

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

i

християнська етика

ЇЖА СВЯТИХ (на матеріалі давньої агіографії)

Питання, сформульоване у назві статті, постало при дослідженні «Житія Теодосія Печерського»¹, де образ їжі займає якесь особливе місце. Опис монастирської дієти з'являється і при розмові про важкі умови життя у монастирі, і навпаки – у час його розквіту. Монахи переживають момент нестачі хліба і чудесну його появу (або ж появу грошей на хліб). Окрім стриманості і посту, святий наставник монастиря Теодосій вчить своїх учнів насолоджуватися Божим даром, що бачимо в епізоді, коли на свято Дмитрія у монастир принесли свіжі хліби, які святий ігумен радить спожити на втіху. Коли ж келар вирішує заощадити хліб на наступні дні – хліб пропадає (як кара і за непослух, і за невміння насолодитися Божим даром). Що більше, з «Житія» довідуємося про секрети приготування простих смачних страв на монастирській кухні, які смакують навіть князеві: страви готуються з молитвою і благословенням.

Наскільки характерна така увага до їжі для агіографії загалом, чи це особливість «Житія Теодосія» або ж певної групи житій? Чи може їжа бути не лише спокусою (як яблуко у Раю), але й насолодою, виявом гармонії у людських стосунках з Богом?

Добрим ґрунтом для таких студій є колекція Житій Святих, яку уклав свт. Дмитрій Туптало. Охоплюючи широкі просторові

¹ Житіє Сави Преосвященного (вид. Помяловский) // Общество любителей древней письменности. – Т. 96. – 1890/5, СХІVІ. – 588 с.

та часові береги християнського світу, ця збірка дає підставу для певних узагальнень. Звісна річ, ключі до інтерпретації цього образу потрібно шукати насамперед у Святому Письмі, де споживання їжі є насправді дуже важливим актом. Часто він зводиться до загальної людської потреби, притаманної і таким надзвичайним людям, як Ілля (1 Цар. 17) чи Йоан Хреститель (Мт. 3:4; Мр. 1:6). У Старому Завіті цей образ дуже розгалужений: тут і опис звичної трапези (хліб, чечевича, олія, мед – перелік подібний, як у житіях), простої і благословенної, достатку в садах і полі – як Божого благословення, неврожаю – як Божого покарання, манни – як особливої Божої опіки і баняків з м'ясом – як спокуси, що веде у неволю.

У Новому Завіті описи їжі набагато стриманіші. Явище аліментарної метафори служить для того, щоб на простих і загальновідомих речах пояснити складні – про Царство Боже, спасіння і Євхаристію і т. д. Проте й тут потрібне вино на весіллі у Кані Галілейській (Йоан 2), а утішений батько з нагоди повернення блудного сина наказує зарізати «годоване теля» (Лк. 15: 11-32), та й чудесна трапеза з п'яти хлібів і двох рибин була не лише конечною потребою, але й приємністю, бо «їли до наситу» (Мт. 14:13-21; друге помноження хлібів – Мр. 8:1-10).

Очевидно, що слідів трапезування варто шукати лише в тих агіографічних текстах, де описано побут святого чи цілої християнської (наприклад чернечої) спільноти. Априорі відомо і легко підтверджується численними прикладами, що у житіях насамперед наголошується на стриманості в їжі, на пості – як особливій чесноті святого і його зброї («цей рід перемагається лише постом і молитвою» – Мт. 7:21; Мр. 9:29), вияві його відданості і здатності витримувати довгий час без їжі – як Божому дарі. Проте й вказівки на те, що споживав святий, трапляються у багатьох житіях або й стають своєрідним топосом, обов'язковим місцем, яке має і засвідчити аскетизм, і дати певні практичні рекомендації для тих, хто наслідуватиме святого. Загалом такі вказівки мають стриманий інформативний характер, мов строге правило, звичайно вміщаються в одне речення, а то і у два-три слова. Описів якихось надзвичайних трапез, страв і їхнього приготування у житіях годі шукати. Проте часто, коли мова заходить про їжу, можна вловити

певне емоційне ставлення до неї: у називанні страв, плодів, у їх щедрому переліку, в епітетах на зразок «чистий», «світлий», у безпосередньому окресленні смаку. Трапляються і суто людські описи їжі, котра споживається з вдячністю і насолодою.

Стриманість святого у їжі дуже часто виявляється ще з ранніх літ. Агіографія знає приклади немовлят, що постили у п'ятницю чи під час посту. Святий Антоній Великий «не просив у своїх (батьків) солодкої їжі, яку вік юний просити звик..., але тою, що подавали йому, їжею був задоволений, нічого більше не потребуючи»². Серед їжі, яку споживав Антоній у пустині, згадується хліб і фініки, якими зі святим ділилися сарацини³. На невеликому городі святий посіяв трохи зела, бобу, гороху для потреби своєї і тих, що приходили. Брати ж приносили оливки, олію, чевицю й інше зілля.

Кожен, зрештою, має свою міру посту. Макарій Олександрійський, наприклад, хліб роздробив і захпав у вузький глечик, ів стільки, скільки міг витягнути за раз рукою з глечика⁴.

Ціла теорія чернечого харчування постає у «Житії Пахомія Великого». Святий дбає про те, щоб нічого не стало спокусою для ще слабосилих братів. Так, наказує зрізати смокву, на якій побачив духа чревоугодництва⁵. Але й брата, який хоче понад міру пости-ти, учитель наставляє

Берегти монастирське правило маєш: коли кличе час трапезування – їж з братами поставлене, у міру ж їж, не вельми пересичуючись, щоб не стало дебелим тіло і не підняло в тобі боротьби; ані дуже мало не їж, аби не знемогти тілом до труду.⁶

У його монастирі кожен мав свою міру посту. Пахомій повчає кухаря, який вирішив не варити страви, бо багато ченців постять і страва залишається, кажучи:

² Туптало Д. Життя Святих (Четїї Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том V : січень. – Львів : Свічадо, 2008. – С. 245.

³ Там само. – С. 261.

⁴ Там само. – С. 327.

⁵ Туптало Д. Життя Святих (Четїї Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том IX : травень. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 322.

⁶ Там само. – С. 324.

Хіба не знаєте, що коли хтось добровільно варене і олію, перед ним поставлені, не їсть, велику від Бога має похвалу і винагороду: має право їсти, а не їсть Бога ради. Якщо ж хтось неволею не їсть, бо не має поставленої перед собою страви, той не має похвали і винагороди від Бога, бо не вільною волею не їсть, а тому, що не дали йому їсти. Тому ви через малу втрату зілля, їжі та олії позбавили братів такої користі.⁷

У «Житті Сави Освяченого» подано доволі розлогий опис приготування страви з бобу і розмови про неї. Один з ченців, Яків, що мав служіння у притулку для подорожніх, зварив забагато бобу і викинув все, що залишилося, у потік. З того зібраного бобу преподобний Сава приготував смачну страву і почастивав нею Якова, якому вона надзвичайно посмакувала. У такий спосіб Сава хоче навчити Якова, який мав амбіції до церковного керівництва, а не міг дати собі раду з багато меншим обов'язком, ощадності і господарності⁸.

У монаших житіях (надто в палестинських) маємо численні приклади Божої опіки над монастирем (чи окремими монахами), яка, власне, проявляється через появу потрібної їжі або і пишної святкової трапези. Так, у «Житті Євтимія», коли до лаври прийшло багато подорожніх, яких треба було нагодувати, хлібниця Божим благословенням так наповнилася, що годі було відчинити двері, у посуді ж з'явилося вдосталь вина і олії, які не закінчувалися три місяці і стали початком великої розбудови і процвітання лаври⁹. А у «Житті Йоана Мовчальника», який дбав змолоду, щоб тіло підкорилося духові, аби не було рабом черева¹⁰, маємо приклад довіри до Бога і винагороди за неї. До Йоана, який на Великий Піст відходив у пустелю, приєднався один брат і жив з ним, ївши пустинне зілля мелагрії. Перед Пасхою брат просив Йоана повернутися до лаври, «бо на таке свято не маємо тут що їсти, хіба цих

⁷ Там само. – С. 329.

⁸ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том. IV : грудень. – Львів : Свічадо, 2007. – С. 116–117; Житіє Сави Преосвященного (вид. Помяловский) // Общество любителей древней письменности. – Т. 96. – 1890/5/, CXIV. – С. 217–219.

⁹ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том V : січень. – Львів : Свічадо, 2008. – С. 349.

¹⁰ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том. IV : грудень. – Львів : Свічадо, 2007. – С. 36.

мелагрій»¹¹. Аргументом Йоана, що переконував брата залишитися, були слова, «що Той, Хто прогодував ізраїльський народ у пустині, і про нас не забуде – не турбуйся». Коли брат таки пішов, до Йоана прийшов незнайомий чоловік з ослом, на якому віз «хліби чисті і теплі, вино, олію, сири свіжі, яйця, відро меду». Все те поклавши перед Йоаном, чоловік пішов. Брат, заблукавши у пустелі, за кілька днів повернувся до Йоана, який зустрів його словами: «Бачиш тепер, брате, як може Бог приготувати трапезу в пустелі рабам своїм»¹².

Втім, у цих чудах у монастирських спільнотах Бог переважно діяв через інших людей. У життях анахоретів маємо більш містичну появу хліба (чи їжі загалом). Наприклад, Павлові Тивійському, окрім фініків, які росли поблизу, шістдесят років ворон приносив півхлібини. А коли до нього прийшов Антоній Великий, то ворон приніс цілу хлібину – для двох: «Сидячи-бо над джерелом, їли раби Христові і наситилися, і пили з джерела того, що мало воду чисту і солодку вельми, і віддали Богові вдячність...»¹³.

Також Йоан Ясновидець розповідає Паладієві про монаха, який у своїй печері після молитви знаходив чистий хліб¹⁴.

Святого Онуфрія у пустелі годував тридцять років ангел, який щодня приносив трохи хліба і води. І це була не лише Божа опіка, але й випробування, після якого з'явилася пишніша трапеза: поблизу печери виріс фінік, що «мав дванадцять гілок, і кожна гілка окремо в один місяць року приносила плоди свої». Але й зілля пустинне Бог осолодив для свого раба, що «смакувало йому, як мід»¹⁵.

Подібно як у «Житті Павла», коли Пафнутій, автор «Життя св. Онуфрія», його відвідав і настав час вечірньої поживи, між ними «хліб лежав чистий і вода приготована»¹⁶.

¹¹ Туптало Д. Життя Святих (Четґі Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том IV : грудень. – Львів : Свічадо, 2007. – С. 42.

¹² Там само.

¹³ Туптало Д. Життя Святих (Четґі Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том V : січень. – Львів : Свічадо, 2008. – С. 221.

¹⁴ Туптало Д. Життя Святих (Четґі Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том VII : березень. – Львів : Свічадо, 2009. – С. 406.

¹⁵ Туптало Д. Життя Святих (Четґі Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том X : червень. – Львів : Свічадо, 2011. – С. 224.

¹⁶ Там само. – С. 225.

У своїй подорожі пустелею Пафнутій натрапляє на ще одне місце особливої Божої опіки, що своїм багатством нагадає земний рай. Отож, у пустелі натрапив на печеру, біля якої було джерело і сад:

Спочивши трохи, встав я і походив поміж дерев тих, дивуючись прещедрій кількості плодів їхніх, і думав собі, хто насадив їх тут. Були ж плоди дерев: фініки, і цитрини, і яблука великі й гарні, і смокви, і праски (персики), і лоза виноградна, грон прекрасних сповнена. Й інші дерева плодоносні, їх же куштував, солодші від меду були. І виходили з плодів тих пахощі великі, і джерело потоком, який витікав з нього, напоювало ту садовину. І думав я, що то рай Божий.¹⁷

Цей сад ріс для чотирьох юнаків, яким ангел приносив у суботу і неділю Причастя.

Автор «Життя Марка Атенського», Серапіон, описує цілу гостину-агапе, де всього вдосталь і все надзвичайно смачне:

Коли ж ми увійшли до вертепу, побачив трапезу, і два стільці стояли, хліби два лежали, світлі і м'які, сяяли, як сніг, й очочі прекрасні, і дві риби печені, і зеленина чиста, й оливки, і фініки, і сіль, і дзбанок, повний води, солодшої від меду. [...] у всі дні життя мого не куштував такого солодкого хліба та іншої їжі, не пив такої солодкої води, як була на тій трапезі.¹⁸

З'явилося це все увечері, після дня, сповненого псалмоспівів і духовних бесід, по молитві Марка – «Господь пасе мене і ніколи не залишить» (Пс. 22:1).

Трапляються приклади, коли святий, з Божої волі, не потребує вже людської їжі, як, наприклад, старець Йоан у «Житті Паїсія Великого», якому в піднесеній молитві ангел подавав їжу і пиття, а «отямившись, [Йоан] сповнений був насолоди, наче наївся з пребагатої трапези»¹⁹.

Є ще дві цікаві житійні історії, коли дитина частує святого. У першому випадку – приклад містичного дитячого частування зустрічаємо у легенді про дитинство св. Онуфрія, яку розміщує

¹⁷ Там само. – С. 229.

¹⁸ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї) / Дмитро Туптало ; переклала Д. Сироїд. – Том VIII : квітень. – Львів : Свічадо, 2009. – С. 75.

¹⁹ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї). – Том X : червень. – С. 371.

Димитрій після житія²⁰. Згідно з цією легендою, Онуфрій – незвичайна дитина перського царя, – живучи у монастирі, дуже любить хліб з монастирської пекарні, яким ділиться зі ще одною дитиною – Ісусиком на Богородичній іконі.

Друга історія пов'язана зі середовищем мирян і пошануванням св. Георгія. Тут ідеться про почастунок для св. Георгія, який приготував маленький хлопчик, просячи у святого заступництва перед іншими дітьми, які його кривдили. Власне, це третя частина більшої історії²¹, для якої цей мотив спільної трапези стає наскрізним. Чудо відбулося у Пафлагонії, ймовірно у X ст. Подружжя, що мало велику ревність до святого мученика Георгія, збудувало на його честь церкву. Свого сина вони також назвали Георгієм. І ось він, уже дорослий, потрапив у полон до Болгарії, де служив кухарем. У день св. Георгія його сумна родина приготувала багатий обід, на який зібрала гостей, бідних і подорожніх. Син же їхній Георгій, готуючи їжу для свого пана, якому служив у полоні, у цей час теж згадував рідних, які без нього святкували день св. Георгія. І коли він ніс гарячу страву для пана, враз опинився у домі своїх батьків з горнцем у руках²². Друге чудо полягало у тому, що страва у горнці була дуже смачна і не закінчувалася. А третє, оте з маленьким хлопчиком, відбулося через багато років, коли церква вже була у такому поганому стані, що там і не відправлялося. На подвір'ї бавилися діти. І один хлопчик, якого всі кривдили, дуже щиро молився до св. Георгія, просячи у нього захисту і обіцяючи за те принести смачне сфунгато. Коли мама спекла дитині цей пиріг, хлопчик заніс його до церкви, залишивши перед вівтарем, – і отримав прохане. Сфунгато ж з'їли подорожні купці, які саме нагодилися до церкви і не змогли з неї вийти, поки не залишили досить грошей на оновлення церкви.

Загалом мозаїка цих сюжетів, пов'язаних насолодою від споживання їжі, провадить нас до кількох важливих моментів, які

²⁰ Там само. – С. 233–236.

²¹ Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї). – Том VIII : квітень. – С. 287–291.

²² Можна згадати кілька подібних прикладів повернення з полону; один із них згадується у «Киево-Печерському патерику».

так чи інакше присутні в агіографії. Насамперед, потреба їжі – ознака людськості, бо й у христології одним із виявів людської природи Христа є його голод: «постив сорок день і сорок ночей і нарешті зголоднів» (Мт. 4:2). Друге важливе значення, що через цю потребу людина може відчутти Боже піклування про себе. Елемент чуда, який часто супроводжує появу потрібної їжі, з'єднує старозавітню історію про Бога Ізраїля, який годував ізраїльський народ у пустині (саме цю історію святі подвижники часто розповідають для зміцнення віри слабосилих) і новозавітню – про Ісуса, що нагодував 5 тисяч люду п'ятьма хлібинами і двома рибинами. Наскрізним є образ спільної трапези – як збирання в ім'я Христове, агапе – вечері любові, що відбувається чи між пустельниками, які провідують один одного, чи між світськими людьми, які вшановують пам'ять святих угодників. Це евхаристійний образ – образ благословенного хліба, який стає «фізичним виявом благословення»²³. І врешті насолода від їжі, щедрість земних дарів і їх «солодкість» стає спогадом про втрачений рай і нагадуванням, що двері Раю вже знову відчинені для людини. Власне ці образи їжі і чуда, які їх супроводжують, стають «проявом тілесно-земного виміру Царства Божого»²⁴. На дорозі спасіння ця «солодкість» становить спільний досвід душі і тіла.

