії, однак “митусівці” розвивали її й у прозі. Щоправда, великі епічні полотна про героїчні змагання галицької молоді за державність України з’явилися дещо пізніше, на початку тридцятих. Для початку ж 20-х характерні малі форми, здебільшого нариси, ліризована проза. Стиль їх ще міцно закорінений у символізмі, хоча й помітна рецепція поетики експресіонізму.

Поєднання пафосу героїчного і трагічного, ліризованої оповіді та документальності характерне для прози **Ю.Шкрумеляка (1895–1965)**. Письменник пройшов дорогами перемог і поразок січового стрілецтва, у складі УГА перетнув Збруч фатального липня 1919 р., плекаючи палку віру в повернення й перемогу над польськими окупантами. Тому “спогад-нарис” Ю.Шкрумеляка “Поїзд мерців” (за жанровою дефініцією дослідниці М.Хороб – “ліричний щоденник”), що побачив світ 1922 р. у львівському видавництві “Червоної Калини”, прикметний і документальністю свідчень очевидця, і високим трагедійним пафосом. Твір Ю.Шкрумеляка цікавий як ілюстрація стильових пошуків на терені прози, що вели до вироблення “національно органічного стилю” (Ю.Шерех), потребу якого чи не першим чітко обґрунтував В.Бобинський у згадуваній уже нами статті “Від символізму – на нові шляхи”. У стильовій діаграмі “Поїзду мерців” можна простежити ті важливі ознаки

експресіоністичної естетики, що, на думку Н.Шумило, характеризують національний варіант експресіонізму вже на зламі століть: «“нервову” напруженість, фрагментарність, символ, гіперболу, гротеск, [...], контрастування барв, мотивів» [28, с.306]. Виразно експресіоністичним є й центральний метафоричний образ твору, що акумулював “енергетику” страждань і жертви, ставши водночас віссю композиції, – лейтмотивний образ, винесений як назва: “поїзд мерців”. Водночас тут ще виявляють себе риси панівного в кінці минулого століття символізму, що подекуди в Шкрумеляка виразно перегукуються з романтичною парадигмою української літератури початку XIX ст. (зокрема наявність значимого в поезії романтиків образу розкритої могили, з якої виходять на раду мертві герої, образ битви як щедрої сівби та багатих жнив у майбутньому, архетип “трьох шляхів”).

Автор ставив за мету увіковічення подвигу патріотів-лицарів, котрі “... дорогою жертвою свого молодого життя засвідчили перед світом, що прапор галичан оставав у всіх пригодах і “союзах” чистим, не сплямленим зрадою загальної справи” [27, с.96], тому ідеєю й пафосом “Поїзду мерців” – “героїчного епосу боротьби за соборність” (така авторська дефініція жанру) – умотивовані як специфіка композиції (наявність ліричного прологу, чіткий хронологічний виклад подій), так і стильова своєрідність (виразна народнопоетична метафорика, стилістичні фігури). Цілі сторінки твору стилізовані під український героїчний епос. Однак такі особливості поетики та естетики твору, що мали б, за задумом автора, спрацьовувати на дотримання тональності пафосу героїчного й трагічного, усе ж знижують його художню вартість, бо свідчать про надмірну увагу прозаїка до традиції, народницького дискурсу, з якого важко виловлюється авторський стиль самого Шкрумеляка.

“Перехід через Збруч”, “В Києві”, “Перший удар” – це розповідь про відвагу й мужність, надію й оптимізм галичан, котрі “не ждали ні на мундир, ні на платню” від уряду, а кинулись у бій з ворогами молодого української держави. Розділи “В Кам’яниці”, “Рішення в Винниці” становлять кульмінацію твору. Вони розкривають гіркі й трагічні сторінки зради урядом національної справи й безвихідь, у котру потрапили бійці УГА: втеча Петрушевича до Румунії, союз Петлюри з поляками, постанова штабу Петлюри про розстріл генерала Тарнавського... Холодна осінь принесла погано

обмундированим воякам ще одного ворога, проти якого мужня армія була безсилою: сипний тиф. Епідемія збрала страшний врожай: за два тижні – понад дві тисячі жертв. Хвору армію повантажили в теплушки, й цілу зиму “поїзди мерців” блукали Україною, зупиняючись тільки для того, щоб поховати мертвих – “лише хрести дають напрям, де нас шукати”. Не випадково центральний герой твору – безіменний: відмова від виразної індивідуалізації персонажа слугує меті увиразнити “картини жертв і трудів” усіх воїнів УГА.

Хоча в художньому плані твір не належить до кращих здобутків української прози, однак є тут і справді високохудожні сторінки, зокрема картина зустрічі Різдва галичанами в тифозних теплушках, коли далеко від рідних місць, серед безмежних, засніжених полів “над ешелонами із мареннями тифозними злітає коляда”. Серед тяжкого побуту тифозного шпиталю на колесах, в який перетворилася галицька армія, серед гіркого розчарування й передчуття неминучого краху світлим янголом до кожного серця лине звук гуцульської сопілки-денцівки, несе спогади про зелені гори, шум смерек, рідну домівку.

Ю.Шкрумеляк одним із перших почав писати сторінки літопису гіркої стрілецької слави, змалював мужню постать воїна-галичанина, що в найтяжчих випробуваннях зберіг людяність, шляхетність поведінки, високий патріотичний дух, любов до України. В.Бобинський у статті “Літературне життя по цей бік Збруча” (1923) відзначив “доволі великий успіх” твору Шкрумеляка, однак, перебуваючи вже на інших світоглядних позиціях, закинув, що твір “... відбиває невиразну, туманну ідеологію галицької інтелігенції” [3, с.441–458]. Та чільною “ідеологією” “Поїзду мерців” є безмежна любов до України й готовність до найвищої жертви заради неї. Дещо в іншій тональності – тональності оптимізму – письменник звернувся до стрілецької тематики в кінці 20-х (пригодницько-фантастична повість “Чета крилатих” (1929)).

Стрілецька тема звучить і в прозі *Олеся Бабія* – більше відомого як поета-символіста, “митусівця”. Збірки його малої прози – “Шукаю людини: Нариси з часів війни” (1921) та “Гнів: Новели” (1922), ідейною домінантою яких є “невтишима потреба людяності в людях і подіях історії” (В.Бобинський), позначені стильовим синкретизмом: тут помітні риси символізму, експресіонізму, роман-

тики вітаїзму. Проза О.Бабія – це передусім ліричні мініатюри, в яких питома вага образності припадає на символи й алегорії. Автор розвінчує фальшиві гасла патріотизму, якими спекулюють ті, хто розпочав криваву бойню першої світової – “Куди не глянеш – всюди жадібне лице “патріота”, криваве чоло борця, всюди чуєш рев і жахливий вереск кровожадних гисн” [1, с.1]. Серед апокаліптичних візій війни автор шукає Людину, і, врешті, його віра в ідеал людяності справджується: в нарисі “Благословенні духом” хворого на тиф стрільця забирає у свою убогу хатинку бабуса: “У мене старої семеро дітей, живу у комірнім, замітаю вулиці, з голоду приміраю, – ну що ж – людини залишати не можна” [1, с.10]. Твори наступної збірки – “Гнів: Новели” – засвідчують певну опозицію рис естетично-художньої системи символізму (зокрема центральної для символізму кінця XIX ст. концепції “мрія поета – лицарство й прекрасна дама”, що виразно звучить у ліричних фрагментах “Вечером”, “Перед церквою”) та поетики експресіонізму: у нарисі “Дивна любов” такій ідеалізації світлого образу коханої протиставляється жорстока гримаса життя, у новелі “Герой” розвінчується міф про героя; абсурд людського буття й смерті акцентується в новелах “Стріча”, “Льогіка Марса”.

В.Бобинський зауважив типологічну близькість ранньої прози О.Бабія з манерою письма німецького новеліста Бруно Франка: “Безпосередній живловий віталізм, дух бунту та протесту і невпинне шукання заспокоєння для своєї невтишимої потреби людяності в людях і подіях історії, які дадуться знайти в усіх новелах Бабія, в кращих з них проявляють схожість до писань німецького новеліста Бруно Франка” [3, с.451]. Еволюція О.Бабія як прозаїка відбувалася в напрямку до більших епічних жанрів у стильовій парадигмі реалізму: у тридцяті роки з’явилися його повісті “Перші стежі” (1931) та “Дві сестри” (1936), присвячені також стрілецькій тематиці й буремним подіям української революції.

Про стрілецьтво сказав своє слово і *В.Софронів-Левицький* у ранніх збірках “Під сміх війни” (1921) та “Бо війна війною” (1922). Щоправда, це ще “учнівські” проби пера. Блискучий талант Софроніва-Левицького як новеліста розкрився в тридцяті роки (зб. “Липнева отрута”). У перших же збірках домінує мотив смерті, випадкової й абсурдної. Як зауважив Ю.Клиновий, “Майже нема в них ясного промінчика, нема патріотизму, [...] зате вщерть переповнені

вони чорним безпросвітнім песимізмом, правда, інколи змішаним із сентименталізуванням невисокої проби” [11, с. XII]. Однак окремі з новел, уміщених тут, засвідчили специфіку образності, властиву творчій манері автора й визначальну для всієї його творчості (зокрема вдале оперування метафорою й порівнянням), психологізм і майстерне чуття композиції (“Бо війна війною”, “Каліка”, “Семань”, “Шпiон”).

Тема стрілецької Голгофи звучить трагічними регістрами в малій прозі *Миколи Матііва-Мельника (1890–1947)* – поета, прозаїка, літературознавця.

Народився Матіїв-Мельник (Мельник Микола Матвійович) 11 грудня 1890 р. в м. Яблунів (тепер Косівського району Івано-Франківської області). Як доброволець УСС, пройшов тими ж фронтовими дорогами, що і його побратими по перу – Ю. Шкрумеляк, В. Бобинський, Р. Купчинський. Після Другої світової війни емігрував до Австрії (м. Зальцбург), а згодом – до США (Стемфорд), де й помер 28 вересня 1947 р.

М. Матіїв-Мельник заявив про себе як талановитий новеліст уже на початку 20-х (зб. “По той бік греблі”). Згодом були збірки “За рідне гніздо”, “Крізь дим і згар”. Сам автор своєю найкращою книжкою вважав збірку новел “На чорній дорозі” (1930). Центральною темою його прози є війна – від початку до окупації Галичини Польщею. В її зображенні М. Ільницький виділяє “два тематичні пласти і дві тональності: перший можна б назвати авторовими словами “На чорній дорозі”, другий – “Наша Голгофа” [8, с. 12]. Для прози М. Матііва-Мельника характерний стильовий синкретизм, що влучно підкреслив у літературно-критичному огляді “Діло за 1930–1939 рр.” Степан Тудор, трактуючи стильову палітру його творів як поєднання символізму, елементів натуралізму, сентиментального романтизму, народно-легендарного стилю.

У творах першої збірки справді ще спостерігається тяжіння автора до поетики символізму, розмитість жанрової структури, потужний струмінь ліризму. Однак уже тут заявлені як домінанти художнього мислення Матііва-Мельника прагнення осмислити вічні проблеми буття, чітка антитетичність образів-символів. Виразним гуманістичним звучанням, силою художньої експресії окремі твори письменника наближаються до новелістичних шедеврів В. Стефаника. Така типологічна близькість простежується між новелами

Матііва-Мельника “Як легіні відходили”, “Червоні чаші” та Стефаниковими “Виводили з села”, “Стратився” не тільки на рівні тематики, але й у використанні образності, характерної для поетики експресіонізму, зокрема мортально-апокаліптичної символіки, що імпліцитно натякає на закладений у глибинних структурах твору архетип невинної жертви.

Петро Дзвінка (“Червоні чаші”) віддав до війська “сімох синів як соколів”. Однак найменший, Юрко, не може присягнути на розп’ятті на вірність цісареві, бо “Бог каже: не вбивай!”. Хлопець утікає з війська й топиться в Черемоші. Мати передчуває трагедію: Петриха бачить уві сні янгола, що вступив у хату й кривавими плахтами накрив її синів, а над рікою, “вгорі на самій стромені стояв її Юрко, тримав у руках дві чаші, а з них розливалася кров, як грань червона, простісінько у плесо...” [15, с. 258]. Перегук із задіяним у сюжеті Стефаникової новели “Виводили з села” хроно-топом кривавого заходу сонця, що в екзистенційній проекції стає зародком долі, фатуму, очевидний: “Над заходом чорна хмара закам’яніла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого” [15, с. 35]. Малу прозу М. Матііва-Мельника, як і його літературного вчителя, характеризує тяжіння до образності, зітканої з переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме образи-символи стають підложжям архітектоніки його ліричних новел, уможливаючи авторові відхід від традиційного жанрового канону.

Безфабульні ліричні мініатюри збірки “По той бік греблі” (“Рана”, “І стугоніла земля”, “Хвилина”, “В осінній день”, “На вигнанні”) присвячені стрілецькій Голгофі. Пафос трагічного й героїчного підносить цикл ліричних мініатюр до рівня літопису звитяги й жертви українського лицарства. Хоча в окремих мініатюрах Матіїв-Мельник наслідує раннього Тичину (зокрема його “Хвилина” й композиційно, і на рівні символіки нагадує “Золотий гомін”), однак назагал цикл, за слушним висловом М. Рудницького, – “це сторінка стрілецької епопеї, що промовляє сьогодні живим голосом її учасників” [9]. М. Матіїв-Мельник прагнув своїм словом створити реквієм полеглому цвітові нації – “І падали червоні маки і червоніла дорога. За ними вставали маленькі хрести, піднімали до неба рамена, хилились над могилами й кам’яніли” [15, с. 303]. Тут домінують образи-символи відфольклорної та біблійної семантики

(круки, мідяні змії, ліс хрестів – білі голуби, червоні маки, тернові вінки, образ розіп'ятого Хреста як аналогія з офірою стрілецтва), а також алегоричні образи Білої Левади як майбутнього України та Долі. Автор устами безіменного ліричного героя, що опинився на чужині, висловлює віру в державницьке майбутнє України: "Із погаслих пожарів, з попелу руїн устане нова, непереможна сила – і – з гуком розпадуться корони кривавих божків у дрібні, дрібні кусні... в порох!".

Серед прозової спадщини Матіїва-Мельника слід згадати новелу "Місяшної ночі" (зб. "На чорній дорозі" 1930 р.), в основі сюжету якої – популярна стрілецька колядка. Сюжетні варіанти цієї відомої фабули стають особливо продуктивними в стрілецькій тематиці 30-х.

Кличе старий батько на Різдво своїх синів – Петра й Івана, а з ними – і Николая, що "вже десятий рік лежить на далекій Україні", і тільки усмішка його лине до батьків "із рамців". Зібрався весь рід, Іван і Петро заспівали стрілецьку колядку про бідну вдову та її трьох полеглих синів. У колядці мовиться, що сини прибувають до маминої господи й колядують самотній неньці. Пісня сколихнула болючі спомини: рідні згадують Миколая, а Петро вкотре розповідає, як загинув у сутичці з червоними брат. Петрові крізь десятиліття лунає його голос, що кличе на поміч... Без надривної патетики, психологічно тонко передає автор пам'ять серця й приглушений роками, та невгасимий біль втрати. Фінал новели – потужний емоційний спалах, що трансформує подієвість у площину легендарного. Коли брати доспівали колядку, "на стіні загойдався портрет Николки і впав на землю.

Під вікном заскрипів сніг.

Щось брязнуло, й на замерзлій шибі, під біле сяйво місяця мигнула тінь у шапці-мазепинці" [15, с.452].

Тематичне й жанрове розмаїття збірки "На чорній дорозі" стало вагомим внеском письменника в розвиток західноукраїнської новелістики 30-х років. Однак і його здобутки на теренах стилю й жанру періоду 20-х також є яскравим свідченням намагання досягнути ідейно-естетичні горизонти, до яких прагнуло західноукраїнське письменство в пошуках "національно-органічного стилю".

2.2. Уроки національної революції через призму "романтики вітаїзму": герой як репрезентант філософії чину (Ф.Дудко "Отаман Крук", К.Поліщук "Туляйпільський батько")

Ідейно-художня, жанрово-стильова картина західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття творилася й емігрантами з Наддніпрянської України. У першій половині 20-х рр. у Галичині особливо популярними серед читачів були твори наддніпрянців Федора Дудка та Кліма Поліщука, присвячені темі боротьби за державність і соборність України.

Федір Дудко (1885–1962) народився на Чернігівщині. Після поразки УНР емігрував у Галичину. Під час війни зазнав переслідувань за співпрацю з повстанцями: був заарештований гестапо. Письменникові, як і багатьом його побратимам по перу, судилася доля вигнанця: у 1944 році Дудко емігрував до Німеччини, а згодом – до США (Нью-Йорк). Помер письменник 1 березня 1962 р.

Уже першою збіркою оповідань "Краса життя" (вийшла 1922 р. у видавництві "Русалка") Ф.Дудко заявив про себе як майстер побудови цікавого сюжету і стилю, в якому поєдналася "романтична піднесеність" (Лука Луців) та реалізм зображення. Тільки за період 20–30-х рр. з'явилася низка його творів: роман "Отаман Крук" (1924), збірка оповідань "Глум" (1925), історичне оповідання "Стрибожа онука" (1935), цикл повістей: "В заграві", "Квіти і кров", "На згарищах", "Прірва", "Чорторий" (1928–1931); історична повість про Мазепу "Великий гетьман" (1936), збірка новел "Дівчата одчайдушних днів" (1937).

Сам автор пізніше згадував, що його твори жваво обговорювала читацька аудиторія – читачі зверталися до редакцій часописів, де друкувалися повісті, з проханням повідомити, "коли з'явиться дальша частина повістєвого циклу "Квіти і кров", "Чорторий" і "Прірва" [5, с.8]. Г.Журба писала про його твори, що вони "ставлять автора в ряди визначних белетристів нашої доби". Особливої уваги, на думку молодого письменниці, заслуговує "влучна спостережливість, місцями блискуча форма, вміння володіти діалогом" (Календар-альманах "Дніпро" на 1937 р. – Львів, 1936, с.128).

Дудкова проза 20-х рр. виразно засвідчила одну з провідних тенденцій, характерних для західноукраїнської літератури цього

періоду: пошуки героя нового типу, людини дії – донцовського “чину”, героя, що був би позбавлений культу терпіння й занепадницьких настроїв. Саме такий герой з’являється на сторінках повісті “Отаман Крук”. Твір має оригінальну архітектоніку: своєрідним “епіцентром” ідейно-художньої організації твору, “золотим січенням” композиції є образ козацького монастиря. Ця чудова барокова споруда зберігає дух старовини, давні духовні традиції (свого часу гетьман Мазепа поставив тут дорогий іконостас). Довкола монастиря розгортаються й усі події твору, долі всіх персонажів переплітаються з долею собору, він стає символом невмирущості волелюбної душі народу, втілює хронотоп її вічності. Головний герой повісті вивіряє собором всі життєві цінності, стіни козацької пам’ятки виплекали в молодому серці “святу пошану до давнини” й бажання продовжити справу далеких прадідів.

Молодий інок Павло, котрого за “мазепинський дух” виключили із семінарії й заточили на послух до “обителі”, став свідком вандалізму – нищення православним єпископом старовинного козацького образу, змальованої іконописцем в душі народних уявлень картини раю: “З одного боку Христа – ученики його, з другого – сивоусе козацтво... [...]. А на муріжку під райською яблуною в широченних червоних штанях і нишно розшитих білих сорочках, хватсько повіваючи козацькими чупринами, рвало підборами землю кілька веселих запорожців” [6, с.10]. Єпископа обурило й роздратувало дивом вціліле досі яскраве свідчення українського релігійного світобачення, сповнене барокової гармонії, що так різко контрастує з російським ортодоксальним аскетизмом. І старовинну реліквію за наказом владики затирають. Виконати цю акцію мусить Павло. В юній душі запалюється іскра справді мазепинського духу – волелюбства й бажання захистити духовні скарби своєї нації від нищення. Адже єпископ наказав спалити й усі старовинні ікони, божники, книжки та рукописи.

У героїчно-піднесеному стилі Дудко змалював стихію селянських повстань і революції: “Минуло літо – і раптом з першими вітрами прийшло воно, несподіване, страшне й могутнє. Загуло, глухо загомоніло навкруги. А коли надходили ночі – горіли панські маєтки і палахкотіли великі криваві заграви в небі” [6, с.51]. Могутня хвиля революції перекочується через стіни собору, що стоїть як твердиня, серед розбурханої стихії. Колишній інок тепер

став отцем Нестором – настоятелем собору. Він дає притулок у стінах монастиря козацькому війську, допомагає провіантом. Та українське військо змушене відступити за Десну, і в стінах монастиря незабаром залунала брудна московська лайка, бридкі, сороміцькі пісні. Уся суть свободи, яку несли українцям більшовики, розкривається в картині осквернення й пограбування монастиря. “Дикі азіяти” накинули оком на Мазепин подарунок – золотий ковчег, святиню не тільки собору, але й цілої нації. Отець Нестор не може дозволити цього: “Холодним жахом наповнюється душа його, і чує Нестор, немов на очах у нього гвалтують рідну матір”. За одну ніч постав із монастирського священика гнівний месник – отаман Крук, загін якого безжалісно розправляється з ворогами України: “Як зимова хуртовина навертає снігові замети, так гори ворожих трупів накладають гострі повстанські шаблі” [6, с.73]. Герой гине в одній із битв, від величної споруди залишається тільки попелище, але “душу народню ворухить і креше сліпучі іскри в молодечих серцях нова кобзарська дума про нового героя – про страшного, мов буря, і відважного, як лев, легендарного козацького ватажка у клобуку чернечім” [6, с.75]. У повісті звучить виразна ідейна домінанта – необхідність витворення духовного моноліту нації, що постане “цитаделлю духа” в боротьбі з поневолювачами.

Дудків отаман Крук започаткував образ того ідеалу, типу вольової людини “par excellence”, що вже з тридцятих стане домінуючим у літературі Галичини та еміграції.

Глибиною художньо-філософського осмислення подій української революції, причин краху її гуманістичних ідеалів у поєднанні з майстерністю розгортання сюжету, яскравістю індивідуального стилю вирізняються на тлі не такої вже й багатої на художні здобутки західноукраїнської прози першої половини 20-х і романи *Клима Поліщука (1891 – рік смерті невідомий)*. Після появи у львівських видавництвах низки Поліщуківих творів Осип Турянський захоплено змалював його “письменницьке обличчя”: “... оригінальний психолог, могутній маляр тремтінь людської душі, поет боротьби й віри в сонце. Ця віра [...] робить його близьким і рідним українському серцю” [19, с.4].

Народився Клим Поліщук 25 листопада 1891 р. в м.Краснополі Житомирського повіту. Рятуючись від переслідувань більшовиків за сповідування “націоналістичної ідеології”, емігрував до Галичи-

ни. Тут одна за одною виходять книги, що засвідчують багатий ідейно-тематичний та жанрово-стильовий спектри його творчості: “Жменя землі. Галицькі легенди” (1921), “Веселе в сумному” (1921), “Скарби віків. Українські легенди” (1921). Звернувся Поліщук і до жанру роману, опрацьовуючи тему повстанського руху на Україні (“Отаман Зелений” (1922) та “Гуляйпільський “батько” (1925)). Щоправда, існує версія, що його перший роман (“Кривавий шум”) був написаний ще в 1919 р.

Ностальгія за Україною була настільки нестерпною для Кліма Поліщука, що він повірив радянській пропаганді й з надією “долучитися до творення української культури” повернувся до Харкова, де в його власній долі меткі режисери з ГПУ розгорнули типовий сценарій: арешт і висилка на Соловки. За одними даними, письменник загинув на Соловках, за іншими – у Казахстані. Дата його смерті та місце поховання досі невідомі.

Улюбленою лектурою галицьких “Просвіт” у 20-ті роки був роман К.Поліщука “Гуляйпільський “батько”. Адже твір захоплює панорамним зображенням революційних подій на Україні, об’єктивністю розповіді, динамічним сюжетом, майстерністю композиційного вирішення. Заслугою митця стало і психологічно глибоке розкриття внутрішнього світу людини в непростій ситуації вибору на роздоріжжях боротьби, в якій опиняються його персонажі, підсвічені кривавими загравами перемог, поразок, п’яних погромів. Автор поступово приходить “від ідеалізації революції до розуміння її руйнівної сили та трагічності” [12, с.34], однак увесь твір пронизує ідея державності України. Нестора Махна і його “гуляйпільців” Поліщук змальовує як могутню, готову до активних дій, однак некеровану силу, позбавлену виразної ідеї. Автор протиставляє цій силі вільне козацтво на чолі з отаманом Григоренком. Якщо “батько” керується в збройній боротьбі переважно особистими мотивами, перекидаючись від одного союзника до іншого, то “вільне козацтво” змальоване як борці за державність України. Автор показує, якими складними роздоріжжями змушені пройти його герої – від високої віри до гіркоти розчарування, усвідомлення зради “національним проводом” тієї найвищої ідеї, за яку вмирало козацтво... Сотник Дик, прорвавшись через махновську облогу, мчить за підмогою. Кілька діб без їжі, без спочинку, заганняючи коней – наче гінець із давніх часів Хмельниччини. Ореолом підне-

сено-трагічного пафосу оточив автор свого відчайдушного персонажа, адже в Києві його чекає приголомшлива звістка – гетьман Скоропадський скасував вільне козацтво й наказав роззброїти загони козаків. Трагізм ситуації, в якій опинилася Україна, автор передає не лише через опис подій, ліричні відступи, діалоги персонажів. Ідейно-художня домінанта увиразнюється завдяки промовистій символіці твору. Сотник, їдучи через степ, бачить труп – по одежі видно, що “це був один із тих, що назвали себе “вільними козаками” й пішли у польові простори, щоби творити там вічну легенду про те, як бринів над світами український світанок”. Дик помічає жакливу, промовисту деталь – крук випив трупові очі. Неминучість катастрофи, глибина трагізму історичної ситуації, в якій масово гинули кращі сини України, передана через призму сприйняття персонажа: побачена невдовзі Диком “невизначна маса сірих людей, що сліпо брели кудись манівцями Революції”, випрозорює символічний підтекст попередньої картини.

Образно-символічна палітра роману – значуща й глибинна, творена самою трагічною добою та влучно підмічена очевидцем-автором. Глибина закладених у її символіці підтекстів сягає архетипного рівня й водночас задіює силове поле “поетики болю”, зокрема через експресіоністичний мотив трагізму самотності людини перед обличчям фатуму, її приреченість на страждання. Саме експресіоністичного пафосу надає окремим фрагментам твору символ жертви, що “промовляє” тут як через виразну семантичну наповненість чільної в європейській культурі християнської міфологеми, так і через реальні образи жертв: від розп’яття на початку степової дороги, якою сотник Сокіл добирається до штабу Григоренка, та перехрестя доріг, де він відчуває себе розп’ятим, маючи на сумлінні зраду, хай і вимушену, до розп’ятого на хресті під час погрому старого Аврума. Водночас роман К.Поліщука несе потужний заряд оптимізму й віри в майбутнє завдяки визначальному для всієї творчості автора образowi сонця. Якраз цей домінантний образ, що символізує в К.Поліщука національне відродження, у грядущості якого автор упевнений, і переакцентує пафос роману в оптимістичну тональність романтики вітаїзму.

Центральні персонажі роману – Нестор Махно, отаман “вільних козаків” Григоренко, сотники Дик і Сокіл – змальовані автором колоритно, багатогранно; вони далекі від ідеологічно-спрощеної

одноплщинності й постають у всій складності людської натури. У ситуації політичної й військової безвиході перехід одного з найвідданіших українській ідеї персонажів – сотника Дика – на бік червоних умотивований не тільки “стратегією й тактикою”: “містично-одчайдушний Дик, який, увірувавши у всесвітню революцію, забув навіть самого себе” [19, с.199], мстив усім, хто зрадив козацтво. Чи не тому він так завзято переслідує “гуляйпільського батька” аж до румунського кордону, що в одному з боїв, який колись вела його сотня з більшовиками, козаки, залишившись без набоїв, пішли “на багнети”, а коли ворог відступив, не витримавши відчайдушного – “як весняна вода, що прорвала греблю” – натиску, у спину козакам ударив Махно...

Складна й амбівалентна, однак типова для того часу й політичної ситуації постать Сокола. Він “марив бунчуками й перначами і снів “ненькою” Україною” – і в той же час захоплювався вольницею Махна, силою розбурханої стихії. Кохання до Ориси, Махнової нареченої, штовхає його на шлях зради ідеалів козацтва. Прикметно, що в художньо-образній структурі роману символічний образ перехрестя, в якому потенційно закладено архетип вибору й жертви, стає ризоматичним образом, виразно виявляє себе й на рівні характероворення саме цього персонажа, заторкаючи глибинні пласти національного характеру, певний трагізм надлому цілісності – конфлікт між прагненням державності й туги за вольницею.

Глибоко розкриває автор і “психотип” гуляйпільця – носія духу стихії, анархії. Яскравим репрезентантом цього “психотипу” є в романі сам “батько” – Нестор Махно. Він – людина чину, дії (ця риса характеру персонажа заакцентована вже на перших сторінках твору: не випадково в спогадах Махна домінує динаміка, що підкреслено на рівні стильовому вживанням переважно дієслів), однак дії руїницької, бо позбавленої об’єднуючого, національно-консолідуючого начала.

З образом Махна пов’язана в романі міфологема зради як своєрідного прокляття, що тяжіє у віках над Гуляйполем. К.Поліщук майстерно вплітає в художнє полотно роману легенду про перших поселенців Гуляйполя, захисників рідної землі, що стають жертвами зради одного з братів-утікачів: “прийшли вони до товариства не так, як інші, що бажали народові служити, а просто для певного захисту” [18, с.45]. Брат позаздрив братові й привів у

зимівник татар. За легендою, Нестор Махно – той самий, “що має в собі грішну душу Сильвестра й має скінчити чорну справу” – стати до спілки з ворогом.

Роман Кліма Поліщука “Гуляйпільський “батько” цікавий і композиційним вирішенням: тут переплітаються кілька центральних сюжетних ліній, є трикутник фатального кохання, яскраві пригодницькі елементи, витримується неослабна динаміка й напруга розвитку дії, є вкраплення самостійних, цілком автономних сюжетів новелістичного й легендарного характеру (“мандрівка” сотника Дика, легенда про засновників Гуляйполя).

Клим Поліщук – майстер психологічно-функціонального динамічного пейзажу, природа образності якого пов’язана з глибинною національною традицією та водночас позначена яскравими рисами символізму й неоромантизму: “Сіримі вовками вистригнули із ріллі козацькі стежі й згинці подалися вперед...

Червоними мечами запалився гнів на сході [...]. Прокричало чорне гайвороння й зникло, а над полями стало ясне-ясне сонце” [18, с.60–61]; “злотно-криваве сонце величезною вогненною кулею втискалося в товщу опалених хмар, що гострим хребтом казкових гір загороджували весь захід, а від того в полях було душно, аж млосно” [18, с.111].

На думку О.Турянського, саме Поліщук “віра в сонце відрізняє його від московських письменників-нігілістів”. І ця оцінка вияскравлює ще одну, досить важливу рису творчості К.Поліщука: суголосність його прози потребі доби, зокрема актуальній проблемі збереження бодай у “державі слова” національної ідентичності; вона своїм ідейним скеруванням відповідає чільним вимогам, що їх поставив перед новою генерацією українських митців Д.Донцов – звернутись до “героїчних емоцій, емоцій, що провадять до успіху, напруження волі, досягнення”, і вдихнути “в наш “вишневий рай” і в нашу “малоросійську оперу” нову свою жорстоку правду”, достатньо міцну для того, щоб “поставити чоло правді чужій з одної сторони, іхтіозаврам етнографізму – з другої” [4].

2.3. Оманливі горизонти “зачарованих на Схід” (В.Бобинський, А.Крушельницький, П.Козланюк).

З середини 20-х у літературному житті Галичини відбувається чітка поляризація чільних ідейних векторів, що впливали на літературний процес. Як зауважив Б.Романенчук, “молода література 20-х років виходила на сцену чотирма групами, з яких одна старалася бути модерністичною, друга ставила собі за мету творити католицьку літературу, третя була зовсім новаторська – націоналістична, а четверта – поплентацько-комуністична” [20, с.232]. Поширення прорадянських симпатій серед певних кіл галичан умотивоване політичними й суспільними чинниками. У Східній Галичині в цей період активізуються настрої польського шовінізму, що позначається на суспільно-політичному, економічному й культурному житті краю. У Радянській Україні натомість вирує літературно-мистецьке життя: УРСР ще зберігала значну політичну автономію, активно підтримувала міжнародні зв’язки. Крім того, привабливою для патріотично налаштованих галичан була й політика українізації, розпочатої в 1924 р.: “Навіть найрішучіші антикомуністи повірили їй, принаймні тимчасово. Польська урядова політика насильницької асиміляції українців, поєднана з умілою радянською пропагандою, сприяла появі наприкінці двадцятих років у Західній Україні сильного напрямку, зорієнтованого на “радянське життя” [17, с.16].

Прорадянськими настроями позначена творчість тих прозаїків, що згуртувалися довкола започаткованого в листопаді 1927 р. журналу “Вікна”, – В.Бобинського, П.Козланюка, В.Марчука, В.Мизинця, С.Масляка, Я.Галана, Н.Матулівни. Своєю публіцистикою й редакторською діяльністю сюди належить і Степан Тудор, однак його проза все ж рівнем психологізму та новаторськими підходами в жанрово-стильовому аспекті вивищується над спрIMITизованими в переважній більшості писаннями “сузір’я талантів” (саме так урочисто-піднесено оцінювали апологетів пролетарської ідеології з “Вікон” та “Горна” в радянським літературознавстві). Цікавою постаттю серед прорадянського угруповання західноукраїнських письменників був і В.Бобинський.

Талант *Василя Бобинського (1898–1938)* найяскравіше розкрився в поетичних жанрах, однак вартісною є і його прозова та

публіцистична спадщина. Прозу В.Бобинського характеризує полемічна загостреність, тенденція до плакатної декларації ідеї, а в стильовому аспекті – відчутне ліричне начало та риси поетики символізму. Перший прозовий твір письменника – повість “За Збручем сходило сонце” (1924) – позначений синтезом рис символізму та експресіонізму.

Повість належить до пласту тієї західноукраїнської прози, що опрацьовувала тему стрілецької Голгофи. Це розповідь про фронтові дороги, якими пройшов і сам автор – колишній “усус”. Твір має багато спільного з “Поїздом мерців” Ю.Шкрумеляка (зокрема той же високий пафос трагічного), однак відрізняється ідейним вектором: політичні симпатії автора, його “локус надії” – за Збручем, у радянській Україні.

В.Бобинський активно шукав нових жанрово-стильових парадигм, що змогли б передати динаміку й експресію нового віку. У статті “Вікна...” (1927) він декларує: “Більше сонця, більше барви, більше світу, більше землі, більше повітря, більше шуму, більше палючого дихання землі, більше своєвольного розгону вітровію, більше людей, живих, великих у своїх змаганнях, великих у своїх почуттях і навіть у помилках своїх” [3, с.472–473]. І хоча автор цих рядків стояв на діаметрально протилежних ідеологічних позиціях, ніж його сучасник Д.Донцов, перегук із донцовською вимогою чину й героя чину очевидний.

Новаторські пошуки Бобинського засвідчують його новели “Гість з ночі” (1927) та “Страх” (1931). “Гість з ночі” – “експериментально закреслений” (Степан Тудор) твір, що поєднує ліричне начало із зумисною декларативністю, поетику класичної новели (наявність інтриги, небуденність події, про яку йдеться, показ характеру персонажа “на зламі” – в екстремальній ситуації) з елементами репортажу (уявні картини відвідин автора персонажами, розмови з ними). На манері написання новели позначилась популярна в польській літературі повоєнних років “література факту”, чільними жанрами якої були щоденник і репортаж, та творчість німецьких прозаїків пролетарського спрямування, зокрема репортажі “шаленого” Кіша, Георга Шварца, Курта Тухольського. Свідчення цього впливу знаходимо в статті самого Бобинського “Пролетарський репортер у Львові” (1929), з якої стає зрозуміло, що значною мірою на експериментальні пошуки автора вплинув і

“один із найсильніших творів останнього часу – роман Клебера “Пасажири III класу” – “глибоко ухоплений і широко розгорнутий репортаж, а разом з тим найчистішої води мистецький твір” [3, с.507]. Прикметною стильовою рисою твору В.Бобинського є поєднання елементів реалізму й натуралізму (зумисне акцентування та гіперболізація огидних рис негативного персонажа). Новела може слугувати яскравою ілюстрацією того, як “ідейно-оцінний” рівень твору зумовлює її композиційні та стильові особливості: композиція новели монтується на чітко оформленій матриці ідеологем, що реалізуються в протистоянні ідейних супротивників – молодого робітника й “грубого паниська”. Переключення “точок зору” автора, робітника, “паниська” й молодої матері, котрі їдуть в одному вагоні палаючого потяга (усезнаючий автор присутній там імпліцитно), рухає сюжет, дає змогу показати сприйняття події та оцінку її кожним із персонажів. Новела цікава ще й досить вдалою спробою пародіювати модний у літературі прийом автопсихоаналізу, що, за переконанням автора, є нічим іншим, як спробою “грубого паниська” (вочевидь, класових й ідейних супротивників самого Бобинського) приховати свою справжню суть.

Новела “Страх” написана в дусі “авантюрих” творів О.Слісаренка, однак у ній є ще один, важливий, як на наш погляд, момент: Бобинський імпліцитно передбачив власну смерть. Відомо, що й під час першого випробування – імітації розстрілу, і в момент цієї страшної акції письменник тримався надзвичайно мужньо, так, як безіменний персонаж його новели.

Пробував перо В.Бобинський і в жанрі роману: маємо на увазі твір під назвою “Львів” (за визначенням самого автора, “спогади з радянсько-польської війни”), з якого збереглися лише окремі розділи.

Василь Бобинський, талановитий поет, прозаїк, публіцист, літературний критик, людина енциклопедичної ерудиції й кипучої, діяльної натури, щирий патріот України, заплатив за свої хибні надії й переконання найвищу ціну: після переїзду до УРСР був заарештований як ворог народу, витримав тортури в застінках ГПУ, соловецький концтабір, нелюдські умови Біломор-каналу, не втратив сили духу, мужньо пережив імітацію розстрілу, вважаючи, що прикру помилку щодо нього, відданого бійця революції, усе ж

повинні виправити. Однак сталінська репресивна машина не зважала ні на долі народів, ні на долю окремої людини: 2 січня 1938 року В.Бобинський був розстріляний.

Серед творів, що публікувалися на сторінках “Вікон”, вирізняється проза Євгена Яворського (збірка оповідань “Серед куль і гранат”, повість “Пролетарка”), лапідарність стилю якої, як стверджували сучасники, «зіштовхує на другий план і затирає всі індивідуальні прикмети осіб, місця, часу й самої події, залишаючи по собі лише враження маси й руху» [3, с.453]. “Надійний талант оповідальний” зауважив В.Бобинський у творах молодого прозаїка Василя Марчука (“Жертва вечірня”, “Метеор”, “Бандит”). Проза Власа Мизинця (Василя Володимировича Матчука) хоча й удостоювалась на конкурсах “Вікон” перших премій і визнавалась серед “кращих творів року” (“Вполював”, “Малий”, “Шарварок” та ін.), усе ж не позначена ні яскравою стильовою індивідуальністю, ні пошуковими підходами в царині жанрово-композиційній, а головне – всуціль маркована спримиговано-спрощеним групуванням персонажів (характерним, зрештою, майже для всіх “вікнівців”): виключно негативні персонажі його творів – духовенство й заможні селяни. У кращих творах Мизинця, як, до прикладу, в оповіданні “Малий”, є певні зерна психологізму, однак зумисна тенденційність, загрузість автора тільки в соціальній проблематиці не сприяла становленню його творчої особистості.

Серед прози Ярослава Галана, всуціль заідеологізованої, можна назвати хіба повість “Гори димлять”, опубліковану приватним польським видавництвом у 1938 р. під псевдонімом Мирон Яро. Твір продовжував традиції української “опришкани” у змалюванні типово романтичного героя-одинака, що стає месником за людську кривду та зверненням до теми фатальної, згубної сили кохання-пристрасті – за Федьковичем, “люби-згуби”. Повість написана й видана польською мовою, українською ж у перекладі С.Трофимука була опублікована аж у 1956 р.

“Культовою” статтю західноукраїнського літературного процесу радянське літературознавство вважалося *Петро Козланюк (1904–1965)*. Його роман “Юрко Крук” справді вирізняється на фоні досить-таки блідої в художньому плані “пролетарської” прози. Попри заданість стильових, жанрово-композиційних особливостей роману виразною ідеологічною “підбивкою”, твір залишається чита-

бельним і досі (маємо на увазі його першу частину, в якій ідеться про народження й дитинство головного персонажа – Юрка Крука) завдяки динамічному викладові подій, умінню автора розповісти про світ дитячої душі, перші радощі й кривди селянської дитини. Перша частина трилогії писалась Козланюком до весни 1936 року, після чого була довга перерва: до праці над романом автор повернувся лише після 1945 року. Період змужніння Юрка, його “політичне дорослішання” під впливом марксистської літератури, симпатії трудящих Галичини до Радянського Союзу – усе це виписано в романі, як можна зрозуміти, на замовлення, однак автор надто вже доклав зусиль до паплюження національної ідеї, змальовуючи виключно в непривабливому світлі УГА, зневажливо відгукуючись про УНР. Роман “закроєний” як епопея, що засвідчила б “прозріння” населення Західної України й визрівання надій на прихід “визволителів” із-за Збруча – тобто, мала стати своєрідною анти-“Волинню”, заперечивши Самчуків метанаратив.

Світ Козланюкових селян – це світ безпросвітної нужди, як і персонажів Стефаника. І в той же час Стефаникові селяни, хоч і “по коліна вбиті в землю”, своїм стражданням переростають світ матеріального – їхні біль і надія скеровані в трансцендент. Козланюкове ж селянство несе тавро знедуховленості: чи то священник-здириця посіяв у душах бідноти таку зневіру, чи настільки вплинув на самого автора чад ідеології... Перші сторінки твору рясніють прокльонами й наріканнями – бідна родина Круків зовсім не рада дитині, бо ж нема за що справити хрестини, нема звідки заплатити священнику. Козланюк мимоволі розкриває справжню психологію “пролетаря” – чорну заздрість, з якою нишпорять очі по багацьких статках сусіда.

“Юрко Крук” П.Козланюка, як і диалог Галини Журби “Зорі світ заповідають” та “Революція іде”, “Волинь” Уласа Самчука, охоплює події передгрозя першої світової, воєнного лихоліття, польської окупації. Однак якщо Журба й Самчук показують на сторінках своїх творів діаграму росту національної свідомості українських селян, то в Козланюка це псевдодіаграма пролетарської, марксистської свідомості. Як і герої Самчуків романів (“Волинь”, “Юність Василя Шеремети”), Юрко Крук мріє перейти кордон. Та якщо Володко й Василь дуже швидко прозрівають і більше не творять собі ілюзій щодо політики більшовиків на радянській

Україні, то Юрко ледь не зі сльозами на очах кидається назустріч “оранжевому ранкові на сході”. Традиційний у прозі “вікнівців” образ сонця, що сходить над Збручем, стає фінальним у романі Козланюка, надаючи творові фальшиво-урочистого пафосу. Юрко щасливо перейшов кордон. Однак яке майбутнє чекало б його в реаліях 30-х – не важко здогадатися з погляду сьогодення: катівні ГПУ, сталінські табори, розстріл на Соловках, безіменна могила в чужій, замерзлій землі, далеко від рідної домівки...

Серед письменників радянської школи скерування слід зупинитись на постаті *Антоні Крушельницького (1878–1937)*, представника старшої письменницької генерації. Його доля, трагічна доля родини Крушельницьких, українських інтелігентів і патріотів, котрі повірили більшовицькій агітації й виїхали в СРСР розбудувати українську державу, – це ще одне свідчення більшовицького геноциду проти української нації та її культури.

А.Крушельницький заявив про себе як прозаїк у кінці XIX ст. (перша збірка оповідань “Пролетарі” вийшла 1899 р). Його ранні твори засвідчують уміння “контрастними фарбами показати “світло” й “тінь” тогочасного життя” (Ф.Погребенник). Згодом митець звернувся до великих епічних жанрів – з’явилися його повісті “Буденний хліб” (1900) та “Рубають ліс” (1914), а в 1919 р. він працює над романами й повістями “Змагання”, “Перемога” (у 20–21 рр. друкувались окремі розділи: “Як промовить земля”, “Як пригорне земля”) [10], “Гомін Галицької землі”, “Хуртовина”, “Дужим помахом крил”. Фактографічною й подієвою основою цих творів є пережите самим автором у вирі національно-визвольної боротьби (А.Крушельницький був міністром освіти в УНР). За письменником постійно вівся нагляд польської поліції – до 1925 р. йому взагалі не дозволяли повернутися в Галичину (мешкав у Відні, в Ужгороді), а після повернення деякий час відбував ув’язнення в Бережанській тюрмі. Проте і в цих непростих життєвих обставинах А.Крушельницький докладав чимало праці для плекання національної культури, освіти. На сторінках преси піднімав актуальні питання шкільництва, змісту національного навчання й виховання. З 1929 р. до 1932 р. письменник співпрацював із журналом пролетарського спрямування “Нові Шляхи”. Піддавшись радянській агітації, повірив у можливість побудови української держави в СРСР. Страшні звістки про репресії на Україні, що тривожили серця галичан,

вважав брехнею. Прорадянська позиція “Нових Шляхів” викликала як переслідування з боку польської адміністрації, так і роздратування в націоналістичних колах. А після закриття журналу та відбуття ув’язнення в “Бригідках” перед Крушельницьким постав вибір: емігрувати або до Канади, де його добре знали як літератора, або в СРСР. У травні 1934 р. вся родина письменника (крім дружини сина Івана) на запрошення радянського консула виїхала в СРСР. Та вже в листопаді цього року його оголосили “ворогом народу” й заарештували. Заарештували також і його синів – Тараса й Івана, їх було розстріляно в грудні 1934 р. Самого А.Крушельницького розстріляли 28 жовтня 1937 р. на Соловках.

Антон Крушельницький одним із перших звернувся до осмислення у формі великого епічного жанру подій 1918–1920 рр., сповнених звияги, героїзму й водночас – трагізму: у 1924 р. виходить його роман “Дужим помахом крил”. З документальністю не просто очевидця, але й активного учасника подій автор зумів показати і тривожне “передгроззя”, і всенародне піднесення після встановлення у Львові влади Центрального військового комітету на чолі із сотником УСС Дмитром Вітовським. Однак уже з перших днів проголошення Української держави на вулицях Львова розгорілися запеклі бої між українськими й польськими загонами. Крушельницький відверто звинувачує членів Національної Ради в нерішучості, недалекоглядності, а головне – у “запопадливості” перед “опінією Європи”. З симпатією змальовує автор постать мужнього, до кінця відданого українській справі Дмитра Вітовського, полковника Топіра, четаря Летивітра, Ромка Лімницького, хлопців-гімназистів, що добровільно йдуть на смерть, у той час як уряд скасовує накази Вітовського (мости на Сяні підривати не можна, “бо задорого буде коштувати відбудова”). Провину за загибель гімназійної молоді, втрату військової переваги перед польським легіоном автор кладе на уряд і обивателя, що безсоромно приймає як належну жертву життя юнаків і виголошує патетичні промови, та зовсім не бажає взяти до рук зброю й допомогти тим, хто так завзято боронив Львів. Автор зумів передати на сторінках роману гіркоту поразки, тривожний подих доби, тих змін, що нависли грізною хмарою над розтерзаними війною західноукраїнськими землями. Для твору характерна чітка побудова сюжетних ліній, велика кількість батальних сцен. І хоча автор часто звертається до

внутрішніх монологів персонажів, у романі відчутне виразне епічне начало, позбавлене ліризму, характерного для прози Ю.Шкрумеляка, О.Бабія, В.Бобинського. Творчість А.Крушельницького, наближена до художньої документалістики, – т. зв. “літератури факту”, є невід’ємною складовою західноукраїнського літературного процесу 20–30-х рр. ХХ ст.

У спогадах про літературно-мистецьке життя Львова 1939–1944 років Остап Тарнавський спростовує усталену в радянські часи думку про те, що припинення діяльності радянофільських видань у Львові зумовлене репресивними діями польської влади: «“Критика”, головню в останніх числах, висловила проти сталінської національної політики й підтримувала шумськістів і хвильовістів. Ці ухили від партійної лінії й були причиною упадку радянофільських видань у Львові, бо перервались фінансові ресурси. В той час зник без сліду радянський консул Лапчинський (...). Советський уряд робив різні заходи, щоб усіх цих радянофілів зманили в Україну» [24, с.16].

На скрижалях української історії в мартиролозі розстріляного відродження повернулися до нас імена сотень замордованих режимом митців – носіїв високого національного духу, а серед них і романтиків, “зачарованих на схід”, котрі у своїй наївній вірі все ж були щирими й прагнули тільки одного: утвердження й розбудови української держави.

1. Бабій Олесь. Шукаю людини: Нариси з часів війни / Олесь Бабій. – Львів, 1921. – 31 с.
2. Бабій Олесь. Гнів: Новели / Олесь Бабій. – Львів: Русалка, 1922. – 160 с.
3. Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади / Упоряд., передм., приміт. М.І.Дубини / Василь Бобинський. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.
4. Донцов Д. Агонія одної доктрини / Д.Донцов // ЛНВ. – 1924. – №1. – С.56–57.
5. Дудко Ф. Моя молодість / Федір Дудко. – Нью-Йорк, 1965. – 87 с.
6. Дудко Ф. Отаман Крук. Оповідання / Ф.Дудко. – Авгсбург, 1946. – 76 с.
7. Дудко Ф. Кубанська козачка / Збірка українських новель. Наукове товариство ім. Т.Шевченка в Америці. – Нью-Йорк, 1995. – С.254–265.
8. Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї // Микола Матіїв-Мельник. Твори. – Львів, Українська Бібліотека НТШ. – Львів, 1995. – Число 4. – С.3–17.

9. Цит. за вид.: Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї // Микола Матіїв-Мельник. Твори. – Львів: Українська Бібліотека НТШ, 1995. – Число 4. – С.3–17.
10. Качкан В. Згаслі крила натужного лету // В.А.Качкан. Хай святиться ім'я твоє: Українознавство та пресологія (XIX – перша половина XX ст.). – Львів: Фенікс, 1998. – Кн.3. – С.103–128.
11. Клиновий Ю. Дещо про призабутаго майстра української новелі // Софронів-Левицький Василь / Липнева отрута. Вибране. – Торонто–Вінніпег: Вид-во “Новий шлях”. – 1972. – С.V–XXV.
12. Ковальчук М. Романи Кліма Поліщука в контексті художнього осмислення подій української революції 1917–1920 років / М.Ковальчук // Вісник КНУ: Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2003. – №14. – С.31–34.
13. Крушельницький А. Дужим помахом крил. Роман із часів визвольних змагань 1918–1920 рр. / Антон Крушельницький. – Львів: Червона калина, 1992. – Т.1. – 220 с.
14. Крушельницька Л. Рубали ліс... (Спогади галичанки) / Л.Крушельницька. – Львів – Нью-Йорк, 2001. – 260 с.
15. Матіїв-Мельник М. Твори // Микола Матіїв-Мельник. – Львів: Українська Бібліотека НТШ, 1995. – Число 4. – 641 с.
16. Мафтин Н.В. Західноукраїнська “стрілецька” проза 20–30-х років XX століття: еманация національно-духовного подвигу / Н.В.Мафтин // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (Літературознавство). – Вип. XIII–XIV. – Івано-Франківськ, 2007. – С.34–41.
17. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) / Р.Олійник-Рахманний. – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.
18. Поліщук К. Гуляйпільський “батько”: роман у двох частинах / Клим Поліщук. – Львів: Фенікс, 1991. – 221 с.
19. Про автора // Поліщук Клим. Гуляйпільський “батько”: роман у двох частинах. – Львів: Фенікс, 1991. – С.3–4.
20. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами / Б.Романенчук // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. Записки НТШ. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – Т.ССХІІ. – С.232–255.
21. Салига Т. ... Бо заметілями курилися дороги // Купчинський Роман. Заметіль. III. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменярь, 1991. – С.133–143.
22. Софронів-Левицький В. Липнева отрута. Вибране / Василь Софронів-Левицький. – Торонто–Вінніпег: Вид-во “Новий шлях”, 1972. – 151 с.
23. Стефаник В. Виводили з села // Василь Стефаник. Твори / упоряд., підготов. текстів та примітки В.М.Лесина та Ф.П.Погребенника. – К.: Дніпро, 1964. – С.35–36.

24. Тарнавський О. Літературний Львів. 1939–1944: спомини / Передм. М.Ільницького / Остап Тарнавський. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
25. Хороб М. Жанрово-стильові особливості повісті Михайла Козоріза “Чорногора говорить” / М.Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (Літературознавство). – Вип. XIII–XIV. – Івано-Франківськ, 2007. – С.47–53.
26. Хороб М. Юра Шкрумеляк: один із чети крилатих / М.Хороб // Сівач духовності: збірник спогадів, статей і матеріалів, присвячений професору Володимирові Полеку. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.197–210.
27. Шкрумеляк Ю. Поїзд мерців: Картини жертв і трудів / Юрій Шкрумеляк. – Львів: Червона калина, 1922. – 96 с.
28. Шумило Н. Під знаком національної самотності / Н.М.Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

РОЗДІЛ III

“Минушина – наука на майбутнє”: історична белетристика 20-х (А.Чайковський, Ю.Опільський, Б.Лепкий, К.Гриневичева)

Галицький літературний дискурс 20–30-х років ознаменований неослабною увагою письменницьких і читачьких кіл до **жанрів історичної белетристики**. І хоча ще в кінці XIX – на початку XX ст. представниками “нової хвилі” українського модернізму (зокрема М.Сріблянським) на сторінках періодики артикулювалась думка про віджилість, неактуальність історичної прози – “мистецтва лаврських ченців” [2, с.8], саме історична белетристика в літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття на теренах Галичини стає, як зазначила С.Андрусів, “найбільш психологічно заангажованим жанром”. Адже в часи бурхливих змін з’являється потреба осмислити себе в історії, звернутись до витоків минулого власного народу, його героїчних сторінок та “чеснот, що виражають національний характер” (Е.Сміт). Утрата державності, болісне пережиття поразки національно-визвольних змагань та потреба творення певної – героїчної – моделі поведінки задля плекання майбутнього спонукали західноукраїнських письменників звернутись до “золотої доби” Княжої Русі-України та козащини. На підрадянській Україні перші твори на історичну тематику, як зауважено в “Історії української літератури XX століття. Книга перша”, присвячені подіям 1905 р. Тут потрібі пізнання свого минулого “протистояло нігілістичне ставлення до історії, [...] насаджуваний фанатиками революції стереотип нульового часу: нібито справжня історія людства почалася лише з міфічного залпу “Аврори”. Тому українській літературі нелегко було відстояти право на історичний жанр, і спочатку вона мала підпорядковувати його розробці актуальної революційної теми та революційних мотивів, вишукуючи в минулому свого народу переважно моменти класової боротьби” [17, с.248]. Натомість західноукраїнська література (і зокрема – проза) 20–30-х працює на створення певної історіософської концепції минулого, адже “читання історичної прози давало західноукраїнському читачеві 30-х років таке [...] рятівне і радісне відчуття перенесення з індивідуальної – профанної – історії у колективну, сакральну, звільнення від гіркоти поразки у визвольних змаганнях, від репре-

сивної окупаційної дійсності [...]. Західноукраїнська людина 30-х років постійно діалогізувала з минулим, міряла себе, свій час і чин історією [...]. Цей своєрідний історизм пронизує усю тодішню західноукраїнську культуру” [1, с.142–143].

Отже, пропагований на початку XX ст. “хатянином” М.Сріблянським історичний нігілізм не знайшов серед західноукраїнських прозаїків благодатного ґрунту, як і не позначився на діапазоні їхніх творчих зацікавлень та рецепції читача певний спад популярності історичної тематики в польській літературі (польський письменник і критик Т.Парніцький [32] зазначав ослаблення зацікавлень історичною белетристикою на початку XX ст.), адже націєконсолідуюча місія української літератури, на відміну від польської, на той час далеко не була вичерпаною.

У зв’язку з актуальністю історичної тематики на часі постала проблема пошуку нових шляхів розвитку історичної белетристики, що нарешті б звільнилася від сюжетних та композиційних кліше традиційного в минулому столітті вальтерскоттівського типу історичного роману, прищепленого на національному ґрунті П.Кулішем і такого любленого українським автором. Літературні дискусії щодо цієї проблеми велися в межах діапазону визначення критеріїв жанру, співвідношення вигадки й історичного факту, межі між белетризуючою історією та історичним твором. Ще в 1922 році ЛНВ була опублікована рецензія М.Кордуби на історичну повість Осипа Назарука “Князь Ярослав Осмомисл”, де критик висловив міркування про роль авторської фантазії в історичному творі. Авторська фантазія, на думку Кордуби, “мусить триматися в певних межах і відомим особам не можна приписувати діл, до яких вони зовсім не були причасні” [4, с.5]. Критик не вважав недоліком зображення на сторінках історичного твору вигаданого персонажа й залишав за автором право на вільний політ фантазії в змалюванні такого героя. Єдине, про що слід би завжди пам’ятати прозаїкові, котрий звертається до історичної тематики, як наголошував критик, це дух часу, яким повинні бути перейняті думки і вчинки героя.

На сторінках західноукраїнської періодики 30-х років піднімалася й проблема художності історичної прози – зверталась увага на те, що іноді за “патріотичною фразеологією” приховується слабкий сюжет, де ні “живих людей, ані глибоких проблем” [9, с.73]. У журналі “Назустріч” (1938. – 15.02, 15.05) публікувалися статті

Ю.Косача, в яких автор говорив про актуальність історичних жанрів, піднімав проблему художності історичної прози (на його думку, деякі твори галицьких авторів радше нагадують “трактат схоластика”, ніж художній твір), а дещо раніше зробив спробу проаналізувати еволюцію жанрів історичної повісті й роману в європейській та українській літературах, зосібна зупинившись на вжитковій у західноукраїнській історичній белетристиці моделі “анекдотизації історії у популяризаторсько-виховних цілях”. Косач наголошував на необхідності певного “зсуву” в бік документальності – бо ж “читач тужить за автентичністю!” (“Назустріч”. – 1934. – 15. 08).

Західноукраїнська історична проза 20-х продовжувала орієнтуватися на народницькі стереотипи історії. Пальма першості належала тут поколінню “літературних батьків”: А.Чайковському, В.Будзиновському, Ю.Опільському, Б.Лепкому.

“Основоположником західноукраїнської історичної прози і її канону” (С.Андрусів) традиційно вважають *Андрія Чайковського (1857–1935)*. Критик М.Матіїв-Мельник у передмові до його твору “Віддячився”, назвавши прозаїка серед тих, хто прислужився великій справі започаткування української історичної белетристики, зауважив, що “історична повість у нас [...] не існувала, коли не брати під увагу “Захара Беркута”, у той час як “минувшина народу, що побіч великих трагедій мала стільки потрясаючих світливих моментів, просилася з запорошених фоліантів на світ” [23, с.572–573].

А.Чайковський народився 15 травня 1857 р. в м.Самбір на Львівщині. Навчаючись у самбірській гімназії, зачитувався прозою польських авторів про минуле України. Пізніше сам письменник згадував, що бажання спростувати антиукраїнську інтерпретацію історії польськими белетристами народилося в нього вже тоді, а пізніше стало одним із стимулів звернутися до опрацювання історичної тематики й у власній творчості.

Закінчивши студії на юридичному факультеті Львівського університету, А.Чайковський оселяється на Тернопільщині (м.Бережани) і стає “хлопським адвокатом” – захищає інтереси селянства. Він був учасником “Просвіти”, кошовим повітової “Січі”. Перед Першою світовою війною переїхав до Самбора, а після війни мешкав у Коломиї, де й помер 2 червня 1935 р.

Початки творчості А.Чайковського припадають на кінець XIX ст., коли виходять повісті “Олюнька” (1895), “Образ гонору” (1895), “Бразилійський гаразд” (1896), “В чужім гнізді” (1896).

Тематичну палітру творчості А.Чайковського кінця XIX – поч. XX ст. становлять “оповідання “з судової зали”, основою яких слугували авторові випадки з власної адвокатської практики (до цього жанру він звертався ще й у середині двадцятих – зб. “Краще смерть, як неволя” (1926)) та твори про життя ходоцької шляхти).

Уже будучи відомим письменником, перу якого належало чимало оповідань, новел, а також великі епічні полотна, А.Чайковський звернувся до історичної тематики. Сам автор пояснював таке своє творче зацікавлення потребою “...переповісти в белетристичній формі нашу історію з козацького періоду й тим заповнити цю прогалину в нашій літературі” (“Новий час”, 1927 р.). Саме для молоді, яку слід було “підготувати до іспиту національної свідомості” (М.Матіїв-Мельник), до “будування держави”, прозаїк пише низку історичних повістей та оповідань: “Козацька помста”³ (1910), “За сестрою” (1907), “Віддячився” (1913), “На уходах” (1921), “З татарської неволі” (1921). Ці твори та їх герої, що сповідують лицарський кодекс честі й любові до батьківщини та свого народу, плекали не в одного покоління галичан гордість за героїчне минуле рідної землі, учили цінувати свободу, виховували відданість Україні. Історична проза А.Чайковського, як підкреслює С.Андрусів, пропонувала читачеві “новітній націотвірний міф “золотої доби”, модель поведінки його персонажів репрезентував ідеал “власної досконалості” українця як одиниці етносу” – його історична белетристика “не тільки відіграла роль каталізатора жанру в західноукраїнському літературному процесі, а й стала його зразком, каноном історичної повісті (роману), можна сказати, своєрідного новітнього космологічного (націотвірного) міфу – “золотої доби” або міфу “земного раю”, де наводились зразки поведінки національної людини” [1, с.148].

Повість “На уходах” – “історичне оповідання для молоді” (так визначив сам автор жанрову специфіку свого твору) – має багато спільного із жанром літературної утопії. Узавши за основу твору історичні факти “уходництва” (у передмові до другого видання повісті в 1925 р. автор дає своєрідну історико-географічну довідку

³ С.Андрусів подає як рік видання цього твору 1920, у В.Яременка наводиться 1910.

цього явища), А.Чайковський на прикладі громади, що вибрала для себе волю – пішла “на уходи” й на вільній землі заклала нове поселення, – показує, як у житті людей може реалізуватися ідея суспільної справедливості. Повість “На уходах” – це авторський міф про “золоту добу” України, утопія про минуле, що мала стати для покоління українців ХХ ст. ідеалом співжиття на засадах братерства й любові та палкого прагнення національної свободи.

Історична проза А.Чайковського – діалог із минулим, у триванні якого вимальовується тип персонажа, що стає ідеальним носієм національних чеснот – репрезентантом “міфу власної досконалості”. Такими є Павлусь (“За сестрою”), Тарас (“На уходах”), Остап (“Козацька помста”).

У другій половині 20-х – 30-х рр. творчість А.Чайковського в царині історичної тематики зазнала певної еволюції: від утопійної, ідеалізованої повісті нескладного сюжету, в якій зображено історичну добу з вигаданими персонажами, автор прийшов до творів, побудованих на реальних подіях минулого з історичними особами, але незмінною залишилася їх “космологічна” (міфотвірна) інтенційність. Чітка історіософська концепція автора-патріота вповні розвинулася в таких його творах: трилогії “Сагайдачний” (перше видання першої частини “Побратими” – 1918 р., друге – 1924 р.; друга частина – “До слави” (ч.1, 2) – 1929 р.), “Олексій Корнієнко”, ч. I–III (1926–1929), “Сонце заходить” (1930), “Богданко” (1934), “Полковник Михайло Кричевський” (1935).

У передмові до першої частини роману “Олексій Корнієнко” А.Чайковський зауважив, що він “не бив на ефект”, “не видумував фантастичних ситуацій, а держався історичних фактів і вів оповідання спокійно”. І в цій фразі – зорієнтованість письменника на “правду факту”, що визначає рівень достеменності зображених подій. Однак у розумінні Чайковського “правда факту” цілком поширюється не лише на задокументовані події та історичні постаті. Це також “якнай докладніший аналіз життя того часу” (О.Дніпровський) – змалювання історичної епохи в усіх деталях історичного побуту. У передмові до виданого в 1934 році історичного оповідання “Богданко” А.Чайковський, не залишаючись осторонь дискусій, що розгорнулися в галицькій критиці щодо історичних жанрів західноукраїнської белетристики, їх дефініції, актуальності та рівня художності, перспективи, зокрема шляхів розвитку історичної

повісті (А.Нивинський, О.Дніпровський, Ю.Косач, Я.Гординський), розмірковує над природою жанру такої повісті, пояснює читачеві, що письменник, на відміну від історика, має право на художній домисел, адже якщо історичних джерел із тієї доби, про яку пише митець, мало, тоді він “виводить собі сам людей, але ж виводить їх так, щоб вони були історично можливі (...) змальовує їх так, що коли б вони дійсно жили, то мусили б бути такі, а не інакші, мусили б і своїми думками, й поведінкою, й одягом, а то й мовою підходити до часів, про які повістьяр говорить” (Чайковський А. “Богданко”. – Львів, 1934. – С.3).

Рука вправного белетриста, добре обізнаного з документами історичної доби, особливо відчутна в романі “Сагайдачний”. Фактографічним джерелом для твору слугували тільки документи – від козацьких літописів, історичних праць Д.Бантиша-Каменського, М.Грушевського, М.Аркаса, І.Крип’якевича, Д.Яворницького до іноземних джерел: щоденника подорожі М.Литвина в 1550 р. на Україну, спогадів Еріха Лясоти, посла німецького цесаря, опису України французького інженера Боплана. Твір був задуманий як “історична повість у п’яти томах”, однак світ побачила лише трилогія: 4 і 5 частини так і не були надруковані (дві останні книги роману під спільною назвою “Гетьман”, як свідчить В.Яременко, на сьогодні вважаються загубленими).

Перша частина роману – “Побратими” – видавалась двічі: перше видання побачило світ у 1918 р. у Львові, друге, виправлене, – у Коломиї в 1924. За наступну книгу – “До слави”, що вміщувала другу й третю частини твору (1929 р.), – польський уряд притягнув А.Чайковського до судової відповідальності, звинувативши його в підбурюванні до “непокори” польській владі.

У центрі роману – історична постать гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, одного з найпопулярніших захисників української справи й мудрого політика. Саме під проводом цього гетьмана козацькі загони було перетворено з партизанських ватаг на регулярне запорізьке військо, він нещадно боровся зі своєвіллям серед козацтва й запровадив сувору дисципліну. Конашевич-Сагайдачний був далекоглядним і виваженим політиком, усі його зусилля в цій царині були скеровані на оборону самостійності козацтва. Саме йому вдавалося своєю мудрою зовнішньою політикою в стосунках із Польщею збільшити козацьке військо, він

не дозволив завести реєстр. Історики вважають, що “найбільшим ділом Сагайдачного було поєднання козацької політики з устремліннями української інтелігенції. Союз козаччини з інтелігенцією скріпив обидві сторони. Міщанство і духовенство відчули за собою підпору мілітарної сили і могли далеко сміливіше і енергійніше проводити свої плани [...]. З другого боку, козаччина вийшла поза тісне коло своїх класових інтересів і в свою програму включила загальнонаціональні справи – оборону церкви і культури” [19, с.155–169].

Яскрава постать високоосвіченого гетьмана, мужнього воїна й мудрого політика, наділеного державницьким мисленням, захоплювала Чайковського в усій історії козацтва чи не найбільше (свідчення цьому – й історичний нарис “Петро Конашевич-Сагайдачний”). Не останню роль відіграло й те, що Сагайдачний був родом із тих місць, де народився письменник. Окрім того, Чайковського цікавили в історії “зразкові моменти” й “зразкові одиниці”, що захоплювали б сучасників до наслідування. Тому образ Сагайдачного в романі дещо ідеалізований. Ідеалізація персонажа виразно відчутна й у характеристиці устами інших дійових осіб, і в “послідовній і детальній його самохарактеристиці як основному прийомові зображення” [31, с.19]. Слід зауважити, що А.Чайковський міг орієнтуватися й на певну “літературну традицію” в зображенні постаті великого гетьмана: В.Яременко називає серед джерельної бази роману поетичну книгу Касіяна Саковича “Вірші на жалостний погреб зацного рицера Петра Конашевича-Сагайдачного...” та припускає ймовірність ознайомленості письменника з романом Д.Мордовця “Сагайдачний”, перекладеним і переробленим у 1912 році Марією Загірньою. Зіставлення фрагментів двох творів, зроблене літературознавцем, дає підстави вважати, що Чайковський таки знав і використовував твір російського автора. Однак твір українського белетриста позбавлений “бурлескно-романтичного присмаку”, хоча й тут простежується тяжіння до романтичної ідеалізації персонажа.

Автор показує життєвий шлях свого героя від шкільної лави в передмісті Самбора та бурси для учнів Острозької школи до булави козацького ватажка й мудрого політика. Використавши традиційний в українській історичній прозі ще з часів П.Куліша хронотоп дороги, Чайковський змалював панорамну картину побутового, культурного, історичного життя України кінця XVI ст. Адже шлях

на Запорожжя веде його персонажа через усю Україну, зрештою, цей шлях сповнений пригод та випробувань, зустрічей та розлук, він дає змогу авторові представити на сторінках твору вихідців із різних верств населення: “На невеликій художній площі А.Чайковський подав широкий історичний матеріал, побутово-етнографічні сцени, авантюрно-розважальні і художньо-описові картини, “запрограмував” дальший розвиток і сюжету, і історичного думання Петра Конашевича” [31, с.16].

Назва першої частини роману – “Побратими” – увиразнює одну з центральних ідей твору: вірність традиції побратимства. Тут вчувається дух “Тараса Бульби” Гоголя, але авторові, як слушно підкреслює сучасний дослідник, “бракує гоголівської сили слова, гостроти і краси вислову. Автор “Сагайдачного” менше дбає про чари слова, а більше – про динаміку сюжету і точність історичного побуту” [31, с.17]. Дві наступні частини “Сагайдачного” розповідають про прихід Петра на Запорожжя, запорізькі звичаї, перше бойове хрещення та поранення, поїздки до Києва за дорученням кошового, вчителювання в родині вельможі Аксака. Автор постійно підкреслює освіченість, шляхетність і виваженість учинків улюбленого героя. Конашевич дивує шляхту витонченими манерами, глибоким знанням латини й філософії. Не менше здивував він і запорожців далекоглядністю, кмітливістю й талантом полководця, що розкрився в поході на Варну.

Є в романі й любовна лінія, однак сентиментально-пасторальна історія кохання Сагайдачного й Марусі Чепелівни нагадує шаблон, вжитковий у літературі початку XIX ст.: Маруся багато в чому схожа на героїню повісті Квітки-Основ’яненка, а попіхач-пастух скопійований із “типового лиходія” романтичної літератури. Його, як і Гребінчиного Герцика (роман “Чайковський”), ще дитиною привезли з походу козаки, охрестили й залишили на хуторі. Стереотипна заданість персонажа розкривається в його поведінковій моделі: закоханий у Марусю наймит викрадає її, а коли розуміє, що план утечі провалився, убиває дівчину.

Серед слабких сторін роману – “пересадити у визначенні ролі православ’я і провіденційних сил” (В.Яременко), що позначилося й на художності твору, і на його концепції, а також незначні фактографічні прогріхи (до прикладу, у XVI ст. козаки співають

пісню “Засвітали козаченьки”, що з’явилася майже на століття пізніше).

Та найважливіше те, що в романі “Сагайдачний” А.Чайковський змалював ідеал палкого патріота, за висловом самого автора, “велику людину, що служила на користь свого народу”, життєвий приклад якої гідний наслідування. Роман “Сагайдачний”, його націєконсолідуючі первні, творений автором “міф золотої доби” виконував компенсаційну функцію щодо психологічної травми, якої із втратою державності зазнала ціла нація. Адже, за слушним зауваженням С.Андрусів, “уся культура Галичини 30-х років узагалі, а історична белетристика зокрема, були спрямовані на витворення конструктивних живих міфів, самореалізації українства, усунення деструктивного демонічного начала з культури і свідомості” [1, с.149].

Історичну тематику в західноукраїнській літературі 20-х активно опрацьовував ще один представник старшого мистецького покоління – *В’ячеслав Будзинівський (1868–1935)*. Політичний діяч, активний учасник культурного й громадського життя Галичини, В.Будзинівський був відомий як автор численних досліджень у різноманітних галузях науки – економіки, статистики, фольклористики – уже в кінці XIX ст. У 1906 р. побачила світ укладена ним книжка “Козацькі часи в народній пісні”, за яку, за висловом І.Франка, йому “належить ся щира подяка за те, що виконав план, з яким віддавна носилися деякі патріоти”.

Вирішальну роль у становленні світогляду В.Будзинівського ще в гімназійні роки відіграло знайомство з І.Франком та вплив ідей М.Драгоманова. Саме контакти з М.Драгомановим, на думку Р.Горака, сформували його марксистські переконання. Коли ж “кумир” виступив проти запропонованого радикальній партії Будзинівським домагання поділу Галичини на два самостійних політичних округи – український і польський, – культ Драгоманова для нього перестав існувати. Понад усе сповідував ідею української державності. Ця ідея виразно звучить і в його художній творчості. На думку П.Карманського, “в літературі добачував тільки виховницю сильних характерів, бойовників. Для естетичних вальорів не мав змислу. Під цим оглядом був предтечею Донцова і групи тих молодих, що їх репрезентує Юрій Липа. Його мрією була українська повість в роді Сенкевичевої трилогії, і коли не діждався її,

забув про те, що він колишній політик, агітатор і публіцист, – взявся за писання історичних романів” [7, с.374].

У 1920 р. вийшла друком перша повість В.Будзинівського – “Під одну булаву”, історичним тлом якої стали події після смерті Б.Хмельницького. У цьому ж році було опубліковано наступний твір – “Осаул Підкови”, а в 1922 р. – “Кров за кров”. Щодо майстерності побудови фабули в його романах Р.Горак зауважує: “Фактичний матеріал Будзинівський умів блискуче вплітати в повістярську інтригу, створюючи ще не бачений галичанами український гатунок авантюрної повісті” [7, с.374]. Про популярність його творів свідчить уже те, що з 1921 до 1933 року “Свобода” (Нью-Джерсі) надрукувала 99 повістей, оповідань та історичних праць В.Будзинівського. У 30-х роках у львівських видавництвах виходять “Пластун”, “До віри батьків”, “Шагін Герей”, “Гримить”, “Пригоди запорізьких скитальців”, “Перед бурею”, “Козак Шуба”.

Ще в кінці 20-х змінилися політичні погляди Будзинівського: він повірив, що ідею української держави втілено в радянській Україні. Почалася його співпраця з “Новими Шляхами” – відверто прорадянським журналом. Голод на Україні та масові репресії письменник уважав лише вигадками польських провокаторів. Читачі, що захоплювалися ще зовсім недавно творами В.Будзинівського, відвернулися від нього. Згодом він зрозумів, до якої фатальної помилки припустився, та громадськість за життя письменника так і не вибачила йому радянофільської позиції. Помер Будзинівський 14 лютого 1935 р.

Попри те, що історичні повісті В.Будзинівського в кінці 20-х – на початку 30-х років були популярні серед читачів, критики (зокрема М.Рудницький) закидали йому використання “готової фабули, запозиченої від Купера або Герстекера”.

Сучасні дослідники також зауважують, що у творах Будзинівського простежується постійна експлуатація одного типу сюжету. Адже письменник з-поміж типів європейського роману найчастіше використовував поетику авантюрного сюжету, що, зрештою, було властиво західноукраїнській історичній белетристиці назагал.

Цікавою сторінкою української історичної прози стала творчість *Юліана Опільського (1884–1937)*. Письменник звернувся до сучасників, що ще зовсім недавно пережили буремні роки боротьби за державність України, словами одного з персонажів свого

першого історичного твору – “Іду на вас”: “добре і похвально гинути для слави [...], але краще є жити для рідної землі, жити з народом, трудитися і працювати”. Ці слова – жити і працювати для рідної землі – Юліан Опільський зробив девізом і свого життя.

Юліан Опільський (Юрій Львович Рудницький) народився 8 грудня 1884 р. в м. Тернопіль. Зацікавлення історією в майбутнього письменника сформувалося ще в дитячому віці під впливом батька, викладача історії та географії Тернопільської гімназії. Студії німецької й класичної філології (спочатку у Львівському університеті, згодом – в університеті м. Грац) сприяли поглибленню ерудиції та інтересу до давніх епох історії людства. Його повісті, що охоплюють сповнені піднесення й звитяги сторінки нашої історії (князювання Святослава й Володимира, боротьба проти іноземних поневолювачів за часів Данила Галицького, духовне відродження в XVI–XVII ст.), цілком відповідали ідейним пошукам західно-української прози, потребі збереження національної ідентичності. Домінантами його творчості стають пошуки державницької традиції та вольової, сповненої прагнення чину особистості. Це засвідчив уже й перший великий твір на історичну тему – повість “Іду на вас” (1918), у центрі якого – постать мужнього й хороброго князя Святослава, його похід на болгар та загибель од печенігів у 972 р. Відчайдушний, хоробрий войовник, відкритий серцем і помислом, чесний у стосунках навіть із ворогами – таким постає на сторінках твору Святослав. Назагал сюжет повісті має досить динамічний характер, хоча іноді й ускладнений детальними пейзажами, дещо надмірно розлогими портретами персонажів. Здобутком автора став і майстерно переданий на сторінках твору дух епохи.

Якщо для історичної прози А.Чайковського характерне звернення до козаччини як “золотої доби” нації, то проза Ю.Опільського засвідчила перенесення акцентів, що остаточно відбулося в 30-х роках на Західній Україні у культурологічній та історіософській концепції минулого, з України козацької на Україну княжу. Поезія Юрія Липи, Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Оксани Лятуринської стала яскравим втіленням могутньої вітальної й державотворчої енергетики впорядкованого космосу Руси-України: “західно-українські інтелектуали активно вводили у свідомість нову ідею національного першочасу – княжу Русь-Україну, виразно опози-

ційну до України козацької” [1, с.135]. Ця ідея “національного першочасу” пульсує й у прозі Юліана Опільського.

До часів Київської Русі письменник звернувся й у наступній повісті – “Ідоли пануть” (1927), що стала своєрідним продовженням першого твору й разом із ним склала своєрідну белетризовану хроніку княжої доби. Носієм авторської ідеї державницьких первнів та сильної особистості, що служить цій ідеї, підпорядковуючи їй власне життя, є князь Володимир, мудрий і далекоглядний політик. Вибираючи релігію для Русі, князь керується в першу чергу політичними мотивами. Однак автор змальовує Володимира терпимим і до язичників – Опільський свідомо відмовляється йти за літописними джерелами, з яких очевидно, що хрещення Русі відбувалося “вогнем і мечем”. Письменник прагне показати Володимира глибоко людяним, на сторінках його твору немає згадок про насильницьке хрещення Русі, тут хрест, привезений із Візантії, стоїть поруч із капищем Перуна.

Сюжетні розгалуження твору, конфлікти й групування персонажів у поєднанні з глибоким знанням епохи та вмінням автора передати її характер витворюють багату й колоритну мозаїку історичної доби.

На думку М.Ільницького, центральним персонажем повісті є не тільки князь Володимир, а й сама Русь, молода й сповнена життєвих сил, що протиставляється “повній зовнішнього лоску, але всередині трухлявіючій, заснованій на брехні Візантії”. Повісті “Іду на вас” та “Ідоли пануть” позначились згодом на становленні С.Скляренка як історичного романіста.

Ідея оборони рідного краю, любові до отчої землі єднає всі твори Опільського. Звучить вона виразно й у “Сумеркові” – “історико-пригодницькій повісті, що наближається до романного типу, де сюжетним стрижнем виступає герой, який не належить до видатних історичних осіб, але волею обставин опиняється у вирі важливих подій, бере в них активну участь” [14, с.10].

Історичною основою повісті стали події першої половини XV ст., коли після смерті Вітовта українські бояри намагалися втілити в життя ідею незалежного від Польщі Литовсько-Руського королівства, вибравши для її реалізації великого литовського князя Свидригайла. Народ прагне “своїх князів і давньої свободи” – вельможам мріється “марево руської корони на руській голові”. Однак

бояри злякалися розмаху народного повстання, а Свидригайло пішов на компроміс із королем. Над руськими землями залягає “сумерк”: “Багато деяких уступок виторгували руські князі та бояри для себе, але вони тільки виторгували їх. Розірвати Кревську унію не вдалося ні їм, ні литовцям. Вони мусили врешті піддатися переможному впливові чужинців, які збитою масою йшли на схід та своїм напливом стирали з лиця землі неvirосле з народу та неvirосле у народ боярство.

Сонце заходило, а тіні вкривали собою весь виднокруг” [27, с.352].