²³ Кунцлер М. Літургія Церкви / Міхаель Кунцлер. – Львів : Свічадо, 2001. – С. 199.

²⁴ Каспер В. Ісус Христос / Вальте Каспер. – К. : Дух і літера, 2008. – С. 99.

«У ФОРМІ ПІЗНАВАННЯ ВЛАСНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ...»

Постать Костянтина Чеховича уособлює яскравий зразок репрезентанта т. зв. католицької критики в українському літературному процесі галицького регіону міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. Репрезентанта, що намагався поєднати національну ідею з ідеєю християнської етики як фактор самоствердження на шляху до незалежності. Свої погляди він розвивав, як і багато інших інтелектуалів і громадських діячів того часу, переважно на матеріалі мови та літератури, що не викликало такої підозри, як політична публіцистика, з боку окупаційної польської влади, але мало вплив на читачів.

Ім'я цього українського філолога, літературознавця, громадсько-релігійного діяча, мовознавця, педагога, редактора досі мало відоме не тільки широкому колу читачів, а наукові праці його не ввійшли в широкий науковий обіг. Тимчасом наукова діяльність вченого, що активно розгорнулася у період міжвоєнного двадцятиліття в еміграції та в Західній Україні, дає підстави розглядати його поряд з такими посталями, як Гавриїл Костельник, Микола Гнатишак, Григорій Лужницький та інші представники творчої інтелігенції того часу, що орієнтувалися на засади християнського світогляду.

Про життя Костянтина Чеховича маємо скупі відомості, та вони все ж дають можливість окреслити основні віхи його біографії.

Народився Костянтин Володимирович Чехович 25 травня 1896 р. в с. Хирина Перемиського повіту (тепер на території Польщі) у священничій родині. Батько назвав сина іменем свого

дядька – перемиського єпископа Костянтина Чеховича, українського патріота, який багато зробив для поширення науки й освіти в цьому краю. За його сприяння було збудовано в Перемишлі духовну семінарію, український інститут для дівчат, фінансові установи для українського населення. Після смерті батька (1900) мати з трьома дітьми перебралася до Перемишля до своєї матері. Там Костянтин з відмінними оцінками закінчив українську гімназію і того ж 1914 р. разом з групою друзів здійснив поїздку на велику Україну: побували в Києві, поклонилися Шевченковій могилі, добралися до Хортиці та помилувалися Дніпровими порогами, тоді ще не закованими в бетон.

У 1915 р., коли російська армія відступила з Галичини, вступив до Львівського університету на богословський факультет, який серед інших мав ту перевагу, що студенти його були звільнені від військової повинності навіть у час війни. Та в час проголошення Західно-Української Республіки 1 листопада 1918 р. ніщо не могло втримати юнака від участі у бурхливих подіях того часу. У чині хорунжого Української галицької армії він бере участь у воєнних походах, а після поразки Визвольних змагань 1918–1920 рр. опиняється у Чехословаччині в таборі інтернованих українських вояків.

Перебравшись у 1921 р. до Праги, як і тисячі інших українських борців за незалежну Україну, прагне здобути освіту і стає студентом щойно перенесеного з Відня до Праги Українського вільного університету, де вивчає філософію та слов'янську філологію у відомого мовознавця і літературознавця Степана Смаль-Стоцького. Тоді ж починається і наукова діяльність молодого вченого: він пише працю «Йосиф Добрянський і українська мова», яка була опублікована в журналі «Slavia». Учений поділяє тезу свого вчителя про те, що не існувало спільної староруської мови, її вигадали російські мовознавці, щоб присвоїти собі культурну спадщину давньої Русі.

Захистивши докторську дисертацію «Нарис і критика філософії Людвіга Феєрбаха» (1921), К. Чехович стає асистентом кафедри філософії Українського наукового інституту в Берліні, в якому працює у 1926–1929 рр. Ця академічна установа, заснована з ініціативи гетьмана Павла Скоропадського, була покликана поширювати в Західному світі відомості про Україну, її історію і культуру.

Директором Інституту в ті роки був відомий історик Дмитро Дорошенко, працювали в ньому також філологи Зенон Кузеля і Микола Гнатишак. Саме тут була написана основна праця К. Чеховича – «Олександр Потебня – український мислитель-лінгвіст», яка вийшла у Варшаві 1931 р.

У 1930 р. в зв'язку з економічною кризою Український науковий інститут у Берліні став згортати свою діяльність, і в 1931 р. Чехович повернувся до Праги, де був обраний доцентом слов'янської філології філософського факультету Українського вільного університету. Але вже восени того ж року, відгукнувшись на запрошення ректора богословської академії о. д-ра Йосифа Сліпого викладати старослов'янську мову, переїздить до Львова. У 1935 р. він стає надзвичайним професором філософського відділу, а з 1936 р. – ще й редактором наукового піврічника «Слово», присвяченого проблемам мови, літератури та етнографії. Після вступу радянських військ до Львова К. Чехович був заарештований і лише завдяки щасливому випадку (при відступі 1941 р. більшовики не розстріляли його тільки через те, що не встигли дійти до останньої камери) залишився живий. Під час німецької окупації проживав у Львові, але після війни, в 1945 р., був заарештований і засуджений на 10 років і засланий у Сибіру. Ситуація ускладнювалася тим, що ще перед арештом він потрапив під автомобіль, зламав ногу і залишився на все життя інвалідом.

Після відбуття 10-літнього терміну в 1956 р. К. Чеховича мали відвезти в Казахстан у будинок інвалідів, але йому вдалося виїхати до Польщі, де мешкала його дружина. Там він написав спогади «Моє життя і мрії». Помер у 1987 р.

Як учений К. Чехович починав з мовознавчих студій.

Ще навчаючись в Українському вільному університеті, він виступив проти «теорії про спільну праруську мову, трактуючи її як намагання Росії присвоїти собі досягнення давньої української культури»¹. Питання це було частиною ширшої проблеми – визнання чи не визнання української мови, а отже визнання української нації як самостійної.

¹ Комариця М. Чехович Костянтин Володимирович / М. Комариця // Українська журналістика в іменах. – Львів, 1999. – Вип. 6. – С. 355.

У тодішній ситуації, особливо після поразки Визвольних змагань, мовознавча проблема переростала в політичну, оскільки в цей час навіть серед інтелектуальних кіл Чехії поширеним було русофільство, яке підігрували представники російської еміграції, які виражали імперську позицію. Приміром, у статті «Йосиф Добровський і російська мова» Чехович саме такою позицією Добровського ладен був пояснити те, чому цей учений у переліку слов'янських мов не згадав української, хоча вона була йому добре відома. Згодом, уже у Львові, у статті «До проблеми східнослов'янської прамови» Чехович ширше обґрунтовує цей погляд, залучаючи до розмови статті польських, російських та німецьких мовознавців. Він виступає тут послідовником свого вчителя Смаль-Стоцького, який у книзі «Грамматика руської (української) мови», написаної у співавторстві з Т. Гартнером у 1913 р., доводив, що українська мова виникла з діалектних груп праслов'янської мови, а не з давньоруської, якої взагалі не існувало.

Як відомо, концепція С. Смаль-Стоцького не здобула визнання серед найавторитетніших славистів того часу – Т. Тер-Сплавінського, В. Ягіча, О. Шахматова та ін. Ю. Шевельов пояснює це, з одного боку, її недостатньою обґрунтованістю, а з іншого – ідеологічними чинниками, зокрема з боку О. Шахматова, який підтримував розвиток літератури українською мовою, але не міг позбутися імперських поглядів (послідовно вживав слово «общерусский»).

Хоча й сьогодні є немало прихильників – справжніх чи удаваних – спільної давньоруської «мовної колиски», уже в часи Чеховича ця теорія помітно захиталася.

Він оперував значною кількістю мовних фактів і теоретичних аргументів, щоб робити висновок:

Теорія про східнослов'янську прамову, znana більше під назвою теорії про т. зв. праруську мову, має сьогодні виразний характер фікції та ще й такої, яка не сприяє об'єктивному науковому дослідженню, а яка навпаки заводить дослідників на шлях шкідливих для наукової правди здогадів і висновків.²

² Чехович К. До проблеми східнослов'янської прамови / Константин Чехович // Слово (Львів). – 1936. – Ч. 3. – С. 3.

Позицію С. Смаль-Стоцького поділяв і його учень, визначний філолог того часу Василь Сімович. У статті «Огляд лінгвістичних праць української еміграції» він, зокрема, писав:

[...] акад. Смаль-Стоцький проводить у своїх працях думку, щоб, відкинувши непевну з погляду структури української мови теорію про «праруську мову», куди живосилом зтягнуто й мову українську, виводити її безпосередньо з праслов'янщини, де українська мова була вже нарівні з іншими, окремим слов'янським діалектом і у своєму розвитку йшла своїм окремим самостійним шляхом.³

І те, що визнання давньоруської мови у 1930-х рр. увійшло в канон офіційного радянського мовознавства, значною мірою засвідчує ідеологічний характер цього канону.

Юрій Шевельов у фундаментальній монографії «Історична фонологія української мови», досліджуючи формування української мови на основі звукозмін від VII–XII ст., іронічно зауважує, що

поняття східнослов'янської єдності, якщо під ним мається на увазі щось більше, ніж суто географічна близькість, є такою самою метафорою, як «Схід» чи «Захід» сонця, що згадується в мові на щодень упереч науковим поглядам Галілео Галілея, яких ми дотримуємося, стосовно місця Землі в Усесвіті. Якщо поняття східнослов'янської єдності має бути сенсовним з лінгвістичного пункту зору, його треба вивести як результат дослідження, а не постулювати голослівно від початку.⁴

Дослідник простежує «низку звукозмін, що сформували фенологічні характеристики української мови від самих її початків як діалектної групи у складі праслов'янської мови аж до нашого часу», а не у складі східнослов'янських діалектів.

Ю. Шевельов доходить таких висновків стосовно меж становлення української мови:

Староцерковнослов'янську створив Кирило з Солуна коло 863 року, як згодом німецьку – Мартін Лютер своїм перекладом Біблії 1522–1942 років, італійську Данте своїми писаннями початку 14 ст.

Неможливо знайти таку дату для кожної живої мови, також для української. Умовна дата постання давньоукраїнської літературної

³ Сімович В. Праці : в 2 т. / Василь Сімович – Чернівці, 2005. – Т. 1 : Мовознавство. – С. 380.

⁴ Шевельов Ю. Історична фонологія української мови / Юрій Шевельов ; [пер. з англ. С. Вакуленко, А. Даниленко]. – Харків, 2002. – С. 4.

(церковної) мови – дата хрещення Руси – 988. Цю мову можна і слід назвати давньоруською. Але справжня, «жива» українська мова ніколи не була «давньоруська», ніколи не була «спільноруська», ніколи не була тотожна з російською, не була предком або нащадком, або відгалуженням російської мови.⁵

У контексті загальних проблем лінгвістичної полеміки про джерела формування української мови викликає інтерес стаття «Ана рѣина», присвячена аналізу власноручного кириличного підпису 1063 р. Анни Ярославни, дочки київського князя Ярослава Мудрого, французької королеви, на грамоті сина, французького короля Філіпа I, регентом якого вона була. Проаналізувавши численні статті, присвячені дослідженню цього підпису, автор дійшов висновку, що вчені розглядали його з огляду на особливості системи звукозмін старофранцузької, латинської та російської мов, що не давало можливості з'ясувати звучання «ъ» та відсутність «g» у підписі. Натомість розв'язати це питання, на думку автора, допомагає характер української звукової системи XI ст.

Латинський підпис, зложений тодішніми українськими буквами, дає право здогадатися, що українська княжна на чужині не забула і українських звукових законів, а підпадаючи під їх вплив, могла ненаголошене «е» у слові геїпа вимовляти як закрите «е» середнього ряду, т. зн. приблизно так, як сьогодні звучить українське «е» в ненаголошеній позиції (напр. тибє, ривість). Пересуваючи звук «е» в тім латинськiм слові під впливом власної української вимови в напрямі до нинішнього українського «и», королева Анна вибрала для нього букву «ъ», причому сусідство попередньої букви «р» могло теж грати деяку роль, пригадуючи різні взірці групи «ръ» зі староцерковнослов'янських текстів. Цілий підпис української княжни можемо транскрибувати нинішньою українською азбукою «Ана рііна».⁶

Ю. Шевельов, який звернувся до цієї проблеми у 70-х рр. XX ст. («Про так званий підпис королеви Франції Анни»), згадавши й ім'я К. Чеховича як одного з дослідників цієї пам'ятки, стоїть на позиції, що напис королеви Анни має український характер. Полемізуючи із твердженням славіста М. Фасмера, що суперечка навколо

⁵ Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Юрій Шевельов – К., 2008. – Кн. 1 : Мовознавство. – С. 397–398.

⁶ Чехович К. Ана рѣина / Константин Чехович // Слово. – 1937. – Ч. 3. – С. 14.

напису має значення для вивчення історичної фонетики російської мови, він стверджує, що зазначена проблема не має стосунку до історії російської мови, бо хоча стандарт старослов'янської мови XI ст. поширився серед усіх східних слов'ян, ліг у підвалини російської літературної мови, фонетична система київських теренів не була експортована на північ і продовжила розвиватися в сучасній українській мові. Тому, на переконання Ю. Шевельова:

більшість тлумачень напису Ана рііна зійшли нанівець, оскільки вони були скеровані на розв'язання проблем, пов'язаних із природою російського ь (перед j або в будь-якій іншій позиції), тимчасом як насправді ми маємо тут справу з українським явищем, що знаходить своє відображення в усіх слов'янських, окрім російської, мовах. Пам'ятки, писані у Києві або киянами, можуть бути використані при вивченні російської літературної мови, але вони не мають жодного стосунку до історичної фонології.⁷

Ю. Шевельов поділяє також думку, що в написі королеви Анни відбувся процес загальнослов'янського звуку [g] в [h], що відповідає природі української мови.

Таким чином проблеми, які хвилювали К. Чеховича, знайшли подальший розвиток у наступних мовознавчих дослідженнях.

Методологічною основою праць для Костянтина Чеховича була теорія геніального українського вченого Олександра Потєбні, що мала у своїй завершеній стадії стати універсальною естетичною системою. І хоч Потєбня не зміг чи не встиг її завершити, ті або інші аспекти його теорії знайшли прихильників і послідовників серед таких авторитетних дослідників словесності, як О. Мандельштам, М. Сумцов, Я. Мукаржовський, В. Шкловський, О. Білецький...

Серед учених еміграційного кола того часу для пропаганди і розвитку потєбнянських ідей найбільше зробили: в міжвоєнний період – Леонід Білецький і К. Чехович, а в повоєнний – Іван Фізер; хоч ці ідеї мали вплив і на інших українських мовознавців та літературознавців, зокрема С. Смаль-Стоцького, В. Сімович та ін.

Л. Білецький і К. Чехович розробляли різні аспекти потєбнянської естетичної системи. Білецький у книзі «Перспективи

⁷ Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. – Кн. 1. – С. 419.

літературно-наукової критики» (1924) на основі положень, «розкиданих» у різних працях Потебні, намагався реконструювати цілісну систему поглядів ученого, яка охоплює цілий комплекс проблем, що визначило характер його школи як поетико-психологічної.

Потебня розкрив нам те, – писав Л. Білецький, – що є поезія, яка її зовнішня і внутрішня природа, в чому тайна її життя навіть у далекій будучині й які етапи її внутрішнього розвитку. До ясної й переконливої відповіді на всі ці питання довело вченого те, що в основу своїх наукових дослідів над поезією він поклав принцип повної аналогії між повстанням та розвитком поезії як таким.⁸

Л. Білецький основну увагу зосередив на з'ясуванні проблем потебнянської теорії (до названих у наведеній цитаті додамо проблему психології творення та сприйняття художнього тексту, усвідомлення різноманітності між образом і значенням як перехід від міфу до метафори тощо).

К. Чехович теж задекларував у вступі до своєї праці, що він ставить своїм завданням «бодай у загальних рисах передати по-українськи цілу систему думок нашого великого ученого і мислителя, і то дійсну систему самого Потебні у неперекрученому вигляді»⁹. Це уточнення було викликано твердженнями деяких авторів, зокрема Віктора Петрова, що в працях Потебні не висунено нових, власних ідей, а вони є лише відгомонам теорій Гумбольдта, Штайнтала, ба навіть компіляцією їхніх праць. Такі твердження значною мірою спровокував сам Потебня, «маскуючи» власні ідеї формою коментарів до праць інших учених. Сьогодні, особливо після появи праці І. Фізера «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні» (1996), доказано, що праці українського вченого не тільки мали оригінальний характер, а й містили ідеї методологічних концепцій, які були розроблені в ХХ столітті.

Подавши широкий біографічний нарис про Потебню, написаний на основі опублікованих на той час досліджень про вченого, а

⁸ Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики / Леонід Білецький. – Прага ; Берлін, 1924. – С. 4.

⁹ Чехович К. Олександр Потебня: український мислитель-лінгвіст / Др. Константин Чехович. – Варшава, 1931. – С. 6. – (Праці українського наукового інституту. – Т. 4 : Серія фільологічна ; кн. 1).

також архівних матеріалів, зокрема з його перебування за кордоном, Чехович викладає основні позиції його філософії мови та поетики на тлі тогочасних концепцій європейських концепцій. Особливу увагу зосередивши на питанні про роль мови в духовному розвитку як окремої індивідуальності, так і цілої нації у трактуванні О. Потебні, переконаний, що коли «золоте зерно його думок упаде на чорнозем українського життя і науки і щойно тоді виявить усю свою плодючість»¹⁰.

Варто зазначити, що й попередник Чеховича Л. Білецький підкреслював постійне тяжіння О. Потебні до українських проблем, що робить його українським ученим: дослідження «Слова о полку Ігоревім», української народної поезії, видання творів Г. Квітки-Основ'яненка за своєю редакцією, спроби перекладу «Одіссеї» українською мовою і т. д., що не подобалося офіційній адміністрації Харківського навчального округу. І все ж заклики дослідника «піднести ідеї свого найбільшого вчителя до ролі того світоча, який освітив би всю поетичну творчість свого народу так, як цього вимагають інтереси української науки»¹¹, усе таки мали загальний характер. Натомість Чехович прагнув проаналізувати національний аспект теорії О. Потебні як систему поглядів на національність, націю як чинник духовного життя, присвятивши цій проблемі окремий розділ «Теорія національності».

На думку Чеховича, Потебня виводив формування нації не із зовнішніх обставин, а з внутрішніх джерел, «містичного ядра», що

живе у підсвідомих глибинах етнографічної маси та що може видобути на поверхню свідомості і стати керманічем усіх національних змагань в усіх ділянках життя. Об'єктивна національність може вийти із темних глибин підсвідомого хотіння на ясний шлях свідомих зусиль волі. На ґрунті даної нації можна і треба плекати ідею власної національності не лише у формі чуттєвого наставлення думки, але перш за все у формі пізнання власної національної своєрідності та у формі культурної і політичної програми, основаної на тім пізнанню.¹²

¹⁰ Там само. – С. 10.

¹¹ Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики. – С. 30.

¹² Чехович К. Олександр Потебня: український мислитель, лінгвіст. – С. 97.

Національну ідею О. Потебні Чехович пов'язував передусім з такими складниками, як національна мова і національна свідомість. Трактуючи мову не лише як систему засобів пізнання, а й естетичного та морального становлення особистості, український мислитель і педагог надавав значення використанню рідної мови в процесі виховання. Зокрема, він був переконаний у шкідливості навчання дітей кількох мов. Потебня порівнював одночасне вивчення кількох мов із навчанням гри на кількох інструментах, що шкідливе для повноцінного музиканта, бо тяжко бути і добрим скрипалем і, приміром, добрим віолончелістом. Швидкість думки, як і віртуозна гра, вимагає вправляння, навіть більше, бо мова не механічний інструмент, а пов'язана з цілим психофізичним організмом дитини.

Знання двох мов в ранньому віці, – цитує Чехович лист Потебні до Олени Штейн, – це не є опанування двох систем виявлення і передавання одного і того самого круга думок, лише роздвоювання цього круга, через що утруднюється досягнення одноцілого та перешкоджається науковій абстракції¹³, а пам'ять учнів при тім перетворюється у щось на зразок палімпсеста.

Цілком зрозуміло, що проблема дитячої двомовності, якщо врахувати, яку роль у розвитку дитини він надавав мові матері, впливала з ситуації, у якій перебувала Україна. Бо ж та друга, не материнська мова засобом денаціоналізації, шкідливість якої О. Потебня переконливо розкрив у праці «Мова і національність» та в рецензії на видання збірки народних пісень Я. Головацького, в яких явно відчувається осуд указу 1876 р. про заборону видавати книги українською мовою і позиції тих, що таку політику підтримували. Ставлення своє він висловив народною приказкою: «Може ти, москалю, і добрий чоловік, та шинеля твоя злодій».

Не приймав Потебня теорії про спільну мову як для росіян, українців та білорусів, так, тим більше, для усіх слов'ян:

народність, проковтнута другою, після безмірної затрати сил все ж таки в кінці кінців приводить цю другу до розладу. Нинішня російська літературна мова може зберігати свою релятивну єдність лише так довго, доки вона є органом незначної меншости. Стаючи справді

¹³ Там само. – С.102.

«общеруською», а тим більше спільнослов'янською, вона рівночасно розпадалася би на діалекти.¹⁴

Задекларувавши в автобіографії свій український родовід по батьківській і материнській лінії, Потебня підкреслив:

Обстоятельствами моей жизни обусловлено то, что при научных моих занятиях исходной точкою моею, многим заметною, иногда незаметною для других, был малороссийский язык и малорусская народная словесность. Если бы эта исходная точка и связанное с нею чувство не были мне даны и если бы я вырос вне связи с преданием, то, мне кажется, едва ли я стал бы заниматься наукою.¹⁵

На основі багатьох фактів – української тематики багатьох праць, українських фразеологізмів як у наукових дослідженнях, так і в листах – Ю. Шевельов уже в наш час робить висновок, що

тематикою, ідеологією і почуттям Потебня був насамперед українським науковцем, який писав російською мовою. Завданням своїм і свого покоління він вважав – розробляти українську тематику й проблематику, що аж ніяк не заходило в суперечність із працею над славістичними темами (в широкому сенсі слова), і плекати живу українську мову, тим готуючи підвалини для її майбутнього функційного збагачення.¹⁶

Яскравим прикладом такого плекання є праця над перекладом українською мовою «Одіссеї» Гомера, якого вчений не встиг завершити. Про серйозність наміру свідчить уже те, що готуючись до перекладу, Потебня уклав картотеку з 2,5 тисяч слів та виразів, написаних із уроків фольклору та творів українських письменників. Учені, які аналізували переклад О. Потебні (зокрема російський літературознавець Т. Райнов), відзначили, що він вирізняється простотою і природністю і виграє цим у порівнянні навіть з класичним російським перекладом А. Жуковського.

Портрет О. Потебні К. Чехович завершує думкою, що багатогранна діяльність ученого свідчить не лише про його велику любов «до поетичного мистецтва і до української мови, але і про його

¹⁴ Там само. – С. 109.

¹⁵ Цит. за: Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2. кн. – Кн. 1. – С. 464.

¹⁶ Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2. кн. – Кн. 1. – С. 464.

незрівнянну трудящість і всесторонню талановитість, яка за інших обставин на ґрунті чисто української культури без сумніву витворила би ще не одну цінність і була би найшла собі більший відгомін і кращу оцінку, ніж це було можливо досі»¹⁷.

Сьогодні розголос ідей Потебні, безперечно, більший, аніж у час, коли писалася праця К. Чеховича, і найпереконливіший приклад – згадуване вже «метакритичне» дослідження І. Фізера «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні». Український літературознавець із США переконливо доводить, що в працях О. Потебні знаходимо ознаки ідей, які лягли в основу таких літературознавчих шкіл ХХ ст., як феноменологія і структурна поетика, і зауважує при цьому, що теорія українського вченого позбавлена крайнощів цих шкіл, що ведуть до однобокості тлумачень літературних творів.

Втім, К. Чехович уже зачепив проблему сприйняття ідей Потебні у працях деяких російських формалістів-опозивців, зокрема В. Шкловського, відзначивши однобокість їхнього трактування потебнянської теорії, виявляючи при цьому компетентність теоретика-літературознавця.

У літературознавчих працях К. Чеховича, як і в мовознавчих, бачимо ту ж націонацентричну домінанту. При цьому він не формулює українську ідею апіорі, вона впливає з системи аргументації при розгляді конкретних явищ. Назагал проблематика статей ученого не є широкою, як і коло авторів, чії твори стають предметом його аналізу. Але той або інший з творів під його пером стає мовби епіцентром, від якого поширюються кола, що захоплюють у свої орбіти нові факти, що вносять у розвиток думки нові відтінки, але в такий спосіб, щоб той епіцентр не віддалився і не загубився.

У цих нотатках зупинимося на двох статтях К. Чеховича, присвячених літературним проблемам: «Омельян Огоновський як історик української літератури» та «Постать Івана Вишенського і Мойсея в творчості Івана Франка».

Мабуть, обидві теми обрані тому, що викликалі різне сприйняття у сучасників.

¹⁷ Чехович К. Олександр Потебня: український мислитель, лінгвіст. – С. 152–153.

«Історія літератури руської» Омеляна Огоновського (1887–1893) була першою працею, яка охоплювала розвиток українського письменства від найдавніших часів до сучасного авторові періоду. Від цієї історії, що складається з чотирьох частин, які виходили шістьма випусками, бере початок традиція українського літературознавства, зокрема в її галицькому варіанті, що згодом здобула назву причинкарської. Позбавлена чіткої системності, вона містила великий фактичний матеріал – біографічні відомості про письменників (не раз подані ними самими) та характеристику їхніх творів, що робило цю працю незамінним джерелом при вивченні історії літератури. Таким шляхом пішло немало наступників О. Огоновського, які удосконалювали його історіографічний підхід, назвати хоча б таких літературознавців, як Кирило Студинський чи Михайло Возняк. Видатний український філолог і мистецтвознавець Іларіон Свенціцький у доповіді з нагоди 35-річчя наукової діяльності Кирила Студинського у грудні 1928 р. підкреслював:

Час, у якому виступив ювілянт із своїми першими працями науковими, знаменується у Галичині метою – збирання матеріалу, реєстрації фактів і явищ літературного життя, біобібліографії та переказу-опису поодиноких літературних творів. [...] Історія і філологія у найширшому об'ємі перепліталися і творили майже одну цілість у тодішньому житті Галицької України.¹⁸

Саме такий метод переважав у дослідженнях, які публікувалися в «Записках НТШ» та інших виданнях Товариства. Іван Франко у передмові до своєї праці «Іван Вишенський і його твори», зауважував, що він не подав у ній характеристики тогочасної української суспільності через недослідженість конкретних документів XVI–XVIII ст.

Цю прогалину якраз і заповнювали матеріали «причинкарського» та біо-бібліографічного характеру, започатковані «Історією літератури руської». Звісно, в XX ст. «причинкарський» метод

¹⁸ Свенціцький І. Загальна характеристика діяльності академіка Кирила Студинського // Записки НТШ. Ювілейний збірник на пошану акад. Кирила Студинського. – Львів, 1930. – Т. 99. – С. 1.

ставав анахронізмом і вважався корисним хіба що для «чорнової» роботи, яка мала бути передумовою для узагальнень і синтезу¹⁹.

Але К. Чехович вбачає іншу причину критики «Історії літератури руської» О. Огоновського. Бо навіть М. Драгоманов, який назвав цю «Історію» «зводом матеріалу», усе ж визнавав за цим зводом певну вартість. Але тільки певну й стосовно «галицьких писателів». У решті ж вона для нього – «зразок поверховного лінівства і несовісности»²⁰. Причину такого різко негативного ставлення до праці Огоновського Чехович вбачає в ідеологічній площині, а саме в тому, що в ній була послідовно дотримана ідея розвитку української літератури як окремішньої і самотньої на протигагу драгоманівській концепції зв'язку української літератури з російською і навіть вписування її у загальноросійський літературний контекст.

Такий висновок К. Чехович виводить із порівняння негативної оцінки М. Драгоманова з позитивною оцінкою І. Нечуя-Левицького, який писав:

прочитавши його працю мусимо сказати, що то чоловік дуже просвітний і володіючий дуже широкою ерудицією, вислідивший науково до самого дна усе що давно писалось про український язык і літературу, що мало й має стосунок до історії української і до літератури.²¹

А І. Франко в 1893 у статті «Наше літературне життя в 1892 році» написав, що «Історія літератури руської» Огоновського

і досі є немов увінчанням всіх дотеперішніх праць детальних, а разом є широким фундаментом для дальших праць, в котрих многі тільки на її основі показуються можливими. Треба сказати, що признають навіть найгостріші критики, що праця проф. Ом. Огоновського на довгі літа буде невичерпним скарбом багатоцінних біографічних і историко-літературних фактів і подробиць. Побіч того, велику її вартість становлять подрібні і совісні переповідки змісту всіх важніших творів нашої новішої літератури...²²

¹⁹ Гнатишак М. Ідейні основи творчости Маркіяна Шашкевича / Микола Гнатишак // Слово (Львів). – 1937. – Кн. 6. – С. 31.

²⁰ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом (1876–1895). – Чернівці, 1911. – Т. 8. – С. 143.

²¹ Нечуй-Левицький І. Українство на літературних поєвах з Московщиною / Баштовий І. . – Львів, 1991. – С. 58.

²² Франко І. Зібр. творів : у 50 т. – К., 1979. – Т. 20. – С. 20.

Та все ж основним опонентом концепції О. Огоновського був російський учений Олександр Пипін. К. Чехович відносить його до категорії учених, котрі вже часом навіть погодилися з існуванням окремої нової української літератури, щоправда, лише як регіональної і підпорядкованої літературі російській²³.

Це, безперечно, так, хоч варто зауважити, що О. Пипін у другому томі «Історії слов'янських літератур» (1874–1881), написаній ним разом із В. Спасовичем, вмістив свій окремий нарис про українську літературу. Якщо зважити, що це було зроблено після Емського указу 1876 р. про заборону друкування українськомовних книг, то цілком зрозуміло, що цей вчинок знайшов схвалення серед української інтелігенції. І. Франко відразу відгукнувся у журналі «Світ» статтею «Олександр Мик. Пипін», у якій писав, що «особливо симпатичним сталося ім'я Пипіна для нас відтоді, коли він, майже перший з освічених великоросів, прилюдно підніс голос в обороні української мови і літератури, самовільно наказаної та переслідуваної царем і його прислужниками та шпіонами»²⁴. Але чи була ця українська література, про яку О. Пипін, за характеристикою І. Франка, написав кваліфікований нарис, потрактована в ньому як окрема слов'янська література, а чи як відгалуження російської? Якщо в кого (зокрема у Франка та й О. Огоновського) були з того приводу ілюзії, то вони розвіялися після появи у журналі «Вестник Европы» (1890) рецензії О. Пипіна на «Історію літератури руської» за назвою «Особая история русской литературы. По поводу книги О. Огоновского».

О. Пипін недвозначно заявив, що «южная и северная Русь составляли некогда одно племя и одно государство и имели один литературный язык»²⁵. А що стосується нового часу, то, на переконання О. Пипіна, не може бути жодного літературного сепаратизму і роздвоєння, українська література може бути лише

²³ Чехович К. Омелян Огоновський як історик української літератури / Константин Чехович // Слово. – 1936. – Кн. 1. – С. 100.

²⁴ Франко І. Збір. творів : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 115.

²⁵ Пыпин А. Особая история русской литературы. По поводу книги О. Огоновского / А. Пипин // Вестник Европы. – 1890. – Сентябрь. – С. 259.

провінційною, яка не становить загрози, щоб проти неї воювати, але й не може претендувати на визнання самостійною²⁶.

Втім, якщо для О. Огоновського така реакція на його працю була несподіваною, то І. Франко ще 1881 р. передбачав подібний варіант, переказуючи слова зі статті російського вченого «Об изучении древней русской словесности» про те, що «навіть коли б уважати український і великоруський народи одним народом, то й тоді не слід би заборонювати відмінного і окремого письменства українського, позаяк буйність і багатство бокових галузей не становить ущербу для головного пня, але іменно свідчить о його силі і живості»²⁷. Франко в цей час такі слова вітав. Але в 1890-х рр. ситуація змінилася. У тоні Пипіна вже не було сумніву стосовно великоруського і українського народів як одного народу, а Франко з позицій соціал-демократизму остаточно переходив на національні позиції – ім'я Пипіна з'являлося переважно у його працях про пам'ятки давньоруської літератури. О. Огоновський сам виступив в обороні своїх поглядів, дійшовши висновку про відхід Пипіна від своїх попередніх поглядів про самостійний розвиток української мови й літератури. К. Чехович думки про зміну поглядів О. Пипіна не поділяв, хоча рація тут була радше на боці О. Огоновського.