Повість написана у вальтерскоттівській манері, тому простежуються й виразні типологічні точки дотику між поетикою композиції “Сумерку” та “Чорної ради”: той же композиційно значимий хронотоп дороги, наявність ідеалізованого лицаря-героя (Андрій Юрша – Петро Шраменко), прекрасної “дамою серця”. Однак любовна інтрига повісті Ю.Опільського більше тяжіє до канону “лицарського роману” з демонічною спокусницею з одного боку (вродлива і підступна, водночас – глибоко нещаслива Офка) і цнотливою “дамою серця” з іншого (Марта). Виразно простежується в повісті й перегук із народницьким дискурсом української прози минулого століття – розлогі й детальні описи персонажів нагадують манеру Панаса Мирного, тут переважають порівняння, що стали вже шаблонними. Описуючи красу підступної Офки, автор лише нанизує, як намистини, клішовані фрази й не виходить поза відфольклорний канон: очі – “великі, чорні мов терен, глибокі як море”, “на білих мов молоко щоках красуні заграє рум’янець, ніжний, наче перший промінь сонця на весняному снігу, а повні, мов спілий гранат, коралові вусточки стягнулися до приязного усміху”. Такі детальні описи, часто позбавлені сильних штрихів, що розкривали б характер персонажа, патетичні промови, що їх часто виголошують один перед одним герої повісті, ускладнюють, обтяжують сюжет, позбавляють необхідної для пригодницького жанру динаміки й напруги.

Центральним персонажем твору автор обирає Андрійка Юршу. Хлопець рано втратив батька, однак батькові настанови честі запали йому глибоко в душу. Він – ідеальний лицар-герой, що пройшов складний шлях випробувань і жодного разу на ньому не схибив. Навіть “ініціація” юнака відбувається згідно з пропагандивною вір-

цевістю характеру й поведінки ідеального носія “національних чеснот”: Андрійко вправно вивертається із сітей спокус, що їх приготувала для нього Офка. Він, як і належить вірцевому персонажеві пригодницького твору, написаного на історичному матеріалі, героїчно бореться з ворогами батьківщини, здобуває славу, заслужену хоробрістю й мужністю в обороні Луцька.

Повість “Сумерк” своїм ідейним скеруванням цілком належить до дискурсу галицького історико-белетристичного метатексту. Як зауважує М.Ільницький, “у творчості письменника ідея справедливості постає як антитеза облуді, лжі, підступу. Адже намагання королівсько-шляхетської Польщі в XIV – XV століттях витравлювати з людей усе руське [...] в свідомості читача асоціювалося з підступним загарбанням Галичини пілсудчиками після Першої світової війни, із закриттям українських шкіл, громадсько-культурних закладів, з горезвісною пацифікацією. [...] Символічна сама назва – “Сумерк”, що перегукувалася з тим смерком, який заліг на західноукраїнських землях” [14, с.13]. Така ж паралель із політичною ситуацією в Галичині 20-х рр. простежується й у повісті “Опирі” (надрукована була тільки перша частина твору – “В царстві “золотої свободи (1929–1930), друга і третя – аж у чотиритомнику, виданому в 1994 році).

Глибока ерудиція письменника дозволяла йому поєднувати історичну правду з переконливим авторським вимислом. Так постанала повість “Під орлами Роми”, в якій ідеться про заснування золотих копалень на території теперішніх Карпат легіонерами Марка Аврелія, а також твори “Танечниця з Пібасту” (1921), “Поцілунок Іштари” (1923), “Школяр з Мемфісу” (1927). Основою художнього конфлікту у цих повістях, як, зрештою, й у всій творчості белетриста, є “протистояння моральних альтернатив, що визначають лінію поведінки персонажів” (М.Ільницький). Сам Опільський уважав, що історична проза “...в’яже віддалені від нас часи з теперішнім вічним, незмінним, загальнолюдським підкладом. Через те ілюструє вона минувшину, допомагає не раз визначитися у безладді і дає науку на майбутнє” [14, с.16]. Історична проза Ю.Опільського, позначена сильним філософським струменем, засвідчила певну еволюцію історичних жанрів під пером цього автора в порівнянні з творами А.Чайковського, зокрема характерне для його прози “психологічне втілення” духу епохи як одного з важ-

ливих компонентів історичної достовірності через характеристику світосприймання персонажів: “А.Чайковський працював у жанрі пригодницької повісті, тоді як Ю.Опільський, дбаючи теж про динамічність сюжету, прагнув дати ширшу панораму життя, де б герої не тільки здійснювали вчинки, а й осмислювали свій час і себе в ньому” [16, с.92].

Серед культових постатей української історії, що особливо приваблювали західноукраїнських прозаїків 20–30-х рр., – постать Івана Мазепи. Харизматична особа гетьмана, котрий зробив відчайдушну спробу вирвати Україну із страшних обіймів Петра І, за найвищу мету свого життя вважав обов’язок здобути їй суверенність, була в центрі письменницької уваги Ф.Дудка (“Великий Гетьман”) та Б.Лепкого. Саме історична епопея **Б.Лепкого “Мазепа”** стала наймонументальнішим і найвідомішим твором історичної прози в Західній Україні. За попереднім задумом автора твір мав складатися з трьох частин, однак охоплений Б.Лепким великий часовий пласт української історії, сповнений героїзму й трагічний водночас, спонукав автора до “невпинного лету фантазії”, що вилилася в пенталогію: “Мотря”, “Не вбивай”, “Батурин”, “Полтава”, “З-під Полтави до Бендер”. Цей повістевий цикл має виразні ознаки роману-епопеї та белетристичної хроніки, адже розповідає про події, значимі в долі цілого народу. Центральним персонажем усього циклу є Іван Мазепа. Прикметно, що Лепкий, усупереч західноєвропейській традиції, звернувся не до років молодості Івана Мазепи при дворі польського короля; його герой – досвідчений державний муж, котрий поєднує шляхетність поведінки, блискучу освіченість, аристократизм духу з політичною далекоглядністю та відданістю Україні. Постать Мазепи трагічна вже в першій повісті циклу, і далеко не тому, що не судилося поєднатись, за висловом самого персонажа, з його “останньою і, мабуть, першою правдивою любов’ю”. Гетьман, діяч європейського типу, постійно відчуває на собі пильне око російського деспота. Страшна азіатська дикість, що змітає й нищить усі плоди багатолітньої праці не лише Мазепи, але й цілої нації, завдає йому неймовірних страждань. Повсюдно “царські люди” знущаються над “черкасами” (так зневажливо називають вони українців), катують за найменший спротив, грабують, нищать святині: “нападаючи, мов які татари, на слободи й хутори людські та старшинські, забираючи коней і

худобу, грабуючи добро, а навіть убиваючи безпощадно людей і челядь [...]. Як нехристи які, як бузувіри, поруйнували все, шаблями порубали образи й ікони [...]. Там же і на церкву напали. Посуд церковний зграбували, ризи покраляли й понесли з собою, дяка з крилосу витягнули і сильно дуже побили, без причини і без жалості ніякої, а все, мовляв, за приказом царським, нібито за те, що черкаси не досить слухаються людей його височества” [20, с.178]. Непосильна данина, якою цар обклав Україну, викликає в народі нарікання на Мазепу, котрий, мовляв, продався “антихристові” Петрові. Гетьман шукає політичного союзника, з яким Україна могла б звільнитися від Москви й здобути суверенність. Він мусить приховувати свої плани навіть від найближчого оточення, мусить приховувати обурення поведінкою “царських людей” в Україні, догоджати Петрові та “колишньому бублейникові” Меншикову, чекаючи слушного часу. Доля Мазепи трагічна й тому, що політичні обставини та військова фортуна на боці Петра І. Гетьман добре знає історію козацтва, знає, що в найвідповідальніші моменти завжди знаходилися зрадники й відступники, однак і розуміє страшну перспективу замирення з царською політикою, унаслідок якої “... край переміниться в пустиню [...] і черепи людські з німим докором глядітимуть чорними очодоланами в наше веселе небо. [...] На українські дикі поля чужинці гайворонами нахлинуть і заведуть свій лад, свою мову і звичаї, а про наше життя тільки сумний спомин остане” [21, с.48].

Твір Б.Лепкого звучав засторогою перед новим геноцидом, що його розпочала Москва проти українського народу вже у ХХ столітті. Автор зумів передбачити більшовицький “апокаліпсис” 30-х; за маскою українізації побачив новітнього ката України й страшний вишкір російського шовінізму. Тому попри досить цікаво виписану лінію кохання Мотрі Кочубеївни й Мазепи, перипетії родинного життя Кочубеїв, лінії Войнаровського, Орлика, Чуйкевича, центральною темою твору є Голгофа України. Кожна сторінка повістєвого циклу містить обвинувальний акт її катам. Тут і детальні свідчення тих, хто відчув московську “ласку” на власній шкурі, і майже легендарні в трагізмі свого звучання образи (як ті п’ять юнаків, яких осліпили й пустили вмирати в степ). Та кульмінацією всього циклу стає героїчна оборона Батурина й страшна різанина, що її вчинив Меншиков у зрадженому місті. Кінь царського фаво-

рита – по коліна в крові. Московські варвари колесували, садили на палі мужніх захисників міста, катували й убивали жінок, не пощадили навіть ненароджених немовлят – “випорювали дітей з матірних лон” [21, с.394], грабували мертвих. Не витримує жаклих картин російський офіцер Петро Павлович Скорін. Він, освічений дворянин і гуманна людина, не може спинити страшну оргію дикунів, не може протистояти владі Меншикова, тому стріляє собі в скроню.

Страшне “послання” від “світлого князя Меншикова” поніс Сейм через усю Україну аж у Чорне Море: “На тратвах шибениці, а на них козацькі старшини. Чуби їм пообдирали. Висять наче в червоних шапках. З голов кров червоними поясами спливає на їх голі тіла. Червоні тратви, червониться вода [...]. Хитаються шибениці, а повішені гойдаються на них, як на дзвіниці дзвони” [21, с.410].

Піднімається в повістевому циклі й суголосна проблемі втрати державності проблема “вироблення раси”. Мужній полковник Чечель боронив Батурин до останнього. Він зумів вирватися з невеликим загonom із конаючого міста лише для того, щоб урятувати для гетьманового війська бодай своїх козаків. Та жителі хутора, в якому поранений, голодний і знеможений полковник попросився на нічліг, бояться царського гніву, тому ухвалюють видати його московським драгунам. У бік мужнього лицаря летять гіркі звинувачення в зраді (мовляв, покинув Батурин) від тих, хто воліє пережити тяжкі часи на печі: “Вчора грозила йому смерть серед бою з ворогами, смерть вождя, котрий позиції не хотів здавати. Нині нависла над ним гроза впасти жертвою своїх власних людей, темних, засліплених, розлючених, як звіряче стадо. І пригадувалися йому ті найчорніші моменти з історії рідного краю, котрі кидали тінь на найсвітліші події [...], моменти найбільшої невдяки, найчорнішої зради – зради провідників товпою” [21, с.430–431]. І лише шабля полковника, порубана в бою, від якої “тільки шматок рукоятки тримався, та й той був пощерблений і весь у крові”, спинила й засоромила натовп. Протиставлення сильної особистості, особистості вождя й лицаря натовпові, ватазі гультаїв – одна з ідейних домінант твору. Вона реалізується через постаті Мазепи, Войнаровського, Чечеля, Орлика, Кенігзена.

Серед стильових особливостей повістєвого циклу – риси естетики символізму й неоромантизму. Тут наявний сильний ліричний

струмінь (за ствердженням М.Рудницького, твір Лепкого – то “прозова поезія”), значну ідейну та емоційну роль відведено образам-символам містичного наповнення (розбита бандура, зів’ялі троянди, біла пані, що, за переказами, з’являється в гетьманському палаці як віщунка великого лиха, білі коні, що теж віщують біду). Одним із наскрізних символів пам’яті віків, героїчного минулого є образ старого сивого діда. Він застерігає гетьмана: “Велике зло, великий гріх, не продавайте дідівської слави на сміх!” і просить його: “двигни цей камінь, двигни!”. Його голос вчуватиметься Мазепі безсонними ночами й стане голосом власної совісті.

Сивий дід із голубом на голові перед стратою Іскри й Кочубея у відчаї намагається нагадати катам основну заповідь Христової науки: “Ділами Богу поклоняйтесь, не співом і кадилом. Господа не обдурите, лицеміри! Не вбивайте!” [21, с.175]. А коли царські гінці читають універсал про зраду Мазепи, “від могилок виходив височезний дідуган, з білими вусами, зі жмутками білого волосся на підголенім лобі, весь білий, лиш полуміння кидала на нього відблиски червоні [...] “Брешеш!” – гукнув [...]. Гетьман Мазепа [...] пішов по славу і по волю для тебе, безглузда товпо! [...] Не гетьман зрадив народ, а ви зраджуєте його, відрікаєтеся від нього, як Петро від Спасителя свого [...] Гетьман камінь двигнув, камінь, що давив вас і предків ваших” [21, с.275]. Саме цей образ стає символом невмирущості народу, його пам’яті. Недарма він і серед тих небагатьох уцілілих, що залишилися в Батурині. Урятувавшись від меншиковських убивць в оскверненій ними могилі, дід шукає живих, рятує й виходжує поранених, адже “треба, щоб хтось живим у Батурині остався і внукам розказав, як його руйнували”. Дід вірить, що Україна не вмере. І молиться, щоб у страшну добу народ не показав себе “негідним найвищого добра, своєї власної держави”.

Б.Лепкий не належав до митців, що групувалися довкола Донцовського “Вісника”, однак його повістєвий цикл “Мазепа” цілком відповідав тим завданням, що їх ставив перед літературою Д.Донцов: “Вирвати нашу національну ідею з хаосу, в якому вона грозить згинуті, очистити її [...], дати їй яскравий, виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація” [13, с.1]. Тому, на наш погляд, естетична вартість “Мазепи” блідне в порівнянні з ідейним, риторичним кодом повістєвого циклу. Мабуть, саме цей фактор спричинився до “фатальної” оцінки, даної “Мазепі” В.Дер-

жавиним: “суцільний історичний фальш, добірна колекція ундофашистських концепцій і ідейок, невдало замаскованих подобою об’єктивного історизму” [12, с.48]. Однак саме у “фальші” та підтасовуванні історичних фактів Б.Лепкого звинуватити неможливо: автор використовував авторитетні історичні джерела, що засвідчують злочини, учинені проти України Петром I та його поплічниками. У статті Державина знаходимо свідчення того, що навіть радянська критика визнавала “мистецьку вправність” трилогії, однак самому Державину, засліпленому ненависною для нього (принаймні, на той час) ідеологією націоналізму, впадає в око тільки “тенденційний націоналізм” твору, “незграбна модернізація історичної постаті Мазепи”. Перейнята гострою і вкрай ворожою реакцією на художній образ трилогії Лепкого, стаття Державина ледь не відкрито виголошує анафему історичному гетьманові. У 1950 році Іван Багряний у статті “А це проти кого диверсія?” (“Українські вісті”, ч.61, 20 серпня 1950 р.) показав глибинну мотиваційну сутність такого поцінування Державиним твору Лепкого, яка, на його думку, лежить у площині виключно ідеологічній, що з головою видає “справжнє обличчя Державина” як “московського великодержавника”, і “паплюжить українських письменників марксо-ленінською голоблею” [3, с.219]. Можливо, висновки Багряного в запалі дискусії дещо гострі, та в слушності їм не відмовиш.

Серед історичних творів Б.Лепкого – оповідання “Каяла” (1935), що з’явилося внаслідок дослідницької роботи над “Словом о полку Ігоревім” (ця робота передувала перекладам давньоруської пам’ятки, зробленим автором українською та польською мовами). Княжа Русь-Україна оживає й на сторінках повісті “Вадим” (1930), в якій Б.Лепкий звертається до часів Ольги та Святослава. Однак у центрі письменникової уваги – не мужній воїн-князь, а вигаданий персонаж – син дружинника Асмольда Вадим. Б.Лепкий психологічно переконливо розкрив внутрішній світ юнака завдяки внутрішній колізії між коханням Вадима до Малуші та відданістю Святославові. Повість цікава й тим подихом історичної доби, що його зумів оживити на сторінках свого твору автор через мінливий калейдоскоп побутових картин, майстерно передані деталі побуту, вірувань, звичаїв, влучно окреслені психотипи персонажів. Княжа Русь, сповнена “первісної радості життя”, є центральним персонажем повісті Лепкого. Повість “Вадим” перегукується з княжо-дру-

жинницькими мотивами поезії Ю.Дарагана, “напоєної чаром естетизованого язичництва” (М.Ільницький), та зі сповненою героїки старокиївських часів поезією О.Лятуринської.

Епізоди з доби Руїни стали історичною основою цікавої пригодницької повісті “Крутіж” (1941), в якій Б.Лепкий дав український варіант Дон-Кіхота (його “варіантом” виступає на сторінках твору зубожілий шляхтич Валентій Босий-Босаковський).

Оригінальністю стилю та новаторськими підходами до історичної тематики вирізняються на тлі канону західноукраїнської белетристики твори *Катрі Гриневичевої (1875–1947)*. Її “Шестикрилець” та “Шоломи в сонці” хронологічно належать кінцю 20-х, однак своєрідністю стилю, оригінальністю композиційного вирішення, специфікою образотворення органічніше сприймаються в контексті 30-х років.

Катря Гриневичева (Банах Катерина Василівна) народилася 19 листопада 1875 р. у Винниках біля Львова. Коли їй виповнилося три роки, родина переїхала до Кракова. Для Катрі, відірваної від усього звичного й рідного, уособленням батьківщини стає “стара, з-перед більш півтори сотні літ книга” – крем’янецько-печерське “Народовіщання”. У цій книзі, як згадувала пізніше Катря Гриневичева, був “дороговказ правоти й чести, побіч оповідань у белетристично-апокрифічній праформі, де, мов сковане бурштином, жевріло своєрідне, дуже старе слово” [18, с.223]. Ця книга, “мов чудодійний радій”, випромінювала “крізь камінні стіни [...] животворче слово на все існування запротореної сім’ї”. Чи не те старе, ніби застигле в бурштині, слово відлунювало згодом в серці вже відомої письменниці, коли народжувалися під її пером сонцесяйні рядки “Шестикрильця”?

Однак шлях до національного самоусвідомлення юної Катерини Банах був досить непростим. Церковна старослов’янщина зблідла в душі дівчини, коли на одній із “сходин молоді” почула живу розмовну мову й відчула: “Це ж моя загублена мова!”. Остаточне рішення вивчити цю “загублену мову” визріло після ще однієї такої вечірки. На тій вечірці один із лідерів польського культурного середовища Артур Гурський, указавши на стіл, де серед стосу інших книг лежала “плахта, записана дивоглядними знаками” (галицький журнал “Діло”), запитав, чи знає вона, що це за часопис.

І, як згадувала Катря, “зі зрілою надумою я відповіла: “гебрайська!” [18, с.226].

Значний вплив на формування Катрі як української письменниці (на той час уже відбувся її літературний дебют польською мовою) справило й знайомство з В.Стефаником. Саме Стефаник добирав їй українську лектуру в краківський період життя.

Після закінчення вчительської семінарії Катря вийшла заміж за вчителя Осипа Гриневича й переїхала до Львова. Тут вона активно включилася в літературно-мистецьке та громадське життя. У цій порі її літературним наставником стає Іван Франко, творами якого зачитувалася ще в Кракові. Гриневичева блискуче оволоділа українською мовою, адже, як згадувала сама письменниця пізніше, спрага здобути рідну мову в її високих, витончених формах “жагуче ворушила моє серце”.

Визначною подією в житті письменниці була поїздка на Велику Україну, знайомство з передовими діячками літературного й мистецького життя. До Львова Гриневичева повернулася напередодні Першої світової війни. Під час війни опинилася в таборі для виселенців в Австрії (м. Гмінд). Додому повернулася в 1917 р. У 1940 р., добре розуміючи, що несуть із собою червоні “визволителі”, родина письменниці виїхала на захід. Останні роки Катря Гриневичева прожила в Німеччині, де й померла 25 грудня 1947 р.

Катря Гриневичева заявила про себе як про українську письменницю на початку ХХ ст. оповіданнями із життя селянства та творами на тему апокрифів (зб. “Легенди і оповідання”, 1906). Для прози молоді авторки характерна ще певна стильова невиробленість та морально-дидактичне начало, однак її вигідно вирізняє високе гуманістичне звучання. Професійний ріст письменниці засвідчила наступна збірка оповідань “По дорозі в Сихем” (1923). Протягом 1924–25 років у часописах друкуються новели К.Гриневичевої, що згодом увійшли, як окремі розділи, до історичної повісті “Шестикрилець”, а 1926 р. виходить збірка оповідань “Непоборні”, життєвою основою якої стало побачене й пережите авторкою в таборах для виселенців містечок Гмінд та Гредінг, де працювала вчителькою табірних шкіл. Читачів захоплювала висока духовність її героїнь, вірність Україні, воля до життя й любов до краси серед нелюдських умов табірної геноциду. У збірці звучить утвердження непоборного, хоч і

закутого духу народу – мати, що ридає над померлим у бараці смерті дитям, стає втіленням естафети життя й любові. Центральний образ збірки, як зауважує О.Мишанич, – це “збірний образ непоборних, що відстоюють право на життя, у жорстоких табірних умовах бережуть пам’ять про рідну землю” [25, с.319]. Антивоєнне звучання збірки, її високий гуманізм, рельєфність, монументальність образів принесли К.Гриневичевій заслужене визнання.

Однак найповніше яскравий талант Катрі Гриневичевої, її неповторний авторський стиль, в основі якого – тяжіння до неофольклоризму, неоромантизму, розкрився в історичних повістях “Шестикрилець” та “Шоломи в сонці”, що становлять своєрідну дилогію, історичним підґрунтям якої є події в Галицько-Волинській землі другої половини ХІІ – початку ХІІІ ст., князювання волинського князя Романа Мстиславовича, його ратні подвиги та прихід на княжий престол Романового сина Данила.

Так склалось, що спочатку була опублікована повість “Шоломи в сонці” (перша публікація – в журналі “Нова Хата” за 1928 р.), хоча рукопис “Шестикрильця” був завершений авторкою ще на початку 20-х рр. Як твердить В.Качкан [18, с.239], з рукописом вже у 1925 р. був ознайомлений Марко Черемшина). Повість “Шоломи в сонці” написана на основі подій, що мали місце після смерті Романа. Егоїстичні прагнення окремих бояр, усобиці за владу вели до ослаблення князівства, його політичного й економічного занепаду. Повість утверджує визначальну роль сильної, вольової особистості, устремління якої скеровані на зміцнення державницьких первнів. Недарма саме з приходом на престіл Романового сина Данила над Галичем, як запорука майбутнього процвітання цієї землі, встають “шоломи в сонці”.

Написаний у першій половині 20-х років, “Шестикрилець” був опублікований повністю аж у 1935 р. (окремі розділи друкувалися як самостійні оповідання на сторінках ЛНВ протягом 24–25 років). В основі композиції “Шестикрильця”, як, зрештою, і попередньої повісті, – фрагментарність, мозаїчність. Повість складається з окремих завершених новел, що мерехтливо переливаються одна в одну й творять цілісну, насичену яскравими художніми образами картину давнини. Об’єднуючим композиційним началом став спільний для всіх новел образ князя Романа, героя, змальованого в стилі нор-

манських саг – нездоланного, як і те орлине ім'я, яким нарекли його. Катря Гриневичева творить високий міф про національного героя, міф, суголосний тональністю героїчного вагнерівському “Кільцеві Нібелунгів”: “Спалюваний жагою, що рве його без упину вперед, він шугає думками понад простори, мов містичний вовкун, що в нього під шкурою кривава від ран сорочка” [11, с.135]. Однак основний акцент у повісті – не просто на якостях військового лідера: князь Роман проходить шлях від юнака, спраглого запеклих битв, до воїна-політика, державотворчі первні правління якого залишили непроминальний слід в історії української землі. У легендарно-героїчному стилі змальовує авторка Романову смерть у нерівній битві, його останній похід – у безсмертя: “Кладіть його громадою на списи гартовані, в'яжіть залізо гонами ліщини! Вгортайте тіло у стяги, щитом із лосячим ремнем одіньте його, – у руках меч, червона калина на серці! Несіть його понад поля в бойову пісню, віковичну!” [11, с.143].

На канві історичної епохи письменниця вимальовує дивовижні візерунки свого неоміфічного бачення світу, що корінням сягає праслов'янських часів. Повість переткана ритуальними замовляннями, обрядовими піснями, голосіннями плакальниць. Тут кожна квітка, кожна травинка дихають глибинно-українськими, давніми чарами. У новелі “Велика Глуша” в основу сюжету покладено змагання юної матері за життя немовляти із самою Марою – смертю. Росиця виконує дивовижний ритуал – ритмічними рухами рук, простертих над колискою, не дає спинитися серденькові дитини, відганяє Мару.

Особливим поетичним чаром опромінені жіночі образи твору. Адже вони – Росиця, Зеленогора, Дзвінка, Уля, Ясиня – втілюють світло самого життя, вони – носії тасмниці краси й безсмертної любові.

Неоміфологізм художнього мислення Катрі Гриневичевої вповні виявився в образотворенні, використанні яскравих мікро-образів, основою яких часто є анімалізація (до прикладу – “ніч, обглодана з зір”), паралелізм (і як засіб передачі психічного стану своїх персонажів, і як вдалий прийом показу нерозривного зв'язку давніх слов'ян із природою, їхнього світобачення – уміло знайдений авторкою спосіб передати “дух часу”, такий необхідний для справжнього, високохудожнього історичного твору). Попри усклад-

нені синтаксичні конструкції, архаїзованість мови, незвичність образно-стильової системи твору, усе в повісті – і своєрідність композиції, і специфіка творення мікро- та макрообразів – засвідчує яскраву індивідуальність стилю письменниці, що відповідав потребам доби: творити сагу про героя, дати читачеві могутній потенціал любові до рідної землі й гордості за неї. Не останню роль у потужній сонцяйності енергетики тексту, сповненій поетичної краси й духу княжої доби, відіграла й архітектоніка твору. Завдяки новелістичному принципів композиції Катрі Гриневичевій вдалось позбутися неминучої в історичній белетристиці описовості, створити напружений ритм нарації, що передав дух героїчної доби, поєднати стильові риси неobaroko й неоготики, розповісти про вічність двобою людського серця – між любов'ю й ненавистю, де перемагає все ж любов до людини, до роду, до отчої землі.

“Шестикрилець” викликав чимало відгуків, рецензій у тодішній періодиці – часто діаметрально протилежних. Амплітуда оцінок коливалася від захоплення до різкої критики, заперечення художньої вартості твору. Найбільше дісталось авторці за “штудерну мову”. Михайло Рудницький опублікував розгромну рецензію “В погоні за штудерною мовою” (газ. “Діло” за 18 лютого 1936 р.). Негативну оцінку повісті дав і М.Гнатишак, котрий, порівнюючи “Шестикрильця” К.Гриневичевої та “1313” Н.Королевої, закинув Гриневичевій “гіпертрофію стилю”, загрузлість “у сферах вчорашнього пароксизму романтично-символічних по формі, а експресіоністичних по духові теорій” [6, с.9].

Іншу точку зору на повісті письменниці висловили літературно-критичні оглядачі “Світу молоді” (1936. – Ч.1. – С.11–12) та “Нового Часу” (1936. – 4–6 березня). Оглядач “Світу молоді” (імовірно, це була Ірина Вільде) підкреслив елітарність стилю Гриневичевої – “не для маси, а для вибраних”, ту особливу насолоду, яку дає читання її історичних повістей – “розкошуватись кожним образом, кожним реченням”. Справді, історичні повісті К.Гриневичевої випередили свій час – писані у 20-х, вони й у період їх видання окремими книгами (1928, 1935) були доступні розумінню далеко не кожного читача.

У розвитку західноукраїнської історичної белетристики 20-х років можна простежити певні закономірності, що характеризують рух жанру історичної повісті та роману назагал: перш за все, це

тяжіння до документалізму, утвердження “правди факту”, що вповні реалізується в парадигмі історичної прози тридцятих, однак починає виявлятися вже у 20-х. У творчості А.Чайковського, В.Будзиновського, Ю.Опільського ще переважає тип часово-просторової організації сюжетів, характерний для дискурсу романтизму (“роман мандрів”), однак спостерігаються й новаторські підходи до хронологу історичного твору, як це бачимо на прикладі творів Б.Лепкого та К.Гриневичевої. Прикметно, що епіцентр зацікавлення історичним минулим поступово зміщується з доби козацької до глибшого пласту, наповненого дещо іншими ідейними первніями: доби Київської Русі, що стає символом державної могутності України – “новою ідеєю національного першочасу” (С.Андрусів).

Історична проза Б.Лепкого, В.Будзиновського, А.Чайковського, Ю.Опільського, К.Гриневичевої разом з історичною белетристикою 30-х рр. творила єдиний “гіпертекст”, у якому твори більшої й меншої художньої вартості поєднувалися спільними ідейними домінантами, історіософськими концепціями, спробами дати ідеал вольової людини; гіпертекст, що ставав батьківщиною національного духу, прищеплював віру в торжество державницької ідеї, у майбутнє України.

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Бабич С. Діалектика “порожнього місця”: рецепція культурної давнини в українському модернізмі // Слово і Час. – 2002. – №6. – С.8–15.
3. Багряний І. А це проти кого диверсія? // Іван Багряний. Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – Друге видання / упоряд. Олексій Коновал. – К.: Смолоскип, 2006. – С.216–219.
4. Цит. за вид.: Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький. – Львів: Логос, 1998. – 144 с.
5. Будзиновський В.Т. Осаул Підкови: Історичні повісті часів козаччини / В'ячеслав Будзиновський. – Львів: Червона калина, 1990. – 375 с.
6. Гнатишак М. Жінки пишуть повісті // Мета. – 1936. – Ч.1. – С.9.
7. Горак Р. Перехресні стежки В'ячеслава Будзиновського / Р.Горак // Будзиновський В.Т. Осаул Підкови: Історичні повісті часів козаччини. – Львів: Червона калина, 1990. – С.368–367.
8. Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Серія “Ad Pontes – До джерел” / С.Гординський. – Львів: Світ, 2004. – 504 с.

9. Гординський Я. Межі реалізму в історичному романі / Я.Гординський // Ми. – Варшава, 1939. – Кн.1. – С.73.
10. Гриневичева К. Непоборні: повість, оповідання, новели // Упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф.П.Погребенник / Катря Гриневичева. – Львів: Каменяр, 2004. – 359 с.
11. Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці / Катря Гриневичева. – К.: Дніпро, 1990. – 331 с.
12. Державин В. Історична белетристика Б.Лепкого // Критика. – 1936. – №5. – С.48.
13. Донцов Д. Наші цілі // Літературно-Науковий Вісник. – 1922. – №1. – С.1.
14. Ільницький М. Минувшина – наука на майбутнє / М.Ільницький // Юліан Опільський. Твори: в чотирьох томах. – Львів: Каменяр, 1994. – Т.І: [Іду на вас. Ідоли падають. Вовкулака] / упоряд. і вступ. ст. М.М.Ільницького. – С.3–16.
15. Цит. за вид.: Ільницький М. Минувшина – наука на майбутнє / М.Ільницький // Юліан Опільський. Твори: в чотирьох томах. – Львів: Каменяр, 1994. – Т.І: [Іду на вас. Ідоли падають. Вовкулака] / упоряд. і вступ. ст. М.М.Ільницького. – С.16.
16. Ільницький М.М. Історія мисляча // Ільницький М.М. Людина в історії: (Сучас. укр. іст. роман) / М.М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – С.10–148.
17. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. / за ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – Кн.1: Перша половина ХХ ст. – 464 с.
18. Качкан В. “Вкинула світла на далекі дороги суспільності...” // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (ХІХ – ХХ ст.). – Кн. шоста-сьома. – Львів, 2004. – С.221–276.
19. Крип'якевич І.П. Історія України / І.П.Крип'якевич. – Львів: Світ, 1990. – С.164. – С.155–169.
20. Лепкий Б. Мотря. Історична повість у двох томах // Богдан Лепкий. Мазепа. Трилогія. Мотря. – Львів: Червона Калина, 1991. – 388 с.
21. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин / Богдан Лепкий. – Львів: Червона Калина, 1991. – 450 с.
22. Лепкий Б. Вадим. Повість з княжих часів // Богдан Лепкий. Твори: в 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. М.М.Ільницького. – К.: Дніпро, 1991. – Т.І: Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – С.544–684.
23. Матіїв-Мельник М. Твори / Микола Матіїв-Мельник. – Львів: Українська Бібліотека НТШ, 1995. – Число 4. – 641 с.
24. Мельничук Б. Випробування істиною / Б.Мельничук. – К.: ВЦ “Академія”, 1996. – 272 с.
25. Мишанич О. Катря Гриневичева та її історичні повісті / О.Мишанич // Катря Гриневичева. Шестикрилець. Шоломи в сонці. – К.: Дніпро, 1990. – С.314–331.

26. Опільський Ю. Твори: в чотирьох томах / Ю. Опільський. – Львів: Каменяр, 1994. – Т.1: [Иду на вас. Идоли падают. Вовкулака] / упоряд. і вступ. ст. М.М.Ільницького. – 424 с.
27. Опільський Ю. Сумерк. Твори: В чотирьох томах / Ю. Опільський. – Львів: Каменяр, 1994. – Т.2: Золотий лев; Сумерк / упоряд. і вступ. ст. М.М.Ільницького. – С.45–352.
28. Погребенник Ф. Катря Гриневичева як письменниця і людина / Ф. Погребенник // Гриневичева К. Непоборні: повість, оповідання, новели / упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф.П.Погребенник. – Львів: Каменяр, 2004. – 359 с.
29. Свістольнікова О. Жанрові моделі історичної прози в українській і польській критиці 20–30-х років XX сторіччя / О. Свістольнікова // ТЕКА KOMISJI POLSKO-UKRAIŃSKICH ZWIĄZKÓW KULTUROWYCH–LUBLIN, 2004. – Т.1. – С.179–187.
30. Чайковський А.Я. Сагайдачний: Іст. роман: у 3 кн. / упоряд., авт. передмови та приміт. В.В.Яременко / Андрій Чайковський. – К.: Варта, 1993. – 576 с.
31. Яременко В. Андрій Чайковський і його історичний роман “Сагайдачний” // Чайковський А.Я. Сагайдачний: Іст. роман: у 3 кн. / упоряд., авт. передмови та приміт. В.В.Яременко / В.Яременко. – К.: Варта, 1993. – С.3–21.
32. Parnicki T. Szkice literackie. – Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1978. – S.118.

РОЗДІЛ IV

Експатріантська творчість Володимира Винниченка (“На той бік”, “Поклади золота”, “Лепрозорій”)

Серед прикметних рис українського літературного процесу XX ст., у тому числі його початку, і таке явище, як емігрантська література – “література у вигнанні” (В.Ходасевич), що стала реалізацією усвідомленої місії, намітила ритми зростання національного письменства, своїми жанровими, проблемними, художніми діапазонами торувала дорогу українській літературі на широкі європейські видноколи. Одне з чільних місць тут справедливо належить письменникові старшої мистецької генерації – **В.К.Винниченку**.

Володимир Кирилович виїхав за кордон після поразки УНР. Щоправда, в українського письменника, котрий був і помітною політичною фігурою, ще жевріли ілюзії щодо “переодягання більшовизму в українські шати”. Як сам Винниченко занотував у щоденнику, він ладен був піти на будь-які жертви, “аби тільки врятувати українську націю від розп’яття”. З цією метою за дорученням закордонної конференції українських соціал-демократів (Відень) він на початку травня 1920 року їде до Москви, а звідти – до Харкова. Метою переговорів із більшовицьким урядом було обстоювання української державності. Однак декларація, чільним пунктом якої значилось визнання України як незалежної держави, була відхилена, після чого Винниченко відмовився від запропонованих йому посад та членства в КП(б)У. Володимир Кирилович назавжди виїздить з України. Починається суворе емігрантське життя, сповнене матеріальних нестатків, ностальгії за батьківщиною й невтомної праці задля її будучності, праці не тільки письменницької, але й громадсько-політичної, важливим етапом якої була діяльність Винниченка як співредактора заснованого в Празі Микитою Шаповалом місячника письменства, науки й громадського життя “Нова Україна” (1922–1928 рр.). Тут публікували свої твори як відомі письменники-емігранти, так і початківці, котрих не друкували в радянській Україні. Так, з першого випуску журналу на його сторінках друкувалися оповідання В.Підмогильного. Часопис опублікував і Винниченкову повість “На той бік” (1923 р., Ч.11–12). Однак, як зауважує Г.Костюк, “з початку 1925 року почалося в

нього розходження з групою Микити Шаповала, а це значить і з редакцією журналу “Нова Україна”. Не було це, на нашу думку, якесь принципове політичне розходження, а просто нервове вичерпання Винниченка, а з другого боку, і Шаповала, призводили до різних конфліктних ситуацій, які зрештою привели до розходження, а згодом і до відходу Винниченка від редагування журналу” [17, с.77].

Повість “На той бік” була першим експатріантським твором Винниченка (“Нова Україна”, Прага, 1923, ч.11, 12). Подієву основу сюжету повісті становить пригода, що трапилась із доктором Верховдубом, колишнім світилом медицини й старіючим ловеласом, викинутим на узбіччя життя революцією. Захопившись вродою незнайомої жінки, Верховдуб погоджується кинутись у вир небезпечної пригоди, щоб допомогти чарівній незнайомці. Твір розпочинається як повість-теза з розмірковувань доктора про сенс людського життя, та з розгортанням сюжету набуває виразних ознак детективно-пригодницького жанру. Якщо спочатку Вернидуб готовий ризикувати, аби допомогти Наяді перебратися на територію, захоплену гайдамаками, тільки через обожнювання її краси, то, дізнавшись про справжню мету “місії” (молода жінка намагається пробратися в штаб південного фронту Червоної армії, щоб убити командуючого Машкова), він схиляється перед силою її любові до України й пропонує свою допомогу. Винниченко майстерно показує щирість намірів своїх персонажів, він правдиво змальовує ті безчинства, що творять більшовики на окупованій ними території, тому готовність персонажів на смерть в ім’я ідеї виглядає переконливо, вона далека від дешевої патетики: “А ви коли-небудь думали, яке чуття повинно бути в людини, яка все життя пробула в ямі, яка чудом якимсь найшла змогу вилізти з неї й була скинена знову туди рукою, яка ніби має визволяти? Ви розумієте, яка ненависть повинна бути саме до Машкових і Леніних, які свою підлу, грабіжницьку, кацапську точку перехрещення сил виконують під прапором визволення?” [4, с.236]. Та письменник-філософ робить акцент не на патріотичній домінанті: він прагне граничної “чесності з собою”, абсолютного оголення найпотаємніших порухів людських інстинктів, і зокрема чільного з них – інстинкту самозбереження, тому проводить персонажів через такі перипетії й випробування, в яких вони ледь не втрачають свого людського обличчя. Важливу роль відіграє тут і

“внутрішній” сюжет твору – своєрідна діаграма світосприйняття: від “нової філософії життя”, яку виробив для самозбереження в умовах більшовицької окупації колись успішний доктор медицини – до осягнення через зустріч із Наядою істини: “є щось у житті, що більше за саме життя”. Однак доля зіграла з Верховдубом злий жарт: його переконання й “ідею” випробувало на міцність саме життя. Винниченко зриває всі романтичні серпанки з найглухіших закутків людської душі. Саме цій меті слугує й композиція твору. У першій частині повісті персонаж перебуває в полоні чарів жіночої краси, власних сентиментально-розніжених спогадів і почувань (не даремно ж чарівну незнайомку він називає Наядою – сам доктор жартома пояснює Ользі особливу силу вічної жіночності істот, що були колись янголами: “Такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви, криваві, безкровні, всякі. Сила жіночності в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол. Через них стають і героями, і злочинцями одні й ті самі люди” [4, с.208]). Згодом, потрапивши до рук більшовицької банди, він втрачає свій оптимізм, його настрої й переконання бліднуть, доки не змінюються на абсолютно протилежні. На зміну зачарованості Ольгою приходить спочатку роздратування, а невдовзі й глуха ненависть: “Навіщо він зв’язався з цією невідомою, пришепелуватою, фанатичною дівчиною?” [4, с.268]. Якщо в першій частині твору своєрідним лейтмотивом стає погляд “наяди” – “пара дивних, синіх очей”, що можуть підкоряти собі всіх і все, то в другій частині твору, серед бруду й жорстокості дикунів-каторжан, якими і є “більшовицькі лицарі”, погляд викликає лише цинічні репліки й регіт. Цей лейтмотив поступається іншому, реалістичнішому – неприємному звукові гостріння кишенькового ножики (ним збирається бідолашна дівчина рятувати свою честь). Винниченко, як завжди, робить кожну деталь значимою й промовистою для вияснення художнього задуму повісті: дівочий стан без корсета (випадкові дотики в дорозі) у першій частині твору хвилює доктора, у другій же, коли доводиться тулитися на купці брудної соломи в більшовицькій тюрмі, викликає огиду: “Те, що без корсета, особливо було неприємне” [4, с.275].

Його персонаж тепер розуміє, що життя для нього – важливіше за все, він прагне жити будь-якою ціною, навіть ціною зради. Від

остаточного морального падіння Верходуба рятує тільки випадок: комісар, якому він збирається розповісти про свою “непричетність”, виїхав у якійсь важливій справі. Слід зауважити, що на рівні поетики жанру саме задіяння випадковості як категорії буттєвого досвіду в сюжетному розгортанні тексту характерне для новелістичного типу художнього мислення (у той час як для жанру повісті важливим є причинно-наслідковий зв’язок). Коли Верходуб побачив, як від конвульсивних ридань здригаються плечі тієї, котру він подумки називав “пришелепуватою фанатичкою”, коли вона зізналася, що страшенно боїться смерті, “доктор раптом почув, як у серце прожогом з несподіваною силою ударила якась гаряча болюча хвиля, і все тіло стало дивно наливатися пекучим, дзвенячим жалем. Не стало Наяди, не стало Шарлотти Корде, не стало фанатичної дівчини. Тут коло нього лежала рідна-рідна йому істота, така самотня разом із ним, така упокорена, розчавлена, така засуджена на розп’яття” [4, с.280]. Тваринне бажання вижити, що майже перемогло в душі доктора, трансформується в бажання врятувати цю близьку йому людину. Верходуб виявляє неабияку мужність, героїстство й спритність, рятуючи Ольжине та власне життя. І коли померзлі й голодні втікачі відчули себе нарешті в безпеці, доктор тепер твердо знав, що життя – безцінне, однак усе ж таки є щось, за що можна його віддати.

Очевидно, не буде перебільшенням уважати, що повість “На той бік” дала початок в українській літературі детективно-пригодницьким жанрам.

У Німеччині, “охопленій національною депресією, що призвела до останнього сплеску експресіонізму” (Г.Сиваченко), був написаний і соціально-утопійний роман “Сонячна машина”, виразно позначений рисами поетики експресіонізму, навіть постекспресіонізму, чим пояснюється певна “невиробленість” характерів персонажів: “У “Сонячній машині”, як і в експресіоністичних драмах, помітна заданість провідної ідеї, ідеологічного завдання, яке стоїть перед автором. Хоча сюжет “Сонячної машини” й не відверто схематичний, як в експресіоністичній драмі, проте герої не сприймаються повнокровними характерами (у традиційному сенсі). Це радше “рупори ідей”, умовні виразники авторських думок або ж допоміжні деталі алегоричної фабули, штучної, придуманої колізії” [25, с.94]. Працював Винниченко над романом протягом 1921–1924 рр.,

в Україні твір був опублікований у 1928 р. й одразу викликав бурхливі обговорення, а в період горезвісної літературної дискусії його оцінка реципієнтом слугувала своєрідним тестом на “благондійність”.

Змалювавши масштабну картину світу з навислою над ним тінню страшної загрози, яку несе людству влада капіталу в особі “короля гумових виробів” і президента Об’єднаного Банку Мертенса, Винниченко показав і ті політичні сили, що протистоять йому. Однак ні віддані ідеї рівності й братерства члени таємничого ІНАРАКу (Інтернаціонального авангарду революційної акції), що обстоюють тактику терору й збройної боротьби, ні геніальний мрійник-ідеаліст Рудольф Штор, автор винаходу, що забезпечує людство сонячним хлібом, не спроможні знайти шлях до вселюдського щастя. “Сонячна машина” – це спроба Винниченка дати відповідь на питання, які хвилювали європейців у період міжвоєнного двадцятиліття в передчутті нових випробувань людської природи й цивілізації. Ці питання хвилювали самого письменника, котрий на прикладі “більшовицького раю” мав нагоду переконатися, що рецепти ошасливлення людства – річ іноді надзвичайно небезпечна для того ж таки людства. Тому задуманий як утопія роман має виразні ознаки антиутопії. Винниченко застерігає, що загальна рівність і братерство, досягнуті шляхом звільнення людини від необхідності праці (адже праця – основний рушій прогресу – “в поті чола твого зароблятимеш хліб твій”) – це рівність дикунів, морально деградованих істот. До такого висновку приходять і Рудольф Штор – творець сонячної машини, і члени ІНАРАКу. Найвідвертіше звучить це, безсумнівно, авторове переконання, у передсмертнім листі Сузанни Фішер, представниці аристократичних кіл Німеччини, до “інараківця” Макса Штора: “Життя ж немає. Нема душі його – краси. Сонячна машина випалила все людське, а людське є в красі, в творенні краси. В цьому ж, тільки в цьому, є різниця між людиною й твариною, звіром (...). Ви знищили держави, ви стерли кордони, це так. Але землю ви заселили двоногою, жуйною твариною – й більше нічого. Все, що було відзнакою творчості людського генія, все розтоптали, потолочили, загидили копитами ці тварини. Земля – це величезне стійло, хаотичне, брудне, темне, холодне, смердюче. Ти уяви собі земну планету. Уяви собі ці темні, завмерлі міста, це страшне мовчання, цю зоологічну тишу, в якій чути тільки рев

самців, гарчання й плямкіт уст, що жують зелену жуйку” [5, с.447–448]. І тільки тоді, коли праця стала усвідомленою необхідністю вижити, коли “людина жуйна” відчула гостру потребу творчості, Європа починає підводитись із руїн. Оптимістичний фінал роману – перемога сонцеїстів над Експедиційною Армією Союзу Східних Держав і поширення сонцеїстичних ідей по всій планеті – покликаний утверджувати гуманістичні ідеали, віру в людину й перемогу прекрасного над її інстинктами.

Прикметно, що одні з перших дослідників твору – О.Білецький та М.Зеров – помітили істотну рису світогляду автора, яка дається взнаки в романі, диктуючи зміщення акцентів з утопічного, фантастичного на соціальне й політичне: Винниченка не стільки захоплює наукова фантастика, скільки соціально-політична боротьба, що “закипає” довкола винаходу. Тому Зеров справедливо акцентує на певних жанрових особливостях роману: це “соціальний роман за певним ухилом в бік соціально-політичних прогнозів, ускладнений авантурно-детективними мотивами і влитий в тісну для авторського задуму форму кінематографічного сценарію” [16, с.447]. М.Зеров слушно закинув Винниченкові певний примітивізм утопічно-фантастичної моделі – прагнення досягнути рай на землі за допомогою “траворізки”. Втілення соціальних ілюзій самого автора в утопії “всесвітнього раю” критикував і Д.Донцов. Сучасний дослідник також говорить про мотиваційну детермінанту “соціально-політичного” підґрунтя “Сонячної машини” як рецидив тих соціалістичних ідей, яких Винниченко так і не зміг позбутися до кінця свого життя: “У цій внутрішньосуперечливій ситуації, мабуть, сконцентровано феномен Винниченка. З одного боку, Винниченко з щирою одвертістю й самопосвятою служить національній ідеї – [...] з іншого – він, як політик, носій соціалістичної ідеології, прагне її реалізувати” [21, с.202–203].

Винниченко, один із кращих українських белетристів початку ХХ ст., природно, не міг обмежитися в “Сонячній машині” тільки політично-філософським аспектом. Цю специфіку підкреслив свого часу О.Білецький: “... йому вдалося дати твір, де елементи соціального, любовно-психологічного, родинного, а почасти й утопічного дано в деякому, не зовсім звичлому для літератури, синтезі” [3, с.131]. Винниченкові вдалося досить майстерно поєднати дві чільні сюжетні лінії твору – боротьбу за сонячну машину й перипетії

кохання принцеси Елізи до “геніального плебея” Рудольфа Штора. Динамічна фабула, інтрига, стирання межі між реальним і фантастикою, поєднання масштабних, майже “планетарного” обсягу, описів подій із зануренням у глибини психології окремої людини роблять роман багатограним і цікавим, незважаючи на певні прорахунки автора – надмірну ускладненість твору “необов’язковими сюжетними колізіями, деякими хаотично нагромадженими деталями, часом набридливими філософськими роздумами й сповідями” [26, с.617]. У жанрово-стильовій палітрі “Сонячної машини”, на думку дослідників, простежується виразно експресіоністична тенденція трансформації художніх образів у певні символи: “Нарощуючи та згущуючи асоціації, Винниченко звертається до т. зв. непрямих символів (коронка Зігфріда, вкрадена в принцеси Елізи, – корона Землі). У певному сенсі частина героїв “Сонячної машини” набуває рис казково-символічних персонажів” [25, с.104].

Роман “Сонячна машина”, з усіма його “політичними” недоліками й художніми здобутками, справді, як слушно підкреслює Л.Сеник, “став тією ниткою, що зв’язала дореволюційний період української літератури з післяреволюційним, і розвивав романну традицію в новітніх умовах”; він реалізував “головні напрямні жанру – інтелектуальність, масштабний авторський погляд на життєвий процес. Щодо форми, роман В.Винниченка зберіг її головні прикмети: пригоду, любовну історію, глибоку конфліктність” [21, с.208].

У 1925 році Володимир Кирилович і Розалія Яківна переїхали до Франції. Париж, де замешкали Винниченки, на той час був одним із найпотужніших осередків української еміграції. Однак жити в столиці Франції за умов браку коштів (хоча в Україні його твори ще видають, та належний за них гонорар конфісковується ухвалою Наркомфіну РРФСР, а популярність п’єс у європейських театрах падає) ставало дедалі важче. Окрім того, на здоров’ї Володимира Кириловича, як підкреслює Г.Костюк, позначилася антивинниченківська кампанія в СРСР і в російських націоналістичних колах еміграції. Тому в травні 1926 року родина Винниченків переїздить до селища Сен-Клер на березі Середземного моря. Тут до митця повертаються оптимізм і творчий настрій, і він пише новий роман, задум якого визрів дещо раніше: у щоден-

никових нотатках Винниченка за березень цього ж року зафіксовані міркування щодо “ядра ідеї” та “лінії постатей і ситуацій” [25].

Спочатку письменник планував дати назву новому творові “Загублений рай”, однак на час завершення роботи визріла інша назва – “Поклади золота”. Щодо первісної назви, під якою виношувався задум роману, то вона, як слушно підкреслює Г.Сиваченко, яскраво виявила топос “втраченого раю” як психічну травму й глибинну “прафабульну основу” творчої долі письменників-експатріантів 20–30-х рр. Сам же Винниченко занотував у “Щоденнику”: “Здається, можна дати назву романові “Загублений рай”. Усі, вся Європа, всі кляси й усі її члени тужать за тим раєм, з якого вигнав їх бог війни з вогненно-гарматним мечем. Кожен тужить за тою чистотою, незайманістю, яка була в нього. В кожного та чистота, той рай були різні, часто ворожі одні до одних, але вони були, як такі, чи здаються, що були, кожний знову-таки тужить по-своєму за загубленим” [17, с.80]

Непроста доля вигнання судилася й самому романові: десять місяців рукопис пролежав у шухляді, аж доки харківське видавництво РУХ довідалося про новий твір шельмованого, але від того не менш популярного в СРСР автора. На прохання видавництва письменник надіслав рукопис в Україну. Однак надії Винниченка на друк роману не справдилися: цензура протримала рукопис майже рік, після чого твір було заборонено друкувати. Партійні функціонери визнали його шкідливим для радянського читача, бо ж Винниченко, як було зазначено в рецензії, засудив “весь провідний зміст наших провідних думок”. І роман залишався в архівах письменника аж до 1988 року (діаспорне видання в Нью-Йорку). У 1991 році твір вийшов російською мовою в Москві – “Золотые россыпи” (Чекисты в Париже). Український читач знайомий з романом за журнальною публікацією (Березіль, 1991. – №3–5).

“Поклади золота” – твір, що належить до нечисленної в українській літературі початку ХХ ст. жанрової парадигми “соціально-детективного” (Г.Костюк), “авантюрно-детективного” (Г.Сиваченко) роману. Українській дореволюційній літературі цей жанр був узагалі невідомим. У пореволюційну добу впровадив і утвердив його в нашій літературі саме Винниченко. Започаткований ним жанр уже в другій половині 20-х років знайшов своїх послідовників, серед яких Г.Костюк називає Ю.Смолича (“Фальшива Мельпо-

мена”, “Господарство доктора Гальванеску”, “Останній Ейджевуд”) та В.Владка (“Аргонавти всесвіту”). Однак в умовах тотального наступу соцреалізму цей жанр був приречений – його нове життя починається аж у 60-х роках.

Винниченкові майстерно вдалася гостра фабула з незвичайними конфліктними ситуаціями, шахрайськими аферами. Тому Г.Сиваченко справедливо зауважує наближеність композиційно-сюжетної структури твору до пікаресного роману: “Однією з визначальних прикмет крутійського роману, особливістю його композиції є вставні новели, що входять одна в одну за принципом “матрьошки” [...]. Саме подібна пікаресна схема і покладена в основу “Покладів золота”» [25, с.115]. Митець потужного таланту з філософським підходом до світу й творчості, Винниченко вдало використав цю схему далеко не тільки задля зовнішнього ефекту незвичайного: вона слугує авторові для вияскравлення чільної соціальної, філософської й моральної проблематики доби.

Символіка назви роману закорінена в авторській рецепції України як світового скарбу духовних і матеріальних цінностей. Це також відкривається й центральним персонажам твору – Лесі (Ользі Іванівні) й акторові Нестеренку, котрий волею випадку опиняється в епіцентрі перетину інтересів як окремих шахраїв, так і потужних розвідок.

Персонажів твору об’єднує полювання за документами, що свідчать про відкриті в Україні в часи революції поклади золота: “І комбінатор Фінкель, і злодій-рецидивіст Крук, і колишній офіцер Терниченко, і чекіст Загайкевич, і чекістка “з психологією” Соня, яка живе під прізвищем Кузнецова, і сенатор Греньє – всі, хто виявився втягнутим у безкінечну коловерть навколо документів, у яких нібито приховано таємницю золотих покладів в Україні, поводяться згідно з правилами гри та містифікації” [25, с.116]. Кожен із них має свої плани щодо скарбу – Терниченко мріє про “ательє щастя”, своєрідний шахрайський заклад, у якому людині даватимуть ілюзію щастя, Фінкель – про власне збагачення, сенатор Реньє – про міністерський портфель та славу рятівника Франції, економіка якої виснажена війною. Винниченко задіює в структурі роману суто новелістичний сюжетний принцип кумуляції – нанизування-поєднання однорідних подій і персонажів, наділених аналогічними функціями, що веде у фіналі до різкого сюжетного зламу. За добро-

дієм Кавуненком, що є, на переконання всіх зацікавлених у справі українського золота, насправді чекістом Гунявим, котрий викрав документи й утік з України, таємно полюють дві групи: з одного боку, чекісти Соня й Загайкевич, з іншого – Фінкель, Крук, Терниченко, Леся, Греньє. Схема поведінки двох груп персонажів-антагоністів подібна: на противагу чекістці Соні, котра має звабити Гунявого й викрасти в нього документи, задіяно вродливу співмешканку Терниченка – Лесю. Однак дивна поведінка Гунявого викликає в Лесі співчуття, що згодом переростає в кохання. Карколомні погоні, закипання пристрастей, хитросплетіння інтриг – і нарешті різкий сюжетний злам, суто новелістичний поворот, заснований на принципі “казусу”, непорозуміння, що перекреслює сподівання ласих на українське золото авантюристів. Усі почувають себе обдуреними, крім Лесі й Нестеренка, адже вони знайшли справжні поклади духовного золота – кохання й усвідомлення потреби повернутись на батьківщину.

Протягом 1928–1930 рр. харківське видавництво “Рух” здійснило видання 24-чотиритомного зібрання творів Винниченка. Том 24-й умістив цикл оповідань для дітей “Намисто”, що продовжили гуманістичні традиції української дитячої літератури й стали її справжнім золотим фондом. Відомий у Європі драматург і прозаїк, Винниченко залишається глибоким психологом й аналітиком і в розкритті психології своїх маленьких героїв, він часто ставить персонажів оповідань у ситуації максимальної психологічної напруги. Його маленькі герої вміють поступатися своїми інтересами задля інших: заповітну мрію мати голубник, яку так довго плекали близнята Івашко й Любка, невгамовна “близня” жертвує, віддавши назбирані з такими труднощами десять карбованців, задля визволення дядька Павла з тюрми; маленька Ланка, щоб допомогти хворій матері, ризикує собою та ледь не потрапляє до в’язниці. З ніжністю й любов’ю розкриває автор внутрішній світ дитвори злиденного пролетарського передмістя, сільських пастушків-сиріт. Він вірить: діти – світлі й добрі в глибині свого серця, і тільки жорстокий світ дорослих нівечить їхні душі. Однак через переживання, співчуття, здатність до яких ще не втратила маленька людина, відбувається її відродження, очищення від жорстокості. Яскраве свідчення тому – Гринь з оповідання “Віють вітри, віють буйні...”. Глибоке, щире й людяне почуття – співчуття до рябої

наймички-сирітки, яке народжується в його душі, де батьки вже засіяли зерна пихи й погорди, гарячою повинню ринуло з Саньчиною піснею в його серце, змело всі умовності, погорду. В оповіданні “Ой, ти, бочечко” добротою й щирістю малий Семен докорінно міняє свого старшого тезку. Підслухана розмова, з якої пастушок довідується, що його менший помічник бачить у ньому тільки найкращі риси, не тільки втримує Семена Гедзя від підлоти, а й спонукає на благородний вчинок. Оповідання циклу “Намисто” опромінені теплом авторового серця, вони утверджують світле, гуманне начало, віру в добро й благородство.

Восени 1934 року Винниченки придбали садибу на півдні Франції (селище Мужен поблизу Канн). Саме тут розпочався плідний і сповнений напружених інтелектуально-філософських шукань період емігрантської творчості Володимира Винниченка, так званий “муженський період”. Його художні твори й філософські трактати, написані в “Закутку” (так любовно називали свою садибу Володимир Кирилович і Розалія Яківна), позначені глибоким синтезом філософських учень кращих європейських мислителів – від Епікура до Фрейда – й індійської філософської традиції та прагненням дати власну відповідь на вічні проблеми людського буття, що забезпечили б індивіду осягнення гармонії зі світом. Власний переживальний досвід, осмислення політичної ситуації в Україні та в Європі спонукали Винниченка й раніше звертатись до проблеми особи та маси, пошуків найефективніших засобів суспільних перетворень, шляхів гармонізації міжлюдських і міждержавних стосунків у повоєнній Європі.

Його романи “Нова заповідь” (1932) та “Вічний імператив” (1936) є, як зауважує Г.Сиваченко, “спробою під новим кутом зору подивитися на проблему особи та маси, провідника й народу” [25, с.18]. Нелегка доля експатріантів судилася цим творам Винниченка: у 1947 році письменник закінчив другу редакцію роману “Нова заповідь” і переклав його разом із дружиною французькою мовою. Переклад, опублікований у 1949 р. одним із паризьких видавництв, мав численні відгуки в читацьких колах Франції. Французьке товариство Arts-Sciences-Letters нагородило автора почесним дипломом і медаллю. Українською роман вийшов завдяки зусиллям представників післявоєнної еміграції (Новий Ульм: Українські вісті, 1950). В Україні цей твір досі не видавався. Досі залишається в архівах

письменника й неопублікований роман “Вічний імператив. Господь Бог Іванище” (1936), в якому піднято актуальну для всього ХХ ст. проблему диктаторства, великомасштабного жертвоприношення задля ідеї.

Винниченко, гостро переживаючи “відчуження”, відірваність від батьківщини, намагався змодельовати сітку таких морально-антропологічних координат, які забезпечили б йому відчуття духовного комфорту на чужині. Його теорія осягнення щастя ґрунтується на осягненні індивідом гармонії зі світом. Винниченків конкордизм (від латинського *concordia* – погодження, угода) як морально-антропологічна система творчо синтезує вчення давньогрецького філософа Епікура про щастя, постулати філософії Ніцше й Шопенгауера, Живу Етику, елементи фрейдівського психоаналізу. Суть цієї системи полягає у віднайденні “системи лікування та реорганізації сил сучасного людського організму (чи то індивідуального, чи то колективного), сил як фізичних, так і психічних, системи, базованої на рівновазі та погодженні тих сил” (Винниченко В. Конкордизм. – Т.1, с.55. Машинопис, 1938–1945) [23].

Письменник цікавився й активно впроваджував у власне життя ідеї швейцарського лікаря-дієтолога М.Бірхера-Беннера, автора книги “Принципи дієтичного харчування, застосовані на енергетиці” (1903 р.), у якій висвітлено проблеми харчування з позицій натурфілософії: основою духовного й фізичного здоров’я, а відтак – і щастя людини, є харчування сировою рослинною їжею. Дієтотерапія, психотерапія, фізіо- та гідротерапія й гімнастика – це ті необхідні складники здорового способу життя, на думку М.Бірхера-Беннера (а слідом за ним – і Винниченка), що забезпечать людині гармонію духовного й фізичного в ній самій та її гармонію зі світом. Захоплення цією системою й активне впровадження її у власне життя спричинились до виникнення ідеї роману “Лепрозорій” (1938). Як свідчать щоденникові записи Винниченка, працював він з особливим натхненням: роман був написаний на одному подихові – усього за два місяці. Однак до читача твір потрапив аж у 1999 році: машинопис рукопису привезла із США літературознавець Галина Сиваченко, і в числах 1–6 журналу “Вітчизна” було, нарешті, бодай частково, виправлено історичну несправедливість щодо роману та його автора.

Своє авторство Винниченко “приховав” за постаттю головної героїні твору – Івонни Вольвен (у французькій транскрипції саме так поєднуються два перші склади імені та прізвища письменника). “Лепрозорій” став художньою реалізацією етико-філософської концепції письменника. З точки зору жанрової, як справедливо зауважує Сиваченко Г., “Лепрозорій” навряд чи можна назвати тільки філософським або політичним романом. Твір [...] відзначається захоплюючим детективним сюжетом, палкими пристрастями, які розгортаються на тлі соціально-політичного життя Франції” [22, с.82].

Романові передуює невелика записка-звернення до видавців, у якій молода французька Івонна Вольвен, вона ж – головна героїня й “фіктивний автор”, просить уважно прочитати її рукопис, бо ця публікація є надзвичайно важливою не тільки для неї особисто... Отже, у перших рядках твору наявна інтрига як елемент детективного жанру, розкручування пружини якої рухатиме надалі сюжет.

Івонна вирушила до Парижа з хутірця біля Канн, де мешкала з батьком та братами. У гамірне місто її веде мрія заробити гроші на придбання маленького тракторця, аби полегшити працю родини. Дівчина вирізняється дивовижною красою, граційністю й досконалими пропорціями тіла, феноменальною пам’яттю. Вона кмітлива, дотепна, сповнена оптимізму. Івонні подобається увага чоловіків, вона зізнається, що любить полювати за їхніми поглядами. Саме завдяки цьому маленькому бешкетові дівчина познайомилася з паризьким світилом медицини – професором Матуром. Івонна зацікавлює професора як рідкісний об’єкт спостережень: причину досконалості дівчини Матур справедливо вбачає в способі харчування (Івонна розповіла, що її батько врятувався від тяжкої хвороби, відмовившись від їжі тваринного походження та термічної обробки рослин, а відтак на таку систему харчування перейшла вся родина). У Парижі Івонна оселяється в домі дядька П’єра. Винниченко “збирає” під дахом цього будинку представників різних політичних партій: сам П’єр – соціаліст, його донька Жільберта – націоналістка, пасинок Бернар – комуніст, небіж Жак – фашист. Це дало змогу авторові правдиво й художньо переконливо зобразити широке тло соціально-політичного життя Франції. Праця, яку запропонував дівчині Матур, уможливила читачеві погляд на життя буржуазії з виворітного боку, без позолоти й

прикрас. Професор спочатку доручає Івонні проведення анкетування щодо розуміння поняття щастя, а згодом влаштовує її медсестрою в палаці пані Пужероль, котрій потрібен медичний нагляд. Водночас Івонна має виконувати ще й роль детектива: їй належить таємно наглядати за всіма відвідувачами хворої, щоб з'ясувати, хто систематично отруює стару багатійку. Під підозрою – усі члени родини й приятелі, однак Івонна справедливо робить висновок, що отруйною є вже сама моральна атмосфера в домі Пужеролів.

Матур намагається звабити дівчину, підкуповуючи її делікатним, шляхетним ставленням, поєднаним із відвертими розмовами про вади людської натури й суспільства. Будучи сам носієм багатьох таких вад, професор говорить про європейців та й жителів планети назагал як про мешканців великої прокажельні, з якої ніхто – ні ті, що становлять вершки суспільства, ні його дно – не має шансів урятуватися. Причину такої тотальної хвороби людства він вбачає у глобальній катастрофі, що відбулась у далекому минулому на зорі людства й призвела до зміни способу його життя й у першу чергу – харчування: “Але ті, які врятувалися, мусили вже змінити своє помешкання. І от ця зміна і викликала оту хворобу, оте викривлення людських сил [...] Щоб виконувати закон харчування, щоб уникнути страждання й смерті, людина мусила їсти все, що могла здобути, все, аби забити голод. Навіть живих істот, навіть трупів [...] Людство через отой катаклізм втратило рівновагу фізичних сил. Але воно через нього загубило рівновагу та погодження сил і духовних [6, с.54–55]. Отже, усі мешканці землі хворі на дискордизм – порушення рівноваги між людиною та природою, вони хронічно неспроможні бути щасливі, їх роздирає інстинкт гіпертрофованого егоїзму, звідси – причина воєн, ненависті, агресії. Професор вважає, що виходу із цієї великої прокажельні нема, усі її мешканці приречені на вимирання. Він намагається переконати дівчину, що слід максимально скористатися всіма вигодами лепрозорію, підштовхуючи її до “маленьких” поступок: випити шампанського, скуштувати печені, згодом, очевидно, ці поступки мали б ставати більшими й більшими. Однак Івонна обмежується келихом шампанського, а відвідини “російської бані”, куди запросила її онука пані Пужероль, викликають таке непереборне почуття відрази, що дівчина з несподіваною від неї силою

виринається з рук заподалих “кавалерів” і втікає. Побачивши на власні очі чимало огидного в житті парижан, простеживши, що стару Пужероль методично напувають отрутою її син і Матур (професор уперто наполягає, щоб Івонна “викрила” інших), дівчина все ж напружено шукає шлях для виходу людства з лепрозорію і врешті знаходить його. Звільнена з палацу й пограбована, Івонна зберегла внутрішню гармонію й здатність любити й співчувати. Удома вона пише свій роман, в якому викладає принципи конкордизму, надсилає його до видавництва й надіється, що мешканці великої прокажельні зможуть скористатися віднайденим нею методом досягнення щастя й гармонії зі світом. Конкордизм є шляхом виходу мешканців планети Земля з тотального лепрозорію – такий висновок робить героїня Винниченка. Це – висновок багатолітньої духовної, інтелектуальної праці самого письменника. Найповніше ідеї цієї морально-антропологічної системи, виробленої Володимиром Кириловичем, реалізувалися в романі “Лепрозорій” та філософському трактаті “Конкордизм”, писаному протягом 1938–1945 років і, на жаль, досі не опублікованому. Як справедливо підкреслює Г.Сиваченко, у цьому трактаті “яскраво виявився талант Винниченка-мораліста. Він прагнув висловити гуманістичну, по-язичницькому радісну етику сприймання життя, оголосивши вищою цінністю кожен її мить, кожний її дивний виплід. Тут у багатьох моментах Винниченко сходиться з буддизмом, дуже популярним у 30-ті роки в Європі. Найперший обов'язок людини, за Винниченком, – жити вільно й щасливо. На шляху до самої себе людина має відкинути будь-який фальш, ханжество, конформізм. Тут виникає, мабуть, одна з провідних Винниченкових тем доби еміграції – пошуки самого себе, своєї істини, тема морального вибору” [22, с.84].

Творчість В.Винниченка періоду еміграції на перший погляд аж ніяк не вписувалась у Донцовську парадигму літератури. Однак український митець, звернувшись до тих філософських проблем, що хвилювали Європу, торував українській літературі шлях на широкі європейські видноколи, розбудовував межі духовного простору своєї батьківщини.

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Н.Аббаньяно. – С.-Пб.: Алтейя, 1998. – 505 с.

2. Баран Г. Художній час і простір у "Сонячній машині" В.Винниченка / Г.Баран // Слово і Час. – 1999. – №9. – С.60–63.
3. Білецький О. Літературно-критичні статті / О.Білецький. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
4. Винниченко В. На той бік / Володимир Винниченко // Винниченко В.К. Раб краси: оповідання, повість, щоденникові записи. Для ст. шк. віку / упоряд., передм., приміт. В.Є.Панченка. – К.: Веселка, 1993. – С.193–290.
5. Винниченко В. Сонячна машина: роман / Післямова Павла Федченка / Володимир Винниченко. – К.: Дніпро, 1986. – 619 с.
6. Винниченко В. Лепрозорій / Володимир Винниченко // Вітчизна. – 1999. – №1–2. – С.2–63; №3–4. – С.22–73; №5–6. – С.20–81.
7. Винниченко В. Поклади золота / Володимир Винниченко // Березіль. – 1991. – №3 – С.20–119; №4. – С.11–79; №5. – С.13–76.
8. Гречанюк С. Володимир Винниченко: доба і доля // Гречанюк С. На тлі століття. – К.: Рад. письменник, 1990. – С.187–242.
9. Губман Б. Западная философия культуры XX века / Б.Губман. – Тверь: ЛЕАН, 1997. – 287 с.
10. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового: В.Винниченко і С.Пшибишевський / Т.Гундорова // Слово і час. – 2000. – №7. – С.65–79.
11. Дем'янівська Л. "І складний дитячий світ..." (проза В.Винниченка про дітей) / Л.Дем'янівська // Література. Діти. Час. – К.: Молодь, 1989. – Вип.14. – С.10–11.
12. Долгов К.М. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века / К.М.Долгов. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
13. Живая Этика. Избранное. – М., 1992. – 250 с.
14. Жулинський М. В.Винниченко / М.Г.Жулинський // Історія української літератури XX ст.: у 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн.1. – С.252–262.
15. Жулинський М. "Щоденник" Володимира Винниченка / М.Жулинський // Київ. – 1990. – №9. – С.90.
16. Зеров М. "Сонячна машина" як літературний твір // Зеров М. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – С.435–456.
- Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – С.435–456.
17. Костюк Г. Про "Поклади золота" / Г.Костюк // Березіль. – 1995. – №5. – С.76–84.
18. Ницше Ф. Злая мудрость: [сборник: пер.с нем.] / Фридрих Ницше. – М.: АО "Файн", 1993. – 238 с.
19. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х.Ортега-и-Гассет. – М., 1991.
20. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у європейському літературному контексті / В.Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

21. Сеник Л. Перший утопічний український роман // Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – С.195–208.
22. Сиваченко Г. Текст роману в контексті історії і долі / Г.Сиваченко // Вітчизна. – 1999. – №5–6. – С.81–85.
23. Цит. за вид.: Сиваченко Г. Текст роману в контексті долі / Г.Сиваченко // Вітчизна. – 1999. – №5–6. – С.81–85.
24. Сиваченко Г. "Кому повім печаль мою?..": Неопубліковані щоденники В.Винниченка / Г.Сиваченко // Київська старовина. – 2000. – №3. – С.144–153.
25. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст / Г.М.Сиваченко. – К.: Альтернативи. – 2003. – 280 с.
26. Федченко Павло. Соціальна фантастика Володимира Винниченка / Павло Федченко // Володимир Винниченко. Сонячна машина: роман. – К.: Дніпро, 1986. – С.611–618.
27. Хархун В. Герой-експериментатор у В.Винниченка / В.Хархун // Слово і Час. – 1998. – №11. – С.62–66.
28. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку XX ст.: Володимир Винниченко і сучасники / Н.М.Шумило // Київська старовина. – 1998. – №5. – С.124–131.

РОЗДІЛ V

Ідейно-художні домінанти прози 30-х

У 30-х роках літературне життя Галичини поживляється. Здобутками минулого десятиліття на всій етнічній території України стало, за висловом Д.Донцова, винесення вироку “прекраснодушній просвітянщині”, “впровадження в письменстві культу дії та успіху” [23], скерування митців через творчу рецепцію досягнень “психологічної Європи” до торування власних шляхів. У той час, коли на підрадянській Україні “запало страшне провалля тридцятих років” (Ю.Шерех), де репресивна машина стинала під корінь кращі сили українського мистецького ренесансу, Західна Україна залишалася оплотом духовного протистояння асиміляції й етноциду; література, творена на її теренах, спрямована на утвердження непереможної ідеї України духовної й України державницької, формування “силового поля” єдиного світу національної культурної свідомості. Режим Пілсудського також провадив шовіністичну політику щодо українців Східної Галичини, далеко не сприяючи їхньому національно-культурному розвитку, та все ж ситуація українства на теренах цієї держави була, на щастя, далекою від “страшного провалля” в радянській Україні: тут у 30-х рр. вирувало літературно-мистецьке життя, функціонували українські видавництва, з’являлися часописи різних орієнтацій, на сторінках яких точилися дискусії щодо шляхів розвитку літератури, друкувалися твори літературної молоді (звичайно, різного рівня таланту). На 30-ті в західноукраїнській прозі припадає зміна літературних поколінь – у літературу приходять такі талановиті автори, як Улас Самчук, Леонід Мосендз, Наталена Королева, Юрій Липа, Ірина Вільде. Генерація митців 30-х ставить за мету творити високохудожню прозу, яка плекала б еліту. Письменники, об’єднані довкола Донцовського “Вісника”, поєднували це завдання з ідеєю зробити з літератури стяг, що згуртував би цілу націю. Митці католицького спрямування акцентували на “вічних” цінностях. Окрім того, чимало митців шукало свої, незалежні від будь-якої ідеології шляхи (переважно автура журналів “Ми”, “Назустріч”). “Кожна група у власній мушлі плекала свої відмінні погляди на літературну “формулу” і на її роль у розвитку українського народу. Але було й те, що їх

об’єднувало: національна ідея, боротьба за виживання в умовах “пілсудщини” та за єдину українську літературну мову” [65, с.23]. У добу переможної ходи тоталітаризму мілітаризованою Європою західноукраїнські прозаїки роблять акцент не на ідеї експансії, а на ідеї моноліту нації, утверджують гуманістичні цінності.

На літературний процес у Галичині 30-х вплинула вироблена Д.Донцовим культурологічна система, яку активно впроваджували у своїй творчості “вісниківці”: “До основних вихідних ознак нової української літератури [...] автор відніс **окциденталізм**, що передбачав органічне засвоєння середньовічної настроєності з її шляхетністю, аскетизмом, невгомним настроєм енергійного здобування; **традиціоналізм**, який передусім відроджував героїчне українське минуле з ідеалами княжої доби і козаччини; **романтизм**, який спонукав глибоко відчувати трагічність буття, але ніколи не зневірюватися, навпаки – оптимістично дивитися вперед, [...] спонукав людину життєвою натхненністю долати приземленість, дріб’язковість, рутинність; **волюнтаризм**, що передбачав активне ставлення до життєвих випробувань, негараздів, яким протиставлялися піднесення й напруження духовних сил особистості, її вольові зусилля” [68, с.24–25].

Настанова поєднати національну ідею з високою художністю літератури реалізується в 30-х завперш у прозі “трагічних оптимістів” – Юрія Липи й Леоніда Мосендза, а також Уласа Самчука й Наталени Королевої – митців, чий дебют відбувся на сторінках “Вісника”. У прозі цього періоду в порівнянні з двадцятими менш помітними стають рецидиви символізму, а в стильовій палітрі домінують неоромантизм, імпресіонізм (зокрема поєднання неоромантизму з імпресіоністичними рисами поетики властиве творам Леоніда Мосендза) та “умовний реалізм” (термін Ю.Шереха), що інколи набуває рис барокових (Ю.Липа “Козаки в Московії”, Ю.Косач “Клубок Аріадни”, “Чарівна Україна”) та готичних (Н.Королева, Ю.Косач). У прозі Уласа Самчука заявив про себе оновлений реалізм, позначений яскравими авторськими виявами художнього синтезу традицій та новаторства. Жанрово-стильове розмаїття прози 30-х засвідчує тенденцію до появи, поруч із ліризованими малими формами та жанром повісті, що переважали на початку 20-х, великих епічних полотен (“Волинь” Уласа Самчука, “Козаки в Московії” Юрія Липи, романи Наталени Королевої). І в

той же час на якісно новому рівні зростає зацікавлення короткими жанрами, зокрема новелою, у жанровій царині якої ведуться цікаві експерименти з формою. Розв'язана в цей період і проблема позитивного героя: ідеал “вольової людини” – “*rag exellence*” – виробили, як підкреслював Ю.Шерех, саме українські тридцяті роки на еміграції і в Галичині [81, с.221]. Західноукраїнська проза 30-х (як, зрештою, і весь літературний процес) продовжує творитися переважно на теренах Східної Галичини та в еміграційних центрах – Празі й Варшаві.

5.1. Ідейно-стильова та жанрова палітра прози “трагічних оптимістів” (Юрій Липа, Леонід Мосендз). “Трагічний європеїзм” епіки Юрія Косача

“Літературний ренесанс на вигнанні” яскраво представлений творчістю одного із засновників літературного угруповання “Танк” (Варшава, 1929) – *Юрія Липи (1900–1944)*. Талановитий поет, прозаїк, публіцист, представник української духовної еліти, Ю.Липа своєю творчістю й життям утверджував любов до України й “*amor fati*” – філософію життя, що наділяє людину, за висловом Д.Донцова, “сміливістю жити й вмирати” (у 17 років Юрій був козаком збройного куреня морської піхоти уряду УНР, заступником командира одеської “Січі”). Юрія Липу не могли залишити живим ті, хто мав свої, імперські плани щодо його батьківщини: надто небезпечний був для них патріот, котрий любив Україну понад власне життя. Енкаведисти не просто стратили його влітку 1944 р.: на світле християнське свято Спаса, огорнуте для кожного українця сакральним серпанком торжества життя, Юрія Липу жорстоко замордували, вчинивши жакливу наругу й над тілом, і над душею.

Опинившись на еміграції після поразки УНР, Юрій Липа активно співпрацював із донцовським “Вісником”, однак багато в чому не поділяв поглядів Є.Маланюка та Д.Донцова. Зокрема донцовській концепції еліти, обмеженої групи, він протиставив свою концепцію української раси, наділеної державотворницькими первинами (“Призначення України”, “Українська раса”, “Українська доба”, “Бій за українську літературу”).

Як поет Липа був відомий уже в першій половині 20-х. Талант прозаїка чи не першим зауважив у нього В.Королів – письменник старшого покоління. Коли в празькому “Студентському віснику” (№5–6 за 1927 р.) з’явилося оповідання “Черниця”, Королів відчув оригінальність стилю початківця: “Липа дуже видатний письменник (...) незвичайний, винятковий знавець українського народного розповідного стилю” [60].

Усю творчість Липи (поезію, прозу, публіцистику) пронизує цілісна історіософська концепція, найповніше заявлена в праці “Призначення України”. Осердям цієї концепції стало глибоке переконання автора, що покликання України – у відновленні духовної енергії українського народу, формуванні світогляду господаря власної землі. Ця історіософська концепція виразно звучить і в романі Юрія Липи “Козаки в Московії” (Варшава, 1934), персонажі якого в пошуках свого “призначення” проходять усі кола “московського пекла”. Роман цілком належить дискурсові західноукраїнської історичної белетристики – це тип історико-авантюрного твору, композиційною основою якого виступає модель випробування героя (сюжетні ходи роману такого типу будуються за зразком сюжетних ходів міфу про героя). Ідейний імператив твору Юрія Липи умотивований історіософською концепцією автора, адже він наголошує на одному з найголовніших аспектів самопізнання українців як етносу – “не вбачати у своїй відмінності від інших нижчевартість” (М.Ільницький). Появі роману передувала пильна робота автора над історичними й літературними пам’ятками, документами XVII ст. Свідченням тому, що задум “роману пригод із XVII ст.” автор виношував ще у 20-х, є згадане у вірші “Мемуари”, написаному в 1927 р., прізвище головного героя “Козаків у Московії”.

В основі композиції роману – хронотоп дороги. “Одісея” Григорія Трембецького, лицаря й купця, та його побратимів до погрузлої у варварській дикості Московії розпочинається з великого німецького портового міста Данциг, де вирує цивілізоване життя. С.Андрусів справедливо підкреслює, що центральними персонажами, яким судилося пройти випробування “антисвітом”, Ю.Липа не випадково обирає купця (Григорій Трембецький), козака (Петро Сокоlecь) і філософа (Симеон Латка-Старушич). Адже купець, воїн, учений – це “репрезентанти тогочасного українського світу”.