Зате еволюцію поглядів І. Франка від соціал-демократичної до національної орієнтації Чехович простежив як у загальних світоглядних засадах, так і конкретно на матеріалі поеми «Мойсей», яку вважав завершенням цього еволюційного процесу. Згодом він долучив до аналізу постаті Мойсея ще й постать Івана Вишенського, щоб до мотиву звільнення «з грійливої атмосфери Драгоманова чи соціалізму взагалі» додати мотив еволюції від атеїзму до визнання, за словами самого поета, «регенераційної сили християнства», яке змінило «моральні погляди людей», породило приклади самовідречення заради любові для інших.

Саме такий перехід від самотності до суспільної праці на користь громади, прагнення повернутися до України на заклик

²⁶ Там само. – С. 263.

²⁷ Франко І. Збір. творів : у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 115.

послів, що відвідали його в яскині і кликали повернутися до активних громадських справ, вважає Чехович виявом християнського ідеалу в «Івані Вишенському», що остаточно реалізувався у «Мойсеї»: те, що Вишенський в останні хвили хотів зробити, те стало основою життя Мойсея.

Видається усе ж, що таке трактування є відступом від релігійного канону і набуває виразних ознак світськості, що, зрештою, відчував і сам Чехович і що породило «різночитання» поеми «Мойсеї» як серед інших представників богословської думки, так і серед літературних критиків католицького кола. Чехович визнає:

той час, коли Франко писав свою поему «Іван Вишенський» [...], еволюція думок в ділянці релігійній у нього ще не поступила далеко, і саме тому в останніх двох строфах першого розділу цієї поеми він помістив дуже непохвальну оцінку монашого життя. Описуючи монашу оселю на Атонській Горі, Франко закінчує цей опис такими словами:

Плачуть жалібно ті дзвони, мов нарікання докори
На людей, що змєртливи пречудовий сей куток,
Що гніздо думок високих, школу поривів героїських,
Пристань для орлів змінили на сумну тюрму для душ.²⁸

Та проте згодом риси такого механістичного детермінізму, вважає дослідник, поет переадресував Азazelеві – демоні пустелі. Що ж стосується самої постаті Мойсея, то деякі католицькі критики бачили в ньому розходження з біблійним Мойсеєм і на цій підставі відмовляли Франковії поемі в художній вартості взагалі.

«Передовсім треба зовсім різко відділити біблійного Мойсея від Мойсея Франка, – писав Гавриїл Костельник у книзі «Ломання Душ». – Не вільно нам запозичати собі даних з Біблії, бо біблійний Мойсей зовсім інший характер, зовсім інша людина»²⁹. Він не творить жодного чуда і постає не як Божий посланець, а як тверезий раціоналіст: він «виразно резигнує з тої почви, з якої виростає значіння біблійного Мойсея», а «ся почва, се чуда, які Мойсей

²⁸ Чехович К. Постаць «Івана Вишенського» і «Мойсея» в творчості Івана Франка / Константин Чехович // Слово. – 1937. – Ч. 3. – С. 99.

²⁹ Костельник Г. Ломання душ : з літературної критики / Др. Гавриїл Костельник. – Львів, 1923. – С. 73.

ділав, його непохитна жива віра в живого Бога, його великі діла, його строгість»³⁰.

Костянтин Чехович не вимагає від І. Франка ідентичності Мойсея з біблійним пророком. Для нього важлива філософська сутність цього образу. Те, що Франко відступив від біблійного оповідання, показавши смерть Мойсея не як кару за те, що він вшанував його перед синами Ізраїля, як про це сказано в Біблії, а за те, що його відштовхнув власний народ, зневірений сорокалітнім блуканням по пустелі, критик трактує не як заперечення Біблії, а як право поета на власні філософські узагальнення, посиляючись на таке твердження у «Передмові» Франка до поеми:

Крайній вислів тої психологічної реакції, що в душі поета виривається словами: «Одурив нас Єгова!», не був зовсім тріумфом демона-спокусника, який у тій хвилі зо сміхом відступає від Мойсея, але був тільки зазначенням межі людської віри та людської сили, до якої дійшовши, Мойсей почуває слова самого Бога, що розкривають йому далеко ширший кругозір від того, який міг розкрити йому Азазель, прояснюють йому високу мудрість провидіння, що кермує долею народів, і дають його душі і тілу остаточне заспокоєння»³¹.

Чехович робить свій висновок, що і постать Івана Вишенського, і постать Мойсея є об'єктивацією власної душі поета, якому теж довелося зазнати немалих кривд, пережити немало сумнівів у роздумах, «чи вірна наша, чи хибна дорога?».

Пошуком «вірної дороги» пройнята творча думка Чеховича, про що б він не писав – про мовознавчі та літературознавчі теорії, найвизначніші твори української літератури тощо. Такий підхід владно диктувала передгрозова атмосфера доби. Література служила в цей час містком для переходу із сфери естетики у сферу історіософії, естетики, релігії.

Для представників католицької критики, до яких належав Костянтин Чехович, однією із найактуальніших проблем була проблема взаємин між націоналізмом і релігією. Дві чи не найпопулярніші течії в тогочасній суспільній свідомості, два чи не найвпливовіші

³⁰ Там само. – С. 90.

³¹ Франко І. Збір. творів : у 50 т. – К., 1976. – Т. 5. – С. 207.

фактори суспільного руху перетиналися між собою, у чомусь солідаризуючись, а в чомусь протистоячи один одному.

Цим проблемам присвячені два реферати ученого – «Гене́за і суть націоналізму» та «Християнський націоналізм». Прочитані в рамках суспільного тижня, що включав серію доповідей на тему «Націоналізм і християнство», вони були видані під одною обкладинкою накладом Товариства «Обнова» в 1939 р. перед вступом радянських військ до Львова і мало не всі були спалені. Авторіві вдалося буквально вигребти з попелу вцілілі примірники. Тимчасом ця книжечка містить немало цікавого для з'ясування поглядів критиків католицької орієнтації.

Засадничу базу українського націоналізму К. Чехович вбачав у любові до власної нації як до унікального, неповторного феномену, яку Т. Шевченко передав образною формулою: «Немає в світі України, немає другого Дніпра». Він пов'язує генезу націоналізму з формуванням етнічно-культурної цілісності, яка стає основою нації. Але, стверджує учений, активна любов до своєї нації є бажаним і природним почуттям доти, доки не набуває характеру колективного егоїзму і не вступає у конфлікт із засадами християнської етики.

Націоналізм у трактуванні К. Чеховича, зауважує М. Комариця, не передбачає переродження у шовінізм і імперіалізм, оскільки вчений «виразно розмежує позитивну національну ідею та крайні форми її інтерпретації, зокрема фашизм»³², зауважуючи:

Протихристиянські тенденції деяких націоналістичних теорій чи проекти дехто помилково зачисляє до самої суті націоналізму, а через те мусить дійти до помилкового висновку, ніби націоналізму взагалі не можна узгіднити з християнською релігією.³³

Характерний приклад такої інтерпретації вчений вбачає у праці тогочасного німецького філософа Альфреда Розенберга «Міф ХХ століття» і висловлює застереження, що «коли німецький

³² Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х років ХХ ст. / Мар'яна Комариця. – Львів, 2007. – С. 98.

³³ Чехович К. Гене́за і суть націоналізму. II Християнський націоналізм / Др. Константин Чехович. – Львів, 1939. – С. 17.

націоналізм прийме в цілості ту помилкову протихристиянську концепцію Розенберга у теоретичні підвалини свого світогляду, тоді німецька нація переживе трагедію розбудови свого національного храму на крихких підвалинах помилок і протихристиянських фікцій, а другим націям дасть відстрашаючий приклад, якими думками не можна оживляти і гартувати національного організму, якщо ми не хочемо його вкінці-кінців затроїти»³⁴. Застереження це виявилось буквально пророчим.

Відзначимо також, що К. Чехович вважав ідеологію німецького расизму шкідливішою від атеїзму соціалістичних концепцій, бо соціалізм, за його словами. – теорія, що відмирає, а націоналізм – теорія, історична роль якої тільки починається.

Етичне начало в поглядах К. Чеховича як на націю, так і на національну літературу було епіцентром, у якому сходилися погляди всіх західноукраїнських літературознавців міжвоєнного періоду, яких, попри розбіжності в окремих питаннях, об'єднує християнська орієнтація.

У час тотального насадження атеїзму в підрадянській Україні та стимулювання до переходу на латинський обряд українського населення з боку польської влади, що практично означало його асиміляцію, критики т. зв. католицької орієнтації, одним із чільних представників якої був Костянтин Чехович, під гаслом християнського націоналізму стояли на сторожі української національної ідеї і національної культури. У своїх працях виявляли і широку ерудицію, і естетичний смак, що гарантує їм заслужене місце в українському літературному процесі ХХ ст.

³⁴ Там само. – С. 13.

ВИПРОБУВАННЯ ДУХУ: проблема духовності в прозі Миколи Хвильового

Початок ХХ ст. позначений особливою увагою української літератури до проблеми духовності. Філософські пошуки європейських мислителів в епоху *fin de siècle* призвели до панування настроїв песимізму, невизначеності та невлаштованості людини у світі, морального релятивізму та знецінення духовних вартостей. Проголосивши «смерть Бога» задля утвердження «надлюдини», Ф. Ніцше неодноразово дорікав християнській релігії за апологію жертвності, ушляхетнення покірливості і прагнення давати «втіху страдникам, мужність пригніченим і зневіреном, опору й підтримку несамостійним»¹. Такі акценти у світоглядних орієнтирах добре узгоджувалися з ідеологіями покоління, що після Першої світової війни і «романтичної віри в торжество революційних ідеалів»² намагалося знайти нового бога, а відтак створити інший світ із відповідними цінностями.

Микола Хвильовий, як і багато інших яскравих представників української літератури 20-х рр. ХХ ст., у своїх художніх творах не лише продемонстрував, за якими законами живе постреволюційна епоха, а й звернув увагу на те, як навіть за умов тотального заперечення духовності людина намагається зберегти бодай її уламки задля можливості відродження людського духу принаймні

¹ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Фрідріх Ніцше. – Львів: Літопис, 2002. – С. 60.

² Жулинський М. Талант, що прагнув до зір / Микола Жулинський // Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 17.

в майбутньому. М. Жулинський у передмові до двотомного видання творів письменника вказав на своєрідний парадокс, що червоною ниткою проходить через усю його прозу: з одного боку, «для Миколи Хвильового революція – це досвітня симфонія, яка зачаровує і кличе у “замрійну далеку далину”, манить і окрилює»³, а з іншого, щира романтична віра в торжество революційних ідеалів поступово зазнає фіаско, утверджуються настрої зневіри, тривоги, а відтак у твори проникають нотки «їдкої іронії» і «безжального сарказму»⁴.

Микола Хвильовий не прагне досліджувати світ, який принесла з собою нова історична епоха, він, радше, окремими штрихами фіксує фрагменти «раю», породженого революцією, протиставляючи його старому часові і позачасовому вимірові існування. Персонажі оповідань та новел письменника, співаючи «Інтернаціонал» і звинувачуючи одне одного в бездіяльності під час боротьби за нове життя, в цьому новому житті від недоїдання зазіхають на дитячі харчі («Колонії, вілли...»); захоплюючись технізацією індустріальної доби, звертають свої погляди на дорогу за містом, де «пасуться по-провінціальному гуси»⁵, або на небо з зорями, яке дозволяє осягнути в голові і в серці мудрість життя (1:149) («Редактор Карк»); не розуміючи тонкощів ідеологій – «більшовиків, повстанців, білих, червоних, комуністів, зелених, бандитів, партизанів» (1:203), – відчують ностальгію за патріархальним укладом життя, коли земля, ліс і луки належать людині, а не партії чи ідеології («Шляхетне гніздо»). Людина в творах Хвильового усвідомлює, що шлях до омріяної мети позначений її пролотою кров'ю, але найгірше те, що сама мета виявилася оманною. У «Чумаківській комуні» революція «промчалась» над повітовим містом, «зламала декілька вікон, зруйнувала чимало будинків, розбила гурт сердець» (1:219); Ньюся («Редактор Карк») вночі постійно прокидається і прислухається до «гайдамаччини, махновських рейдів, тачанок» (1:153),

³ Там само. – С. 14.

⁴ Там само. – С. 17.

⁵ Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 142. (Надалі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в дужках через двокрапку відповідні том і сторінку).

а персонажі «Синього листопада» несподівано для себе опиняються у казково-безвихідній ситуації: «Підеш направо – загризе вовк. Підеш наліво – уб'єшся в ярку. Це правда. Це дійсність» (1:217).

Дійсність стає ірраціональною, але якщо казкова ірраціональність передбачала здатність героя вціліти і перемогти на загрозовому шляху, то ірраціоналізм постреволюційної епохи змушує людей відчувати себе мешканцями особливої «санаторійної зони», виходу з якої немає: «І тоді знову прийшла думка, що він [Хлоня. – М. Г.] відсіля ніколи не виїде, що відсіля, з санаторійної зони, нема шляхів» (1:459). Крик санаторійного дурня сприймається як крик життя. Люди воюють за химерні ідеї, не розуміючи їх сутності, живуть майбутнім, яке невпинно віддаляється і перетворює теперішнє на недо-існування, ніби-існування, що межує з божевіллям. Ф. Ніцше свого часу влучно зауважив, що божевілля окремих індивідів вважається винятком, а «божевілля гуртів, партій, народів, історичних періодів – правило»⁶. З таким божевіллям стикаються персонажі «Санаторійної зони», які переконують інших і самі себе в швидкому відродженні нації, але не можуть позбутися власної самотності серед «сірих, скучних обличч»; вони перебувають у стані очікування на майбутнє щастя, але інтуїтивно відчують, що «епоха, як та прекрасна незнайомка, вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом зникла» (1:455), перетворившись на «якусь нову дичавину», «модернізовану тайгу азійщини» (1:488). У кімнатах, де висіли портрети царів, з'явилися обличчя Леніна, Троцького і Карла Маркса («Заулок»), поклоніння «одному богові» змінилося возвеличенням іншого («Бандити»), однак новий світлий і справедливий світ не лише не перестав бути ілюзією, а виявив сучасникам свою істинну суть. Молода телефоністка, яка ніколи не переймалася політикою, завдяки нареченому покладає сподівання на більшовиків, але зазнає насильства від махновського загону, до якого тепер належить її коханий («Наречений»). Події змінюються так швидко, що звичайна людина за ними просто не встигає, стає жертвою власної довірливості, приречена безперестанку спостерігати за крахом високих ідеалів.

⁶ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 73.

Символічною в цьому контексті є ситуація звичайної «маленької людини» з «Елегії»: старий газетяр думає про радість життя, але постійно падає разом зі своїм товаром на брудну землю.

Прихильники «нового раю» здебільшого навіть не замислюються над тим, що раз у раз вдаються до свідомих самооман, які, зрештою, заважають людині просто бути собою. Їм постійно доводиться щось удавати – то велику поінформованість у шахтарській справі («Майбутні шахтарі»), то захоплення від радянської республіки при непереборному бажанні жити і працювати в Європі («Зав'язка»), то невміння відрізнити чорне від білого («Арабески»): «Комунари хвилювались, але вони знали, що їм бунтувати не можна, а можна говорити... що курорт дуже гарний, і коли риба гнила, то це – помилка, або вона зовсім не гнила... вони знали, що таке дисципліна і що таке для всесвітньої революції ця неприємна деталь» (1:312).

Удавання, видавання одного за інше, *підміна понять* у цьому світі виявилися нормою, і саме це стало причиною його приреченості, як і критерієм хибності відповідних ідеологій. М. Блюменкранц надзвичайно глибоко проник у філософію підміни: «Антихрист – це не просто анти-Христос, а лже-Христос, тобто підміна, обман. Це не сила зла, яка протиставила себе Богові як диявол, а зло, що прикинулося благом, одягнуло личину добра»⁷. Епоха, одержима хворобливою пристрастю до творення кумирів, апелює до «підміни космічної ієрархії лже-ієрархіями масових ідеологій», а це призводить до «демонізації людського існування і до руйнування духовних основ культури»⁸. Така лже-сакралізована ідеологія, яку представила, зокрема, радянська влада, вибудовує хибну ієрархію цінностей, адже вона руйнує духовну основу, залишаючи після себе порожнечу⁹. «Я (Романтика)» М. Хвильового дуже добре виявляє наслідки такої підміни. Я, «бандит – за одною термінологією, інсургент – за другою» (1:323), жертвує власною матір'ю (а відтак і «доброю» часткою своєї душі) в ім'я ірреальної «загірної

⁷ Блюменкранц М. В поисках имени и лица / Михаил Блюменкранц. – Киев–Харьков : Дух і Літера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – С. 18.