Важливо, що Трембецького покликала в дорогу не тільки прагнення віднайти “найбільший скарб Московії”, захований царем Іваном IV Лютим десь на волзьких берегах. Григорія та його побратимів веде також дух мандрів, бажання пізнати ще не звідані землі, про які в Данцигу розповідають моторошні речі, а найголовніше – іти назустріч непізнаному, випробувати себе. Трембецькому доведеться дорого заплатити за знайомство з “антисвітом” (саме так постає в романі Московія з її дикістю, варварством, підлістю). Пограбованого й ув’язненого купця катують, знущаються з його мови, московитів дратує навіть його хода – “певна себе”, тому Григорія немилосердно б’ють по ногах, намагаючись навчити його ходи холопа. Опис місця тортур, яким блукають побратими Трембецького, намагаючись знайти й урятувати його, нагадує картину пекла. Коли ж друзі, звільнивши Григорія, долають усі перешкоди й знаходять, нарешті, величезну брилу, під якою мали б бути царські скарби, виявляється, що Московія знову їх ошукала: під каменем не знайшли нічого, окрім “по-азіатськи переплетених і по-азіатськи лукавих слів: Пощо шукаєш, нічого бо тут не положено”. Та герої осягнули вищу цінність, недосяжну для “антисвіту”: те, що за висловом Латки-Старушича, “...єсть для тебе опорою проч неба: тільки земля, альбо отчизна найсолодша”. Повернення Трембецького та його побратимів додому збігається з початком визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького. Григорій як ніколи гостро відчув себе частиною своєї землі. І це усвідомлення стало його найціннішим скарбом: “Скарбом йому було його нове серце, а скарбом України – тисячі нових сердець”.

Ю.Липа прагнув “донести до читача величний, героїчний дух рідної історії, колір, запах, звичаї та обичаї доби становлення Козацької держави, образ великого полководця і державного діяча Богдана Хмельницького” [80, с.8]. Цій меті слугує й незвичайна лексика роману – твір написано мовою “педантично архаїзованою до стилю XVII ст.” (М.Мухін).

У романі Ю.Липи виразно відлунює сковородинівське “пізнай себе”; персонажі твору шукають, навіть не усвідомлюючи цього, не царський скарб – їхня мандрівка “в потойбіччя” – це пошуки свого призначення як частини етносу. Український світ із його високою бароковою культурою, багатими духовними традиціями, культом

родини в романі протиставлено “антисвітові” московського пекла, дикості, варварства.

Роман Ю.Липи здобув схвальний резонанс у читацької аудиторії та критиків. Літературно-критичний оглядач “Дзвонів” (1934. – Ч.14) наголошував на цінних і суголосних часові “шуканнях сили”. Оглядач “Вісника” (1934. – Ч.6), окрім ідейного скерування роману, зупинився й на особливостях стилю, архаїзованій мові роману, зауваживши доречність такої незвичної лексики, бо “не сахаринову лімоняду п’ється, а важке еспанське вино, що товстою хвилею переливається в горло та буйним хмелем б’є в голову”.

“Сміливість жити” опромінює й персонажів Липино “Нотатника” – тритомної збірки новел (1936–1937), що була відзначена нагородою Товариства Письменників і Журналістів ім. Івана Франка. Недаремно С.Гординський назвав цю збірку “одним з найкращих творів останніх літ” аналізованого періоду. У “Нотатнику” письменник звернувся до теми національно-визвольних змагань, розповів про події, очевидцем і учасником яких був сам. Справжньою знахідкою для реалізації творчого задуму письменника – розказати про героїчні й водночас сповнені трагізму сторінки національної історії – став жанр “новели випробувань”, навіть радше – “випробувань характеру”. Саме завдяки такому жанровому втіленню теми, наскрізної для всієї збірки, Ю.Липі вдалось лаконочними і яскравими штрихами змалювати на сторінках “Нотатника” галерею колоритних персонажів, овіяних романтикою боротьби, котрі мужньо проходять усі випробування на шляхах національної революції. Сам автор зауважував, що провідна думка його “Нотатника” – це спроба осмислення Духа, який формує націю: “... в болю, радості й муках здобудеш, націє, свою індивідуальність – характер” [4]. Яскравими репрезентантами такого національного характеру є повстанський ватажок Рубан, коваль Супрун, поручник гайдамацької сотні Гринів. Ці образи перегукуються з образами персонажів Ю.Яновського – Рубаном, Шахаєм, Половцями, хоча й розведені по різні боки барикад: у той час як персонажі “Нотатника” б’ються за свою землю, симпатії Яновського на боці комісарів і “братішек”. Та все ж можна говорити про близьку для творів обох авторів настроєву домінанту – шал революційної боротьби, що на рівні тексту виливається і в легендарно-героїчному стилі, і в монументальності образів-персонажів.

У галереї яскравих образів-типів героїв національної революції, створених на сторінках Липинога "Нотатника", представлені репрезентанти "української стихії", "свідомості землі" (С.Гординський). Це "трагічний син української революційної дійсності" селянський отаман Рубан і "його антитеза – генерал Сербецький, здібний штабовик, який знаменито розуміє, що передумовою перемоги – "стягнути все в свої руки, все в Україні, хоч би й найвпливовіші, наймальовничіші натури", "обтесати й пристосувати" своїх Рубанів" [19, с.163]; це народний "самородок" коваль Супрун, талановитий і жадібний до знань, позначений расовістю й у своїй зовнішності, і в характері, і водночас – по-дитячому вразливий та емоційний; це "чародій" Махно, котрий вийде сухим із будь-якої халепи, "метеор" українських степів; і, нарешті, командир українського війська – сотник Гринів. Саме цей образ, що логічно завершує галерею "революційних портретів", втілює кращі риси свідомого українця, котрий у своїх вчинках керується не сліпою стихійною силою інстинктів, а силою переконань.

Творам, уміщеним у збірці "Нотатник", сам автор (а слідом за ним – і критики) дав жанрову дефініцію "новели". Однак Липина проза далека від класичного, канонічного типу цього жанру: правильність дефініції ставить під питання в першу чергу згладженість пуанту, необхідного структурно-композиційного елемента, що вирізняє класичну новелу серед інших коротких епічних жанрів. І все ж уважаємо, що ослаблення фабульності (в основі композиції Липиних творів лежить фрагментарність, мозаїчність, що творить ефект своєрідних спалахів, сплесків подієвості) є типовою ознакою орнаментальної прози, серед жанрових виявів якої – модифікована новела, схожа до нарисової форми. Такий тип новели представлений у прозі Ю.Яновського, Г.Косинки, М.Івченка, російських авторів Є.Замятіна, І.Бабеля. В її основі – лейтмотивність, що з'єднує, цементує окремі фрагменти в цітку (на перший погляд вона видається хаотичною, досить довільною) композицію. Адже основне в такій новелі – не винятковий випадок, а неповторність хвилини людського буття, їх яскравість, загальна тональність боротьби, її шалу. Суто новелістичним у ній залишається драматична напружена перебігу подій (чи то настроїв), спосіб творення характерів (без епічної розлогості, описовості, властивої оповіданню чи повістевій формі). Щодо новел Ю.Липи, то в основі їх конфлікту лежить

конфлікт характерів, що переростає в протистояння ментальності української й ментальності чужинців, загарбників. І з кожним фрагментом окремо взятої новели, з кожною наступною новелою це протистояння стає непримиреннішим.

Новела "Рубан" скомпонована як цикл окремих фрагментів, об'єднаних центральною постаттю селянського отамана. Твір виразно позначений поетикою імпресіонізму, риси якої виявляються як на рівні стильовому ("рубаний стиль", що передає шляхом застосування коротких і неповних речень певну емоційну атмосферу), так і на рівні композиційному – завдяки лейтмотивним образам-деталю, а також на рівні поетики характеротворення: акцентується виразна деталь зовнішності персонажа (у випадку Рубана – це очі – "вояцькі очі", таке враження "товариша Калмичкова" від заарештованого селянина в першому фрагменті твору; погляд, очі Рубана передають його залізну волю, вміння підпорядкувати масу – "...проходив швидким кроком, накидуючи владним зором, як петлею, на вибраних"; "на цеглястому, гострому лиці ці неморгливі, зосередковані очі були, як присуд для чужих і як заклик для своїх однокровників" [43, с.192–193]). Протистояння двох типів ментальності, репрезентованої в першому фрагменті світоглядом Рубана й світоглядом Калмичкова, реалізується не тільки в подієвій його проекції – сміливому порятунку Рубана, котрий перевершив розумом і кмітливістю ворога. Калмичков ненавидить цю землю, він бачить свою "вищу" місію як більшовик у тому, щоб "всю Україну підстригти" – "все, що підозріле, хоч би й краще, але суперечливе з нашим оком чи слухом, – підрівняти" [43, с.187]. Садистські нахили чекіста реалізуються в "полюванні", яке він улаштував на полонених селян. Низькорослий, червоний і збуджений від влади над життям і смертю, Калмичков із здивуванням помічає гострий погляд "вояцьких очей": Рубан відмовляється бігти – знаючи, що втекти практично неможливо, що це "відстріл", влаштований чекістом на власну потіху, він воліє померти з гідністю. Навіть у ситуації смертельної загрози Рубан витримує психологічний двобій із загарбником і не відводить погляду, сповненого ненависті. Він наполягає на власних умовах – "Як викинеш патрони – побіжу!". І бажання Калмичкова "вполювати" цього непокірного й гордого селянина з "очима воїна" настільки сильне, що він утрачає на якусь долю секунди пильність.

Аналізуючи проблеми поетики сюжету й жанру повісті, Н.Д.Тамарченко однією з вагомих жанрових ознак повісті вважає “випробування героя”: “Центр сюжету повісті, – підкреслює вчений, – як і кожного циклічного сюжету, становить *випробування героя* [...]”. Однак в цьому жанрі воно пов’язане з *необхідністю вибору*” [74, с.19]. Звичайно, у Липиній новелі поєднані жанрові риси й повістєвого, і новелістичного мислення. Однак випробування, через які проходить Рубан, далеко не задіюють ситуацію вибору: мова йде про адекватність поведінки, способу життя персонажа його власній натурі, що, зрештою, більше властиве легендарному образотворенню. Селянський ватажок, син землі й очільник стихії землі – повсталіх мас, Рубан – “удаха, залізна рука, добрий кіннотник”, мудрий стратег і тактик, рівного якому в бою не було, – постає героїзованим образом народного месника, він сам – влада землі. Відсилаючи сотню в Єлисаветград, щоб спинити мародерів, селянський отаман відчуває цю владу: “... бери Шовкопляса і його сотню, та грахніть обоє кар’єром по головних вулицях, та крикніть, щоб сиділи такі сини спокійно, бо йде...”

І тут Рубан глянув на свої каміннолиці лави, а лави глянули на нього одним лицем. І в те лице крикнув – докінчив Рубан гострим клекотом:

– ... Земля!” [43, с.212]. Монументальність образу селянського отамана твориться автором на перехресті подієвого, фабульного пласту сюжету й емоційно-оцінного рівня композиції. Одним із чільних прийомів тут слугує лейтмотив. Лейтмотивний образ сили землі є наскрізним, він струмує й мерехтить у кожному фрагменті, починаючи зі вступного, експозиційного опису битви між повстанцями й комсомольцями. Рвйний подих епохи, селянської волі, що змагається за своє право, передано на рівні ритмізації фрази й колористичного нюансування: “В дев’ятнадцятім, напровесні – зелений подих.

– Ану, брате...

В дев’ятнадцятім, напровесні – голоси:

– Ану, брате, ходім...

В дев’ятнадцятім, напровесні – на півнеба залопотіли прапори, прапори зелені, прапори жовто-блакитні, прапори армій селянських. Всі теє лопотіння почули – і міста, і містечка, і хутори...”; “В дев’ятнадцятім, напровесні вийшов із Києва, із Тиховод, із Оболон-

ської пристані старий пароплавчик [...]. Вийшов підмальований, колодами обложений, кулеметами обставлений – чиста канонерка. Іде широким Дніпром [...]. З-під дощок і колод комсомольці шварготять [...]. А вгорі над ними червоний прапор – довгим язиком на вітрі. Колір червоний, колір насильства, колір убивства – гей, Трипілля, на тебе їдуть карателі з Києва, на тебе, зелене Трипілля!” [43, с.182]. Опис бою також має дві проекції: власне подієву, де зі швидкістю кінокадрів динамічно розкручується картина бою, лунають кулеметні черги, й емоційно-оцінну, в якій рефрен “лози шелестять насмішкливо, верби приказують глузливо “... і ти ж нас залишила, ах, Москво, Москво...” видає позицію узагальненого наратора. Стихія землі – “із високих круч, із Трипільських ярів хлопці браві” – могутньою хвилею стирає Бернштейнів, Калмичкових, покликаних примарною ідеєю на чужу й ворожу їм Україну.

У різьбленні образу Рубана автор свідомо задіює властиві й поетиці фольклорних творів прийоми: зокрема прийом трикратності. Знаючи добре спрямованість підступної акції “бригади червоного козацтва”, усвідомлюючи, що ворог вдався до тактики переманювання на свій бік селян і повстанців фальшивими обіцянками, Рубан “приймає умови гри”, однак за його награною безпечністю й довірою ховається сміливий своєю стратегією й тактикою план. Замаскувавши готові до бою кулемети, Рубан вправно викриває справжні наміри “комісарів”. Селянський отаман ставить комісарові три питання, що розкривають сутність їх брехливих обіцянок. І як не викручувався “чорненький комісар”, питання про Бога, землю й владу показали всім ту прірву, що пролягла між дітьми землі, їхніми прагненнями й життєвими цінностями, і пролетарською ідеологією більшовиків.

Образ Рубана поданий через призму новелістичних засобів “характеротворення”, в основі яких – принцип несподіванки, хоча риси його характеру вмотивовані й певною “напередзаданістю” персонажного типу: акцент тут не на індивідуалізованих рисах, натомість спостерігається виразна тенденція суто романтичного (у випадку Липино “Нотатника” – радше неоромантичного) тяжіння до символізації й героїзації, а також ацентування рис певного психотипу (не випадково цей момент увиразнюється реплікою полковника) – “ми в нашій історії завжди мали мальовничі, з

польотом натури...". Прикметно, що автор застосовує як один із засобів образотворення для увиразнення зв'язку свого персонажа з психотипом українця-воїна, лицаря, що девізом життя обрав "Wita maxima et heroica", сон Фінкельштейна. Комсомолец отримав від партії завдання пробратися до Рубана й здійснити акт "революційного правосуддя". Та передчуття неминучої катастрофи переслідує його вже в дорозі. Фінкельштейнові приснився сон, який своєю символікою, закоріненою в архетипальному підґрунті психіки, проявляє всю неспроможність "слуги революції" й сили абстрактних ідей протистояти потужній стихії, силі самої землі. Паралізуючий страх, який відчуває Фінкельштейн перед Рубаном уві сні, свідчить про сформоване на рівні підсвідомості відчуття того, що і він, і сповідувані ним космополітичні ідеї на цій землі – чужі й нікчемні: "Крізь світанкову сірість бачив, іде хтось високий попід небо [...]. Ось він близько, високий на шість ліктів, його подертий хитон розвівається серед скал, як шлики різнокольорові, мідяний шолом, і мідяні наколінники на ньому, а ратище його, як ткацький вал. Він гукає страшним голосом: "Це я йду на вас, филистимлянин – Рубан!". Із усієї сили хоче зірватися із свого місця Фінкельштейн, але лежить прикований до чуткої землі і велетенська стопа Голіята, филистимлянина зависає над його малим тілом..." [43, с.204]. Психологічне нюансування характеру Рубана незначне, однак компенсується влучними, суто новелістичними портретними мазками (лейтмотивна портретна деталь – погляд Рубана, що характеризується несподівано містким порівнянням ("накидуючи владним зором як петлею на вибраних")).

У новелі "випробування характерів", якою і є аналізована новела Ю.Липи, мусить бути знайдений антагоніст, силою духу під стать головному героєві: ним не може бути ні Калмичков, ні Бернштейн, ні Фінкельштейн – надто дрібні й позбавлені лицарських рис характеру ці персонажі. Один із фрагментів новели якраз присвячений моделюванню такого антагоніста. Сміливий і одчайдушний Упорніков (як бачимо, прізвиська персонажів стають певними індексами характерів) веде полювання на Рубана. Здавалося б, Рубан мусить і загинути згідно з тими сюжетними кліше, за якими гинуть "герої" – у шалі боротьби або від підступної кулі. І саме Упорніков, увійшовши в довіру повстанців своєю влучною стрільбою з кулемета по більшовиках, має всі шанси випустити цю кулю.

Фрагмент новели, в якому дія розвивається тільки довкола двох персонажів, один з яких (Рубан) навіть не здогадується, що за ним знову полюють, хоча на цей раз – із засідки, будується за законами новелістичної композиції, враховуючи перш за все принцип кумуляції. Нерв новелістичної напруги напружений гранично: Упорніков ось-ось вистрелить у безпечного отамана, котрий біля нічного багаття в товаристві ординарця рахує трофейні прапори. Однак автор застосовує гру з хронотопом, що також є характерним для творів новелістичного типу композиційним прийомом: з одного боку, час ущільнюється й біжить (Упорніков, затамувавши подих, обирає позицію, цілиться), з іншого – набуває характерної для оповідання розлогості, застигlosti (Рубан рахує прапори, читає надписи на їх полотнищах). Саме кумулятивний принцип побудови сюжету "створює в читача інерцію очікування певних подій, по відношенню до якої їх відсутність чи заміна може сприйматися як різкий сюжетний злам" [74, с.17]. Знову, як і в сні Фількенштейна, спрацьовує архетипний підтекст сприйняття Рубана його ворогом: отаман, вкинувши наступне знамено у вогонь, грізно звертається до темної річки: "Дак хто ж проти нас?". Упорніков бачить, як "Рубан, великий, височенний, встав серед полум'я. Здавалося, головою сягав до неба" [43, с.215]. Вражений символічною величиною постаті, він замешкався на долю секунди. Та вистрелити вже не встиг: "Почув, що м'яка лопать широкої течії обхопила його, обернула на місці разом з піском під ногами і забрала з собою: він зсунувся на глибоке місце.

Підносив ноги в чоботях, хотів крикнути, вирватися з виру, видобутись на гору – і не міг. Вода вже несла його.

Вогняні кола і велетенські силвети пропливали в нього в мізку, недокінчені слова вигукнулися самі і розтанули" [43, с.215]. Отже, маємо суто новелістичний викрут сюжету – різкий сюжетний злам, що і є новелістичним пуантом на рівні композиційному. Очікування трагедійного фіналу (попри смерть одного з персонажів) не справджується: жертва й мисливець міняються місцями. Рубан навіть не здогадався, як близько біля нього була смерть. І хоча загибель Упорнікова видається на перший погляд безглуздою випадковістю (тобто в такій ситуативній розв'язці вирішальним стає випадковий збіг обставин – прикмета новелістичного типу мислення), але це смерть – від стихії, тому в дискурсі тексту така

випадковість трансформується в певну вищу закономірність, що підкреслено останніми рядками фрагмента: “Він не вплив більше, щоб ще раз глянути, як високо стоїть над Богом освітлена постать, як стоїть вона серед вогню над бистою і бездонною стихією” [43, с.215]. Не випадково автор вжив ключове, лейтмотивне в усій структурі новели слово “стихія”, адже Упорніков виявився заслабким, щоб боротися зі стихією, живим втіленням якої якраз і виступає в новелі Рубан, ба навіть більше – він “над стихією”, розбурхана стихія селянських устремлінь підвладна його волі й енергії.

У циклічній структурі новели “Рубан” представлені два типи сюжетної ситуації: перший пов’язаний із “проблемою української стихії” і виявляється в сміливих, відчайдушних учинках отамана (іноді – навіть анекдотичного характеру, як у випадку з портретом Леніна). Другий тип сюжетної ситуації будується на протиставленні стихійності, некерованості Рубана та його війська чіткій дисципліні й організації регулярного українського війська Директорії. Із задіянням другого типу сюжетної ситуації на сторінках твору з’являється ще один антагоніст Рубана – сотник Сербецький. Як і Рубан, він бореться за Україну, однак він, далекоглядний стратег і тактик, – проти анархії, проти отаманщини. У сюжетних ситуаціях першого типу Рубан виступає монументальним, цілісним образом, що символізує “стихію землі” – чорноземну расу, її силу, про яку комісар Калмичков говорить чекістам: “...страшний народ. Його розворушиш – так не остановиш. Не слухаються – пружина в нім якась, не наша” [43, с.186]. Сербецький розуміє глибину цієї сили, закладеної в душі й духові Рубана – “з Рубаном можна було б будувати імперію”. Однак приборкати стихію, спрямувати її в організоване русло не вдалося й Сербецькому: відмовившись карати своїх “хлопців” за самочинну “реквізицію” набоїв, отаман розцінює наказ з’явитися в штаб і “для добра України і її народу” “здати окрему, кінну, повстанчу...” як зраду. Рубан не слухає й поради свого ординарця – Луки Семеновського – “вдарить на них – і гайда в степ!”. Натомість, не бажаючи сутички між військом Директорії та повстанцями, що вже влилися за власним наказом отамана до його лав, Рубан утікає з найвірнішими, як йому здавалося, побратимами. Отаман припустився найбільшої у своєму житті помилки – Сербецький із гіркотою говорить про це: “Він уже не збере нікого, панове. Замок його порох. Ми присутні при його найбільшій поразці:

він утік від власних людей” [43, с.224]. Не випадково Рубан наступного дня захворів на тиф: він утратив свою могутню силу, що була не тільки у владі над військом, але і в його переконаннях.

За формулюванням Б.Ейхенбаума, новела “повинна стрімко летіти вниз, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям у потрібну точку” [85, с.292]. Таке стрімке падіння сюжетної кривої (досі вона нагадувала пульс і ритм повстанської війни) якраз і відбувається в Х, заключнім фрагменті твору – трагічному фіналові Рубана. У новелі “випробування характерів” якраз у фіналі на перший план виступає майже непомітний персонаж. Саме Лука Семеновський репрезентує у творі Ю.Липи тип зрадника – одвічну причину поразок у трагічній українській історії всіх віків; оприявлення його прихованої досі сутності стає “новелістичною несподіванкою” твору. Семеновський був поруч із Рубаном у всіх випробуваннях, він – наче тінь отамана. Та коли зрозумів, що Рубанова слава і влада минулася, отаман стає для нього “козирною картою”: “Тоді ж ад’ютант, Лука Семеновський, із колишніх писарів, подумав, що тепер хворий Рубан є ставкою в його руках, і тоді ж обережно почав думати: скільки зможе він дістати за цей свій кон у грі і в якій саме грі?” [43, с.225]. Хитрістю Лука заводить побратимів і хворого отамана до дроздовців.

У гарячці й тифозному маренні, безпомічний, наче немовля, не чув Рубан, як прощалися з ним три вірні його побратими (використанням відфольклорних ремінісценцій – тричі під вікном “і тужливий, і насмішуватий, і ридальний” голос промовив його ім’я: “Прощай, Рубане, Рубаночку!” – створює ефект “розімкнення” хронотопу новели на хронотоп героїчної трагії: цей голос лунає у віках у думках і піснях українських скаргою на зраду). Рубан відмовився служити дроздовцям – “я проти своїх не піду [...], – то моя кров”. Під час суду отаман був такий кволий, що не міг стояти на ногах – “лежачи під стіною, вислухав присуд, пробурмотів лайку і знов зімлів”. Повісили легендарного отамана на ринку в тому місті, яке він боровив від мародерів.

Новела “Рубан” становить цікавий жанровий різновид, який ми назвали “новелою випробування характерів”. Образ центрального персонажа в новелі такого типу моделюється (чи радше – “засвічується”) на перехресті конфліктів (випробувань) між світом переконань протагоніста й антагоністів – репрезентантів іншої, ворожої

(пролетарсько-загарбницької) ідеології. Визначальним у новелі такого типу є “ідейно-оцінний” (Б.Успенський) рівень композиції, що й умотивовує рух сюжету, цільні конфлікти, групування персонажів та специфіку образотворення. Чим менша віра персонажа в сповідувану ним ідею, чим більше маскує ця ідея власні, приватні інтереси, тим нікчемнішою виявляється його натура в протистоянні з Рубаном, котрий не випадково видається ворогам велетом-Голіафом. Бернштейни, калмичкови, фінкельштейни були надто нікчемними, щоб перемогти Рубана – проти космополітів без коріння стояла сама стихія землі. Тобто на перехресті конфлікту зовнішнього Рубан – недосяжний, бо є репрезентантом народу, що захищає власні терени. Коли ж конфлікт переноситься у сферу протистояння інтересів самої нації, Рубан утрачає цілісність своєї натури й стає слабким – він не надається до “обтісування” й “пристосування”. Це конфлікт, що зачіпає царину етнопсихології, конфлікт, який не спромігся вирішити в українській історії жоден політик, жоден гетьман. Саме цей внутрішній конфлікт зламав Рубана, зробив його здобичкою для зрадника-пристосування, носія психотипу “хохла”, сумирного й прислужливого до слушної пори, запрограмованого лише на власну користь, що завжди коростою роз’їдатиме живе тіло нації.

У новелі “Рубан” Ю.Липа як учасник буремних і трагічних подій української революції зумів відтворити й шал виру боротьби, і героїку тих буремних днів. Водночас його художній твір став і перегуком із глибокими історіософськими думками В.Липинського про “кипіння української стихії” й “державні обручі” на “котел української стихії” та з власною публіцистикою, а також вдалою спробою, як підкреслив у рецензії на “Нотатник” С.Гординський, “означити людей цієї країни, відкрити спосіб їх думання та мотиви їх учинків [...]”. Саме цю спробу зробив у своєму “Нотатнику” Юрій Липа, що намагається у своїх творах підходити до проблем історіософічно, шукати в аспекті минулого та сучасного незмінних законів “землі, що хоче бути” [19, с.162].

Висока художня майстерність у поєднанні з наснаженістю національною ідеєю, націєвірним і державницьким імперативом характеризує прозу й *Леоніда Мосендза (1897–1948)*, митця, котрого справедливо зараховують до «квадриги “Вісника”» саме

завдяки його переконанням і потужному націоналістичному світогляду, що пульсує в усій його творчості.

Народився *Леонід Мосендз* 20 вересня 1897 року в м.Могиливі-Подільському. Після навчання у Вінницькій учительській семінарії була мобілізація на фронт, згодом – командування сотнею війська УНР, праця в Міністерстві освіти УНР, еміграція до Польщі, де його, як і багатьох інших експатріантів, чекали табори інтернованих, – така коротка біографічна “сильвета” Мосендза періоду його юності. Сучасники запам’ятали Леоніда Мосендза в часі його перебування в Подєбрадах як людину великої духовної сили та цілеспрямованості (Мосендз уже тоді страждав на сухоти): “Треба подивляти таку несамоовиту, істотно *творчу* енергію в невеликій, сухуватій постаті тієї людини, якої – дивно! – ніколи не пригадую собі ані “стомленою”, ані спраглою “відпочинку”, ані неакуратною чи навіть неохайно одягненою. Починаючи від його точних, стриманих відповіджень і кінчаючи його чітким, майже каліграфічним і при тім оригінальним почерком, – він був людиною цілком закінченого стилю” [51, с.245–246]. Закінчивши студії на хіміко-технічному відділі інженерного факультету Української Господарської Академії, Леонід Мосендз поєднував наукову працю з літературною творчістю. Однак постійні матеріальні нестатки спричинили загострення сухот, набутих Мосендзом ще в таборах для інтернованих. Життя цього полум’яного патріота України та багатогранно обдарованого митця й науковця обірвалося 13 жовтня 1948 року.

Поезія, проза, есеїстика Леоніда Мосендза утверджують ідеологію чину, настанову формування сильного, вольового типу особистості, ідею “всеочищуючого націоналізму” (С.Наумович), засвідчують глибину його літературного обдарування, хоча в оцінці письменницького таланту Мосендза його сучасники були далеко не одностайні. Ігор Качуровський уважав його обдарування “зовсім посереднім” [30, с.14], Улас Самчук поцінював Мосендза як “поета високого віддиху”, підкреслюючи, що в прозі він “не мав вистачальної кількості потрібного напруження духа”, та тут же робив діаметрально протилежний висновок: “проза Мосендза скупа на засоби і холодна виявом емоцій. Однак є в ній незрима сила, присуща всім аскетам, її велика суцільність. Нічого зайвого, нічого, що порушувало б характер” [72, с.25].

Як прозаїк Леонід Мосендз відбувся в тих же Подєбрадах: у періодичному виданні Легії Українських Націоналістів “Державна Нація” в січневому номері за 1927 р. було вміщено його новелу “Ното legens” (“Людина покірна”), а в 1937 р. вийшла збірка новел й оповідань під такою ж назвою. Збірка засвідчила появу на літературному горизонті чудового майстра новелістичної форми – за висловом Є.Маланюка, “першорядного майстра композиції”. На струнності новелістичної архітекτονіки малої прози Мосендза позначився вплив уславленого Мопассана (Мосендз сам зізнавався, що французький новеліст був одним із його улюблених авторів). Центральною темою всієї збірки “Людина покірна” є визвольна війна українського народу 1918–1921 рр., гартування в борні нової людини, активної, спроможної до великого чину, вольової, цілісної. Л.Нигрицький (Григор Лужницький) у передмові до збірки писав: “... в письменстві сталимо себе, воно стає для нас гартом духа”. Окрім виразної ідейної наснаженості, критик відзначив і художні здобутки Л.Мосендза, зарахувавши його саме за “шляхетність вислову і опанування форми” [64] до “найбільш здержаних і тонких представників сучасного українського письменства”.

Новели збірки своїм ідейним вектором впливають в “силове поле” Мосендзової поезії та публіцистики. Адже в есеї про чеського письменника А.Ірасека він високо поцінував цього митця саме за те, що той виховував своїми творами чехів “в довір’ї до самих себе, до своїх національних прав, до власних сил і в надії на нове, вільне життя” [26, с.456]. Натомість прозу Хвильового Л.Мосендз оцінив негативно як таку, що репрезентує “літературу надломлених душ”, чужу й ворожу для української ментальності (стаття “Микола Хвильовий: легенда і дійсність” [47]). На його думку, персонажі творів Миколи Хвильового – репрезентанти “московського духа”, пасивні, позбавлені етнопсихологічних рис українця. У прозі самого Мосендза (зокрема в новелах збірок “Людина покірна”, “Відплата”) різьбиться психотип людини, вільної від комплексу меншовартості, сентиментальної розчуленості. Автор стверджує устами оповідача Давида зі збірки “Людина покірна”, що “єдиною життєвою засадою є чин”. Назва збірки звучить контрастом до постатей, виведених тут: мужніх, наділених “залізною волею”. В огляді новелістики за 1937 р. Л.Бурачинська підкреслювала, що Мосендз змальовує на сторінках своїх творів саме непокірних людей; і якщо в Липиному

“Нотатнику” подано різні психотипи, що представляють “зерно і половину революції”, то в Мосендза діють лише “вольові типи” [11, с.2].

Такий “вольовий тип” народжується з “покірної людини” вже в першій новелі збірки. Дикий натовп російських солдатів повертається з фронту (у творі йдеться про події 1917 р.) і вимагає від інженера-залізничника Калера, що виступає носієм порядку, негайної відправки поїзда. Розлютований натовп прагне крові. Урівноважений і сміливий інженер є для нього викликом – адже він – інакший, він належить до іншого світу, а отже, – буржуй. Один із агітаторів, “шинельна малпа”, підігриває юрбу “злісною неохайністю й безглуздою скаженістю мітингових доказів”. Стильовою особливістю новелістики Л.Мосендза є відверта нота публіцистичності, полемічного запалу, що зумовлює вкраплення в текст новели своєрідних “публіцистичних відступів”, дещо сповільнюючи наростання новелістичної напруги. Однак роль цих відступів полягає далеко не тільки у відвертій маніфестації позиції оповідача: вони є лейтмотивними для всієї збірки й становлять один із “цементуючих” її сегментів, виразно акцентуючи на ідейно-оцінному рівні. Такими відступами автор кладе й різкі, відтінюючі штрихи на силуети персонажів, як в аналізованій новелі, – протиставляючи “людину цивілізовану”, якою є Калер, “примітивній людині” – ораторові-сибірякові: “... Взагалі всі заклики й гасла роздратованої примітивної людини, що не знає й не може підшукати слів і виразів для вислову своєї розбурханої підсвідомої жадоби. Тому вона накопичує злість на наївність, безглуздий патос на нудьгу, безсоромність на родинну ніжність...” [58, с.18].

У зашморгові, у липких обіймах смерті Калер знаходить силу на відплату кривдникові – він з усієї сили вдарив ногою в обличчя ката-сибіряка: “Я вам кажу, це був мент, мить... Почувся хряскіт, бризнула кров, сибіряка мотнувся й осів... А на натягненій мотузці загойдалося Калерове тіло!” [58, с.20]. Є.Маланюк високо оцінив цю новелу, зауваживши, що тут звучить “...майже франківський гимн Характеру, Вольовитості і Розуму” [50, с.337].

Цілісними й мужніми постають характери персонажів новел “На утвор”, “Брат”, “Берладник”. Дещо екзотичні сюжети новел “Великий лук” та “Повернення козака Майкеля Смайльза” покликані

увиразнити підняту автором “проблему повернення за покликом крові до рідних коренів” [61, с.161].

“Чотовий третьої сотні Річмондського полку” американської експедиційної армії Майкель Смайльз, потрапивши з петлюрівським загоном до рук більшовиків, відмовляється від пропозиції про співпрацю. Голос крові далеких предків змушує юнака кинути в очі ворогам його етнічної батьківщини: “Я не американець, а український козак, Михайло Смільський”.

Збіркою “Людина покірна” автор продовжив кращі традиції української новелістики, водночас оновивши класичний жанр суголосно з вимогами часу. У збірці представлений жанровий різновид “новели в рамці”, т. зв. різновид “новели з ускладненням у будові” (І.Качуровський). Леонід Мосендз відмовляється від використання “декамеронівського” типу рамки, що охопила б цілу збірку. Натомість для більшості творів він використовує традиційне обрамлення та єдиного оповідача: кожна історія розповідається Давидом, колишнім учасником визвольних змагань, у “клубі”, де, за традицією, час від часу збираються його друзі. Такий виразний акцент на постаті “наратора-свідка, який описує бувальщину”, “експліцитному оповідачеві, який не приховує свого погляду в оцінці подій та вчинків героїв” (М.Ткачук), свідчить про добру обізнаність Л.Мосендза із жанровими канонами класичної новели. Адже, як підкреслюють дослідники жанрової специфіки епічних жанрів, “повість і новела відрізняються одна від одної і за суб’єктною структурою. Новела, як правило, зображає певний збіг обставин, що спричинилися до розповідання тієї чи іншої історії, і виокремлює так чи інакше особу оповідача” [73, с.19]. Отже, більшість новел збірки об’єднує спільний наратор, усталена рамка й хронотоп “оповіданого”, який можна назвати “хронотопом героїки”: усі історії відбуваються в “шарлатному дев’ятнадцятому”. На жартівливе зауваження одного з молодих членів “клубу” (мовляв, усе, про що б не розповідав Давид, обов’язково мало відбутися тільки в дев’ятнадцятому) оповідач розкриває магічне значення цього сакрального в історії України року: “Усе, що я тут оповідав, оповідаю й оповідатиму, – все сталося в дев’ятнадцятому. У тім єдинім році, що із “шатких” черкаських душ креснув козацьку іскру. Закороткий лише був. І якщо з тими Івасями-телесами й далі що станеться – шляхетного, величавого, мужнього й нехиткого – все те матиме свій взір і

початок у дев’ятнадцятому році” [58, с.38]. У новелі “Брат”, що виразно тяжіє до нарисової форми, авторська позиція (вона ідентична позиції оповідача) щодо центральної у всій збірці (та, зрештою, й у творчості Леоніда Мосендза назагал) проблеми “вироблення національного характеру” відверто маніфестується не тільки в розмові персонажів (“не вівцями, а вовками треба бути, щоб дійсно не прогавити цей парний, грімкий і кривавий дев’ятнадцятий рік!”) – у спогадах автора-оповідача проходять гіркі епізоди реалій окупаційної дійсності: “... у школі в мене розстрілювали портрети гетьмана... як я сам вискочив? І як дерли українські книжки! І як реквізували... І виїзду сесію чека пригадав... І тих розстріляних, дротом поскручених... [...] Це він, марець-москаль-суховій, пригнав на наші поля сіру, скуласту сарану-товаришів, наскрізь просякнуту смородом гідкої лайки, хамством споконвічного рабства й безмежною заздрістю зголоділого розбишаки. З їх бездонних горлянок тілки й вилітало сухе, розкотисте, кулеметне ррр... в гідких глумливих словах: контрреволюція, петлюррофци, буржуї... й кінчалось глузливим, реготливим: хаххли, хаххли...” [58, с.26–27]. Героїчний дев’ятнадцятий став роком гартування національного характеру, роком кристалізації з флегматичної натури “черкасів” людини фаустівського типу: “Ти запалюєш вогнем волі мою батьківщину, ти випікаєш з серця оману братерства, ти робиш з нас, ще вчора дітей, людей і людину” [58, с.28].

Дослідник О.Баган у статті “Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза” говорить про зумовленість світоглядних позицій та стильових особливостей поезії й прози митця саме міцним внутрішнім зв’язком із європейською культурною традицією – “динамічним готичним світовідчуттям”. Апелюючи до культурологічної праці відомого європейського філософа О.Шпенглера “Присмерк Заходу”, дослідник наводить переконливі аргументи на користь маніфестування у творчості Мосендза чільних рис окцидентальної культури й психології, протиставлення її, услід за Д.Донцовим, під впливом праць якого формувався світогляд письменника, пасивній і матеріалістичній культурі Сходу. За Шпенглером, “найвиразніше “готичним” письменником є той, для кого світ є безмежною просторовістю, яку він прагне охопити, аж до космічності; творчість стає невгамовним устремлінням Духу і Волі; домінуючою темою є оспівування культу

лицарства та героїки, вічного пошуку і вічного самоствердження; для якого життя – це трагедія, туга за Ідеалом, за Гармонією, це вічна боротьба за його вдосконалення, сповнена глибинного драматизму, великих пристрастей і падінь; водночас це велике переживання Бога, постійна розмова з Богом, це колосальний моральний аналіз і співвіднесення себе до Вищого Імперативу; він – самотник, великий індивідуаліст, він постійно сам складає гімни великим Індивідуумам, Героям і Мученикам, тому європейська література, як жодна інша література світу, переповнена незчисленими образами самотників і борців, аскетів і завойовників, грішників і шукачів істини, але завжди Постатей і Особистостей; для європейського письменника матеріальний світ є примарним, він інтерпретує його через абстракцію, через трансцендентний порив в безсмертя, він розчиняє його в безмежному” [7, с.124]. “Окциденталізм” світогляду Л.Мосендза підкреслив в есеї про письменника свого часу ще Євген Маланюк, указавши на той вододіл, що проходить між українською сентиментальною традицією та його творчістю, зокрема в зображенні нового типу національного характеру.

Жанровий спектр збірки “Людина покірна” представлений “новелою випробування характерів” (*дефініція наша.* – Н.М.) (“Людина покірна”, “На утвор”, “Поворот козака Майкеля Смайла”, новелою “із соколиним профілем” (“Великий лук”, “Роксоляна”, “Хозарин”) та новелою, наближеною до нарисової форми (“Брат”, “Берладник”, “Укрита злість, облудлива покірність”, “Люди”). Як уже зазначалося нами, цілісність збірці забезпечує “хроно-топ оповідуваного”, спільний голос наратора-оповідача, а також – наскрізна ідея, що реалізувалася в утвердженні збірного образу людини “фаустівського типу” – сміливого, гордого, сповненого волі й чину лицаря української національної революції. Цей важливий аспект Мосендзових новел вдало підмічено в передмові до видання збірки 1951 року – редакція найбільшу заслугу автора справедливо вбачала в тому, що «цими ідеями він, поруч інших наших письменників, творив нову душу української людини – у протиставленні до намагань наших ворогів перетворити українця у слухняного раба, у “покірну людину”» [58, с.10].

На архітектоніці новел Л.Мосендза помітний вплив наративної стратегії класичної повісті-тези, що оформилася в українській літературі ще під пером Г.Ф.Квітки-Основ’яненка. Однак Мосендз

підходить до традиційної схеми по-новому: якщо у Квітчиній прозі вся фабульна частина слугувала неспростовним аргументом-ілюстрацією тези, винесеної на початок твору, то Мосендз застосує тезу як інтригу, що запускає у фабульній частині органічний для новелістичного сюжету принцип кумуляції. Новела “Хозарин” розпочинається саме з виголошення такої тези оповідачем. Давид здивував своїх “співклубників” довгою мовчанкою, налаштувавши вже цим на очікування несподіванки: “Ми в очікуванні мовчали. Коли Давид замислювався – варто було почекати”. І несподіванка не забарилася – на цей раз Давид розпочав тезою, що змусила всіх ще більше здивуватися: “... яку величезну історичну хибу зробив наш Володимир, що не прийняв од хозарів жидівської віри!” [58, с.35]. Справжня, гірка правда цих слів стане зрозумілою дещо пізніше: “...їхні нащадки не були б таким народом-квашею, як тепер [...] ...краще бути вигнанцем, притулитися десь на землі чужій, ніж приймаком на своїй” [58, с.36–37]. Давид наводить як ілюстрацію політики духовного й фізичного поневолення українців чужою ідеологією, насаджуваною комісарами, котрі самі сповідують зовсім інші цінності, за “щирістю” чиїх переконань стоїть глумління над українськими святинами й цілеспрямоване перетворення українця в “людину покірну”, історію голови “чрезвычайки” Бориса Брунса (до революції він був звичайним собі “Борухом із повітового міста”). Як було підкреслено раніше, новелу “Хозарин” ми зараховуємо до класичного взірця цього жанру – т. зв. “новел із соколом”, які означають ключовий образ твору. Фабула твору розгортається довкола постаті представника нової влади – “хозарина” Брунса. Оповідач, як і в більшості новел, уміщених у збірці, – також активний учасник подій: він – повстанський агент при більшовицькому штабі. На Брунса, голову “чрезвычайки”, полювали всі “драмгуртки” околиці (так умовно називалися повстанчі загони) “за його підлу жорстокість при переведенні революційних наказів. За його погорду до всього, від чого лише тхнуло нашим минулим, а ще більше нашим майбутнім” [58, с.41]. Брунс вирішив улаштувати в містечку антирелігійний мітинг. Надворі – спека, тому вирішено проводити мітинг у костелі.

Ключовими образами новели є опозиційні образи “хозарина” й готичного костелу. Перший образ символізує ворожий до українського буття й ментальності психотип чужинця, що ненавидить “наше

минуле”, а “ще більше – наше майбутнє” (Л.Мосендз). Він з’являється на початку твору в репліці Давида, згодом оприявнюється як візія семітського бога, що постала в уяві оповідача під впливом вродливої зовнішності Брунса: “... задивився був спочатку на нього, приторочив йому довгу, струмистими кільцями завиту бороду, настромив високу шапку, припняв шкіряну запаску, дав у руки бича. І побачив перед собою семітського бога. Не Єгову. Лише одного з його слуг, що гонять бичем слухняні отари народів під п’яту свого пана” [58, с.42]. Опозиційним до нього є образ готичного костелу. “Суворі готика храму” сама карає промовця, що замахнувся на святиню, зі слів котрого “так і порскала одвічна погорда й ненависть до всього, що не належало до його душі, його віри, традиції” – розібрати з Брунсової запальної промови не можна було майже нічого: “Суворі готика храму, як створена для повільно-роздільної рецитації, трощила могутнім резонансом подлі хазарські вигуки й шпурляла назад слухачам непотрібні акустичні відпадки...” [58, с.45]. Як ми вже зазначали раніше, на формування світогляду Л.Мосендза значною мірою вплинула культурософська доктрина О.Шпенглера, ідеї Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, сприйняті ним через призму праць Д.Донцова, в яких дано глибоку узагальнюючу характеристику окцидентальної психології й культури і протиставлено її пасивній культурі Сходу. Тому на ідейно-оцінному рівні композиції новели “Хозарин” образ “суворі готика храму” постає й ідеологемою, що сконцентровує в собі домінанту європеїзму художнього мислення Л.Мосендза. Зв’язок готичної архітектури із середньовічним європейським сприйняттям світу й сучасною ментальністю європейця підкреслено в уже згадуваній нами праці О.Шпенглера: «“Я”, закинута в глибокій самотності в просторі, – ось що таке фаустівське життєвідчуття” [83, с.510]; “Це “Я” підноситься вгору в готичній архітектурі... і тому вся фаустівська етика є чимось “вгору”: удосконалення “Я”, моральна робота над Я, виправдання Я вірою і добрими вчинками, повага Ти в близькому заради власного Я (...)” [83, с.489]. Як далеко від фаустівської етики світогляд “хозарів”, котрі – як тут знову не зачитувати думку про “нового кочівника, паразита”, “переповненого глибокою антипатією до селянства (і до його вищої форми – земельної шляхти)” (О.Шпенглер), – нищили українське

село – оплот, твердиню нації, спланували й втілили в життя жахливу акцію голодомору.

Новелістична майстерність Л.Мосендза полягає не тільки в досконалому “опануванні формою” (Л.Нигрицький), але й у вмінні реалізувати через досконалу композицію ідею, важливу не лише в контексті окремого твору – значиму в контексті усієї збірки, зрештою, всієї творчості й життя автора: різьбити “фаустівську людину”, українця, що здатний бути лицарем і героєм, а не покірним “гоєм”. “Новелістичною несподіванкою” в читацькій рецепції постає не розправа повстанців із Брунсом, а “таємниця” начальника “чрезвычайки”: “Хлопці витягли їх за ноги. Обоє, Брунс і Рея, були майже переполовинені струмком куль. Але голови були цілі. А над чолом у Брунса ще міцно трималася добре прикріплена скринька закону. Викручена до голови волохата рука була оплетена ритуальним ремінцем... Хозарин, що так підло й жорстоко нищив релігію гоїв, мав для себе іншу засаду й інше її переведення...” [58, с.47].

Центральним образом, довкола якого моделюється сюжетно-композиційна вісь новели “Роксоляна”, є узагальнений образ запроданства, зради, що конкретизується в психотипі “новітньої Роксоляни”. Сюжет розгортається як спростування тези про неправдивість, вигаданість долі історичної Роксолани. Один із молодих відвідувачів клубу розмірковує над цією проблемою: “... як могла Роксоляна до тієї добровільності дійти? Бо ж як вона могла забути ніч, коли люди її чоловіка, хай і султана, спалили її дім, пробили списом матір, згвалтували сестер і задушили арканом батька? Хіба це забувається? А як могла забути шлях ясиру через Дике Поле? Ті покривавлені ноги, потріскані від нагаїв плечі бранців, безумні очі бранок? [...] Чи не здавалося їй, щасливій матері султанських дітей, що ось вона плекає в них найлютіших ворогів свого народу... Не можу я зрозуміти одного: як могла вона забути й примиритися?” [58, с.49]. Після такої інтродукції вступає голос наратора-оповідача, – Давид розповідає нову історію, на цей раз – “про модерну Роксоляну, модерного султана, про нашу живу сучасність”. Основу фабули новели становить історія кохання інженера й доньки начальника станції – “расової пари” красивих молодих людей, свідомих українців. Здавалось, “це була дійсно пара, яку зрідка парує мудра природа, щоб показати решті живих усю глибину й красу досконалого кохання” [58, с.54]. Однак випробування на міцність це

кохання не витримало. Адже був магічний дев'ятнадцятий рік, сакральний час, що випробовував усе й усіх на справжність.

На станції розмістився революційний штаб, очолюваний колишнім старшиною регулярної московської армії. Начштабу, певний у своїх перевагах, розлютився, коли інженерова наречена відкинула його залицяння. У місті було оголошено надзвичайний стан. Від кожного мешканця вимагалось під страхом розстрілу негайно здати до штабу всю зброю: за умов невиконання наказу – розстріл. Хитрий більшовик придумав безпрограшний план знищення суперника. Інженера не було тиждень удома, тож трус робили за його відсутності й, закономірно, знайшли в помешканні зброю. Його чекав розстріл. Бідолашна наречена ходила ледь притомна, а в день розстрілу коханого пішла благати помилювання в ненависного їй начштабу. Інженер мужньо прийняв смерть – він не благав і не принижувався, а вів себе й в останні хвилини з великою людською гідністю. Наречена ж не поверталася від начштабу... Новелістична несподіванка, “пуант” аналізованого твору пов'язаний із суто новелістичним принципом розкриття характеру у творах такого жанру: “як удар блискавки в дерево”. Оповідач повернувся до міста через два тижні: “Тоді бачив і наречену мого інженера. Штаб саме вирушав з міста. У гарному повозі сидів начальник, веселий і сяючий, а біля нього така ж весела і, здавалося, навіть балакуча наречена мого покійного шефа...” [58, с.62]. Підсумовуюча репліка Давида – “у легенді... нічого не говориться про часову дистанцію, яка ділила нещасливу українську дівчину від щасливої турецької пані. Мабуть, не була та дистанція довша, ніж для модерної Роксоляни” – становить своєрідну рамку фабули. Однак новела не могла закінчитись на такій ноті – канон жанру вимагав закінчення на домінанті, окрім того, за відсутності героїчної домінанти цей твір просто випадав би з єдиного поля дії наскрізної ідеї цілої збірки. Тому справжня кульмінаційна вершина перенесена у своєрідний епілог. На запитання одного зі співбесідників, чи не відомо, як склалася доля цієї Роксолани далі, Давид спокійно відповів: “... на виїзді з Четверного [...] ми закопали увесь, цілісінький штаб. До одного! [...]. І Роксолян у теж...” [58, с.63].

Типовою новелою з філігранно відточеною архітектонікою, віссю якої став ключовий образ, є твір “Великий лук”. Тут збережено, як і належить у класичній новелі, “гостроту несподіваного

звороту наприкінці новели”, “словесну пуанту” [31, с.8], центр уваги, згідно із жанровим каноном, зосереджено на розв'язці, а не на самій події (останнє властиве оповіданню). “Соколинний профіль” новели – папуаський лук, привезений мандрівником із Нової Гвінеї й подарований родині Яхненків. Історія появи лука в козацькій родині – це водночас і експозиція твору, передісторія фабули, і вдалий композиційний прийом акцентування читацької уваги за рахунок виведення на поверхню тексту ідейно-сюжетного “нерва”, що проходить через усю тканину новели. Уже в перших рядках твору завдяки цьому наскрізному образу задається певна тональність оповіді – тональність героїки. Адже лук колись належав славетному воїнові – папуаському чаклунові, до того ж умів “передповідати смерть”, “але смерть не від старечого нездужання, не від хвороби, не в тіні приморського гайку. Ні, смерть бойову, войовничу: спис проти спису і кий на кий...” [58, с.86–87]. Саме довкола наскрізного образу, що стає й символом чеснот, визначальних для психотипу лицаря, – мужності, сміливості, відданості, честі, любові до батьківщини, сповідування високих ідеалів служіння рідній землі – моделюється не тільки подієва, фабульна частина сюжету та конфлікт твору, який значною мірою “запрограмований” ключовим образом. Лук стає і символом поновлення перерваної духовної естафети поколінь колись справді аристократичної української родини Яхненків, національна пам'ять якої відродиться аж в останньому їх нащадкові. Із давньої слави козацькі нащадки вже не пам'ятали нічого – натомість “родова слава” “гонила рід і надалі по бойовищах слави чужої [...]”. Усюди, де проходила чужинча слава, кривавився старий козацький рід. І нарешті загубив і сліди споминів про своє славне українське минуле, не признаючись до нього ані в півсні родових легенд. Жив уже для нової, чужинчої, слави, вслухався в її заклики до козацької честі й крові...” [58, с.88].

Із загибеллю голови родини в Маньчжурії, героїчну смерть якого во ім'я чужої ідеї й чужої держави провістив своєю “грізною нutoю” лук, прийшов у світ наймолодший Яхненко – Марко. У ту грізну й страшну ніч бриніння лука підтвердило не тільки героїчну смерть, але й поворот до життя давнього козацького лицарського духу, що вповні втілювався згодом у долі юного Марка. Весною Яхненки отримали листа, що містив підтвердження героїчної смерті полковника: “Із болем та гордістю читала родина переклад япон-

ської реляції про смерть Маркового батька. Чесний ворог з пошаною й подивом висловлювався про хоробрість полковника, що сам один, покинутий вояками, боронився до останнього. Він упав між кількома зарубаними самураями. Вороги поховали його як героя з військовими почестями і засвідчили родині своє співчуття й подив..." [58, с.91].

Отже, життя Марка Яхненка, що почалося з бринінням лука – на високій ноті причетності до героїчного, – в зародку долі запрограмоване на реалізацію лицарського кодексу. У структурі твору ця "напередзаданість" долі й характеру мусить вирізбитися на сюжетнім тлі силуетом героя. Тобто масмо в ключовому образі натяк на модель сюжету, за умов реалізації якої новелістична несподіванка в характеротворенні майже неможлива – той, хто народився під бойову пісню великого лука, хто успадкував із перших хвилин свого життя славу останніх хвилин батькового подвигу, мусить жити за законами вищого імперативу.

Марко ріс допитливим, з книг розкішної родинної бібліотеки він увібрав конкістадорський дух і бажання відкривати світ, а великий лук, що й далі висів над ватраном у кімнаті, різьбив його дитячі мрії в прагнення звитяги мужчини-воїна: "... він бачив себе струнким і сильним мужем, що, притиснувши ногою один кінець лука, влучає міцною стрілою в ворожу ціль" [58, с.92–93]. Та одного разу хлопець знайшов у шафі "стародавні книжки, сіро-жовті від пороху й віку". З тих пір почала відроджуватись пам'ять козацького роду в юному Яхненкові: "Це були свідки забутої батьківщини. Свідки українського роду, що колись був зрікся сам себе. Свідки, що століття ховалися в невиді забуття, не об'являючись нікому. І нарешті дозволили діткнутися себе малій дитині. І ожили" [58, с.93]. Марко, мов сп'янілий, "пив із таємного джерела відродження" – у його "дитяче тіло повернула вже родова душа". Тим часом почалися грізні воєнні події. І знову забринів великий лук – на цей раз провіщаючи загибель Маркових брата й дядька. Після цього лук зник із покою, і Марко більше його не бачив. Здавалося б, ключовий образ новели не виправдав сподівань – живий нерв твору обірвано, і він уже не вибухне потужною енергією кульмінаційної вершини. З початком революції Марко-гімназист, у душі якого спалахнуло, "нагло вибухнувши полум'ям нації", поняття "Україна", повернувся в родовий маєток: "Таємно зникли із стін портрети царів і з горища

об'явилися суворі гетьманські обличчя в спорохнявілих рамах" [58, с.95]. Тепер ті невиразні мрії, що навівав йому колись великий лук, набули чіткої й завершеної форми: "Його боліло, що замалий він і не може ще носити ані сірого жупана, ані шаблі, ані сидіти на коні, як новітні "зацні рицери" [...]. Відчував лише, як грає й шумить у нім відроджена українська завзятість" [58, с.96]. І час для цієї "завзятості" настав: у маєтку Яхненків розташувався штаб українського війська. Більшовицька інтернаціональна бригада взяла у вогненне кільце українських вояків. Сили були нерівні, і козаки мусили скласти зброю. Останнім, кого ледве відірвали від кулемета, був Марко. Та більшовики не дотримали обіцянки: тільки-но останній український вояк склав зброю, як почалися знущання й грабунки. Від бабусі й матері Марка грабіжники вимагали показати, де заховані родинні скарби. Жінки мужньо мовчали, тоді один із мадярів (саме вони складали більшість інтернаціонального загону) "однією рукою схопив під горло стару Яхненчиху, другою Маркову мати й стиснувши щосили, затряс ними, як осінніми яблунями" [58, с.99]. У ту ж мить Марко кинувся на ворога. До тям хлопця прийшов у темній комірчині, зі зв'язаними ногами й заломленими назад руками. З великою мужністю терплячи біль, майже втрачаючи свідомість, Марко все ж звільнився від мотузок і кинувся шукати бодай якоїсь зброї, щоб поквитатись із кривдниками, та раптом знайшов колись зниклий папуаський лук. Тепер у нього вже вистачало снаги натягти тятиву. І лук знову, після довгої перерви, заспівав свою грізну пісню, провіщаючи й смерть ворога, і народження із вчорашнього хлопчика мужнього воїна: "До мадярина було біля десяти кроків. Нап'яту тятиву вже не можна було втримати. Маркові зійшовся світ лише на вістря стріли, що запірилась у ліве підгруддя. Він пустив..." [58, с.103].

У пожежі згоріло родове гніздо Яхненків, згорів і папуаський лук – його дух "повернувся до країни предків з величним почотом...". Здавалося б, історія лука завершена. Однак у його останній пісні закладена проекція долі й останнього з Яхненків. Характер персонажа – викінчений, "випробування характеру" пройдено з гідністю, сюжетна лінія завершується щасливо для персонажа. Однак фінал типу "хеппі енд" для новелістичного типу мислення не органічний. Тому максимальна емоційна напруга новели вибухає у фінальній, досить стриманій, репліці оповідача: "Цю історію розка-

зував мені, – докінчував своє оповідання Давид, – молодий Марко Яхненко. Невдовзі перед тим, як одійти в останню партизанку. Щоб не повернутись” [58, с.104]. Це останнє речення сягає такої ж емоційної напруги, як і ключові моменти твору, воно наповнене духом високого трагізму й героїки, тут – і новелістичний вендепункт, і катарсис.

Галерею вольових і мужніх образів, щоправда, уже в іншому тематичному й часовому ракурсі, продовжив автор у збірці “Відплата” (1938). Відомо, що Мосендз у рукописному варіанті дав збірці назву “Помста”, однак у видавництві назву змінили. Авторська назва була повернута книзі в празькому виданні 1941 р. У передмові до цього видання Леонід Мосендз писав, що “ідея відплати є найістотнішим стимулом життя”. Однак лише тоді, коли то “помста не раба, а пана – “того, хто відплату ніколи не здійснює в одній площині з об’єктом відплати. Але, щоб статистику своїх намірів перевести в чин, здійснюється над ціллю, як сокіл – птах високого лету – і б’є згори, завжди згори” [59, с.3]. Тематика збірки пов’язана в основному не з “парними, гіркими і кривавими” роками національно-визвольної боротьби, а із середньовічною Європою. Однак в основі конфліктів уміщених тут творів – той же порив до чину.

Витончено-філігранна композиція новели “Відплата” компенсує її дрібнотемність (вісімдесятишестилітній Папа Римський на смертному ложі зумів відплатити своєму кривдникові, позбавивши його шансів стати своїм наступником). Взірцем класичної новели, виписаної за всіма канонами жанру, є “Птах високого лету” – тут навіть лейтмотивна деталь стає не просто метафоричним “гайзівським новелістичним соколом”: кріпака Карла мають стратити саме за викрадення панського сокола. На думку дослідника І.Набитовича, “прозаїк у героях середньовічної Європи ніби шукає паралелі до легендарних образів програних Визвольних змагань” [61, с.168].

У новелі “Свшан-зілля”, літературній обробці відомої легенди з Галицько-Волинського літопису, прочитуються виразні алюзії з українською еміграцією, яка, на думку автора, єдина змогла зберегти традиції й духовні цінності народу. А в новелі “Мінерва”, звернувшись до образу Григорія Сковороди, автор говорить про відплату як нестримну жагу припасти до рідної землі й дати їй “свою краплину мудрости й любови”.

У 1927 р. Леонід Мосендз розпочав роботу над автобіографічною повістю “Засів”. Уперше повість публікувалася в “Літературно-науковому віснику” (1931), а згодом у “Віснику” (1933) [61, с.41]. Окремою книгою “Засів” було видано в Чернівцях у 1936 р. Наступного року (1937) повість відзначено літературною премією Українського Католицького Союзу. На думку Л.Нигрицького, у творі порушено надзвичайно актуальну для сучасності “проблему повернення до національних пракоренів”.

Ідейно-художня парадигма повісті перегукується з біблійною притчею про сіяча. Архетипи ниви, сіяча, зерна, знакові в українській літературі назагал, поєднуючись тут, творять своєрідний метафоричний підтекст. Головний герой повісті – малий Ніно, що зростає в атмосфері зросійщеної української родини, довідується про Україну, її історію з розповідей старої няньки й візника. Коли ж батько покарав Ніно за його допитування про Україну, хлопець вночі втік із дому. Стомлений, він засинає в борозні зораної ниви, на яку вранці виходить сіяч. Ніно – це те пшеничне зерно, що, впавши на добрий ґрунт, колись дасть багатий духовний урожай для своєї землі: “У містичному образі сіяча, що вийшов до схід сонця на зораний лан, і в образі малого хлопчини, що спить у борозні, Леонід Мосендз творить власну історіософську візію шляху свого народу. Хоча довкола вже підноситься густа зелень сусідніх нив і сіяч дещо спізнився, але ця рілля врожайна, зерно добірне, і його нива ще дожене своїм врожаєм сусідські поля” [61, с.173].

Історіософські ідеї Мосендза вповні реалізувалися в романі на біблійну тематику “Останній пророк”, у якому автор прагнув крізь призму історії іншого народу побачити історичну перспективу власної нації.

Над романом Мосендз почав працювати в середині 30-х рр. Уже в 1937–39 роках на сторінках “Вісника” публікувалися уривки твору, а після ліквідації “Вісника” фрагмент роману було вміщено в празькому журналі “Пробоем”. Та повністю роман був виданий аж через 12 років після смерті Мосендза (Торонто, 1960). Події роману розгортаються в часи національно-визвольної боротьби юдеїв проти римської окупації. Центральним образом твору є біблійний персонаж – предтеча Месії Іван Хреститель (Єгоханан). Розповідаючи про дитинство, юність і змушнення Єгоханана, сплітаючи долі персонажів у філігранним плетиві сюжетної канви, автор майстерно

передає колорит доби, психологічно переконливо розкриває внутрішній світ своїх героїв. Як зауважив Іван Керницький, це “твір великих почуттів, наснажених описів, чітких окремих постатей і галасливих юрб”. Роман Мосендза – своєрідна метафора пошуку політично й морально поневоленим народом свого шляху до визволення. Твір порушує й суто національні, українські проблеми, і водночас – загальнолюдські. Це дало підстави Б.Кравціву вважати “Останнього пророка” твором про “становлення і ріст українського націоналізму, персоніфікованого в постаті ізраїльського Єгоханана” [40, с.15], а О.Тарнавському наголосити, що твір Мосендза – “це ще одна розповідь про людське шукання смислу життя, шукання тієї правди, що визначає порядок і вартість життя людини” [75, с.5].

Серед прозаїків, котрі орієнтувалися на кращі мистецькі здобутки літературної Європи і в той же час шукали власних, оригінальних шляхів освоєння художнього простору, – і *Юрій Косач (1909–1990)*.

Митець яскравого обдарування, чий творчий шлях був позначений багатьма роздоріжжями пошуків (у першу чергу – ідеологічними), входив у літературу “з посвідченням роду Косачів [...] і найбільшої з цього роду – Лесі Українки” [17, с.54]. Народився Ю.Косач 18 грудня 1909 року в Києві в родині М.Косача, рідного брата Лесі Українки. Навчався у Львівській гімназії, Варшавському університеті. Після ув’язнення в польській тюрмі в 1932 році виїхав до Франції. Під час війни Косач повернувся до Львова, де потрапив до концтабору. Після війни він став активним учасником еміграційного літературного життя в Німеччині, згодом – в Америці.

Талант Юрія Косача – багатогранний: у літературній спадщині митця – проза, поезія, драматургія, публіцистика. Однак найяскравіше засвітилися його неповторні грані саме в прозі.

Як прозаїк Юрій Косач дебютував у кінці 20-х: двадцятирічний студент Варшавського університету надіслав до часопису “Нові шляхи” своє оповідання “Вершник над ланами”. Сам Косач у супровідному листі до редакції часопису визначив тему твору як “революційна романтика і її відгомін на Волині” [17, с.53]. Оповідання, опубліковані на сторінках журналу протягом кількох років, склали основу першої книжки Ю.Косача, що вийшла в 1931 р. у Львові накладом “Нових шляхів” під назвою “Чорна пані”. Читацька аудиторія одразу ж зауважила книжку, а критика “заявила,

що в літературу прийшов свіжий талант, який прекрасно успадкував кращі досягнення української новели і, хоч перебуває під відчутним впливом М.Хвильового та його “романтики вітаїзму”, все ж зумів зберегти своє обличчя, виробити свій стиль” [17, с.54]. І все ж це була ще своєрідна “проба пера”. Адже твори, уміщені тут, були не тільки позначені впливом манери письма М.Хвильового, але й “сповненими символістських штампів і містичних навіювань” [1, с.250]. Однак слід узяти до уваги й те, що в західноукраїнській прозі 30-х містично-пригодницька тематика знову набувала популярності. Яскравим зразком творів такого типу є новела Ю.Косача “Змія” (уперше опублікована в часописі “Назустріч”. – 1934. – Ч.18, згодом увійшла до збірки “Клубок Аріядни”). Хоча цей твір і не позначений обов’язковою для західноукраїнської прози ідейною заангажованістю, за майстерність у композиційному вирішенні, наявність “новелістичної” інтриги, рельєфно вирізьблені постаті персонажів новела була відзначена премією часопису “Назустріч”. Новела засвідчила тяжіння мистецького стилю Ю.Косача до своєрідного синтезу барокової манери письма з елементами поетики готичного (гофманівського) романтизму.

Співпраця з “Новими шляхами” тривала недовго – у листопаді 1931 року Ю.Косач у листі до А.Крушельницького, головного редактора часопису, просить більше не вважати його автором журналу й припинити публікації його творів. Натомість Косачева проза підкорює сторінки варшавського кварталника “Ми”. Тут були надруковані повісті “Остання атака поручика Гагенав” (1933) та “Вечір у Розумовського” (1934).

У 1934 р. захоплення читацьких кіл та критиків викликала повість Ю.Косача про декабристів “Сонце в Чигирині”. Написана в імпресіоністичній манері, вона, за висловом Р.Олійника-Рахманного, “дихала свіжістю як у стилі, так і в композиції”. Однак звернення Косача до історичної тематики саме під таким кутом зору могло бути спричинене далеко не прагненням глибокого осмислення історії, а втечею від тих актуальних проблем життя, що досі хвилювали письменника. Так, М.Голубець не побачив в історичних повістях Ю.Косача глибокого осмислення уроків історії: “Герої Косача, – писав він, – незважаючи на блискуче відданий стиль доби, ... це лиш актори історичної сцени” [17, с.55].

Плідним у царині літературної творчості виявився для письменника й 1936 рік: окрім збірки поезій, виходять літературні нариси “На варті нації” та повість “Дивимось в очі смерті” (Париж, 1936). Про популярність Косачевої прози в західноукраїнських читацьких колах, її резонансність серед літературних критиків свідчить відзначення автора в 1938 р. премією ТОПІЖу за три збірки новел: “Чарівна Україна” (1937), “Клубок Аріадни” (1937) та “Тринадцята чота” (1937). Своєрідним продовженням порушених у “Чарівній Україні” тем, мотивів, образів стала й опублікована в 1939 р. повість (за іншими дефініціями – історичне оповідання) “Глухівська пані” про Настасю Скоропадську.

Збірка “Чарівна Україна” засвідчила, що Ю.Косач відбувся як оригінальний письменник із власним, неповторним стилем та світосприйняттям. Пізніше Ю.Шерех назвав цей творчий метод “трагічним європеїзмом”, його як “особливий романтично-умовного гатунку творчий метод – декларативно-обтяжений, типово бароковий – з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціацій і як чинника ритмічного обтяження”, де “бароковість стилю – усупереч свідомому прагненню автора до шляхетності й завжди до осередкової готики – неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчості” [81, с.173–174]. Це трагічне зерно, на думку Ю.Шереха, у тому, що Косач “закоханий в Україну – і не може збагнути її”. Європеїзм прози Косача полягає в джерелах, з яких він черпає “стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм” [81, с.173].

Попри розмаїття прозових жанрів, до яких звертався Ю.Косач, він виявив неабияку майстерність в освоєнні новелістичного жанру. Європейськість його стилю в цьому жанровому вияві полягає в досконалому оволодінні законами новелістичної архітектоніки, відсутності імпресіоністично-ліричної розмитості, властивій здебільшого українській новелі кінця XIX – початку XX ст., умінні максимально ущільнити інтригу. Новели “Чарівної України” захопили читачів та критиків емоційністю, драматизмом і справжнім багатством мови. У відгукові на збірку критик М.Матіїв-Мельник відзначав образність стилю Косача та “опанування форми”.

Майстерність новелістичного мислення Косача засвідчує й отой несподіваний “кут зору”, до якого вдався автор у новелі, що

дала назву всій збірці – “Чарівна Україна”: про пригоду, що трапилася з ним на окупованій землі, розповідає старшина окупаційної (німецької) армії. Бундючний представник “вищої раси” похваляється рейдами втихомирення бунтівних степових сіл – “кипучого казана ірреденти, бунту, зради й помсти”. А проте він боїться цієї землі, непокірного духу її мешканців, що “таїться в погідному зорі дебелих чоловіків”, “чатує під довгими віями дівчат дивної таємничої краси”, “криється навіть у лукавому погляді золотокуčerої дівчини” [37, с.58].

Кульмінацією твору й водночас типовим новелістичним пуантом є метаморфоза сільського весілля в повстанський загін, що поквитався з окупантами. У творі відчутний інтертекстуальний перегук із гоголівською візією України, химерністю “Вечорів на хуторі біля Диканьки” – “псевдонаречена” виразно нагадує панну сотниківну: “Передо мною мигтіла й розліталась хвиля бинд і квітів, коралів і дукачів. Потім із цієї хвилі виринуло так, як із справжньої річної хвилі личко русалки, блідаве, зеленаве личко дівчини. Я задивився в її очі, якими чатувала ніч, очі, прикриті гаєм вій” [37, с.63]. Містичним подихом віє й від некрасивої дівчини з магічними очима, що вчинила злочин проти своїх – урятувала старшину-карателя.

Люте бажання помсти в душі порятованого карателя змінюється на дивовижний трепет і страх, що його викликала українська пісня – у ній чулася “страшна потуга чорноземної раси”: “біг, рятуючи рештки розуму, геть із тієї почварної і чарівної країни”.

М.Матіїв-Мельник, підмітивши певні “натягнутості” у творі (пісня-бо була про те, як козак вірненько любить дівчину, та про голуба на дубочку), розставляє акценти в “ідеологічному крені” новели: “тюхтіївщини й отаманщини в добі моторизації нема чого апофеозувати, навіть так по-мистецьки, як це зробив Косач” [52, с.586]. Та автор творить власний міф “чорноземної раси”, у якому образ землі, прекрасної й незбагненої, покірної й бунтівної, “що прямувала завжди до волі”, “покорена – безупинно бунтується і збунтувавшись та скинувши одне ярмо, за мить іде в друге”, перегукується з Маланюковим амбівалентним образом Степової Еллади – безвольної бранки.

Європеїзм збірки – в утвердженні аристократизму духу, в увазі автора до постатей тих українців, що “були інтегровані в євро-

пейський культурний процес, причетні до визначних європейських подій, виявили велич духу й життєстійкість” [1, с.251] (новели “Голос здалека”, “Вечір у Розумовського”, “Молодість Савича”).

У 1943 р. у Кракові вийшов роман Ю.Косача “Рубікон Хмельницького”, в основі сюжету якого – історично суперечливі відомості про участь загону козаків на чолі з Хмельницьким у боях під Дюнкерком у 1646 р.

Опинившись у повоєнній Німеччині, Косач стає активним учасником еміграційного літературного життя. В альманасі “МУР” (№1 за 1946 р.) з’являється його повість “Еней і життя інших”, в “Арці” (протягом 1948 р.) публікуються уривки роману про визвольну боротьбу українського народу часів Богдана Хмельницького “День гніву”.

Згодом Юрій Косач переїздить до Америки. Тут він знову звертається до новелістичного жанру (зб. новел “Лиха доля в Маракайбо”, 1976), видає “шельмівський роман” “Володарка Понтиди” (1987), в якому на фоні подій XVIII ст. – “сторіччя чудесного рококо” – розгортає пригодницький сюжет про княжну Тараканову.

Непросто складалася доля Ю.Косача на еміграції: українська діаспора не пробачила письменникові його надто запопадливий тон і зміст виступу на відкритті пам’ятника Лесі Українці в Києві в 1973 році, а також несподівані паралелі, проведені в книжці “Від феодалізму до неофашизму” (Нью-Йорк, 1962). Однак талант митця вивищується над тими ідеологічними перехрестями, на яких він вибирав певні компроміси, шукаючи відповіді на складні питання, поставлені самим життям.

5.2. Наталена Королева: євроцентризм й аксіологія духовності

Європеїзмом художнього мислення виразно позначена й творчість пражанки Наталени Королевої. Духовною основою її художніх текстів, як, зрештою, і всього життя, стала Біблія. Саме через призму Вічної Книги реалізувалося у творчості цієї непересічної авторки й зацікавлення історією стародавнього світу та археологією. Водночас письменниця черпала з Біблії не лише екзотичні топоси – Святе Письмо стало джерелом її художніх концепцій.

Герої прози Наталени Королевої завжди в пошуках дороги до Істини, Ідеалу, до Бога.

Наталена Королева (1888–1966) – людина дивовижної долі. Спадкоємиця старовинного іспанського роду Лачерда та польських графів Дуніних-Борковських, вона поєднала горду й спраглу пригледі іспанську кров своїх предків із глибиною відчуття краси й бажанням творити її, закладеними розкішною природою й цікавими оповідями старенької бабусі-зелярки Северини в той короткий час, що провела його на Волині в батьковому маєтку. Хоча письменниця “майже не розробляла української тематики, черпаючи її з античного і європейського світу” (О.Мишанич), увесь її життєвий шлях ще з дитинства був опромінений любов’ю до України.

Кармен-Фернанда-Альфонса-Естрелья-Наталена (таке ім’я було їй дано при хрещенні) народилася 3 березня 1888 року в с.Сан-Педро де Карденья біля міста Бургос у Північній Іспанії. Мати дівчинки померла під час пологів, тому до п’яти років вона росла в бабусі по батьковій лінії в родовому маєтку Дунін-Борковських на Волині.

Після смерті бабусі Наталена повернулася до Іспанії. Певний час виховувалася у монастирі Нотр-Дам де Сіон у французьких Піренеях. Перебування тут забезпечило дівчині добре католицьке виховання й ґрунтовну освіту в галузі філософії, історії, археології, яку вона поглибила, живучи згодом у родині тітки Інес. Сама Наталена підкреслювала, що вона вихована “двома вуйками-вченими. По скінченню середньої школи вуйки доповнили мою вихову тим, що вчили мене мовам, філософії, особливу увагу надавали стоїцизму...

Вчили мене історії Іспанії, археології, мистецтву” [63, с.7]. Дівчина вивчала мови, медицину, музику.

У 1904 році Наталена за бажанням батька повернулася до Києва. Навчання в інституті шляхетних дівочь поєдналось із глибоким зацікавленням археологією, наукою зовсім не для салонних вправ “шляхетної дівичі”, що привело Наталену в Петербурзький археологічний інститут; акторські проби на сцені Михайлівського театру – із участю в археологічних розкопках Помпеї, мандрівками в Єгипет, Францію, Близький Схід. Юна дівчина з головою кидається у вир життя. Здається, бажання відкривати світ було таким великим, що в душі зовсім не залишилося місця для страху чи

бодай інстинкту самозбереження. Навіть тоді, коли сестрою милосердя російської армії опинилась на фронтах Першої світової. За три роки на війні Наталена “заробила” сипний тиф, три поранення і хрест “За храбрость”. Незвичайність долі юної підкорювачки життя, готовність іти назустріч таємниці виявилась і в романтичній історії кохання до перського князя Іскандера Гакгаманіша ібн Куруша, з котрим зазнайомилась у Петербурзі ще до війни як із дипломатом азійської держави. Тоді, незважаючи на скандал, влаштований їй мачухою, вона заручилась з Іскандером і навіть поїхала до Персії. Та перспектива зміни віросповідання змусила наречену таємно втекти з гостинного дому майбутнього чоловіка. Доля знову звела її з Іскандером на фронті. Тепер вони одружилися. Однак через півроку Іскандер загинув...

У 1919 р. Наталена виїздить до Львова, згодом опиняється в Празі. Тут вона зустріла Василя Короліва-Старого, знайома з яким була ще раніше. Саме під його впливом почала писати українською мовою – так з'явилась в українській літературі письменниці яскравого, непересічного таланту Наталена Королева. Її перше українськомовне оповідання “Гріх (З пам’ятної книжки)” було надруковане у віденському українському тижневику “Воля” в 1921 році. З часу свого другого заміжжя Наталена мандрувала лише польотом мистецької фантазії – твори про екзотичні краї та давноминулі часи писалися в скромному будиночку в передмісті чеського містечка Мельнік біля Праги. Тут вона й померла 1 липня 1966 року.

На зорі літературної праці Наталена Королева активно співпрацювала із журналом “Дзвони” (у десятому номері за 1932 рік було опубліковано її замітку про Миколу Лисенка): часопис католицької орієнтації намагався згуртувати митців, що не приймали націоналістичну ідею “тенденційної літератури” й водночас бажали творити на основі національних і релігійних настанов. У 1935 році у Львові вийшла перша книга оповідань письменниці – “Во дні они” (правда, ще раніше, на початку 30-х, у галицьких часописах друкувалися уривки її автобіографічної повісті “Золоте серце”, що так і залишилася незавершеною). Сюжетною основою творів збірки стали євангельські легенди із життя Ісуса Христа. На думку Р.Олійника-Рахманного, оповідання Королевої подібні до оповідань Сельми Лагерлеф, але з тією різницею, що шведська письменниця “подавала євангелійні оповіді через призму національного фольклору;

українська – розвиває філософські і психологічні аспекти апокрифу на тлі археології” [65, с.157]. Збірка засвідчила ідейно-естетичні домінанти всієї подальшої творчості Наталени Королевої, чільні серед яких – високий християнський оптимізм, віра в добре, гуманне начало людської природи. Як слушно підкреслює Набитович І., “кожне з новел чи оповідань збірки – маленький художній шедевр, який дає неповторне трактування євангельського образу чи сюжету” [62, с.19].

У 1936 р. з'явилась наступна збірка оповідань і новел – “Інакший світ. Екзотичні оповідання”. Колоритна мозаїка сюжетного розмаїття збірки стосувалась України лише епізодично (“Майовий акорд”, “Дідусь”). Сама авторка підкреслювала: “Заводжу до неї тільки оповідання з чужого життя або з життя українців на чужині” [57, с.641]. “Інакший світ” у розумінні Королевої – це світ трансцендентний, що так чи інакше виявляє себе в людському житті, змінює його, наповнює вищим сенсом. Моделюючи художній світ своїх текстів у часо-просторових координатах різних віків і різних країн, Н.Королева не ставить за самоціль пошуки екзотики: авторка утверджує віру в перемогу найважливіших християнських засад – милосердя й любові до ближнього. Показовою в цьому плані є новела “Молитовник” (уперше опублікована у “Дзвонах” за 1933 р.). Новела засвідчує також неабияку майстерність письменниці в побудові композиції. Тут є й напружена, динамічна інтрига, й елемент незвичайного, і розкриття характерів персонажів у граничних обставинах. Памфіло й Панталеоне, ровесники з невеличкого рибальського селища, посварились через молитовник. Книга ця освячена самим Папою Римським, тому, як вважають у селищі, родині, чиєю власністю вона є, у всьому щастить. “Хронічний невдаха” Памфіло просить позичити йому молитовник бодай на якийсь час, аби він владнав свої справи. Панталеоне обурюється на таку пропозицію – на його думку, це святотатство. Тоді Памфіло зважується на крадіжку.

Молитовник на рівні поезії твору стає своєрідною ідейно-художньою віссю, “соколиним профілем” новели, її “інтригоутворюючим” чинником. Завдяки святій книзі персонажі проходять через непрості випробування, що допомагають їм (зрештою, і всім, хто живе в селищі) серцем осягнути Христову науку, пізнати вищу істину – істину любові й прощення. У новелі (як і у всій збірці)

високими регістрами звучить віра в добре начало людської натури. Авторка в часи утвердження у всіх сферах життя Європи тоталітаризму, у “добу жорстоку, як вовчиця” (О.Ольжич), закликала: “Misericordia!” (милосердя).

Збірка “Інакший світ. Екзотичні оповідання” стала “своєрідною ілюстрацією дуалістичної концепції світу”, “відображенням того, що, поза суєтним й минулим, кличе людину шукати цінності вічні”. То ж “сакральні виміри творчости Наталени Королевої мають своїм джерелом натхнення, поруч із Книгою Книг, в античній та середньовічній європейській літературі. Одним із яскравих прикладів такого закорінення є трансформація й використання середньовічних *exempla* (прикладів) у художніх творах письменниці” [62, с.20].