⁸ Там само. – С. 62.

⁹ Там само. – С. 117.

комуни», що, за слушним спостереженням Н. Зборовської, пропонується як «ціннісний об'єкт-замінник»¹⁰ – матері і Богоматері, що втілюють духовні основи існування. Віддаючи наказ про розстріл людей, вина яких лише у тому, що вони чекають на Месію-Спасителя, главноверх чорного трибуналу комуни радить зробити Месію з чека, тобто провокує на підміну цінностей. У «Санаторійній зоні» з'являється спроба назвати Месією «майбутній анархізм» (1:445), але, очевидно, немає значення, ким саме виявиться лже-Христос: результати все одно будуть позначені печаттю демонічного. Брати, опинившись у ворожих таборах під час громадянської війни і зробивши зі своєї ідеології Месію, повстануть один проти одного, як біблійний Каїн проти Авеля («Мати»). Б'янка із «Сентиментальної історії» у «химерному краю диких і темних доріг до романтичної комуни» (1:490) опановує фах машиністки, але з'ясовує, що світ, у який вона потрапила – це світ, у якому доводиться зустріти матір, збожеволілу після того, як трамвай збив її дитину, або слухати поради-здивування, на зразок «невже я й досі не доміркувалась, що моїм обличчям і моєю фігурою можна цілий світ перевернути?» (1:491).

Важливо, однак, те, що порушена проблема виходить за рамки ідеї «загірної комуни». Ю. Шерех слушно виступив проти того, щоб усюди в прозі Хвильового відчитувати лише радянську систему: «[...] а чому б не розуміти під цим землю взагалі, а може й не землю, а життя? Світ? Світи?»¹¹. Головне у творах М. Хвильового – не політика, а знецінення вартостей, яке можливе за будь-якої епохи, готової, за висловом Ф. Ніцше, «пожертвувати Богом за Ніщо»¹². Замість того, щоб перед Великоднем відчувати радість Христового воскресіння і відродження людського духу, персонажі думають про те, як влаштувати вибух на заводі («Злочин») або про антирелігійну пропаганду («Іван Іванович»). Смерть Бога, втрата духовного виміру життя, постулювання відносності цінностей

¹⁰ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 285.

¹¹ Шерех Ю. Хвильовий без політики / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 58.

¹² Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генезис моралі. – С. 54.

людського існування – не що інше, як «безумна спроба встояти на ногах, перед тим підризавши собі сухожилля»¹³. Захопившись безрелігійною етикою, прихильники комуни, обурюючись, апелюють до Бога, якого викинули зі свого життя; виступаючи проти хреста, самі приходять з «міжнародним знаком» Червоного Хреста; спалюючи ікони, чекають чуда у вигляді гніву Божого («По Барвінківському району»).

Така ситуація зумовлює, з одного боку, тяжку душевну кризу, а з іншого – намагання якось збагнути суть того, що відбувається. Як наслідок, у прозі М. Хвильового з'являється спектр *інтелектуальних ідей*, закорінених у сучасності, але з проєкцією на загальнолюдський вимір. С. Павличко слушно звернула увагу на особливу «подвійність дискурсу» цього письменника, який «під криттям комуністичної риторики» намагався «протягнути деякі неортодоксальні, а тому небезпечні для системи ідей»¹⁴. Персонажі Хвильового – часто або розчаровані революціонери, або роздвоєні люди, змушені в різних обставинах поводитися і навіть думати по-різному. Очевидно, саме тому вони сумніваються, дискутують з іншими і собою, порушуючи важливі для свого існування проблеми. У «Вальдшнепах» Дмитрій Карамазов у розмовах з Вовчиком та Аглаєю висловлює провокативні тези про «мамулуватість» (2:206) української нації, про її «закобзарену» (2:221) психіку, про розквіт філософії як ознаку недорозвиненості суспільства (2:212) чи про мету, яка виправдовує засоби: «тільки через убивство можна прийти до цілковитого соціального очищення» (2:211). Однак такі твердження не варто розглядати як справжні переконання Карамазова. По-перше, і наратор, і інші персонажі твору вказують на те, що він не зауважує елементарної непослідовності у своїх думках, а по-друге, за проникливим висновком Аглаї, таких «Карамазових сьогодні тисячі». Вони опинилися на «якомусь ідіотському роздоріжжі», шукаючи виходу з зачарованого кола, спровокованого зрадженими ідеалами. Такі люди хочуть розв'язувати проблеми універсального значення, але роблять це «в хаосі своєї ідеологічної

¹³ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 45.

¹⁴ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – С. 174.

кризи», а відтак «їм на роду написано тривожити громадську думку» (2:261–263). Важливо, що і Аглая, і Вовчик, філософуючи, теж уподібнюються до свого співрозмовника, всі разом репрезентуючи, як влучно зазначив М. Шкандрій, «українську свідомість, що стала на борню сама з собою»¹⁵.

М. Хвильовий, пропонуючи своєму читачеві різні ідеї та переконання, не намагається щось категорично стверджувати, декларувати власну позицію з приводу порушеної проблеми. Персонажі, яким автор доручає висловлювати ті чи інші міркування, – не ті люди, яким можна безапеляційно вірити. Сестра Катря («Санаторійна зона») прагне з'ясувати суть марксизму, «пізнати природу людини», «раціоналізм і практичну справу», визначитися зі своїм ставленням до міщанства, але її філософування – це химерна плутанина «Шпенглера, Бергсона, революції, кохання», що зіштовхується з «мовчазною стіною» істини (1:397–400). Анарх, утікаючи від санаторійної публіки, завжди потрапляє до санаторійного дурня, який уважно розглядає обгортки з цукерок, очевидно, шукаючи там відповіді на «свої, йому одному зрозумілі, запитання» (1:428–429), а сам анарх приходиться до висновку про складну природу людини: можна багато міркувати над складними філософськими ідеями, але «навіть геній, коли його вкусить несподівано блоха, враз забуває світові проблеми і думає тільки про маленьку блоху» (1:439). Остаточної відповіді у дискусійному просторі творів Хвильового немає. Читач здебільшого потрапляє у «простір сумніву... задуманий як продуктивний простір співтворення тексту, якогось непроявленого паралельного сюжету, присутності Іншого»¹⁶.

Винятком із такого «простору сумнівів» є *філософія людини*, щодо якої в прозі М. Хвильового можемо простежити певні акценти. Наратори та персонажі неодноразово висловлюють жаль з приводу того, що людина в сучасну епоху перестала бути цінністю. Тривале кровопролиття виховало в суспільства байдужість

¹⁵ Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – С. 350.

¹⁶ Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 159.

до тисяч померлих, притупилася адекватна реакція на смерть, напівживі люди опинилися в одній ямі з мертвими тілами («Бараки, що за містом»). Людина як така постала перед загрозою виродження власне людської природи, адже духовну сферу відсунули на периферію суспільного існування. Аборт не сприймається як вбивство, бо інтереси суспільства вимагають їхати «в центр на дуже відповідальну роботу» (1:230) («Чумаківська комуна»). Зразковий партієць, товариш Старк («Щасливий секретар»), не може поїхати до маленького сина, який лежить при смерті, бо прийшла телеграма про призначення в інший район і вимога терміново приступити до виконання своїх обов'язків. Згадка про сина була тим єдиним, що дозволяло стороннім бачити «схвильованого молодого батька», а не «заклопотаного суворого організатора», не «машинізовану людину» (2:295). Відмова поїхати до сина свідчить про перемогу «машинізованої істоти» над людиною, про перетворення персонажа на механізм, який повинен виконувати свою функцію впродовж визначеного терміну придатності. Власне, це викликає непереборне відчуття трагізму в тих персонажів, які, перебуваючи на межі «нормальності», здатні замислитися над найважливішим. Хлоня з «Санаторійної зони» тривожиться, бо «всі ми скоро розучимося промовляти один до одного. Скоро ми зовсім забудемо тиху задушевність і будемо не то машинізованими хижакками, не то хижими машинами» (1:470); анарх усвідомлює, що «процес машинізації людини іде неухильно», адже, коли в людини забрати її найкращі почуття, вона перетвориться на додаток до машини, і майбутнє як «прекрасний запашний сад» виявиться не більше, ніж маревом (1:401–402).

Боротьба за науково-технічний прогрес, примат ідеології над людською унікальністю, прагнення знайти місце під сонцем за будь-яку ціну опускає людину до рівня представників тваринного світу. Майя, визнаючи дарвіністські закони боротьби за існування, водночас наголошує, що «все-таки людина повинна чимось ризикнути від гадини» (1:450), а Карно, що часто постає як внутрішній голос персонажів «Санаторійної зони», провокує санаторійного дурня: «Ти думаєш, що ти живеш? Ні! Ти не живеш, а тільки жеврієш. Тебе, Хомо, нема. От нарочито полапай себе. Почуває тіло

чи ні?... Станеш ти, скажемо, в отару корів та коней, і хіба тебе можна відрізнити від них?» (1:440). На перший погляд, такі уподібнення можуть здаватися перебільшенням, однак обґрунтованість цих паралелей доводять персонажі, на зразок «свідомої» піонерки («Оповідання схвильованої Ганки»), яка, захопившись боротьбою зі «шкідниками революції», зраджує свого батька, або главковерха чорного трибуналу («Я (Романтика)»), котрий у материних обіймах «ховав від гільйотини один кінець своєї душі» (1:327), але згодом застрелив матір в ім'я загірної комуни. Подібні епізоди дуже добре засвідчують, що відмова від морально-етичних норм, зумовлена «смертю Бога», спровокувала «смерть» самої людини. Як слушно зауважив М. Блюменкранц, «Бог помер», і людина, здійснивши «стрибок із царства необхідності в царство свободи», «виявилася не надлюдиною, а жалюгідною мавпою»¹⁷.

Епоха зробила все для того, щоб уніфікувати людей, перетворити на функції й маски, але твердження «люди однакові» так чи інакше в творах Хвильового з'являється поруч із «люди різні» (1:167) («Юрко»); апологетів нового світу спонукають бачити тільки «жучка», але увагу наратора привертають усе-таки особливі очі молодої жінки («Кіт у чоботях»); прагматична доба спонукає приписувати речам лише матеріальну цінність, але подекуди людина ще залишає в собі здатність зберегти подушку як спогад про маму (1:143) («Редактор Карк»), завдяки сливам повернутися в дитинство («Дорога й ластівка») або сприйняти віолончель як «живу істоту» (1:369) («Лілюлі»). Як птаха у диптиху «Дорога й ластівка» намагається вирватися з закритого простору кімнати до сонця, так і людина шукає порятунку від машинізованого світу своєї доби. Вона ще спроможна побачити, як «широка церква проколола хрестом мовчазне небо» (1:207) («Синій листопад»), абстрагуватися від «помийної ями» і «помріяти про небеса» (1:268) («Кімната ч. 2»), побачити в очах іншої людини Христа і стати перед нею навколішки («Кімната ч. 2», «Легенда»).

Власне, здатність побачити поруч із собою Іншого, почути його і полюбити є тим індикатором, що дозволяє визначити рівень

¹⁷ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 221.

«людяності» в людині. У прозі Миколи Хвильового тема *любові*, на перший погляд, посідає незначне місце. Стосунки «його» та «її» часто здаються випадковими, другорядними, навіть супровідними, підпорядкованими іншим сюжетним подіям. Вони також переважно залишаються без розвитку, немовби зависають у невідзначеному просторі, що взагалі характерно для стилю Хвильового. Однак таке перше враження насправді помилкове. Любов – одна з найважливіших проблем у творах цього письменника, але вона існує не так у вимірі інтимної сюжетної лінії, як на глибинному рівні авторської філософії, часто захованої у підтекст. Автор пропонує окремі штрихи, натяки, щонайбільше поодинокі висловлювання з цього приводу в устах конкретного персонажа, зобов'язуючи свого читача переосмислювати побачене й почуте та робити відповідні висновки.

Про важливість згаданої проблеми, з одного боку, і водночас особливу манеру її опрацювання, з іншого, красномовно свідчить нарис «Про любов». Назва відразу створює для читача очевидний горизонт сподівання, однак реципієнт даремно шукатиме в творі раціонального аналізу цього почуття (на зразок трактату Стендаля) або ж сокровенних людських переживань у наративі. Ідеться всього-на-всього про любов людей до радянської влади і того нового життя, яке вона подарувала. Проте не варто відразу ж зараховувати Хвильового до когорти апологетів радянського життя. Ідеться, радше, про вже згадуваний іронічний відтінок, характерний для стилю письменника.

Проблеми існування любові в умовах нового життя Хвильовий торкається чи не у всіх своїх художніх творах. Проза Хвильового недвозначно дає відчутти, що нова епоха, пов'язана з приходом радянської влади, де-факто зруйнувала сімейні цінності: «– Геть сім'ю! – Хай живе холоста жінчина! – ...можна двох любити? – Це залежить від того, як ви знаєте історичний матеріалізм»(1:164–165) («Кіт у чоботях»). Зруйнувавши церкву, а відтак і церковний шлюб, радянська культура замість присяги на любов і вірність запропонувала щонайбільше звичайний штамп у паспорті, а часто взагалі вимагала пожертвувати особистим задля суспільного. У «Синьому листопаді» Вадим, «закоханий у комуну», навіть перед смертю

відмовляє собі в праві любити, переконуючи себе у неспівмірності масштабів власного почуття і майбутнього комуни. Він бачить, що Марія до нього не байдужа, і відчуває, що мимоволі відповідає їй взаємністю, але єдине, що може сказати своїй «товаришці»: «Так, Маріє, і я люблю твою любов. Але я дивлюсь на нашу сучасність з XXV віку, коли наша сучасність сива... чую, як по нашій республіці ходить комуна... І що наші трагедії в цій величній симфонії в майбутне?» (1:208). Коханння виявляється приреченим: для нього немає місця, не вистачає часу, не ті умови. Навіть смерть Вадима супроводжує схвильований голос Марії: «По оселях урочисто ходить комуна» (1:218).

Позбавлення права на любов і превалювання загального над одиничним пов'язані з проблемою втрати людської унікальності. Сайгор («Пудель»), хоч і здатний побачити в обличчі Тат'яни «хороші теплі лінії», відчуває себе ніяково, бо зустрічає дівчину не у звичних умовах: йому ближча атмосфера різних установ, де бачить сотні таких самих «машиністок, ремінгтоністок, стенографісток, журналісток», які йому здаються автоматами, манекенами і в яких навіть не може розпізнати індивідуального обличчя – ні красивого, ні потворного (1:346–349). Зрозуміло, що спроможність бачити в жінці лише «-істку», яка за потреби може також «розв'язати з секретарем полову проблему в світлі “співчуваючої етики”, здається, на канапі» (1:459), заважає не лише відкрити у ній істинну жіночу сутність, а й навіть, як того прагнуть персонажі-творці, розпізнати в ній «жінчину революції». Марія з «Арабесок» сумнівається в можливостях свого друга-співрозмовника створити образ такої жінки: «Я тобі не вірю, тому що ти й досі не показав жінчини в революції... ти її не покажеш, бо в твоїм уявленні вона не більше, як самичка» (1:308).

Ситуація ускладнюється тим, що таке уявлення про жінку складається навіть у самих жінок. Б'янка із «Сентиментальної історії», розмірковуючи з приводу того, «чим живе цей прекрасний цвинтар – так звана гнила Європа», згадує «чистих і хороших» тургеневських жінок і усвідомлює: «навіть я, що не знала ще жодного чоловіка, навіть я давно вже загубила свою чистоту і свою невинність» (1:508). Перебуваючи поруч із людьми, для яких

людські цінності нічого не означають, Б'янка відчуває, що мимоволі заражається вірусом «гнилизни» і стає людиною своєї епохи. Подруга дивується її незайманості і радить поїхати на п'янку й любовну оргію, де за її «чисте» тіло дадуть дві тисячі карбованців. Героїня не може зрозуміти, що відбувається, вона відчуває, що дедалі частіше їй доводиться втікати від самої себе, що ступати на дорогу подруги їй щось всередині не дозволяє, однак становище «не такої, як інші» прирікає, як правило, на нерозуміння, самотність і навіть глузування. Згадати хоч би «Лілюлі», де Маруся з реготом розповідає анекдоти про стару діву, яка переживає через те, що її зганьбив курортний лікар. Подив і насмішки «людей свого часу» зумовлені не тим, що та чи інша дівчина не зазнала любові, а її чистим, не оскверненим тілом, відмовою від так званого «вільного кохання».

Варто відзначити, що пропагування вільного кохання на противагу традиційним морально-етичним нормам пов'язане не тільки з приходом радянської влади. М. Маєрчик, досліджуючи дошлюбні інтимні стосунки серед молоді в селах і містах Східної та Центральної України на зламі ХІХ і ХХ ст., приходять до висновку про існування в цей час двох різних та взаємовиключних програм «правильної» дошлюбної статевої поведінки дівчат: скромність, зберігання цноти і «спільне спання» з парубками після вечорниць, яке підтримували навіть деякі батьки (оскільки це свідчило про повноцінне життя дівчини і її успіх серед осіб протилежної статі), але без репродуктивної сексуальної практики¹⁸. Зіткнення цих двох «програм» М. Хвильовий продемонстрував у «Житті»: сімнадцятилітній Оксані пора на вечорниці, батько не пускає, але змушений піти на поступки після того, як парубки обмазали ворота дьогтем. Після «спільного спання» з комуністом Мишком Оксана зачала дитину, проте «нова Катерина» (алюзії на Шевченкову героїню в тексті Хвильового очевидні) не повторила долі своєї попередниці. Зрештою, фінал твору відкритий: замість закінчення історії – стан завислості, чекання. Однак не варто, мабуть, робити

¹⁸ Маєрчик М. Дошлюбні інтимні стосунки серед молоді в селах і містах Східної та Центральної України на початку ХХ століття / Марія Маєрчик // Україна модерна. – К. : Критика, 2010. – Ч. 6 (17). – С.103–109.

висновки про те, що письменник в оповіданні «Життя» «зворушливо ідеалізує образ сільської дівчини Оксани»¹⁹. По-перше, Оксана порушила навіть другу, вільнішу, модель «правильної» поведінки, а по-друге, що найважливіше, як зазначає Р. Мовчан, її мрії про щасливе подружнє життя пов'язані насамперед з містом²⁰, вона віддається Мишкові після поради подруги Гандзі «не випускати» вигідного кавалера, а після зникнення Мишка не відчуває жодного задоволення від власних спроб модернізувати традиційні морально-етичні норми: «це темне життя, – думає вона, – а хотілося світлого, молодого, як молодик» (1:130). Традиційне зруйноване, а нове – оманливе.

Цікавим і навіть двозначним у цьому контексті є, щоправда, оповідання «Із Вариної біографії». Варя, яка з чотирнадцяти років виявляла «охоту до чоловіків» і за порадою легковажної матері «закрутила любов з гетьманським офіцером» (що згодом виявився комуністом), народжує дитину поміж партизанами. Варто зауважити, що мить народження описана в стилі сакрального дискурсу: «В клуні зупинилась така урочиста тиша, ніби в яслах лежав не Варин карапет, а син легендарної Богоматері – легендарне немовля Ісус» (1:568). З одного боку, таке дивовижне раптове перетворення блудниці на Марію-Мадонну здається натягнутим, штучним, інколи звучить дещо іронічно, однак Хвильовий, відомий як романтик-вітаїст, дозволяє також інтерпретувати цей фрагмент як перемогу життя у «тривожні роки великої громадянської війни» (1:572).

Вітаїзм у прозі М. Хвильового пов'язаний також із природними потягами людини, від яких неможливо утекти. Персонажів часто бере в полон пристрасть, змушуючи їх віддатися, як і кожному істоту, покликові життя. Наталя («На глухім шляху») відчуває, як у ній починає «кипіти скажено друга молодість»: «налий усю мене столітнім медом, туманним хмелем, Олексю!» (1:177). Подібний хміль заволодіває Кармазовим при спогляданні Аглаїного тіла: «мигдалеві очі», «молоді груди» пробуджують у ньому

¹⁹ Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – К.: Вид. дім «Стилос», 2008. – С. 402.

²⁰ Там само. – С. 403.

«справжнього стривоженого самця» (2:237). Проблема більшості персонажів Хвильового, однак, у тому, що пробудження тваринних інстинктів витісняє людський вимір інтимних стосунків між чоловіком та жінкою. Ідеться навіть не про насильницьке оволодіння жіночим тілом, яке згадує редактор Карк (жінку його товариша згвалтували під час відступу одних військ і приходу інших) або яке спостерігаємо в «Нареченому», а радше про добровільне наслідування тваринної поведінки: «На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури... тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває, в садках.... А через дев'ять місяців вилуплюється дитина. Це гарно, природно, свіжо й людяно» (1:134). У незакінченій «Зав'язці» зникає навіть іронічний відтінок, звільняючи місце констатації факту: Шарко знав, що не покохає жінку, яка «працює на фабриці в тютюновому пилі», однак притискає її до себе так, що «це вже переходило межі жарту і набирало безпардонної похабщини» (2:199). Щось подібне бачимо і в «Пуделі»: у Сайгора «просковзнула мисль – мабуть, від нуди – як клапоть туману: підлізти до Татяни й навалитись, облапати її» (1:352). М. Блюменкранц, міркуючи над різними виявами любові, слушно зауважив, що, коли любов не піднімається вище від фізичної насолоди, людина залишається в полоні тваринної природи. У кращому випадку це означає лише продовження роду, в гіршому – «задоволення демонічного характеру від витіснення в собі й іншому образу Божого». Коли, крім чуттєвості, є душевна близькість, можна говорити про «олюднення стихії Еросу», про «тягу до духовного злиття, що є справжньою любов'ю»²¹.

Спроможність бачити в жінці (і чоловікові) лише тіло, «жінчину судити по фізії» (2:203), забирає право на любов у тих, хто не має шансів на конкурсах краси. На святкуванні нового року карлик Альоша («Лілюлі») розпачає через те, що красиві дівчата не звертають на нього уваги, однак, коли некрасива жінка зізнається йому, що хоче любити, карлик знаходить для неї тільки одну відповідь – плюнути в обличчя. Така філософія міжстатевих взаємин завдає страждання і некрасивій Уляні («Сентиментальна

²¹ Блюменкранц М. В поісках имени и лица. – С. 54–55.

історія»), яка, проте, певної миті, світиться такою «неземною красою», що нагадує Рафаелеву Мадонну (1:503), і красивій Б'янці, яка починає усвідомлювати, що чоловікам потрібне лише її тіло, а не вона сама. Діловод Кук намагається нею оволодіти, але боїться подальших фінансових претензій (на аліменти чи аборт), художник Чаргар, якому Б'янка була готова віддати свою цноту і навіть відчувала бажання «бути його рабою, маленькою і нікчемною біля його ніг» (1:510), приховує свій страх перед такими ж претензіями і свою нездатність любити за філософськими рефлексіями про спорідненість їх душ і творчу природу митця. Очевидно, що, розпізнавши особливу інакшість жінки, ці чоловіки так і не навчилися її любити. Одержимі всевладним Еросом, вони між «давати» і «брати» обирають друге, не замислюючись над обов'язком принаймні подумати про перше і перетворюючи таким чином любов на псевдо-любов, її низькопробний замітник. Е. Фромм, а слідом за ним А. Печарський, звернули увагу на те, що проблема невміння любити по-справжньому виникла ще в перших людей: Адам виправдовується, звинувачуючи Єву, замість того, щоб спробувати її захистити²². У світі персонажів Хвильового ця проблема ускладнюється рішенням брати і використовувати людину як річ. В результаті Б'янка, відчуваючи, що «святий романтизм своєї натури» долучила «до заголеної й брудної правди життя» (1:507), задля помсти Чаргарові, хоч і з відразою, але віддається Кукові. Мар'яна («Заулок»), співробітниця чека, з огидою згадує вакханалію в Гранд-Отелі і зумисне погоджується на інтим із сифілітиком, щоб легше було після цього накласти на себе руки.

Матеріально-плотський вимір інтимних стосунків, раціональний підхід до любові, сприймання людини як речі чи навіть засобу для досягнення певної мети, зрештою, перетворює кохання на гру. Леся («Ревізор») намагається коригувати свою любов до Валентина і фліртувати з ревізором, що стоїть вище від її чоловіка на суспільній драбині. У «Санаторійній зоні» основною темою

²² Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм // Фромм Э. Душа человека. – Москва : Республика, 1992. – С. 115; Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя / Андрій Печарський. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 131.

санаторійного будня стає так звана пуговка: «крутити пуговку – це крутити кохання в диких малинниках» (1:380). Кохання стає грою, яка вже має власну *ігрову* назву і свої правила. Майя постійно то кокетує з анархом, то глузує з нього, називаючи Савонаролою чи «доісторичним екземпляром», то, врешті-решт, зізнається, що вона – чекістка, і все її «кохання» – лише вдало спланована стратегія: «Я знала, що моє тіло, моя ласка розв'яже вам язик... Я вірила в це: до осені ви будете сидіти у підвалі» (1:476). Важливо, що проблема використання любові як засобу характерна для української літератури 20-х рр. ХХ ст. Н. Зборовська простежує в конкретних творах апелювання до «сексуальності брутальної, хтивої, агресивно-жорстокої»: «революційний клас» отримав доручення втручатися у статеве життя громадян, і навіть більше – «статеве мало підкоритися класовому й обслуговувати його»²³. Відтак зрозуміла гордість, з якою Майя заявляє, що «порушила свій дівочий стан... навіть не через звичайну тваринну злучку», а «через ідейну офіру», і що, оскільки звикла вистежувати й доносити, мала справу не з одним і не з двадцятьма чоловіками-«пацієнтами», кожен із яких був по-своєму віртуозом (1:477).

Гра зайшла так далеко, що її учасники почали замислюватися над рівнем майстерності-віртуозності своїх партнерів, вимірювати справжність кохання температурою «полум'я соціальної ідеї» (2:264), яким це почуття повинно підігріватися (Аглая з «Вальдшнепів»). Переконавання у необхідності такого взаємозв'язку спонукає Дмитрія Карамазова збайдужіти до своєї дружини і захопитися Аглаєю. Нездатна піднятися до питань про високі матерії, Ганна здається чоловікові «безцвітною», «якоюсь безвихідною», викликає ненависть своєю тихістю, ласкавістю і лагідністю. В Аглаї Дмитрій відчуває щось рідне і бажане, попри її схильність до цинізму, бажання провокувати, дратувати і навіть глузувати. Показово, що в таких «ігрових» умовах самі персонажі починають розуміти чи інтуїтивно відчувати безперспективність матеріально-утилітарного підходу до поняття кохання. Після Аглаїних

²³ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 310.

філософувать Вовчик, друг Карамазова, не може не звернути увагу своїй співрозмовниці: «ти надто вже просто говориш про кохання, ніби справа йде про якусь купівлю чи то продаж» (2:264). Анарх, мимоволі відчуваючи неприємні нотки в Майїному сміхові, перестає цікавитися її тілом і різко припиняє гру в кохання: «Давай не будемо валяти дурня!» (1:426). Навіть Майя, аналізуючи свої стосунки з анархом, спочатку переконує свого партнера в тому, що «взагалі ніякого кохання нема, а єсть тільки потяг до coitus'a» (1:405), а згодом замислюється над тим, що ані вона не кохала анарха, ані він – її: «ви мене не кохали, не кохаєте і не будете кохати... бо я чула – кохання зовсім не таке» (1:476). Рано чи пізно людина все ж таки усвідомлює, що справжня любов передбачає повагу, турботу, взаємну відповідальність, вимагає осягнути таємницю людини, адже «любов можлива лише тоді, коли двоє спілкуються одне з одним на найглибшому рівні існування»²⁴. Як зазначають філософи, «стихія сексуального поєднання сама по собі дає переживання безконечної єдності – але на час сексуального акту. Згодом партнерів охоплює самотність – поза стихією сексуальності-тілесності вони чужі одне одному»²⁵. Відчуття такої чужості неможливо пояснити жодними факторами чи аргументами. Це змушені визнати навіть затяті раціоналісти, які готові перетворити інтимне життя на гру, стратегію і тактику. Майя постійно приносить своє тіло в жертву, віддається «сильним, красивим самцям», однак зізнається анархові в тому, що кохала тільки некрасивого кирпатого юнака, який навіть не знав, як її взяти, але який, попри те, увесь час стоїть у неї перед очима.

Щоправда, більшість персонажів Хвильового принаймні час від часу відчувають потребу зберегти людський вимір в інтимних стосунках. У застиглість, сіризу, інколи навіть порожнечу світу раптово може ввірватися тепло і ніжність справжнього почуття: персонажі здатні зауважити, як «весняний вітрець б'ється в кучеряшки моєї нареченої» («Арабески», 1:310), взяти кохану в свої

²⁴ Хамитов Н. В., Крылова С. А. Любовь как запредельное бытие мужского и женского: опыт метаантропологии / Н. В. Хамитов, С. А. Крылова // Антропологічні виміри езотеричної філософії. – Слов'янськ : Печатный двор, 2005. – С. 278.

²⁵ Там само. – С. 279.

«залізні обійми» і почути, як її «волосся пахне, мов виноградне вино» («Чумаківська комуна», 1:221), побачити, що «Наталка дивиться синьо... так дивляться не всі» («Юрко» 1:168). Любов дає змогу відкрити для себе особливе світло, що наповнює іншу людину, проникнути в неї і зрозуміти її унікальність серед тисяч, на перший погляд, подібних чи навіть таких самих осіб. Саме тому тов. Жучок, хоч і справляє враження тільки «кота в чоботях», відштовхує всіх, але одному «молодому пареньку» все ж таки дозволяє себе обіймати, а Татьяна («Пудель») переживає, що «десь у стосах паперу загубилась людина... і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку» (1:355).

Автентичне, щире почуття може мати різні вияви, які стороннім іноді навіть здаються дивацтвом. Шахтар Кравчук («Останній день») не реагував на жодних дівчат, бо був закоханий у молоду дружину старого спеца, однак «біда ховалася в тому, що в справах кохання шахтар був дуже соромливою людиною» (2:302). Він не раз зустрічав кохану, розмовляв із нею, «посилав навздогін жінці пристрасні погляди» (2:303), відчував взаємне зацікавлення, однак так і не спромігся відкрити свої почуття. Любов стала його сокровенною таємницею, яка залишилася поза межами знання інших. Деколи персонажі Хвильового віддаються почуттям так безоглядно, що їх Ерос починає набувати загрозливих, руйнівних відтінків. Як зауважив свого часу Ф. Ніцше, «усе, що роблять з любові, завжди стається по той бік добра і зла»²⁶. Очевидно, саме таке перебування «по той бік добра і зла» спонукає Б'янку («Сентиментальна історія») в хвилини розпачу і розчарування стати на прю з Богом, а Криленкову колишню дружину («Зав'язка») написати своєму все ще коханому листа: «...ти покинув мене, але я свого котика кохаю, як і в перші дні безумного медового місяця. Як зараз бачу... енергійний лоб, ці розумні темно-суворі очі, цю іронічну посмішку... як тільки я узнаю, що ти покохав когось, – чекай мене: тебе уб'є жінка...» (2:191–192). Однак, без сумніву, здатність любити по-справжньому демонструють не ті, хто готовий ламати все на своєму шляху задля досягнення власної мети

²⁶ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 72.

і задоволення своїх бажань, а персонажі, на зразок панни Мари («Арабески»). Вона мріє йти зі своїм колишнім нареченим «крізь химерний концерт цвіркунів», згадує, як коханий із неї насміявся, однак вона не бажає нікому зла і не дозволяє гніву ввійти у свій внутрішній світ. У листі до матері панна Мара у сповідальному стилі відкриває істинний вимір любові: «Але я йому простила, я йому все простила. Ти як жінка повіриш мені, бо знаєш, що нема меж тій любові, що її носимо ми. Я пізнала цю любов, і я щаслива... яке прекрасне життя, який божественний запах навкруги мене» (1:313–314). Таке одкровення звичайної жінки особливо співзвучне з добре відомими і не раз цитованими словами біблійного гімну про любов: «Любов довготерпить, любов милосердствує, не задрить, любов не величається, не надимається, не поводить нечестно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить! Ніколи любов не перестає!» (1Кор. 13:4–8).