У 1935 році з’явився перший роман Наталени Королевої – “1313”. Стильова манера твору, яку сама авторка визначила як “український готичний стиль” [9], є яскравим взірцем неоромантизму. Однак неоромантика твору далеко не вичерпується тільки стильовим рівнем – вона пронизує по вертикалі всі художні пласти роману, стає його філософським підложжям як віра у висоту духа людини, “як ствердження вічної героїки й потреби в прекрасному, як мистецтво переживання трагіки людського буття й осягання його величі, мистецтво, що підносить людину над побутовістю й зневірою” [62, с.664].

За основу для сюжету роману Королева взяла середньовічну легенду про винайдення стрільного пороху. Однак легенда послугувала лише фабульною канвою, бо авторці йшлося не про дотримання достовірності фактів та подій, а про порушення глибоких філософських проблем – призначення людського життя, життєвого вибору, вірності самому собі чи зради своїх ідеалів, справжніх цінностей і оманливих спокус. Тому середньовічну легенду в контексті художнього світу роману та його філософського підґрунтя справді слід розглядати як “історичну метафору”, яку письменниця вдало використала для художньої студії “парадоксальної взаємозалежності в людській природі і вчинках Добра і Зла” [8, с.665]. У цьому “центральному” творі Наталени Королевої вповні виявилася та тенденція неоромантики, яка “виражала історіософську зацікавленість глибинними нуртами минулого” (О.Баган). Роман засвідчив глибину світогляду авторки, глибину осмислення нею важливих

історіософських проблем, у тому числі осмислення католицької доктрини. Королева була добре обізнана з ідеями католицького відродження, зокрема католицького відродження у Франції. Як зауважує О.Баган, “потужний струмінь християнізму у французькій культурі тоді виконав кілька значимих функцій: у 1920–30-ті рр. він зупинив переможний марш бездуховного і штукарського авангардизму, посприяв новому утвердженню класичних стилів, зокрема психологічного реалізму, неоромантизму, чим оздоровив літературу, знову зробив її фактором національного зростання” [8, с.663]. Вихована на міцних християнських традиціях католицької віри, з дитинства опромінена вірою в Божу любов до людини й довіри людини до могутньої волі Господа, занурившись в юності в дискурс культури й думки католицького відродження, Наталена Королева належить усією своєю творчістю парадигмі неоромантики як “мегастилію” (Д.Донцов).

Багата ерудиція та яскравий талант письменниці дали в романі цікавий і органічний синтез майстерно вибудованого сюжету, психологічно тонко відчутій й історично достовірно змалюваній атмосфери доби з реалізацією глибоких філософських проблем. На сторінках її роману перехрещуються світ бідноти, світ “блаженного Абея”, фізичного каліки, чистого душею, здатного на безкорисливу любов і відданість, зі світом п’яних бенкетів і розкошів у замку лицаря Анклітцена; світ юного Константина, котрого пошуки філософського каменя заведуть у трясовину гріха гордині, з багатим духовним світом відкинutoї ним Колумби. Константину Анклітцену, останньому нащадкові багатого лицарського роду, огидні пиятики та розгульне життя його батька. Жага знань, бажання служити вищій меті спонукають Константина до відвертого бунту, а відтак і втечі з родинного замку. Відданий науці хлопець служить помічником “фізикуса” і мріє про геніальний винахід. Поза своєю мрією він не бачить щастя – навіть “фіалкові, як квітки братків, оксамитові очі” його товаришки по науці Колумби не спроможні відірвати Константина від реторти й тигля. “Легковажна донька Єви”, як жартома назвав її хлопець у саду під час збирання яблук, бачилася йому лише спокусою, що може перешкодити втіленню мрії. Уже значно пізніше, ставши відомим своїми винаходами братом Бертольдом, коли праця перестане приносити йому радість, а наука –

вдоволення, Константин із гиркотою зрозуміє, що ошукав сам себе, відмовившись від Колумбиного кохання.

Як зауважує О.Мишанич, “Н.Королева добре знає і відчуває середньовічну духовність, вміло й переконливо проводить середньовічну “філософію історії”, за якою все на землі впорядковано за єдиним законом: в людині борються два начала – добра і зла, а людині дано добру волю вибору між ними [...]. Брат Бертольд борсається між цими силами” [57, с.643]. Його винаходи приносять користь людям, однак слава належить не йому, адже “чернець не має нічого власного, ані слави!”. Сум і несмак до життя, зневага до ченців, злість на тих, хто користатиме з його винаходів, “збиратиме за них хвалу й славу, як повний колос у жнива”, породжують глибокий конфлікт у його душі. Як наслідок, Бертольд утрачає духовну силу опиратися спокусі. Гордия кидає його в ціпкі лабеті диявола – саме таким бачать приїжджого ченця-італійця Бертрама ті, хто любить брата Бертольда: старий садівник Нарцис і “блаженний” Абель. Образ Бертрама втілює в романі цинізм розуму, позбавленого зв’язку з гуманним, людським, що відтак стає злом. Старий алхімік, учитель юного Константина, переповідаючи в листі про те, як вибухнули в монастирських підземеллях бочки з порохом, до якої руїни та скількох смертей призвів цей винахід, зауважує, що його колишній учень “відвернувся від серйозних приписів відвічно непорушних законів науки правдивої”. Адже Бертольд і його спілльник, одержимі своїм пекельним винаходом, забули, що “наука існує для блага широкого людства, інакше ж вона – лише зло!”.

Європейська літературна традиція виявилася в романі й мотивом “дияволіади” – “... роман є рідкісною спробою в українській літературі подати мотив зустрічі людини з дияволом саме в культурному, філософському, теологічному контексті середньовічної Європи”, тут “можна виділити змістово-образні концепти, пов’язані з інфернальними мотивами. Поруч із цим у Наталени Королевої присутні й інші інгредієнти середньовічного світовідчужання й світосприймання: містичні видіння, розмова зі Смертю, християнська символіка і знамення тощо” [62, с.20–21].

У 1936 р. в журналі “Дзвони” друкувалась автобіографічна повість Н.Королевої “Без коріння. Життєпис сучасниці”. Ця повість мала стати другою частиною задуманої авторкою трилогії – перша (повість “Предок”) була опублікована дещо пізніше – у 1937, третя

ж – “Сестра” – залишилася незавершеною [57, с.646]. Якщо доля Ноель, головної героїні повісті “Без коріння”, є художньою проекцією життєвих випробувань самої авторки в її юні літа, то в основі повісті “Предок” – хроніки роду іспанського гранда Карлоса де Лачерди, далекого предка письменниці, що жив у XVI ст. Майстерно розгорнутий сюжет, колоритно змальована епоха, непрості випробування, через які проходять герої твору, рятуючись від інквізиції, виразні пригодницькі елементи фабули забезпечили повісті популярність серед читацьких кіл і схвальні відгуки критиків. Твір був тепло сприйнятий “Вісником”, на відміну від повісті “Сон тіні” (Львів, 1938), яка, на думку часопису, не містила “виразної ідеології”.

Однак і ця наступна повість Наталени Королевої одразу ж привернула увагу читацького загалу. Використавши як назву твору перефразований вислів античного філософа Піндара “Людина? Тіні сон!”, авторка акцентувала на минушості людського життя з усіма його радощами, печалями й трагедіями, і водночас підкреслила вічність духовних, цивілізаційних набутків людства. Королева ґрунтовно вивчала культуру Єгипту й Александрії, а час, проведений у Єгипті на археологічних розкопках, залишив у її серці й пам’яті непроминальні враження. Мабуть, саме там відкрився їй голос віків, що доніс легку ходу танцівниць і важке шкандибання старого раба, блиск розкоші в палацах знаті й злидні хатинок мешканців Александрійського передмістя, схвилюваний стукіт сердець закоханих, їхній щасливий сміх і страшне горе втрати...

Історичною основою повісті є події першої половини II ст. н. е. в єгипетському місті Александрії за часів правління римського імператора Публія Елія Адріана. Наталена Королева зуміла крізь пласт віків відчуті й передати на сторінках твору атмосферу античного світу, з любов’ю змалювати “повну руху й барв” давню Александрію з її прихованою зневагою до римських завойовників. Майстерність письменниці й у тому, що вона цілком перебуває в “силовому полі” античного часу – стиль твору нагадує розкішні єгипетські візерунки. Пейзажі древнього міста ніби просякнуті терпкими й пряними пахощами: “Тиха ніч м’яко обняла Александрію. З-за мурів, що оточують сади Лохіасу, найгарнішої палацової частини міста, схиляються віти дерев. А з них потоками чорно-зеленої бронзи ллються гірлянди плющів і гнучких троянд.

Нерухомо застиг у повітрі аромат олеандрів. Аж голова точиться від пахощів. А на устах осідає смак мигдалів і меду.

Крізь металеві мережі кованих брам темніє мідь статуй на білих мармурах стін.

Свіжі голоси водограїв безжурно співають у дрімаючих тінях і творять приглушене тло для арабесок флейт, бризок сміху, оплесків, пісень, що будять дрімаючу тишу” [35, с.21–22].

Майстерно вдалось письменниці передати й пластику танців юної “гістрії” Ізі, роксоланки з походження, натхненне народження її хореографічних шедеврів. Та найбільшим художнім здобутком твору став показ “життя серця” персонажів, розкриття їх психології. Трепетне кохання між танцівницею Ісменою й Антіноєм, сином римського імператора, приречене не через соціальну нерівність: двірцеві інтриги, що їх плете Сабіна, дружина імператора, ненависть до Антіноя “августи” та її наближених стають тією третьою Паркою, що ріже нитку людської долі. Слід зауважити, що однією з характерних рис художнього світобачення Наталени Королевої є містицизм. Доля посиляє Антіноєві тривожне знамення – нічного метелика з малюнком людського черепа (в якого, за давньогрецьким міфом, перетворюється одна з трьох Парок), а Ізі в трансі побачила тінь коханого й відчула його загибель. Адже закоханих єднає не тільки Ерос. Антіной, матір’ю якого була рабіня-християнка, відкриває коханій і закон Христової любові. Історія подальшої долі Ізі описана в неопублікованім романі “Останній бог”, автограф рукопису якого зберігається в Празі, у Літературному архіві [62, с.24].

У 1939 році Наталена Королева почала друкувати у “Дзвонах” нову історичну повість “Quid est veritas?” (“Що є істина?”), публікація якої залишилась незавершеною. Повністю повість побачила світ аж у 1961 році в Чикаго. Тут письменниця звернулася до своєї улюбленої теми – початків християнства. Однак центральним персонажем повісті є не Месія, а прокуратор Іудеї Понтій Пилат. Наталена Королева дає свою “версію долі” прокуратора – її версія на фоні літературної традиції (“Прокуратор Юдеї” А.Франса, “Кохання Понтія Пилата” Мориса Лорентена, “Майстер і Маргарита” Михайла Булгакова) вирізняється “жанровими ознаками літературного апокрифу” (І.Набитович) та високим гуманізмом.

Зацікавлення Наталени Королевої археологією та історією Русі-України знайшли вияв у збірці “Легенди старокиївські” (опублікована в Празі в 1942–43 роках). Двадцять п’ять яскравих літературно опрацьованих легендарних сюжетів, опромінених любов’ю письменниці до України, передають чільні риси давньоукраїнської духовності.

Твори Наталени Королевої, позбавлені декларативності рецепції проповідуваної “вісниківцями” націоналістичної ідеї “тенденційної літератури”, сприяли усвідомленню західноукраїнськими мистецькими колами 30-х рр. істини, що, за висловом М.Гнатишака, “моральні, а зокрема суспільні моменти у літературному творі мають також визначну естетичну функцію...” [15, с.291]. Її повісті, новели, оповідання, друковані на сторінках “Дзвонів”, надавали журналові цілісності, яскраво ілюстрували погляди митців і критиків католицької орієнтації, їх упевненість, що “... на розвиток літературного життя впливати треба – але не наївними [...] попередженнями і програмами для поетів, про що і як у сучасний момент треба писати – тільки зовсім іншими засобами. Бо не меншою язвою наших часів, ніж літературний лібералізм і тоталізм, є теж літературний етатизм, себто така форма офіційної опіки над мистецтвом, яка своїм урядовим характером і цензорськими апетитами вбиває навіть найбільші таланти. Етатистична критика [...] можлива не лише у державних народів, – і такого способу поширення різних ідеологій треба якнайрішучіше вистерігатися” [15, с.292].

Високохудожня проза Наталени Королевої утверджувала в раціональну й жорстоку добу ідею гуманізму, возвеличувала справжні, глибинні цінності людського буття, що залишаються актуальними в усі епохи, промовляла до людського серця, нагадуючи про найвищу істину любові й милосердя. Збудувавши свій неповторний художній світ “на палімпсестах минулого, на румовищах злетів і падінь людських цивілізацій, на вічних устремліннях людського духу”, Наталена Королева справді “відкрила українському письменству нові простори тем, образів і сюжетів” [62, с.36].

5.3. Українська революція й боротьба за державність України в прозі 30-х: Р.Купчинський, Ю.Шкрумеляк, В.Юрченко, Ю.Горліс-Горський, О.Бабій, І.Зубенко

Тема української революції, боротьби за державність України посідала серед тематичного розмаїття галицької прози тридцятих років і надалі одне із чільних місць. Художнє освоєння цієї теми в порівнянні з прозою 20-х має певні відмінності. Перш за все, змінюється загальна тональність – пафос трагічного перестає бути домінуючим. Співвідношення ліричного й епічного змінюється на користь фабульності, з'являються добре виписані сюжетні лінії “приватного життя” вигаданих героїв на тлі революційних подій (О.Бабій “Дві сестри”, “Перші стежі”, І.Зубенко “Фатум”, Ю.Шкрумеляк “Чета крилатих”). Актуальними й надалі залишаються пафос героїчного та викривальна спрямованість творів, однак відчуття апокаліпсису, краху поступається оптимізму, вірі в державницьке майбуття нації. Ці зміни знайшли свій вияв і на рівні жанровому – з'являються повісті та оповідання з детективно-пригодницьким елементом у сюжеті (Ю.Шкрумеляк “Чета крилатих”, В.Кархут “Вогні листопадової ночі”), освоюється жанр “фантастики політичної” (І.Чернява “На Сході – ми”), актуальною стає “література факту”, спрямована на розкриття випробувань, що випали на долю українського народу. Потужний антирадянський, антибільшовицький заряд несли твори Ю.Горліса-Горського (“Холодний Яр”, “Отаман Хмара”, “Червоний чортополох”) та В.Юрченка (“Червоний чад”, “Шляхами на Соловки”) – письменників-емігрантів із Наддніпрянської України, що вирвалися із пекла червоного геноциду.

Ще наприкінці 20-х до теми визвольних змагань звернувся один із творців стрілецької пісенної епопеї, учасник тих подій – **Роман Купчинський**. Його повість-трилогія “Заметіль” (“Курилася доріженька” (1928), “Перед навалом” (1928), “У зворах Бескиду” (1933)) стала свідченням мистецького обдарування Купчинського й на терені прози. Автор зумів поєднати документальність факту з глибиною проникнення в духовний світ своїх персонажів, розкрити їх найпотаємніші, найщиріші почуття (лінія взаємин Петра Зварича й Наталі Керницької).

Сторінки повісті прикметні правдивістю показу історичної ситуації Галичини в добі Першої світової. Мирне українське населення терпіло знущання й каральні акції не лише від російської армії, але й з боку мадярського та польського військ, що ставилися до українців Галичини як до зрадників. Недарма січовики, отримавши, нарешті, стрілецькі мундири, з такою радістю скидають із себе огидні їм мадярські однострої: не в одному селі мадярське військо вішало, чинило розбої. Галицьке село, яке “недавно орали австрійські гармати”, а тепер “скородять російські”, не витримує тягара війни, вмирає.

Однією зі стильових особливостей повісті є наявність виразного гумористичного струменя – твір опромінений світлим оптимізмом автора, його добрим, “витонченим, гнучким та елегантним гумором” (Т.Салига). У постатях Зварича і його бойових побратимів – винахідливого “вуйка” Леонтинського, дотепного Перфецького, кмітливого Качура – вимальовується збірний образ юнаків-галичан, цвіту нації – інтелігентних, освічених, відданих Україні лицарів, котрі сповідують лицарський кодекс честі не тільки у взаєминах між собою, мирним населенням, а й у ставленні до полонених чи пораних ворогів. Постаті стрільців овіяні духом “героїчного романтизму”, підсвічені любов'ю автора, адже “стрілецьтво – то його молодість, його віра і надія, його найсвятіша мрія, його найсолідший і найтяжчий біль” [71, с.135]. Р.Купчинський не стільки ставив за мету осмислити причини поразки національно-визвольних змагань, скільки показати звитягу стрільців, їхній героїзм.

І якщо галицька інтелігенція, за висловом Т.Салиги, “на вчорашній героїзм” стрілецьтва вже “дивилася як на політичний романтизм, як на свою обманутість політичними гаслами”, то повість Р.Купчинського повертала як самим героям, так і галицькій молоді віру в те, що висока жертва “усусів” залишилася непроминальною офірою на вівтарі історичної долі народу. Просто, без прикрас і патетики, але настільки переконливо говорить автор про трагедію України, показуючи, як українці йдуть один на одного в арміях чужих держав: коли чета залягла до бою, з ворожого боку “рівним голосом” злинула рідна й галичанам пісня про Сагайдачного. Саме через пісню розуміють одне одного вчорашні вороги. Потрапивши в полон, козаки дивуються, почувши рідну мову. Стрільці, зготувавши різдвяну вечерю, запросили полонених, залунали в оселі коляд-

ки, а згодом козаки заспівали “Журавлів” – “пісня вам каже, що ми один народ”.

Повість була одним із перших в українській літературі епічних творів, що засвідчили, “як формувалася, ширилась і міцніла в народі ідея стрілецького руху, за якою стояла висока місія народної участі у відновленні української державності” [71, с.133]. Цілком схвальна рецепція твору критикою та популярність серед читацької аудиторії перш за все завдячують, як підкреслив у рецензії, уміщеній на сторінках “Дзвонів”, В.Заїкин, не тільки патріотичному імперативові повісті, але і її художнім здобуткам, серед яких критик назвав динаміку сюжету (“у Купчинського панує в цілій повісті дія, що досягає не раз сильного напруження”), гумористичну тональність, що “раз-у-раз брентить на сторінках повісті, переплітаючись то з сумними, то з урочистими образами”, майстерність у змалюванні характерів персонажів. В.Заїкин порівнює повість Купчинського з прозою Ремарка, і порівняння виходить... не на користь європейському класикові: “Гама настроїв і образів у Купчинського незрівняно багатша й різноманітніша, ніж у Ремарка”. Та певне зерно істини в цих міркуваннях усе ж є, і стосується воно закладеного в повісті оптимістичного настрою: “В ремарківському дусі не міг писати автор – Січовий стрілець, український патріот, що низку років у рядах Стрільців воював з надією і мрією про визволення Батьківщини” [25, с.331–333].

У 1929 р. у львівському видавництві “Червона Калина” вийшла пригодницько-фантастична повість Ю.Шкрумеляка “Чета крилатих. Дивні пригоди воєнних часів”. Письменник знайшов цікаве композиційне вирішення для сюжету, де поєдналися героїка національно-визвольної боротьби з “дивними пригодами”: основній фабулі, в якій ідеться про війну, кохання, скарги, пригоди та дивовижні відкриття, передує коротенька розповідь автора про те, що стало причиною й матеріалом для написання твору. Шкрумеляк застосовує досить відомий у літературі прийом “фіктивного авторства”: авторові підкинули блокнот із цікавими записами. Невідомий писав, що знайшов блокнот у Львівській цитаделі, де, мабуть, і загинув його власник. На першій сторінці записника стояло: “Павло Зазуля, вістун з Крилатої Чети”. Друзі оповідача ухвалили провести сеанс спіритизму й викликати дух Зазулі. Усе, що автор “побачив” під час сеансу, і стало сюжетною основою повісті.

Ю.Шкрумеляк зумів розповісти про трагічні сторінки визвольних змагань галичан у цікавій пригодницькій формі. “Чета Крилатих” демонструє “єдність народного погляду на світ із фольклорно-фантастичним та ірреально-містичним наповненням сюжетних ходів, характерів, ситуацій, які концептуально злитовуються патріотизмом” [79, с.200]. У сюжеті повісті чітко виписана лінія кохання (хорунжий Василь Крук – Марта Загаєвська), є елементи містики (дивовижна поява в скриньці хорунжого Мартиної фотокартки, химерний сон про вояків з обличчям птахів, видіння Василя під час Марусино весілля, листування з коханою за допомогою вітру, поява записок від героїв твору в шухляді авторового столу та ін.), батальні сцени, в яких “чета крилатих” виявляє героїзм, кмітливість, винахідливість. Хорунжий Крук проходить через усі випробування тяжкого воєнного часу, мужньо б’ється за Київ, виходить живим із страшних тифозних бараків, а коли в ситуації безвиході частини УГА змушені пристати на умови більшовиків, він відмовляється зрадити свої переконання. Кам’янецька в’язниця мала стати останнім пристановищем хороброго хорунжого, однак від розстрілу його рятує дивна поява двійника, якого й розстрілюють замість нього.

Експериментує Ю.Шкрумеляк і в площині композиції, хронотопу, поєднуючи різні часові “зрізи”, використовуючи вставні, цілком автономні жанрові утворення: візії хорунжого про давній Єгипет, історію страшного гріха шляхтича Януша Ольховського, описану ним самим у напівзотлілому пергаменті, знайденому Круком серед руїн панського палацу, тестамент боярина Гліба Рога. Це надає основній фабулі динамізму, посилює ідейне спрямування твору.

Василь Крук з допомогою друзів вивозить скарб через кордон і виконує заповіт боярина Рога: використати коштовності на користь рідного народу. Невдовзі лондонські газети повідомили про дивних незнайомих, які збудували фабрику незвичайних літаків, що можуть трансформуватися у підводні човни. Перший літак названо “Воля України”.

Повість Ю.Шкрумеляка засвідчила силу віри в державність України самого автора, вона несла оптимізм світлих надій щодо майбутнього українського народу (адже герої повісті підкорили своїми винаходами громадськість світу й привернули загальну

увагу до своєї батьківщини. Над Парижем у нічному небі запалали вогнисті надписи: “Нехай живе незалежна Україна!”).

І хоча в художньому плані твір не належить до кращих здобутків західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття, він усе ж засвідчує ті ідейно-художні напрямні, якими відбувся її розвиток у цей період. Окрім того, “Чета крилатих” перегукується з пригодницько-фантастичними творами Ю.Смолича та “Сонячною машиною” В.Винниченка, творячи, таким чином, початки дискурсу української фантастики.

Усі ознаки детективно-пригодницького жанру має й трилогія В.Юрченка “Пекло на землі”. Однак цінність цього твору перш за все в його викривальній документальності, спрямованій проти більшовицько-сталінського геноциду в Україні. Виданий у 1933 р. видавництвом “Червона Калина”, твір одразу ж став у Галичині справжнім бестселером.

Віталій Юрченко (Юрій Хомич Карась-Галинський) (1900–1943) народився 2 січня 1900 р. в селі Текуча на Черкащині. У часи революції воював у складі Гайдамацького кінного полку ім. Гордієнка, був особисто знайомий з отаманом Григорієм Зеленим. Після поразки УНР працював учителем. Однак талановитому педагогові не вдалося приховати своє героїчне минуле від “пильного ока” ГПУ: у 1929 р. Галинського заарештували. За рішенням суду його відправили на одну з найстрашніших радянських каторг – на Соловки, до Усть-Сисольської дільниці Усевлону ОГПУ, що разом із Соловецьким табором становила “Управление северных лагерей особого назначения”. Дивовижна воля до життя, шалене бажання вирватись із лабет сталінських катів спонукали в’язня до втечі. Йому вдалося неможливе: утекти від переслідувачів, обійти страшні болота й перебратися через повноводі сибірські ріки, витерпіти голод, не замерзнути в тайзі. Уже в грудні 1930 р. Галинський був у Львові. Тут він видає свої “спогади очевидця” – “Пекло на землі”, а в 1934 – повість “Червоний чад”. Щоб усядищу ГПУ не дотяглося до письменника та його родини, що залишилася в Україні, він узяв псевдонім – Віталій Юрченко. У Галичині зачитувалися творами письменника, однак багато хто не вірив у можливість втечі зі сталінського пекла, тому авторові закидали, що на Соловках він не був. Особливо активними в таких звинуваченнях були про-радянські симпатики. Зокрема А.Крушельницький назвав “талано-

нито написані псевдоспогади Юрченка про жажіття на Соловках” “протибільшовицьким наркотиком”, що “затуманив” голови галицької молоді й ставив риторичне запитання: “... як той втікач міг пройти цілий Радянський Союз від Соловок до Кам’янця без паспорту, без громадської опіки чи зауваги ДПУ...” [41, с.118].

В.Юрченко одним із перших розповів про жахливі реалії “радянського раю”. Сам автор писав: “... вірю, що весь захід, збагнувши грізну небезпеку більшовизму, завчасно схаменеться [...] і знищить ще не опірене царство-пекло червоного диктатора” [39, с.505].

Попри всі жахіття геноциду, описані в романі, твір утверджує непереможну віру в життя, у національну ідею, в Україну. Це текст із майстерно організованим сюжетом і водночас – документ доби: для нього характерне поєднання викривального пафосу з пригодницькими елементами. Простежуються тут і виразні ознаки мемуарного жанру, адже автор був живим свідком описаних ним подій. В.Юрченко створив не просто гімн людській волі до життя – він показав цю волю дієвою, сповненою активного чину й діяльної любові до України, спрямованою на те, щоб червоний чад над батьківщиною розвіявся.

Роман складається з трьох частин: “Шляхами на Соловки”, “Пекло на землі”, “Зі соловецького пекла на волю”. У першій частині автор простежує причини поразки національно-визвольних змагань, серед яких – інертність, невміння об’єднатися перед загрозою єдиного ворога – більшовизму, зраду, що “вгніздилася у військових верхах” (полковник Виноградов свідомо нищив Гайдамацький полк, в якому воював і сам Юрченко, – кидав у бій без набоїв). Більшовицьку ідеологію автор показує як руїницьку, чужу й ворожу за своєю суттю для України. Це – ідеологія “босячні”. Каральні загони червоних складалися з каторжан, що “грабували, вбивали людей, як птахів”.

Епічний розмах і документалізм роману набувають в окремих епізодах легендарної тональності. Героїка козаччини доби Хмельницького й Сагайдачного звучить в епізоді, де матері під час жнив, під дзвін серпів і шепіт колосся благословляють своїх синів у лави повстанців. У розповіді Верещаки про свячені шаблі, що зберігалися в кубанському селі на престолі в церкві ще з часів козаччини, підтекстово присутній архетипальний для українського фольклору й

історії образ святого воїна, небесного архистратига, що поборює нечисть. У громадянську війну про ці шаблі гуло по всій Кубані, про них творили легенди, наділяли магичною силою. Шість років ГПУ шукало їх – “зловлять людину – не скаже, де шаблі; вхоплять шаблю – не вивезуть зі станиці, а покладуть голови, стяті тими ж свяченими шаблями” [84, с.207].

Розвінчує автор підступну тактику більшовиків у вигляді українізації: насправді ж українська мова для червоних можно-владців – “собачій язык” [84, с.69]. Згодом усі партійці української національності, ті, кого у 20-ті уповноважували “рідною мовою з трибуни довести невірам-селянам, що ваша влада, ваші люди, чого ви, мовляв, від нас ще хочете”, були заарештовані й розстріляні як “націоналісти”, “вороги народу”.

Друга частина трилогії – про той час, коли “безсило впали наші святі пориви”, коли закінчилися загравання у вигляді українізації, почалися масові репресії. Перебування в харківському ДОПРі дало змогу Юрченкові розповісти про страшну репресивну машину, про жакливі допити в тюрмах, переповнених “найчеснішими трударями чорнозему”, про те, як убивали українську душу. На очах у батька закатовують сина, глумляться над донькою, над матір’ю. Розстрілювали цілими родинами. Старий Кропивницький мужньо витримав тортури, та, дізнавшись, що двох його синів засудили до розстрілу, зійшов із розуму. Коли їх вивели до “ворона”, брати кинулися на конвоїрів... Так і вкинули в машину тіла – зв’язаного живого, а зверху – мертвого.

Червоні кати й на Соловках вигадували жакливі тортури, щоб знищити в людях людяність, розчавити душу, позбавити гідності. В’язні Усевлону жили в страшних умовах, на роботу багато з них ішло в морози босими або в плетених лаптях, гинули від обморожень, недоїдання, топилися в снігових заметах, а влітку – у болотах. За те, що на Великдень ув’язнений архімандрит київського монастиря Лосевич таємно відслужив у бараці молебень, начальник табору наказав вкинути “сивого пса” роздягненим у “льодовий карцер”. Така ж кара чекала й на тих, хто відмовився йти в цей день на роботу. З приходом літа найвідчайдушніші наважились на втечу. Утікачів спіймали і живими спалили на очах усього табору...

В.Юрченко втівав із соловецької неволі з двома товаришами, але залишитися живим пощастило лише йому. Він виконав свій

обов’язок перед Україною – розповів світовій громадськості про сталінське пекло на українській землі, про страшний світ сталінських таборів.

Загинув письменник у 1943 р. на Волині біля м. Корця від рук партизанів-медведівців, коли органи НКВД при партизанських загонах винищували видатних українських діячів, пов’язаних із національно-визвольним рухом [39, с.504].

До однієї з найгероїчніших сторінок боротьби з червоними окупантами – мужнього опору Холодноярської “республіки” більшовицьким нападникам – звернувся у своєму документальному романі “Холодний Яр” **Юрій Горліс-Горський (Городянин-Лісовський) (1898–1946)**. Твір був опублікований у Львові в 1937 р. й одразу ж завоював широку читачку аудиторію. Цю книгу “читали робітники і селяни, нею захоплювалися інтелігенти. В читальнях “Просвіти” провадилися колективні вечірні читання. Жорстока правда про повстанську боротьбу в легендарному козацько-гайдамацькому Холодному Яру захоплювала читачів, виховувала у них любов і пошану до великого змагу українського селянства за свою волю” [76, с.6].

Справжнє прізвище автора – Городянин-Лісовський. Народився він 14 січня 1898 року в Полтаві. Кадровий військовик, Юрій із початком української революції вступив до Армії УНР – служив старшиною-кіннотником 2-го Запорозького полку Запорозької дивізії. Вириваючись із “трикутника смерті” (участок фронту між населеними пунктами Любар-Чорторія-Миропіль, де українські частини стиснули залізні лещата трьох армій – Червоної, Добровольчої та польської), полк пішов на з’єднання з українськими повстанцями. Тяжка хвороба (у дорозі Юрій відморозив пальці ступні, був ризик розвитку гангрени) на деякий час вибила його із сідла, змусила залишитися в Холодному Яру. Тут він “торкнувся серця України, знайшов друзів, бойовою дружбою з якими пишався все життя; тут він відчув гіркий щем втрат і поразок та щастя продовження боротьби за свободу Батьківщини. А Холодний Яр знайшов у ньому захисника і вдячного літописця” [34, с.6]. Одужавши, Юрій залишився серед повстанців: під псевдонімом Залізняка був призначений осавулом 1-го куреня Холодного Яру. Про героїчні й водночас сповнені трагізму втрат сторінки боротьби

“Холодноярської республіки” він розповів у документальному романі.

Згодом була робота в підпіллі, більшовицькі тюрми, психлікарня... У Львові Ю.Горліс-Горський опинився в 1932 р., перейшовши радянсько-польський кордон. Тут виходять його твори – “Отаман Хмара” (1934), “Червоний чортополох” (1935), “Холодний Яр” (1937), якими він здобув славу письменника-борця. Однак дивовижний порятунок колишнього старшини Армії УНР із чекістських застінків усе ж був сприйнятий із недовірою. Якись сили настійливо інспірували чутки, що Горліс-Горський – агент ГПУ. По війні письменник разом із дружиною опинився в таборі для переміщених осіб у Новому Ульмі. 27 вересня 1946 р. Юрій Горліс-Горський безслідно зник... За однією із версій – загинув від рук чекістів. Р.Коваль у передмові до видання роману 2006 р. зазначив: “ті, хто співпрацював із советськими спецслужбами, на переконання дружини Юрія, і влаштували засідку... Юрій Горліс-Горський, якого не брала куля, був задушений зашморгом” [34, с.19].

Роман “Холодний Яр” – це “документ часу”, адже автор ставив за мету донести до майбутніх поколінь свідчення того, який потужний збройний опір чинило українське селянство, зокрема бойова організація Холодного Яру, що воювала не лише за свої села, а прагнула визволити всю Україну. Однак неймовірний героїзм і звияга холодноярців без керівництва в загальному масштабі не могли спинити червону навалу.

За жанром твір Ю.Горліса-Горського – документальний роман, тому події розгортаються в чіткому хронологічному порядку, а персонажі мають своїх реальних прототипів. Образи повстанців – Чорноти, Левадного, братів Чучупак, Залізняка та ін. – перегукуються з образами Шевченкових повстанців своєю відвагою, мужністю, готовністю до самопожертви в ім’я справи визволення. Вони сповідують апологетику залізної волі. І те, що автор підносить своїх бойових побратимів до висот національних героїв, цілком виправдано. Адже, як зауважив Р.Федорів, “Холодний Яр” Ю.Горліса-Горського, як і Шевченкові “Гайдамаки”, “... став літописом гніву й помсти українського селянина, тільки вже в 20-х роках ХХ століття”.

Якщо проза В.Юрченка, Ю.Горліса-Горського тяжіє до документалізму, то *Олесь Бабій (1897–1975)*, звертаючись у повісті “Дві

сестри” (1936) до буремних років національної революції та пореволюційної дійсності, зосереджується на крихкості долі людини у вирі подій, фатальній невідворотності могутнього буттєвого потоку, що не підлягає жодним раціональним поясненням, грається людськими почуттями, долями, життям. Повість характеризує цікава фабула, основою якої є трикутник закоханих. Яскраві картини боїв і походів, у яких брав участь сотник УГА (він же й оповідач), становлять тло для незвичайної історії кохання, помсти, розлуки й зустрічі. Зав’язка твору переносить читача в часи, коли УГА, рятуючись від загибелі, “злучила свої сили з червоною армією”. Команда Куреня УГА видає наказ ліквідувати бандитські ватаги, що воювали з Денікіним як червоні партизани, а тепер тероризують мирне населення. Сотник зі своїм бойовим відділенням рушає виконувати наказ. У рейді його чекала несподівана зустріч, що вплинула на всю його подальшу долю. Сотня спинилася на спочинок у монастирі. Одна з монашок просить сотника забрати її до Одеси – там у неї залишилася сестра. Таня (так звать монашку) розповідає історію свого життя, про нещасливе кохання, розчарування в людях і втечу від світу в монастир. Однак революція принесла їй ще одне, найстрашніше, розчарування – втрату віри.

В Одесі Таня починає симпатизувати більшовикам. Вона кохає сотника, але він “безтямно залюбився” в закохану в нього молодшу сестру – танцюристку Олю. З помсти Таня видає його в руки чекістів. Та доля милосердна до сотника: розстріл його обминув. Оля влаштувала коханому втечу із шпиталю, а згодом разом із ним вирушила на фронт. У вирі військових подій дівчина загубилася. Побачилися колишні закохані аж через десять років – випадково зустрівши у львівському парку монашку, сотник упізнав у ній Олю...

Життя і смерть, велике кохання, якому не судилося вилитись у щасливе родинне життя (Оля знайшла в монастирі своє справжнє щастя) – це проблеми, що передбачають епічну глибину їх філософського осмислення. Та, як слушно зауважив М.Матіїв-Мельник, “ті духові переміни надто слабо підготовлені” – ця глибина, попри добре вибудовану інтригу, авторові не зовсім вдалася. І все ж, незважаючи на слабкі місця твору, “Дві сестри”, за висловом критика, – це спроба дати повість, “яка поставила би перед нами всю болючу легенду, але в своїх муках величаву і справді героїчну”

[53, с.580]. Хоча авторська увага більше сконцентована на “приватній лінії”, історичні події періоду борні за державність України постають тут далеко не блідим фоном. З гіркотою згадано на сторінках повісті трагічні перипетії боротьби, показано віроломну тактику більшовиків, котрі, використавши галичан у боях із Денікіним, згодом почали ліквідацію вчорашніх союзників. Промовистим є епізод мітингу в Одесі біля пам’ятника Шевченка. Населення гаряче підтримало стрільців. Червоні агітатори були осміяні, лунав клич “Геть червоні прапори! Геть червоні вонучі!”. Та сотник побачив раптом у вікнах будинків “скоростріли, звернені просто на учасників свята. Найменше заворушення, – і ті червоноармійці, що стоять біля скорострілів, скосять наш курінь, як лан цвітистий!” [5, с.61–63].

Про звитягу січових стрільців, їх подвиг, що ніколи не згасне в пам’яті галичан, свідчить і наступна повість О.Бабія – “Перші стежі” (1938). Сюжет твору охоплює значний відтинок часу: від початків створення Легіону УСС, героїчних змагань легіонерів у битвах за Лисоню, Маківку, до закінчення війни. Тут є і той епічний розмах у змалюванні воєнної дійсності, трагедії галицького села, що характерний для “Карпатської ночі” М.Ірчана, і лінія закоханих (Данило Косар – Ліда Садівницька – Юрко Голуб). Автор намагається через призму долі кожного персонажа дати якнайповнішу картину тієї доби, доби великої звитяги й трагічної поразки. Та лінії “приватного життя” виписані блідо, без належної глибини занурення в психологію героїв. Окремі персонажі подані спрощено, одноплосинно (як образ Ліди Садівницької) або тенденційно (соціаліст Василь Маланчин – обмежений, нездібний до науки, неохайний), відсутній показ властивої для епічного мислення еволюції характерів. Часто в уста своїх персонажів автор вкладає цілі політичні промови. Набагато краще Бабієві вдалося змалювання ратних буднів і подвигів, батальні сцени.

“Перші стежі” – це передана у формі художньої повісті історія Легіону УСС від перших днів його становлення, тих радісних днів, які пережила громадськість Галичини у зв’язку зі створенням “рідного війська”. Герої Бабія – учорашні гімназисти, що радіють життю в період канікул, будують плани на майбутнє, – з початком війни добровольцями йдуть записуватися в це військо. Зі зворушенням автор називає їх “першою стежею українського війсь-

ка”. У пориві молодечого запалу, загального піднесення (“до Легіону йшли записуватися, як на Великдень”), буянні надії не чують юнаки гірких попереджень тих, хто вже воював – “за цісаря, а не за Україну! За ось цих генералів, що б’ють нас і катують”. Вони сповнені усвідомлення історичної значимості події, власного вибору: “Ми починаємо нову епоху! Досі ми цілі століття були тільки знаряддям у чужих руках, а сьогодні ми вперше стаємо творцями своєї долі”. О.Бабій, учасник тих подій, показує, як відчайдушно й мужньо б’ються напівроздягнені, погано озброєні стрільці. Своєю мужністю вони прагнуть привернути увагу до Легіону. Лише завдяки героїзмові українських юнаків відбито наступ на Маківку. Жертва, яку заплачено за перемогу, вважає автор, не даремна – “їхні чини дають ім’я безіменній нації”. Навіть німецькі генерали, що лише вчора з погордою відверталися від абияк обмундированих стрільців, після Маківки називають Легіон УСС елітою серед військ.

З гіркотою показує О.Бабій і страшну битву на Лисоні, що стала символом трагедії легіону – “Вона ще й досі червона від нашої крові”. Бабій розкриває трагізм братовбивчої війни, коли в арміях ворожих держав ідуть один проти одного українці. У рукопашнім бою Юрко Голуб чує, як ворог, гинучи від його удару багнетом, у відчаї кличе по-українськи своїх дітей... Знайдений у кишені вояка лист промовляє до Юрка рідною мовою, мовою далекої жінки й дітей, котрих щойно осиротила війна.

Повість О.Бабія має виразне антимілітарне скерування. Війна несе смерть, руїни, голод, утрату людськості по всій Європі. Василь Маланчин, не бажаючи йти добровольцем до Легіону, все ж змушений воювати за цісаря: хлопця мобілізовують на італійський фронт. І якщо його ровесники вмирають бодай із вірою в ту ідею, за яку пішли воювати, то перед Маланчином страшні виразки війни розкриваються у всій безглуздості кривавої бойні. Могутньо звучить ідея засудження загарбницької війни, її антигуманної сутності в розповіді про батальйон 18-літніх новобранців із Галичини, яких старшини женуть у наступ револьверами. Учорашні діти, не розуміючи, чому й за що вони мають гинути, плачуть, гукають матерів. Губляться їх плач і крики в грубій лайці старшин, вибухах снарядів, свисті шрапнелі. Зачервоніла річка Соча від крові вісімнадцятилітніх дітей...

Повість закінчується оптимістичною нотою опису сонячного ранку: уцілілих вояків, що після оголошення миру повертаються з італійського фронту додому, вітає сонце, “що сходило, ясне і усмінене, над країною попелищ і могил”, як символ надії на краще майбутнє.

Тема визвольних змагань звучить і в прозі активного учасника західноукраїнського літературного процесу 30-х рр. *Івана Зубенка (1888–1940)*.

Народився майбутній письменник у м.Валуйки (тепер Белгородська область) 7 жовтня 1888 р. Закінчивши школу у Валуйках, продовжив навчання в Педагогічному інституті у Феодосії. Згодом був призначений на посаду вчителя першої Вищої початкової школи в Херсоні. У 1915 р. Зубенка мобілізували до армії. У часи національної революції він був активним учасником українізації військової частини, в якій служив. Після вторгнення в Україну більшовицьких військ Зубенко – знову на фронті, воює в лавах армії УНР. Згодом був табір для інтернованих у м.Каліш. Тут він займався культурно-освітньою роботою, редагував часопис “Залізний стрілець”, був співредактором літературного місячника “Веселка”. Після звільнення з табірної ув’язнення І.Зубенко залишився в Галичині, оселився в м.Коломия, де з 1926 р. працював співробітником журналу “Жіноча доля”. Коли у вересні 1939 року Галичину окупували радянські війська, органи НКВС “пригадали” Зубенкові його минуле. Письменника настійливо агітували до “співпраці”. Доведений до відчаю, намагаючись урятувати своєю смертю родину від репресій, І.Зубенко випив отруту. Помер письменник 21 серпня 1940 р.

Іван Зубенко ввійшов у літературний процес 30-х рр. як прозаїк, поет, драматург. Жанровий спектр його прозового спадку становлять оповідання, новели, повісті. Один із перших прозових творів письменника – оповідання “Хуторяночка” (1926) – розповідає про тривожні пореволюційні часи. У 1932 р. письменник опублікував повість “Фатум”. Історичним підґрунтям цього твору стали трагічні події 1919 р., пов’язані з т. зв. “трикутником смерті”, в якому фактично була знищена Українська армія.

Особисте знайомство письменника з Головним отаманом Симоном Петлюрою надихнуло його на написання повісті про незвичайну постать цього мужнього лицаря національної революції –

“Тільки меч”. З невідомих причин цей твір залишився незавершеним. Як твердять дослідники, зберігся лише уривок – розділ “Арсенал”.

У період співпраці з коломийським періодичним виданням “Жіноча доля” творчість Івана Зубенка, як, зрештою, й інших співробітників – зокрема Ірини Вільде, Ольги Дучимінської, реценшувала певні впливи мистецького світобачення Ольги Кобилянської. Це явище помітне перш за все в специфіці творення жіночих образів – сильних особистостей, цілісних натур, що підносяться над затхлим світиком міщанського благополуччя, готових офірувати своє життя Батьківщині (“Квітка на багні”, “Галина”, “Зірка”, “Отаман Маруся Орлівна”, “Бирзюківна”, “Леся”). Ці образи перегукуються і з персонажами збірки оповідань Ф.Дудка “Дівчата одчайдушних днів”.

Соратниця І.Зубенка по перу, молода Ірина Вільде, писала: “Іван Зубенко підібрав надзвичайно щасливу тему для своїх оповідань: роль жіноцтва в наших визвольних змаганнях. [...] правда, ми не збудували самостійної України, але чи багато в нас було й таких Лесь (мається на увазі героїні повістей “Отаман Маруся Орлівна”, “Бирзюківна”, “Леся” (1933 р.), які б надихнули своїх наречених, чоловіків, братів святою любов’ю до Батьківщини?” [54, с.120].

У розмаїтому літературному процесі Західної України 30-х рр. І.Зубенко залишив помітний слід і як майстер малих епічних жанрів імпресіоністичного характеру. У 1937 р. критика відзначила його збірку “За кулісами життя”, що стала справді цікавою знахідкою на терені західноукраїнської новелістики саме завдяки майстерному опануванню формою, умінню автора на матеріалі побутовому знайти новелістичну інтригу (новели “Богема”, “Загадка”, “Semper Femina”).

Творчість В.Юрченка, Ю.Горліса-Горського, І.Зубенка органічно належить українській прозі опору, що зафіксувала героїчні сторінки української революції й боротьби із червоними окупантами, стала документально-художнім свідченням проти злочинного режиму більшовиків. Л.Сеник, поціновуючи високо твори тих, хто творив во ім’я України, перебуваючи вже поза межами поневоленої батьківщини, справедливо пише: “Все це була і є ЄДИНА література, незалежно від того, на яких землях проживали і досі проживають її творці. У цьому чи не найважливіший сенс ОПОЗИЦІЇ,

ОПОРУ комуністичному режимові – українська художня література створила духовно вільну “територію”, на якій найвищу ціну, бо заплачену життями, має ПРАВДА, СВОБОДА, ВІРА в незнищеність духа” [73, с.230].

5.4. На перехресті “політики й естетики”: проза Жигмонта Процишина та Ростислава Єндика

Реалії суспільно-політичного життя 30-х рр., зокрема протистояння між репресивним режимом пілсудщини та українськими патріотами, знайшли відображення в прозі **Жигмонта Процишина (1910–1945)**, журналіста й письменника, співробітника часописів “Діло”, “Голос нації”. У 1933 р. у львівському видавництві “Стрибожич” вийшла збірка його прози “Молоде покоління”, що вмістила 15 майстерно написаних новел: “Стасік”, “Батько і син”, “Червона шапочка”, “Княжа вечеря”, “Лист із тюрми”, “Бунт”, “Ліва кампа”, “Прокіп Озеро”, “Кохання Лукіяна Рогожі”, “Ялинка”, “Весна”, “Мамин син”, “Трое дівчат за ґратами”, “Камінь у тихому плесі”, “Божевілья”. Автора цікавила сильна, вольова особистість, здатна до активної боротьби за свої переконання, свою людську гідність. Художньою студією народження такої особистості з учорашнього покірного й затурканого “хлопа” є новела “Прокіп Озеро”. Здорованя з фігурою атлета й сором’язливістю дитини захищала від кпинів сільських парубків його кохана Гапка. Та після сільського страйку Прокіп зовсім безпідставно потрапляє до в’язниці. Тут панують жорстокі закони суспільного дна, тому добрий і покірний Прокіп особливо дратує злодіїв: над хлопцем починають брутально знущатися. Прислужуючи покидькам суспільства, терплячи побої, він не чинить опору. А злодії ненавидять Прокопа, бо він – селянин, господар, кожен же з них мав колись добру “науку” від “хлопа”. І все ж настає ота критична “точка кипіння”, коли тихий і сумирний хлоп вибухнув, до того ж із такою силою, на яку не сподівався ніхто. Коли староста камери спробував особливо нищо познущатися над Прокопом, юнак відірвав від нар “залізну приручку” й несамовито, зі сліпою, страшною своєю нестримністю силою опустив її на голову кривдника: “Так само бебехкають праником баби на селі, коли, втомившись від стояння у воді, перуть навколішки із берега”

[66, с.82]. З тюрми в село Прокіп повернувся зовсім іншою людиною – людиною, сповненою відчуття власної гідності.

Реалії суспільного життя в Галичині відтворено в новелі “Стасік”: учорашній однокласник, що сидів із своїм сусідом-українцем “поруч у лавці”, з котрим цей хлопець “ділив кожний клаптик хліба”, стає поліцаєм і приходять у його дім “робити трус”, заарештовує хворого батька.

Подвигів борців за державність України присвячено новелу “Батько і син”. Жорстокий і героїчний подих тієї доби зримо відчутний на сторінках новели: “На пішоходах попід мурами камениць кидалися нам у вічі жажливі картини: трупи й кров... кров, що як символ воєнного жаху, поклялася чорною, сціпенілою печаттю на міське каміння” [66, с.16].

А в новелі “Червона Шапочка” знайши втілення й нові політичні реалії доби – діяльність націоналістичного підпілля. Новела порушує проблему вибору, що часто тяжчий за вибір між власним життям і смертю. Студент-українець закохується у вродливу доньку польського військового старости, відомого своєю жорстокістю щодо українців. Одного вечора юнак отримав від Спілки наказ виконати вирок над ворогом свого народу. В інструкції було вказано час і місце акції, а також чин польського офіцера. Коли Іван натиснув на спусковий гачок, він раптом побачив поруч з офіцером свою кохану Червону Шапочку...

В основі фабули новели “Кохання Лукіяна Рогожі” – елемент детективно-пригодницький і дещо “штудерний”. Засліплений красою доньки начальника тюрми, політв’язень Лукіян Рогожа відмовляється від утечі, організованої йому соратниками. Він одержимий Гейшею, тому воліє сидіти в брудній камері, тільки щоб під час прогулянки у в’язничному дворі інколи побачити у вікні помешкання навпроти її вродливе личко. Згодом, зазримітивши юнака, Гейша навіть випросила дозвіл у батька для Лукіяна заходити до неї додому акомпанувати до співу (Рогожа мав добру музичну освіту, про що було відомо тюремному начальству). Та врешті Лукіян усе ж вилікувався від своєї “сердечної недуги”: під час одного візиту до Гейші він зустрів молодого поляка, дивовижно схожого на нього самого. Підслухавши розмову, хлопець зрозумів, що цей польський офіцер – її наречений. Ніким не зазримічений, Лукіян одягнувши шинелю й кашкет Вольдемара та без перешкод покинув помеш-

кання начальника тюрми. Через деякий час у кімнаті свого студентського приятеля Соботи, що отетерів від “з’яви постаті у бронзовій шинелі та круглій, дашкованій шапці”, підпільник Рогожа остаточно попрощався зі своїми романтичними мріями.

Жигмонт Процишин майстерно оволодів формою новели, зокрема такими її жанровими різновидами, як епістолярна новела (“Камінь у тихому плесі”, “Лист із тюрми”, “Весна”), “батьярська” новела (“Ліва кампа”), психологічна новела (“Червона Шапочка”, “Мамин син”). Кожній новелі цього автора передує віршове мотто, в якому вияснюється основна думка, “тенденція” твору. Тенденція до органічного поєднання в прозі цього автора “політики й естетики” дала підстави Р.Олійнику-Рахманному виокремити Ж.Процишина серед розмаїття літературно-мистецьких угруповань 30-х як “психологічного націоналіста”, котрий прийняв конструктивіську концепцію літератури, сформульовану раніше Уласом Самчуком.

Натомість проза Ростислава Єндика, антрополога за фахом, засвідчує цілковиту відданість автора донцовським настановам щодо ангажованості художньої творчості національною ідеєю. Часто ця “ангажованість” надмірна та негативно позначається на рівні художності самих творів. Його жанрово-стильові експериментування часто залишалися незрозумілими для сучасників, що й зумовило не зовсім справедливу категоричність в оцінці творчості письменника, зокрема Ю.Шевельовим, Р.Олійником-Рахманним: “Він задовольняв потребу Вісника в такій необхідній прозі, але досить низької якості” [65, с.94].

На наш погляд, прозу Р.Єндика належить розглядати під кутом “вольового неоромантизму”, що “базувався на засадах героїчної літератури, своєрідної нової готики, засвоював конструктивні поетикальні набутки модернізму” [6, с.1]. Рисами “вольового неоромантизму” яскраво позначена історична проза Катрі Гриневичевої (“Шестикрилець”), повість Ю.Шкрумеляка “Вогні з полонин”, до цього стильового забарвлення тяжіє й збірка новел Р.Єндика “Регіт Арідника”. Щоправда, Єндикові важко давалося долання “іхтіозаврів етнографізму”, його неоміфологізм ледве спроможний пробитися крізь міцну шкаралушу наслідувань символічної манери письма Яцківа, романтизму Федьковича та міфологізму Вінченза. Елементи містики тісно переплітаються в його творах з описовим

етнографізмом, а подекуди – навіть грубим натуралізмом (“Пояс чеснотливості”). І все ж його проза тридцятих засвідчує пошуки власного, оригінального мистецького шляху.

У тридцяті роки з’являються друком такі збірки новел і оповідань Р.Єндика: “Проклі́н крові” (1934), “Білі ночі” (збірка любовних поезій у прозі) (1936), “Регіт Арідника” (1937), “В кайданах раси” (1939). Найповніше уявлення про мистецьке обличчя письменника дають твори, розміщені в збірці “Регіт Арідника”, яка “й справді була реготом молодого надійного таланту” [33, с.556]. У жанровому аспекті прозу цієї збірки (як, зрештою, і в більшості прозового спадку Єндика) назвати новелами можна лише умовно: тут простежується синтез жанрів новели, легенди, оповідання, нарису. Однак на користь новелістичного типу художнього мислення все ж свідчить тяжіння автора до незвичайних ситуацій. Єндик намагався дати своїми персонажами тип героя, що є своєрідним синтезом ніцшівської “надлюдини”, людини понад добром і злом, і романтичного борця за справедливість (слід зазначити, що вищою справедливістю для автора та його героїв є свобода й любов до своєї землі, вірність батьківським звичаям), за висловом Б.Романенчука, він “прославляв силу і твердість, волю до чину і моральний гарт”. Уже перша новела, за назвою якої й названо всю збірку, яскраво ілюструє цю апологію сильної особистості, апологію активного чину. В основі її сюжету – гуцульська легенда про Велета, що закував злого Арідника й закликав його іменем Вічної Ватри Гуцульщини. За легендою, доки горітиме Ватра, а гуцули на Великдень писатимуть писанки, на Різдво – славитимуть Господа, зло не матиме сили над Гуцулією. Та лише почнуть забуватися дідівські звичаї, пригасне полум’я духовної Ватри – почне вивільнятися з пут Арідник.

Пейзаж, яким розпочинається новела, за задумом автора мав би надати відповідної тональності всьому твору, однак у ньому надто вже “випинають” “іхтіозаври” зжилого себе символізму: “Сонце конало.. (...) зареготалася темінь довгим спазматичним сміхом”, “війнула полум’ям із зашкірених зубів”. “Потвори розпочали свій танок, опираючись на грудях гір” [24, с.10]. Після грози, що пролетіла над горами, осиротів Юра Кринтів. Його батька, чарівника-мольфара, що не пускав у рідні полонини злої сили, убив грім.

Купальської ночі Юра йде шукати цвіт папороті. Стежка виводить його до Сторожа Вічної Ватри... Юрина доля вирішена ще до його народження: саме він має стати наступним сторожем, боронити рідні гори від нечисті. В алегоричних образах злої сили виразно прочитуються натяки на “червонозору нечисть” (Р.Єндик), що прийде зі Сходу, сплундрує й понівечить давню культуру, звільнить Агідника... Юра та його побратими стануть до страшної борні за свої гори, свою батьківщину.

В основі сюжетних перипетій оповідань і новел Р.Єндика – багатий етнографічний матеріал, увесь спектр гуцульських обрядів, звичаїв, вірувань. Новела “Тонке мольфарування” – це мозаїка гуцульських замовлянь на помсту за кривду; нарис “Звідки беруться мольфарі” – художньо оброблений етнографічний матеріал про мольфарів-градобурів; “Чорногорські шуми” – своєрідна трансформація гуцульських легенд про лісну (мавку). Потяг до таємниці, незвіданого й незбагненого вирізняє молодого пастуха Іванчика (“Чорногорські шуми”) серед однолітків. Хлопець закохується в лісну. Не допомагають ні примовляння старого ватага, ні старовинні обряди. Іванчик сохне, а згодом трагічно гине. Однак і в обіймах смерті не може відмовитися від своєї таємниці: “Він лежав під корчем з простягнутими руками, мовби хотів задержати пізнану таємницю лісів у чорногорських шумах”.

У новелі “Камінна душа” (чи не єдиному з усієї збірки творі, що відповідає цій жанровій дефініції) автор звертається до опришківської тематики, водночас продовжуючи традиції Хоткевича й Вінченца та даючи оригінальний розвиток традиційній темі. Його Бойчук, відчайдушний ватажок опришків, бажаючи собі “нелюдської сили”, за намовою чаклунів чинить страшний своєю нечуваною жорстокістю злочин. Мотив жертвоприношення, характерний для міфу, стає тут певною (хоча й не зовсім вдалою) алегорією. Бойчуків злочин – понад добром і злом; його вчинок позбавляє Єндикова персонажа мук совісті, звільняє від людських почуттів. Однак автор у своєму прагненні культивувати ідеал надлюдини надто захопився ідеологічними гаслами, знехтувавши специфікою гармонійного поєднання в художньому творі всіх рівнів його композиції, у тому числі й ідейно-оцінного. Не дивно, що в критиків (особливо католицького спрямування) проза Єндика позитивних емоцій не викликала. Щоправда, пізніше, на еміграції, цей

автор усе-таки виробив свій власний новелістичний стиль (зб. “Жага”, Мюнхен, 1957). Ю.Клиновий у рецензії на його збірку “Жага” (1957 р.) зауважив, що талант Єндика “своїм корінням (...) виростає з найкращих традицій галицької новели” [33, с.559].

5.5. Імператив України як силове поле життєтворення й текстотворення: громадянський подвиг Івана Садового та Василя Кархута

У тематичному розмаїтті західноукраїнської прози другої половини тридцятих з’являються твори, присвячені праці національно свідомої інтелігенції, тих “безіменних плугатарів”, що скромно й самовіддано посвятили своє життя духовному й національному відродженню галицького села, без подвигу самозреченості котрих не було б такого могутнього й усенародного спалаху боротьби за власну державність у період листопадового зриву, адже “вони [...] відіграли в розбудові національного життя останніх передвоєнних десятиліть величезну роль: розбурхали село, виховали в ньому гін до організованості” [46, с.6]. Праці сільського вчителя присвячені повісті *Івана Садового (Івана Федорака)* “Безіменні плугатарі” (1935) та “Весняний гамір” (1938–39). Іван Федорак (таке справжнє прізвище письменника) сам належав до когорти народних учителів, що, за словами одного з персонажів його повісті, “підносили культуру села, збудили його зі сну”. Відомий у селах Покуття патріот, педагог, культурно-освітній діяч, І.Федорак віддав педагогічній праці 26 років; зазнаючи утисків і переслідувань польської влади, навчав дітей українською мовою, виховував прагнення до знань. Те, чого не змогли зробити з покутським педагогом польські шовіністи, зробили “червонозоряні визволителі”: у 1947 році Івана Федорака було вивезено в Караганду. На рідне Покуття Федоракові повернутися вже не судилося.

Тій благородній меті, якій самовіддано служив І.Федорак, підпорядковують своє життя й персонажі його повістей. Вони прагнуть бачити західноукраїнське село національно свідомим, освіченим, виховати з темного, затурканого владою селянина не просто культурного й грамотного господаря – творця власної долі. Таким є народний учитель Несторович, учителі Понур, Луговий, Ворон

(“Безіменні плугатарі”). В образі Несторовича, його долі є чимало від характеру й долі самого автора. Уже немолодий, без родини, без матеріальних статків, Несторович самовіддано працює на благо рідного народу, незважаючи на утиски й переслідування польської влади, пихатого інспектора Келлера, що перекидає непоступливого вчителя в найгірші, найзатурканіші села. Та Несторович кругом залишає після себе “зорані перелogi”: селяни міняються, в їхніх думках прокидається жадоба змін, усвідомлення своєї людської гідності. Несторович не просто вчить їхніх дітей грамоти – він вчить і батьків взаємодопомоги, спільної праці на користь громади, прищеплює їм потяг до культури й освіти, організовує на закладання “Просвіт”. Своїм молодшим колегам – Михайлові Луговому та його нареченій Марусі – він говорить, благословляючи їх на спільне життя й працю: “... перед вами простягається широкий та непроглядний переліг. Ваш плуг то дзвенітиме, то скреготітиме. Вам невільно випускати зі своїх молодих та дужих рук чепигів. Солений піт заливатиме ваші очі. Холодна злива промочить вас аж до кістки. Тоді затисніть зуби, стисніть цупкіше чепиги і йдіть вперед до своєї мети. – Сійте на тому перелозі добірне та здорове зерно. Засівайте на ньому квітки. Коли ваш посів зазеленіє, викоплюйте з-поміж нього бур’ян та будяки. Свої ніжні квіти поливайте рідним словом, напувайте їх рідною піснею. І коли вдасться нам чим більше зібрати на тому перелозі плугатарів, тим хутчіш всміхнеться до нас наш безмежний та запущений переліг” [70, с.440].

Повісті І.Федорака написані в традиції української реалістичної прози кінця ХІХ ст., вони цілком належать її народницькому дискурсові. І все ж, зробивши акцент на показі тяжкої просвітницької праці народного вчителя без ідеалізації й прикрас, автор подбав і про добре скомпоновану фабулу, психологічно переконливу мотивацію поведінкової моделі своїх персонажів, рельєфно виіпнув образи-характери (особливо привабливим постає на сторінках твору образ Михайла Лугового з його лицарським розумінням честі, людської й національної гідності).

Парадигмі нашої духовної реконкiсти належить творчість і біографія **Василя Кархута**, митця непересічного обдарування, надзвичайно складної й водночас знакової для України долі, адже в його особі маємо яскравий приклад митця-патріота, чие життя й

твори становлять єдиний Текст як феномен національної культури, приклад кришталевої чесності перед самим собою й перед прийдешнім – “зведення життя і текстотворення в зону дії єдиного морального імперативу” (Неборак В.). Цим імперативом стало для нього самовіддане служіння Україні, ідеалам гуманізму. Талановитий лікар-фітотерапевт, активний діяч галицького “Пласту”, член ОУН відбув 17 років каторги за те, що любив Україну й боровся за її незалежність. Колима, Тайшет, Братська ГЕС, Володимирський централ – така “географія”, окреслена більшовицьким режимом для мужнього патріота. Ще до приходу більшовиків у Галичину Кархут зазнав переслідувань польського шовіністичного режиму, відбув ув’язнення в Березі Картузькій, Бригідках, львівській тюрмі на Лонського, куди Кархута вкинуло гестапо за підозрою у зв’язках з ОУН-бандерівцями. Дивовижної сили оптимізм, любов до життя, до природи, до рідної землі – це ті джерела, що в найтяжчих умовах живили високе світло його душі. Як згадував співтабірник Кархута о.Зіновій Карась, “... етапи і конвої, собачий гавкіт і чорна непроглядність, що інколи ламала найсильніших [...] ні злидні тюремних камер, ні людська невдячність не вбили в ньому потребу робити добрі справи на користь всім” [16, с.53].

Ще в студентські роки В.Кархут активно включився в діяльність українського “Пласту”. Пластове виховання було скероване на формування в молоді національної свідомості, чіткої самодисципліни, відповідальності, любові до природи. Адже, за пластовим законом, кожен пластун зобов’язаний “бути вірним рідному краю..., чистим у душі, слові й ділі...”, а його життєвими дороговказами мають стати єднання з Богом, Природою і Нацією [16, с.7]. Не випадково саме вчорашні пластуни згодом ставали вояками УПА.

Перші літературні спроби Василя Кархута (оповідання про тварин: “Гомін з-поза нас” (Львів: Вогні, 1933) та “Поклик вольних” (Львів: Видавництво Івана Тиктора, 1934)) пов’язані з його пластовою діяльністю, з незабутніми враженнями, яких набув автор – початківець у мандрівках рідними Карпатами. Звернувся письменник і до великого епічного жанру: у 1934 р. опублікував повість про підпільну боротьбу українських націоналістів “Вістря в темряві”, яка, на жаль, була конфіскована польською поліцією.

Віра в Україну й любов до своєї землі втримали Кархута від еміграції на Захід. Та після вступу Червоної армії до Львова залишатися тут було небезпечно. Василь Кархут перейшов у підпілля, рятував життя й здоров'я бійців УПА. Коли полювання енкаведистів за лікарем-підпільником стало особливо прицілним, перейшов до діючої повстанської частини, що дислокувалася в Словінських лісах на Львівщині. Удень лікував підпільників, а вечорами йшов у села й допомагав хворим.

Першого серпня 1946 року Василя Кархута було заарештовано. Допити тривали по тринадцять годин на добу. Вирок – 15 років каторжних робіт у вугільних шахтах і золотодобувних копальнях.

Після відбуття дев'ятирічного терміну, коли у зв'язку із смертю “вождя” справи багатьох політ'язнів переглядалися, замість очікуваної амністії було спецпоселення на Колімі. І знову концтабір, етапи. Та в цих страшних умовах Василь Кархут не полишав літературної праці. Свідчення того – оповідання “Непорозуміння”, присвячене “мільйонам собак”. Собака Джульбарс, що стеріг в'язнів, виявляється набагато “людянішим” від своїх господарів-енкадебістів.

Весною 1965 року через сильне погіршення здоров'я Кархута нарешті звільнили. На рідній землі “режим” знову не “обдів” його увагою: хворому, позбавленому засобів до існування, довелося витерпіти ще сім років поневіряння по чужих кутках без права працювати лікарем.

У 1980 році Василь Кархут закінчив фундаментальну працю з фітотерапії “Аптека живої природи”, що побачила світ аж у 1992 р. за редакцією Є.Товстухи. Помер талановитий учений, літератор, патріот 9 жовтня 1980 року. Його подвижницьке життя, сповнене служіння Україні, “скерованість його біографії” до найшляхетнішої мети потверджує слушність міркувань Є.Маланюка (щоправда, висловлених стосовно життєвого шляху іншого митця й патріота – Григорія Чупринки) про те, що “біографія є мистецьким твором її власника”. Цілком справедливо можна сказати й про Кархута В. як про “... чудом явлену постать суцільної людини, з однолитого національного матеріалу зроджену особистість, яка не лише літературно, а що для нас важніше, – біографічно дала зразок національної повноти і великого національного серця” [49, с.230].

Проза В.Кархута тридцятих років творить самобутню мистецьку сторінку літературного життя Західної України. Тонка спостережливість справжнього знавця довкілля, любов до природи (“Пшеничні нетрі”), глибокий гуманізм і вміння щиро й душевно розповісти про життя птахів і тварин ставлять українського автора в один ряд із кращими письменниками-аніمالістами – Ернестом Сетоном-Томпсоном, Редьярдом Кіплінгом, Джеком Лондоном. Слід зазначити, що саме творчість Джека Лондона, популярна в 30-ті роки в Галичині, справила відчутний вплив на формування психологічного наративу аніمالістичних оповідань Василя Кархута. Окрім того, проза обох авторів утверджує закон мужності, сміливості жити. Суто “лондонівською” є й реалізація в окремих творах Кархута цієї ідейної домінанти на композиційному рівні не через ускладнені колізії, а через зіткнення характерів (Біле Ікло – Красунчик Сміт (“Біле Ікло” Лондона Д.); Сіроманець – Арсен Чорний (“Сіроманець” Кархута В.). На наш погляд, є ще один важливий чинник, що вмотивовує певну типологію прози двох авторів: вплив на формування їхніх світоглядних засад учення Ніцше, зокрема ідеї сповідуваного філософом гордого індивідуалізму. І хоча хрестоматійною свого часу стала цитата з листа Джека Лондона до видавця про перебування письменника “у протилежному інтелектуальному таборі з Ніцше” [21, с.34], усе ж його персонажі багато в чому нагадують “ідеалізованих ніцшеанців”. Рецепція ідей німецького філософа у творчості Кархута особливо виразна в оповіданні “Цупке життя”.

До збірки новел “Цупке життя” увійшло, крім названої новели, ще шість творів: “Пробуджений”, “Брама ночі”, “Син Івана”, “Запашна смерть”, “Ні!”, “Загибель роду Чинських”, що становлять цікаву тематично-стильову мозаїку, ідейною домінантою якої є уславлення сміливості жити – жити відчайдушно, кинувши виклик смерті, не зрадити себе, своєї сутності навіть в її цупких обіймах. Стильовий діапазон збірки позначений рисами експресіонізму (“Цупке життя”), символізму (“Брама ночі”), “героїчного неоромантизму” (“Ні!”), “філософічного реалізму” (“Загибель роду Чинських”). Автор майстерно оволодів й архітектонікою новели. Фабульність його творів поєднується з глибиною занурення в психологію персонажів, студією їх внутрішнього світу на “психологічному зламі”, що й передбачає класична новела.

Кархутове “оповідання з життя вовків”, перекладене німецькою мовою Анною Горбач, було включене в Німеччині до шкільної лектури.

Старий ватажок вовчої зграї, що єдиний уцілів після облави, потрапив у капкан, уміло розставлений його одвічним ворогом – людиною. Плин передсмертних спогадів і марень Сіроманця про матір Вовчиху, про свою першу перемогу над людиною вдало поєднується із зимовими пейзажами, колористика яких спрацьовує на посилення відчуття неминучого, відчуття подиху смерті й відчаю старого Вовка, котрий волів би дорого віддати своє життя, перед її голодними обіймами: “Смеркало... На посинілу з заходу блакить викотився спроквола місяць; червоний, достеменно кров’ю налитий. Чим вище піднімався, тим більше від холоднечі блід. Аж ось узялося довкруги нього промінне сяйво: великий хрест, що в осередку його рамен був блискучий – мов головка вбитого цвяха – місяць. Довкруги хреста тремтіло мерехтливе коло авреолі” [29, с.7]. Вовк прагне останньої битви, прагне смерті гарячої, як кров ворога. Голодному й напівзамерзлому, пригадується йому родове повір’я про ті часи, коли людський і вовчий роди були рівними в полюванні й ходили різними стежками. Перед скляніючим від морозу зором вовка проходить міфічна тінь останнього Великого Ватага, що крадеться вночі до людських осель, кидається на жертву й “зчеплює страшну хворобу”: “... кожної ясної, місяшної ночі, на повені, навіщені хворобою, зчепленою вовком, замінюються люди в вовкулак, людей-вовків. Жене їх первісна сила вбивати” [29, с.11]. І раптом пригасаюча свідомість Сіроманця вловила запах людини...

Новела умовно ділиться на дві частини: в одній “точка зору” фокусується в образі звіра, в іншій – людини. Два сюжетні русла зіллються воедино в кульмінаційному моменті твору – зустрічі Арсена Чорного і Сіроманця.

Арсена в селі не любили, він жив самотником у хатині під лісом і промишляв браконьерством. Було в його натурі щось хиже – мабуть, через те, що колись його покусав скажений вовк, якого Арсен задушив власними руками. Тепер чоловік прийшов до лісу перевірити капкани, розкладені ним кілька діб раніше. Арсен не сподівався, що вовк, задубілий на снігу, може бути ще живим. З насолодою переможця штовхнув хижака чоботом. І в цю мить Сіроманець зібрав останні сили. Сп’яніння боротьбою зрівняло лю-

дину й напівмертвого хижака. Вовк із кожною секундою відчував, як полишає його сила: “Сіроманцеві все більше закаламучувався світ. Йому не ставало духу, слабли сили. Та зненависть все ще окропом шпарила в жилах [...]. Зібрав ув останнє всю свою міць, увесь огонь зненависти, бажання розплати зосередив у затискуваних щелепах. Від ніг в гору підступав холод. Усе вище. Доходив до серця, падав мороком на широко вирячене око... Та заки до нього підсунувся жажливий холод смерти, гейзером ринула в одверті ніздрі, все залила – пахуча, червона, гаряча кров, з прокушеної сонної бючки супротивника” [29, с.17]. Цей майстерно відточений пуант новели на рівні композиції зреалізував ідею чину, сміливості жити й умерти, що потужно звучала у творчості пражан, герої творів котрих обирали “гарячу смерть, не зимне умирання” (О.Теліга). Адже не важливо, чи врятується Арсен із прокушеною вовком сонною артерією – переможцем у двобої вийшов той, хто вивищився навіть над смертю, знеможений, розтерзаний капканом, спромігся змусити ворога стати до смертельного двобою. Тому сюжет твору прочитується як метафора апологетики “чину”, волі й мужності.

Ідейно-стильова палітра малої прози В.Кархута досить розмаїта. Як своєрідна художня студія психіки людини в межовій ситуації написана новела “Пробуджений”. Поліщук Кирило вкинув у баговиння односельця, котрий доносив новій владі на всіх “неблагонадійних”. Донощик підстежив, як Кирило повертався від “лісовиків”, і за збереження таємниці зажадав найкращий шматок його землі. Здавалося б, рішучий учинок Кирила і є новелістичною вершиною твору. Однак подієва, фабульна частина – то лише своєрідний вступ до “акції психологічної”. Відчуваючи повільну й невблаганну смерть, зрадник усвідомлює глибину свого морального падіння, його терзають муки совісті. Страшний передсмертний крик, що долинув до Кирилових вух із лісу, умістив і благання порятунку, і благання про прощення. Той крик змусив Кирила здригнутися. Наступного дня до лісу біг уже зовсім інший Кирило – він раптом зрозумів, що вбив людину. Усвідомлення персонажем цієї давньої істини – “не убий” – якраз і становить новелістичну вершину твору.

Свідченням новаторських пошуків В.Кархута на теренах архітекtonіки новелістичного жанру є пригодницька новела з

детективним елементом в інтризі “Запашна смерть”. Мозаїка плину думок, фрагменти чужого щоденника, реальні події із життя персонажа, до рук якого дісталися записи злидаря, довоєнного російського довіреного емісара, таємничі досліди з виготовлення універсальної отрути – без смаку і запаху... Цей твір був радше даниною тогочасній літературній моді. Є серед малої прози Кархута ще одна новела з детективно-пригодницьким елементом в інтризі. Щоправда, до збірки “Цупке життя” твір “Вогні листопадової ночі” не ввійшов (опублікований у 1939 р.). Однак інтрига тут – не самоціль, не погоня за експериментом: у такий спосіб реалізовується важлива проблема вибору між особистим і обов’язком, відданості справі. Кохання до жінки, котра стала по інший бік барикад, виявилася ворожою шпигункою, мусить померти. Хорунжий Роман тільки завдяки своїй пригоді (листопадової ночі під час бою з польською поліцією хорунжого тяжко поранили) опиняється в помешканні друзів, родини Четичів. Та в розгромленій квартирі замість господарів застає свою наречену. Утрачаючи свідомість, хорунжий встиг помітити, як із кишені його плаща, де був пакет із важливими військовими документами, “крадучись, виповзла пещена біла рука”. Роман зрозумів, що саме Ванда і є тим провокатором, котрий видав Четичів польській офензиві. Доки за вікном лунають постріли, Ванда, сподіваючись на перемогу поліції, то пускає в хід увесь арсенал жіночих хитрощів, то намагається силою відібрати в напівпритомного хорунжого револьвер і пакет. Роман із гірким здивуванням побачив те, чого раніше, засліплений коханням, бачити не міг – пиху й погорду зовсім чужої, розпещеної панянки до нього, до його народу.

Мистецький хист автора в побудові сюжету, що синтезував ідейний чинник із композиційною майстерністю, високо оцінив С.Караванський: “... читаючи новели В.Кархута, переконуюсь, що він досить видатний новеліст. Особливо треба підкреслити вміння його компонувати місткий сюжет” [27, с.116]. Такий “місткий сюжет”, що прочитувався в ситуації 30-х особливо актуальним завдяки його ідейній концепції, поєднаний із майстерною архітектонікою, характеризує й новелу “Ні!”.

Основою фабули твору стали події з доби козаччини. Осавул загону Максима Кривоноса відмовився зрадити побратимів – навіть страшні тортури не зламали його стійкості. Тоді мужнього лицаря

живцем замурують у стіну льоху. Коли ось-ось замурують останню продуховину, починається для нього найтяжче випробування: вороги спокушають козака, обіцяючи взамін за зраду свободу, багатство, лицарський статус у своєму війську: “Ще хвилина й замурують тебе. І ніхто, ніколи не довідається про твою жертву, ніхто твого ймення не спом’яне, не згадає, ніхто й слід кісток твоїх не попаде. Твоя жертва пропаща!”. Та доки покладено останній камінь, “заки продуховина замкнулась, з-поза каменю, з того боку, пролунало спокійне, самовпевнене, тверде й невгнуте: – Ні!” [29, с.96]. Літературний персонаж новели кермується у своєму виборі дією того ж морального імперативу, що визначив і життєвий вибір автора.

Життя й творчість В.Кархута належить парадигмі української духовної реконквісти, Тексту, твореного в полі дії єдиного морального імперативу, духовні імпульси якого ніколи не ослабнуть у горнилі національної культури.

1. Агеєва В. Між екзотизмом і традицією / В.Агеєва // Проза про життя інших: Юрій Косач: текст, інтерпретації, коментарі / упоряд. В.Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С.7–15.
2. Агеєва В. Юрій Косач / В.Агеєва // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – Кн.2: Друга половина ХХ ст.: підручник / за ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 250–253.
3. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
4. Цит. за вид.: Арамис. Поганський расизм. Душа українського расизму в новелах Ю.Липи // Нова Зоря. – 1937. – 27 червня. – С.6.
5. Бабій О. Дві сестри: [повість] / Олесь Бабій // Скрипторій історичної прози. Літопис Червоної калини. Історико-літературний часопис. – Львів, 1996. – Т.ІІ, 7–9 (61–63). – С.184–294.
6. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. “Українська література” / О.Баган. – Львів, 2002. – 20 с.
7. Баган О. Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза / О.Баган // Українські проблеми. – 1998. – №2. – С.122–129.
8. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм (Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби) // Наталена Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? Повість, роман, но-

- вели, оповідання, спогади / О.Баган. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С.655–669.
9. Биковський Л. Наталена Королева / Л.Биковський // *Визвольний шлях*. – 1958. – №3. – С.21–22.
 10. Биковський Л. Апостол новітнього українства // Юрій Липа: *Голос доби і приклад чину: зб. наук. праць*. – Львів, 2001. – С.319–323.
 11. Бурачинська Л. Розмах прози (Довкола новелі в 1937 р.) / Л.Бурачинська // *Назустріч*. – 1938. – №5. – С.2.
 12. Вардзарук Л. З печаттю Духа / Л.Вардзарук // *Голгота Василя Кархута: статті, публікації, бібліографія* / ред.-упоряд. М.М.Васильчук. – Коломия: Коломийський інститут Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. – 2005. – С.5–33.
 13. Веретюк Оксана. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі: Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти. – 2-ге вид. доп. / О.Веретюк. – Тернопіль: Тернопільська крайова організація Національної ліги українських композиторів, 2001. – 123 с.
 14. Виноградник Т. Співець учительської долі / Т.Виноградник // *Садовий І.Ф. Безіменні плугатарі: повісті, п'єси* / упоряд. та передм. Т.Виноградника. – К.: Веселка, 2003. – С.5–10.
 15. Гнатишак М. Література і суспільне життя / М.Гнатишак // *Стефановська Лідія. Антонич. Антиномії*. – К.: Критика, 2006. – С.275–293.
 16. Голгота Василя Кархута: Статті, публікації, бібліографія // ред.-упорядник М.М.Васильчук. – Коломия: Коломийський інститут Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2005. – 76 с.
 17. Горак Роман. В пошуках духовного хліба / Р.Горак // *Дзвін*. – 1991. – №1. – С.53–56.
 18. Гординський С. Комплекс оселедця / С.Гординський // *Ми*. – 1935. – №4. – С.155.
 19. Гординський С. Проблема української стихії. З приводу “Нотатника” Юрія Липи // Гординський Святослав. *На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. – Львів: Світ, 2004. – С.161–165.
 20. Горліс-Горський Юрій. Холодний Яр: [документальний роман] / Юрій Горліс-Горський. – Дрогобич: Відродження, 2006. – 429 с.
 21. Денисова Т.Н. Джек Лондон: Життя і творчість / Т.Н.Денисова. – К., Дніпро, 1978. – 124 с.
 22. Долгов К.М. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века / К.М.Долгов. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
 23. Донцов Д. Українсько-советські псевдоморфози / Д.Донцов // *ЛНВ*. – 1925. – №12. – С.333.
 24. Єндик Р. Регіт Аріадника / Ростислав Єндик. – Львів: Винне гроно, 1937. – 267 с.
 25. Заїкин В. Роман Купчинський. Заметіль. III. У зворах Бескиду: повість зі стрілецького життя / В.Заїкин // *Дзвони*. – 1933. – Ч.67 (червень – липень).
 26. Ірасек А. // *Літературно-Науковий Вісник*. – 1930. – Кн.5. – С.456–457.
 27. Караванський С. “З Василем Кархутом...” / С.Караванський // *Визвольний шлях* [Лондон]. – 1987. – Січень. – С.116.
 28. Кархут В. Непорозуміння / Василь Кархут. – *Тижневик Галичини*. – 1999. – 18 листопада.
 29. Кархут В. Цупке життя: новелі / Василь Кархут. – Львів: Батьківщина. – 1937. – 95 с.
 30. Качуровський Ігор. Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму / Ігор Качуровський // *Клен Ю. Твори*. – Нью-Йорк, 1992. – Т.1. – С.5–22.
 31. Качуровський Ігор. Новела як жанр. Науково-популярна розвідка / Ігор Качуровський. – Буенос-Айрес, 1958. – 30 с.
 32. Керницький І. Леонід Мосендз. Останній пророк / І.Керницький // *Київ-Філадельфія*, 1960. – №3–4. – С.72–73.
 33. Клиновий Ю. Єндик, Ростислав. Жага: новелі // Клиновий Ю. *Моїм синам, моїм приятелям. Статті й есеї*. – Едмонтон – Торонто, 1981. – С.555–559.
 34. Коваль Р. “Україна...Чому це слово таке болюче?!” / Р.Коваль // *Горліс-Горський, Юрій. Холодний Яр: [документальний роман]*. – Дрогобич: Відродження, 2006. – С.4–20.
 35. Королева Н. Сон тіні // Наталена Королева. *Предок: іст. повісті; легенди старокиївські*. – К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
 36. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / Наталена Королева. – Дрогобич: Відродження. – 2007. – 669 с.
 37. Косач Ю. Чарівна Україна / Юрій Косач // *Київська Старовина*. – 1998. – №4. – С.58–76.
 38. Косач Ю. Українська література і Юрій Липа // Липа Юрій. *Голос доби і приклад чину: зб. наук. праць* / Ю.Косач. – Львів, 2001. – С.344–358.
 39. Цит. за вид.: Кос Г. Письменник, який втік із Соловків // *Літопис Червоної калини: Літературно-критичні нариси*. – Львів, 1997. – Т.VII. – С.504–505.
 40. Кравців Богдан. Леонід Мосендз і його “Останній пророк” // Мосендз Леонід. *Останній пророк* / Богдан Кравців. – Торонто, 1960. – С.V–XXXII.
 41. Крушельницький А. “У горячці 41” / А.Крушельницький // *Нові шляхи*. – 1932. – №2. – С.117–118.
 42. Купчинський Р. Заметіль. III. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя / Роман Купчинський. – Львів: Червона Калина, 1933. – 177 с.
 43. Липа Ю. Рубан // Липа Юрій. *Козаки в Московії: [історичний роман. Новели]*. – Львів: Червона Калина, 1995. – С.182–229.

44. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Львів: Просвіта, 1992. – 270 с.
45. Липа Ю. Козаки в Московії: [роман із XVII століття]. – 4-те вид. / Юрій Липа. – К.: Видавництво імені Олени Теліги; журнал “Дніпро”, 2000. – 176 с.
46. Цит. за: Виноградник Т. Співець учительської долі // Садовий І.Ф. Безіменні плугатарі: [повісті, п’єси] / упоряд. та передм. Т.І. Виноградника. – К.: Веселка; Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С.6.
47. Лясковець М. Микола Хвильовий: легенда та дійсність / М. Лясковець. – Зальцбург–Інсбрук: Звено, 1948. – 23 с.
48. Магас М. Краще смерть, ніж зрада / М. Магас // Літопис Червоної калини. – 1995. – Ч.10–12 (16–18). – С.36–37.
49. Маланюк Є. Чупринка і проблеми біографії // Є. Маланюк. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – С.227–231.
50. Маланюк Є. Спізнене покоління. Леонід Мосендз і інші // Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – С.332–337.
51. Маланюк Євген. Леонід Мосендз. В п’яту річницю смерті // Є. Маланюк. Книга спостережень: проза. – Торонто, 1962. – Т.1. – С.243–246.
52. Матіїв-Мельник М. Дух степів – чи отаманщина // Матіїв-Мельник М. Твори. – Львів: Наук. т-во ім. Шевченка у Львові, 1995. – С.580–586.
53. Матіїв-Мельник М. Нова повість з часів визвольної війни // Матіїв-Мельник М. Твори. – Львів: Наук. т-во ім. Шевченка у Львові, 1995. – С.577–580.
54. Цит. за: Касьяненко Т. “Створімо свою культуру спільно... й згідно!” Відсвіти творчої біографії Івана Зубенка // Дзвін. – 2000. – №3. – С.119–120.
55. Мейзерська Т. “Призначення України” Юрія Липи: проблема державності і міфологізація історії // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті XX століття: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Одеса, 27–28 квітня 2000 р.) – Одеса: Астропринт, 2000. – С.16–22.
56. Мишанич О. Наталена Королева. Історія української літератури XX століття: у 2 кн.: підручник / за ред. В.Г. Дончика. – Кн.1: Перша половина XX ст. – К.: Либідь, 1998. – С.354–356.
57. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої // Королева Н. Предок: Іст. повісті; Легенди старокиїв. – К.: Дніпро, 1991. – С.633–653.
58. Мосендз Л. Людина покірна / Леонід Мосендз. – Вінніпег, 1951. – 142 с.
59. Мосендз Л. Помста: [Оповіді] / Леонід Мосендз. – Прага, 1941. – 157 с.
60. Цит. за вид.: Мухин М. Яснозбройний Юрій // Київ. – 1953. – №1. – С.44.
61. Набитович І. Леонід Мосенз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / І. Набитович. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 222 с.

62. Набитович І. Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої) // Наталена Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? Повість, роман, новели, оповідання, спогади / І. Набитович. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С.3–36.
63. Цит. за вид.: Набитович І. Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої) // Наталена Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? Повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С.3–36.
64. Нигрицький Л. [Лужицький Григор]. Леонід Мосендз // Новий Час. – 1937. – 2 травня. – №96. – С.17–18.
65. Олійник-Рахманний Р. На літературно-ідеологічних пограниччях // Р. Олійник-Рахманний. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1999. – 240 с.
66. Процишин Ж. Молоде покоління / Жигмонт Процишин. – Львів: Стрибожич, 1933. – 172 с.
67. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами. 1919 – 1941 роки / Б. Романенчук // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. – Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Т.СХІІ. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С.232–255.
68. Руснак І. Галицький літературний процес міжвоєнної доби // Руснак І.Є. “Я був повний Україною...”: Художня історіософія Уласа Самчука: монографія. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – 406 с.
69. Руснак І. Повість Юрія Липи “Рубан” // Липа Юрій: Голос доби і приклад чину: зб. наук. праць. – Львів, 2001. – С.126–135.
70. Садовий І.Ф. Безіменні плугатарі: Повісті, п’єси / упоряд. та передм. Т.І. Виноградника / Іван Садовий. – К.: Веселка. Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 591 с.
71. Салига Т. ... Бо заметілями курилися дороги / Т. Салига // Купчинський Р. Заметіль. III. У зворах Бескиду: повість зі стрілецького життя / Роман Купчинський. – Львів: Каменяр, 1991. – С.133–143.
72. Самчук Улас. Леонід Мосендз / У. Самчук // Слово і Час. – 1997. – №10. – С.24–26.
73. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сенік. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 239 с.
74. Тамарченко Н. Повесть как литературный жанр // Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра): монографія. – М.: INTRADA, 2007. – С.14–41.
75. ОТ [Тарнавський Остап]. Останній пророк / Ідеологічно-моральний трактат Мосендза // Листи до приятелів. – 1960. – №9. – С.3–6.
76. Федорів Р. Про документ часу й таємничого автора “Холодного Яру” // Горліс-Горський Ю. Холодний Яр. [роман]: у двох частинах / Юрій Горліс-Горський. – Львів: Червона калина. – 1994. – С.3–9.

- 77.Хижняк І. Про концепцію національної ідеї у творчості Юрія Липи / І.Хижняк // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Одеса, 27 – 28 квітня 2000 р.). – Одеса: Астропринт, 2000. – С.22–28.
- 78.Хорковський Р. Основні ідеї Драгоманова, Липинського, Донцова і Липи // Липа Юрій: Голос доби і приклад чину: зб. наук. праць. – Львів, 2001. – С.359–368.
- 79.Хороб М. Юра Шкрумеляк: один із чети крилатих / М.Хороб // Сівач духовності: збірник спогадів, статей і матеріалів, присвячений професору Володимирові Полеку. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.197–210.
- 80.Череватенко Л. “... І тим мечем нашим гострим утвердимось” / Л.Череватенко // Липа Ю. Козаки в Московії: [роман із XVII століття]. – 4-те вид. – К.: Видавництво імені Олени Теліги; журнал “Дніпро”, 2000. – С.3–10.
- 81.Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1. – С.161–195.
- 82.Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років: пер. з англ. М.Климчука / М.Шкандрій. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
- 83.Шпенглер О. Закат Європи / О.Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – Т.1. – 663 с.
- 84.Юрченко В. Пекло на землі / Віталій Юрченко. – Львів: Червона калина, 1994. – 375 с.
- 85.Эйхенбаум Б. О.Генри и теория новеллы / Б.Эйхенбаум // Звезда. – 1925. – №6 (12). – С.292.

РОЗДІЛ VI

Збагачення жанрово-тематичної палітри прози в 30-ті роки. Фантастична повість. Історична тематика в дискурсі прози 30-х

Тридцять роки характерні для західноукраїнського літературного процесу жанрово-тематичним розмаїттям як у поезії, так і в прозі, активним пошуком шляхів, якими мало розвиватися далі мистецтво слова, зміщенням акцентів з ідейно-змістового аспекту на експериментування в царині жанру та композиції. Популярними стають малі жанрові форми – новела, етюд, ескіз, хоча представлений і жанр роману (“сентиментальні” романи В.Лопушанського “Гомін душі”, “У споконвічному вирі”, “Перемога”; роман про життя українських шахтарів у Франції В.Гірного “Розгублені сили”, історіософський роман Ю.Липи “Козаки в Московії”, романи У.Самчука та ін.) та жанр повісті (окрім традиційної для літературного дискурсу Західної України жанру історичної повісті, з’являється повість фантастична й повість пригодницька, яскравим прикладом якої може слугувати зокрема твір А.Курдидика “Три королі і дама”). У прозі знову потужно звучить ліричний струм.

Даниною літературній моді, що йшла “via Варшава”, було захоплення галицьких прозаїків (Ю.Косача, І.Зубенка, С.Ольшенка-Вільхи, М.Капія та ін.) містикою, яку культивували польські сюрреалісти (М.Хороманський, П.Хойновський, В.Гомбрович). Для багатьох творів новелістичного жанру цього періоду характерна штучність, “штудерність” інтриги – генерація молодих західноукраїнських новелістів намагалася віднайти власну “формулу” для класичної форми, поклавши в основу новелістичного пуанта химерність настроїв, почуттів, буттєвих парадоксів. Яскравим прикладом таких мистецьких пошуків можуть слугувати новели Ярослава Курдидика “Сусідка з готичької вілли” [12] та Ірини Вільде “Химерне серце” [4]. Гірка гримаса життя замість щасливої усмішки кохання – ось із чим стикаються персонажі цих творів. Щастя – лише марево. Несподівані зустрічі на життєвій дорозі розкривають людині всю повноту буття: і радість світу, і його непроминальний смуток. Вродлива дівчина, у котру закохується герой новели Ярослава Курдидика, виявляється німою. У новелі Ірини Вільде ситуація драматизується ще й тим, що глухоніма красуня, яка

заволоділа серцем оперного співака Алексі, страждає на “умовий недорозв’яз”.

Навіть тема “стрілецької Голгофи” зазнає нових підходів. До прикладу, Анатоль Курдидик, звертаючись до популярного в західноукраїнському літературному дискурсі сюжету, в основі якого – стрілецька колядка, обирає фрагментарно-мозаїчний принцип композиції, акцентуючи не на подієвій стороні, а на потужному ліричному струменеві, настроєвості твору. Новела “Шість писанок” [13] оформлена як спалахи-спогади старенької матері, котра в страсну п’ятницю малює писанки для шістьох своїх синів, полеглих за Україну. Композиційною основою твору, в якій потужно корениться ідейна домінанта, стають лейтмотивні деталі, що набувають глибинного смислового навантаження: ті шість писанок, їх орнамента, котрі стають для сивої матері світом дитинства і юності її синів: “Миколі, найстаршому – чорну з коником, бо коней і господарку любить. Остапові – з церквою, бо співає іноді в церкві, як соловій. Андрієві з квітками – бо сам як квітка. Павлусеві зі смерічкою, бо сам як струнка смерічка, а Дмитрові й Петрові – жовті з вишиванкою – бо самі ще як писанка...”. Не вірить мати, що синів нема. І як задзвонять великодні дзвони, вже котрий рік здається їй, що “летять духом сини, і той з-за альпейських гір по свою чорну з коником, і Остап з-під Одеси по свою з церквою і Андрій з-під Києва по свою з квіткою і Павлусь з-під Меджибожа по свою зі смерічкою. І Дмитро і Петро линуть духом з-за мурів високих, з-за крат чорних – по свою писанку з вишиванкою” [13]. Оригінально підійшли до опрацювання стрілецької тематики Зенон Тарнавський (“Собака стрільця Артура Коса”), Василь Гірний (“Березневе повітря”), В.Юрченко (“Стрілецькі маки”) (Літопис Червоної Калини. – 1935. – Ч.4).

На терені малої прози з’являються імена Андрія Крижанівського (збірка “Міста і люди”), засновника часопису “Ми”, що почав виходити у Варшаві з 1933 р.; Жигмонта Процишина (зб. новел “Молоде покоління” була нагороджена в 1933 р. премією ТОПІЖу), у стилі оповідань Джека Лондона пише свої твори про тварин Василь Кархут (“Поклик вольних”, “Гомін з-поза нас”). Західноукраїнські прозаїки успішно освоюють жанри фантастичні. Так, зокрема, Мирослав Капій видав цікаву повість про мандрівку землян на планету Марс (“Країна блакитних орхідей”, 1932), звер-

нувся до фантастики й у малих жанрах (“Неймовірні оповідання”, 1939). Елементи фантастики знайшли реалізацію в сюжетно-композиційному “вирішенні” повістей Івана Черняви (справжнє прізвище – Еміль Кіцила) “На Сході – ми” (1932) та “Люди з чорним піднебінням” (1935).

Зацікавлення жанрами фантастичними в західноукраїнській літературі цього періоду – це свідчення тих загальних закономірностей літературного процесу, що характеризували розвиток європейської прози міжвоєнних двадцятиліть. Зокрема серед трьох головних струменів, які визначали обличчя літературної Варшави, Єжи Квятковський називає фантастику – “метафізичну, політичну, історіософічну” [21, с.241]. Саме *Мирослав Капій (1888–1949)*, котрий проживав у Жешувському воєводстві Польщі, спробував перо в жанрах “фантастики метафізичної” та наукової.

Народився письменник 5 травня 1888 р. в с.Коцюбинці поблизу Гусятина на Тернопільщині. Після здобуття освіти в Тернопільській гімназії та на відділенні україністики й германістики філософського факультету Львівського університету працював на теренах Польщі (м.Лежайськ, м.Ярослав). Був відомий своїми фольклористичними зацікавленнями та перекладацькою діяльністю, зокрема перекладами романів Жуль Верна. Серед письменницьких здобутків М.Капія – повісті “Країна блакитних орхідей” (1932) та “Із-під срібного Сяну” (1937), підготовлена до друку збірка “Неймовірні оповідання” (1939). Помер Мирослав Капій у м.Косів 24 березня 1949 р.

Фантастична повість “Країна блакитних орхідей” вийшла у Львові в 1932 р. накладом видавничої спілки “Новий час” [7]. Твір не залишився непоміченим: одразу ж з’явився відгук критики на сторінках “Дзвонів”. Рецензент (В.Миронопільський) підкреслив актуальність жанру: “Фантастична повістєва література в нас ледви народжується [...]. Тому з великим інтересом придивляємося ми до появи отсеї нової “повісти будучини” – “Країни блакитних орхідей”, в якій дія відбувається в Українській імперії на початку ХХІ століття, в якій оповідається про лет на Марс мешканців землі, про лет на землю мешканців Марса – нащадків колишніх переселенців на Марс з Атлантиди, про життя на Марсі, про дивовижні марсіянські орхідеї з людськими очима, про долю Атлантиди, а рівночасно й про деякі сторони життя на початку ХХІ століття,

зокрема про столицю молодої, але вже могутньої на початку ХХІ віку Української імперії – Київ” [15, с.626]. Інтрига твору вибудована довкола космічної експедиції, що вирушила на загадковий Марс: літальний апарат “Queen of Virginia” не повернувся на Землю через установлений термін. Земляни з тривогою очікують бодай якоїсь звістки про експедицію. Нарешті у потужній Святошинській обсерваторії спостерегли наближення до Землі літального апарата. Прибульці з Марса виявилися нащадками давніх атлантів, що покинули Землю колись давно внаслідок страшних катаклізмів. Із касети, переданої членами експедиції на батьківщину, земляни дізнались, що “Queen of Virginia” потерпіла на Марсі аварію, та екіпаж уцілів і навіть зумів здійснити експедицію в блакитну долину загадкової планети. Однак автохтонами Марса виявилися... величезні орхідеї, дивовижні й доволі агресивні квіткоподібні істоти, усередині суцвіття яких – око, “живе, ворухливе мов людське око”. Справжнім порятунком для членів експедиції була зустріч із нащадками атлантів. Саме цар атлантів Кроней і його донька Зоя прилетіли на Землю, щоб поклонитися своїй прадавній батьківщині, котру вважали давно загиблою.

Здобутком Капія-фантаста стала розповідь про життя й загибель Атлантиди, опис “марсіанського” побуту й культури атлантів, колоній блакитних орхідей. І хоча автор намагався наблизитись до кращих взірців науково-фантастичної повісті початку ХХ ст. (серед яких – не тільки “Володар світу” Бенсона, “Атлантида” Мережковського, “Аеліта” Толстого, але й “Сонячна машина” Винниченка), прагнув поєднати авантюрну фабулу (якій, до речі, так і не спромігся надати якраз авантюрного характеру) з патріотичною ідеєю, повість усе ж не збагатила української фантастичної прози, хоча й залишається цікавою з точки зору становлення жанру. Автор невиправдано розтягнув сюжет першої частини твору, переобтяжив його малозначимими для ідейно-художнього плану повісті діалогами й монологами, перенасиченими патріотичною патетикою. Хоча Капій намагався змодельовати сюжет довкола зіставлення двох світів – легендарного світу величної Атлантиди й виплеканого уявою автора світу не менш величної Української імперії ХХІ віку, та, як справедливо зауважив критик, “... автор не розробив цієї ідеї, не втілював її в які-небудь яскравіші та глибші форми. Ідея ця, можна сказати, саме лише миготіла, але не світила авторові при писанні

його твору. Тому й зіставлення двох світів вийшло, в суті речі, механічне, чи радше випадкове [...]. Автор не використав як слід навіть мітів про Атлантиду. Проте все-таки Атлантида виступає як світ величної культури минулого. На жаль, значно слабше враження робить на читача змальована в повісті майбутня Україна: в ній ніби то є теж і своєрідна велич, і висока культура й велика могутність, але автор все це позначував лише легкими рисами, не показавши суті й духа цієї майбутньої величності культури й могутності, не показав нам “душі” майбутньої України, як сам він її уявляє. А це було б мабуть найбільш цікавим” [15, с.627].

Цікавішою у творчій спадщині М.Капія є мала проза містичного забарвлення, яку автор планував видати окремою збіркою в 1939 р. під назвою “Неймовірні оповідання”. Публікації перешкодили воєнні події, хоча окремі твори з неї ще раніше друкувалися в “Новому Часі”. Типовим взірцем Капієвої новелістики з “неймовірною” інтригою є новела “Талісман”, опублікована в “Новому Часі” в 1934 р. Тут поєднано високу ідейну наснаженість твору з добре вибудованою архітектонікою, в основі якої – класичний гейзівський “соколиний профіль” досконалої новелістичної композиції, що вирізьблюється вже в назві – “Талісман”. Мирослав Капій, звернувшись до стрілецької тематики, зумів показати героїку днів “листопадового зриву”, не збившись на надричну ноту вже банальної для 30-х патетично-героїчної тональності. Початок твору засвідчує, що жертва патріотів-юнаків сприймається ними так органічно, як і червоні кетяги калини, осяяні листопадним сонцем: “Це діялося в той соняшний день листопадовий, коли на вежах львівських будинків маяли жовто-блакитні прапори, а на вулицях струйками плила кров – тепла ще, червона...”

В такі ясні, погідні дні осінні, калина вилискується червоними, спілими кетягами до сонця, а журавлі у вирій відлітають...

Вже п'ятий день сиділи ми замкнені в будинку головної пошти і відбивалися від настирливого супротивника, що з усіх вікон, піддаш та пивниць слав нам оловом своє привітання у свято нашого відродження...

Вже п'ятий день незрима смерть снувалася по всіх закомарках того понурого будинку й косила нашу невеличку залогу...” [8, с.260]. Наражаючись на смертельну небезпеку, оповідач і його бойовий побратим – четар Березюк – пробираються під шквальним

вогнем скорострілів у штаб із важливим повідомленням. У хвилину короткого затишшя Березюк розповідає про талісман, що впродовж усієї війни оберігає його від смерті. Справді дивовижною є історія появи в четаря цього талісмана: ще на початку війни, маршируючи як кайзерівський вояка вулицями Відня, Березюк вловив раптом на собі чийсь пильний погляд. Якось “пані в чорному” підійшла до нього й втиснула в долоню медальйон із вирізьбленим образом Матері Божої. Жінка прошепотіла німецькою мовою прохання, щоб він ніколи не розлучався з цим образом, а четар раптом упізнав очі своєї старої матері-селянки: “це ж очі моєї нені, заплакані очі, що дивилися довго мені вслід, коли я, розпрощавшись із нею, відходив у світ...” [8, с.265]. Талісман справді оберігав свого власника від смерті та будь-яких прикрощів: четаря не було навіть поранено. Цього разу наказ командира також було виконано. Березюкові належало трохи відпочити й повернутися з провіантом та набоями до своєї частини, а його приятель залишався у штабі. Невдовзі надійшла сумна звістка: авто не доїхало до головної пошти. Четар Березюк убитий... Перший раз четар злегковажив застереженням невідомої добродійки: забув свій талісман на лаві в кімнаті, де вмивався перед від'їздом.

Завдяки використанню промовистої лейтмотивної деталі, що стає й осердям інтригоутворюючого чинника, автор переносить головний акцент із традиційної для прози стрілецької тематики героїчної домінанти на ірраціональне, пов'язане з впливом на долю людини вищої сили.

До жанру політичної фантастики звернувся у своєму “фільмі прийдешнього” (авторська дефініція жанру) “На Сході – ми!” **Іван Чернява (Еміль Кіцила) (1911–1943)**. Твір опублікувало в 1932 р. львівське видавництво “Стрибожич”. У вступі до повісті автор пояснив головну мету, яку ставив перед собою, – розбудити патріотичні устремління читачів: “Розбуджую в ваших грудях тугу й віру, бо, тямте, тільки віра, освячена змаганням, є правдивою дорогою, що лучить дійсність з мрією” [19, с.6].

Фабульною основою твору стало зображення майбутньої української визвольної війни з більшовиками, в якій Україна візьме реванш, зреалізуються плани Мазепи – на Сході запанує сильна, висококультурна, відроджена психічно й духовно українська нація, згине тип українця-невольника. Сам твір Черняви не стільки ціка-

вий, скільки цікава його рецепція, ота хвиля критичних відгуків, що ледь не шквалом пронеслась по сторінках галицьких часописів й звалилася на голову “повістяра-пророка”. Дісталось авторові й за “мистецьку сторінку”, і за ідеологію.

Хоча “мистецька сторінка повісті дуже слабка” (так справедливо зазначалося в одній із численних рецензій), твір став “неабиякою сенсацією”. Майже всі провідні галицькі часописи вмістили рецензії – “від дуже прихильних до скрайньо негативних”, хоча негативних таки було значно більше. На думку літературного оглядача “Літопису Червоної Калини”, твір Івана Черняви цікавий “тенденцією, проведеною в ньому”. Адже вона, ця тенденція, “віддзеркалює ті настрої та устремління, які опанували тепер наш національний доріст – нашу молодь”, виховану на ідеології чинного націоналізму. (Ця ідеологія зреалізовувалася в політичному житті Галичини у першу чергу через діяльність Організації Українських Націоналістів, утвореної 1929 р., що протистояла репресивним акціям польського уряду щодо галицьких українців із початку 30-х рр., – широкомасштабній “пацифікації”). Різко негативну оцінку творові дав Ю.Пеленський. Під криптонімом Єюп він опублікував у часописі “Дажбог” коротку репліку щодо ідейно-художньої вартості “фільми прийдешнього”: “Книжка заслуговувала б вповні на це, щоб про неї не згадувати. Та автор подав нісенітницю, що мусимо рішуче проти цього застерегтися: книжка Черняви не має нічого спільного з українським націоналізмом. – Поза тим сюжети запозичені (з польських другорядних авторів), композиція хаотична, характеристика осіб недбала і недоцільна” [21, с.272]. На сторінках “Нової Зорі” була вміщена розлога рецензія О.Моха (Арамиса) “З літературних новин Молодої України. Од сімени Донцова”, що місцями набирала навіть досить образливого тону, та водночас свідчила про несприйняття митцями католицького напрямку (а до нього якраз і належав О.Мох) націоналізму Донцова: “Як націоналіст автор наликався брідень Донцова про аморальний “енергетичний імперіялізм” і повірив старому спокусникові [...]. ... час, що його автор описує [...], уже наспів, і ми тепер у розгарі його жиємо. Комунізм і католицизм – ні і так, оце ті дві сили, котрі змагаються за будучність людства. І на котрусь з тих барикад мусить прийти свідомий своїх засад мужчина. Не бачити того, зглядно легко відскочити від тої дійсності в нереальну фантазію “прийдешнього” –

це гріх для молоді непростимий. Так робить старець, утомлений життям. І тут саме видно, що автор, вихованець Донцова, – не енергетичний імперіяліст, а дезертир від життя в уяву...” [21, с.274].

З точки зору націоналістичної ідеології повість Черняви була оцінена й В.Янівим, котрий рішуче підкреслив, що твір “суперечить основним założенням націоналізму”, перш за усе вже тим, що в книзі панує матеріалістичний світогляд: “Первородним гріхом книжки є це, що вона голосить гасла матеріалізму, коли тим часом націоналізм це ідеалістичний світогляд” [21, с.274].

Близьку рецензію Г.Костельника на повість І.Черняви вмістив журнал “Дзвони”. Толерантна щодо молодого автора й водночас досить критична щодо настроїв та надмірно претензійного, не підкріпленого художньою якістю твору духу “воєнно-націоналістичної української євангелії” (таку паралель із гумором проводить Г.Костельник), рецензія вказувала як на світоглядні хиби І.Черняви (зокрема примітивність, схематизм персонажів типу “надлюдини”, брак власного життєвого досвіду для висловлення певних сентенцій, що видаються штучними й надуманими, апофеозування війни), так і на брак художності, “нежиттєвість” його персонажів: “Потішаюче те, що молода наша генерація має такі сміливі й великі мрії-апетити. Авторіві без сумніву треба признати письменницький талант. Однак його молодий вік всюди вилазить з книжки “зеленню”. Його книжка хіба стільки має спорідненого з фільмом, що вона писана стилем, подібним до стилю написів на фільмах. Але ж не ті написи творять фільм, тільки черга подій, чого в книжці Черняви нема. Ані Зорів, ані Крукевич не є представлені згідно з психологією дійсного життя” [10, с.582]. Однак “сміливість мрій” молодого автора імпонувала багатьом, адже він мріяв про повернення Україні втраченої державності. За “сміливість мрій” книжка в часи радянської окупації Львова на довгі роки потрапила до закритих спецфондів із вердиктом цензора: “фашист!”.

У тридцять роки залишається популярною й *історична проза* в її різних жанрових виявах, серед яких – історичний роман (О.Назарук “Роксоляна, жінка халіфа й падишаха, Сулеймана Великого Завойовника” (1930), Ю.Липа “Козаки в Московії” (1934), Ю.Косач “Затяг під Дюнкерк” (1936)) та історична повість (А.Лотоцький “Княжа слава”, “Кужіль і меч”, “Лицар у чорному оксамиті”), В.Бірчак “Проти закону” (1936)), М.Голубець (“Жовті

води” (1937)), Ф.Дудко (“Великий гетьман” (1937)), Р.Леонтович (“На прю”(1937)), Ю.Орест (Ю.Тис-Крохмалюк) (“Під Львовом плуг відпочиває” (1937)), В.Островський (“Князь Сила-Тур” (1938)), І.Филипчак (“Будівничий держави” (1935), “Іванко Берладник” (1936), “Кульчицький – герой Відня” (1937)), С.Ордівський (“Багряний хрест” (1937), “Срібний череп” (1937), “Чорна ігуменя” (1937)) та ін.

Простежується подальший розвиток тенденції, що склалася в історичній белетристиці на кінець 20-х: тяжіння до документалізму, увиразнення “ідеологічного коду” (Ю.Косач “Документ чи література?”), долання романтичного струменя в сюжеті та образотворенні. Про популярність історичних жанрів у західноукраїнській прозі вказаного періоду свідчить і дискусія між А.Нивинським та Ю.Косачем, що розгорнулася на сторінках часописів “Ми” і “Назустріч” у 30-х роках: критик А.Нивинський уважав звернення до історичної тематики в добу психоаналізу ознакою провінційності, “вчорашнім днем” (Назустріч. – 1936. –15.11), Ю.Косач наполягав, що зацікавлення історичними жанрами цілком виправдане і в контексті європейських літератур, адже, на його переконання, “сприйняття концепції духової раси, очевидної у наш час панівної ідеї, мусить вести до відродження культу минулого” (Назустріч. – 1938. – 15.02). Історична тематика не втрачає своєї актуальності в дискурсі прози 30-х завдяки своїй “космологічно-відновлювальній функції” – “не тільки організації, відновлення космосу національної свідомості, але й протидії деструктивній силі, ентропії, утримання духовних та фізичних меж національного “Я” через ідентифікацію західноукраїнської людини із цією історією на цій землі” [1, с.201]. Історична белетристика продовжує жити пульсуючий у всіх виявах культурного життя Галичини “історизм тогочасного мислення”, чільний акцент у якому – на прагненні зреалізувати державотворчі імперативи. Ідея української державності пронизує історичні твори Антіна Лотоцького та Івана Филипчака, чия проза була в читацьких колах особливо шанованою. Антін Лотоцький, відомий як автор популярної історії України, творив наратив про витоки української землі, – “першопочаток українського космосу” (С.Андрусів). Історична повість “Княжа слава”, написана як переспів Київського літопису, присвячена подіям сивої давнини, тут підкреслюється тяглість духовного заповіту, переданого Андрієм

Первозванним, виконавцем Господньої волі й духовним “батьком” України-Русі, першим українським князям та їх нащадкам. Занепад колись могутньої держави трактується автором як порушення цього заповіту. У повісті “Кужіль і меч” теж звучить імператив “не зневажати старовини”. Герої твору волею жорстоких реалій часу поставлені в ситуацію вибору: окатоличення чи боротьба за свої національні та людські права? “Взірцевим” персонажем, носієм національних чеснот виступає в повісті княгиня Настуня. У прозі Лотоцького саме жіночі персонажі наділені найкращими рисами: мужністю, рішучістю, розумом, кмітливістю, вірністю. Саме такою змальована й Олена Ружинська, героїня повісті “Лицар у чорному оксамиті”. Історична проза А.Лотоцького цілком належить народницькому дискурсові минулого століття: тут нема якихось художньо-стильових новацій, вона становить типову продукцію масової культури.

Серед авторів, котрі успішно працювали в жанрі історичної повісті, галицька критика вирізняла І.Филипчака, поцінуючи його прозу, як писав літературний оглядач журналу “Дзвони”, за “техніку будови” й “зацікавлюючу нарацію” [5, с.203–204]. Хроно-топ його творів охоплює давньокняжі часи та часи козацтва: “Княгиня Романова” (1927), “За Сян” (1928), “Будівничий держави” (1935), “Іванко Берладник” (“Пропаша сила”, 1936), “Кульчицький – герой Відня” (1937). Ці повісті, по суті, сприймаються як один цикл, що становить художній літопис історії західних земель Русі, у деяких із них діють одні й ті ж персонажі, в основу фабули закладена одна й та ж модель – боротьба за свою землю, її свободу. Прикметно, що проза І.Филипчака виразно засвідчила еволюцію жанру історичної повісті від романтичних тенденцій до документалізму: цю специфічну рису зауважила тогочасна галицька критика, на якій акцентує сучасна дослідниця: “... твори Филипчика – класичний взірець історичних повістей і репрезентант еволюції західноукраїнської історичної прози до документальності, достеменності, стриманості стилю, деромантизації сюжету і образотворення” [1, с.193].

У період міжвоєнного двадцятиліття продовжує літературну працю учасник літературного гурту “Молода Муза” **В.Бірчак**.

В.Бірчак спробував художньо осмислити у своїх історичних повістях, написаних на основі історії західноукраїнських земель,

уроки усобиць руських князів. Цій темі присвячені повісті “Василько Ростиславович” (1922), “Володар Ростиславович” (1930), “Проти закону” (1936). Сам автор писав про своє зацікавлення історичною тематикою: “Манила мене до себе княжа доба, в нашому письменстві мало опрацьована. Я нікого не наслідував, а старався іти своєю дорогою”. Усупереч традиційній історіографії, автор обирав героями своїх творів не “побічну, незнану в історії особу”, а “ту, що в історії відігравала роль, через це історичні випадки мусіли впливати з ділання осіб – а не маси” [3, с.335]. Однак художні спроби осмислення історії В.Бірчаком на фоні західноукраїнської історичної белетристики (зокрема творчості С.Ордівського) видаються слабкими – і форма, і зміст історичної повісті не зовсім давалися письменнику. Сам Бірчак зізнався, що “тяжко бори́кався з матеріалом, який кинула історія, і з формою” [3, с.335].

Історична повість займає чільне місце у творчості **Володимира Островського** (“Князь Сила-Тур”, “Між двома революціями”, “Під знам’я хреста”). Народився письменник 6 червня (за старим стилем) 1881 р. в м.Рейовці на Холмщині. Закінчив холмську вчительську семінарію, вчителював на Холмщині, згодом – у Варшаві. У 1911 році повернувся на батьківщину. На той час припадають і початки його літературної творчості. У 1915 р. холмська вчительська семінарія, в якій викладав В.Островський, була евакуйована до м.Суража на Чернігівщині. У перших тижнях по революції Островський опиняється у Вінниці, де працює в школі, активно займається просвітницькою діяльністю. З 1921 р. письменник повертається до Варшави, співпрацює з часописами “Наш світ”, “Нарід”, “Новий час”, “Діло”. В.Островський був відомий своїми етнографічними зацікавленнями (праця “Життя Холмщини в її піснях”, машинописний рукопис роману “Лемки”), численними оповіданнями, що друкувалися в часописах та виходили окремими виданнями: “Веселі оповідання” (“Син України”, 1921), “Вівці й пастирі” (“Русалка”, 1922), “Холмські оповідання” (“Просвіта”, Львів, 1923). У тридцятих роках у видавництві “Діла” публікувалися його повісті “Сміх землі” (1930) (негативну рецензію на цю повість дав С.Тудор) та “Сільське страхіття” (1932). Після Другої світової війни письменник був репатрійований із Холму до Львова. Дата смерті В.Островського невідома [18, с.157].

Серце В.Островського, його любов належали рідній Холмщині. Опромінена цією любов'ю, постає Холмщина й на сторінках історичної повісті “Князь Сила-Тур” (1938). Звернувшись у часи посилення польських шовіністичних настроїв до минувшини рідної землі, автор прагнув протиставити офіційній версії споконвічної приналежності Холмщини польським “окресам” ідею цілісності українських земель. В основі фабули твору – авторська версія походження Холмщини, підґрунтям якої стали топонімічні легенди, почерпнуті В.Островським із місцевого фольклору.

Події повісті “Князь Сила-Тур” розгортаються в той час, коли слов'янські племена, що населяли Холмщину, відійшли від язичництва й прийняли християнство. Автор висуває цікаву гіпотезу: тут християнство було прийняте ще до хрещення Русі Володимиром. На історичному тлі Островський розгортає оригінальний сюжет, розповідаючи про побут давніх слов'ян, кохання одного з перших холмських князів до юної християнки, його мудре володарювання. Є в сюжеті повісті й побратимство, високий кодекс лицарства, і підступ, зрада. Та найбільший здобуток автора – поети́зація рідної землі, її краси. Йому напрочуд легко вдалися пейзажні замальовки, в основі образотворення яких вчувається перегук із міфологією, багатим світом вірувань давніх слов'ян.

Цікавою сторінкою західноукраїнської прози 30-х рр., що не втратила й донині ані своєї художньої, мистецької значимості, ані високої ідейної, державницької насаженості, стала історична белетристика Семена Ордівського. *Семен Ордівський* – псевдонім Григора Лужницького, відомого діяча літературно-мистецького руху в Галичині міжвоєнного двадцятиліття, одного із засновників літературного угруповання митців католицького спрямування “Логос”, талановитого критика, драматурга, прозаїка. На терені прози Семен Ордівський розпочинав із малих епічних жанрів: у 1928 р. друкувалися його оповідання та нариси “Перша ніч”, “Мій перший подвиг”, “Чорний сніг”, “Марево війни”, “Генерал барон Гатайма”; у 1931 р. – “Кімната з одним ходом”, “Товариші усміху”; 1932 р. – “Гальо, гальо, напад на банк”; 1933 р. – “Годинник з надбитим склом”; 1934 р. – “Стріл уночі”. Тематика цих оповідань – найрізноманітніша, однак уже в цьому сюжетно-тематичному розмаїтті виразно проглядає особлива зацікавленість автора детективною фабулою.

Та найяскравіше талант прозаїка розкрився саме в жанрі пригодницько-історичної повісті, до якого він звертається в кінці тридцятих. Повісті “Багряний хрест” (1937), “Срібний череп” (1937), “Чорна ігуменя” (1938) становлять свого роду трилогію. Ці твори пов'язані тематично, тут діють одні й ті ж центральні персонажі. У передмові до “Чорної ігумені” сам автор підкреслював цю цілісність – “фон повісті змінюється, тільки особи й ідея залишаються ті самі” [11, с.405].

Звернувшись до сповненої високої звитяги доби Богдана Хмельницького, Семен Ордівський зумів поєднати досконало опрацьовану форму “сенсаційної” повісті (детективно-пригодницької) з глибинним осмисленням української історії, захоплюючи інтригу – з потужною ідейною домінантою. “Воскресивши” на сторінках трилогії постаті, що залишалися в затінку історії, автор змалював захоплюючі пригоди справжніх лицарів України, аристократів духу, котрі без вагань віддають за батьківщину життя. У передмові до першого видання “Багряного хреста” було зазначено, що автор “перший пробує дати українському загалові історичну сенсаційну повість, повість, основану на українській історії, повість про змагання цих українців, яких ім'я присипав попіл забуття”. І хоча Григор Лужницький, як, зрештою, усі “логосівці”, не поділяв крайніх переконань Дмитра Донцова, усе ж персонажі його трилогії виразно позначені печаттю аристократизму Духа, вони – репрезентанти донцовського типу “par excellence”, носії ідеології активного чину. Історичною основою для написання трилогії авторові послугували фрагменти старих документів про існування у військах Богдана Хмельницького таємного розвідувального відділу (чорнокирейників). За свідченням цих документів, відділ справді очолював Прокіп Верещака, тому можна говорити про граничну скерованість автора до дотримання історичних фактів, фактів документа.

Семен Ордівський зумів майстерно розгорнути цікавий, динамічний детективний сюжет “Багряного хреста” на основі короткого документа, що зберігся серед архівних матеріалів: повідомлення Бутурліна російському цареві про “чигиринський сойм” у 1656 р. Персонажі повісті – чорнокирейники Торговицький, Пузина, Четвертинський, Верещака – лицарі, що дбають перш за все про державницькі інтереси України. Вони наділені шляхетністю, аристо-

кратизмом духу. Мужні, розумні, високоосвічені, віддані до останнього подиху гетьманові й Україні – саме такими постають на сторінках повісті представники українського лицарства, на відміну від ворогів України – нищих, підступних і брехливих, брутальних і закланних російських князів Куракіна, Болконського, полковника Карпова.

Трилогія Семена Ордівського мала виразну проекцію і на політичну ситуацію в Україні тридцятих років ХХ ст. Устами Богдана Хмельницького виголошує автор гірку історичну правду: “Ніхто так, як Москва, не винищить України” [16, с.108]. Піднімається тут і проблема зради власного народу, батьківщини. Полтавський полковник Пушкар, спокусившись обіцянками царських вельмож, а також керований тією ненавистю, що нею плебс ненавидить аристократів, зраджує українську справу.

Репрезентантами українського, “расового” характеру в повісті виступають “чорнокирейники”. Місце загиблого Четвертинського в таємній організації займає його кохана – Ганна Матвіївна. Саме вона кидає в лице зрадникові Пушкареві звинувачення: “... я непримиримий й вічний ворог московського наїзника, московського кнута, який ви приготували для своїх братів” [16, с.243].

В ідеологічному коді трилогії Семена Ордівського виразно прочитується концептуальна опозиція “чернь-еліта”, що її успадкував письменник із “Чорної ради” П.Куліша, відлунюють тут і думки В.Липинського про державотворчу роль аристократії, філософські концепції Ніцше та Ортеги-і-Гассета.

Повісті Семена Ордівського, показуючи вплив сильної й вольової особистості на хід історичних подій, кидають виклик радянській українській історичній прозі з її акцентами на вирішальній ролі мас (черні) у творенні історії. Як зауважує С.Андрусів, зіставивши “концепції образу Хмельницького в Ордівського та І.Ле (трилогія “Богдан Хмельницький”)), у радянського письменника простежується “суцільна апологія “народних мас” і негачія “панів” [1, с.173].

Сюжети повістей Семена Ордівського розгортаються на міцному “каркасі” ідеологем, та це не шкодить їх художній вартості: тут талановито відтворено дух епохи, дано захоплюючу інтригу, дотримано відповідної для пригодницького жанру динаміки розвитку подій, художньо переконливо змальовано переплетення

людських доль, розкрито глибину людських почуттів, зокрема високе й трагічне своєю жертовністю, офірою задля батьківщини кохання Четвертинського й Ганни Матвіївни. Повісті Ордівського мали величезний успіх у читацьких кіл Галичини. Вони несли потужний виховний потенціал, плакаючи в молоді лицарськість поведінки й відданість Україні.

Історична проза Семена Ордівського (Григора Лужницького) й на сьогоднішній день не втратила ні виховного потенціалу, ні захоплюючого впливу на читацьку рецепцію Великої Пригоди, що відбувається під знаком служіння високим ідеалам. Вона й нині запрошує вдумливого читача до осмислення нашої минувшини, пропонує йому зробити власний вибір: приймати героїчну естафету поколінь, відчувати свою кровну єдність із тими, хто боровся й гинув за Україну, чи залишатися байдужим космополітом.

1. Андрусів С. Минуте // Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. – С.132–202.
2. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький / Є.М.Баран. – Львів: Логос, 1998. – 144 с.
3. Бірчак В. Автор про себе // Володимир Бірчак. Проти закону: Скрипторій історичної прози. – Львів: Літопис червоної калини, 1997. – Т.VI. – С.334–335.
4. Вільде І. Химерне серце // Ірина Вільде. Незбагненне серце / упоряд., вступ. стаття і прим. М.А.Вальо. – Львів: Каменяр, 1990. – 255 с.
5. // Дзвони. – 1933 (квітень). – Ч.4. – С.203–204.
6. Ільницький М.М. Історія мисляча // Ільницький М.М. Людина в історії: [сучас. укр. іст. роман]. – К.: Дніпро, 1989. – С.10–148.
7. Капій М. Країна блакитних орхідей: [повість] / Мирослав Капій. – Львів: Новий час, 1932. – 160 с.
8. Капій М. Талісман // Потойбічне: Українська готична проза ХХ ст. / упоряд., вступне слово, бібліографічні відомості Ю.Винничука. – Львів: ЛА “ПІРАМІДА”, 2005. – С.260–273.
9. Качкан В. Із забуття – на царину рідної культури // В.А.Качкан Українське народознавство в іменах: у 2 ч. – К.: Либідь, 1994. – Ч.1. – С.310–318.
10. Костельник Г. Рецензії. Іван Чернява: На Сході – ми! Фільм прийдешнього // Дзвони. – 1932. – Ч.7/8 (16/17). – С.581–584.
11. Цит. за: Купчинський О. Слово про Григора Лужницького // Семен Ордівський. Чорна ігуменя. Історико-пригодницькі повісті. – Львів: Червона калина, 1994. – С.405–411.

12. Курдидик Я. Сусідка з готицької вілли // Неділя. – 1934. – 22 липня.
13. Курдидик Я. Шість писанок // Неділя. – 1934. – 8 квітня.
14. Мельничук Б. Випробування істиною / Б.І. Мельничук. – К.: ВІД “Академія”, 1996. – 272 с.
15. Миропільський В. На крилах фантазії / В. Миропільський // Дзвони. – 1932. – Ч. 9 (18). – С. 626–628.
16. Ордівський С. Чорна ігумена: [історико-пригодницькі повісті] / Семен Ордівський. – Львів: Червона калина, 1994. – 411 с.
17. Свістольнікова О. Жанрові моделі історичної прози в українській і польській критиці 20–30-х років XX сторіччя // TEKA KOMISJI POLSKO-UKRAIŃSKICH ZWIĄZKÓW KULTUROWYCH. – LUBLIN, 2004. – Т. 1. – S. 179–187.
18. Скрипторій історичної прози. – Львів: Літопис Червоної Калини, 1996. – Т. 3. – С. 157.
19. Чернява І. На Сході – ми!: [фільм прийдешнього] / Іван Чернява. – Львів: Стрибожич, 1932. – 198 с.
20. Хороб С. Українська релігійна драма // С.І. Хороб. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
21. Цит. за вид.: “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років XX ст.: Антологія урбаністичної прози / Авторський проект, вступ. слово, бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА Піраміда, 2006. – 344 с.
22. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – 598 s.

РОЗДІЛ VII

Метанаратив Уласа Самчука про українську людину на перехрестях історії

На тридцять роки припадає становлення одного з найяскравіших прозаїків усієї української літератури – митця з потужним епічним мисленням Уласа Самчука: “Як письменник Улас Самчук сформувався й видав свої найвидатніші твори у 20–30-х роках, і, очевидно, його місце саме в цьому періоді, хоч він був активним творцем літератури і в 40–70-ті роки, а останні його книжки вийшли на початку 80-х, тобто його творчість приєднала у широкому часі 20–70-х років, в якому активно й наполегливо він творив свою книгу життя” [51, с. 30].

Дитинство і юність Уласа Самчука припали на буремний час тих змін, що шквалом пронеслися по Європі, перекроїли карту світу, змусили занурених у працю волинян осмислювати себе й своє місце у світі. Учораšní затуркані злиднями дядьки ставали сільськими політиками й “дипломатами”, рятуючи нажите працею від контрибуцій різних влад, що з калейдоскопічною швидкістю змінювали одна одну: “До середини двадцятих років, коли політична ситуація відносно стабілізувалася й життя увійшло в якісь рамки, основні етапи становлення своєї особистості Улас Самчук уже пройшов: культурно-просвітницька праця на селі; неприйняття польської окупаційної влади; національне самоусвідомлення, мрія бути “з Україною”, що породжувало навіть прорадянські симпатії (У. Самчук зробив невдалу спробу перейти Збруч), які, проте, під впливом дійсності швидко розвіялися” [3, с. 165]. Перебуваючи в ув’язненні, юнак мав змогу на власні очі побачити втікачів із радянського “раю”, що поклато край ілюзіям щодо національної політики, яку провадили більшовики на Україні (щоправда, новий рецидив таких ілюзій мав місце ще в 1929 р., коли Самчук звертався до радянського посольства в Берліні з проханням дозволу на виїзд у СРСР⁴). У його свідомості визрівала рішуча готовність шукати шляхів із провінційної заскорузлості окупованої Волині в Європу, у світ. Тому в липні 1927 року Улас Самчук дезертирував до Німеч-

⁴ Жив’юк А. Між Сциллою політики і Харібдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука. – Рівне: Ліста-М, 2004. – 184 стор., іл.

чини. Згадуючи згодом цей визначальний у своїй долі епізод, письменник у першій книзі спогадів – “На білому коні” – зауважив: “І хоча я втратив усі стежки до краю предків, але знайшов вихід у світ, і було це для мене вирішальним” [38, с.23]; “Що я тоді шукав чи відкривав? По-перше, Європу, а по-друге – епоху. Європу для себе, а епоху для всіх” [38, с.31]. Відбувши як покарання за перехід кордону тритижневе ув’язнення в німецькій тюрмі, Улас Самчук оселився у м. Бойтені, заробляв на прожиття спочатку як візник вугілля, згодом приватними уроками російської мови. Однак Самчука вабила Прага як український культурний центр, де на той час зібралися кращі сили культурно-політичного життя української еміграції. Улітку 1929 р. він переїхав до омріяного міста. Про празький період свого життя письменник згадував із такою ж ностальгійною ніжністю, як і про Волинь. Адже тут відбулося остаточне формування його суспільно-політичної свідомості, тут він сформувався і як митець: “У житті кожної людини є час і місце, що творять вісь її буття. У моєму житті таким місцем була Прага і час, у ній прожитий [...] ... тут я визрів як письменник, тут появились основні мої писання, тут формувалися мої ілюзії, мої фата-моргани, мої суперечності” [38, с.11].

Самчуків шлях у літературу розпочався ще 1926 р. публікацією оповідання “На старих стежках” в одному з варшавських часописів. З 1929 року він починає співпрацю з “Літературно-Науковим Вісником”, журналом католицького спрямування “Дзвони”, з чернівецьким часописом “Самостійна думка” та берлінським виданням “Розбудова нації”. У “Дзвонах” серіями (починаючи з першого номера 1932 року) були видані два томи “Волині” – “Куди тече та річка” (1932) та “Війна і революція” (1935). Уже третій том – “Батько і син” (1937) – публікувався приватним видавництвом без допомоги журналу: редакцію не влаштовували допущені тут “релігійні помилки і не вповні ясна ідеологія” [8]. На початок 30-х років припадає й журнальний варіант публікації роману “Кулак” (“Літературно-Науковий Вісник”, 1931; “Самостійна думка”, 1935–1936), твору, “спрямованого на захист життєтворчих спроможностей українського селянства” (С.Пінчук); у 1933 р. львівське видавництво “Дажбог” друкує збірку оповідань письменника “Розбита богиня”. Улас Самчук одним із перших виносить обвинувальний

акт страшній політиці більшовицького геноциду на Україні романом “Марія” (Львів: Українська бібліотека, 1934).

Як справедливо зауважив С.Пінчук, найвизначнішим досягненням Самчука є роман-трилогія “Волинь”: “Це – гімн Волині, її самобутнім людям, селянській праці, любові до землі, сімейним підвалинам народного життя” [25, с.12].

“Волинською сагою” митець заявив про себе як майстра розлогого епічного мислення, що володіє талантом бачити долю й окремо взятої людської особистості, і цілого народу; філософа, котрий дошукується відповіді на питання історичного призначення цього народу, речника найважливіших духовних цінностей, що визначають глибинний рівень ментальності нації й підвалини гуманізму. У полі зору митця – становлення національної свідомості волинського селянина у virі бурхливих подій Першої світової війни, революції, проголошення УНР, польської окупації. Тому персонажі його “Волині” – репрезентанти активної життєвої позиції, суголосної донцовській ідеології “чину”, дії. У доповіді “Ідейні мотиви моєї творчості”, виголошеній в Оттавському університеті 28 лютого 1971 р., автор підкреслив: “Мені здавалось, що боротьба є справжнім феноменом життя, але не як самоціль, а лишень засіб до цілі. А тому вона мусить бути керована не лишень сліпим інстинктом як анархія діяння, а також свідомою волею, як організована функція.

Приблизно в засязі такого ідейного наставлення я будував свої творчі задуми, їх типаж і їх філософію [...]. “Волинь”, тобто земля предків, історія, місце на планеті, любов серця, містика душі і частина народу, zagrożена чужим загарбником...

Автор цієї книги й сама книга не вийшли з рамок традиційного середовища української дійсності, тобто села, лишень у цьому випадку малось на увазі розглянути ту дійсність і бачити її з трохи іншої точки бачення, ніж це звичайно було прийнято робити в літературі української мови. Хотілося бачити українське село, його побут не лишень як об’єкт зовнішнього зображення, а також як суб’єкт певної символічної приреченості, з якої має виступити на кін життя нова українська духовність з новим історичним завданням [...] Село має стати свідомим селом, і не лишень національно, а також політично і також людсько” [35, с.62]. Що ж до жанрових параметрів “Волині”, то дослідники говорять про “типовий для епопеї хронікальний сюжет” (Ю.Безхутрий), наводять переконливі

аргументи й на користь “автобіографічного роману-хроніки” (М.Жулинський).

Окреслюючи контекст “Волині” в українській літературі 30-х, Г.Костюк називає “Людолови” З.Тулуб, “Чотири шаблі” Ю.Яновського, “Мати” А.Головка, “Роман міжгір’я” І.Ле, “Чорне озеро” В.Гжицького. Однак, як справедливо зауважує дослідник, “Найдражливіші й найпекучіші питання української людини того часу в тих романах були або заховані в глибокий підтекст, або обійдені й заховані в далеку від української дійсності тематику”. Виняток становили “Вальдшнепи” М.Хвильового та “Робітні сили” М.Івченка, та обидва романи були заборонені. Отже, Самчукова трилогія “посідатиме в українській літературі того часу провідне і центральне місце” [15, с.500–501]. І все ж твір, рівноцінний Самчуковій “волинській сазі”, був: поруч із “Волинню” тогочасна західноукраїнська критика ставила повісті Галини Журби “Зорі світ заповідають” та “Револуція іде”, у плані художності надаючи останнім навіть певну перевагу (М.Голубець, М.Матіїв-Мельник).

Що ж до світового контексту, то В.Державин проводив паралелі між творчістю українського автора та романістикою К.Гамсуна, О.Гарнавський підкреслив близькість міфопоетики Самчука й грецького письменника Н.Казандзакіса, М.Білоус-Гарасевич розглядала “Ост” у контексті “Доктора Живаго” Б.Пастернака та “Архіпелагу Гулаг” О.Солженіцина.

Якщо ж дошукуватись літературних витоків, що сформували епічний розмах стилю Уласа Самчука, аналітичність його художніх спостережень й узагальнень, глибину психологізму внутрішнього світу персонажів, то спогади самого автора свідчать про вплив на становлення Самчука-прозаїка творчості Л.Толстого та Ф.Достоевського. Зрештою, навіть загальний принцип хронотопної організації художнього світу кожної книги трилогії, як на наш погляд, перегукується з хронотопом становлення особистості, що є визначальним у часо-просторовій організації “Детства. Отрочества. Юности” улюбленого Самчукового автора.

Домінуючий мотив першої книги трилогії – “Куди тече та річка” – це мотив пізнання дитиною світу й себе у світі. Секрет особливої щирості тону, з яким автор-оповідач розкриває всі душевні порухи малого Володька Довбенка, полягає в закоріненості біографії персонажа в подіях та переживаннях самого автора періо-

ду його дитинства і юності, у вдало вибраній наративній стратегії оповіді. На сторінках першої книги постає багатий і яскравий світ дитинства. Це також і світ українського селянського космосу, в якому є дивовижне й очікуване цілий рік дійство Різдва, прекрасна волинська природа, Лебедщина й Запоріжжя, розкішний батьків сад і річка, що зробила з малого хлопця філософа й мандрівника, спраглою відкривати світ. Прикметно, що природа на сторінках роману постає і як самоцінний прекрасний образ, покликаний увіразнити важливий, можна сказати основоположний для Самчукової прози, міф України як “Terra mater” – родючого чорнозему, матері-годувальниці, своєрідного “*imago mundi*”. Справедливо підкреслила С.Барабаш “незвичайність” Самчукового пейзажу, який у художній реальності його творів займає особісне місце, бо “найглибше виражає характер українського мислительного космізму, органічної вписаності окремої людської долі – в усьому комплексі прекрасного і трагічного – у закони всесвітнього буття” [2, с.173]; “кожен пейзажний малюнок дихає повабом реалістичного живопису, повнозвучністю людського життя, транслуючи енергію злагодженої, надійної буттєвості” [2, с.175]. Природа постає на сторінках твору найчастіше як храм для молитви, як джерело непроминальної краси, що живить хліборобську душу: “Який ранок! Сонце, скрізь сонце, по всіх верхах, по вербах, по вільхах, по соснах, по дубах. Світ – храм, а в нім засвічено всі свічі” [33, с.145].

Отже, у центрі роману – український селянський космос, моделлю якого є хутір Довбенків, та “... історія українського роду – головної ланки українського етносу” (В.Шевчук). Чи не тому образотворення на сторінках “Волині” тяжіє до монументалізму, адже в сакрумі цього роду, у полі дії його священного життєвого простору все мусить бути позначене рисою справжності, надійності, непроминальності.

Тяжінням Самчука до монументалізму позначена перш за все специфіка творення центральних персонажів: потужний імпульс образній системі всього твору задають перші рядки твору – автор крупним планом подає образ батька, голови родини, її годувальника й захисника: “Батько корчує пні за лісом на вирубі”. Ця містка й лаконічна фраза містить “антропологічну проекцію просторової моделі світу” (Н.Плетенчук) усієї трилогії: життєвий простір Володька й цілої родини (як української патріархальної родини

назагал) тісно пов'язаний саме з постаттю батька. Матвій Довбенко – образ українського селянина, міцно врослого клопотами в землю, ґрунт, однак духовним своїм життям скерованого до неба. Матвій нагадує водночас біблійного патріарха й нащадка київського Кожум'яки, звитяжного переможця змія, тому в системі образотворення цього персонажа часто задіяна гіперболізація: “Зросту Матвій великого... Постать його потужна, міцно збудована, “яких сьогодні вже немає”. Робота в його руках горить. Ступить – земля гнеться. Ударить кулаком – довбні не треба. Дуб дубом мужик” [33, с.19]. Самчуків персонаж не терпить фальші, тому й сам “справжній”, надійний, як земля, і натхненно-одухотворений працею на цій землі. Самчук у характері свого героя постійно підкреслює чільні риси національного характеру, серед яких – креативність, сприйняття праці як творчості: “Різьба чола нагадує майстра, що кохався у величчї гніву великих богів великого минулого” [33, с.231]. День Божий для Матвія починається й закінчується молитвою й працею, яку він сприймає як Боже благословення. Осердя його світогляду закорінене у високих християнських цінностях і в почутті кровного зв'язку із землею. Хутір, сад, садиба, поле – то модель земного раю для старшого Довбенка, однак раю, в якому треба працювати в поті чола, бо земля, не зрошена потом, урожаю не дасть, а “панський”, легкий хліб – нетривкий і ненадійний. Тому й дітей своїх привчає Матвій до праці: “...не дай собі спокою, не оплутай неробством, не ляж колодою, хай ти як день, так і ніч трудишся, міркуєш, дбаєш, шукаєш, і тоді Бог тебе благословить” [33, с.129]. Ця глибока життєва мудрість – праця в поті чола як сповнення Божої волі – вирізняла назагал світогляд заможного українського селянина, котрого з приходом більшовиків затаврують як куркуля, “кровопийцу” й візьмуться “експропріювати”. Працьовитий, строгий і мудрий, чесний, наділений гострим розумом – таким постає на сторінках “Волині” Матвій Довбенко. Його мова, ваговита, позбавлена половини марнослів'я, розкриває глибину характеру, тривкість його духовної основи: “Без Бога мужик порожнеча. Як ото клуня без снопів чи засіки без зерна” [33, с.30]. Саме від батька Володько почув перші “лекції” з географії та космогонії, саме батько заклав у його душі міцний фундамент любові до рідної землі й до світу, простою селянською логікою розкрив найважливіші онтологічні проблеми.

У першій книзі роману Самчук створив гімн любові волинській землі, гімн любові до роду, родини з її культом Батьків і Дитини. Враження власного дитинства – прекрасна природа Лебедщини, переїзд до Тилявки, школа, будні й свята, взаємини в родині – усе це постає на сторінках твору, опромінене світлом авторового серця. Тут звучить і ностальгія письменника-експатріанта “за минулим як втраченим раєм, тією “землею обітованою”, яка українській людині може дати силу ствердитися у світі” (Р.Мовчан). Тому слушною є думка про образ рідної землі як ключову метафору, що пронизує всі рівні тексту: “Від цієї ключової метафори – відштовх до ширших, символічних розгортань, та до її конкретизації в образі Волині” [21, с.112].

Друга частина “Волині” – “Війна і революція” – є водночас літописом “времени лютого” (тяжких років Першої світової, революції, що огненним шквалом пронеслися по українських чорноземях, спустошили селянські господарства, посиротили родини) і діаграмою росту національної свідомості серед українського селянства, котре ще вчора вважало себе “руськими” й вірними підданцями “царя-батюшки”.

Улас Самчук змальовує й трагедію, що прийшла на волинську землю з більшовицькою навалою, художньо переконливо та історично достовірно показує “психологію орди”, носіями якої є опричники пролетарської ідеології.

У “Волині” чітко сформувалися основні концепції розуміння Уласом Самчуком історії України, що з кожним новим художнім чи публіцистичним твором будуть реалізовуватись як струнка система історіософських поглядів. Дослідниця І.Руснак означила цю систему поглядів Самчука як “національний консерватизм, основні ідейно-естетичні аспекти якого зросли на ґрунті органічного відчуття України, з одного боку, як явища, закоріненого у реальному часопросторі, з іншого – як категорії онтологічної, буттєвої” [28, с.66]. Автор намагався осмислити місце й роль українця в розбурханій стихії воєнного лихоліття й революції. Виходячи із чільних рис етнопсихології, Самчук розкрив ворожість більшовицької ідеології світоглядів українського селянина, органічно пов'язаного із землею. Як “суворий літописець доби”, автор фіксує вияви зростання національної самосвідомості вчорашнього темного волинянина, уміння побачити за брехливими лозунгами про землю й рівність

справжню сутність нової влади: грабунки, знущання, мародерство, плондрування всього, що було дорогим українському серцю. “Каторжани!” – такий місткий вирок дістала нова політична сила в сільських “політиків”.

З “книжечок в червоних палітурках” Володько вчитав: “релігія – народна отруя”. Страшні слова сіють у дитячу душу зерно сумніву. І тільки всезнаючий батько розвіює його: “Хай то буде сто раз правда, а по-моєму – це брехня. – Він це сказав, мов неблаганний суддя чи пророк. Навіть правиця його з розгорненою долонею простяглася і придушила Володьків спротив” [33, с.278–279]. Матвій органічно не приймає “соціалізму”. На палкі запевнення Володька, що пани “пили кров з працюючого люду”, батько заперечує: “... пан був пан, а мужик сам по собі, як кожний чесний чоловік [...]. Та які в чорта вони кровопивці. Дурні – от що. Ти дай мені такий масток, так я гори озолочу, а вони гнили в них щорік, щодень, поки не зогнили”. Що ж до більшовицького лозунгу про землю – козирної карти в заграванні з селянами, – то Матвій і тут міркує по-своєму: “Земля, правильно, не сміє гуляти. Земля належить тому, хто працює і хоче працювати. Даром ні. Не хочу даром, коли можу купити, а той, хто не може, – в розстрочку, на виплат. Знаю і тобі заповідаю: дароване завше боком вилізе. Тільки своє, працею куплене, солодке й дороге. Не оповажся робити інакше” [33, с.281].

Осмыслиючи причини російської революції, Улас Самчук схилявся до думки про їх закоріненість у ментальності росіян: “Він був переконаний, що “варваризація” політичної еліти почалася ще в часи московського царства; [...] якщо в Київській Русі були вільні купці й ремісники, то в Московії процес ішов у зворотному напрямку – від свободи до рабства” [28, с.144–145]. Московська імперія завжди “збирала землі” за “східними, татарськими методиками”: завойовники захоплювали новий простір, а корінних жителів виселяли на необжиті болота. На завойованих територіях доценту викорінювали місцеві традиції. Самчук уже у “Волині” починає деміфологізацію російського “месіанства” й “культуртрегерства”. Автор правдиво змальовує прихід більшовиків як навалу татар. Реквізиція за реквізицією, розстріли, матюки: “... душі минулого, мешканці безмежних степів злетілися в орду і під зручним керуванням ханів пруть на захід” [33, с.372]. Самчук переконливо

показав глибинну сутність ментальності орди: той, хто ніколи нічого не створив, не посіяв зернятка й не виростив колоска, не бачив біленої хати й квітки біля хати, не навчений шанувати батьків і працю, ніколи не пошанує нічого чужого. Лакоми на дармове, обдерли “азіяти” з червоними стрічками все біля селянських хат, витоптали, випасли кіньми ниву, вигребли припаси з комори. Матвій Довбенко з гнівом говорить про саму сутність психології “пролетарів”: “Сьогодні прийшов паршивий шарпатюга до моєї хати, сів і розпорядки дає... У-у-у!... Як шкода, що сили нема. А то одною рукою в’язи скрутив би і вишпурнув на гнійницю. Пролетарія! [...] Мільон на Голготу має йти, бо, бач, босяк і злодій задумали собі в панів бавитись!” [33, с.379].

У круговерті суворих днів визріває Володькове розуміння себе як частини стражденної української землі й свого народу, усвідомлення його “інакшості”, відмінності від “заволок”, котрі “землю нашу обсіли”, протест і бажання не коритися чужинцям. На сторінках роману оживають і дні звияги й боротьби, коли було відчутно породільні муки нової держави, що змагалась за право бути. Буремні події докотилися й до волинської глухомані: майнула селянам досі не знана Україна яскравим спалахом жовто-синіх знамен, одкровенням рідного слова – полум’яними рядками Шевченкового “Кобзаря”, білозубими усмішками відчайдушних юнаків, готових на смерть за Неньку... І стало те дивне й незвичне колись слово тепер рідним і близьким: “Україна в його уяві вже не те щось видумане і химерне. Ні. Україна це він сам – Матвій Довбенко” [33, с.394]. З усвідомленням себе як частини нації приходить і гостре бажання державності: Матвій посилає старшого сина Василя до українського війська, бо “... наперед ту землю відвоювати треба”.

Друга книга “Волині” – це літопис суворих днів народного гніву, днів, що згодом стануть легендою, полум’яними літерами впишуться на скрижалях національної пам’яті, яку так жорстоко намагатимуться викоренити опричники більшовизму, тому й суворо-об’єктивний голос наратора-очевидця набуває легендарно-героїчного пафосу: “... встала легенда, якої ще не було. Предки вийшли з могил і на тачанках пройшли степами. Вони боролись і побороли, вони шукали і знайшли. Хай будуть благословенні дні, коли сонце світило їм. Хай пам’ять про них вівіки царствує. Он їх сліди і по них ідуть, все йдуть, все нові, все спрагнені перемоги. І

коли ті, що увійдуть у землі свої переможні, стануть до сходу і заходу на всі сторони великого світу, вони засвідчать: землі ці куплені за піт і кров поколінь. Вовік хай живуть на них вільні люди. Чуйте, глухі, і бачте, сліпі! Ми кажемо це вам усім – навіть тим, що ненавидять, і тим, що не вірять” [33, с.403]. Риторика авторського відступу наче “розмикає” часово-просторові рамки описаних подій у вічність, на рівні читацької рецепції дає відчуття співпричетності, спрацьовує на увиразнення коду національної ідентичності.

Остання частина трилогії – “Батько й син” – розповідає про життя в умовах польської окупації. Самчукові персонажі пройшли складний шлях самоусвідомлення. Поступово викристалізовується світогляд Володька, основою якого стали міцні моральні підвалини характеру, закладені батьками. Спадкоємність духовної естафети поколінь підкреслює назва третьої частини “Волині”, адже син понесе у світ усе, що посіяв і виплекав у його душі батько, і в першу чергу – любов до рідної землі; його душа буде сильна антеїзмом – непроминальним зв’язком із батьківщиною, з родом, батьківською наукою. Батько ж розуміє, що син обере в житті власний шлях, розуміє, що Володька кличуть ідеали, за які загинув у боях його старший син. Матвій вірить, що цей шлях – чесний і потрібний для України.

Ніжність першого почуття, яке заторкнуло Володькову душу, одвічний “трикутник закоханих”, сповнена хвилювань, тривог і великих надій юність – і настійливе питання: “Де ж тоді Україна?”, що не дає спокою – таке “силове поле”, в якому мужніє Володько. Як і Матвій, він – тип активного персонажа. Україна живе не тільки в його мріях, ідеалах; він намагається плекати ті ідеали і в душах своїх земляків.

У тюрмі хлопець побачив утікачів із тієї “України” – марних, вихудлих, обдертих. У розмові з одним із них довідався, що там, де він шукав її, – Совдепія, у котрій долі й життя людей у руках “Ге-Пе-у”. Співкамерник Володька – “молодий, натхненний”, що сидів “за Україну”, пояснив юнакові: Україна – у ньому самому, в його любові до неї й готовності офірувати їй і працю, і життя: “Знаєте, що таке Україна? [...]. Це наш закон... Мораль... Приречення. Це не тільки те, що бачимо, а також те, що не бачимо... [...]. З частинок нашого щоденного думання, з болів наших і кожного тільки крові... Покоління, історія, могили, кохані люди, народження і кості в

землі... [...]. України до цього часу ще не було... Вона щойно на наших очах родиться...” [33, с.550].

Роман закінчується символічно – Володько вирушив зі своєї малої Батьківщини в Україну, тільки шлях цей тепер лежав на Захід, до Львова, до Праги... Довгий шлях, що вимірюватиметься не одним десятиліттям. А Матвій того ранку, як і завжди, вийшов на поле, узявся за чепіги плуга, і лягла за ним чорна рівна борозна... Батько й син попрощались назавжди. Але серця їхні завжди битимуться в ритмі любові до батьківщини, бо вона пульсує в їхніх серцях. Бо вона – земля предків – єдине, чим вимірюється справжність буття людини, – стає в романі (та, зрештою, в усій творчості письменника, як і в його долі) “ключовим просторово-архетипним концептом”, “каталізатором основної проблеми – екзистенційного вибору ідентичного простору, індивідуального та національного, глибинного осмислення сенсу життя, починаючи з предметно-дитячого світо-сприймання і закінчуючи апологією вічних законів, через призму фундаментальних архетипів Батька і Сина” [26, с.43].

Роман “Волинь” заявив про прихід в українську літературу прозаїка з потужним епічним мисленням, митця, котрий створив “романну структуру нового рівня художнього синтезу” (С.Бородіца) й оригінальний авторський стиль, над приналежністю якого до дискурсу модернізму чи реалізму літературознавці дискутують і сьогодні. Самчук увійшов у скарбницю національної літератури вже тим, що змодельовав наратив, який звучить як “природне слово архетипного оповідача”, тобто він став творцем потужного метанаративу про національне життя. Створення національного епічного роману передбачало задіяння усього пласту національної літературної традиції, тому, як підкреслює М.Моклиця, “в цілому метод і стиль роману є послідовно реалістичними, засоби – чітко функціональними, призначеними для найвиразнішого показу історії” [23, с.155]. Однак реалізм “Волині” – не рівноцінний “ідейному реалізму” попередньої доби чи культивованому в радянський час соцреалізму. У Самчуковому стилі, попри значну питому вагу публіцистичності, чітко проступають риси оновленого реалізму, характерного, до прикладу, для польської літератури 20-х років ХХ ст., у якому центр тяжіння зміщувався з об’єкта на суб’єкт, що вело до поглиблення психологізму. (Єжи Квятковський, аналізуючи стильове розмаїття польської прози вказаного періоду, наголошує на

“молодопольському віталізмі” творів Софії Налковської, вважаючи її творчість “заповідями нових “одмян” реалізму, що мали запанувати в двадцятилітті” [54, с.209–215].) Тенденцію до поєднання в авторській стильовій модифікації реалізму з елементами модернізму наголошують В.Шевчук, Р.Мовчан, Я.Поліщук (зокрема на рівні моделювання міфу), Ю.Мариненко, С.Бородіца. Однак слушним бачиться міркування й М.Моклиці щодо творчого методу Самчука: “... було б дивно, якби письменник, знаходячись в епіцентрі розвою модернізму, писав свою прозу за зразками старосвітського українського реалізму. Жоден реаліст ХХ століття впливу модернізму не уник. Але приналежність до методу визначає домінанта: Самчук ніколи не був настільки суб’єктивним, аби підпорядкувати собі об’єкт” [23, с.147]. Проблему “реалізації Уласом Самчуком національної реалістичної традиції в силовому полі модернізму” дослідниця Р.Мовчан розв’язує шляхом аналізу “об’єктивного іманентного зв’язку кожного тексту із своєю національною традицією”, наголошуючи в першу чергу на визначальному для всієї художньої системи реалізму та реалістичної свідомості принципові деталізації, “суспільній детермінованості людини”, хронікальному принципові як основі реалістичного наративу, властивим і Самчуковій “Волині”, а також “національній детермінованості” його персонажів. Зрештою, висновок науковця не суперечить наведеному нами попередньо міркуванню про “оновлений реалізм” Уласа Самчука – навпаки, потверджує його: “... художня свідомість Самчука рухалася від занурення в густе аналітичне письмо (“Волинь”) до романтичної умовності, зокрема неоміфу морозового хутора, що може прочитуватися і як універсальна картина світу. В романі “Морозів хутір” ще більше, ніж у “Волині” та “Марії”, простежується оновлення реалістичної традиції, яку Улас Самчук трансформував у силовому полі модернізму” [21, с.115].

Жанрово-композиційна структура роману значною мірою вмотивована також наративною стратегією твору: осмислення подій епохи відбувається через призму світосприйняття окремих персонажів, що на рівні наративу задіює модель героя-наратора, котрий оцінює й інтерпретує події. У “Волині” цей наратор надзвичайно наближений до самого автора, чим визначається й рівень автобіографізму. Окрім того, твір виразно поліфонічний – “багатоголосся роману розбудоване так майстерно, що це справді нагадує сим-

фонію з десятками, сотнями голосів, кожен з яких веде свою партію, долучає до загальної картини буття свою маленьку історію” [23, с.154].

Дискусії щодо жанрової дефініції “Волині” ведуться довкола того, чи правомірно цей роман означувати як епопею (саме так трактують його А.Фасоля, С.Пінчук, М.Моклиця; зрештою, має слушність і С.Бородіца, трактуючи його як своєрідне жанрове романне утворення роману-епопеї, який “своїм семантичним полем обіймає сімейний роман-хроніку, роман виховання, історичний роман, автобіографічний і соціально-побутовий жанрові різновиди” [4, с.130]). Жанрова специфіка Самчукової трилогії, на думку А.Власенко-Бойцун, визначає й монументальність композиції: дослідниця порівняла “Волинь” із будівлею козацького бароко, де соціальні й національні устремління творять перший поверх, психологічний аналіз – другий, а сюжет – третій. Фундаментом трилогії, на думку дослідниці, виступає біологічна сила народу, на якій побудовані всі інші проблеми [29, с.83].

На користь жанрової дефініції “Волині” як роману-епопеї говорить не тільки масштабність зображуваних подій та поліфонія оповідей – важливо, що митець зумів виробити й утилити на сторінках твору власну концепцію розуміння історії. Саме ця риса є найвагомішою ознакою епопеї, адже саме історіософічність у романі стає “стрижнем всеохопності і всевідання” (М.Моклиця).

“Волинь” (зокрема перша книга трилогії) викликала сплеск позитивних відгуків критики та читацької аудиторії. У 1934 році львівське “Товариство письменників і журналістів ім. Івана Франка” визнало її кращим літературним твором року. Літературні оглядачі часописів підкреслювали тип активного героя-селянина, що з появою Самчукового твору вперше представлений у нашій літературі: “Це справді перше в нашій літературі появляється такий тип селянина... активний, творчий, що знає свою мету і свідомо, витривало до неї змагає” (Назустріч. – 1934. – 1 листопада); “Волинь” Самчука вперше вводить у наше письменство тип активного хлібороба-землевласника [...] мораль українського селянина сувора й неподатлива на всякі спокуси, має в собі щось крицево-спокійного, мов те осіннє сталеве небо. Крицева, бо спирається на вірі в Бога” (Нова зоря. – 1934. – 28 жовтня). Літературний оглядач “Вісника” особливо акцентував на ідейній домінанті твору – активному світо-

гляді, волі й чину, носіями яких є центральні персонажі твору: «“Волинь” є справжній твір справжньої літератури... Є це організм, що живе й пульсує власним, волею письменника наданим йому, окремим життям... є матеріалізацією духовної енергії. “Волинь” є книгою здоровою й оптимістичною, музика її звучить переможно... “Волинь” є [...] кремезною селянською епопеєю, що піднімається до височини майже героїчного епосу» (Вісник. – 1934. – Кн.12) [14, с.266].

Про популярність першої частини трилогії – “Куди тече та річка” – свідчать і переклади твору польською та хорватською мовами. У 1938 році у видавництві “Руй” був опублікований переклад, здійснений польським письменником Т.Голендером (передмова Ксавери Прушинського); у 1941 р. загребське видавництво “Сучасна бібліотека” видало твір Самчука під назвою “За землю” хорватською мовою (переклад І.Ванчича та С.Гашпаровича) [11, с.91].

Працюючи над “Волинню”, Улас Самчук одночасно пише ще два романи: “Кулак” (1932) і “Марія” (1934).

“Кулак” водночас підтвердив належність прози Уласа Самчука до донцовської парадигми західноукраїнської та емігрантської літератури й засвідчив подальші пошуки автора на терені жанровостильовому. Якщо “Волинь” має чільні ознаки роману-епопеї, то в наступному творі, назва якого постає ідеологемою, гранично прозоро, навіть провокативно-відверто вияскравлюючи чіткі ідейно-світоглядні позиції автора, Самчук відходить від обраної ним у попередньому романі розлогості епічного мислення й експериментує із жанровою формою. Дослідники справедливо говорять про “вихід за межі романного інваріанту, зумовлений основним структурним чинником роману У.Самчука – “відкритістю”, синтетичністю жанру. Структура роману “Кулак” своїм естетичним і семантичним полем охоплює соціально-психологічний роман з елементами новелістичного, авантюрного та ідеологічного жанрового різновиду. Це структурно-складне і оригінальне за формою утворення, котре впевнено підтвердило творчі і новаторські можливості реалістичного роману ХХ ст.” [4, с.129]. Справді, першу частину роману становлять новелістичні замальовки, що нагадують шкідливі вугляки, – чорно-білі, без пластичних заокруглень, портрети-написи тих колоритних постатей, з якими звела доля центрального персонажа твору Лева Бойчука у в’язничній камері. Наскрізним для

роману є хронотоп дороги (він становить своєрідну композиційну вісь твору), що починається на перехресті за селом, звідки вирушив у свою життєву мандрівку Лев – спочатку зорієнтувавшись на схід, до кордону великої й невідомої, однак омріяної держави, у якій селянський син мав би право вчитися, право здобути своє місце в житті як частинка великої нації. Від каторги в тій омріяній державі, що насправді (як про це довідався Лев у польській в’язниці від утікачів із СРСР) була великою тюрмою народів, Бойчука (як, зрештою, свого часу й Самчука) урятував арешт на польському кордоні. Шлях на схід виявився не тією широкою дорогою, про яку мріяв персонаж, – замість “битого шляху” – манівці. І в системі художніх образів роману така трансформація наголошується чітко й виразно: “Вийшли за село: надбитий шлях. Не битий він тепер. Порослий споришем, бур’яном, він веде до замкненої границі, служачи ще незавидну службу польової дороги. Минулося його колишнє... Події перетяли його гострим мечем, як ниточку” [36, с.8]. Життєвий шлях Лева мусив пройти через застінки келії №12, через осмислення багатьох проблем, що раніше сприймалися ним на віру з порожньої балаканини більшовицьких агітаторів. Адже досі Бойчук “стояв у передніх лавах борців та протестуючих [...]”. Маючи дещо романтичної закваски, він просто таки мучив себе тим, що ні разу не вдалося йому дійсно постраждати за “великі ідеали” [...]. Часом удавав з себе безробітного, нічого не робив, голодував, ходив покопирсаними хідничками містечка, кресав подертими черевиками каміння, нарікав на уряд, на світову буржуазію, хотів робити демонстрації, будувати барикади, потрапити у в’язницю... Але голодуючих та безробітних було... мало. Усі чим небудь займалися, навіть он Рухля стара, вусата жидівка газетниці, і та не хотіла бути ані безробітною, ані демонструвати” [36, с.10]. Звільнитися від зайвої, нахапаної з чужої ідеології половини допомогли Левові оті знайомства в тюрмних застінках із незвичайними людьми, кожен з яких пройшов свою Голгофу, однак не зрадив найціннішого в собі, не розміняв те найцінніше на брязкальця порожніх лозунгів. Першим, хто похитнув його віру в магію пролетарських ідеологем-заклинань про рівність, братерство, право націй на самовизначення, став купець Йорданов, утікач із СРСР. Самчук підкреслює в зовнішності Йорданова як домінуючу портретну деталь “надзвичайно розумні” та “чисті очі”. Визначальний вплив на Бойчука справили не стільки

розповіді Йорданова про “страшне ГПУ”, що “виповнює собою цілий зміст того далекого незнамого життя”, скільки його долоні, пробиті п’яними матросами в застінках того ж таки ГПУ: озвірілі “слуги революції” вирішили розіп’яти “Русь і її заправського купця”.