Така любов – рідкісне явище для світу творів М. Хвильового, однак знаменно те, що вона виходить далеко за рамки плотських і взагалі статевих стосунків. Переважно ця любов асоціюється з образом матері – чи тієї матері, яка намагається врятувати своїх обох дітей від братовбивства і, зрештою, жертвує власним життям задля збереження життя синові («Мати»), чи тієї матері, яка є водночас реальною особою і фантомом, «наївністю, тихою журою і добрістю безмежною», «втіленим прообразом тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» (1:322) («Я (Романтика)»). Мати з новели «Я (Романтика)» демонструє спокійну безкорисливу любов у світі, де любов не просто зникає, а де ведеться цілеспрямована боротьба за її зникнення. Аналізуючи цей твір М. Хвильового, Н. Зборовська слушно означила стан, у якому перебуває персонаж, як меланхолію чи навіть «невроз, що прямує у психоз». Характерною ознакою цього стану дослідниця вважає «надзвичайне опустошення психічної інстанції «Я», що тісно пов'язане з хворобливою позицією: «боротьба за любов і проти неї»²⁷.

²⁷ Зборовська Н. Код української літератури... – С. 283, 289.

Важливо, однак, що справжня любов не обмежується у творах Хвильового лише її материнським виявом. Персонажі все ж таки відчують потребу вищого рівня любові до кожної людини, навіть якщо ця любов поки що існує не в повсякденній практиці, а на рівні філософських рефлексій. У цьому контексті варто згадати «Вальдшнепи», де Аглая і Дмитрій Карамазов дискутують про любов і ненависть до «дальніх» і ближніх. Намагаючись осмислити вичитані в художній літературі та філософії ідеї, інколи навіть впадаючи в софістичні розумування, Карамазов мимоволі натрапляє на глибокі істини. Переконаючи себе в тому, що ідею любові до дальніх треба спроектувати на ненависть до ближніх, персонаж Хвильового зізнається, що не може зненавидіти їх посправжньому: «У кожного з ближніх – навіть найбільших моїх ворогів – буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться... навіть у суворих і злих з природи людей я бачу цю усмішку й це обличчя... Богоматір всюди й на кожному кроці... Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі... бо очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір» (2:224–225). Такі міркування дуже добре засвідчують, що любов, яка «не відкриває в людині образу Божого, не закорінена в духовному вимірі буття», не є стійкою і легко перетворюється з любові до Іншого на любов до себе²⁸. Інший є своєрідним тестом на те, чи здатна людина любити взагалі, адже відомо, що справжня любов – це вміння насамперед бачити *Ти*, а не *Я*, а в цьому *Ти* – розпізнати щось унікальне і неймовірно вартісне, важливіше від усіх ідей і теорій. Як Аглая не намагалася переконати Дмитрія в тому, що Богоматір – це лише примара, яка свідчить про надто низький рівень ненависті і про невпевненість людини в її ідеях та поставленій меті, Карамазов, полемізуючи не лише зі співрозмовницею, а й зі собою, стверджує, що саме людська усмішка стримує його тієї миті, коли в ім'я якоїсь ідеї він стає здатним на вбивство. Зрештою, варто пригадати, що навіть Ф. Ніцше, відомий своїми імморалістськими переконаннями, не міг не визнати:

²⁸ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 197.

Любити людину з Божого наказу – ось що мали дотепер люди за найшляхетніше та найвіддаленіше з виплеканих досі почуттів. Нехай любов до людини без якоїсь освячувальної і замовчуваної мети скидається більше на глупоту й наївність... хоч якою була та людина, що вперше це відчула і пережила... для нас вона назавжди залишиться святою і вартою шаноби як людина, що піднеслася найвище і помилялася найпрекрасніше!²⁹

Утверджуючи надлюдину, яка має право руйнувати на своєму шляху все, що заважає досягненню мети, Ніцше мимоволі визнає, що найвище піднеслася просто людина, яка вміє любити.

Від «машинізації» людину рятує не лише любов до іншої людини, а й любов до *світу*, до життя, вміння бачити красу *природи*: «я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки... Я – мрійник... хай живе життя!» (1:123) («Вступна новела»). Персонажі Хвильового, попри готовність жертвувати всім задля химерної ідеї «загірної комуни», часто зберігають здатність протиставляти «червоно-кривавій заграві» і «смердючому, промислово-му місту» «сонце в зелених усмішках», «голубу безодню», бездонні «цебра синяви» («Редактор Карк», «Життя»). Звертаючи увагу на лейтмотивну присутність у прозі Хвильового синього і голубого кольорів, Р. Мовчан слушно наголошує, що «синій колір – це колір неба і моря – двох потужних природних стихій, колір безодні висоти й глибини»³⁰. Безмежність цих двох світлих стихій, що формують світову вертикаль і взаємовіддзеркалюються одна в одній, подвоюючи безконечність, викликає в людини божественний трепет, бажання вклонитися кришталевому голубому небу і споглядати його велич, відчути себе «маленьким і нікчемним» перед незнаними світами («На озера», «Кімната ч. 2», «Сентиментальна історія»).

Пейзажі у творах Хвильового супроводжують ті чи інші події, відтворюють внутрішній стан персонажів, їх настроїв та емоцій. Персонажі можуть відчувати, як вітер грає на арфі, зорі творять нечувану симфонію, а степи, народжуючи буйну весну, переживають щастя, як породілля, що вперше зазнала радість материнства («Силуети»). Водночас стрілянину й пожежі,

²⁹ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 58.

³⁰ Мовчан Р. Український модернізм 1920-х... – С. 289.

«ілюмінацію революції», сум і самотність, страх, невпевненість і настороженість віддзеркалюють «сиві присмерки», «холодні і нудні дощі», «жура осінньої чвири», «душний грім» і блискавиці, «сіверкий вітер» і «тумани», «сіре мовчазне небо» і «глуха степова тиша», задуха і палюче сонце, що «пробиває череп» («Юрко», «Синій листопад», «Я (Романтика)», «Санаторійна зона», «Мати», «Мисливські оповідання добродія Степчука»).

Важливо, що образи природи часто стають домінантними при характеристиці емоційного стану персонажа, перетворюються на місткі й багатозначні символи, що позначають глибинні таємниці людської душі. У матері двох братів, що опинилися у ворожих таборах («Мати»), «поночіло на душі, і сумно було їй дивитись на цей присмерк, що йде над сірими калюжами її понурого містечка» (1:540), а редакторові Карку «сняться зелені сні»: «навкруги простори, а на мене лізуть гадюки. Я їх б'ю, а вони лізуть. Я не символіст, а вони на мене лізуть...» (1:148). Природа так тісно пов'язана з персонажами, що переймає в них їхні властивості, манеру поведінки, особливості світовідчужання і навіть існування у світі. Сонце зранку – веселе, вдень – працьовите, увечері – задумливе («Редактор Карк», 1:149), воно може час від часу промайнути своєю «апелсиновою шкуркою» над сірою комуною, а може вовтузитися в калюжі, як порося («Чумаківська комуна», 1:228, 220). Небо, з одного боку, – безмежна прозора синява, а з іншого, – звичайна площина, що лежить «на поверхні брудної стоячої води» («Елегія», 1:294). Напередодні Нового року над містом «паслись зоряні отари, а місяць, може, був, а може, і не був, бо кожному багато справ, і кожний кудись спішив» («Лілюлі», 1:359). Світ природи то існує, то не існує (якщо нема для кого існувати), то набуває ознак сакрального (стихія світла, якій вклоняється все живе), то профанізується (сонце як порося, небо у брудній воді), демонструючи власну «душевну» кризу, роздвоєння, подібне до того, що переживає людина.

Роздвоєння – проблема, з якою стикається більшість персонажів М. Хвильового. Вона зумовлена і зовнішніми, і внутрішніми чинниками, а відтак знаходить найрізноманітніші вияви. Постреволюційна епоха, що вимагала в людини відповідних поглядів, переконань та поведінки, зробила все для того, щоб подвійні обличчя та маски

перетворити на норму людського існування. Насаджування атеїстичного світогляду і вимога «зробити Месію з чека» змушує віруючу людину вірити лише вдома, «хреститися в куточку», а на людях вдавати прихильника нової ідеології («На глухім шляху», «Чумаківська комуна»). Тотальна «машинізація» забороняє людині виявляти свої почуття і переживання: для того, щоб заглибитися в себе, «котів в чоботях» потрібно йти «невідомо куди», а для партійних товаришів залишатися тільки Жучком. Пролетаризація суспільства спонукає «одного чоловіка» про людське око «лаяти інтелігенцію», але потай тішитися, коли його називають інтелігентом («Редактор Карк»), або, навпаки, соромитися своєї інтелігентності і вдавати з себе страдника, щоб таким чином штучно наблизитися до маси («Силуети»).

Персонажі раз у раз підтверджують глибокі висновки, до яких постійно приходять філософи: «Ніхто не ідентичний самому собі. Буття не має тотожності. Обличчя – це маски»³¹. Людина «одягає маску, про яку знає, що вона відповідає, з одного боку, її власним намірам, а з іншого, вимогам і думкам її середовища, причому переважає то один, то інший момент»³². Важливим у цьому контексті є твердження К. Г. Юнга про відповідність масок не лише «вимогам середовища», а й «власним намірам». Удавання як принцип поведінки і спосіб існування у світі подекуди в персонажів Хвильового постає не так вимушеним, як добровільним свідомим вибором задля соціального статусу і просування по кар'єрній драбині. Репортер провінційної газети («Ревізор») демонструє класичний вияв снобізму, запобігаючи ласки в ревізора з «центру», але наприкінці твору репортерова дружина усвідомлює, що поважність і гідність чоловіка, якому вона вже готова була віддатися, – звичайна маска, що спадає з появою вищого начальства: «І побачила вона раптом життя в його звичайних непідроблених фарбах, і побачила, що люди цього життя всюди, завжди до смішного однакові» (2:74). Цей «сміх» особливо відчутний в іронічній повісті «Іван Іванович», персонажі якого перетворили своє життя на театр масок. Затяті

³¹ Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Еманюель Левінас. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 28–29.

³² Юнг К.Г. Психологические типы / Карл Густав Юнг. – Москва: Университетская книга, АСТ, 1998. – С. 509.

прихильники комунізму, Іван Іванович та його дружина Марфа Галактіонівна користуються конфіскованими турецькими килимами та віденськими стільцями, наймають куховарку і гувернантку, хоча дотримуються «почуття пролетарської норми»: не вимагають для куховарки окремої спальні, посилають дітей на півтори години в дитсадок, щоб ті не відривалися від колективу, на партійні збори переодягаються в простий старий одяг. Вони так звикли до масок, що потреба вдавання не зникає навіть у стінах власного помешкання. Марфа Галактіонівна, наприклад, «дуже любить» читати Леніна й Маркса, але «рука тягнеться за Мопассаном» (2:8).

Щоправда, переважно проблема роздвоєння у творах Хвильового пов'язана із глибокою душевною кризою, а отже, прописується радше в трагічній, ніж іронічній тональності. У новелі «Я (Романтика)» персонажі уособлюють різні «я» главковерха чорного трибуналу комуни: доктор Тагабат «із каменем замість серця» – його «звірячий інстинкт», дегенерат (вірний вартовий на чатах революції) – функцію чекіста, мати як «прообраз загірної Марії» – його людський образ, Андрюша з розгубленим обличчям – постійні сумніви, вагання між різними частками душі одного Я.

У «Санаторійній зоні» персоніфікація прихованого «я» людини стає ще складнішою. Метранпаж Карно постає як живий символ, що втілює докори сумління анарха, породжуючи в останнього манію переслідування. Він немовби приходив з минулого і створює постійне враження чогось знайомого, вже баченого чи чутого: «І тепер йому раптом здалося, що метранпажів голос він уже десь чув, анарх навіть пам'ятає: саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом» (1:394). Карно несподівано з'являється у санаторії, ніби для того щоб стежити за кожним анарховим рухом, його «випадково» поселили в той самий номер, що й анарха, він постійно опиняється поруч, як тінь чи як друг-двійник, що не має потреби ставити власний підпис під анонімним листом, адже «все одно догадаєтесь, хто вам пише» (1:461). Важливо, що таке відчуття переслідування чи навіть шпигунства з боку метранпажа Карно виникає і в інших санаторійців (Хлоня, Унікум, Майя). Якщо в «Я (Романтика)» кілька персонажів символізували різні частини одного «я», то в цьому

творі один персонаж стає тінню різних мешканців санаторійної зони. До того ж, анарх підозрює про існування якихось «невидимих ланцюжків, якими його зв'язано було з Хлонею, сестрою Катрею і особливо з Майєю» (1:400). Інший, який часто виявляється Чужим, став невід'ємною часткою Себе, а його «розмноження» остаточно зруйнувало ідентичність людини. Ю. Кристева, міркуючи над проблемою чужинця як прихованого лику нашої ідентичності, зробила дуже проникливе спостереження: «чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності... Я роблю те, чого хоче *хтось*, але це аж ніяк не «я» – «я» перебуває деінде, «я» не належить нікому, «я» не належить «мені»... чи це «я» справді існує?»³³.

Постійна співприсутність метранпажа Карно спонукає анарха сприймати дивного співмешканця як «середину між живою істотою і фантомом» (1:380) чи навіть як звичайний фантом, утворений його хворою фантазією (1:416), як «примару» – частину власного «я» (1:473), але найважливіше те, що з часом без цієї примари він уже не міг існувати. Карно в якийсь загадковий спосіб володів здатністю рости і ставати вищим від усіх (1:387), «затоплювати собою всі кімнати» (1:418). До того ж, весь санаторій постає як своєрідний фантом: Хлоня постійно ходить на командну висоту і не може зрозуміти, чи він сам – дійсність, чи примара: «Навіть коли ви візьметесь за мою руку і почуєте під пальцем мое тіло... Можливо, просто це ваш сон, бо й уві сні ви можете те ж саме почувати» (1:472). Анарх не розлучається з Хлонею, бо фантоми, якими той жив, йому стали потрібні як повітря. Однак з таким світосприйманням анарх уже не спроможний відрізнити дійсне від уявного, він бачить довкола себе реальні речі, але вони набувають химерних відтінків, впродовж однієї ночі (перед смертю) персонаж зустрічається з такою кількістю примар, якої не бачив за все своє життя. Анарх, як і Хлоня, перебуває на межі власного існування, і таке існування не випадково завершується вибором смерті. Анарх, усвідомивши, що дійсність, у якій він існує, – лише натовп примар, царство фантомів, «тепер знає, що йому треба зробити» (1:473): якщо реальний світ виявляється

³³ Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 7, 16.

химерою, то ірреальний світ може постати як справжня дійсність, або ж з'ясується, що між ними взагалі немає істотної різниці.

Невидима грань між реальним та ірреальним світом, між фактами і фантомами лежить в основі «Мисливських оповідань добродія Степчука», де інше «я» постає у вигляді звіра – зовнішнього чи навіть внутрішнього. Оповідач «Шилихвоста» (перша частина твору) ділиться переживаннями, які викликає полювання на диких качок. Він відчуває себе в ролі ката для птиці, яка щойно вільно мчала під небом. Мертвий шилихвіст, однак, є фактом лише для зовнішнього світу. Сам оповідач, попри розтрошену голову і спотворене тіло дикої качки, продовжує сприймати птаха як свого давнього ворога, що несе загрозу. Відтак, голос совісті для персонажа поєднується з голосом страху, а відчуття самотності серед відкритих просторів – зі станом божевілля. Філософи і літератори ХХ століття неодноразово звертали увагу на наявність у людині творчої (божественної) і тваринної іпостасей, а це означає, що людина за своєю суттю – істота складна, яку неможливо до кінця збагнути. До того ж, кожна з цих іпостасей передбачає існування різних подоб, що виявляють себе в тій чи іншій ситуації. Якщо «шилихвіст» виконує роль «жертви» і водночас прихованого «ворога» для персонажа, «вовк» із однойменної третьої частини твору символізує ворожість у світі і щодо світу – «людина людині вовк» (2:90), – то «Бекаси» (друга частина) взагалі виявляють ірраціональність і непередбачуваність людського існування як такого, представляють людину, яка безперервно втікає від світу і сама від себе. Мисливцеві-оповідачеві здається, що вистрелив він не в бекаса, а в одного з підлітків. Він утікає від дітей, що нібито переслідують його з метою помсти, однак насправді діти наздоганяють його з проханням убити собаку, що переслідує їх. Зачароване коло (переслідування – помста – прохання звільнити від переслідування) розірвати неможливо: знайти і знешкодити скаженого собаку, щоб спокутувати свій гріх, не вдається. Звір залишається і в зовнішньому світі, і у внутрішньому вимірі існування персонажа, утворюючи своєрідне коло абсурду, виходу з якого немає, як і немає змоги провести чітку межу між тим, що сталося насправді, і тим, що належить до царини фантомів.