Остаточно усвідомити глибинну сутність своєї хліборобської натури, природі якої чужі байдикування й потяг до “забастовок” та “демонстрацій”, допоміг Левові старий Шабелян – “маленький, зморщений, сухий дід, опалий увесь у власне нутро”. Слухаючи розповідь майже безтямного у своїй відстороненості від жорстоких і брудних в’язничних реалій Шабеляна про його глибоку й болочу любов до землі, що вимагає від людини віддати всього себе в праці, про страшний гріх, учинений ним у стані афекту, Бойчук починає усвідомлювати той потужний духовний стрижень, що є віссю і його власної хліборобської душі.

Йось Китай (новела “Китай”) своєю хитрою життєвою філософією розкриває очі Бойчукові на те, що пролетарська ідеологія має багато спільного з “ідеологією” панування над іншими: “Завжди треба іншого гнути й чоботом притоптати”; “Краще бути політруком, ніж тим, що лізе під кулет”; “Сьогодні модою стало під псевдонімом ховатись. Ціла Росія – суцільний “псевдонім”. Я ж ні. Я Йось Китай і ніяких тобі псевдонімів... Ну ж, що буде з нами, коли оці всі Шабеляни та всякі Єнки, Чуки одного дня не тільки банди будуватимуть, а збудують, ну... Армію. Совітська влада мільйонами їх визбирує й на Сибір. Але й Сибір же не бозна де. І в Сибірі люди. А мільйони це завжди мільйони, їх не витроїли... Нам жидам кажуть: – сідайте й господарте... Добре казати. А от такий Шабелян, що землю свою, не менше, ніж я спекуляцію, любить, вернеться з Сибіру й застане на своєму місці мене. Що він скаже? Де тоді шукатимеш слова, щоб заговорити його гнів? Адже їх мільйони. Сибір, Архангельське. Все вони. Все Шабеляни. Все кулаки” [36, с.53]. Доля зведе Лева з Китаєм ще раз, значно пізніше, як із провокатором, що втілюватиме в життя програму нищення життєвих засад зненавиджених ним “Єнків” та “Чуків”.

Галерею образів “келії №12” завершує образ художника Павловського. Саме Юрій Павловський стає для Лева втіленням вищої людяності й гідності. Цей дивак, очі якого й у страшних в’язничних умовах “ллють тепло й щирість мудрого створіння, якому Бог звелів зватись людиною” [36, с.80], допомагає хлопцеві остаточно звіль-

нитися від будь-яких ілюзій щодо марксистського вчення, розкриває всю облудливу ницість привабливих лозунгів про рівність і братерство. Павловський стоїть вище інстинктів голоду й самозбереження, він зберігає за будь-яких умов людську гідність. Його незвичайний і тяжкий життєвий досвід (“кілька разів стояв перед смертю навколішках”, “пройшов усі ГПУ”) дає йому право зробити глибокі філософські узагальнення про причини бездержавності українців і ті ліки, якими варто лікувати вади національного характеру – “наша, так звана, людина мусить бути пропущена через страшну муштру, через огонь [...]. П’ятьдесят мільйонів одного пана не дали. Мільйони плебеїв” [36, с.85]. В уста цього персонажа Улас Самчук вклав ледь не чільні засади донцовської концепції формування національного характеру, зокрема прагнення чину та плекання залізної волі. Автор підкреслює, що саме знайомство з Павловським довершило формування світогляду Бойчука – з в’язниці він вийшов справжнім Левом – “набув тут рис справжнього хижака, в якого починають ворухитися на лапах пазюрі” [36, с.89].

Улас Самчук зовсім не випадково і не як данину моді взяв епіграфом до свого роману рядки з Ніцше. Адже весь роман – про становлення й гартування волі й чину, що й відбувається із центральним персонажем Самчукового твору. Друга частина роману – це шлях Лева Бойчука до успіху, що позначений прагненням власний життєвий успіх поставити на користь нації, навіть якщо доведеться задля цього пожертвувати особистим щастям. Усепоглинаючою пристрастю Лева стає праця: “Я люблю працю. Це просто мій чорт.” Від невеличкого тартака – до паперової фабрики, що дасть працю сотням сотень робочих рук, – такі його амбіції. Задля них він готовий знехтувати коханням Марії, задля них він не зупиниться перед погрозами фізичної розправи. Рух механізмів на фабриці – то найбільша поезія життя для Лева: “Це для мене найбільша поезія й краса. Цей вічний рух! У цьому я чую силу, людську волю й людський геній” [36, с.155]. Завзятості Бойчука не спиняє ні розправа страйкарів із його напарником, ні страшна пожежа, що знищила майже всі плоди його праці. Він відчуває себе господарем на цій землі, відчуває відповідальність перед нею, тому сповнений рішучості не дозволити обдирати її й власний народ “мільйонам голопасників, що з цілого світу налізли сюди голопасничати на безсиллі й нещасті тутешнього люду” [36, с.206]. Саме ці “голопас-

ники” й прагнули знищити Лева та його фабрику, і серед тих, хто підбурював страйкарів, поліція заарештувала давнього знайомого Лева – Йосю Китая, щоправда, прізвище в нього було вже на “ко”.

Не випадково роман закінчується образом лісової дороги, якою йде старий Шабелян. Саме такі, як він, господарі, “сіль землі”, стануть основою, фундаментом тієї грандіозної націєформуючої справи, яку задумав Бойчук. І дорога веде на цей раз не на манівці чужої “Фата моргани”, не до сірих смугастих прикордонних стовпів, а до розкішного, вимріяного Шабеляновою уявою поля – до власної щасливої долі. Романом “Кулак” Улас Самчук прагнув дати відповідь на болючі питання часу про історичну долю України та її призначення. Цікавий у композиційному вирішенні як майстерне втілення чільних ідеологем доби, роман все ж у плані художності значно програє “Волині”.

Жанрово-стильові пошуки Самчука засвідчила й “Марія”, твір, у якому автор, поруч із “Волинню”, сягнув вершин мистецької реалізації, хоча попереду був ще довгий і плідний шлях творчості. Як не дивно, тогочасна критика зустріла “Марію” досить “прохолодно”. “Матерям, що вмерли голодовою смертю на Україні” – така присвята автора має свою вартість тенденції, і мабуть для потреби моменту написав Самчук книжку” [9, с.141], – зауважив оглядач “Дзвонів”. Цей закид стосовно “тенденційності”, “надто великого лібералізму” з боку автора щодо “осудження подружньої зради Марії”, композиційної “слабкості” твору свідчить, як на наш погляд, лише про те, що Самчуків роман, як і кожен справді геніальний твір, мав пройти випробування часом. Адже літературно-критичні оглядачі західноукраїнської періодики ще не могли навіть усвідомити глибину трагедії, показаної автором у його романі. З усього вузла складних онтологічних проблем критик добачив у першу чергу... проблему “подружньої зради” Марії й “психологію пасиву” персонажів... Однак серед читацької аудиторії книга мала чималий успіх, вона звучала страшним обвинуваченням більшовицько-московській ідеології й сталінському режимові, що вчинив геноцид проти української нації, біла на сполох перед загрозою червоної чуми в планетарному масштабі.

Вірний обраній ним у “Волині” розлогій епічній манері, Улас Самчук розповідає і в “Марії” про долю народу на прикладі долі окремої людини. Вітальний простір роману означається першим

усміхом маленької Марії й закінчується з останнім ударом її вимученого голодом і горем серця. Іконографічний “малюнок” матері з немовлям біля грудей, яким розпочинається роман, не випадковий: завдяки йому ідейний вектор твору вже з перших сторінок неухильно спрямовується в трансцендент – автор, оповідаючи про “труди і дні” Марії, її страдницьку смерть, оповідає світові про “Божу Матір, вбиту штучним голодом в Україні тридцятих років” [3, с.169]. Як слушно підкреслює В.Шевчук, задум роману не вичерпується показом геноциду українського народу: “... не саме явище голоду цікавить тут автора і не політична його оцінка – проводиться та ж таки ідея роду українського, а сам голод стає останньою ланкою його руйнації й загибелі під ударами жадливої апокаліптичної сили буття, зумовленої колізіями антигуманних і антилюдських збурень ХХ століття від нововитворених ідеологій, в які той рід потрапляє” [51, с.31]. Проблематика роману справді надзвичайно багата: тут і одвічна проблема щастя людського, у Самчуковому варіанті розкриття якої відлунюють сквородинівські настанови й “філософія серця”, проблема життєвого вибору – активного кермування своєю долею чи квієтизму, проблема любові й зради, національної самосвідомості й манкуртства, проблема інвазії страшної бацили ідеології, чужої українській ментальності, антигуманної, спустошуючої душі й землю, і протистояння їй силою духа. В образі Марії автор втілює кращі риси земної матері, українки. Далека від ідеалізації, вона постає повнокровним художнім образом людини, котра прагне щастя й бореться за нього – бореться любов’ю й працею. І якщо Марія й “покутує”, то не “подружню зраду”, а зраду Любові, адже дозволила вмовити себе вийти за нелюба, хоча визначальним у її вчинкові було не бажання стати господинею за Гнатом, а співчуття до його неймовірно глибокого й тяжкого кохання до неї, а також те, що зневірилась у Корнієві. Улас Самчук показує всепрощаючу і всеперемагаючу силу любові, котра здатна творити дива. Саме Маріїна любов змінила зачерствіле Корнієве серце, його затятість і ті погані звички, яких він набрався за сім років служби (зневага до рідної мови, ледарство, жорстокість). Ця могутня сила повернула Корнія до його глибинної сутності хлібороба й господаря, змусила скинути шкаралушу брутального московського цинізму, відчувти знову радість праці й буття на землі: “Все більше пізнається смак і радість праці. Відходять і

забуваються босяцько-пролетарські звички. Земля втягує у своє нутро і наповнює жили, розум і ціле ество твердими звичками. Корній чує вже це. Матроство забувається, і він стає людиною. Поволі забуває матюки, переходить на рідну мову, яка вертає йому родинний утлоу" [37, с.72]. Внутрішній світ і поведінкову модель Самчукових персонажів визначає вітаїзм як етнопсихологічна константа сприйняття життя, він виявляється на рівні мікро- й макрообразів твору, лунає в інтонаціях суворо-стриманого голосу наратора, зрештою, стає філософією твору. Торжество життя утверджується в романі в описах колосіння нив, обтяженого плодами гілля дерев, сонячних променів, що пестять землю й людей, запахові родючого чорнозему. Самчук "живописує" словом, його пейзажі насичені вітальною силою, пульсуванням життя, присутністю Творця: "Недільним ранком по весняній сівбі, коли підростає і починає хвилювати жито й пшениця, Корній замість до церкви йде в поле. Для нього й тут повно Бога. Стань навколїшки і молися. Сонце величне і вічне, сонце поля і села, звелось з-за далеких обрїїв і підноситься у височїнь. Широкою твердою ходою йде Корній польовою дорїжкою поміж пашнями, дивиться на повільні, ніби котячі, сіро-зеленуваті хвилювання розлогих піль, слухає невтомні видзвони жартївливих соняшних птахів над собою, сильними мужицькими грудьми вдихає міцний, хрусталево-прозорий і пахучий воздух. Нема тут кінця. Немає краю. Вітер теплий і м'який пливе і топче по ланах, білі хмаринки, ніби лілеї блакитного велетенського ставу, підбавлені легко сонцем, пливуть і десть там западають за чорну стїну далекого дубового лісу [...]. Чує радість, чує велич, чує присутність вищої, вічної сили..." [37, с.101]. Цю потужну вітаїстичну основу роману підкреслив С.Пінчук [25, с.13], на нїй акцентує й літературознавець М.Ткачук: "Загалом у цьому романі домінуючою в зображенні людини є *вітаїстична філософія* та естетика, попри його трагічний фінал перемагає ідея безперервності буття, відродження народу, бо природа вічна [...], то й людський дух вічний, як вічним є безсмертний образ Богоматері Марії, яка уособлює в семіотичному просторі роману Україну" [50, с.391].

Щодо стильових особливостей "Марії", то тут У.Самчук, як підкреслюють дослідники його прози, долає традиційну для української літератури ліричну стихію; його наратив, "монотонно деталізований" (М.Ткачук), позначений ошадністю тропіки, зокрема

улюбленої модерністами метафори. Автор віддає перевагу порівнянню, що також на стилістичному рівні Самчукового тексту увиразнює тяжіння оповіді до деталізації. І в той же час стильова діаграма твору відчутно позначена синтезом окремих рис модерних мистецьких течій, зокрема імпресіонізму та експресіонізму. Стильові вияви рис поезики експресіонізму в романі притаманні описам апокаліптичних візій війни й революції, сповнених тривоги, жаху перед невідомим і неминучим: "Над степами летить крилатий жах. Хмарами, мов сполохане гайвороння, здійсмаються і відлітають у безвість села. Падають від куль, топляться у хвилях рік, пухнуть голодом на широких дорогах" [37, с.142]. Риси експресіонізму виразно проступають і в стилі останньої частини роману – "Книги про хліб".

"Подолання традиційної ліричної стихії" в романі та "модерну міфотворчість" відзначає серед стильових особливостей твору й дослідниця Р.Мовчан: "Максимальний лаконізм і кінематографічна колажність сцен цієї повісті мінімалізує її реалістичний наратив, свідчить про пошукову дотичність митця до модернізму. Можна також говорити про модерну міфотворчість "Марії" [22, с.57]. Міфотворчість задіяна автором у внутрішній структурі роману не тільки в моделюванні українського хліборобського космосу з акцентом на культові родини, праці, материнства. На наш погляд, саме сила духовного протистояння всепоглинаючому морокові антилюдської сутності новітньої імперії, сила, яку знаходять у собі чільні персонажі твору – Марія та Корній, їхня любов до світу й життя, віталістична детермінованість характерів, стає осердям оновленого українського міфу, що паралелізується донцовською ідеологією активного чину.

Експресивно виразно й лаконічно, з "кінематографічною колажністю сцен" і плакатністю малюнка, Самчук сказав і про повстанський рух на Україні, й про згасання боротьби в приспаних більшовицькими лозунгами про землю українських сел, і про трагедію подальшого знищення заможного селянства. Одурена Україна кинулась до зброї, "але обрізанка вже давно поржавіла. Навколо мужика мур багнетів, селькорів, гепістів. Обхопили його, незламного велетня, клали на землю, топтали по загартованому шорсткому лиці, крутили назад мозольні руки...

Крицевими дорогами мчать у далечінь поїзди. Там сосни шумлять і виють білі ведмеді. Соловки. Страшне, незабутнє слово, страховище і рана віків. Мільйонна могила України” [37, с.141].

Репресивна машина, запущена радянською владою, була свідомо запрограмована на винищення цілого народу, його генофонду. Шанс вижити завойовники залишали тільки тим, хто пройшов своєрідний “селективний відбір” на відсутність найкращих, чільних рис української етнопсихології – відрікся від найсвятішого для всіх поколінь українців, відрікся свого роду-племінні, утратив віру в сили Добра й Світла, з вільного господаря землі став нікчемним душею рабом. Улас Самчук із суворою документальністю “літописця “времени лютого” показує трагедію українського села, трагедію руйнування українського космосу, трагедію голодомору. Повертається додому “в більшовицькій шкурі” Максим, котрий із дитинства не любив ні землі, ні праці. Легко прищепилася в його порожній душі страшна бацила нової віри: Максим був “шарпатюгою”, а революція дала йому змогу вершити долі інших. Перше, чим привітав “блудний син” рідну хату й матір – “Звів нагана, бацнув раз, і дутий київський образ розсипався на скалки”. Цей страшний у своїй глибинній суті епізод є далеко не тільки демонстрацією атеїзму старшого Корнієвого сина. На рівні символіки твору він засвідчує розлам, глибинний “тектонічний зсув” моноліту нації, моноліту, що завжди тримався силою духовності – світ українського селянина був світом християнських цінностей. Чужі ж “божки” – Маркс і Ленін – Христову науку підмінили вакханалією кривавого ідола. Стріляючи в образ Матері Божої, Максим стріляє у свій рід, своє коріння, у своє майбутнє, заперечуючи його. Він приносить жертву кривавому богові революції (згадаймо персонажа Косинчиної новели, котрий у п’яному чаді стріляє по іконах), остаточно перероджуючись із людської подоби (хай і нікчемної) у новітнього гоголівського басаврюка. Недарма матері здалося, що то її розстріляв Максим. Символічний сон Гната, яким увиразнюються суворостримані інтонації наративу про трагедію, оголює сатанинську сутність запроданої душі перевертня – вірний “опричник” більшовизму, Максим зречеться батьків, видасть брата, моритиме голодом село.

З документальною точністю розповівши про трагедію штучного голодомору в українських селах, показавши страшну, муче-

ницьку смерть пограбованих з останньої зернини хліборобів, Улас Самчук засвідчив і силу їх духовного протистояння сатанинській владі. В основі цієї сили – любов як найвищий імператив Христових заповідей. Думкою про доньку та маленьку онуку ще б’ється серце Марії, котра намагається порятувати хоч чимось найдорожчих для неї людей. Гнатові любов до Марії, сприйняття її страждань і страждань багатьох українських матерів як страждань Матері Божої змушує Гната забути про цінність власного життя. У життєвому подвигіві Корнія любов до всього рідного й близького стає вирішальним чинником акту правосуддя, який здійснює він над сином-відступником: “Багато що підносить останню частину роману до рівня трагедійного національного епосу, скажімо, епізод, коли Корній рубає сокирою свого сина-відступника Максима, котрий бенкетує з подібними до себе партійцями в той час, як його мати помирає від голоду... На цьому вчинкові Корнія позначилась (...) вітаїстична, життєва концепція Самчука, його віра в соціальну активність людини до останнього подиху” [25, с.14].

Образ Марії – української матері-страдниці – підноситься автором до символу України й символу Богородиці також і завдяки вміло віднайденій жанровій формі. “Марія” – твір потужного трагедійного звучання – водночас і гімн життю, любові, і реквієм за мільйонами українських матерів, батьків і дітей, знищених страшною тоталітарною системою. Це обвинувачення сатанинській політиці Кремля перед обличчям історії й свідчення про страшну голодну смерть дітей землі, хліборобів, із чиїх рук видерли останню крихту. І водночас це високохудожній роман, у якому проблематика, композиція, образна система зумовлені високою ідейною наснагою, сплетені живими нервами потужної духовної енергії, творять єдину плоть довершеного художнього твору. Не випадково Самчук обрав для реалізації свого задуму “хронікальну” форму композиції, що видалася західноукраїнській критиці на час виходу роману дещо спрощеною⁵. Насправді ж завдяки їй твір нагадує жанр “житійної” літератури. Автор на початку роману і в його фіналі наводить кількість днів, прожитих Марією. Справедливо підкреслив С.Пінчук: “Цей прийом задає романові певний, невбла-

⁵ Сімович В. Літературна нагорода 1934 р. // Сімович Василь. Праці у двох томах. Т.2: Літературознавство. Культура / Упоряд. Л.Ткач, О.Івасюк, за участю Р.Пилипчука, Я.Погребенника; Передм. Ф.Погребенника. – С.396–397.

ганно послідовний ритм, який веде життя Марії до неминуче трагічної розв'язки. Твір витриманий у високому стилі художньої агіографії, що надає образу Марії вищого, надпобутового сенсу, наближуючи її до біблійних героїнь і водночас мимохіть підносячи цей образ до рівня символу України [25, с.12]. Обрана Самчуком жанрова синтетична форма завдяки переосмисленню життійної й хронікальної традиції через адаптацію агіографічного мотиву випробування, уявлення про життя людини як арену постійної боротьби сил зла із силами добра в художньому світі роману ХХ ст., сприяла розширенню поля психологічного аналізу та вдосконаленню прийомів моделювання внутрішнього життя персонажів твору [4].

Празький період життя Уласа Самчука позначений активною співпрацею з українським націоналістичним рухом. Протягом 1931–1935 років часописи “Сурма”, “Самостійна думка”, “Український націоналіст” надрукували цикл пропагандистських статей письменника. Майже щоліта Самчук виїздив на Закарпаття, де пройшов шляхами народження Гуцульської республіки. Під враженнями від почутого про національно-визвольні змагання горян у 1932–1933 роках з-під пера письменника з'явився роман “Гори говорять”, присвячений буремним подіям 1918–1919 років. Журнальна публікація твору з'явилася в 1934 р. у “Самостійній думці” та у “Віснику”; у цьому ж році твір був виданий окремим накладом часопису “Самостійна думка”.

Події в романі охоплюють 1910–1919 роки. У полі зору письменника – життя гуцульської родини Цоканів напередодні Першої світової війни, воєнне лихоліття, що прокотилося фронтом через гуцульські села, революція і спроба закарпатських гуцулів утворити власну республіку. У романі відбитий багатий світ традицій, вірувань, обрядів; тут яскраво виписані картини праці, буднів і свят. На сторінках твору оживає Федьковичева Гуцулія з її барвистим етнографічним колоритом. Улас Самчук залишається вірний своїм мистецьким уподобанням: він творить сагу роду, оповідаючи спочатку про старійшину цього роду, відтак – про батька і синів. Твір має кілька центральних сюжетних ліній, пов'язаних із долями Павла, Юри й Дмитра Цоканів, а також кілька другорядних, що вводять у художній простір роману образи коханої Павла – Марічку, її чоловіка Гриця Янчеюка, доньку лісничого Йонаша Кіті. Химерно переплітаючи життєві дороги персонажів, автор прагнув

дати панорамну картину доби. Художньо переконливо змалював Самчук воєнне лихоліття, трагедію й біль утрат, народження й зміцнення у вирі тих бурхливих подій національної самосвідомості гуцулів. На фронті Дмитро, як і його брати, під впливом пережитого починає розуміти, що гуцули – то частина великого народу. Розмови із січовими стрільцями, портрет Тараса Шевченка з учиненою “москалями” (У.Самчук) наругою (ножем повірізувано очі), спілкування з полоненими українцями – такі “віхи” дороги до усвідомлення себе як частини великої нації, яку пройшли Цокани, щоб згодом зібратися на майдані й підняти жовто-синій прапор. Зворушують сторінки твору, на яких розповідається про те, як гуцули пишуть листа на Україну з проханням прислати їм хліба й включити до складу УНР.

Опрацьовуючи жанрову матрицю класичного соціально-побутового роману, Самчук оновлює її, експериментує на рівні жанру й стилю: до прикладу, яскраво відтворити буремний подих епохи, складні перипетії на фронті авторові вдалось завдяки колажному поєднанню уривків із донесень різних європейських телеграфних агенцій: “Ройтер”, “Вольфа”, “УТА”, московської телеграфної агентури преси “Роста”. Як здобуток автора слід відмітити й глибоко схоплену стихію народного життя. Однак у порівнянні з “Волинню” та “Марією” роман “Гори говорять!” вийшов значно слабшим у художньому плані в першу чергу через його заідеологізованість і певну одноплосливість характерів.

Час від часу письменник повертається до жанру новели, свідченням чого є видана 1936 року у Львові в друкарні видавничої спілки “Діло” збірка його малої прози “Віднайдений рай”.

Писані далеко від рідної Волині новели й оповідання збірки еманували в ілюзію “віднайденого раю”, “Terra mater”. До збірки увійшло дев'ять творів, імпресіоністична “розмитість”, настроєвість яких поєднується з етнопсихологічною парадигмою як сюжетотворчим чинником, що оприявнюється й на рівні макро- та мікрообразів (зокрема тропіки), і на рівні ідейного вектора (як опозиція затхлого міщанського бачення світу, дріб'язковості його проблем – і органічної потреби жити, сповідуючи високі ідеали служіння батьківщині). “Віднайдений рай” Самчука творить симфонію настроїв, вражень, серед яких домінантним є ностальгія, болюча до щему потреба вдихати рідне повітря. Твори, що увійшли до збірки, у

художньому та ідейному планах нерівні – за умов домінування імпресіоністичної манери письма тут є риси романтики вітаїзму (“По-справедливому”), подекуди – натуралізму. Новела “На двірці” поєднує стильові риси експресіонізму, натуралізму та імпресіонізму – тут імпресіоністична орнаментальність покликана увиразнити жак буття, страх перед безглуздям смерті, бо смерть персонажа цього твору жаклива якраз своєю безглуздістю на фоні офірної смерті героя новели “По-справедливому”, що впав, “зрізаний кулею чужого зайди на власних ланах”. У “Розбитій богині” образ Ліди, як і образ буяючої всіма барвами осені, “осончений” тичинівським “кларнетизмом”. Гостро іронічна палітра “Авс-фіну” малює образ обмеженого емігранта-боягуза, що продовжує галерею, започатковану Самійленковим “патріотою”. Такі ж іронічні ноти звучать і в новелі “Віднайдений рай”. Якщо для персонажа “Моєї осені” цей рай – утрачений, бо на карті, куди він дивиться щовечора, бачить “синього птаха з відбитим крилом”, бачить свою сплюндровану батьківщину, то успішний юрист свій рай віднайшов і на еміграції – біля ситого корита. Це сите життя підмінило всі справжні цінності бутафорськими – ба навіть фоліанти в його бібліотеці несправжні: то лише дерев’яні муляжі.

Що ж єднає ці, такі, здавалося б на перший погляд, різні за своїм стильовим та тематичним діапазоном твори в цілісну збірку, що, зрештою, становить основу, певну “матрицю” художнього мислення Самчука-новеліста? На наш погляд, відповідь знайдемо через виокремлення під час аналізу саме етнопсихологічних чинників, – адже звернення до “ментальності як складової системного аналізу” (Н.Шумило) вможливорює глибоке прочитання ідеологічного й риторичного кодів художнього тексту, яскравим свідченням чого є й праця Н.Шумило “Під знаком національної самотності”.

Ностальгійні мотиви – унаслідок викликані об’єктивними причинами маргіналізації всього глибинно національного і водночас розміщення його в центрі “всесвіту” за умов вимушеного вибуття за географічні межі України – властиві всій діаспорній літературі, а отже, є складником “національного іманентного розвитку” нашої літератури, тією прикметою й чинником, що значною мірою визначають специфіку її розвитку в 30-ті роки минулого століття. Адже, як слушно зауважила І.Неупокоева, національну літературу характеризують, окрім інших, і такі стійкі характеристики, як органічний

зв’язок з історичною долею народу та з народною творчістю. “Логіка національного мислення” (Г.Гачев), трансформована через призму індивідуального письменницького таланту, саме й становить, на наш погляд, специфіку художнього світобачення митця.

Домінуючим мотивом збірки є мотив туги за батьківщиною. Цей мотив проходить через усі новели, уміщені тут, і є резонансом інтертекстуального лейтмотиву, що об’єднує всю прозу Уласа Самчука і його життя, “життя його душі”, у цілісний дискурс, є експресивно-емоційною основою його творів, спроектовує їх тему й образну структуру. І вже перша новела збірки – “Моя осінь” – засвідчує його функціональність на рівні поезики макро- й мікро образів.

У фабульній частині новели йдеться про примітивно-обивательське життя одного з емігрантів, “обережного, мов лис, доктора медицини”, “конто” якого “в банку так певно і рівно росло, мов тісто на добрих дріжджах”, пихатого і самовдоволеного – “Я ж не мав ні грошей, ні людей, ні імени, а ось дивись – доктор медицини” [31, с.4–5]. Конфлікт новели творить цинічна позиція цього персонажа (“мушу раз назавжди порвати з сентиментами своєї нікчемної раси”) і його антагоніста – героя, що ототожнюється з автором. Значну частину новели (власне, її безфабульну структуру) становлять ліричні відступи – внутрішні монологи цього героя, просякнуті гіркотою від усвідомлення своєї маргінальності на чужині, байдужості Європи до долі цілої нації: “І ми ходили між людьми зовсім інші від решти, екзотичні та кострубаті. Ми, здавалось, рослини, що не ростуть, а тільки цвітуть та оцвітають, мов пеларгонії у вікнах [...]. Всі нам перечили, всі нам не вірили. Іноді нас кількоро стояло проти цілої Європи з усіма її танками та літаками [...]. З мансард і сутеренів дивились ми на неї (Україну на карті. – *пояснення наше. – Н.М.*) жадібними очима, боячись дихнути, щоб не сполохати синього птаха, тих мрій, тієї віри божевільної” [31, с.9]. Акцент у цій новелі – саме на ліризованих монологіях-сповідах, і навіть традиційна для новелістичного жанру інтрига відступає на задній план.

Інтригу становить “трикутник закоханих”: і “доктор медицини”, і його протагоніст закохані в одну жінку. Глибину почуттів героя в найтрепетніший момент автор передає через порівняння, основою якого є елементи етнопсихології – “... ніс душу свою, мов

дитину у білому перкалі до хресту”; закоріненістю в сентиментально-чуттєвій відфольклорній традиції позначений і мікрообраз, що передає відчуття смутку, розчарування (кохана втекла з “доктором”): “... нагі плечі тікають у безвість, мов пелюстки опалої під час буревію рожі” [31, с.17].

Традиційний для жанру “новелістичний інтерес” розкривається в листі від дівчини, котра зізнається, що розтринькує гроші багатих дурнів, тому й вибрала “доктора”, власне, його “конто”. Дійсним же лицарем її мрій є той, хто живе для батьківщини. Своєрідним пуантом новели стають рядки із цього листа: “Якби не проклята моя удача і батьківщиною був мені той клаптик землі, на якому видушують людей голодом, а не цілий світ, де купуються в золоті, я лишила б усе і пішла б з тобою у твої сутерени, щоб жити так само, як ти, так само вірити і так само сподіватися” [31, с.18].

Через усю “плоть” новели оголеним нервом проходить лейтмотивний образ синього птаха з відбитим крилом, надаючи творові цілісності, його ідеологічно-риторичному кодові – виразності: “Я сиджу самотньо коло мого круглого, старосвітського стола, дивлюся на мапу і бачу там синього птаха з відбитим крилом, до якого знов спрямовую свій зір і свою вщерть наповнену нестримним прагненням душу” [31, с.19].

Опозиція світоглядів становить основу конфлікту і новели “Образ”. Даду, донька латиша Барухзена, обмежена міщанка, що, проживши на Україні досить тривалий час, не знає і слова по-українськи, в емігрантських колах видає себе за щирі українку, вся “українськість” якої зводиться до порожніх балачок по ресторанах: “Часто казала: “Наша Україна, наші степи, наш Дніпро” й інші приємні слова, які не пасували до її носика”. Для героя ж саме слово “Україна” – священне, сповнене сакральної сутності, тому він може лише мріяти, тужити за батьківщиною, не оскверняючи її священного наймення вимовлянням всує: “Хто дав мені право помітувати цим словом по кабаредах?”. Конфлікт твору оголюється через візійні картини. Коли Даду зневажливо говорить про культурну відсталість українців у порівнянні з Європою (“Тут людина отруїлася розкішшю і тоне у ній, а там тонуть у гною смердячої ріллі, у чаді самогону”), герой бачить свою стареньку матір. Йому здається, що вона зайшла в кав’ярню “... у порваному кожусі [...], у великих чоботях. Вона йде просто на мене і простягає руки. Чорні, жилаві,

висушені, як осикові тріски” [31, с.41]. І згадується йому дитинство, мамина скупа, але така солодка ласка, українські степи, де люди вміють ділитися хлібом і водою й розмовляти із самим Богом. Ці візійні картини створюють різкий контраст до того, як живе Даду, до її “культурного” – ситого й порожнього життя.

Символом, що розкриває вищу міру страждань, є в українській культурі Христові муки. Герой, слухаючи по радіо, як “дужий неукраїнський голос балакав по-українськи”, відчув біль, який “відчував Христос, ронячи на камені криваві сльози” [31, с.47]. Його серце рветься між любов’ю до України й ненавистю до колонії, яку з неї зробив більшовицький режим. Однак гору бере віра в немілючу духовну силу батьківщини: “... у снах і наяву вірю у свою сплюгавлену країну, в її будучність, вірю в її силу і невичерпну мудрість. І моя віра не дозволяє кинути прокляття країні тій, яка так довго спить у зневазі” [31, с.49]. Етнопсихологічний чинник оприявнюється в цій новелі й у візійній картині степу, і в розумінні найосновнішої риси національного характеру: “Степ творив людину-Бога, а не людину-хробака”, і в життєвій позиції самого персонажа, котрий сповідує ті ідеали й чесноти, що створюють систему ціннісних координат для українця.

Внутрішнє, духовне життя персонажа новели “Собака у вікні” також будується за системою цих координат. Субкультурі європейського міста, в якому він опинився, Андрій протиставляє культуру почуттів хліборобів тієї землі, що стала для нього втраченим раєм. “Райські куші” для нього – це куш рож біля селянської хатинки, що пахтить його дитинством і юністю. Водночас із рожею порівнюється і кохана: “Рожі...куш рож (...). Куш бризне стовесельчаними перлами і здригнеться... [...]. І знаю я ще другу рожу... Це вже не куш, це лише рож з куша. Її хатинка стояла край села...” [31, с.58]. Асоціації персонажа вмотивовані відфольклорною традицією, у якій рож – символ краси, фізичної довершеності й духовної чистоти. Візійна картина-спогад, де центральним стає образ коханої дівчини, становить осердя новели, а емоції, що викликають її, – пульс твору.

Візійні картини в структурі Самчукових новел несуть значне ідейне й емоційне навантаження. Вони сповнені пульсування життя, у них навіть дрібниці наділені вищим сенсом і створюють світ вагитого, справжнього буття на відміну від сірих емігрантських

буднів. У новелі “Сильвестр” саме через візії-спогади розкривається апологетика чину, сміливого й діяльного спротиву більшовицькій навалі.

Фабульною основою твору стає опрідечена в долі безіменного емігранта-полтавця етнопсихологічна риса – індивідуалізм та нетерпимість до наруги над чільними святинями українського духовного космосу – материнством, родиною. Уся провина полтавця в тому, що він хотів “лише дома жити”. Але – жити, не скніти, бути господарем на своїй землі. Особливо виразно ідейна домінанта новели оприявнюється через протиставлення українського духовного космосу й чужинецького руйного хаосу, що принесли із собою більшовики, хаосу, що брудним шквалом поглинає, нівечить усі буттєві цінності українського селянина, загрожує тотальним знищенням: “На нас же напирала всяка голота з Москви. .. Ет! – Стій, брат, куди? “А не Україну... жевать хотім”. Ах, ви замурзані! Як большевичились, стіжки у нуль цінили, пускали з димом, робили “революцію”, а тепер жувати? У нас же, знаєш, самих дітей макухами тоді годували” [31, с.77]. Полтавець – це той український селянин, що чинив опір голодним і диким червоним азіатам, азіатам із “розпухлими скісними очима”, котрі прийшли грабувати, нищити, гвалтувати: “... а в мене жінка не стара. Сіпнувся до неї й шкірить, сволоч, жовті зубиська [...]. Що мені революція?! А жінка, а діти?... Боронити їх чи для “революції” віддати? Тішся, мовляв, п’яна пико!”. І вихід був для цього селянина один – “... за гвинтівочку його...”, а потім сам – у повстанці. Мабуть, такі дороги привели на еміграцію і його співбесідника – Кравченка, котрий не розповідає про своє минуле, лише в притлумлених спогадах його плывуть ешелони... А в нічну зміну на гуті, у ливарному цеху, вбачаються Кравченку золоті лани його батьківщини й кивають йому “маки рідних ланів з волошками”.

Новела “По-справедливому” розповідає про події в Україні в буремні пореволюційні роки. У загальну часопросторову сітку координат усієї збірки її вводить епілог: саме в епілозі хорунжий Дядюра, учасник і очевидець тих подій, “ген пізніше, по війні”, “розповідав довгу казку про Пилипа з сіна”.

Початок новели – динамічний нічний пейзаж: шаління вітру, хурделиця, “регіт смерті” в ярах – майстерно передає п’яний шал пореволюційних днів, коли, здавалося, розступилися віки і, як у

героїчні часи Запорізької Січі, вилетіли в степ на баских конях лицарі прогнати геть ординців. Ці лицарі – п’ять кіннотників, розвідників із козачої сотні, що переслідує червоних. Спинившись заночувати, козаки знаходять у копиці сіна хлопчину, омлілого з голоду. Хлопця відігріли, нагодували, і він так і залишився з козаками: “При козаках він поповнів, навчився чудесно лаятися, твердо та сміло у вічі кожному дивитися”. Усіх дивує те, що Пилип (так звали хлопця) “збірав гроші де тільки міг і складав”. Як з’ясувалось, хлопець мріє викупити свою хату, яку шинкар за безцінь вимантив у його батька-п’янички. “Жид в комуністи перекинувся й давай в селі хазяйнувати” [31, с.96]. Пилип хоче по-справедливому – перш, ніж повісити свого кривдника, мусить віддати ті п’ятдесят карбованців. На жартівливі кпини козаків – мовляв, “за хату свою і воюєш?” – хлопець по-дорослому відповідає: “Топчите ви чужі землі, а свою лишаєте ворогам топтати”.

Саме Пилип у новелі репрезентує такі етнопсихологічні риси, як інтровертивність, антеїзм (прив’язаність до землі), органічну потреба індивідуального націопростору (своєї хати, осідку), чесність, відважність. У першому бою з більшовиками він виходить переможцем – “Пилипа з сіна ось мабуть, на те й родило, щоб черепок той кацапський згубився Бог-зна де, на козацьких ланах. Не лізь...” [31, с.100]. Самчук виправдовує ту жорстокість, що зродилася в душі юнака – це помста не лише за особисті кривди: “І бути жорстоким, це все одно, що й любити, коли те й друге чимось дійсно життєвим оправдовується...”.

На увиразнення центральної ідеї новели спрацьовують і пейзажні замальовки буйного приходу весни в степ – ідучи за широко вживаним у фольклорі художнім прийомом паралелізму, автор показує масовість повстанського руху: “... улившись в одну розбурхану ріку, ревуть та рвуться з берегів, бажаючи власною повинню залити ті простори навколо, що поливалися віками їхньою кров’ю, мов ярою росюю. І там, де ще недавно шкутильгали скалічені Москвою льокаї, тепер всевладно підіймають голови стрункі юнаки, сидляють швидконогих своїх, і було не було – бій. За волю!” [31, с.101]. Ця воля світила в мріях і Пилипові, ввижалося йому, як поверне свою хату, знайде матір, котра подалась у світи жебрачкою. І потреба справедливості як вищої правди зробила його безстрашним і відчайдушним – змусила забути про реальність небезпеки й

вириватись у бою далеко вперед. Хлопця скосила куля московського кулеметника, “зайди-чужинця”, що причаївся в зеленому вітті рідного Пилипові садка. Сама його смерть – то разюча несправедливість: “Кров ще лилася через уста, що соковито цілували землю, свою любку боляче кохану, нічим, ніколи, ніде незамінну, цілували криваво, останнім, довгим поцілунком” [31, с.106].

Риторичний код новели, її пафос спрямований на вияскравлення образу національного простору, загроженого чужинецькою інвазією. Адже “просторова модель етнічного світу становить певний континуум, окреслений і прокреслений траєкторіями доль окремих людей і окремих родин упродовж усієї історії їх взаємин із землею-годувальницею, найвагомішим аргументом людської і етнічної (національної) ідентичності” [1, с.208]. Ця просторова модель національного континууму прокреслена й долею Пилипа, котрий “Палко кохав землю, своє небо, своє сонце”, кохав діяльно, зі зброєю в руках захищаючи своє, Богом дане, право на цю любов. І обвинуваченням більшовицькому режимові, північним зайдам звучить риторичне запитання в кінці новели: “Хто відібрав це все в нього? Яким правом?”. Це запитання імпліцитно присутнє в майже всіх творах збірки – яким правом відібрано батьківщину самому авторові, тисячам тих, хто змушений поневірятися на чужині, зрештою, цілому народові? Воно відлунює і в гостроіронічній новелі “Авс-фін”.

“Об’єктом” художнього дослідження в новелі є затхле життя тієї частини української еміграції, що вибрала сите й спокійне існування. Представником таких “борців” за Україну є “великий вчений Ікс Зет, який до останньої хвилини не покидав свого відповідального місця на сторожі рідної науки”. Ці рядки з некролога, уміщеного в одній з емігрантських газет, звучать жахливим гротеском опісля того, що довідується читач про “славетне” життя “борця з більшовицьким режимом”. Примітивізм прагнень і примітивізм мислення (саме анекдотичний випадок із глибокодумним поясненням своєї теорії походження таємничого слова “Авс-фін” на дверях трамваю, яким їздив уже впродовж кількох років, молодому “колезі” і став причиною недуги, а згодом – смерті професора), нездатність до чину (найбільше, на що був здатен борець – “хотілося летіти кудись, бунтувати велике місто, державу, Європу. Хотілося крикнути всім: Там твориться насильство. Там гвалтують невин-

ність величезного народу! Соціялісти всього світа! Розум і сумління! Дивіться і жахайтесь!” [31, с.157]) характеризують цього вченого, чийм “ідолом” був Маркс. Щоправда, незадовго до смерті приходить прозріння й він усвідомлює, що прожив порожнє життя, в якому не було ні справжньої любові, ні справжньої ненависті, ні справжньої справи: “Невже ті, там у царстві Костя Арапника, – комісаря закордонних справ, смертю своєю пробудили в ньому тугу за новим богом великої Правди, яку він ще недавно звав “зоологічним шовінізмом”? [...]. І професор обертався до самого себе, плював у огидне обличчя сатанинської маски пелехатого ідола” [31, с.161].

Риторичний код новели спрямований водночас і проти жорстокої, злочинної байдужості європейської спільноти, що мовчки дала згоду на геноцид цілого народу. Нищівним сарказмом щодо так званого європейського гуманізму, гнівом і болем сповнені рядки новели, у яких ідеться про те, як приймають державні закони “про заборону різати телят, наказуючи їх стріляти, щоб звірина не мучилась”, у той час як велику європейську націю винищують голодом, страшними тортурами в більшовицьких катівнях і в таборах.

Отже, ідеологічно-риторичний код збірки У.Самчука “Віднайдений рай” умотивований почуттям патріотизму, любові й туги за Україною, тривоги за її долю. Тому основою новелістичного мислення автора стає етнопсихологічна парадигма, що визначає і жанрово-композиційні, і стильові особливості. Саме етнопсихологічні чинники (закладені в характері українця бажання жити, сповідуючи ідеал чину – “Vita maxima et heroica” (О.Кульчицький), “інтимний зв’язок із землею” (В.Янів), індивідуалізм та гостра потреба волі) стають підложжям художнього конфлікту окремих новел збірки; реалізуються через антитезу чільних рис української і “московської” (більшовицької) ментальності (новели “Сильвестр”, “По-справжньому”). Органічним зв’язком з історичною долею народу, бажанням “включити” хронотоп батьківщини в еміграційні будні, сповнивши їх у такий спосіб сенсу, викликана, на наш погляд, і така композиційна особливість Самчукових новел, як “двоплощинність”: наявність “подієвої”, фабульної частини, в якій ідеться про емігрантське життя, і “візійної”, що становить спогади про Україну й несе основне ідейне навантаження. Адже саме там, у візіях, у спогадах про “terra mater”, проростають чарівні зернятка

“віднайденого раю”. Ця композиційна особливість умотивовує й специфіку часопросторового континууму новелістики Самчука: контрастне вклинення в хронотоп “подієвої” частини твору часової координати минулого, важливого й сповненого сенсу навіть у дрібницях. Самчукові новели характеризуються наявністю частих внутрішніх монологів, ліричних відступів, візійних образів, у яких окрема деталь розгортається в цілу картину (“Собака у вікні”). Ціна ж життя на еміграції вимірюється для автора лише мірою страждань, туги й чину задля України.

З початком Другої світової війни чимало “пражан” рветься додому, в Україну, плекаючи надію на те, що в умовах німецької окупації можна буде все ж утілити в життя мрію про українську державність. У липні 1941 року Улас Самчук разом з Оленою Телігою нелегально переходить кордон й опиняється у Львові, де ОУН(б) проголосила створення Української Самостійної Держави. Та в плани Третього рейху не входило здобуття життєвого простору ні для кого більше, окрім самих німців. У книзі спогадів “На білому коні” письменник із гіркотою розчарування згадуватиме ті дні: “І що мали робити ми? [...] Нічого іншого, як іти по слідах війни на той наш зачарований схід, ту нашу безмовну батьківщину, по землі якої, як і в давні часи, гарцюють ворожі армії, не питаючи нашої згоди і не бажаючи там нас бачити взагалі. Але та земля – наша земля, там нас хочуть бачити, і ми там хочемо бути, і ми там будемо. І також нікого не питаючи. До Кракова, як на Клондайк, під час золотої гарячки, потягнулися зо всіх кінців Європи втомлені чужиною люди, які хочуть вернутися туди, звідки походять їх батьки, діди і прадіди, де вони хотіли б закінчити дні свого життя [...]. Але для німців та наша коломийка з “братами слов’янами” [...] була лише справді інтригою, [...] що давала їм у руки [...] право використання нас як засобу [...]. Про це ясно глаголе і така універсально всеглаголюча публікація, як “Майн Кампф”. Але ні про яку українську самостійність у ній нема ані натяку. А якраз навпаки. Лише здобуття простору і тільки” [38, с.63–64]. Однак повернення на окуповану Гітлером Україну було не співпрацею з окупантами, а втіленою надією на шанс “робити свою політику, ставити “Майн Кампф” перед доконаним фактом, знаючи, що війна дуже часто міняє початкові свої засади і що в процесі її розвитку може статися багато що. І в кожному разі ми не сміли бути

пасивними спостерігачами цієї великої трагедії, а повинні також бути її співучасниками” [38, с.71].

У серпні 1941 року Улас Самчук прибув до Рівного, а вже у вересні він став головним редактором газети “Волинь”. У своїх публіцистичних виступах Самчук прагнув пробудити національну гідність земляків, сторінки газети використовував для реалізації легальних можливостей вести національно-культурну роботу. У березні 1942 року головний редактор “Волині” помістив на її шпальтах власну передовицю “Так було – так буде”, з якої стало зрозумілим виразно опозиційне сприйняття автором політики “Третього рейху” в Україні. Реакція німецької цензури не забарилася: автора було заарештовано. Улас Самчук провів місяць у рівненській в’язниці, після виходу з якої йому було заборонено писати на політичні теми під загрозою нового арешту. Цікаву сторінку журналістської діяльності Самчука становлять і написані ним протягом 1941–1943 років нарисові цикли “Крізь бурю й сніг”, “У світі приблизних вартостей”, “У світі упадку та руїни”, “Колеса мусять крутитись...”. У ці роки письменник багато їздить Україною, відвідує Київ, Полтаву, Харків, Кременчук, Дніпропетровськ. Омріяна земля постала перед ним у руїнах і “упадку”. На Волині він стає свідком початку збройної партизанської боротьби УПА, непроминальний подвиг якої опише пізніше в романі “Чого не гоїть вогонь”.

У 1943 році Улас Самчук виїхав до Галичини (м.Городок біля Львова). Тут він повністю віддався письменницькій праці. Крах надій на здобуття Україною державності й передчуття долі вигнанця з батьківщини спонукають його звернутися до витоків – власної юності періоду навчання в Кременецькій гімназії, ностальгійно рідної Волині. Відзначений у 1944 році на конкурсі Українського видавництва у Львові роман “Юність Василя Шеремети” був виданий аж через три роки в Німеччині. Коло проблем, піднятих тут, окреслене ще в третьому томі “Волині”. Однак цей автобіографічний твір прикметний щирістю тону й чаром юності, що стає домінуючим настроєм роману. На його сторінках “авторська пам’ять ніби розчиняється в загальнонародній, матеріалізуючись не лише в низці історичних фактів та подій, а, що особливо цінно, у враженнях, почуттях, емоціях дійових персонажів. Ці стани, визначаючи психіку, поведінку, допомагають самореалізації

особистості, і, на глибоке переконання автора, впливають на формування основ української нації, закладаючи навічно в генетику нового покоління інтелігенції 20-х років ідею державотворчості” [52, с.11]. Улас Самчук, розповідаючи про гімназійний рік селянського сина Василя Шеремети, котрий багато в чому нагадує й Володька Довбенка, і самого автора, прагнув показати становлення нового покоління української інтелігенції. Ті, хто зібрався в стінах Кременецької української гімназії, “без прав, без будинку, без бібліотеки, без фізичного кабінету, без дотацій, без державної допомоги”, прийшли сюди за велінням серця. Вони, діти свого народу, принижувані на кожному кроці презирливим ставленням із боку польського окупаційного режиму, знають, що “ця школа не дає дипломів на посади, на теплі місця. Вона скорше їх заперечує”; “ця гімназія не дає жодного права, крім права бути вічним попихачем і вигнанцем у себе і на чужині, на цьому суходолі і за океаном” [48, с.38–39]. Однак їхні гарячі серця й бажання знайти відповідь на багато запитань, що тривожать юні уми й душі, бажання бути корисними своїй землі надають цій гімназії в романі елітарного статусу. Протягом одного навчального року Василь Шеремета, “середущий син Федора”, проходить шлях від звичайного ретельного гімназиста до активіста “Просвіти”, голови літературного гуртка “Юнацтво”. Він стає активним учасником політичних дискусій, що точаться між гімназистами, та акцій до виборів у сейм, закохується, пише вірші, ледь не вчиняє замах на єпископа під час польського державного свята. Тверда батькова наука, прищеплена Василеві в праці на землі, не дає йому схибити серед різних політичних агітацій. Він заперечує пролетарську ідеологію, носіями якої є в романі Шпачук і Козенко, розвінчує їх слова про загальну рівність і справедливість, з гордістю говорить про своє “куркульське” походження. Юний Шеремета відчуває голос віків, голос рідної землі й тих, хто проливав за неї кров. Біля старовинної каплиці, де, за переказами, поховані полегли в бою під Берестечком козаки, хлопець чує, як “ця земля говорить до нього такою живою мовою, що він готовий про неї на цілий світ кричати” [48, с.297].

Роман приваблює яскравими й живими образами гімназистів, ліричними відступами, колоритними описами Кременця та його околиць. Однак справедливо зауважують сучасні літературознавці й певну творчу та світоглядну кризу, що позначилась на художності

роману: “... взятий на еміграцію “волинський багаж” перестав для нього бути джерелом натхнення, потрібні були новий життєвий фактаж, нові (і це головне) враження. Про таку кризу свідчить нашвидкуруч (і, здається, без пристрасті) скроєна в роки війни на старому волинському матеріалі аморфна, вельми квола повість “Юність Василя Шеремети” [18, с.133].

Змусити працювати “волинський багаж” письменник невдовзі спробував ще раз: у 1944 році був написаний роман “Дермань” (машинопис датується 1944 роком), що побачив світ аж у 2005 році, виданий у Рівному до столітнього ювілею письменника. Проблема нового життєвого фактажу, що моделювався б за хронотопом, значно ширшим від волинських спогадів, й умістив би локус України, потреба “зведення до певного фокусу основних творчо-філософських тенденцій автора” (У.Самчук) спонукали до осягнення й підкорення в його творчості “магічної для письменника території сходу, центральної України” (Ю.Мариненко). Самчукова концепція людини й концепція світу реалізуються згодом у задумі нового роману, що матиме всі ознаки епопеї й виразну просторову та ментальну детермінованість – “Ост”.

Усе життя Уласа Самчука було сповнене гарячої й діяльної любові до України. Відірваний фізично від рідної землі, проголошений цинічною владою ворогом власного народу, він завжди мав тісний зв'язок з Україною духовною. Його письменницька праця й громадська діяльність назавжди належать парадигмі української реконквісти – тієї “вітальної моделі”, що мала на меті перш за все духовне утвердження України “шляхом створення надійного прাপростору – магії текстів” (Н.Зборовська). Цій ідеї підпорядкована проголошена Самчуком на еміграції концепція “великої літератури”, де відлунує донцовська ідея пасіонарності, героїзму чину: “Слово, колись раз посіяне, переходить у чин”. Письменник-патріот уважав основним завданням українських митців на еміграції творення “літератури такого мірила і такого стилю, яка могла б піднести нас у очах нас самих і очах решти людства” [30, с.20]. Ця концепція знайшла своє втілення і в еміграційній прозі самого автора: у трилогії “Ост”, у романі про безсмертний подвиг воїнів УПА “Чого не гоїть вогонь”, документальному романі “Слідами піонерів”, присвяченому буттю української Америки. Духовний образ України як могутньої життєдайної сили, котра надихає на

працю й творчість своїх дітей за океаном, сповнює їх вірою й оптимізмом, присутній і в романі “На твердій землі”.

Вагомий творчий доробок Уласа Самчука, епічність його художнього мислення, значущість і загальнолюдська актуальність проблем, піднятих у його прозі, ставлять українського письменника в один ряд із найвизначнішими європейськими митцями ХХ ст. Тому в 1980 році російськомовний еміграційний журнал “Современник” (Торонто) висунув Уласа Самчука на здобуття Нобелівської премії. “Його епічні твори, – говорилось у зверненні “До літературної спільноти”, – такі як трилогія “Волинь” і “Ост”, уже одні забезпечують йому видне місце не тільки в українській, але й у світовій літературі, пов’язаній із слов’янською темою. Автор багатьох інших романів, повістей, документальних книг, Улас Самчук сприяв поширенню горизонтів української літератури, пропаганді гуманістичних принципів і передових національних ідей, розвінчання зла тоталітаризму” [11, с.124]. Однак, на жаль, необхідної підтримки серед української діаспори ця акція не отримала.

Улас Самчук вірив у державницьке майбутнє України, знав, що “темнота” над Україною розсіється, вірив, що бодай його слово повернеться на батьківщину, спаде полуда з очей мільйонів – і воно провістить їм правду. Увесь пласт творчості Уласа Самчука є художнім втіленням цієї віри, його історіософських ідей, за якими ніяка сила не в змозі заперечити Україну й українців, бо “ми в пульсі і ритмі землі, в її космічному круговороті, і вигнати нас звідти нема поки що сили” [41, с.132]. Однак до щасливої миті проголошення незалежності України він не дожив. Помер Улас Самчук 9 липня 1987 року. Письменник “думками, почуттями, творчістю до кінця днів своїх земних залишався в просторі предків і в просторі української мови, бо ця колосальна духовна гравітація тримала його на орбіті національного обов’язку, який зобов’язував письменника образно відтворити драматизм і трагізм відходу української людини на інші простори планети Земля” [12, с.12]. На орбіті національного обов’язку назавжди залишилася його творчість – втілена в Слові безсмертна любов до України. Могутня сила націєутверджуючих, націєконсолідуючих первнів вертикаллю проходить через створений митцем “національний метанаратив” про історичну долю й призначення українського народу, утверджує найважливіші духовні цінності, що визначають глибинний рівень ментальності

нації й загальнолюдські підвалини гуманізму. Оновлений “філософічний реалізм” прози Самчука, розвинувши кращі тенденції реалістичної традиції української літератури в “силовому полі модернізму”, спрямований на розкриття найважливіших філософських проблем людського буття у вимірах історії й вічності.

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Барабаш С. Пейзаж Уласа Самчука як модель українського пантеїстичного світу / С.Барабаш // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конф. 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тилявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.172–178.
3. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука / Ю.Безхутрий // Березіль. – 1996. – №5–6. – С.164–179.
4. Бородіца С. Концептуальний погляд на романістику У.Самчука в контексті прози його доби // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тилявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.124–131.
5. Цит. за вид.: Гон М. Літературна критика Уласа Самчука в інтер’єрі епохи // Самчук У. Роздуми про літературу: Збірник літературно-критичних статей / упоряд., примітки, післямова М.Я.Гона. – Рівне, 2005. – С.85–102.
6. Грабович Г. У пошуках великої літератури / Г.Грабович. – К., 1993. – 56 с.
7. Гром’як Р.Т. Розпросторення духовного світу Уласа Самчука / Р.Т.Гром’як // Улас Самчук. OST. Трилогія. – Тернопіль: Джура, 2006. – Т.3. Втеча від себе. У 2-х частинах. – С.392–411.
8. // Дзвони. – 1936. – № 8–9. – С.150.
9. // Дзвони. – 1935. – Ч.2–3. – С.141.
10. Жив’юк А. Між Сциллою політики і Харібдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука / А.Жив’юк. – Рівне: Ліста-М, 2004. – 184 с.
11. Цит. за вид.: Жив’юк А. Між Сциллою політики і Харібдою творчості...
12. Жулинський М. Осінь без патріарха / М.Жулинський // Самчук У. OST. Трилогія. – Тернопіль: Джура, 2005; Т.1. Морозів хутір. – С.5–12.
13. Жулинський М. “Виконати свій обов’язок перед собою і нацією”: Улас Самчук із вершини століття / М.Жулинський // Самчук Улас. Волинь: [роман]: у 3 ч. – К.: ВАТ Вид-во “Київська правда”, 2005; Т.1. – С.5–24.

- 14.Цит. за вид.: Качкан В. "Ця тотальна духовна і фізична руїна..." (розмисли над творчістю Уласа Самчука) // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє: Українознавство та пресологія (XI – перша половина XX ст.) / наук. ред. М.Романюк. – Львів: Фенікс, 1998. – Кн.3. – С.253–272.
- 15.Костюк Г. Образотворець "Времени лютого" / Г.Костюк // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3 т. – К.: Вид-во "Рось", 1994. – Т.2. – С.499–514.
- 16.Кошелівець І. Українська революція в дзеркалі хутора (Улас Самчук, "Ost", Т.І) / І.Кошелівець // Українські Вісті. – 1948. – 16 груд. – Ч.101.
- 17.Цит. за вид.: Луцій С. "І це добре, що ми обмінялися поглядами на речі": про один епізод з історії творчих взаємин Юрія Лавріненка та Уласа Самчука // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в XX столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.79–96.
- 18.Мариненко Ю. До проблеми концепції людини в романі Уласа Самчука "Темнота" / Ю.Мариненко // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в XX столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.131–139.
- 19.Мафтин Н. Етнопсихологічна парадигма як основа новелістичного мислення Уласа Самчука / Н.Мафтин // Там само. – С.157–166.
- 20.Мовчан Р. "Морозів хутір" Уласа Самчука / Р.Мовчан // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип.VI. – С.73–86.
- 21.Мовчан Р. Привид реалізму, або проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму / Р.Мовчан // Українська мова й література в середніх школах... – 2005. – №3. – С.108–115.
- 22.Мовчан Р. Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму / Р.Мовчан // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в XX столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції 11 – 13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.50–58.
- 23.Моклиця М. Метод і жанр роману У.Самчука "Волинь" / М.Моклиця. – Там само. – С.145–157.
- 24.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С.Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
- 25.Пінчук С. Улас Самчук / С.Пінчук // Слово і час. – 1995. – №2. – С.11–17.
- 26.Плетенчук Н. Антропологічна проекція просторової моделі світу у трилогії "Волинь" Уласа Самчука / Н.Плетенчук // Улас Самчук:

- художнє осмислення української долі в XX столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.38–50.
- 27.Поліщук Я. Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби / Я.Поліщук // Дивослово: Укр. мова й література в навчальних закладах – 2004. – №7. – С.26–29.
- 28.Руснак І. "Я був повний Україною...": Художня історіософія Уласа Самчука: монографія / І.Руснак. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – 406 с.
- 29.Цит. за вид.: Руснак І. "Я був повний Україною...": Художня історіософія Уласа Самчука. – С.104.
- 30.Самчук У. Велика література. Доповідь У.Самчука на І з'їзді Мистецького українського руху (МУР), грудень 1945 р. // Самчук У. Роздуми про літературу: збірник літературно-критичних статей / упоряд., примітки, післямова М.Я.Гона. – Рівне, 2005. – С.8–28.
- 31.Самчук У. Віднайдений рай / Улас Самчук. – Львів: Друкарня видавничої спілки "Діло", 1936. – 167 с.
- 32.Самчук У. Волинь: [роман]: у 3 ч. / передм. М.Г.Жулинського / Улас Самчук. – К.: БАТ "Вид-во "Київська правда". – 2005; Т.І. – 584 с.
- 33.Самчук У.О. Волинь: [роман]: у 3 ч. / Улас Самчук. – Острого-Львів: Вид-во НаУОА, "Сполом", 2005. – 632 с.
- 34.Самчук У. Гори говорять! [роман]: у 2 ч. / Післямова А.Жив'юка / Улас Самчук. – Ужгород, 1996. – 271 с.
- 35.Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // Самчук У. Роздуми про літературу: збірник літературно-критичних статей / упоряд., примітки, післямова М.Я.Гона / Улас Самчук. – Рівне, 2005. – С.49–67.
- 36.Самчук Улас. Кулак: [Роман] / Улас Самчук. – Чернівці, Бібліотека "Самостійної думки", 1937. – 216 с.
- 37.Самчук У.О. Марія. Хроніка родинного життя: роман / Підгот. тексту та післямова С.П.Пінчука / Улас Самчук. – К.: Рад. письменник, 1991. – 190 с.
- 38.Самчук Улас. На білому коні: спомини і враження / Улас Самчук. – Вінніпег: Вид. тов. "Волинь", 1972. – 249 с.
- 39.Самчук Улас. На коні вороному: [спогади] / Улас Самчук. – Львів, 2000. – 279 с.
- 40.Самчук У. На твердій землі: [роман] / Улас Самчук. – Торонто, 1966. – 390 с.
- 41.Самчук У. Ost. Трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль: Джура, 2005. – Т.1. Морозів хутір, 2005. – 452 с.
- 42.Самчук У. Ost. Трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль: Джура, 2006. – Т.2. Темнота. – 460 с.
- 43.Самчук У. Ost. Трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль: Джура, 2006. – Т.3. Втеча від себе. У 2-х частинах. – 412 с.

44. Самчук У. Планета Ді-Пі: [нотатки й листи] / Улас Самчук. – Вінніпег, 1979. – 355 с.
45. Самчук Улас. П'ять по дванадцятій: Записки на бігу / Улас Самчук // Дзвін. – 1995. – №4. – С.94–105; №6 – С.113–125; №7. – С.61–92.
46. Самчук У. Слідами піонерів: Епос Української Америки / Улас Самчук. – Джерзі Сіті – Нью-Йорк: Вид. “Свобода”. – 268 с.
47. Самчук У.О. Чого не гоїть огонь: [роман] / Улас Самчук. – К.: Укр. письменник, 1994. – 233 с.
48. Самчук У. Юність Василя Шеремети: [роман] / Улас Самчук. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 328 с.
49. Сімович В. Літературна нагорода 1934 р. // Сімович Василь. Праці у 2-х томах: Літературознавство. Культура / упоряд. Л.Ткач, О.Івасюк, за участю Р.Пилипчака, Я.Погребенника; Передмова Ф.Погребенника. – Чернівці, 2005. – Книги – ХХІ. – Т.2. – С. 396–397.
50. Ткачук М. Художні виміри творчості Уласа Самчука // Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – С.383–394.
51. Шевчук В. Улас Самчук та його Волинська сага / В.Шевчук // Українська мова та література в школі. – 1992. – №11–12. – С.30–33.
52. Шанюк В. Літописець України / В.Шанюк // Самчук У. Юність Василя Шеремети. Роман. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С.5–14.
53. Шерех Юрій. МУР і я в МУРі // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.2. – 1988. – С.296–323.
54. Kwiatkowski J. Proza // Dwudziestolecie międzywojenne (Wielka Historia Literatury Polskiej). – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – 598 s.

РОЗДІЛ VIII

“Голос Землі” у літературному дискурсі Західної України 30-х: Галина Журба, Іван Керницький, Василь Ткачук

З потужним звучанням “метанаративу” Уласа Самчука в 30-ті рр. ХХ ст. в західноукраїнській та діаспорній прозі особливої ваги набувають “космогонічні” жанри, покликані зберегти світ української національної ідентичності, добрий лад його духовного космосу, самі підвалини духовного буття нації – “підтримуючи вогонь загроженої національної ідентичності, утверджувати присутність у світі неприсутніх для нього українського народу та його культури” (С.Андрусів). Серед таких “космогонічних” жанрів дослідниця називає “сільську прозу”, що несе “код Простору, Голос Землі, Дому”. В літературному дискурсі Західної України 30-х найяскравішими творцями такої прози, окрім Уласа Самчука, є Галина Журба, Іван Керницький, Василь Ткачук.

7.1. Імператив національної ідентичності в прозі Галини Журби

Галина Журба (Галина Маврикіївна Домбровська) (1888–1979) належить до старшого мистецького покоління – у літературу вона ввійшла ліризованою малою прозою ще на початку століття. Однак глибина її епічного таланту вповні розкрилася саме в повістях, написаних у тридцяті роки.

Перша збірка її оповідань – “З життя”, що вмістила всього три оповідання: “Солов’ї”, “Черешні”, “Ясний день” – вийшла друком в Одесі в 1908 р. за посередництва літературознавця Андрія Ніковського.

У 1909–1913 рр. Галина Журба була однією з головних співробітниць київського літературного журналу “Українська хата”. Саме в цей період відбувається кристалізація чільних домінант художнього мислення письменниці, що впродовж усієї творчості визначатиме неперебутню оригінальність авторського стилю. У 1919 р. вийшла друком друга збірка оповідань письменниці – “Похід життя”, в якій виразно оприявнився талант “прозаїка імпресіоністичної школи” (Ф.Погребенник).

Отже, Галина Журба свідомо відмовилася від второваних шляхів “старого” народництва й українофільства, прагнучи освоєння нових мистецьких горизонтів, пов’язаних із модерним дискурсом і новою філософією мистецтва “Української хати”.

Рання творчість Галини Журби цілком належить дискурсові українського модернізму. Серед чільних рис її стилю яскраво вирізняються тяжіння до психологізму, ліризація прози, що веде до розмитості жанрової структури, а також стильовий синкретизм, за якого в прозі письменниці помітні риси поетики символізму, імпресіонізму, експресіонізму.

Після поразки національно-визвольних змагань письменницю спіткала доля багатьох українських патріотів, котрі змушені були покинути рідну землю. Під час евакуації уряду УНР Галина Журба емігрувала в Польщу, де опинилася в польському таборі полонених українських вояків у Тарнові. Згодом деякий час жила на Волині, звідки переїхала до Львова. Тут у тридцятих роках у видавництві “Батьківщина” були надруковані дві її повісті про українську революцію й становлення національної свідомості українського селянства, задумані й написані як “хроніка одного села”: “Зорі світ заповідають” (1933) та “Революція йде” (1937), що, за влучним висловом сучасника Галини Журби Миколи Голубця, є закровою на епос картиною дореволюційного побуту волинського села, в якого душевних нетрях дрімає [...] не заспокоєна тяга до землі” [6, с.64].

Галина Журба належала до тих митців, котрі не намагалися прилучитися до будь-якої з літературних груп чи рухів, що ними ряснів західноукраїнський мистецький горизонт міжвоєнного двадцятиліття. Однак її твори цілком відповідали загальній меті західноукраїнського письменства, меті, що об’єднувала митців різних ідейних скерувань: утверджувати духовний образ України, національний Космос, сакральні українські міфологеми, а відтак зводити міцні підмурівки “держави слова”, держави духу. Тому її творчість органічно вписується в парадигму української духовної реконквісти: “Галина Журба викликала загальне здивування в середовищі західних українців, коли створила свою двотомну повість про Волинь в часи миру, війни та революції (“Революція йде”), (...), а її “Зорі світ заповідають” стали викликом “Волині” [21, с.109]. Не випадково авторка назвала свою діалогію “хронікою

одного села”, адже в центрі художньої студії письменниці – волинське село, родина Паліїв, одна з мільйонів селянських родин у переддень і початок війни та революції, тих жажливих випробувань, що нищать узвичаєний лад, ущент розбивають колишні цінності, однак ведуть і до грандіозних змін у психології селянина, дають йому власне усвідомлення як частини етносу. Якщо перед війною в темній, забитій щоденними клопатами й нуждою свідомості Паліїв лише жевріє, як жарина в погаслому багатті, притлумлена пам’ять про давню козацьку державу, про братів-гайдамаків, що дали початок їхньому роду, якщо Григір (Дарчин батько) іде воювати “за Расею” і “царя-батьошку”, то війна прискорює процес визрівання в душах українського селянина усвідомлення власної національної ідентичності. Листи, що їх надсилає Григір зі шпиталю, є своєрідною “діаграмою” росту такого усвідомлення: писані спочатку каліченою українською мовою, вони чимраз глибше “українізуються”. І справа не лише в мові. Зникає наївна Григорово віра в “Расею” й доброго “царя-батьошку”, котрий по війні наділить усіх землею. Григір спочатку під впливом розмов із медсестрою Наталею, а згодом – власних роздумів і воєнного (часами жажливого) досвіду починає все глибше усвідомлювати свою національну приналежність. Своєрідною кульмінаційною точкою цього усвідомлення став спогад про бій, в якому Григір заколов багнетом австрійця. Передсмертний вигук ворога – “Матінко, рятуй!” – перевернув Григорову душу, до глибин потряс її, розбудив притлумлений раніше голос крові.

Свою національну “інакшість” бачать навіть діти у висланні. Через Дарчине село проходить лінія фронту, тому все населення вивозять у Росію. Тут волинян дивує нечупарність, негостинність місцевого населення, бруд у всіх сферах життя. Їхні далекі села видаються раєм у порівнянні з “деревнями”. Коли над Даркою насміхаються, що вона – “хохлушка-лягушка”, дівчинка раптом знаходить аргумент, який підкреслює всю вищість, духовний “аристократизм” переселенців: “Зато у нас хати біленькі, а у вас, як хліви.

– А що ні? ... – закричали радісно “біженецькі”, – задрипані, смердючі. Ой, гвалт! Худоба геть і люди вкупі. У нас свині в кращих сидять” [6, с.44].

За слушним зауваженням С.Андрусів, “коди тексту повісті, особливо наративний, організовані з двох просторових і часових кутів зору: дівчинки з поетичним світосприйманням і дорослої авторської свідомості”, тому повість пронизана “ностальгією за раєм безповоротного минулого сільського дитинства, коли людина, родина і земля були одним цілим, сумним і прекрасним царством землі” [1, с.227]. Персонажі повісті Галини Журби, як і “Волині” Уласа Самчука, не мислять себе без землі; вона – основа їх фізичного й духовного буття, вони – жреці й сповідники її високого й таємничого життєдайного культу. Втіленням “голосу землі” є образ діда Захарка, що виступає в повісті оберегом родини, роду, українського землеробського космосу. Дід знав до всього примовляння-замовляння. Він – наче сама мудрість землі, бо навіть там, де засівав, збіжжя сходило густо й родило багато: “Як наставала пора – йшов сіяти в поле. У полотняній одежі з голою головою, в постолах або босий.

Розсипав крізь розчепірені пальці, дощем, по пухкій ріллі зерно. Воно золотилося на сонці, мигтіло самоцвітами у паркому повітрі.

Очі дідові робилися тоді далекі, як обрій, та прозорилися вічно зеленіючими рунами. Чинив це, як жрець свою молитву. Зі скупченням, мовчки” [6, с.24]. А коли дід краєв святий хліб, то “було щось із таємної богослужби в рухах його старечих, мозолистих рук”.

Друга частина “волинської хроніки” – “Революція іде” – фіксує в художній формі складні перипетії української революції через призму їх сприйняття селянами глухого волинського села Незабитівки. У контексті Самчукової “волинської саги” проза Галини Журби вирізняється оригінальним художньо-поетикальним вирішенням ідентичних для творчості обох авторів проблем волинського села. У “волинській хроніці” авторка залишається вірною імпресіоністичній домінанті ранньої творчості. Цій домінанті підпорядкована й архітектоніка твору, що базується на мозаїчності, фрагментарності, яка, у свою чергу, зумовлює завершену сюжетно-композиційну цілісність. Завдяки такому прийомові побудови сюжету створюється ефект усеохопності, стереофонії. Вдало обрана наративна стратегія тексту, його всеохопна “точка зору” дає змогу авторці показати й те, що відбувається в селянській хаті, і за мурами

графського палацу, і, як відлуння подій у далекому Києві, гономом розливається на сільській сходці. В основі повісті – “космогонічний” хронотоп, пов’язаний з аграрним циклом. Саме цей хронотоп увиразнює голос землі, яка і є, властиво, центральним персонажем твору. Голос землі звучить камертоном селянських доль, ним визначаються споконвічні прагнення незабитівців і вивіряються всі новації, принесені революційними вітрами перемін. Тому він визначає й специфіку образотворення в повісті. Не випадково Галина Журба застосовує як один із чільних принципів побудови сюжету свого твору принцип паралелізму: природа й селянин живуть одним життям. Він трепетно дослухається до подиху сплячої землі взимку, а весною в тому ж ритмі пробудження життя б’ється його хліборобське серце. Тому кожен розділ твору починається описом природи – весняної, літньої, осінньої чи зимової, вранішньої чи полуденної, вечірньої чи нічної. Здається, жодна революція не в силі змінити усталений хід життя, той космічний лад, на якому тримається життя хлібороба.

Серед особливостей авторського стилю Галини Журби – активне використання метафори, зокрема її різновиду – персоніфікації. Персоніфікований образ українського села постає вже на перших сторінках твору: діалог молодичь біля криниці, репліки сільських політиків візерунком химерної мережки лягають на вивершений гобелен зимового спочинку природи й села: “Село спочиває. Кожухом білим накрилося, приплющило вії, покурює люльку. Дим в’ється поволеньки, задумано. Инесем обпірені дерева, дороги вкачані, обковані саночками горбки [...]. Тітки позапашувані, червоні від морозу, з відрами біля криниці: [...].

– У Горпини, кажуть, коралі зі скрині пропали.

– Так їй і треба. Нехай досвітків не справляє.

А Петро до дядька Кондри:

– Чули? Того Розпутина [...], кажуть, убито геть і в болото закинуто.

[...]. Село покурює люльку, дримає. Ніщо його не штовхне з дрімоти” [5]. І тільки тоді, коли лунає магічне слово “земля”, “Село розплющилося, стрепенулося, насторожило вуха” [10, с.6]. Саме мозаїчність побудови твору й застосування персоніфікованих образів дає змогу авторці лаконічно та влучно змалювати й політичну ситуацію доби, і показати оцінку її селянами, не вдаючись до

розлогих публіцистичних виступів, як це властиво прозі Уласа Самчука: "... у цей день ярмаркове вошиве містечко волинське почуалося мов опарене, стрепенулося й уперше за всю вічність почуло Марсельезу" [10, с.7]. У поліфонії голосів революційного мітингу волинського захолустя виразно вчувається і "мовна партія" самої землі, нехай поки що в зітханні її чорних грудей, у здоровому глузді дотепних селянських реплік про "ліворуцію" як відповіді на агітацію Аврумка: "Що земля? ... Ти, дурний мужик, тільки думаєш за землю. Буде, буде, не бійся! [...]. Мі, думаєш, даром делалі ргеволюцію? Вся земля ргабочему народу.

Запінений жидівський пал вискакує наперед, вимахує руками. Напроти нього усміхнений півротом мужицький скепсис, примружений на одне око.

– Коби хоч цеї не відібрали!" [10, с.9].

Поліфонія голосів "революції", представлена як колаж рядків "Марсельєзи", мітингових лозунгів, дотепних зауваг сільського жіноцтва, реплік представників різних верств соціуму забезпечує стереофонічне звучання самої доби на сторінках твору. Нерв оповіді напружується й пульсує разом зі словом "земля", що зринає на устах промовців. Якщо на початок мітингу це тільки "Якась тоненька ниточка, як павутиння, натягається з поштового рундука над головами, геть, напружена, як невидима струна" [10, с.14], то із закипанням мітингових пристрастей сільські політики остаточно ставлять знак рівності між землею й свободою: "Раз слобода, то най дають землю. Важке, як оливо, слово, що висіло у всіх на думці, й збиралося над площею, мов залізна крапля, – капнуло" [10, с.19]. Обережно і з недовірою прислухаються селяни до незнаного досі слова – Україна. Саме через персоніфікацію та паралелізм передано на сторінках твору й примхливість норову "ліворуції" (в уяві селян вона постає якоюсь невідомою живою істотою), і мінливість людських настроїв: "Рій сплетень, наклепів, лайок, гудів як в улії. Утворилося два комітети: "руський" [...]. До комітету "революційних жінок" належало півтора десятка жидівочок [...]. Пани з цукроварні, горальні та довколишніх фільварків також утворили свій комітет – польський. Нове життя потекло весняним розливом, розбурхане, клекітне, пінує жагою.

На дворі вередував березень" [10, с.20]. Усі політичні перипетії містечка, "детонований цар, революція, Керенський"

турбували дядьків не більше, як "овес" і "страховка". І навіть не знане досі слово Україна не бентежило зануреного у власні клопоти селянина, національна свідомість якого ще спала непробудним сном, як і земля під крижаним кожухом: "Земля була ще вкрита крижаним кожухом де-не-де попротираним тільки. Віддих її був ще непорушно сонний" [10, с.21–22].

Для прози Галини Журби, зокрема її "волинської хроніки", характерне, як і для Самчукової "саги про Волинь", виразне відлуння міфологізму "космічного християнства" (М.Еліаде): у сюжеті повісті оживає одвічний міф про землю як живу істоту, її сон, пробудження, про оновлення, воскресіння – "космічну літургію" життєдайного начала природи. І ця глибинна, органічна модель художньої творчості стає в повісті цупкою основою з надійної сурової пряжі, на якій то філігранною паволоччю мережаться візерунки сюжету, то акварельними барвами лягають пейзажні замальовки.

"Голос землі" мусить розбудити в байдужих до політики селян і голос крові, голос родової пам'яті, дати поштовх до усвідомлення себе як частини тієї не відомої їм досі України. Просвітницьку роботу на селі ведуть Григорій Палій, телеграфіст Гемень Жмурко й млинар Лозецький. Палій, повернувшись із Всеукраїнського Національного Конгресу, "стоючи на дубових колодах, в сірій вояцькій шинелі, з жовтоблакитною стрічкою на грудях, нескладно і немудровано розповідав громаді про все, що бачив та чув у столиці [...]. Якась чорноземна, переконлива сила била з його слів, искрами сипалася в натовп" [10, с.79]. Чорносотенна лють виливається на Григора з промови судді Куляпкіна, з його знущальних інтонацій та реплік: "... Винниченки та Грушевські всілякі скликають какієто кангреси, видумують якісь Центральні Ради, українізації армії" [10, с.83]. Особливо розізлила прихильників "єдиної і невідомої" ідея самостійності України. "Отделеніє", як переконує селян Куляпкін, це "ніж в спину революції", це загибель для самих "малоросів". Та Григорій, котрому ніяк не давалися риторичні викрутаси, відрізав із властивою для здорового глузду українського селянина переконливістю: "Не загинули під Росією, то вже не загинем без неї, – засміявся Палій" [10, с.85].

Хроніка пробудження самосвідомості українського селянства фіксує й вияви агресивного, ворожого спротиву чужої ментальності.

Репрезентантом такої позиції щодо всього українського є не тільки Куляпкін. Українофобією та україноненависництвом відзначаються начальник пошти Рудіков та його дружина Параскева Ніколаєвна – “офіцерская доч” з “аристократическим воспитанием”, цирюльник Абрам Мойсеевич Шапіра, акушерка Полетаєва, отець Ларій, зненавиджена сільською дітворою Щипавка – вчителька Дросіда Сімньоновна, графський управитель Бялоскурський, економ Мордасінський. Правдиво, без ідеологічних реверансів, Галина Журба оголює справжню, глибинну сутність фальшивих фраз про “одного Бога”, “один народ”. Найяскравіше причина страху перед “отделенієм” України розкривається через образ коминяра Зевакіна. Сажотрус називає Палія “ізмєнником” – “Канешна, раз ти протів Расєї. С какіх такіх пор видумалі Україну твою? [...] Не адін православний народ? Не адна-ль православная вера?”. З ненавистю кидається Зевакін до Григорія: “Ти хахол, а земля всьоравно русская. Всьоравно православный народ, в аднаво Бога...” [10, с.88]. “Риторика” сажотруса все ж не сховала від селян справжньої причини його вболівань за “Расєю”, причини, закоріненої в російському шовінізмі: “Земельки тобі шкода, так і говори, а за Бога та православный наред краще мовчи. Чули ми всі ті теревені. На фронті від них нема здиху. Тільки й чути: “адін православный народ, в аднаво Бога, с аднаво катьолка”. А коб міг, – загриз би тебе такий кацап православный за те лиш, що ти українець” [10, с.88]. Коли ж Зевакін почув, що українською мовою будуть навчати в школах, що в Україні буде своя армія, підсвідома ненависть плебея вихлюпується на всю громаду, яка колись прихистила його, сироту-приблуду, навчила ремеслу, наділила від себе ґрунтом: “Так ми вас перережем. Всьо хахлацкое племія перережем. Пастой! Ми вам Україну дадім [...]” [10, с.91]. Цей перший урок національного самоусвідомлення громада засвоїла: мляві на початку сходки дядьки прийняли важливе для себе рішення: “...скажи, що ми хочемо тої України [...]”. І заки політики киевські, письменники та вчені топтали неспівірно по петербурзьких хоромах вижебруючи Україні автономію, в селі Незабитівці справа самостійності ухвалена і завершена була” [10, с.97].

Незабитівці організували в селі “Просвіту”, де вечорами телеграфіст Гемень вчить грамоти охочих, а млинар розповідає селянам історію України. Насмішки, кпини й погрози ворогів не

можуть спинити ентузіазм і жадобу селян пізнати правду про самих себе.

Приходять у Незабитівку листи від Палія, котрий служить в українському Богданівському полку. Українська армія готова рішуче обстоювати незалежність, та Центральна Рада прагне тільки автономії. “Чорнозем у шинелях”, цей могутній голос української землі, її сила, стає небезпечною для Центральної Ради: Богданівський полк кинули на роззброєння полку імені гетьмана Павла Полуботка. Однак українські воєводи швидко порозумілися. Тоді було вирішено бунтівні полки терміново відправити на фронт. Сторінки повісті Галини Журби стають хронікою, що зафіксувала страшну, підступну зраду, вчинену політиками проти власного народу. Коли ешелон відправлявся з Києва, на нього посипався град куль: “Почулися крики, зойки ранених. Потяг зупинився. Богданівці почали вискакувати з вагонів, не тямлючи, що сталося. Нагло з обох боків зринули на них кірасири та донці. З окликом “урра!” почали рубати, колоти штиками. – Ми вам покажемо автономію. Ми вам дамо Україну, – ревли їхні старшини” [10, с.226]. Поранений Григир не міг довго лежати в шпиталі – груди йому палила страшна ненависть. Третього дня він утік додому: “В бандажах, у крові, з поблідлим обличчям з’явився перед цими, що нічого не знали про ненависть рас, про ворожість крові. Вони уміли тільки підпалюватися, різатися за межі. Він хотів їх запалити вогнем ненависті цієї. Кинути її на своє село” [10, с.227].

Голос землі, як і голос крові, є визначальним і в системі характеротворення повісті. Щира й безпосередня у вияві своїх почуттів Федорка порівнюється авторкою з “квітучою нивою”, навіть пахне від неї “стиглою пшеницею, чимось земним, м’ятним”. Граційність та витримка малої Дарки зумовлена “вродженою тактовністю, прикметною українським селянам” [10, с.58]. А огидні мутації характеру Мусі Мамалиженко викликані бацилою перевертництва, цуранням власного коріння. Героїня з промовистим прізвищем вдає із себе російську аристократку, наївно вважаючи, що ознакою “доброго тону” є дурні теревені про вдале заміжжя, гра в крокет, манірне виконання “скімляче-нудних” романсів і постійне вживання слів-паразитів “божественно”, “безумно”. Іноді Муся буває справді гарною, але тільки в ті моменти, коли в її натурі пробивається глибинне, пов’язане з голосом землі. На превеликий

жаль Геменя, закоханого в неї, це глибинне виявляється дедалі рідше, та й то тільки на рівні фізичної краси дівчини. Муся вчилася в російській гімназії, і єдине, що винесла звідти, – це “російський дух”. Вона з фанатичною злобою заперечує власне українське коріння. Під впливом розмов тітки й дядька та “комітетських дам”, що постійно глумилися з “хахлатского государства”, з “гадюцької мови”, злорадно повторювали «свіжі дотепи польсько-російські про “мордописні” та “самопери”», Муся переймається ненавистю до всього українського. І коли телеграфіст спішить поділитися з нею радісною звісткою про проголошення Центральною Радою автономії України, його щирість і зворушення (хлопець читав текст універсалу “як-би прочитував текст євангелія”) наштотують на холодну зневагу, а згодом і неприховану ненависть: “Я вас ненавиджу! Мазепа! Не була україною і ніколи не буду. Плевать я хачу на вашу Україну!” [10, с.156]. Українофобські настрої прищеплювала Мусі з особливою дбайливістю тітка – “офіцерская доч”, котра, “як сама запишано казала”, отримала “аристократическое воспитание”, “тямилася на доброму тоні. Мати її була монопольщицею після смерті чоловіка підпоручника, що вмер з перепою, і Параскева Миколаевна, доки не вийшла за Івана Митрофановича Рудікова (у паспорті Рудик), мила шкалики й помагала матері торгувати горілкою. Звідти походив мабуть її вроджений аристократизм та презирство до “мужви” [10, с.73]. Натомість справжнім аристократизмом як глибинним зв’язком із рідною землею, цілісністю натури, готовністю самопожертви в ім’я відродження її давньої величі й могуті позначені образи Геменя Жмурка та Ігора Славутича. З захопленням дивиться Гемень на юнака, котрий був делегатом конгресу й планує вчитися в українській морській школі, бо ж Україні потрібен власний флот: “Ось стара українська раса, – думав Гемень, ковтаючи жадно очима кожен його рух. – Раса, яку не встигли зісти москалі ні поляки і яка ще залишається нам. Скільки в ній княжої чи боярської крові? Адже само прізвисько промовляє за себе” [10, с.77]. Гемень Жмурко також належить до тієї старої української раси. Хлопець вболіває за долю України, мріє офірувати їй своє життя, до його серця промовляє голос землі голосом роду, крові, пролитої за цю землю: “Чув вже не раз цей могутній голос, наказ якоїсь незнаної сили, за яким ішли може цілі гужі Жмурків – предків його. Слухняні цьому голосові

кидалися у веремії пригод, де в степах гинули серед герців, на морі. По ворожих столицях складали на плахах буйні голови” [11, с.23]. І хоча хлопця манить романтика битв, він визнає слушність аргументів Лозинського – залишитися тут, у селі, і робити “сіру, буденну роботу, що має лягти в основу держави, будувати її тутки на місцях”. Голос землі як голос крові підсвітлює ненавистю расові обличчя селянської молоді, що похмуро спостерігає за весіллям на тім кутку Незабитівки, де живуть нащадки тих, хто задля вигоди зрікся дідівської віри. З панською пихою й погордою лакея ставляться ополячені “Юзьки” й “Стаськи” до “мужви”. Фальшиве й манірне підкреслювання своєї “інакшості”, запобігання перед економом Мордасінським, котрий скривдив ціле село, фальшиві величання каліченою польською – з одного боку, з іншого – “Підсвідома, давня, перехована в крові, палахкотлива ворожість степового птаства”. Авторка наголошує на генетичній зумовленості аристократизму відсутністю родових плям зради й перевертництва: “Стара боярська та шляхотська поросль; нащадки цих “міцних”, що не дали почужинитись. [...]. Буйноросла, горбоноса, з орлиними очима українська раса, справжня стара родовита шляхта. В неодному з них гамаріла княжа, боярська та козацька кров, але вони про це не думали й не знали” [11, с.108].

Голос землі зумовлює тип ментальності, тип сприйняття світу, відчуття себе в ньому – відповідальним, осідлим господарем чи тимчасовим зайдою, кочівником, одержимим інстинктом грабунку. Друга частина повісті “Революція іде” починається з протистояння цих двох типів ментальності. До Григора Палія прибув його колишній однопольчанин Артьоша Комарьов. Відвертість, щирість Григора протиставляється чорносотенній брехні новоявленого більшовицького агітатора. Комарьов ратує за “єдиную і неделимую”: «Для об’єднання, канешно, буде одна мова, “общая”».

– Чи не російська часом? – кинув насмішкливо Григор.

– А що, коли й російська? [...]. Рускій народ, брат, передавай народ, що не кажи” [11, с.9–10]. Своєрідним “індексом” справжньої натури Комарьова вступають епітети, що містять влучну характеристику персонажа: “ковзкий погляд”, “посміхнувся криво”. Артьоша викладає Григорові свою “політичну програму” з неприхованим цинізмом: “Ех, хорошеє, брат, времячко! [...]. Не покористуєшся, – пожалієш колись” [11, с.7]. Життєве “кредо” призем-

леної натури “временщика”, грабіжника, що прийшов покористуватися чужим, перекотиполя без коріння. Натомість Григір, котрий, здається, своїми щоденними господарськими клопотами вріс у землю, має зовсім інший тип світосприйняття: це вертикаль, що сполучує небо й землю, тягнеться до вічного, змушуючи дбати не тільки про хліб насущний, але й про красу світу, його гармонію. Промовистим у цьому плані є плин думок Палія, в яких знаходиться місце й для клопотів про лелече гніздо: “Зір його зупинився на клуні. – Неодмінно тра буде перекрити сеї осені, – ішла далі якась механічна думка [...]. Колесо тра буде зняти та нове покласти [...]. У пам’яті десь бриніли давно кинуті слова: ... вони тодішні як і ти. З діда-прадіда гніздяться тутки. Восени розкинеш, як уже полетять” [11, с.12].

Кращими рисами української ментальності наділена в повісті й Катерина Квітка – свідомо молода киянка, що за власною ініціативою приїхала в глухе волинське село вчити хліборобських дітей рідною мовою. Її образ творить разючий контраст із Дросідою Сімньоновою – зненавидженою сільськими дітлахами за жорстокість та зверхність Щипавкою. Нечупарна, зла, байдужа до дітей, навіть гірше – сповнена глухої ненависті до “мужви”, Щипавка є бездушним знаряддям насилля, втіленням шовіністичної політики російського уряду. З приїздом Квітки діти з великою охотою беруться за навчання: адже нова вчителька любить їх, до того ж вони вчать рідною мовою, учать вірші Шевченка, що промовляють і до їхніх маленьких сердець рідним словом, а не чужі й незрозумілі “стіхі”. Гемень заслухався дитячою декламацією, що зворушувала до сліз: “В тій дитячій рвучкій декламації відчув могутній гимн землі і крові, крик своєї раси” [11, с.132].

“Розправа” селян із Щипавкою, котра не хотіла звільняти шкільне помешкання для нової вчительки, обмежилася висміюванням випроваджуваної на обійстя отця Ларія “порядошної жінщини”, як сама себе величала Дросіда Сімньонова. Цей епізод акцентує в психологічній студії “голосу землі” Галини Журби одну з рис національного характеру, що, на думку письменниці, завжди перешкождала українцям досягнути аристократичну долю державних народів. На заувагу Квітки, що селяни “вчинили насильство”, Лозинський відповідає: “Поступили з нею цілком по-джентельменськи [...]. ...знаєте, що з такою заразою зробили-би інші? [...]”

Справді, маємо сильніше почуття гумору аніж ненависті. Це якась кардинальна хиба нашої вдачі. [...] Чоловіколюбство до насильника, ворога своєї нації, це вже не чеснота, це безхребетність” [11, с.98–99].

Галина Журба показує непростий шлях національного самосвідомлення українських селян. На цьому шляху є чимало випробувань і спокус, перед якими вони часто не можуть встояти. На селі працює просвіта, створено відділи вільного козацтва, комітет, що стримує людський віковий гнів на графа та його прислужників, готовий вилитись у будь-яку хвилину в погром маєтків. Однак прищеплений століттями неволі в натурі селянина чортополох темного й захланного дається взнаки. Навіть найсвідоміші з “комітетчиків” відчують його неприємне поколювання: коли вибирали на панському дворі корову для Сапіги, одного з найбільших злидарів села, “чорна баварка”, яку Сапіга забажав, викликала загальну заздрість: “Комітет мовчав. У дядьках піднялося нагло заздре почуття, сціпило їм губи” [11, с.230].

Смерть Кондри Тешука переповнила чашу народного гніву – картина розправи з Мордасінським, погром гуральні й палацу вражає натуралізмом, подекуди на цих сторінках вчувається перегук із повістю М.Коцюбинського. Гірко дивитися на своїх земляків, охоплених жадобою мародерства, Григорові Палієві – “... ті навючені люди були йому осоружні”. Григір наказав дружині навіть не підходити до воріт, аби й вона не спокусилася на дармове. Йому “... зробилося бридко. [...] і в ньому також ворухився природній мужицький утилітаризм, змішаний з матер’ялізмом, але скільки разів повертав в його бік думку, буцався об щось тверде, непорушне. Може це була амбіція господарського роду, самоповага українського старшини” [11, с.263].

Саме в образі Григора Палія втілено кращі риси українського селянина, що вже спромігся досягнути у власній душі “голос землі”, зрозуміти й усвідомити себе частиною великої нації. Тому фінальні катини повісті – грабунок графського маєтку – не знівельовують її оптимістичної тональності, що звучить у словах Лозинського: “Думаєш, що французька революція виглядала краще? Юрба скрізь однака і всі революції однакі. А на нашу склалися особливі умови” [11, с.271].

У плані стильовому повість Галини Журби засвідчує творчу рецепцію авторкою традицій психологічного імпресіонізму Михайла Коцюбинського та вияв рис “оновленого реалізму”, що в дискурсі західноукраїнської прози 30-х найповніше реалізувався в Уласа Самчука. Майстерно виконана архітектоніка твору (як ми вже підкреслювали раніше, підложжям композиції став прийом паралелізму), розгортання фабули на основі архетипного мотиву оновлення, відродження, акцент на уособленні та персоніфікації як чільних художніх засобах образності у творі, уможливили акцентування як центрального персонажа волинську землю. Імпресіоністична манера письма Галини Журби виявляється перш за все в нюансуванні акварельної колористики пейзажів, в акцентуванні улюбленого авторкою опису освітлення, його відтінків, та розкішних образах, в основі яких – нюхові враження: “... вода... миготить сріблом та змарагдами на поцвілих дошках” [10, с.51]; “весняний вечір розливався сепією з легенькими відтінками охри та лазурі. Зеленіла трава, озимі поля. Селединовим димом курилися вільхи. Пахло вітром і землею” [10, с.58]; “повіяло від озимини свіжою проскурою, від гречки – медами” [10, с.135]; “сонце золотить луги та поля”; церква “залита вся червоно-мутним світлом”; “В парковому повітрі туманився пил, запорошував далечінь золотавою муттю” [10, с.81]; “Вуличка скінчилась, засміялося поле. Зелена конопляна свіжість, шелестке золото пшениці, мрійно-медові пахощі будяччя” [10, с.156]. Не випадково улюбленим відтінком письменниці в пленері “волинської хроніки” став відтінок золота – кольору сонця й збіжжя, зерна, що втілює в собі вітальну силу й самого життя, й хліборобської ментальності: “Небо було безхмарне, ледь припорошене золотою муттю. Непорушні дерева, здавалося, дрімають, розлітепліні сонцем. В полуденній тиші дзижчали бджоли, пахло свіжим збіжжям і по обійстях гупали цепи. Усе було перепоесне липнем” [11, с.5]; “...стіжки золотяться у змарагдах садів переливами старого золота” [11, с.31]; “Над полями вітає тиша припорошена золотавою муттю. Пил, сонце і пахощі процвілого літа [11, с.32]; “Рожева позолоть ранку мерехтить над полями, мережить дерева” [11, с.122].

Розкішна колористика пленеру, мінливість, мерехтливість краси древньої волинської землі, що, підвладна непереможному ритмові оновлення й відродження, щовесни справляє свій шлюб із

сонцем, увиразнюють космогонічний хронотоп твору. Земля в повісті Галини Журби – самодостатній художній образ, вона – ніби загадкова мадонна, усмішку котрої огортає золоте сфумато вічності.

Пейзажі в художній структурі “волинської хроніки”, як це вже було підкреслено нами вище, відіграють і важливу роль розкриття внутрішнього світу персонажів. Якщо емоційний стан хлібороба переважно резонансний з описом поля, ниви, то пленер осіннього парку завдяки кільком колористичним акцентам стає символом безповоротного відходу цілої епохи, а також прощання з молодістю старіючої панни Мар’ї: “Парк набирає барв старого килима. Коралями скапує на землю листя черешень, рябини. Клені стоять у золотих ризах. З грабів осипається долі поживклий дрібнолист і алеї, припорошені різнобарвною паддю, нагадують розстелений кашміровий шаль. Тепла, первоосіння тиша налита сонцем, тугою і запахом вянї” [11, с.136].

Самотня старіюча панна відчуває, як “доба якась відвалюється камінною плитою і доля кладе на ній надмогильний напис”. Власна доля сприймається панною як пустоцвіт на фоні розкішної осені, обтяженої плодами, хоча вже й схожої барвами до старого килима, і цей психологічний стан персонажа підсилюється промовистою деталлю: “гупали на стежку достоялі каштани”.

“Хроніка одного села” Галини Журби, як і Самчукова “Волинь”, – це художній літопис великих випробувань народу, пробудження національної свідомості серед селянства. Це твір про землю й людину, що плекає цю землю своєю кров’ю, потом, своїми мріями й сподіваннями.

8.2. Ієрофанія землі й природи в прозі Івана Керницького й Василя Ткачука

До теми землі в дискурсі західноукраїнської прози звернувся й **Іван Керницький** (псевдонім Ікер) (1913–1984).

Народився письменник 12 вересня 1913 р. в Суходолі на Львівщині; помер 15 лютого 1984 р. у Нью-Йорку.

Іван Керницький продовжив “сільську” тему “покутської трійці”, однак у його творчій манері, як підкреслює С.Андрусів, “нема стефаниківсько-бетговенського драматизму і трагедійності”.

Міркування літературознавця про тяжіння прози Керницького до манери письма раннього Гоголя, з тонким ліризмом та іронією, бачиться слушним і переконливим, хоча потребує й певного уточнення: з раннім Гоголем, зокрема його “Вечорами на хуторі біля Диканьки”, Керницького єднає в першу чергу закоріненість образності в древньому народнопоетичному світобаченні, “міфологічна фантазія” (М.Епштейн) у зображенні природи й хронотоп химерного. Щоправда, ці стильові особливості характерні більшою мірою для мініатюри “Святоіванські вогні”, що разом із новелою “Мій світ” та “Колядники” є вершинними в прозовій спадщині письменника.

У літературному житті Західної України збірки новел “Святоіванські вогні” та “Мій світ” були мистецькою подією. Уже перша збірка засвідчила, як написано було в передмові, “народження правдивого письменника”.

Серед чільних стильових рис ранньої прози Івана Керницького можна підкреслити синтез глибинного психологізму образотворення (за висловом молодшої Ірини Вільде, “глибокого майстерного відчуття душі людської”) з ліризмом мови; рельєфності, лапідарності вислову з імпресіоністичною манерою пейзажного малюнка, поєднаною з “міфологічною фантазією”. Тематично рання проза письменника становила своєрідний калейдоскоп із життя західноукраїнського села. Жакливу дійсність часів польської пацифікації показано в новелі “Батьки й сини”; жорстоку правду про безчинства мадярських вояків у Галичині в часи війни свідчить новела “Знаки”. Однак глибинної, непроминальної цінності творам новеліста надає пульсація в їхній структурі моделі неоміфу: як і Стефаник, Самчук, Галина Журба, Керницький творить міф “чорноземної раси” з культом землі як *Magna Mater*, культом родини й праці, з акцентом на підпорядкованості життя хлібороба космогонічним ритуалам (“Стара хата”, “Мій світ”). У його новелах, як у згустку протоплазми, закладено й реалізовано те “найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу”: “територіальний компонент національної ідентичності”, “ядра національного хронотопу” [2, с.204], високий імператив непроминальної любові до своєї землі.

Новела “Мій світ” – це світ українського хліборобського космосу. В її підтексті вловлюється відгомін слов’янського дохри-

стіанського міфологізму, оргаїстичного культу (“Із мачків тихо линуць зів’ялі пелюстки – жива кров капле; кучеряві горошки лестяться до колін, а лепчиця з полетицею обтулюють чорні рани в лоні матінки-землі, що порозтріскалася від пестоців розгнузданого липня” [15, с.12]) та християнської традиції (“міняться кров’ю і самоцвітами баранці хмар”). Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі (зокрема – літературі) моделі світу, що постає також і з Біблії як головного джерела “недислокованого міфу” (Н.Фрай). У структурі ж самої новели мотив антеїзму як нерозривного зв’язку з рідною землею увиразнюється й мотивом повернення: герой новели повертається на вихідні з гамірного міста в рідне село, повертається, щоб, як міфічний Антей, припасти до живлющих грудей землі й набратися вітальної снаги: “П’ю теплу воду з глиняного дзбаняти, жую чорний макух із відсталою на три цілі шкіркою, тулюся до китиць з колосся і волошок, вдихаю аромат свіжої стерні, п’янію від нього, немов від чаду... Легко мені – чарівна снага вливається у кров, вона вже не вариться, як у пеклі смола, а пливе спокійно, наче розлога річка лугами. Розпростуються згорблені плечі” [15, с.14]. І герой відчуває себе прощеним блудним сином: земля повертає його до самого себе, до світу дитинства – “безжурного шибеного хлоп’яти з батіжком із вербового лика”, щоб, “окрилений, повний безмірного щастя й любові”, з благословенням рідної землі” й із шорстким батьковим поцілунком на чолі, він знову міг вирушити у пошуки “квітки щастя на перехресних світових стежках”. Проза І.Керницького – це гімн буянню життя, хоча тут відсутній Черемшиненський гедонізм. Хвалу життю й праці творить автор у новелі “Мій світ”. Цей світ – світ українського хліборобського космосу, у центрі якого – любов до землі й праця біля неї, світ родини, де чільні постаті – батько й мати, а життя й вічність починаються з “рідної хати, Купайловим зіллям замаєної”. Тут вчувається кровний зв’язок ліричного героя із землею, потужний антеїзм, що становить основу ментальності українців як хліборобської раси.

Міфологізм художнього мислення, закоріненість образності прози І.Керницького в давньому, ще дохристиянському народнопоетичному світобаченні, вповні виявився в новелі “Святоіванські вогні”.

“Кожна національна література, – як зауважує літературознавець М.Епштейн, – має свою систему улюблених, стійких мотивів, що характеризують її естетичну своєрідність” [31, с.3]. Мотив “купальського міфу” є одним із найдавніших мотивів української образної свідомості. У новелі Івана Керницького він реалізується на рівнях образотворення, сюжету та композиції.

В основі фабули твору – опозиція реального світу, в якому стара, немічна Хима мусить “обгуркувати чужі пороги”, красти хмиз із панського лісу, трясучись від страху перед жорстоким лісничим, бо “діти й онуки пішли замолоду глодати сиру землю”, і казкового, ірреального дивосвіту купальської ночі, де все підкоряється таємничому ритмові химерного танку святоїванських вогників. Акцент у сюжеті твору – на хронотопі химерного, фантазмагоричного континууму, в якому оживає прадавній міф і земля та зілля сповнюються магічною силою: “Це жах повзе, рачкує он там, з глухині, а бабі ввижаються якісь страхіття – може, зеленобороді лісовики із сернячими ратицями, може, богині з чорними гривами, що вийшли з дряговин у Купайлову ніч прати сорочечки потерчатам...” [15, с.19]. І надібаний бабою на полянці серед незабудок конячий череп увиразнює в художній структурі тексту ритуально-магічний код, код амбівалентності життя й смерті – його регіт, як здається Химі, “лящить лісом” як насмішка й над бабиним страхом, і над її молитвою, і самим її життям...

Новела насичена звуковими й запаховими образами – з левад лине до лісу “гомінлива жаб’яча скарга, а з нею – запашний подих свіжих покосів”.

Для баби лісова земля пахне “кменом, м’ятою й суницями... Наче весною пахне і молодістю” [15, с.19], а ближче до села стара Хима “аж захлиснулася від парного подиху чорнозему”.

М.Епштейн, аналізуючи систему пейзажних образів у російській поезії, виділяє як тип пейзажу “міфологічну фантазію”, в основі якої лежать міфологічні схеми сприйняття. Як підкреслює літературознавець, основним прийомом тут виступає персоніфікація [31, с.190]. У “міфологічній фантазії” “святоїванської ночі” персоніфікуються певні явища природи – “над мокляками бродить Блуд – щось загубив, чогось шукає вовчими сліпаками”; “оживлюються” дерева й куші, трави й квіти: спрацьовані Химині руки цілує роса, наче знаючи все про гірку долю старої, самотньої жінки; купальське

зілля (Хима пам’ятає, що в неї одної не замаєна хата – нікому було принести бабі клечання) кличе Химу в свої обійми, натякаючи на солодкий сон вічності: “Простягає Хима пальці по святоїванське зілля – такий рожевий цвіт, зубаті листочки, – запирається колінами в землю, сіпає щосили, хоче вирвати, агі!.. Що за диво? Це наче святоїванське зілля тягне бабу до себе, зубаті листочки так лоскочуть попід бороду, рожевий цвіт приморгує – ходи, ходи, старий дербаку!” [15, с.21].

Є в художній структурі аналізованої новели образ, що водночас виконує функцію пейзажної деталі та стає своєрідною “проекцією долі”, а також набуває функції заміщення певного композиційного елемента: образ падаючої зірки, що в народній міфології символізує відхід людської душі. У міфологічній фантазії ночі, сповненої купальської магії, цей образ постає двічі: уперше – як елемент ритуально-магічного коду, що увиразнює континуум вічності (“Вилізла баба на широку межу, обросилася по коліна, цвіркуни врізали собі марша – аж копоти пішли по сонних травах, якась шприха відламалася від Великого Воза – чиясь душенька помандрувала в кращі світи” [15, с.20]), вдруге – як заключний акорд історії Химиного земного буття, що заміщує функцію невикінченого композиційного елемента. “Стара Хима спить, втуливши голову в куші кривавнику й материнки”, – однак цей сон став сном вічності, про що виразно свідчить у тексті вказана деталь: “Від Великого Воза відламалася нова шприха й покотилася ясною дугою у безмежну далечінь” [15, с.22].

Прикметно, що в сюжеті трьох кращих новел І.Керницького задіяний і мотив повернення. Цю особливість сюжетоконструюючого чинника в новелі “Мій світ” підкреслила С.Андрусів, зауваживши певні типологічні паралелі з прозою Уласа Самчука: “Герой Керницького – це також герой дороги, але це не дорога з порогу Дому у світ післяініціаційних випробувань, а дорога додому, повернення блудного сина – повернення до власних джерел, до землі, роду, аби відновити свої сили їх силою” [2, с.205]. Повернення для старої Хими (“Святоїванські вогні”) – це повернення до витоків життя через смерть, що ототожнюється зі сном серед нестерпно п’яних пахоців купальського зілля, повернення стражденної дитини землі в її лоно, що відбувається не за законами трагедії християнського світосприйняття, а через органічне перетікання

однієї форми буття в іншу, властиве дохристиянському міфологічному світобаченню. Та найвиразніше проступає конфігурація модифікованого архетипу повернення в структурі композиції новели “Колядники”. Цей твір справедливо можна вважати справжнім новелістичним шедевром, що поєднав художню досконалість, філігранно відточену композицію з високою ідейною домінантою. В основі сюжету твору – популярний у літературному та фольклорному дискурсах повоєнної Галичини мотив стрілецької колядки про прихід до матері в різдв’яну ніч із віншуванням загиблого в далекій Україні сина. Цей мотив використали, окрім І.Керницького, й М.Матіїв-Мельник (“Місяшної ночі”) та А.Курдидик (“Шість писанок”). Саме цей мотив надав їх творам граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Така ж тональність властива й новелі Керницького. Та є в сюжетному варіанті “Колядників” дещо інший “кут зору”: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І його авторська художня рецепція легендарної постаті узагальненого героя та невмирущого подвигу січового стрілецтва вже позначена рисами національного неоміфу, що увіковічнив цю постать. Юнаки, котрі не повернулися з Лисоні, Маківки, з далекої України, стали в пам’яті народу символом, досвітньою зорею, що світитиме дорогу до висот національного Духу багатьом поколінням галицької молоді навіть у сталінсько-брежнєвському сумеркові. Вони будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Типологічне зіставлення трьох текстів, сюжет яких базується на спільному мотиві стрілецької колядки, увиразнює певні функціональні відмінності названого мотиву, зумовлені зміщенням його структурних функцій у фабулі та композиції: у новелі М.Матіїва-Мельника мотив виявляється безпосередньо як вкраплення в сюжет самої колядки, яку співає на Різдво вся родина, що зібралася в батьківській хаті, він “спрацьовує” потужним резонансом у фіналі твору й одночасно становить його кульмінацію. Для ліричної мініатюри А.Курдидика цей мотив, закладений десь на підтекстовому рівні, стає й настроєвою домінантою, і заміщенням фабульності, і чільним композиційним прийомом – завдяки йому фрагменти твору набувають цілісності. У новелі І.Керницького він функціонує за межами власне фабули, хоча й стає мотиваційним чинником її вирішення;

саме в цьому творі мотив трансформується в суто новелістичний “пуант”, в якому потужною нотою звучить ідейне скерування тексту.

Плаче в старій селянській хатині, де двійко самотніх старих сидять коло столу, різдвяна свічка білими сльозами, “що завмирають на цілушці житнього хліба”. Плаче за сином-одиначком – стрільцем Васильком, котрий “п’ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво”, загинув за Україну. Не радий старий батько і колядникам, що збирають пожертви на хату-читальню. Заметушилася старенька, хотіла хоч десяток яєць дати – гостро глянув газда: “Облиш!”. Пуант новели відточено до граничної межі: у ньому вибухає весь емоційний заряд твору, справді по-новелістичному – наче удар блискавки, спалахує ідейна домінанта: раннім ранком селом полинула новина, “що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню”. Ця “новина” й становить осердя новели, умотивовує відкритість фіналу, який із легендарно-пісенної площини переростає у вічність: “Кажуть, що на самий Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, (...) коли на льняній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев’яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

... І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковичну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття” [15, с.33].

Новела “Колядники” є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його “сенса” може органічно поєднуватися з художньою довершеністю, задовольняючи вимогу справді високохудожньої й патріотично заангажованої літератури, висунуту в 30-ті західноукраїнською літературною критикою.

У збірці “Мій світ” відточується й авторська іронія, що часом нагадує Мартовичів іронічний дискурс. Свідчення цього – новела “Празник”, у котрій барвіста, поліфонічна картина храмового свята переростає в криваве побоїще між хлопцями сусідніх сіл – про-світ’янами і москвофілами, що зіткнулися в нещадному “герці”. П’яне ревище й панічний лемент зависли над селом, а над усім цим – “тихо лопотів розвіяний леготом на сосновій щоглі жовто-блакитний прапорець”.

У передмові до збірки “Святоіванські вогні”, перевиданої в 1991 р. у Львові у видавництві “Каменяр”, Роман Іваничук, повертаючи прозу цього “оригінального, блискучого новеліста” із забуття сучасному читачеві, з гіркотою зауважив: “Ким міг би стати Іван Керницький для нашої літератури, якби його доля склалася інакше?”. За океаном, у далекій Америці, у розлуці з батьківщиною плекав у своєму серці духовний образ України один із її вірних синів – Ікер, зберігаючи найдорожчі спомини і про місто своєї юності. Життя передвоєнного Львова пульсує на сторінках збірки його “батарських” оповідань “Герой передмістя” [14].

Земля, як надія й молитва селянина, стала тематичною віссю прози й молодого галицького новеліста *Василя Ткачука (1916–1944)* (народився 13 січня 1916 р. в с.Іллінці на Снятинщині. Загинув 19 жовтня 1944 р. в бою в Східній Пруссії) [18]. Творчий спадок письменника становлять чотири книги новел: “Сині чічки”, “Золоті дзвіночки”, “Зимова мелодія”, “Новели”. Перша збірка була видана в 1935 р. й одразу ж стала резонансною в читацьких колах та серед критиків. Літературний оглядач “Нової зорі” назвав її найкращою книжкою за 1935 рік. Схвально відгукнувся про твори молодого автора й мистецтвознавець Микола Голубець (Новий час. – 1935. – 10 листопада). Однак ця перша збірка ще помітно позначена впливом Стефаніка. Ткачукові “Невістка”, “Грішник”, “Бунтівник”, “Шкільник”, за слушним зауваженням Ірини Вільде, нагадують дуже виразно “Дорогу” майстра новелістичного жанру [3, с.225].

Наступна збірка молодого автора – “Золоті дзвіночки” (1936) – органічним поєднанням художності текстів з їх ідейним скеруванням засвідчила самобутнє обдарування митця, обіцяла в недалекому майбутньому потужний спалах оригінального таланту: “Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж” [4, с.226].

У нижних переписах “золотих дзвінків” Ткачукового слова відчутні ноти кращих традицій українського психологічного імпресіонізму, його проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, “музикою слова”, імпресіоністичною настроєвістю. Тка-

чукові ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю щирістю, трепетною любов’ю до землі, до краси природи. Ця потужна ідейно-художня домінанта єднає його прозу з ліричними новелами ранньої Галини Журби, Уляни Кравченко, перегукується з психологічним імпресіонізмом пленеру в Михайла Коцюбинського. Одним із чільних художніх засобів його прози стає персоніфікація, завдяки чому земля, квіти, уся природа постають на сторінках творів одухотвореними, а серед композиційних особливостей актуальним є прийом паралелізму, властивий якраз імпресіоністичній прозі. Можна говорити про антеїзм прози Василя Ткачука, адже пульс його персонажів б’ється в унісон із ритмом землі. Ліричний персонаж новели “Весна” черпає від землі потужну вітальну енергію, щедро віддаючи їй свою любов: “І щасливим почував себе, а його радість земля й молоденька травичка на межі приймали” [26, с.39]. Старий Степан із новели “Золоті дзвінки” стає на прох із самою бурею, що хоче градом вибити його лан, його кривавицю, його селянську долю: “теплими грудьми і клетотливим серцем” прихиляється до землі... А колоски шукають захисту в господаря – “дзьобали Степана в руки, остиною чіпалися одєжини й волосся, термосили рукави, поли, мов щенята, й лізли до пазухи” [27, с.113].

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка В.Ткачука – “Зимова мелодія”. Домінуючим тут є улюблений автором жанр нарису, лише в поодиноких випадках архітектоніка “малих форм” наближена до новелістичної (“Юркова весна”, “Старосвітські люди”). Літературознавець С.І.Хороб акцентує серед жанрових особливостей прози В.Ткачука “усіченість фабули”: “... у своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів; часто вживана ним усіченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу (“Юркова весна”, “Буря”, “Нещасні”). Прозаїка цікавить не стільки зовнішня подієвість, скільки психологічний, внутрішній стан, що в “долю героя вносить зміну” у певні моменти життя, серед загострених і напружених обставин та ситуацій [...]. Звідси у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, в рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, динамізм зображення психологічного стану (“Останні гони”, “У сусіди весілля”, “Простий мужик” та ін.)” [28, с.90–91]. Ткачукову манеру побудови сюжету, відхід від жанрового

канону класичної новели зауважив ще в тридцяті роки Михайло Рудницький: "... письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він обирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрої" [24]. Такий акцент на настроєвості характерний якраз для новели імпресіоністичної – на наш погляд, далеко не раритетної і в українській прозі 30-х (досить згадати бодай тексти А.Любченка). Адже поетика імпресіонізму якраз ґрунтується на "враженнівості", настроєвості, а звідси в жанрі новелістичному центр ваги зміщується з традиційної "нечуваної події" та чітко вираженої новелістичної "шпильки" – пуанту – на лейтмотив, що увиразнює, спонукає звучати цю настроєвість домінантою. Новелістичний поворот сюжету реалізується тоді через певний дисонанс.

У рецензії Івана Огієнка на книгу Василя Ткачука "Зимова мелодія", виявленій С.Хоробом, відомий український просвітителі так містко й виразно схарактеризував прозу цього автора: "Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спраглий на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові новели, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду" [20]. Настроєві, ліричні, сповнені чару музики слова, твори прозаїка все ж не акцентують важливої для західноукраїнської прози аналізованого періоду проблеми росту національної свідомості серед галицького селянства: хоча сучасник Василя Ткачука та його соратник по перу А.Курдидик зауважив, що селянин у Ткачуковій прозі "починає міркувати, а його руки, жиласті й міцні, знають, що треба робити" [19], усе ж його персонаж – пасивний, а твори не вирізняються тією глибиною осмислення філософських, буттєвих проблем, та, зрештою, і тією мірою художності, що властива прозі Г.Журби, У.Самчука, І.Керницького. Надто рано обірвався життєвий шлях письменника, не давши йому змоги вповні реалізувати щед्रो наділений Богом талант.

1. Андрусів С.М. Галина Журба: нові зорі селянського світу // Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – С.221–228.

2. Андрусів С. Іван Керницький: празниковий карнавал // Там само. – С.228–240.
3. Вільде І. Василь Ткачук: "Сині чічки" // Вільде Ірина. Незбагненне серце. – Львів: Каменярь, 1990. – С.224–225.
4. Вільде І. Василь Ткачук: "Золоті дзвіночки" // Вільде Ірина. Незбагненне серце. – Львів: Каменярь, 1990. – С.225–227.
5. Гачев Г. Национальные образы мира / Г.Гачев. – М., 1988. – 448 с.
6. Журба Галина. Зорі світ заповідають / Галина Журба // Дзвін. – 1994. – №10. – С.17–64.
7. Журба Галина. В ясний день / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С.31–33.
8. Журба Галина. Журавлі / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С.30–31.
9. Журба Галина. Над скибою / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С.28.
10. Журба Галина. Революція іде / Галина Журба. – Львів: Батьківщина, 1937. – Т.І. – 229 с.
11. Журба Галина. Революція іде / Галина Журба. – Львів: Батьківщина, 1938. – Т.ІІ. – 272 с.
12. Журба Галина. Смерк / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С.28–30.
13. Журба Галина. Черешні / Галина Журба // Дзвін. – 1990. – №1. – С.33–34.
14. Керницький І. Мій світ // Іван Керницький. Святоіванські вогні: новели / упоряд. та передм. Р.І.Іваничука; Худож. оформл. Е.Є.Дацюк. – Львів: Каменярь, 1991. – С.11–17.
15. Керницький Іван. Герой передмістя / Іван Керницький. – Львів: ЛА "ПІРАМІДА", 2003. – 260 с.
16. Кримський С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом: Національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу / С.Кримський. – Віче. – 1993. – Серпень. – С.76–83.
17. Кульчицький О. Світовідчуження українця // О.Кульчицький. Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С.48–66.
18. Морозюк В. Крик простих душ / В.Морозюк // Перевал. – 2002. – №3. – С.11–112.
19. Неділя. – 1936. – 31.05.
20. Огієнко І. Ткачук Василь: "Зимова мелодія" / І.Огієнко // Рідна мова. – 1939. – Ч.3.
21. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) / Р.Олійник-Рахманний. – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.
22. Павличко Соломія. Модернізм як ніцшеанство: дискурс Миколи Євшана та "Української хати" // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – С.127–166.

23. Погребенник Ф. Тихий сум Галини Журби / Ф. Погребенник // Дзвін. – 1990. – №1. – С.34–35.
24. Рудницький Михайло. Ткачук Василь: “Весна” / Михайло Рудницький // Література і мистецтво. – 1940. – №1.
25. Слово: збірник. Об’єднання українських письменників “Слово”. – 1990. – Ч.12. – С.187.
26. Ткачук Василь. Весна // Василь Ткачук. Новели. – Львів, 1973. – С.38–40.
27. Ткачук В. Золоті дзвінки / Василь Ткачук // Перевал. – 2002. – №3. – С.112–113.
28. Хороб С.І. Своєрідність новелістики Василя Ткачука / С.І. Хороб // Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С.89–95.
29. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Мюнхен, 1977. – 143 с.
30. Шумило Н.М. До проблеми “ліризації” української прози кінця XIX – початку XX ст. // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С.250–265.
31. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии / Эпштейн М.Н. – М.: Высшая школа, 1990. – С.3–10.

РОЗДІЛ IX

“Новатори конструкції й новатори нарації”: “Дванадцятка” та інші

Аналізуючи “артистичну атмосферу Львова міжвоєнного періоду” та “проблему альтернативних стильових напрямів” західноукраїнської поезії вказаного періоду, сучасна дослідниця А. Біла говорить про “спроби формування інноваційних естетичних концепцій”, “оновлення стильового простору й активне творче спілкування українських митців з європейськими письменниками, живописцями, пластиками”, унаслідок чого “вільно спостерегти подібність формотворчих змін, які відбулися на зламі 1920–1930-х рр., а саме перехід від наслідково сецесійних, символістичних або еклектичних текстів із поодинокими футуристичними й конструктивістськими елементами (часто на декоративному рівні) до інтуїтивістичних відкриттів і дисформації художнього образу в сюрреалізмі” [8, с.300]. Що ж до прози, то “альтернативні стильові напрямки” не набули на її теренах виразної й системної реалізації, однак говорити про їх відсутність, як це підкреслює Л. Стефановська [36], не зовсім справедливо. Звичайно, “діагноз, поставлений М. Рудницьким галицькій літературі – “Брак у нас Ібсена!”, в корені розкривав і причину “хвороби” – провінціалізму, однак він водночас й означував ті горизонти, до яких прагнула західноукраїнська література, поєднуючи місійність із художніми здобутками Європи.

На літературне життя Львова в 30-х та прагнення до оновлення стильового простору не могла не впливати й загальна мистецька атмосфера, ота потужна креативна аура, яку створили митці-емігранти, котрі “внесли новий подув у галицьке мистецьке життя” [15]. Адже у 20–30-ті тут працювали такі відомі художники, як П. Холодний, Ю. Магалецький, В. Крижанівський, М. Бутович, П. Ковжун. З 1931 р. у Львові активно функціонувала АНУМ (Асоціація Незалежних Українських Митців), що організувала низку резонансних у Європі виставок. Дереворити Стефанії Гебус, емалі Марії Дольницької, баталістичні картини Леоніда Перфецького, архітектурні проекти Олександра Лушпинського, Романа Грицяя, Євгена Нагірного, графіка Павла Ковжуна, різьба Михайла Парашука – “зближували своєю індивідуальною й національною

самобутністю” (С.Гординський). Тут творчо реципіювалися мистецькі ідеї Бойчука й Архипенка, західноєвропейські стильові новації: “Нові напрями, якими таке багате було тогочасне європейське мистецтво, як конструктивізм, пуризм, супрематизм, надреалізм, що на Заході виступали, як безпредметний, абстрактний формалізм”, вони наливали “живим українським змістом” [15, с.38]. Образотворче мистецтво пропагувало й теми урбаністичні, що знайшли свій вияв і в мистецтві слова, найяскравіше втілюючись у поезії Б.-І.Антонича та в стильових експериментах прози Б.Нижанківського, Ж.Процишина, З.Тарнавського. На ці стильові пошуки впливала й новаторська література Польщі, зокрема “Краківський Авангард” та проза “великих новаторів”: С.Віткевича, В.Гомбровича, М.Хороманського, З.Грабовського, Б.Шульца. Аналізуючи специфіку розвитку польської прози в міжвоєнне двадцятиліття, Єжи Квятковський підкреслює два напрями новаторства мистецького – експериментування з мистецькими конструкціями, де акцент – на переключенні точок зору та інверсіях часових, і поглиблене студіювання людської психіки [42, с.327].

Літературне життя Західної України 30-х рр. яскраво ілюструє й *дискусія в галицькій періодиці*, що розгорілася після відзначення в 1935 р. Ірини Вільде другою премією ТОПІЖу за збірку новел “Химерне серце” та повісті “Метелики на шпильках”. Журі надало перевагу творам молодій авторки над поезією Олега Ольжича, прозою Наталени Королевої, Катрі Гриневичевої та Уласа Самчука саме за відсутність тут виразної націоналістичної (і релігійної) ангажованості. Обурений М.Гнатишак у зв’язку із цим назвав її твори “мистецьки оформленою еротичною порожнею”. Для літературного оглядача “Дзвонів”, що сповідував концепцію “ідейно-етичного естетизму на основі християнських ідеалів” (М.Ільницький) неангажованість і легкий флер еротизму творів письменниці, їх “модерний стиль” сприймалися як “доза отруї, вроді нікотини” [14]. Присуд журі викликав обурення й у “Вісника”, а сама Ірина Вільде в інтерв’ю газеті “Назустріч” (1936. – №3) знявовіло пояснювала, що весь “erotизм” її героїнь – то “неспокій і очидання чогось нового”, незвичайного від життя” [26, с.85], що ж до закидів стосовно відсутності державницьких проблем, зауважила: “Вважаю, що ці справи заважні й засвяті, щоб писати про них як-будь. Боюся, що перо моє ще замало вироблене й загартоване на

них”. І все ж дискусія засвідчила, що в західноукраїнським літературнім розвої наступив благодатний період для експериментів і пошуків, торування нових шляхів, про які говорив С.Гординський: “Можна бути націоналістом, але знати теж категорії всесвітнього мистецтва й прагнути підняти на той рівень своє рідне”, адже письменник не може “виправдовуватися шляхетністю своїх ідей, коли його творам бракуватиме краси” [16, с.155].

Тридцять років минулого століття прикметні для української літератури виразним переакцентуванням тематичних реєстрів – “у міжвоєнну добу Україна прощалася іще з одним великим концептом націо- і культуротворення – з селянсько-етнографічною версією ідеології українства. [...] Прив’язаність до рідного ландшафту (“вишневі садочки”), до рідного фольклору (солов’їні пісні), до простодушної праці хлібороба (“благословенна рілля”) – ці архетипи національної сконсолідованості й інтимності розбивалися потужними хвилями історичних змін і випробувань [...]. Прочувуючи внутрішні ритми часу, Ірина Вільде витворює якісно інші моделі національного зростання через слово та ідею: вона дає художній концепт культурного зусилля, концепт енергетики міста. Більшість її героїв – це люди мистецького настрою, люди пошукового неспокою, це герої епохи метушливо-практичного урбанізму” [7, с.7].

Активні пошуки “краси”, сприйняття мистецтва слова як досконалої гри, намагання “вислизнути” з ідеологізованого дискурсу літератури вирізняють творчість львівської мистецької групи “Дванадцять” (1935 р). До цього “клубно-товариського об’єднання”, засновником якого був А.Курдидик, належали Богдан Нижанківський, Василь Ткачук, Іван Керницький, Анатоль Курдидик, Ярослав Курдидик, Іван Чернява, Зенон Тарнавський, Володислав Ковальчук, Федь Триндик, Роман Антонович, Богдан Цісик, Карло Мулькевич (хоча всіх творчих постатей, котрі оберталися в силовому полі “Дванадцятки”, було набагато більше). Своім духовним батьком представники угруповання вважали Миколу Голубця” [38, с.250]. Молодих поетів і прозаїків об’єднував не тільки “богемно-кав’ярний спосіб творчого життя”, а, як уже підкреслювалось, ставлення до літератури як довершеної гри, гри зі стилем і формою. Окрім того, єдиною “мистецькою платформою”, що була спільна для всіх “богемістів”, можна безпомилково вважати їх любов до

рідного міста, що спонукала молодих митців “створити новий міф про Львів міжвоєнного періоду”: літератори, які входили до цієї мистецької групи, не мали спільної мистецької платформи чи маніфестів, не мали й власного друкованого органу, але “більшість з них зуміла внести в західноукраїнську літературу новий струм — вражаючу стихію вулиць власне українського Львова та їх атмосферу. Завойовуючи художнім словом український Львів, богемісти “Дванадцятки” не тільки порушували нові теми, зокрема зображували суспільне дно міста й сміливо використовували мову вулиці (у тому числі й жаргон), але й творили нову якість урбаністичної прози. До того ж, чимало хто з “Дванадцятки” був корінним львів’янином, і згодом, розвіяні лихоліттям війни по чужих світах, вони відтворили у літературі велику любов до рідного міста й опоетизували його до містичного апофеозу” [12, с.13].

Оригінального мистецького “обличчя” надавала групі в першу чергу проза Б.Нижанківського — творця жанру “батарських оповідань”.

9.1. “Батарські” новели Богдана Нижанківського

Творчість Б.Нижанківського засвідчила подальше розширення тематичних горизонтів західноукраїнської прози та оновлення її жанрової палітри, хоча в Галичині, де міцними були традиції селянської тематики й домінувала ідеологія, його твори, як слушно зауважив О.Тарнавський, “не дістали навіть відповідної критичної оцінки, що могла б підсунути молодому авторові його спрямування”.

Б.Рубчак так визначив етичну й естетичну домінанту творчого доробку цього письменника: “... від одного з перших віршів, опублікованого 1931 року, [...] червоною ниткою снується аналіза вирішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу та з межами існування інших людей: з вибухами крайньої любови, ненависти, милосердя, з своїм минулим, з відповідальністю перед оточенням, з своєю остаточною людською самотністю — і нарешті з остаточною межовою ситуацією: зі смертю” [33, с.279].

Народився Богдан Нижанківський (псевдонім БАБАЙ) 24 листопада 1909 р. в Золочеві в родині актора Амврозія Нижанківського. У середині тридцятих заявив про себе як митець досить рідкісного обдарування — уміння бачити світ через призму гумористичної, а часами — іронічної посмішки. “Джентльмен” його творів “не ляментує” навіть у найскладніших ситуаціях — безапеляційно приймає жорсткі правила гри життя й смерті.

Визнання Нижанківському принесла збірка “батарських” новел і оповідань “Вулиця”, видана в 1936 р. у Львові. Героями творів, уміщених тут, письменник обрав “дітей львівських вулиць” — волюцюг, шахраїв, сутенерів, злодіїв, декласованих робітників. Письменник, заглянувши на саме дно людського суспільства, зумів побачити й там людину — за висловом Г.Лужницького, автора передмови до збірки 1936-го року, “правдиву людину, в якій живо б’ється гаряче серце”. У кожного з цих ізгоїв, відкинутих суспільством, у глибині душі “дрімає нотка правдиво-людського”.

Персонажі “батарських” оповідань Нижанківського потрапляють у ситуації, де, часто всупереч їхній думці про власну черствість — недосаженість для “сентиментів”, розкривається це глибинно людяне єство їх натури. Грабіжник (“Злодійське серце”), що пробрався в чуже помешкання з досить конкретною метою, стає свідком тяжкого серцевого нападу в господаря. Він мусить зробити вибір: залишитись байдужим до страждань помираючого й довершити свою справу чи викликати лікаря й залишитись біля хворого, а тим самим наразити себе на небезпеку арешту. Усупереч законам своєї “професії”, кленучи сам себе, злодій рятує хворого. Адже, як із гумором запитує автор, “хіба йому не вільно бути людиною? Вільно. Це залежало від нього. Але признатися про це важко”.

“Вільно бути людиною” і шахраєві (“За цапову душу”), що наказує компаньйонові повернути гроші щойно обдуреному ним селянинові, не знаючи сам пояснення власному вчинкові. В іншому випадку за це право вибору — бути людиною — персонаж платить навіть своїм життям (“Мірко Кінах завагався”). Мірко Кінах, повернувшись із тюрми, іде поквитатися зі Сліпим Янком, за чий доносом і був запероторений до Бригідок. У дворі Янкового помешкання він знайомиться з малюком — Міко бавився в піскові, а Мірко необережно наступив йому на руку. Хлопчина, замість заплакати, кинувся на кривдника: “Мірко Кінах зупинився. Цікаво глянув на

його русяве волосся, на великі сині очі, і йому стало так, як людині, що ненароком наступила на ледве опірене качатко” [27, с.190]. Це несподіване знайомство, що пробудило в холоднокривному вбивці людяність (ідучи до Янка, Мірко “вичистив на “глянц” черевики, одягнув майже нову блюзу і кілька разів відчинив ніж. Сторожисі, яка дихала горілкою і знала, що значить такий ніж, сказав: “Іду з візитою”), вирішило і його долю. Адже коли раптово з’явився Сліпий Янко й малий кинувся до нього з радісним криком: “О, тато!”, Мірко не зміг здійснити помсту на очах у його сина й свого маленького приятеля. А Янко не завагався... Зрештою, обидва вони вибирали не тільки між життям і смертю, адже кожному “вільно бути людиною”. І це залежало тільки від кожного з них.

За слушним зауваженням Б.Рубчака, художнє обличчя збірки визначає суто Стефаниківський (чи й Хемінгвеївський) “модерністичний “мінімалізм” прози, зокрема діалогів”, блискуча метафора, “поетичний, іноді навіть сюрреалістичний тон”. Важливо й те, що твори всієї збірки мають єдине мовне оформлення: автор показав себе добрим знавцем вуличного аргю, “автентичні вислови” якого “перемішані” з квазі-літературно-мовними, професійними галичанизмами” (Б.Рубчак).

Саме неповторне стильове забарвлення малої прози Б.Нижанківського й становить ту “родзинку”, що надає навіть відомому літературному сюжетові (“Злодійське серце”) оригінального звучання.

У 1936 р. Б.Нижанківський видав книгу розповідей із життя театру “Актор говорить”, а в 1941 р. київське видавництво “Радянський письменник” опублікувало його збірку “Новели”. Пробував себе Нижанківський і в жанрах поетичних (зб. “Терпке вино”). Під кінець війни письменник емігрував до Німеччини, а в 1949 р. – до Америки, де оселився в Детройті. Уже на еміграції побачили світ збірки поезій “Щедрість” (1947) і “Вагота” (1953). Справжнім художнім шедевром можна вважати його сюрреалістичну повість “Я вернувся до мого міста”, написану на еміграції. Талант Нижанківського розкрився й у сатиричних жанрах. Свідчення цьому – збірки сатирично-іронічних віршів Бабая “Вірші іронічні, сатиричні і комічні” (1959), “Каруселя віршів” (1976), “Марципани” (1983) та сатирична повість з еміграційного побуту “Свято на оселі” (1975).

Помер письменник 19 січня 1986 року в Детройті.

Новели збірки “Вулиця” засвідчили оновлення тематичних горизонтів західноукраїнської прози (зокрема заакцентували в її дискурсі урбаністичну тематику), а також ті “формотворчі” зміни, що виразно вказували на пульсування в її стильовому полі нових ритмів – властивого для сюрреалізму інтуїтивізму та дисформації художнього образу.

9.2. Еросно-танатосна парадигма фрейдизму як генеральний алгоритм побудови новелістичного сюжету (“Екзекуція” Івана Черняви)

Українська проза 20–30-х рр. ХХ ст. значною мірою ще “перебувала під впливом учення Ф.Ніцше та психоаналізу З.Фрейда” [30]. Увага до постулатів фрейдизму в нашій літературі має свою тяглість від виразно маркованої ними прози В.Винниченка до ренесансу 30-х, перетвореного в страшну гекатомбу “розстріляного відродження”, за яким починається глухий кут соцреалізму. Означена Фрейдом у чільних працях еросно-мортальна парадигма соціальної онтології стає в літературі міжвоєнної доби одним із генеральних алгоритмів побудови сюжету художнього тексту, визначає специфіку й характер розвитку його конфлікту. Звичайно, Ерос і Танатос як універсалії людської культури, людського буття завжди були в центрі уваги митців. Адже “створюваний віртуальний світ художньої реальності становить собою в чіткому сенсі проекцію на цю реальність глибинно-екзистенційної опозиції життя і смерті, головної, як показав К.Леві-Строс, опозиції всієї “культури” [20, с.6–7]. Однак саме популярність фрейдівського психоаналізу спонукала окремих митців акцентувати якраз на художній студії боротьби інстинкту й цивілізаційних табу, показати детермінованість людської поведінки чимось некерованим і жаским у своїй природі – т. зв. “драконами Едему”, що живуть, глибоко сховані під цивілізаційною оболонкою, у нашій підсвідомості. Особливий інтерес для творців інтелектуальної прози становив досліджений Фрейдом зв’язок еротичного й мортального інстинктів (учений довів пряму залежність інстинкту задоволення від інстинкту смерті, адже оргазм безпосередньо стикається з нірваною, смертю). Пізніше ця проблема досліджу-

валась Е.Фроммом (“Ситуация человека”, “Анатомия человеческой деструктивности”), Е.Канетті (“Массы и власть”), Ж.Батаєм “Из слёз зрота”, В.М.Розовим (“Природа сексуальности”), Д.Бертрамом (“История розги”).

Опрацьовуючи теорію неврозів, З.Фрейд прийшов до висновку, що “невротичні симптоми – це заміники сексуального задоволення”, а їх причина часто ховається в дитинстві: “...збочені жадання мають своє коріння в дитинстві; дитина має схильності до всіх сексуальних збочень і внаслідок своєї незрілості певною мірою виявляє їх” [39, с.310]. Отже, занурившись у пошуки першопричини виникнення неврозів, австрійський учений проаналізував основні стадії розвитку лібідо й зробив чимало визначальних не тільки для наукового, культурологічного, але й мистецького дискурсів минулого століття висновків щодо впливу на формування людської психіки ранньоінфантильних виявів лібідо, мотиваційну детермінованість ними “асоціальної” людської поведінки.

Акцентована Фрейдом зорієнтованість на вивчення й з’ясування підсвідомих процесів і явищ поширилась на початку ХХ ст. на весь комплекс гуманітарних дисциплін, фрейдизм до певної міри став світоглядним чинником, а для мистецької богеми – модою, однією зі спонук заглянути в таємниці становлення людського “я” та показати різні перверзії психіки. Вочевидь бажанням поєднати філігранно відточену новелістичну композицію з модним фрейдистським ученням про природу людської агресивності продиктований задум твору львівського письменника, учасника богемного літературного гурту “Дванадцять” Івана Черняви “Екзекуція” (первісно – “Пташенята”, саме під такою назвою письменник, як згадує його соратник по перу Богдан Нижанківський, читав твір друзям у кав’ярні “Де ля Пе”). Новела, опублікована у варшавському часописі “Ми” в 1935 р., знову прийшла до читача аж у 2006 р. в авторському проекті Василя Габора” [40].

З тексту новели Черняви стає зрозуміло, що автор використав певний літературний взірць – ним цілком міг стати “Ваня” В.Підмогильного. Між написанням творів Підмогильного й Черняви – майже шістнадцять років. І цей факт свідчить про тяглість певної традиції, що виразно утвердилася в українському письменстві на початку ХХ ст.: прагнення творити в загально-

європейському культурному дискурсові, поєднати канони форми з ідеями, що хвилювали душі й уми європейців.

Слід зауважити, що підсвідоме, еротичні й моральні інстинкти, проблема людської деструктивності, механізм її породження хвилювали й хвилюють людство й досі. Однак саме ХХ ст., “вікововодав”, його кривавий світанок, заграви якого полум’яніли над Європою ще з кінця ХІХ ст. поставив ці питання перед людством особливо гостро. В українській прозі їх художні студії з’явилися з під пера І.Франка, М.Коцюбинського, В.Винниченка, В.Підмогильного. Тому новела Івана Черняви – це радше данина традиції, ніж новаторство, хоча вона засвідчує добру обізнаність автора з основними ідеями фрейдизму в його доюнгівському, ортодоксальному варіанті.

Як уже зауважувалось, психоаналіз довів нерозривність больових і еротичних відчуттів, тісний зв’язок агресивного й еротичного інстинктів, що виявляється в садомазохістському комплексі відносно як жертви, так і ката (Фрейд “По той бік принципу задоволення”, 1920). Глибинним підложжям сюжету новели Черняви якраз і є студія цих найпотаємніших закутків людської душі, її онтогенезу. Окрім того, у структурі твору задіяна схема ритуального жертвоприношення, що постає як гра зі смертю, котра виринається з-під цивілізаційного контролю умовності й стає смертельною грою.

Фабульна основа твору – гра невеличкого дитячого гурту в “екзекуцію”: випадково підслухавши розмову дорослих, діти вирішили, що найприємніша смерть для злочинця – то смерть через повішання. Дитячий гурт намагається скопіювати таку бажану для дітей поведінкову модель дорослих: тут є свої злочинець і суддя, кат, його помічники, дружина засудженого, священник. Навіть мотиваційний чинник для засудження й страти – такий же, як у світі дорослих: переступ закону. Тому як не змагався кожен із дітей за честь бути “злочинцем”, вибір упав на Ромця, адже вчора, коли посварив тато, Ромцьо “вкусив його в руку”.

У структурі твору Черняви, простежуючи діаграму розвитку ситуації, як і в новелі Підмогильного, можна виділити “Vorgeschichte”, хоча ця передісторія не має звичної для названого структурного елемента прикмети – імперфекта. На наш погляд, на

рівні окремих моментів структури її доцільніше трактувати як експозицію, що подана в дії як “екземпліфікація прямої характеристики” (А.Реформатський). Саме тут відбувається презентація персонажів, їх своєрідне “маркування”, міститься натяк на тип історії, що ляже в основу фабули. Можна вважати, що в основі схеми сюжету новели Черняви задіяний типовий для наративної стратегії малої прози Підмогильного прийом паралелізації основних подієвих ланок.

На фоні чудової весняної природи кілька хлопчентат, забувши про весь світ, захопились незвичною “забавою”: “в дитячих руках борсається зелений стрибунець [...]. Петрусь міцно тримає його за крила. У другій руці в нього поржавіла стара голка до шиття мішків. Діти сидять і насторожено слідкують за рухом голки. Лиця їх виявляють якусь надзвичайну насолоду [...]. Операція доходить кінця. Петрусь уже до решти виколупав стрибунцеві очі й тепер, боязко й обережно, проколює йому живіт. Він увесь тремтить. З-під розхилених нервово уст блискають рівні зуби, немов зуби маленького хижого звіряти. Його пальці зім’яли й обстрапали крила коника. Він їх затискає все більше в якомусь невисловленому почутті захоплення й насолоди, що сумежить з болем” [40, с.279]. Гірка авторська іронія, що так виразно вчувається в короткій пейзажній замальовці – “Надо всім цим світить сонце. Світить весняне сонце й стоїть непорушна тиша гарячого дня” – натякає на перверзійність людини, позначеної тавром гріхопадіння вже від народження (перша назва твору – “Янголята” – виразно потверджує ці міркування). Під лагідним сонцем дітям стає нудно: “Після настирливих хвилин уваги й насолоди під час тортур над коником все видається їм непривабливим і сірим” [40, с.280]. Нудьгу розвіяла поява дітей єдиного в місті адвоката – Лялі й Богданка. Ляля збуджено заявляє, що вони придумали нову гру: учора чули, як батько розповідав мамі про страту засудженого, і самі вирішили грати в “екзекуцію”. Дівчинка привносить у хлоп’ячий гурт пожвавлення (“Вона стоїть серед громади хлопчаків, немов королева серед своїх підданців”; “легка, мов метелик, і зваблива, немов правдива жінка”). Таке “еротичне” акцентування образу Лялі посилюється фіксацією деструктивних нахилів (зізнання самої дівчинки про замордованого кота). Діти активно взялись за підготовку забави, продумали кожен роль, щоб вона виглядала правдоподібно. У процесі гри всі сповнюються

дивного відчуття хвилювання й тривоги, наче все відбувається з ними в реальному житті, й непомітно для себе переступають тонку межу потенційно небезпечної гри зі смертю. З далеких закутків підсвідомості виповзає цікавість, що межує з тим задоволенням, з яким вони катували коника: “так само, як і тоді, коли в руках Петруся тремтів напівзамучений коник, очі їх гарячково блищать нездоровою цікавістю” [40, с.283]. Малий Ромцьо з мотузкою на шиї має відчуття “якогось неокресленого дитячого неспокою”, однак і він, загипнотизований незнаним раніше станом, не опирається.

Новелістична напруга сягає екстремуму – “кат”-Вова вибиває з-під ніг Ромця дерев’яний стілець: “Повішена дитина харчить і захлинається незрозумілою каскадою диких, жаских згуків. Короткі ніжки дитини дивовижно копірсають у повітрі” [40, с.284]. За канонами жанру, кульмінаційне загострення має чергуватися з несподіванкою поворотного пункту. У цій новелі маємо прихований “Wendepunkt”, що спрацьовує тільки в читачській рецепції: читач до останнього сподівається, що Ромця врятують. Однак саме таке вирішення ситуації й було б прогнозованим, окрім того, не сприяло б реалізації авторського задуму. Ляля, ще перебуваючи під гіпнотичною дією забави, наказує “катові” потягнути повішеника за ноги: “В повітрі щось хруснуло. М’яке, налите товщею тіло дитини витягується й застигає [...].

З роззявленого, викривленого в нелюдській гримасі рота висолоплюється посинілий, спухлий язик [...].

Ляля хоче щось сказати й витягує навіть руку, показуючи на повішеника. Але чомусь слова застрягають у її горлі” [40, с.284]. Крива новелістичної напруги різко йде вгору, і тепер читач не стільки переживає потрясіння від сподіяного, скільки через реакцію самих учасників дії: гурт дітей застиг у майже шоковому стані від страшного відкриття жакливої правди. Зло, ніби якийсь фантастичний джин, випущене на волю їхньою легковажною забавою, постало перед ними у всій своїй непідвладності, могутності; жаклива гримаса смерті відкрила їм раптом власну, неправну причетність до зла, трагізм буття, позначеного печаттю каїнового гріха: “Раптом здіймається надвечірній вітер. І маленький опухлий труп починає ледве помітно гойдатися. Тоді Ляля, якимось одразу, похапно закриває лице руками. Немов пропасниця,

охоплює її холодний, непомірно свідомий жах. Гострий, несамо-витий крик виривається з її сухого горла.

Ляля схоплюється й біжить просто перед себе. Біжить в похмурні, мовчазні нетрі лісу, які тепер, в обличчі жаскої правди, що так несподівано розкрилася перед дитиною, перестають бути страшними” [40, с.285]. Традиційний новелістичний фінал, в якому мусить спрацювати закон заперечення змісту формою, в аналізованому творі дещо видозмінений, однак із точки зору сюжетного ритму новелістичний “Pointe” таки витриманий – новела закінчується на “нестійкому моменті”. Як і в новелі В.Підмогильного, так і у творі І.Черняви фінал залишається відкритим. Однак імовірно продовження, з’ясування того, чи буде покарано злочин, які зміни відбудуться з маленькими злочинцями – не важливе. Адже авторський задум був скерований на розкриття онтологічної проблеми гри зі смертю, несвідомої реалізації закладеного в підсвідомості первісного інстинкту деструктивності, пов’язаного з “агресивним вабленням” (А.Адлер). Перша назва новели (“Янголята”) кореспондує з висновками Фрейда про первісно закладені в дитячій психіці нахили до “інстинкту смерті”. “Дитину вважають за чисте, безневинне створіння, а хто інакше її описує – того слід осудити за мерзенне блюзнірство й паплюження найніжніших і найсвятіших людських почуттів”; однак діти “стверджують свої тваринні права, знов і знов показуючи, що на дорогу до чистоти їм ще треба ступити” [39, с.312].

Структурну “матрицю” новели “Екзекуція” становить модель гри. Як відомо, саме гра, котра давніша за культуру, стала чинником формування культури. Нідерландський історик культури Йоган Гейзінга, аналізуючи цивілізаційну роль гри, підкреслює своєрідність її механізму: “Гра спирається на дії з певними образами, на своєрідне “пере-образування” дійсності (себто на перетворення реальності на образи)” [13, с.10]. У новелі І.Черняви з певного моменту цей механізм починає працювати навпаки: “образи”, що позначають у дитячій уяві світ дорослих, як-от: кат і жертва, дві основні опозиції агресивного людського суспільства, трансформуються в жахливу реальність. Каналізована жорстокість людського суспільства в перверзивній дитячій грі виривається із цивілізаційних лещат і перетворює учасників гри на справжніх жертву й ката. Адже дітям, що не мають досвіду протистояння

власним деструктивним інстинктам, ще не відома загроза, що дрімає в їхній підсвідомості: “Життя – це неперервне тяжке зусилля, для того, щоб не втратити самого себе з виду, щоб завжди бути надійно присутнім у собі самим. Досить на мить вийти із себе самого – і дотикаєшся до володінь смерті”, – так означив цю найбільшу буттєву загрозу для людяного в людині відомий сучасний прозаїк Мілан Кундера [23].

Отже, якщо провести типологічні паралелі між творами В.Підмогильного та І.Черняви, у першу чергу виразно постають особливості композиції, продиктовані обранням авторами генеральним алгоритмом сюжету (ним є еросно-мортальна онтологічна парадигма у фрейдистському трактуванні й онтогенез душі на пубертативному етапі розвитку людської особистості): в основі сюжетів обох новел – стійкі структурно-поведінкові моделі людської культури (у “Вані” – модель ініціаційного випробування, в “Екзекуції” – перверзивна модель гри, суду, що трансформується в злочин). Обидва твори мають специфічно оформлену експозицію, що виконує функції “Vorgeschichte”: знайомить читача з певними психічними нахилами персонажів та містить проекцію чільної проблеми. Тип фабули, яка становить подієву основу сюжету, заявлений в обидвох творах уже в першій історії (у новелі Підмогильного – зустріч Вані з “людожером”, у якій мотиваційним чинником агресії є страх; у новелі Черняви – збиткування над комахою, що демонструє наявні в дітей нахили до садизму, тим паче, що й дітям суспільного дна, і дітям “єдиного в місті адвоката” вже знайоме “агресивне ваблення”). Структура обох новел базується на паралелізації подій. Як новела В.Підмогильного, так і твір І.Черняви мають характерне для новелістичного жанру “закінчення на нестійкій домінанті”, хоча фінал “Вані” більше нагадує коду. Обидва твори в стильовому плані яскраво позначені рисами натуралізму, однак в “Екзекуції” є певне надуживання натуралістичними деталями. Окрім того, тут спостерігається й дещо штучне “підтягування” характерів персонажів під концепцію агресивності як першооснови людського буття – надто вже “зіпсутими” презентує своїх маленьких злочинців І.Чернява.

Новела І.Черняви свідчить і про спроби західноукраїнських прозаїків “вислизнути” з наповненого ідеологемами дискурсу

патріотичної літератури, пошуки молодим поколінням літераторів власних шляхів у мистецтво. Водночас вона є свідченням того, що її автор “заповідався на цікавого письменника” (Б.Романенчук), та моторошною проекцією його власної долі: у 1943 р. фашисти повісили Івана Черняву за опубліковану ним замітку про крах “блискавичної війни”.

9.3. “Штудерні” сюжети новелістики Василя Софроніва-Левицького

Цікавою сторінкою західноукраїнської прози тридцятих років, що репрезентує пошуки нових шляхів до мистецької краси, опанування формою, стала і творчість *Василя Софроніва-Левицького (1899–1975)*.

В.Софронів-Левицький не належав до “Дванадцятки”, однак редактор “Літопису Червоної Калини” активно експериментував із жанром новели, розширюючи її тематичний спектр та урізноманітнюючи сюжетні конструкції. Народився письменник 14 грудня 1899 року в Стриганцях на Покутті в родині українського священика, де плекали національно-культурні традиції, де панував культ освіти, мистецтва (дід письменника – о.Осип Шухевич – був відомий свого часу як перекладач творів Вергілія та німецьких письменників, зокрема Гердера). У 17 років, будучи учнем 8-го класу класичної гімназії, Василь записався до Легіону УСС. Воював у лавах січових стрільців до 1920 р. Згодом навчався в таємному Українському університеті у Львові, після закриття якого польською владою продовжив студії в Карловому університеті в Празі, у 1925 р. побував у Парижі, де мріяв продовжити навчання, та через брак коштів стати студентом Сорбонни не зміг.

Свою творчість В.Софронів-Левицький розпочав стрілецькою тематикою: у 1921 р. вийшла його збірка “Під сміх війни”, а роком пізніше – “Бо війна війною”. Ці збірки з’явилися після повернення ще зовсім молодого автора з польського табору інтернованих. Вони пронизані настроєм безнадії, їм властива нарисовість, безфабульність, наслідування символістської манери прози М.Яцківа. Однак уже тут, в окремих новелах збірок (“Відвідини”, “Семань”,

“Каліка”), виразно прочитується новелістичне обдарування автора, витончене відчуття новелістичної архітекτονіки.

У 1927 році побачила світ наступна збірка новел В.Софроніва-Левицького – “Грішник”. Збірка позначена впливом французької новелістичної традиції, адже її автор, як і В.Підмогильний у радянській Україні, перекладав твори Гі де Мопассана, Проспера Меріме, Оноре де Бальзака.

Справжньою мистецькою подією в Галичині став вихід у 1934 р. накладом видавництва “Діло” збірки новел В.Софроніва-Левицького “Липнева отрута”. Схвальні відгуки на збірку дали провідні літературні критики Західної України: Михайло Рудницький, Осип Боднарівч (О.Дніпровський), Євген Юрій Пеленський, Микола Гнатишак” [22]. М.Рудницький підкреслював, що молодий новеліст “йде за одною з найважливіших девіз реалістичної французької школи” – звертається до “цікавих барвних конфліктів”; О.Дніпровський високо поцінував уміння Софроніва-Левицького тримати читачку уяву в неослабній напрузі й майстерність його новелістичних пуантів. М.Гнатишак відзначив “мистецьку культуру” книжки й бездоганну композицію його новел. Усі критики визнали за автором майстерне володіння технікою новели та європейськість його манери письма.

Збірка “Липнева отрута” засвідчила талант яскравого новеліста, автора витончених, іноді навіть дещо “штудерних” (Ю.Клиновий) сюжетів, часто побудованих на “психологічних дивовижах”. Ось героїня новели “Непорочна”, химерна й некрасива Пріська, що прагне бути потрібною, прагне кохати. Обдурена візником, вона не зненавиділа світ і людей, а, ставши матір’ю, гірко виплакавши принизливі й брутальні слова Максима, повниться любов’ю до своєї дитини. Навіть на вмовляння сільського священика жінка не зізналася, хто батько її сина. Вона викреслила його із свого серця й життя, була навіть вдячна за материнство. Та не довго тривало Прісьчине щастя: до вечора немовля померло. Згасло світло в душі бідолашної, нікому не потрібної жінки. Вражає та безпристрасність, з якою автор змальовує Прісьчину безвихідь, покірність долі: “Вона, як звичайно, усміхається сама до себе. Чим живе її душа? [...]”

Буває біль страшний тим, що один на все життя. Бувають маленькі, прості, дорогоцінні душі, у яких вже немає місця на більше болю” [35, с.12].

Досить незвичайним є сюжет новели “Небезпечна жінка”, типологічні паралелі якого із сюжетом Франкового “Сойчиного крила” підкреслив Ю.Клиновий. Героїня цієї новели – вродлива Ліна – вбиває свого коханця. Її гучна справа привертає увагу багатьох впливових чоловіків саме завдяки репортажам молодого журналіста, котрий радше із цікавості, аніж зі співчуття, намагається показати Ліну жертвою фатальної помилки й нещасливого кохання. Ліну виправдано, а журналіст заслужив на її особливу прихильність. Однак молода жінка постійно носить жалобу й сумує за вбитим, говорить про свою довічну вірність йому. Новела “Небезпечна жінка” – це “оповідь в оповіді”, прийом, широко вживаний у новелістиці Проспера Меріме. Талановитий журналіст розповідає історію Ліни своїм друзям під час відпочинку в Карпатах. Розповідає і про те, як одного разу отримав лист від Ліни, в якому жінка повідомляла, що мусить вийти заміж за купця – присяжного суддю, однак ніколи не покохає нікого так, як кохала вбитого нею нареченого. Справді новелістичним “поворотним пунктом” є заключна репліка журналіста на риторичне питання одного із його супутників: “А чи та пані також і своєму чоловікові говорить безупинно про свого вбитого коханця? Ви, розуміється, цього не знаєте! [...]”

– Знаю, зовсім докладно знаю, пане професоре! Ліна ні одним словом не згадала більше про свого вбитого коханця від хвилини, коли я попросив її, щоб не виходила заміж за купця, а стала моєю дружиною” [35, с.59]. Як виявилось, Ліна була непоганим психологом і доброю акторкою – вона застосувала свої жіночі хитрощі, щоб “уполювати” серце журналіста.

Психологія ревнощів, заздрості на чуже кохання, спраглисть жіночої душі за щастям стає предметом художньої студії в новелі “Липнева отрута”. Новелістичний принцип “*qui pro quo*”, підсвічений легенькою авторською іронією, робить банальний на перший погляд сюжет грайливо-легким і настроєвим, сповненим справжнього чару “липневої отрути” – хмільних спокус. “Стародівоче, самотнє серце” панни Емілії, управительки дівочої “вакаційної оселі”, мліє від кохання до агронома Стоцького – “єдиного мужчини на замку”. Зовсім випадково на нічне побачення Стоцький викликає не свою юну коханку (він переплутав вікна кімнат), а Емілію. І коли в темряві липової алеї вона опиняється в обіймах Стоцького, упра-

витель після палкого поцілунку з жахом усвідомлює, що обнімає зовсім не пані свого серця...

У новелі “На похороні” ситуативним поворотом стає щире зізнання сорокап’ятилітнього вдівця, що гірко ридає на могилі своєї старої жінки: “Оженився – мав двадцять п’ять років. А вона добре поза сороківку! Але вона була багата вдовиця і така хирлява, що йому здавалося, що вмере за рік, два”. “Щасливе” подружнє життя протривало, замість сподіваних року-двох, цілих двадцять: “Так як не жив! Цілих двадцять років, людоньки добрі! [...] Волос сивий на мені. А де моє життя? Ні за мною, ні наперед мене. Мені сорок п’ять років, а здається, що сто віків на моїй спині”.

“Чудернацькість” сюжетів новел В.Софроніва-Левицького не обмежується лише “психологічними дивовижами”. Часто автор прагне дослідити ту тонку межу, що відділяє реальне від ірреального, свідомість від підсвідомості. Свідчення цього – новела “Клікуша”. Персонаж твору – поручник Улашин – стратив глузд унаслідок жажливої зустрічі зі здичавілими собаками в сплюндрованому армією селі.

Про новелістичну манеру письма В.Софроніва-Левицького Ю.Клиновий із захопленням написав: “Що вражає в найкращих новелях Василя Левицького, [...], це рівновага всіх складників літературного твору. І так композиція його новелі, її зачин і звичайно несподіване закінчення, розвиток її сюжетної нитки, вимощування сюжету зовнішніми оздобами і психологією героїв, що зливаються в одно нерозривне плетиво, а врешті втримання діалогів у межах, потрібних авторові, всі ці складники гармонійно входять у її будову, ніщо не вражає нашого естетичного почуття, як зайве, неприродне чи непотрібне” [21, с.10]. Серед стильових особливостей прози письменника найяскравішою рисою є багата метафорика – могутня метафора, що споріднює, на думку дослідників, його стиль із стилем Гі де Мопассана, справляє враження “різаної грубими масивними штрихами різби”.

У тридцятих роках письменник активно займався журналістикою та редакторською працею: у 1932 р. він редагував воєнно-історичний журнал “Літопис Червоної Калини” (до 1939 р., коли з приходом більшовиків часопис був закритий), був засновником першого в Західній Україні “фільмового” кооперативу “Для добра і краси”.

Під час німецької окупації В.Софронів-Левицький став літературним керівником театру малих форм “Веселий Львів”, писав гумористично-сатиричні одноактівки, що з’явилися окремим виданням уже на еміграції (“Парка в парку”, “Романтична ватра”, “Євшан-зілля”). Потім була праця в тижневику “Земля” в Німеччині, а в 1948 р. – еміграція до Канади. Тут продовжив займатися журналістською діяльністю, писав оповідання для дітей та молоді. У 1970 р. вийшла його книжка репортажів “Кланялися вам три України”. Помер В.Софронів-Левицький 1 листопада 1975 р. в Торонто.

В.Софронів-Левицький своєю прозою залишив непроминальний слід в українській новелістиці, спрямувавши вектор її розвитку до композиційної довершеності й філігранної відточеності, збагативши традиційні тематичні горизонти, увиразнивши жанрові домінанти на фоні традиційно розмитой ліризованості наративу малої прози.

9.4. Таємниці “Химерного серця” крізь призму таємниць жанру: проза Ірини Вільде

Досить близькою своїми жанрово-стильовими параметрами до новелістики В.Софроніва-Левицького є мала проза його молодшої сучасниці – Ірини Вільде. Як уже згадувалося нами раніше, саме її збірка “Химерне серце” спричинилася до сплеску дискусії довкола “вічного” питання: чи література повинна слугувати “красі”, бути мистецтвом, вільним від будь-якої ідеології, утверджувати загальнолюдське й дбати про довершеність форми, чи навпаки – служити консолідації, об’єднанню нації, бути вихователкою національного духу та речницею національної ідеї; урешті, чи може дозволити собі “під’ярємна нація” на “нездорові літературні твори” (Літопис Червоної Калини. – 1936. – Ч.36. – С.21).

Як зауважував літературний оглядач “Вісника”, літературним Парнасом Західної України в середині тридцятих “стрясає” “зудар епохи, що конає, удар серця “химерного” із серцем здоровим, природнім, удар “метеликів” з орлами” [11, с.314]. Однак саме життя у всьому його буттєвому розмаїтті підказувало, що на увагу митця заслуговують не лише “орли” – учорапні й сьогоднішні національні

герої (на середину тридцятих потужно міцніють нові орли – активізується діяльність ОУН, загострюється боротьба з пілсудчиною). Без барвистих крилець “метеликів”, без найтонших, найінтимніших людських почуттів і прагнень життя (а разом із ним – і мистецтво) збідніло б... І химерне серце, що дослуховується, як у ньому несміливо й водночас непереможно народжується жага кохання, жага щастя, жага БУТИ в цьому світі, переконливо заявило про свої “права” саме на сторінках нарисів і новел молодшої коломийської письменниці, співробітниці журналу “Світ молоді” та газети “Жіноча доля”.

Ірина Вільде (Дарина Дмитрівна Макогон) народилася 5 травня 1907 року в м.Чернівці. Її батько – гімназійний учитель і письменник Дмитро Макогон* – був, як стверджувала сама письменниця, і першим її літературним учителем. У родині Макогонів панував своєрідний “культ” О.Кобилянської. Її творчість мала значний вплив на формування світогляду, становлення естетичних нахилів майбутньої письменниці: “Третім з черги моїм “хрещеним батьком” – власне, не батьком, а матір’ю, чи як кажуть у нас на Буковині, нанашкою, – була моя велика землячка Ольга Кобилянська. В даному випадку може йти мова не тільки про літературний, але й про виховуючий вплив, – те, що Кобилянська називала “моделюванням характеру” [10, с.29]. Шовіністична політика румунського уряду щодо українського населення Буковини (Дмитра Макогона за “антидержавну діяльність” двічі заарештовували, позбавили місця праці) спричинила переїзд родини Макогонів у Галичину, до Станіслава (тепер – Івано-Франківськ). Тут Ірина Вільде навчалася в українській приватній гімназії, котру закінчила в 1927 р. Далі були студії славістики й германістики на філологічному факультеті Львівського університету, згодом (з 1933 року) – праця в коломийській газеті “Жіноча доля”. Ірина Вільде також редагувала щомісячний додаток до цього часопису – “Світ молоді”, вела в ньому літературно-мистецьку рубрику (саме вона знайомила читачів із літературними новинками, даючи короткі, але досить глибокі своїми філософськими й літературно-критичними міркуваннями силуетки творчості Б.-І.Антонича, В.Ткачука, І.Наріжної, Д.Ярославської та ін.).

* Протягом 1907–1914 р. Д.Макогон видав збірку віршів “Мужицькі ідилії”, оповідань та нарисів “Шкільні образки”, “Проти філії”, “По наших селах”.

Перший друкований твір письменниці – оповідання “Марічка” – був опублікований у 1926 р., а в 1936 р. окремими виданнями виходять збірка новел “Химерне серце” і повістевий цикл “Метелики на шпильках”, “Б’є восьма”. У 1939 р. надруковано третю частину цього циклу – “Повнолітні діти”. Окрім того, львівські та коломийські часописи постійно друкують її новели, етюди, літературно-критичні нариси. Читацькою популярністю користувалася повість “Вікна врозтіж”, що публікувалася на сторінках “Жіночої долі”. Про молоду авторку говорять, пишуть, критикують і хвалять. Мабуть, усе ж таки таємниця такого успіху Ірини Вільде в особливому, щирому й довірливому тоні, яким спілкуються її героїні із читачем, у вмінні авторки легко почерпнути новелістичний сюжет зі щоденного життя звичайної жінки. “Те золоте руно, – писав у рецензії на першу її книжку М.Рудницький, – за яким вибираються у безмежну мандрівку наші автори у світі уяви, – сюжет, якого вони не вміють знайти, знаходить авторка “Химерного серця” легко довкола себе” [9, с.17]. Колега по перу – Б.-І.Антоніч – навіть напівжартома вивів “формулу” успіху творів Ірини Вільде: “така трудна до схоплення і окреслення річ, що має походити з Божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом, плюс така життєдайна жила тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодості [...], плюс персонажі, що завстапають авторку, характеризовані за моделю “химерне серце” (ніяк не підозрівають, що цей модель – то авторка приватно), плюс дві краплі меланхолії та все вибачливої усмішки над іронією долі, [...] плюс трохи визивної, але дуже невинної дівочої (...) одвертості в еротичі та фізіології жінки, плюс дуже багато відчуття родинного інстинкту, плюс три краплини наївності [...], плюс легкий, наче весняний капелюшок, стиль, плюс свіжість і мистецький інстинкт відповідних та на відповідному місці образів” [9, с.15]. У своїх ранніх творах Ірина Вільде зуміла створити неповторний образний світ. Він відбив не так конфлікти епохи – довічні проблеми екзистенції людини (щастя, толерантність у міжлюдських стосунках, гармонія подружнього життя, туга за прекрасним), що вигідно вирізняє ранню прозу письменниці від поверхневої й ідеологічно заангажованої соцреалістичної творчості її радянського періоду.

У переважній більшості ранніх творів Ірини Вільде порушується проблема жіночого щастя, проблема становлення жінки як особистості. До цієї проблеми молода письменниця зверталася і в своїй публіцистиці (“За природне право жінки”, “Ми й наші хлопці”, “Чи “ова” – це титул?”, “Шлях до щастя в домі” та ін.). А в рефераті “Особиста й родинна мораль жінки як підстава громадянської моралі”, прочитаному на Українському Жіночому Конгресі 23–27 червня 1937 р. в Станіславі, Ірина Вільде обстоює тезу, що цілком пояснює її власне розуміння цієї проблеми: “через родину до могутності нації” [25, с.44]. Проблемі щастя жінки, становленню її як повноцінної суспільної одиниці, взаєминам батьків і дітей присвячені в першу чергу такі новели й оповідання: “Марічка”, “Дух часу”, “Щастя”, “Маленька господиня великого дому”, “Пуста жінка”, “Одного весняного вечора”, “Лист”, “Наші батьки розійшлися”. Ці короткі, без “штудерності” в сюжетах новели підтверджують власне авторське бачення покликання жінки: жінка мусить перш за все виплекати в собі “людину”, дорости до справжнього щастя, а не вдовольнятися його міщанськими декораціями, підготувати себе до великої місії – плекати особистості у своїх дітях.

Другу групу творів Ірини Вільде становлять новели, де порушено проблему вічної туги людського “химерного” серця за красою, небуденністю й проблему химерності, ілюзорності цього “небуденного щастя” (“Подорожній”, “Пригода Уляни”, “Подарунок найбіднішому”, “Химерне серце”, “Всюди однаково”, “Вавілонська вежа”, “Піаніст”, “Східна мелодія”, “Ти”, “Бланка”). Саме в цих творах уповні розкривається “модерна” манера письма молодої письменниці, жанрова своєрідність її новел, особливості образотворення. Авторка вправно послуговується символікою кольорів та звуків (“Химерне серце”, “Вавілонська вежа”, “Піаніст”), використовує замість фабули, подієвості, внутрішній сюжет, що базується на зіткненні різних рефлексій, експериментує з наративними структурами. Часто її твори мають монологічну форму викладу, іноді наближену до “потoku свідомості”.

Таку монологічну форму викладу має новела “Дарунок найбіднішому”, написана як лист (“Жіноча доля”. – 1935. – Ч.1). До героїні напередодні новорічних свят приходять волонтери із благодійного товариства за подарунками для дітей-сиріт. Це нагадує молодій жінці, що є ще хтось, хто потребує її подарунка: людина, з якою вже

шість років не бачилася, але яка і надалі залишається для неї дорогою. Вона подумки перебирає “пасма споминів”, з болючою ніжністю згадує кожне слово, мовлене Орестом під час останньої їхньої зустрічі. Пройшли літа, і хоч біль втрати залишився, та її в шлюбі рятує найвища любов – любов до дітей. Думала не про своє розбите щастя, а про його духовну самотність у шлюбі з чужинкою. Тому й прагне своїм листом нагадати Орестові, що є на світі хтось, кому він рідний, хто подарує йому в цей день, коли отримують подарунки від родини, бодай пасмо спомину: “Одно напевне знаю: в цей вечір на твоєму столі не буде свічки, ані дідуха в куті, і тому: кому приношені черевички, кому яблучка, кому медівники... а кому... пасмо спомину”. І хоча критика закидала Ірині Вільде відсутність національної ідеї та проблематики, ці закиди не зовсім справедливі: навіть аналізована новела заторкує важливу для тогочасної Галичини проблему змішаних шлюбів (в одній із своїх публіцистичних статей письменниця взагалі вважала їх ледь не національною зрадою).

Проблему збереження національної гідності піднято в новелах “Не можу”, “Годі”, “Врятований”, “Чорна рада”, “Рішальна розмова” (два останні твори є фрагментами з опублікованої пізніше повісті “Метелики на шпильках”), повістях “Метелики на шпильках”, “Б’є восьма”, “Повнолітні діти”. “Врятований” від шлюбу з чужинкою – пихатою румункою Рамоною – персонаж однойменної новели: Микола, гаряче закоханий у красуню, прозріває після її егоїстичного вчинку (Рамона заборонила власній матері навіть думати про перспективу її переїзду до доньки): “Миколі... раптом видалось якимсь смішним непорозумінням, що він стоїть оце напроти чужої жінки й торгується за куток у серці жінки без серця для її мами” [10, с.102]. А коли вже був далеко від Ясс, у домівці своєї мами, з ніжністю дився на спрацьовані мамині руки, і “здалося йому, що тільки чудом уникнув смерті в катастрофі”.

Героїня повістєвого циклу – гімназистка Дарка Попович – бунтує проти рабської покори перед румунами, проти насильницької політики румунізації єдиної в Чернівцях української гімназії. Образ Дарки багато в чому автобіографічний, суголосний ідеалам самої Ірини Вільде періоду її юності. В уста своєї героїні авторка вкладає запальну промову, нехай і не позбавлену ще дитячого максималізму: “Бо ми загалом не повинні зживатися з

румунами... чи це буде на спортивній площадці, чи навіть на забавах. Наші дівчата не повинні ходити з румунами, а хлопці з румунками, бо привикаємо до їх мови” (Рішальна розмова // Світ молоді. – 1937. – №2. – С.7). Нехай запальна Дарка, будучи дитиною, не зробила узагальнення, та воно прочитується так актуально й сьогодні: а потім, зрештою, починаємо розмовляти їх мовою, починаємо затрачувати гостре відчуття своєї самоти, люб’язно поступатись усім і всюди...

Напередодні приїзду до Чернівців румунського міністра Дарка агітує гімназистів відмовитись від привітальних урочистостей на його честь. Вона не обмежується лише словесним протестом: ламає деревце, посаджене з нагоди цих відвідин. Слова, сказані Даркою Попович про румунських шовіністів, рівноцінно стосувалися й шовіністів польських та російських.

Значна кількість ранніх новел Ірини Вільде має у своїй основі “штудерний” сюжет, побудований, як і у творах В.Софроніва-Левицького, на психологічних дивовижках або незвичайних, з виразним детективним відтінком, випадках. Це новели “Крадіж”, “Поцілунок”, “Злочин д-ра Комарівського”, “Русяві”, “Тасмична пара”, “Хлопчик із захисту”, “Панна Ляріса”, “Панна Меля”. Саме в цих творах авторка експериментує з класичною архітектонікою жанру, намагаючись поєднати досить незначну, штучну інтригу із життя обивателя з майстерно викінченою новелістичною композицією. У “Панні Мелі” основою такої інтриги стає закоханість “директора залізного тресту” в секретарку. Панна спочатку відкидає всі залицяння шефа, але згодом погоджується на шлюб. Та в найбільш напружену хвилину очікування нареченої (“чому ж не йде Меля?”) посильний приносить лист. Справді цікавою в цьому творі є не стільки інтрига, скільки майстерно вибудована композиція: організуючим моментом сюжету стає плин часу, “напружене очікування”. Динаміку та психологічну напругу оповіді авторці вдається передати завдяки постійній фіксації уваги персонажа на циферблаті годинника. Часові рамки новели займають не більше години, та ефект уповільненого плину часу (до очікуваної героєм позначки на циферблаті) і шаленого бігу хвилин після того, як стало очевидно, що наречена запізнюється, спрацьовує на гранично можливе ущільнення часу, робить його художньо зримим. Різкий ситуативний поворот – традиційний новелістичний пуант – це психологіч-

ний злам, що настає в психіці персонажа (і в читацькій рецепції) після отримання листа, з якого дізнаємося, що Меля – зовсім і не Меля. Юний гімназист змушений був “камуфлюватися” під дівчину, бо в часи безробіття не міг знайти іншої праці, окрім праці секретарки.

Традиційних канонів новелістичної архітектоники дотримано і в новелі “Крадіж”. Самовпевнений та егоїстичний доктор Ігорів наполягає, щоб юна співачка виконала його забаганку – поїхала розважати співом незнайому їй компанію. У разі відмови він погрожує скомпрометувати Марту: “От зараз підійду до пана Н., ви знаєте, що це за чоловік... Закурю з ним папіроску й між іншим розповім йому якусь інтимну історію про вас і мене. Розумієте, отак по секрету... Люди так часто бачать вас у моїм товаристві, що історіяка матиме всі риси правдоподібності... і ручуся вам, пані Марто, що до ранку половина з присутніх тут знатиме той секрет. Думаю, що вам тепер, коли готуетесь до самостійного концерту, слава така не конче на руку. Тему можете доручити моїй фантазії” [10, с.58]. Марта вирішує провчити нахабного залицяльника. Інтрига зав’язується довкола суперечки про рівність шансів скомпрометувати як жінку, так і чоловіка. Кульмінаційним моментом твору стає неприємний випадок, що трапився під час розваги в салоні. Товариство грає у фанти (ініціаторкою забави виступила саме Марта – вона встановлює й правила гри: як у прямому, так і в переносному значенні. Тому “гра” стає “метафорою в сюжеті”, його концентруючим мотивом). Дівчина вкинула до капелюха Ігорева коштовний перстень, зіславшись на те, що не має при собі ніяких дрібничок. Коли ж увімкнули світло, персня в капелюсі не було. Атмосфера теплої товариської вечірки втрачена: серед вишуканого панства є злодій: “Марта обертається до Ігорева:

Капелюх стояв так близько до вас, пане доктор... Як могли ви не помітити чужої руки біля нього?” Марта просить того, хто дозволив собі такий грубий “жарт”, надіслати їй коштовність завтра вранці. “Крадіж” – це новела з “епілогом”, причому саме він виконує роль новелістичного “поворотного пункту”. Адже тут розкривається “таємниця”. Марта, прийшовши додому, написала сімнадцять повідомлень про те, що перстень перед десятою ранку їй повернуто. Кожне повідомлення закінчувалося фразою: “На вашу особу не мала я найменшого підозріння”. Потім “вийняла з-за

пазухи перстень, замкнула його до шкатулки, й почала стелити собі постіль”. Однак конфлікт твору залишився б невичерпаним, а вчинок героїні – не зовсім зрозумілим, якщо б новела на цьому закінчилася. Розставити всі крапки над “і” покликана саме заключна, “епілогічна” частина твору. Уранці Марту відвідує господарня вчорашньої вечірки. Пані Перегирська бачить на столі сімнадцять заадресованих карток (гостей же було вісімнадцять), і, як наслідок цих відвідин, “ще того самого дня всі учасники вечірки знали, що доктор Ігорів не дістав запевнення, що на його особу не було найменшого підозріння” [10, с.63].

Новели збірки “Химерне серце” мають в основі своїх фабул різну за “діапазоном напруги” інтригу, але часто її характеризує екзотичність: у новелі “Русяві” причиною розриву між закоханими стає тільки те, що чоловік цілує руку жінці сумнівної поведінки; в основі конфлікту новели “Злочин д-ра Комарівського” – моральні терзання лікаря, котрий вилікував збожеволілу від горя молоду жінку, водночас позбавивши її блаженного стану втечі від дійсності й прирікши на страждання. Зовсім своєрідна інтрига – у новелі “Таємнича пара”: медсестра переховувала опіум у восковій ляльці, котру видавала за свого паралізованого чоловіка.

Мала проза Ірини Вільде періоду 30-х років представлена всіма жанровими різновидами: оповіданням, новелою, фрагментарними формами – нарисом та поезією в прозі. Яскравими взірцями саме останнього жанрового різновиду, що вповні характеризують і манеру письма, і специфіку образотворення молодої авторки, є етюд “Рожі”, ліричний ескіз “Ти”, поезія в прозі “Моїй Буковині” та “Осінь”. Ідейно-естетичну цілісність цих фрагментарних форм забезпечує якраз один із найуживаніших у прозі Ірини Вільде стилістично-композиційний прийом: лейтмотив. Тому головним конструктивним чинником тут стає рефрен та інші типи функціонально значимих повторів.

Для новел Ірини Вільде характерне укрупнено-психологічне бачення найменших порухів думок і почуттів її персонажів, що на рівні стильовому виявляється у використанні внутрішнього монологу. Авторці важливо не стільки те, чим є її героїні у світі, яким є їхній соціальний статус, а перш за все те, як вони сприймають світ і себе в ньому. Тому внутрішній монолог – панівна форма більшості новел Ірини Вільде.

Молода авторка зробила незаперечний внесок у розвиток жанру новели. Зберігаючи його основну “конфігурацію”, вона часто експериментувала над структурними елементами, родовим часом, нараційним рівнем поетики новели.

Є всі підстави вважати, що Ірина Вільде як митець могла піти шляхом ще оригінальніших мистецьких пошуків, якби не “червонозорий вересень”, що став початком страшного фізичного, морального й ментального поневолення для всієї Західної України. Порівнюючи ранню творчість письменниці з малою прозою “радянського періоду”, відзначимо, при збереженні ліризму, психологічного інтересу до внутрішнього світу персонажів фатальне для мистецького таланту сфокусування довкола ідеологічних концептів соцреалізму, примітивізацію композиційно-сюжетних ходів, спрощення характерології, награність і нещирість тону. “Кури” і “Ольга Борисякова”, уславлення радянської влади й колгоспного ладу знищили (як, зрештою, у випадку багатьох українських митців) непересічний, оригінальний новелістичний талант письменниці. Однак Ірині Вільде вдалося реалізувати своє мистецьке обдарування у великих епічних полотнах, де за вимушеним “славословієм” і “визволителям”, і більшовицьким “благам” все ж виразно прочитується захоплення ідеалами юності, де пульсує ще той, не спалюваний ордою зі сходу світ. Хоча роман “Повнолітні діти” (1952) став вихолощеним варіантом переробки раніших повістей – “Б’є восьма” та “Повнолітні діти” (1939), усе ж тут багато було від колишньої Ірини Вільде, тут, за висловом І.Денисюка, “щирість і душевне тепло, присутність “образу автора” конкретизована в його добрій, ледь іронічній усмішці, мистецтво передачі локального колориту – усе це творить неповторний світ роману” [17, с.126].

Вершинним у творчості письменниці став соціально-психологічний роман “Сестри Річинські”, задум написання якого визрів ще в тридцятих (у тодішній періодиці друкувалися окремі новели, що згодом стали частиною роману). Тут талант письменниці (можливо, навіть проти її власної волі) виламується поза рамки соцреалізму, тут поза бравурним переднім планом “нестримного руху [...] з тіні на сонце, від звірства до людяності, від сліпого патріотизму попадання до революційного, інтернаціоналістського й справді народолюбного погляду робітника”, як захоплено писали радянські кри-

тики, усе ж проступає, хай легкою тінню, що не кинулася увіч інквізиційному цензорів, гордий профіль борця за Україну.

9.5. Ліризована проза: сповідь жіночого серця

Популярною в літературному дискурсі 30-х залишається й ліризована проза, актуальна перш за все для жіночої автури та як реакція на літературну моду в Польщі двадцятих, коли вжитковою була “powatorska proza poezjopodobna” [42, с.236]. Ці твори – то переважно безфабульні, мозаїчні візерунки настрою чи монолог-сповідь, ліричне одкровення, оформлене як поезія в прозі. Саме в цьому жанрі вирізняється творчість *Дарії Віконської* (подекуди в галицькій періодиці – Віконська). Ліна-Іванна Малицька (таке справжнє прізвище письменниці) народилася 17 лютого 1893 р. в с.Шляхтинці під Тернополем у родині землевласника Володислава Федоровича. Освіту здобувала в Німеччині, Франції, Італії, Єгипті. У 1939 р. виїхала до Відня, де загинула в 1945 р. У західноукраїнській періодиці виступала як критик, мистецтвознавець, автор чудових етюдів – “акварельок” (“Соняшники”, “Іриси”, “Бегонія”, “Аннамітський шаль”, “Павлине око”, “Білі іриси”, “В’язні”, “Фрагменти”, “Імпресіоністичне”) [25, с.20].

Відома була Дарія Віконська також своєю збіркою нарисів “Райська яблінка” (1931), монографією про Джеймса Джойса (1934), томом есеїв “За державну бронзу” (1938).

В “акварельках” Дарії Віконської виразно проступають риси імпресіоністичної поетики, визначальним для якої є асоціативний принцип, що реалізується як у царині образотворення, так і в композиційному вирішенні. У її поезіях у прозі домінують згладжено-пастельні колористичні асоціації, метафоричність асоціативно-емоційних образів, лірична тональність. В етюд “Білі іриси” “прозора білість” квітів, побачених ліричною героїнею вночі, уявляється “неземним чудом”, “астральними тілами”, що випромінюють дивовижне світло: “... тоді, вночі, вони наче преображались в неземне чудо. Їхня прозора білість нагадувала алебастр. Верхні пелюстки, зложені на подобу ліхтаря, були дивно прозорі, і здавалося, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло. Місячні промені ламались, немов у призмі, на поверхні горішніх пелюсток, і зблизка ті пелюстки блищали стократно, наче посипані діамантовим

пилом [...]. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти. Між місячним саявом і їхньою білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння” [34, с.113]. Добре розуміючись у живописі (письменниця часто виступала в періодиці як знавець малярства), Дарія Віконська оперувала словом, наче пензлем, залишивши чудові настроєві етюди та поезії в прозі. Її одкровення – це краса світу, сповненого барв у їх найтоншому нюансуванні.

Дещо незвичною в річищі західноукраїнської прози аналізованого періоду є творчість Софії Парфанович, лікаря за фахом. Саме її фах надав прозовим спробам авторки (збірка нарисів “Ціна життя”, 1937) виразного натуралістичного забарвлення (“Операція”, “Кров”). Натомість у прозі Марії Козоріс та Ярослави Лагодинської, Харити Кононенко, Дарії Ярославської, Оленки Оми, Олени Ржепецької, Ярослави Даник, Олени Цегельської, Жені Лисогірської, що часто тяжіла до новели внутрішньої акції, звучали інші мотиви – “про прості і справжні вартості в житті нації, про “духовне унезалежнення жінки в напрямі формування жіночих особистостей” (М.Струтинська), про “духовне післанництво... своє розуміння добра, краси і справедливості” (М.Рудницька)” [2, с.249]. У формі ліричної новели, часто – з мозаїчною композицією – звертаються письменниці й до стрілецької теми (“Пластун Славко”, “Мати” М.Козоріс; “Їх доля”, “Сіра книжечка”, “Старе лихо” Я.Лагодинської). Трагедія і велич матері, що втратила єдиного сина, віддавши його Україні, (М.Козоріс “Мати”) увиразнює й актуальну для західноукраїнського громадсько-культурного дискурсу другої половини тридцятих проблему призначення жінки. Отже, письменниці вбачали найвищу місію жінки, суголосно з висловленим Оленою Телігою завданням у публіцистичній статті “Якими нас прагнете?”, саме у вихованні того типу чоловіка, що відповідав би носієві всіх лицарських чеснот, чільною з яких є діяльна любов до України. Тому ідеалом для них була “Матір молоденького стрільця-героя”, котрий “наче молоде вірля вирвався з дому, полетів у бій за краще завтра тай загинув”. Коли ж прощався з мамою, умовляв: “Не плач, будь спартанкою” [34, с.110]. І мама вже п’ятнадцять літ їздить напровесні на могилу єдиного сина, садить квіти й носить живу пам’ять у серці.

“Мені як жінці лежала на душі доля української жінки як матері чи господині, мені хотілося двигнути жінку морально й

економічно, і по тій лінії йшла моя праця суспільна і економічна” [31, с.16] – писала одна з активних учасниць жіночого руху в Галичині *Ольга Дучимінська*. У літературу ввійшла як автор збірки ліричної поезії “Китиця незабудків” (1911 р.), виданої під псевдонімом Ірма Остапівна. Лише по смерті письменниці в 1992 р. Р.Горак видав збірку її прози “Сумний Христос”. Не ввійшла до збірки низка новел та етюдів, публікованих на сторінках галицької періодики протягом тридцятих, не перевидавалися повісті “Еті”, а повісті “Брехня”, “Життя і гріх пані Марти” взагалі спіткала, як і саму письменницю, трагічна доля в’язнів кадебістських застінків. У 1949 р. шістдесятишестирічну Ольгу Дучимінську заарештували (по справі вбивства Я.Галана) і засудили до 25 років позбавлення волі. Інтелігентна, високоосвічена галичанка (володіла досконало шістьма мовами) мужньо пройшла випробування в’язничними камерами й дев’ятилітні знуцання в сибірських таборах. Любов до життя, віра в добро й красу, в Україну допомогли вижити. Після звільнення письменниці довелося поневірятися по чужих кутках (помешкання їй не повернули), часто – без шматка хліба. Однак до останнього подиху зберегла оптимізм і любов до світу, до людей. Померла Ольга Дучимінська на 106-му році (24 вересня 1988 р.) в Івано-Франківську.

9.6. На березі Вічності: модель міфосвіту прози Богдана-Ігоря Антонича

Богдан-Ігор Антонич (1909–1937), чия оригінальна і яскрава поетична творчість належить до найкращих художньо-естетичних здобутків не тільки західноукраїнського письменства аналізованого періоду, але й усієї української літератури, “привселюдно декларовав ідеологічну та мистецьку автономію, непричетність до жодного політичного угруповання” [36, с.12]. Його мистецькі зацікавлення були скеровані до широких європейських видноколів, його творчість дещо відрізнялася від неонародницької парадигми з її естетикою боротьби, “чину” – Антонич натомість намагався шукати відповіді на “вічні” запитання, прагнув “відновити потребу філософського споглядання” (Л.Стефановська) в українському мистецтві. Сам митець у низці літературно-критичних та публіцистичних

статей неодноразово підкреслював таку скерованість власної музи: "... маю відвагу йти самітно й бути собою. Я не мандолініст ніякого гуртка, не виступую верлібрів на барабані дерев'яного патосу" [5, с.45]. І своє покликання як митця перед власним народом вбачав завперш у реалізації "потреби засвоєння європейського світовідчужання" (статті "Примітивна європеїзація", "Національне мистецтво", "Як розуміти поезію"). Саме Антонич, як підкреслює дослідниця Л.Стефановська, виразно зорієнтований на поетику "Краківського Авангарду", привніс в українську поезію міжвоєнного періоду оригінальну дикцію, його творчість стала однією з єднаних ланок між літературою українською та європейською, уможливила діалог між двома близькими, однак закритими одна щодо одної через політичну ситуацію культурами – українською та польською. Дослідниця наводить промовисту цитату з передмови Флоріана Неуважного до виданої в Польщі в 1981 році збірки українського поета: "Народжений у Польщі та вихований на польській літературі, яку знав і за якою стежив не менш пильно, ніж за рідною та західноєвропейською, Антонич [...] був одним із тих "калинових мостів" над позірними безоднями культур, які уможливлювали взаємне пізнання" [36, с.47]. Свідченням тому, що індивідуальний творчий метод Антонича був постійно зорієнтований на творчу рецепцію європейських мистецьких досягнень та осягнення національної сутності мистецтва саме через призму глибинного філософського споглядання, є не тільки поетична та публіцистична спадщина митця, але й маловідома ще й на сьогоднішній день його проза.

Прозові речі Антонича – незавершені, однак чи не промовляє цей факт сам собою на користь модерної техніки, що набувала популярності в Західній Європі тридцятих років минулого століття, а згодом вилилася в художні принципи школи "нового роману"? Адже Антонич, котрий "пильно стежив" за західноєвропейськими літературними здобутками, читав популярні в дискурсі модерних віянь романи Дж.Джойса та М.Пруста (про обізнаність галицького читача з творчістю автора "Улісса" свідчить і той факт, що вже в 1934 році з'явилась присвячена цьому письменнику монографія західноукраїнської письменниці Д.Віконської (Федорович-Малицької).

У незавершеному романі "На другому березі", що був задуманий автором ще на початках його поетичної творчості (фрагмент твору опублікований на сторінках журналу "Дажбог" у 1932 р.), однойменній повісті, яка становить продовження роману, прозовому фрагменті "Три мандоліни" (авторська дефініція – "новела") Антоничева "точка зору" значною мірою наближена до екзистенційної уяви про абсурдність життя, відсутність цілісності життєвого процесу. Звичайно, незавершеність текстів залишає будь-які літературознавчі підходи тільки на рівні гіпотез, однак, з іншого боку, реально існуюча ситуація неможливості їх завершення спонукає до рецепції через максимальне розширення "горизонту сподівань". Адже їхня незавершеність, бажаємо ми того чи ні, також дає додаткові можливості трактування й особливостей поетики Антоничевої прози, провокує "взірцевого читача" (термін У.Еко) здійснити прогулянку лісом його текстів, вибираючи серед стежин свою, власну.

Авторові "стрибки через розрив інформації" дають підстави вважати, що наратив роману тяжіє до застосування "потoku свідомості". Ця наративна стратегія позначилась і на композиційній особливості твору (застосування позасюжетної оповіді, відмова від традиційних організуючо-концептуальних елементів). Акцент переноситься із сфери подієвої на імпресіоністичний переказ нюансів духовного життя персонажа. Більше того, в Антоничевій незавершій прозі виразно вчувається (підкреслимо ще раз – чи то волею випадку через незавершеність творів, чи то як непомилне передчуття справді глибоким талантом нових мистецьких тенденцій, що остаточно викристалізувались у літературі повоєнної доби) перегук із характерним для західноєвропейської прози 50-х років "потокom самосвідомості" – "думки, що тече поза берегами життя" (Ю.Борев). Аналізуючи прозу "школи нового роману", Ю.Борев зауважив щодо поетикальної специфіки творів такої якості: "Ніякої розв'язки нема, сюжетні лінії обриваються, наче підкреслюючи, що не життєва подієвість, а внутрішні переживання, відтінки почуттів – самоцінний предмет художнього зображення"; "Особистість трактується як амфібія, що одночасно живе в двох середовищах – минулому й теперішньому" [24, с.224]. На наш погляд, заакцентовані особливості, поряд з іншими рисами специфіки поетичного світобачення прози Антонича, про які ми будемо говорити далі, є визначальними

й для роману “На другому березі”. Роман засвідчив глибину авторової спроби “філософського споглядання” життя як буттєвого потоку – це потверджує і досить промовиста назва твору, і символічні образи ріки та старого мосту, що єднає два її береги. Невпинна ріка Вічності – рідня міфічних Лети й Стикса, та міст, схожий на велетенський перстень, – топоси Антоничевого міфосвіту, важливі в його поетичному світі, означають і часопросторовий континуум роману: “Між двома берегами плила ріка.

Вітри різьбили кришталеве плесо в мерехтливій брижі, краплі дощу кололи шпильками гладку поверхню, бурі перекидали брили хвиль і каламутили непорочну прозорість води. Ріка плила невинно, безугавно, мов час, і, мов час, танула в безбарвній долині небуття. На грані сірого обрію вливала чисті води в синє небо [...]. Було щось вічно однакове і вічно змінне в поморщенім обличчі річки. Якесь предвічна мудрість старечого чола. Якесь спокійна задума над всепрониканням. Якийсь шепіт підсвідомої стихії.

Міст лучив обидва береги. Мовби подавали вони собі долоні, котрі посередині взаємно себе хватали. Зігнений каблук, наче велетенський перстень, що його долішня половина закопана в землі” [4, с.27]. Отже, уже з перших рядків роману автор натякає, що світ його твору, світ переживального досвіду його персонажів – двополюсний: у ньому реально й повноправно існують життя як нерозгадана таємниця і смерть як задзеркалля, продовження тієї таємниці, що зав’язалася на цьому березі. Магічний перстень, який єднає два полюси вічності, – то людська душа, її страждання й печалі, її тендітність й обнадіююча здатність підніматися над берегами життя, повертати найдорожче в споминах-спалахах із небуття, любов’ю перевисати містком на той бік, надаючи минулому своїми найтоншими, ностальгійно-тужливими спогадами переживального сенсу, оживляючи, продовжуючи буттєвий потік й у небутті.

Як ми вже зазначали, достеменно невідомо, наскільки автор планував відшліфувати фабульну частину роману, що в існуючому варіанті твору дана тільки пунктирною лінією. Однак із цих нечітких фабульних штрихів, з короткого плану, що передувє рукописові, вимальовується історія трикутника закоханих, яка, за умов перенесення акценту на подієвість, загрожувала б, напевне, обернутися літературною банальністю. Якщо спробувати викласти “сюжетну історію” з розрізнених мозаїчних фрагментів за порядком, то її

основу становитиме пригода, що фатально позначилася на долях усіх персонажів: Марко, син судді Мартовича, початкуючий літератор, і приятель його дитячих літ – Ігор Збарський, талановитий хімік, під час поїздки до батьків Ігоря познайомилися з донькою залізничного машиніста Сонею. Юнаки закохалися в дівчину, та Соня обирає Ігоря, а Ігор, віддаючи перевагу дружбі, від’їздить до міста, бажаючи другові щастя. Наступного дня Марко довідується з газетної передовиці про трагічну загибель Ігоря. Усе виглядає як випадковість, однак Марко підозрює, що його найкращий приятель свідомо кинувся під колеса авто. Друга сюжетна лінія, яка залишилася ще менше виписаною, пов’язана з долею Соні, натяком на певну життєву трагедію, психологічний і моральний злам, що трапився з дівчиною невдовзі після смерті Ігоря. Архітектоніка твору, завдяки невиробленості, нечіткості сюжетних ліній, має у своїй основі також мозаїчний, фрагментарний принцип. Тут поєднуються відсторонені споглядання Марка в його поїздки додому та його візія недавнього прощання з Ігорем, лист від Соні, газетні повідомлення про трагедію та інтерв’ю професора, учнем якого був Ігор, фрагмент, що позначений робочою назвою “Зустріч” (випадкова зустріч восени на польовій дорозі Марка з Сонею, де вони розминулися вже навіки), убивство Шутом начальника станції та фрагмент про телеграфіста Сойку – “невільного свідка Сониної долі”, сірої людини сірих буднів, котра також захворіла мрією про красу, і накресленої тільки початковими реченнями промови адвоката. Однак усе це становить лише один полюс, один берег русла, що ним тече химерний наратив Антоничевого роману. Композиційної оформленості надає йому органічно включена в роман “лірична повість” з однойменною назвою, написана як спогад-звернення Марка Мартовича до Ігоря, туга за яким не полишає його. Саме тут, у монолозі-спогаді, що кореспондує з незримим, однак безсумнівним адресатом, і міститься певний ключ до “філософської споглядальності” самого роману, спроба бодай підійти до власної відповіді на “вічні” питання: “Ігоре, скажи мені, чи справді бувають чуда. Ти на другому березі знаєш це краще [...]. Де є таємна пружина механізму життя? [...] Яка хижка насолода бути тільки одним звуком незбагненого каприцію. Життя має вартість лишень тому, що його основа є невпійманна” [4, с.348]. Як влучно зауважив М.М.Ільницький, “у повісті відчувається гаряче, бунтівливе бажання її героя

збагнути таємницю смерті, того берега, на якому опинився його товариш [...]. Ці роздуми легше збагнути, коли порівняти їх з останніми поезіями “Зеленої євангелії”. Постійне відчуття поета, що його дім не тут, що він, мабуть, аж за зорею, виливалось у повісті через екзальтовану тугу за вмерлим другом, постійні думки про нього, нескінченні суперечки з ним. Ця ідея таємниці смерті в якомусь психологічно-філософському плані проймає весь твір, їй підпорядковані усі компоненти сюжету, пейзажі тощо” [19, с.196–197]. Лірична повість є не тільки композиційним фрагментом роману, який надає його химерній, фрагментарній структурі цілісності; в її образах зашифровані чільні риси мистецького світобачення самого автора, що визначають міфосвіт Антонича. Серед споминів про дитинство домінуючим є спогад про те, як друзі заблукали в лісі. Розкіш лісового царства, багате буяння біосу так захопило хлопців, що вони забули про інших, не чули, як гукає їх учителька. Залишившись віч-на-віч із великою таємницею лісового царства, діти відчували не тільки могутні вітальні імпульси природи, але й тяжіння хтонічного хроносу. В їхніх душах з’явилась бентежна тривога, щемке відчуття небезпеки. Аналізуючи міфосвіт поезії Антонича, Марина Новикова особливо значущим образом у ньому справедливо вважає ліс: “Для Антонича лейтмотивним, особливо значущим простором є ліс [...]. з першопочатків язичницьким гомоном озивається “міф про Ліс”. [...] Ліс – полюс Антоничевої світобудови” [29, с.5–6]. Дослідниця підкреслює, що різні рівні символічності Антоничевого лісу відтворюють і загальну еволюцію його поезії – від “особистого лісу” в “Привітанні життя”, через “проглядання” крізь біографічний, елегійний ліс “Трьох перстенів” “значно архаїчніших шарів”, до оприявлення лісу прапервісного, міфологічного в “Зеленій євангелії”. Саме цей наскрізний образ поезії Антонича перетворив його “на унікального візонера язичництва. Реставратора найглибінніших надр української, загальнослов’янської і навіть індоевропейської міфосвідомості” [29, с.6]. Ліс в Антоничевій поезії – символічний та містеріальний, адже саме в лісі оживає прапервісний міф, тут починається інше царство, тут – пограниччя життя і смерті. Тому й у “ліричній повісті”, яку писав автор під кінець свого короткого життя, домінує хронотоп лісу як ініціаційної містерії, обряду переходу, що його здійснили друзі в підлітковому віці, діткнувшись найбільших і незбагнених таєм-

ниць життя й смерті. І мертва дівчина, яку знайшли хлопці під запаленим блискавкою дубом (чим не капище Перуна!), котра злякала їх не тільки своєю непорушністю, але й не менше – наготою юного тіла, а згодом зустріла друзів воскреслою господинею хатинки на лісовій галявині, в образній системі міфосвіту повісті постає хтонічною володаркою пограниччя, магічної точки, де пересікаються меридіани життя і смерті. Під дубом, перед ураженням блискавкою дівочим тілом, постала перед вчорашніми дітьми вперше своєю дволикою іпостассю таємниця буття і смерті: “Тоді вперше витягнула до нас свої кігті таємниця смерті й полу, потрясла нашими серцями, наче тонкими вітками, станула навпроти нас у всій своїй гостроті й зашепотіла жорстоко до вух: таке є життя, Боже й тваринне. Дві найбільш незбагненні тайни об’явилися нам передчасно в горючому від грому дереві, дві найстарші загадки, й обидві завеликі, щоб могли їх подужати наші дитячі голови. А ми були тільки самі, віддані на власні хлоп’ячі сили. Зрештою, людина завжди є сама, навіть у приязні та любові.

Ми відчували своєрідну дошкульну, болючу, сувору, шорстку, гостру, діймаву, проникливу розкіш, змішану з вразливим, зворушливим стидом. В устах полоскав язик гіркий полин, чули ми терпкий смак першого глибокого розчарування й млосний запах першого знеохочення. Негадано впала перед нами заслона й відкрилася таємниця. Замість її пізнати, ми зрозуміли тільки її неспійманність і побачили її гидку осоружну наготу” [4, с.344]. Підглянуте “марево вічної таємниці” химерами страхіть гнало друзів через лісові хащі, обернувши їх на “дві дрібні, безсилі пташки в велетенській клітці світу”, вищірялося іклами вовчих пащек, зупиняло кров у жилах реготом пугача. Щоб повернутися до буття в іпостасі оновленого “я”, готовими до прийняття “підглянутої таємниці”, треба було пройти через майже тотальне розчинення власної індивідуальності з її страхами в стихії природи, в глибинних надрах біосу: “Заверещав на сосні пугач, зареготав глумливо і стріпнув крилами дощ хвої. Написав своїм летом на небі нечіткі, вогнисті букви. Пугу... пугу... Покотилося далекоюсяжним відгомоном. Волосся підвелось над чолом. Смерть...смерть... Стукнуло глухо в мізку. Різкий вигук смерті. Звук, що має чорну барву й колючу, гостру поверхню. Гидкий образ, що ми його недавно бачили, переплив дрижанням нервами. Чуємо, що грузнемо в глину. Глибоко, глибоко, аж на дно

землі. Корчимося, меншаємо, стаємо малими, смішно малими... Мов дві шпильки, дві мурашки, два зерна піску... Яка жорстока розкіш не бути, не існувати..." [4, с.346]. Не випадково порятунок прийшов із підсвідомості – "Підсвідомість не дала нам упасти й знайшла несподіваний лік, негаданий вихід із скрутної небезпеки": із підсвідомості в хаос зруйнованої гармонії душі упало зернятко космічного порядку, структурованого людського світу – початок маминої казки про гномів та їх лісову хатку. Й хтонічний хаос відступив – "Ми стукали в дійсні двері дійсної хати": "Знічев'я заскреготів над нашими головами ключ. Золотий жолудь місяця впав з дуба на землю.

Відчинилися обережно двері, й станула на порозі молода дівчина... та сама, що ми її недавно знайшли вбиту громом. Мала на собі нову сорочку, а в долоні тримала ліхтарню" [4, с.348].

У блискучій розвідці про поезію Антонича "Міфосвіт Антонича: біос та етос" Марина Новикова глибинно визначила домінанту його "Зеленої євангелії": "Наївні хвалителі оптимізму Антоничевої "Зеленої євангелії" забувають: на її дні таїться глухий біль від іншої, нереалізованої "великої гармонії". "Зелена" гармонія виявилася легше досяжною, грузька сконденсована енергія доісторичного "біосу" – більш стерпною, ніж християнський "етос" і "хронос". Особиста відповідальність і особиста путь крізь історію до Бога – "я співав боготворення тіла // та благав Його: визволь мене від душі...". Рідко коли вся півтисячолітня новоевропейська поезія висловлювалась так прямо і так страшно про болючий тягар духовності" [28, с.314].

Туга за домом, що за далекою зорею – аж на "тому березі", пробивається й через рядки ліричної повісті, кільчиться в них глибоким болем від "нестерпно болючого тягара духовності".

Серед прозової спадщини Б.-І.Антонича М.М.Ільницький називає ще два твори. Це короткі жанрові форми: "сатиричний гротеск" (дефініція Ільницького М.М.) "Політик" (опублікований у журналі "Дзвони" в 1933 р., №4) та "новела" (дефініція самого Антонича) "Три мандоліни", яка збереглася в рукописі. Промовиста сценка із життя посла до сейму, "щирого захисника" народних прав, написана колоритними, яскравими мазками, витримана в традиціях Франкової сатири.

М.М.Ільницькому вдалося розшукати й певні нотатки, зроблені Антоничем на звороті редагованого ним тексту, що проливають краплину світла на творчу майстерню письменника. Це заголовки й короткий зміст новел, які він, очевидно, збирався написати: "Життя є гарне", "Муза" та короткий запис сюжету про доньку лісника: "Біологічність. Пасивна, як земля. Інстинкти, примус життя" [19, с.202].

Новела "Три мандоліни" належить також до "недоораних перелогів" письменника. Оpubлікований твір уперше в 1992 році в журналі "Сучасність" (№9). Наративна манера цього твору теж наближена до "потoku свідомості", за умов використання якого увага персонажа (він же й наратор) прикута до незначних деталей. Сюжет новели нагадує традиційну для епічних жанрів зав'язку, з якої, однак, не стає зрозумілим, куди й для чого вирушає герой травневого вечора. Імпресіоністичний портрет юнака, що переплітається з його рефлексіями, витримано в стилі полярних діапазонів "поетичного" й "приземленого", подекуди з вкрапленнями легенької іронії: "Хто ти є? Чорнявий хлопець із сивими очима. Архітект скляних веж, відкривець не існуючих на мапі світу островів, власник синьої загортки з витертими рукавами на ліктях, неслухняної чуприни, піджака з двома відірваними гудзиками й копалень срібла на місяці" [6, с.69]. Корелятивним принципом наведеного опису стають фрази-символи, завдяки яким юнак постає в легенькому ореолі чарів рвйного настрою юності. Певних настроєвих нюансів додають його образіві й шрихи інтер'єру ("Над ліжком вилинялий пейзаж, а за ним схований зшиток з віршами й засохла квітка бегонії"). Специфіку авторської розповіді- "медитації" визначає і введення в структуру твору вірша (очевидно, з того "зшитка", в якому лежать засохлі пелюстки бегонії) з рядками про "терпко мандолінні весни", що перегукуються з назвою новели та мрією персонажа про мандоліну. І якщо незавершеність новели не дає змоги говорити про сюжет та композицію твору, то майстерність у створенні настроєвості, зачарованості життям, переплетення химерного, ірреального з реаліями буття вдалася Антоничеві справді на поетичному рівні. Епіцентром твору стає мотив урочистої небуденності світу, його фантазмагоричності. Мотив очікування великої таємниці стає й віссю твору, замінивши невикінчену композиційну та фабульну структури, і найповніше

виявляється у фантасмагоричному образі сивобородого щура – чи то символи спокуси, чи то таємниці, що згодом стає звичайнісіньким старим дірявим черевиком: “Доми мають не вікна, але риб’ячі очі. Відчиняють темні брами й сіні, наче щелепи велетенських китів з підручника зоології. Навпроти мене виринає з них старий філософ – сивобородий щур. Хочеш утікати, – я завжди в дитинстві боявся пацюків, – але щур, пліснявий від столітньої мудрості, усміхається лагідно й вибачливо. Сиві вуса хитаються спокійно, а в глибоких скляних очах таїться якась невисловлена спокуси. У кутках грубих щічок ховається терпка судорога розкоші, й слина млосно спливає бородою. Чи ти є гріх, що мене страшили ним колись батьки?” [6, с.69]. Незавершена новела Антонича бачиться у вимірах міфосвіту митця як частинка “міфологічного простору Міста” (М.Новикова), що найповніше виявив себе в текстах “Ротацій” з їх імпресіоністично-сюрреалістичними образами. “Нічне місто Антонича – [...] це місце, де народжується “міт” особливий: він будить тугу і навіть “стародавній жаж”, – зауважує М.Новикова. Як підкреслює дослідниця, значну роль у творенні міфу нічного міста в поезіях Антонича відіграє світло місяця: “дволикі, амбівалентні чари місяця можуть бути й небезпечними, бо нічне царство – це “другий берег” упорядкованого людського Космосу” [29, с.10–11]. У світлі “нічного сонця” будинки знайомих вулиць можуть перетворюватися в химери, у дивовижних амфібій, що ввірвалися в це містечко з таємного світу незримого океану. У новелі “Три мандоліни” вочевидь мали постати ті філософські проблеми, що хвилювали автора й у поезіях “міфологічного простору міста”.

Пошуки поетом Великої Гармонії, намагання досягнути й передати її через “метафізичне рефлектування” (Л.Стефановська) вилились рядками його поезії й прози, увічнили болюче прагнення людського серця збагнути одну з найбільших таємниць буття – нерозривного зв’язку між двома берегами вічності. Його незавершена проза завдяки й тим рецептивним можливостям, що розкриваються перед читачем через глибинну знаковість кожного образу, є яскравим підтвердженням існування сакрального простору “священного лісу”, на стежинах якого відбувається “нарративне богоявлення” – коли “три особи нарративної трійці – вірцевий автор, оповідач і читач – явлені одночасно”, щоб “надати форму, структуру хаосові людського досвіду” [41].

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / С.М.Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Цит. за вид.: Андрусів С. “Модус національної ідентичності...”. – С.249.
3. Антонич Богдан-Ігор. Вибране / Передмова М.О.Новикової / Богдан-Ігор Антонич. – К.: ВАТ “Київська правда”, 2003. – 376 с.
4. Антонич Богдан-Ігор. На другому березі. – Там само. – С.277–348.
5. Антонич Богдан-Ігор. Становище поета. Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935 р. // Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К.: Критика, 2006. – С.45.
6. Антонич Богдан-Ігор. Три мандоліни / Богдан-Ігор Антонич // Сучасність. – 1992. – №9. – С.68–69.
7. Баган О. Коли серце, як на долоні (кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде) // Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б’є восьма. Повнолітні діти: [повісті]. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С.3–12.
8. Біла А. Артистична атмосфера Львова міжвоєнного періоду (1920–1930) і проблема альтернативних стильових напрямів // Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. – Вид. друге, доп. і перероб. – К.: Смолоскип, 2006. – С.299–337.
9. Цит. за вид.: Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Вільде Ірина. Незбагненне серце / упоряд., вступ. стаття і прим. М.Вальо. – Львів: Каменярь, 1990. – С.17.
10. Вільде Ірина. Незбагненне серце / упоряд., вступ. стаття і прим. М.Вальо / Ірина Вільде. – Львів: Каменярь, 1990. – 255 с.
11. Вісник. – 1936. – Ч.4. – С.314.
12. Габор В. До історії львівської літературної групи “Дванадцятка” // “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: Антологія урбаністичної прози / Авторський проект, вступ. слово, бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2006. – С.13–28.
13. Гейзінга Йоган. Homo Ludens: пер. з англ. О.Мокровольського / Йоган Гейзінга. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
14. Гнатишак М. Наші лауреати // Дзвони. – 1936. – Ч.12. – С.47.
15. Гординський С. Павло Ковжун / С.Гординський. – Краків–Львів: Укр. вид-во, 1943. – 64 с.
16. Гординський С. Комплекс оселедця / С.Гординський // Ми. – 1935. – №4. – С.155.
17. Денисюк І. Сад Ірини Вільде / І.Денисюк // Жовтень. – 1978. – №8. – С.126.
18. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. / М.Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

- 19.Ільницький М. Недоорані перелоги // Ільницький М.М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – С.91–206.
- 20.Кирилюк О.С. Універсалії культури і семіотика дискурсу: Новела: монографія / О.Кирилюк. – Одеса: Астропринт, 1998. – 114 с.
- 21.Клиновий Ю. Дещо про призабутого майстра української новели / Ю.Клиновий // Василь Софронів Левицький. Липнева отрута. Вибране. “Новий шлях”. – Торонто–Вінніпег, 1972. – С.V–XXV.
- 22.Цит. за вид.: Клиновий Ю. Дещо про призабутого майстра української новели / Там само.
- 23.Кундера Милан. Нарушенные завещания / Милан Кундера. – С.-Пб.: Азбука-классика, 2005. – 285 с.
- 24.Литература “Потока сознания” // Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б.Боров. – М.: ООО “Издательство Астрель”, 2003. – С.223–224.
- 25.Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: Неповторність індивідуального голосу / Н.Мафтин. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 115 с.
- 26.Мафтин Н.В. “Щоб запалити іскру любові до всесвіту...” // Слово і Час. – 2007. – №5. – С.49–55.
- 27.Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: Оповідання / упоряд., вступ. ст., післям. ред. Б.Рубчака / Б.Нижанківський. – К.: Світовид, 1995. – 285 с.
- 28.Новикова М. Міфосвіт Антонича: біос та етос // Новикова М. Міфи та місія. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – С.301–314.
- 29.Новикова М. Міфосвіт Антонича / М.Новикова // Антонич Богдан-Ігор. Вибране / передмова М.О.Новикової. – К.: ВАТ Вид-во “Київська правда”, 2003. – С.5–18.
- 30.Павличко С. Ще один сюжет. Психопатичний / Психоаналітичний дискурс як компонент української модерності // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – С.237–278.
- 31.Цит. за: Пахомов В. Її “людинолюбна душа” // Дучимінська О. Чую... молитву землі: Поезії / упоряд. й автор вступної статті та приміток В.Пахомов. – С.3–17.
- 32.Підмогильний В. Ваня // Валер'ян Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи / вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О.Мельника; ред. тому В.Г.Дончик. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
- 33.Рубчак Б. Вирішальні зустрічі (Про оповідання Богдана Нижанківського) // Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: оповідання / упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б.Рубчака. – К.: Світовид, 1995. – С.260–279.
- 34.Сокровенне: Антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х рр. ХХ століття / упоряд і вступ. стаття Л.Табачин. – Івано-Франківськ, 2002. – 245 с.
- 35.Софронів-Левицький В. Липнева отрута. Вибране. “Новий шлях” / В.Софронів-Левицький. – Торонто–Вінніпег, 1972. – 151 с.

- 36.Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Л.Стефановська. – К.: Критика, 2006. – 312 с.
- 37.Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного: пер. з англ. – К.: Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 232 с.
- 38.Творче життя поета (Розмова Ю.Тиса з Богданом Нижанківським) // Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: Оповідання / упоряд., вступ. ст., післям. ред. Б.Рубчака. – К.: Світовид, 1995. – С.248–253.
- 39.Фройд Зигмунд. Вступ до психоаналізу: пер. з нім. П.Тарашук / Зигмунд Фройд. – К.: Основи, 1998. – 709 с.
- 40.Чернява І. Екзекуція / Іван Чернява // “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози / авторський проект, вступ. сл., бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2006. – С.279–285.
- 41.Еко Умберто. Шесть прогулок в литературных лесах: пер. с англ. А.Глебовской / Умберто Эко. – С.-Пб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.
- 42.Kwiatkowski J. Proza // Dwudziestolecie międzywojenne. (Wielka Historia Literatury Polskiej). – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – S.203–354.

ПІСЛЯСЛОВО

Розвиток західноукраїнської прози в період міжвоєнного двадцятиліття позначений рисами, властивими для всього українського літературного процесу. Адже літературне життя Західної України становить органічну складову єдиного явища, що відбувалося по обидва боки Збруча. Однак початок двадцятих років став для західноукраїнського письменства етапом долаття посттравматичного шоку, викликаного як кризою гуманістичних ідеалів в Європі мілітарній, так і втратою української державності, постверсальським порядком перекроєної мапи. На стильовому рівні ця криза долалася через експресіоністичну домінанту повоєнної прози письменників старшої мистецької генерації (В.Стефаніка, О.Маковая, М.Черемшини) і молодшого покоління, серед літературного доробку якого своєю непроминальною художньою вартістю й гуманістичним звучанням височіє роман Осипа Турянського “Поza межами болю”.

Літератори Західної України пильно стежили за розвитком мистецтва слова у великій Україні, їх також хвилювали дискусії щодо шляхів, якими має розвиватися українська література. “Потреба шукання нових шляхів” (В.Бобинський) реалізовувалася митцями першочергово в жанрах поетичних, у той час як проза першої половини 20-х років (зокрема історична белетристика) значною мірою була ще закорінена в народницькому дискурсі минулого століття. Спроби експериментування зі стилем помітні в прозовій творчості “митусівців” – перш за все в стрілецькій прозі Ю.Шкрумеляка, О.Бабія, В.Софроніва-Левицького, М.Матіїва-Мельника, також у новелістиці В.Бобинського, С.Тудора (яскраво експериментаторським твором є його повість “Молошне божевілля”, де автор спробував втілити стильовий напрям “оголеного руху слова”), емігрантів із Наддніпрянської України Кліма Поліщука та Федора Дудка, авторів, у повістевих та романних полотнах котрих уроки національної революції осмислювались через призму романтики вітаїзму. Із середини 20-х років відбувається помітне погравлення літературного життя в Галичині. “Депресивність” повоєнного світосприйняття відступає перед “місійністю” словесного мистецтва, ідеологічно оформленою Д.Донцовим як доктрина “державницької літератури”.

Двадцять років, що “винесли вирок прекраснодушній просвітництва” (Д.Донцов), прикметні в західноукраїнській та емігрантській прозі потужним пульсуванням силового поля “Art militants”-у. Ідеологічний вектор, накреслений перед літераторами Донцовим, відіграв свою позитивну роль, адже в його силовому полі постав метанаратив Уласа Самчука й Галини Журби, державницька риторика “Шестикрильця” та “Шоломів в сонці” Катрі Гриневичевої, історіософські концепти прози Юрія Липи та Леоніда Мосендза. Сучасні дослідники трактують “ідеологічну заангажованість” західноукраїнської літератури вказаного періоду як значний недолік (Л.Стефановська), однак ця заангажованість, що із чужих горизонтів та іншої, державницької ситуації, видається лише перешкодою до вільного розвитку мистецтва слова, стала насправді міцною доцентровою силою, яка в умовах польської окупації Східної Галичини, з одного боку, та більшовицького геноциду в радянській Україні – з другого, забезпечила цілісність астрального поля нації, стала “цитаделлю” її духу.

Отже, західноукраїнська проза 30-х рр. в усьому жанрово-стильовому розмаїтті своїх виявів та ідеологічній ангажованості була спрямована до утвердження неперобуваної ідеї України духовної й України державницької. “Оновлений” (“філософічний”) реалізм, що виявився вповні в прозі Уласа Самчука та дав цікавий синтез із психологічним імпресіонізмом у творах Галини Журби, неоромантизм і неоготика Наталени Королевої, яскрава стильова амальгама неоромантизму, романтики вітаїзму, імпресіонізму в прозі “трагічних оптимістів” – Юрія Липи й Леоніда Мосендза, “трагічний європеїзм” (Ю.Шерех) художніх пошуків Юрія Косача, утопічно-філософські романи Володимира Винниченка та історична белетристика авторів-традиціоналістів, а рівноцінно й не так виразно ангажовані національною ідеєю експериментаторські спроби літературної “богеми” також становлять парадигму духовної реконквісти. Західноукраїнська проза міжвоєнного двадцятиліття органічно належить цій парадигмі національно-консолідуючого наративу, твореного як на теренах великої України до початку масових репресій, так і за її межами – у Галичині та еміграційних центрах Праги, Варшави, Берліна, а згодом – у діаспорі, наративу, що протистояв уніфікуючій риториці новоімперської літератури. Повернути не тільки в історію нашої культури, але й в астральне,

духовне поле нації твори, що були вилучені з неї тоталітарним режимом й перепрочитати під “знаком національної самобутності” ті, що трактувались спрощено-одноплщинно – це значить не тільки утвердити історичну справедливість. Це значить поновити розірвану тяглість спадкоємності. Адже, як підкреслив Т.С.Еліот, жоден текст не існує сам по собі, а завжди належить дискурсові певної традиції. Маючи власну державу, ми, на жаль, ще не реконструювали священне поле власної націєконсолідуючої традиції – у нас надто часто спостерігаються рецидиви залежності від колоніального дискурсу як у культурі, так і в політиці й економіці. А ця традиція включає в себе й західноукраїнський Текст, творений у полі дії єдиного морального імперативу, складовою якого часто є й життєвий подвиг автора та життєвий подвиг читача, котрі у власній долі реалізували імператив високих державницьких та націєконсолідуючих ідеалів, коли в нерівній борні з окупантами зі сходу й заходу стояли на смерть; подвиг тих, хто на зоряній Дорозі Вічності залишився вічним Вартовим нашої духовності... Зрештою, це перерваний діалог поколінь, який має відродитись у діалозі “духовних запитів нашої епохи” (С.Кримський). І в цьому діалозі, спрямованому, безперечно, на утвердження духовності й толерантності, і в той же час – актуальному й значимому для подолання рецидивів постколоніальної “психософії”, заподатливого метання між векторами “схід” – “захід”, має звучати й поліфонія західноукраїнського Тексту. Адже звернення до національних духовних глибин завжди ушляхетнює, дає горде відчуття своєї потрібності на цій землі, за У.Самчуком – “розуміння свого призначення”.

1. Державин В. Національна література як мистецтво // В.Державин Література і літературознавство: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / упоряд. та автор передмови С.Хороб. – Івано-Франківськ, 2005. – 492 с. – С.54–66.
2. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Репринтне вид. 1958 р. / Д.Донцов. – Торонто–Львів: Вид-во “Гомін України”, 1991. – 296 с.
3. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с. + 24 с. вклад.
4. Кримський С.Б. Заклики духовності ХХІ століття: [з циклу щоріч. пам’ят. лекцій ім. А.Оленської-Петришин, 2002 р.]. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 32 с.

5. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.
6. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К.: Критика, 2006. – 312 с.
7. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944: Спомини / передм. М.Ільницького / О.Тарнавський. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
8. Томпсон Ева М. Розповідь із російської історичної географії // Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм: пер. з англ. М.Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2006. – С.59–64.
9. Шкандрій М. Емігрантське відлуння // М.Шкандрій. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років: пер. з англ. М.Климчука. – К.: Ніка-Центр, 2006. – С.201–216.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ПРИЗВИЩ

- А**
 Аббаньяно Ніколо – 139
 Агеева Віра – 213
 Адлер Альфред – 314
 Андреев Леонід – 22
 Андрусів Стефанія – 10, 11, 15, 16, 98, 100, 101, 106, 122, 145, 213, 227, 232, 233, 273, 280, 292, 295, 300, 301, 340
 Антоненко-Давидович Борис – 8
 Антонич Богдан-Ігор – 304, 321, 322, 331, 333, 334, 336, 338, 340, 347, 340, 341, 342
 Антонович Роман – 305
 Арамис (Мох Олександр) – 213, 225
 Аркас Микола – 103
 Архипенко Олександр – 304
- Б**
 Бабель Ісаак – 60, 148
 Бабич Сергій – 122
 Бабій Олесь – 19, 74, 76, 77, 95, 185, 194, 196, 197, 213, 344
 Баган Олег – 161, 180, 213, 341
 Багрянний Іван (псевдонім Івана Лозов'ягіна) – 10, 116, 122
 Бальзак Оноре де – 317
 Банах Катерина (Гриневичева Катря) – 117
 Бантиш-Каменський Дмитро – 103
 Барабаш Світлана – 239, 273
 Баран Галина – 140
 Баран Євген – 22, 233
 Барбюс Анрі – 22
 Безхутрий Юрій – 20, 49, 70, 237, 273
 Батай Жорж – 310
 Белий Андрій – 51, 53
 Биковський Леонід – 213
 Біла Анна – 303, 341
- Білецький Олександр – 62, 130
 Білоус-Гарасевич Марія – 238
 Бірчак Володимир – 226, 228, 229, 233
 Бланшо Моріс – 36, 70
 Бобинський Василь – 9, 11, 12, 41, 44, 57, 58, 69, 70, 74, 76, 77, 78, 88, 89, 90, 95, 344
 Боднарівч Осип (О.Дніпровський) – 317
 Бойчук Михайло – 304
 Борев Юрій – 333, 342
 Бородіца Світлана – 245, 246, 247, 273
 Будзиновський В'ячеслав – 12, 100, 106, 107, 122
 Булгаков Михайло – 184
 Бурачинська Людмила – 213
 Бутович Микола – 303
- В**
 Вальо Марія – 341
 Вардзарук Лук'ян – 213
 Васильчук Микола – 213, 214
 Веретюк Оксана – 214
 Верн Жуль – 221
 Винниченко Володимир – 10, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 190, 222, 309, 311, 345
 Винничук Юрій – 233
 Виноградник Теофіл – 214, 215, 217
 Віванті Анні – 22
 Віко Джамбатиста – 61
 Віконська Дарія (літературний псевдонім Ліни Федорович-Малицької) – 329, 330, 332
 Вільде Ірина (Дарина Дмитрівна Полотнюк) – 7, 13, 14, 121, 142, 199, 219, 233, 292, 298, 301, 304, 305, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 341
 Вінценз Станіслав – 202, 204
 Віткевич Станіслав Ігнаці – 304
 Віттлін Юзеф (Йозеф) – 19, 29
 Владко Володимир – 133
 Власенко-Бойцун Анна – 247
- Г**
 Галан Ярослав – 88, 91, 331
 Гамсун Кнут – 238
 Ганді Лейла – 5
 Гартман фон Ауге – 57
 Гачев Георгій – 261
 Гебус Стефанія – 303
 Гейзінга Йоган – 314, 341
 Генрі О. – 218
 Гжицький Володимир – 238
 Гірний Василь (Федь Триндик) – 219, 220
 Гнатишак Микола – 121, 122, 185, 214, 304, 317, 341
 Гоголь Микола – 292
 Гойя Франсиско Хосе – 37
 Голендер Тадеуш – 248
 Головка Андрій – 56, 238
 Голубець Микола – 173, 226, 238, 278, 298, 305
 Гон Мойсей – 273, 275
 Горак Роман – 106, 107, 122, 214, 331
 Горбач Анна – 209
 Гординський Святослав – 122, 147, 148, 156, 214, 304, 305, 341
 Гординський Ярослав – 103, 122
 Горліс-Горський Юрій (Городянин-Лісовський Юрій) – 7, 10, 185, 186, 193, 194, 199, 214, 215, 217
 Грабович Григорій – 273
 Грабовський Збігнєв – 304
 Гречанюк Сергій – 140
- Гриневич Осип – 118
 Гриневичева Катря – 12, 14, 18, 19, 98, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 202, 304, 345
 Грицай Роман – 303
 Гром'як Роман – 273
 Губман Борис – 140
 Гузар Зенон – 29, 70
 Гундорова Тамара – 140
 Гуссерль Едмонд – 59
- Г**
 Габор Василь – 234, 310, 341
 Гомбрович Вітольд – 219, 304
- Д**
 Дараган Юрій – 116
 Дем'янівська Людмила – 140
 Денисова Тамара – 214
 Денисюк Іван – 327, 341
 Державин Володимир – 5, 16, 115, 116, 123, 238, 346
 Джойс Джеймс – 51, 332
 Дніпровський О. (Боднарівч Осип) – 102, 103
 Долгов Костянтин – 70, 140, 214
 Домбровська Галина (Журба Галина) – 277
 Донцов Дмитро – 8, 9, 11, 30, 51, 70, 87, 95, 106, 115, 123, 142, 143, 144, 161, 164, 181, 214, 225, 226, 231, 251, 344, 345, 346
 Дончик Віталій – 71, 123, 213, 342
 Достоевський Федір – 238
 Драгоманов Михайло – 106
 Дудко Федір – 10, 81, 82, 95, 112, 199, 227, 344
 Дучимінська Ольга (літ. псевдонім – Ірма Остапівна) – 199, 331, 342
 Дюрінг Саймон – 16, 330, 331

Е

Едшмід Казимир (псевдонім
Едуарда Шміда) – 21, 42, 62
Ейхенбаум Борис – 155, 218
Еко Умберто – 72, 333, 343
Еліаде Мірча – 283
Еліот Томас Стерн – 53, 346
Епштейн Михайл – 292, 294, 302

Є

Євшан Микола – 302
Єндик Ростислав – 200, 202, 203,
204, 214, 215

Ж

Жеромський Стефан – 19, 29
Жив'юк Андрій – 235, 273, 275
Жулинський Микола – 17, 140,
238, 273, 275
Журба Галина (псевдонім Дом-
бровської Галини) – 12, 15, 81,
92, 238, 277, 278, 280, 281, 283,
285, 288, 289, 290, 291, 292, 299,
300, 301, 302, 345

З

Загірня Марія – 104
Заїкин В. – 188, 214
Замятін Євген – 148
Зборовська Ніла – 271
Зергель Йохан Тобіас – 24
Зеров Микола – 130, 140
Зубенко Іван – 10, 185, 186, 198,
199, 216, 219
Зубрицька Марія – 16

І

Іваничук Роман – 298, 301
Івченко Михайло – 56, 148, 238
Ільницький Микола – 11, 13, 16, 17,
78, 95, 109, 111, 117, 123, 124, 145,
233, 304, 335, 341, 346, 347, 338

Ікер (псевдонім Івана Керниць-
кого) – 298

Ірчан Мирослав (псевдонім
Андрія Баб'юка) – 12, 14, 19, 20,
39, 40, 41, 44, 49, 50, 51, 52, 53,
56, 70, 196

Ї

Їрасек Алоїз – 158, 214

К

Каден-Бандровський Юліуш – 19
Казандзакіс Нікос – 238
Камю Альбер – 10, 214
Канетті Еліас – 310
Капій Мирослав – 15, 219, 220,
222, 223, 233
Караванський Святослав – 211, 214
Карась Зиновій – 207
Карась-Галинський Юрій (літ. псев-
донім – Юрченко Віталій) – 10, 190
Карманський Петро – 29, 106
Кархут Василь – 6, 15, 186, 206,
207, 208, 209, 211, 213, 214, 220
Касьяненко Тамара – 216
Качкан Володимир – 96, 119, 123,
233, 274
Качуровський Ігор – 12, 16, 157,
160, 215
Квітка-Основ'яненко Григорій –
105, 162, 163
Квятковський Єжи – 14, 18, 56,
221, 245, 304
Кемпбел Джозеф – 53
Керницький Іван – 171, 215, 277,
291, 292, 293, 294, 295, 296, 297,
298, 300, 301, 305
К'єркегор Сірен – 21, 32, 70, 71,
214
Кирилюк Олександр – 341
Кіплінг Редьярд – 208

Кіш Егон Ервін – 89
Клебер Курт – 90
Клен Юрій – 16, 19, 215
Клиновий Юрій – 77, 96, 204,
215, 317, 318, 319, 342
Кобилянська Ольга – 18, 199, 321
Коваль Роман – 194, 215
Ковальчук Володислав – 305
Ковжун Павло – 303
Козланюк Петро – 88, 91, 92, 93
Козоріс Марія – 330
Козоріс Михайло – 12
Кононенко Харита – 330
Королева Наталена – 7, 12, 15,
121, 142, 143, 176, 177, 178, 180,
213, 215, 216, 304, 345
Королів Василь (Королів-Старий) –
145, 178
Кос Ганна – 215
Косач Юрій – 100, 103, 144, 172,
173, 174, 176, 179, 182, 183, 184,
185, 213, 215, 219, 226, 227, 345
Косинка Григорій (Стрілець) –
53, 56, 148
Костельник Гавриїл – 226, 233
Костюк Григорій – 125, 131, 132,
140, 238, 274
Коцюбинський Михайло – 289,
290, 299, 302, 311
Кошелівець Іван – 274
Кравців Богдан – 172, 215
Кравченко Уляна (Шнайдер
Юлія) – 299
Крижанівський Андрій – 220
Крижанівський Василь – 303
Кримський Сергій – 47, 70, 301, 346
Крип'якевич Іван – 103, 123
Крушельницький Антон – 12, 57,
88, 93, 94, 95, 96, 173, 190, 215
Крушельницький Іван – 57
Крушельницька Лариса – 96

Кулик Іван – 39
Куліш Пантелеймон – 99, 104, 232
Кульчицький Олександр – 267, 301
Кундера Мілан – 315, 342
Купер Фенімор – 107
Купчинський Роман – 11, 78, 185,
186, 187, 188, 214, 215, 217, 233
Курдидик Анатоль – 219, 220,
296, 300, 305
Курдидик Ярослав – 219, 234, 305

Л

Лагерлеф Сельма – 178
Лагодинська Ярослава – 330
Ле Іван – 32, 238
Левицький Орест – 233
Леві-Строс Клод – 309
Леонтович Роман – 227
Лепкий Богдан – 12, 18, 98, 100, 112,
113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 123
Липа Юрій – 6, 7, 10, 15, 23, 106,
108, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
148, 152, 155, 156, 213, 214, 215,
217, 218, 219, 226, 345
Липинський В'ячеслав – 156, 232
Лисенко Микола – 178
Лисогірська Женья – 330
Ліханський Якуб – 22, 71
Лондон Джек – 208, 209, 214, 220
Лопушанський Володимир – 219
Лорентен Морис – 184
Лотман Юрій – 59
Лотоцький Антін – 226
Лужницький Григорій – 12, 15, 158,
217, 230, 233, 307
Луців Лука – 81
Лушпинський Олександр – 303
Луцій Світлана – 274
Любченко Аркадій – 300
Лясковець М. (псевдонім Леоніда
Мосендза) – 215

Лясота Еріх – 103
Лятуринська Оксана – 108, 117

М

Магалецький Юрій – 303
Майданченко П. – 17
Маковей Осип – 18, 344
Макогон Дмитро – 321
Макурєнкова Світлана – 71
Маланюк Євген – 7, 8, 16, 144, 158, 159, 162, 175, 208, 216
Мандельштам Осип – 9, 311
Мариненко Юрій – 246, 271, 274
Мартович Лесь – 23, 297
Марчук Василь – 88, 91
Масляк Степан – 88
Матіїв-Мельник Микола (Мельник Микола Матвійович) – 19, 74, 78, 79, 80, 96, 100, 101, 123, 174, 175, 195, 216, 238, 296, 344
Матулівна Ніна – 88
Мафтин Наталя – 16, 71, 96, 274, 342
Мейзерська Тетяна – 216
Мелетинський Єлеазар – 71
Мельник Володимир – 12, 342
Мельничук Богдан – 123, 234
Меріме Проспер – 317
Мизинець Влас (Василь Матчук) – 88, 91
Мирний Панас (Панас Рудченко) – 110
Миропільський В. – 234
Мишанич Олекса – 118, 123, 177, 181, 216
Мовчан Раїса – 241, 246, 255, 274
Моклиця Марія – 20, 71, 245, 246, 247, 274
Мопассан Гі (Гі де Мопассан) – 158, 317, 319
Мордовець Данило – 104
Морозюк Володимир – 301

Мосендз Леонід – 7, 10, 15, 108, 142, 143, 144, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 215, 216, 217, 345
Мулькевич Карло – 305
Мухін М. – 146, 216, 217

Н

Набитович Ігор – 170, 179, 184, 216
Нагірний Євген – 303
Назарук Осип – 99, 226
Налковська Софія – 246
Наріжна Ірина – 321
Наумович Софія – 157
Неборак Віктор – 206
Неупокоева Ірина – 260
Нивинський А. – 103, 227
Нигрицький Леонід (Григор Лужницький) – 158, 164, 171, 217
Нижанківський Амвросій – 307
Нижанківський Богдан – 14, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 342, 343
Ніковський Андрій – 277
Ніцше Фрідріх – 36, 47, 136, 140, 164, 209, 251, 309
Новикова Марина – 336, 338, 340, 341, 342

О

Огієнко Іван – 300, 301
Олдінгтон Річард – 29
Оленська-Петришин Аркадія – 346
Олійник-Рахманний Роман – 11, 16, 17, 173, 178, 202, 217, 301
Ольжич Олег – 7, 108, 179, 304, 347
Опільський Юліан (псевдонім Юрія Рудницького) – 98, 100, 107, 108, 110, 111, 112, 122, 124
Ордівський Семен (псевдонім Григора Лужницького) – 15, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234

Ортега-і-Гассет Хосе – 140, 232
Островський Володимир – 227, 229, 230

П

Павличко Соломія – 274, 302, 342
Павлишин Марко – 5
Панченко Володимир – 140
Парашук Михайло – 303
Парницький Теодор – 99
Парфанович Софія – 330
Пастернак Борис – 238
Пахаренко Василь – 71
Пеленський Євген Юрій – 225, 317
Петрійчук Орест – 12
Печарський Андрій – 29, 71
Підмогильний Валер'ян – 53, 125, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 342
Пінчук Степан – 29, 236, 237, 247, 254, 257, 274, 275
Плетенчук Наталя – 239, 274
Плен Роберт – 23, 28, 29, 71
Плужник Євген – 8
Погребенник Федір – 93, 124, 276, 277, 302
Погребенник Ярослава – 276
Полєк Володимир – 218
Поліщук Клим – 10, 12, 14, 19, 22, 30, 38, 71, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 96, 344
Поліщук Ярослав – 246, 275
Проспер Меріме – 318
Процишин Жигмонт – 15, 200, 202, 217, 220, 304
Пруст Марсель – 332
Прушинський Ксавери – 248

Р

Ребрюну Лівіу – 29
Реймонт Владислав – 19, 29
Ремарк Еріх Марія – 29, 32, 188

Реформатський Андрій – 312
Ржепецька Олена – 330
Ріан Л.-М. – 45
Романенчук Б. – 71, 88, 96, 203, 217, 316
Рот Йозеф – 19, 29, 77
Рубчак Богдан – 306, 308, 342, 343
Рудницький Михайло – 13, 28, 79, 107, 114, 121, 300, 302, 303, 317, 322
Руснак Ірина – 11, 16, 217, 241, 275

С

Савченко Степан – 19, 71
Садовий Іван (псевдонім Івана Федорака) – 205, 214, 215, 217
Саїд Едвард – 5
Сакович Касіян – 104
Салига Тарас – 96, 187, 217
Самійленко Володимир – 260
Самчук Улас – 7, 9, 14, 15, 16, 17, 92, 142, 143, 157, 202, 217, 219, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 280, 282, 283, 290, 291, 292, 295, 300, 345
Свістольнікова Олена – 124, 234
Семенко Михайль – 69
Сеник Любомир – 131, 141, 199, 217
Сенкевич Генрік – 106
Сетон-Томпсон Ернест – 208
Сиваченко Галина – 19, 71, 128, 133, 135, 136, 137, 139, 141
Сивокінь Григорій – 58, 68, 71
Сімович Василь – 257, 276
Скляренко Семен – 109
Сковорода Григорій – 170
Слісаренко Олекса – 90
Смолич Юрій – 132, 189

Сміт Ентоні Д. – 5, 98
Солженіцин Олександр – 238
Софронів-Левицький Василь 7,
19, 74, 77, 96, 316, 317, 319, 320,
324, 342, 344
Співак Гаятрі – 5
Сріблянський М. (псевдонім
Микити Шаповала) – 98, 99
Стефаник Василь – 18, 22, 40, 78, 79,
92, 96, 118, 214, 292, 298, 344
Стефановська Лідія – 214, 303,
331, 332, 340, 341, 342, 345, 347
Струг Анжей – 19, 29
Стур Ян – 20, 38, 43

Т
Табачин Лариса – 342
Тамарченко Натан – 150, 217
Тарнавський Зенон – 220, 304, 305
Тарнавський Максим – 342
Тарнавський Остап – 13, 17, 95,
96, 172, 217, 238, 306, 347
Теліга Олена – 211, 215, 217, 218,
268
Тиктор Іван – 207
Тис Юрій – 227, 343
Тичина Павло – 79
Ткачук Василь – 277, 291, 298,
299, 300, 301, 302, 305, 321
Ткачук Микола – 160, 254, 255, 276
Толстой Лев – 238
Толстой Олексій – 222
Томпсон Ева М. – 5, 17, 347
Трессидер Джек – 72
Триндик Федь (псевдонім Василя
Гірного) – 305
Трофимук Степан – 91
Тудор Степан (Олексюк) – 13, 14,
19, 20, 41, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 67,
68, 69, 72, 78, 88, 89, 229, 344
Тулуб Зінаїда – 238

Турянський Осип – 7, 19, 22, 23,
24, 25, 30, 40, 72, 83, 87, 344
Тухольський Курт – 89

У
Українка Леся – 6, 9, 11, 172
Успенський Борис – 156

Ф
Фальківський Дмитро – 8
Фанон Франц – 5
Фасоля Андрій – 247
Фашенко Василь – 58
Федорак Іван – 205, 206
Федорів Роман – 72, 194, 217
Федченко Павло – 140, 141
Федькович Юрій – 91, 202, 258
Филипчак Іван – 227
Фрай Нортроп – 293
Франк Бруно – 77
Франко Іван – 57, 106, 118, 147,
213, 247, 311, 318
Франс Анатоль – 184
Фрезер Джеймс Джордж – 53
Фрейд Зигмунд – 21, 22, 47, 48,
49, 52, 72, 135, 309, 310, 311, 314,
343 Фрейденберг Ольга – 61, 72
Фромм Еріх – 10, 310

Х
Хархун Валентина – 141
Хвильовий Микола (Фітільов) –
8, 11, 17, 20, 49, 53, 56, 158, 172,
173, 215, 238
Хемінгвей Ернест – 29, 308
Ходасевич В'ячеслав – 10, 17, 125
Хойновський Пйотр – 219
Холодний Петро – 303
Хорковський Роман – 217
Хороб Марта – 2, 74, 97, 218

Хороб Степан – 16, 19, 72, 234,
299, 300, 302, 346
Хороманський Міхал – 219, 304
Хоткевич Гнат – 204

Ц
Цвейг Стефан – 29
Цегельська Олена – 330
Цісик Богдан – 305

Ч
Чайковський Андрій – 18, 98,
100, 101, 102, 103, 104, 106, 108,
111, 121, 124,
Череватенко Леонід – 218
Черемшина Марко – 18, 40, 119,
293, 344
Черненко Олександра – 19, 302
Чернява Іван (псевдонім Еміля
Кічили) – 15, 221, 224, 233, 234,
305, 309, 310, 311, 312, 315, 316, 343
Чупринка Григорій – 16, 208,
216, 226

Ш
Шанюк Володимир – 276
Шаповал Микита – 125, 126
Шварц Георг – 89
Шевченко Тарас – 194, 216, 217
Шевчук Валерій – 239, 246, 252,
276
Шерех Юрій (Шевельов) – 8, 9,
74, 142, 143, 144, 174, 202, 218,
276, 345,
Шкандрій Мирослав – 17, 218,
347
Шкрумеляк Юрій – 15, 19, 74, 75,
76, 78, 89, 95, 97, 185, 188, 189,
202, 344
Шопенгауер Артур – 72, 136, 164

Шпенглер Освальд – 51, 164,
161, 218
Шульц Бруно – 304
Шумило Наталя – 18, 20, 30, 38,
72, 74, 97, 141, 260, 302
Шухевич Осип – 316

Ю
Юнг Карл Густав – 56, 72, 311
Юрченко Віталій (псевдонім
Карася-Галинського Юрія) – 7,
10, 185, 186, 190, 191, 192, 194,
199, 218, 220

Я
Яворницький Дмитро – 103
Яворський Євген – 91
Янів Володимир – 226, 267
Яновський Юрій – 53, 148, 238
Яременко Василь – 101, 103, 104,
105, 124
Ярославська Дарія – 321, 330
Яцків Михайло – 22, 202, 316

Edscmid Kazimierz – 73
Kwiatkowski Jerzy – 73, 234, 276
343,
Kuzma Emil – 73

Hutnikiewicz A. – 73
Ratajczak Józef – 73
Parnicki Teodor – 124

33,42

Монографія

УДК 821. 161. 2: 82 – 3

ББК 83. 3 (4 Укр.)

М 35

НБ ПНУС



738585

Мафтин Наталя Василівна

**ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ТА ЕМІГРАЦІЙНА
ПРОЗА 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
ПАРАДИГМА РЕКОНКІСТИ**

Головний редактор: *Василь ГОЛОВЧАК*

Літературне редагування: *Зоряна ЗАЙЦЕВА*

Комп'ютерна правка і верстка: *Лідія КУРІВЧАК*

Коректура: *Віта ТИМКІВ*

На обкладинці використано роботу Г. Колцуняка "Герб Галицької України"

ISBN 978-966-640-235-9

Підп. до друку 18.07.2008 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура "Times New Roman".

Друк на різнографі. Вид. арк. 20,2. Зам. 72.

Наклад 500 прим.

Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

76025, м. Івано-Франківськ,

вул. С.Бандери, 1, тел.: 71-56-22

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру від 12.12.2006, серія ДК 2718