«Мисливські оповідання добродія Степчука», апелюючи до царини ірреального та ірраціонального, виявляють ще одну домінанту прози М. Хвильового – письмо як спосіб саморепрезентації і водночас як нескінченні *пошуки Слова*. Я. Поліщук, звертаючи увагу на «вміло зорганізовану літературну гру» письменника, відзначив наявність у його прозі численних авторських масок, що виконують амбівалентну функцію: з одного боку, наближають до світовідчуття автора, а з іншого, роблять неможливим пізнання його справжнього обличчя, є своєрідною містифікацією³⁴. Добродій Степчук на самому початку твору заявляє про себе: «Як і всякий мисливець, я безперечний поет... Але, як і всякий поет, я трошки фантазер і трошки Мюнхгаузен» (2:75). Усе сказане в «мисливських оповіданнях» відтак постає апіорі як те, що існує на межі правди і фікції, як те, що закорінене в реальності, але водночас є спробою творення за допомогою слова нового світу.

Слово в прозі Миколи Хвильового функціонує в різних вимірах. Воно може бути звичайним словом, говорінням ні про що, якому протиставлене мовчання. У суєті безконечних, часто позбавлених сенсу розмов про матеріалізм, революцію, індустріалізацію чи комунізм, особливу увагу привертають персонажі, що живуть тишею (наприклад, Марія з «Я (Романтики)»). Це, власне, та тиша, у якій можна замислитися над справді важливим і сокровенним, те мовчання, яке необхідне для народження справжнього Слова, здатного засвідчити, ким є людина, і в такий спосіб вчинити гідний опір випробуванням для духу, які влаштовує епоха.

Таким Словом виявляється слово художньої літератури. На перший план у творах Хвильового часто виходить Я, що пише або тільки збирається писати. Важлива проблема, з якою стикаються персонажі-творці, – про що і як писати, з чого почати, як уникнути творчих невдач. У незакінченому оповіданні «З лабораторії» письменник хоче створити роман «про великі події наших днів», але після поставленої «крапки» виникає незадоволення з окремих слів і фраз. Він жахається з того, що все написано – «найсправжнісінька калтура», зумовлена незнанням людей, а отже, неспроможністю

³⁴ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – С. 151–153.

створити художньо правдиві образи. Письменник у цьому оповіданні страждає від «творчої імпотенції» (2:287), як і хвора, що пише повість про санаторійну зону. Героїня «Санаторійної зони» переживає з приводу того, що твір їй ніяк не вдається: то вона ніяк не може «зв'язати анарха з Майєю», то не має чим наповнити другий розділ повісті, то невмотивовано приводить Майю (як персонажа своєї повісті) на командну висоту (1:388, 423). Єдине письмо, в якому реалізується «хвора», – це щоденник. Саме щоденник, слово не про інших, а про себе, виявляється можливістю писати не зумисне, а мимоволі, ніби поміж іншим. Як наслідок, саме це письмо «хворой» виявляється автентичним словом – про те, як складно писати, про осінній сум, про життя, яке перемагає смерть, і найважливіше, чого вона не може не сказати, – «як я безумно люблю життя» (1:486).

Любов до життя, що прагне вилитися в слово, стає домінантою «Арабесок» Хвильового. Якщо в оповіданні «З лабораторії» та повісті «Санаторійна зона» персонажі стикалися з проблемою творчої неспроможності, тобто були особами, що лише хочуть стати митцями, то в «Арабесках» Хвильовий зображає митця, який безперервно шукає «запах слова». Він теж переживає муки творчості, але вони пов'язані з тим, що жодне слово не може вповні передати безміру думок, ідей, переживань, емоцій його внутрішнього світу: «...думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі, які виникають образи» (1:309). Оповідач «Арабесок» молиться, щоб Бог зробив його генієм, бо тільки так він зможе «розказати, як хрумтить жемчуг біля японських ліхтарів» (1:303), передати музику своєї душі, знайти конкретні способи проявлення свого стану, що перетворюється на модус його існування – «Я безумно люблю...» (фраза, що виконує роль рефрену у творі). За слушним спостереженням Ю. Шереха, «Хвильовий любив запах слова, вживаючи його улюбленого окреслення, безумно. Він заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шикував у танечні групи»³⁵. Пошуки адекватного слова, відповідного сюжету якраз і зумовлюють арабесковий формат однойменного твору. Оповідач то відкриває перед своїм адресатом місто, то згадує деталі власної біографії,

³⁵ Шерех Ю. Хвильовий без політики. – С. 58.

яка, зрештою, виявляється фікційною, то розпочинає діалог із Марією, то пропонує історію товаришки Мари чи Бригіти, але завжди залишає в центрі уваги Я, що творить світ через слово.

У процесі творчості персонажі Хвильового неодноразово входять у діалог із іншими – більше чи менше відомими – письменниками різних епох і культур. Інтертекстуальні зв'язки в прозі Хвильового здебільшого експліцитні. Ідеться не лише про очевидні алюзії на рівні окремих тверджень («Є Холодний Яр, а це – Солонський Яр», 1:180) чи найменування персонажів («Кіт у чоботях», що відсилає до відомої всім з дитинства казки, Дмитрій Карамазов («Вальдшнепи»), який відразу спонукає провести паралелі до «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського, чи брати Остап і Андрій («Мати»), що викликають асоціації з персонажами «Тараса Бульби» М. Гоголя), а й про безперервні вплітання в канву власного художнього тексту видатних імен світової культури. В одному творі наратор згадує Т. Мора, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, В. Теккерея («Іван Іванович»), в іншому – апелює до часів Бояна з його «молитвою під тихий акомпанемент земного хору» (1:200) («Силуети»), у «Вступній новелі» вводить у світ художнього твору сучасників Миколи Хвильового – О. Досвітнього, О. Слісаренка, М. Семенка, Ю. Шпола. Я, що пише або збирається писати, у прозі Хвильового, з одного боку, намагається актуалізувати пам'ять культури, продовжити своїм словом магістральну лінію розвитку світової літератури, забезпечити відчуття традиції, а, з іншого боку, це Я переживає через нескінченність впливів, яких неможливо позбутися, через «страх впливу», що ставить під загрозу власне автентичне авторське слово. Захоплення високою літературою Сервантеса чи Сієрри поєднується з бажанням вирватися «з лабет просвітянської літератури» (1:140), створити свій «запах слова» і протиставити його «запахіві тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після «Гайдамаків» і «Катерини» (1:311).

Численні алюзії до світової класики і водночас спроби абстрагуватися від певних її пластів є одним із важливих компонентів «символічної автобіографії» (Г. Грабович) Миколи Хвильового, адже письменник не лише у своїх художніх творах, а й у критичних та публіцистичних виступах закликав орієнтуватися на Європу й відмовитися від вузької просвітиницької тенденції в українській

літературі. До того ж, шукати автопроєкцій Хвильового в його художній прозі дає підстави оголення прийому «письменник входить у роль письменника»³⁶. Наратори-творці немовби переймають від біографічного автора глибинні психологічні структури, щоб стати «автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди» («Вступна новела», 1:123). Такому символічному творові, що має виявити глибинне Я митця, передують (чи у своєрідний спосіб, за принципом елементів мозаїки, формують його) окремі творчі «проби» з численними «я», що постійно намагаються привернути до себе увагу: «сідаю писати «вступну новелу» (1:122); «Як ви гадаєте, чим закінчиться новела? [...] я сам не знаю, чим закінчиться вона» («Редактор Карк», 1:150); «Тепер мій читач чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки» («Кіт у чоботях», 1:157); «Примітка: Тут мусить бути зав'язка» («Санаторійна зона», 1:394); «до побачення, золотий мій читачу!» («Іван Іванович», 2:49) тощо.

Безперечно, поставити знак тотожності між Хвильовим як письменником і його авторськими масками не можна. Очевидно, має рацію Г. Башляр, коли визнає слушність обох суперечливих гіпотез: людина подібна до свого твору; людина відмінна від свого твору³⁷. Наратори та персонажі Хвильового набули самодостатнього статусу, зберігаючи водночас у собі частку свідомості письменника, який, найімовірніше, як і Я в «Арабесках», не раз «пізнав силу безсмертного слова» (1:317) і відчув, що у власному творінні «тут увесь я: із своєю мукою, із своїм “знаю”, із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов» (1:318).

Створюючи особливий віртуальний світ, Хвильовий, як і кожен інший автор, «прагне зберегти контакт зі світом, із самим собою, зі словом, де він може сказати «Я» [1, с.40]. Якраз це слово, через яке Я відкривається світові та відкриває світ перед собою і перед своїми читачами, у прозі Хвильового постає як надійний спосіб збереження власної ідентичності та духовності, як можливість встояти під час тих випробувань для духу, які влаштовує історія.

³⁶ Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Грабович Г. Тексти і маски / Григорій Грабович. – К.: Критика, 2005. – С. 246.

³⁷ Bachelard G. Poetyka marzenia / Gaston Bachelard. – Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 1998. – S. 110.

ЧУДОТВОРЦІ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІ
Й ЗАЧАРОВАНІ ДУШІ:
стереотип дивовижного
у релігійній, науковій
та художній уяві

Назва цієї статті – данина тій популярності, яку заслужила собі відома борхесівська класифікація тварин, нібито взята із неіснуючої китайської енциклопедії. Цей цілком абсурдний (здавалось би) текст перемішує реальне з фантастичним, динамічне із статичним, логічне з алогічним, поділяючи звирів водночас за найрізноманітнішими критеріями. Однак замість того, щоб викликати лише сміх або (у найкращому випадку) здивування, строкатий псевдокаталог «зробив» досить стрімку наукову кар'єру. Наприклад, для Мішеля Фуко він став теоретичною моделлю культури як симбіозу різнопланових асоціацій¹, для Джорджа Лакоффа – «макетом» міфопоетичного світогляду австралійських аборигенів² тощо. Цей приклад водночас і засвідчує вплив художньої літератури на науково-теоретичну думку, і демонструє неоднорідність людського мислення.

У заголовку нашої роботи також вміщені несумісні, на перший погляд, «слова і речі», адже з точки зору «нормальної» логіки вловити зв'язок між чудотворцями, «зачарованими душами» і літературознавцями доволі важко. Проте (під іншим кутом зору) такий словесний ряд певною мірою відображає не лише специфіку самого художньо-образного мислення, але й ту роль, яку відіграють

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 28–32.

² Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 13. – С. 12–13.

та відігравали у ньому категорії незвичайного, дивовижного, парадоксального, і те, як сприймає ці концепти сучасна наука про літературу³.

У дослідженні, присвяченому уявленням про незвичайне у культурі європейського середньовіччя, Жак Ле Гофф слушно зазначив, що ця категорія приховує у собі принаймні три суміжні поняття⁴. З одного боку, «незвичайне» для середньовічної людини – це «чудесне», те, що порушує природний порядок речей завдяки Божому втручанням. Цьому незвичайному протистоїть «Інше», магічне, чаклунське незвичайне. Воно також порушує закони природи, однак джерелом цих аномалій є не «світлі», небесні, а «темні», підземні сили. Нарешті, між ними людська уява поміщає третій різновид незвичайного – дивовижне. Воно є нейтральним остільки, оскільки має цілком земні причини, і твориться не у «вертикальній» (людина – небесні чи підземні сили), а «горизонтальній» (людина – людина) площині. Однак класифікація Ле Гоффа віддзеркалює не лише специфіку мислення середньовічного західноєвропейського християнина, а й певні універсальні й панхронічні тенденції світової культури загалом. Тому відбитті тут три образи незвичайного можна розмістити не лише в синхронії, а й у діахронії літературної та культурної еволюції, як три етапи одного процесу.

Стереотипи й образи магічного: первісне мислення й фольклорна логіка

Найдавніший у часі «магічний» образ незвичайного – продукт первісного «проторелігійного» світогляду. Його можна трактувати

³ Ця стаття – квінтесенція одного з розділів монографії про чудесне, дивовижне й незвичайне у літературі й культурі, написаної уже доволі давно, але з різних (суб'єктивних і об'єктивних) причин не виданої. Можливо, сьогодні окремі акценти у цьому тексті можна було б змістити, а деякі місця переписати заново. Однак я вирішив залишити його в первісному вигляді – не тому, що він досконалий, а тому, що репрезентує певну (хай і давнішу) наукову парадигму, певний (нехай і в чомусь провідний) етап еволюції авторської думки.

⁴ Le Goff J. Świat średniowiecznej wyobraźni / J. Le Goff ; tł. z fran. – Warszawa, 1997. – S. 37–38.

по-різному. Традиційно вважається, що магічне і чудесне для архаїчної людини не було порушенням природних законів, оскільки та не знала про їх існування. З цього погляду чудо і магія мали б уявлятися їй вищим ступенем вияву природних «норм»⁵.

Це твердження видається бездоганим лише частково. «Звична чудесність», природна магія (чи вроджена здатність до чаклунства) є, звичайно, однією з важливих складових первісної свідомості. Хрестоматійними прикладами тут є міфи деяких африканських народів, у яких кожна людина наділяється рисами потенційного («прихованого») чарівника⁶. Водночас надзвичайне, судячи з фольклорних схем, усе-таки сприймається як суттєве порушення ритму життя, вказівка на те, що поруч із відомим світом існує його неземний відповідник. Невипадково у фольклорі багатьох народів магія є не стільки правилом, скільки винятком, і не стільки колективною, скільки індивідуальною рисою окремих персонажів. (Звідси, наприклад, поділ на «звичайних» людей і «непростих», «нетлінних» у міфології Українських Карпат). Отже, у ставленні до магічного й надприродного міфологічна свідомість ніби «роздвоюється», що, зрештою, є наслідком її первинної амбівалентності. Так чи інакше, образ незвичайного стає одним із тих факторів, які відокремлюють «побутове мовлення» від того, що називаємо усною народною творчістю. Внаслідок цього виникають два типи текстів: одні сконцентровані переважно довкола банальних подій, центром інших стає екстраординарне, таємниче і маловідоме. У свою чергу, розповіді про незвичайне також будуються за двома смисловими стратегіями: «казковою» й «міфологічною» (хоча, можливо, нинішні казки – релікти давніх міфів). Різниця між ними лежить не стільки в композиційних особливостях сюжету чи атрибутах персонажів, скільки у контексті (конситуації). Казка навіть з точки зору «дологічного» мислення не виходить поза межі «світу слів». Натомість міф сприймається як розповідь про реальні (або ж принаймні реальніші, ніж казкові)

⁵ Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрэйзер. – Изд. 2. – М., 1986. – С. 95.

⁶ Лоусон Е. Т. Религии Африки / Е. Т. Лоусон // Религиозные традиции мира / пер. с англ. – М., 1996. – Т. 1. – С. 41.

події. Загалом їх можна розглядати у двох площинах: структурно-семантичній та прагматичній.

З одного боку, елементарні структури, з яких складається цілісний образ незвичайного (чудесного, надприродного, дивовижного), у міфічному та казковому контексті подібні. Основними конструктивними елементами «міфо-казкових чудес» стають, насамперед, образи головних діячів: героїв, їхніх помічників та супротивників. Постаті казкових чудотворців доволі різноманітні: від представників потойбіччя («духів» та божеств), персоніфікованих явищ природи (Сонце, Місяць) та неживих предметів, фантастичних тварин (змії, дракони, людиноподібні монстри) аж до звичайних людей. Різними, відповідно, є й критерії, за якими ці персонажі потрапляють до розряду дивовижних.

У випадку божеств, духів, монстрів чудесність є абсолютною: ці істоти за визначенням репрезентують Іншу, потойбічну реальність, а тому не підкоряються принципам земного життя. Їх наділяють неприродним зовнішнім виглядом (як у кентаврів, Мінотавра, сирен, Медузи Горгони) або ж найширшим спектром неординарних внутрішніх можливостей (від ясновидіння та здатності перетворюватися до вміння створювати «з нічого» предмети й цілі світи). «Чудесність» неживих предметів у казковому та міфологічному дискурсі, швидше, ситуативна і виявляється тоді, коли вони персоніфікуються та набувають людських рис. В одних контекстах такі персонажі є лише інструментами для створення дива: наприклад, чарівний гребінь, що перетворюється у природний бар'єр (ліс або скелю) на шляху переслідувачів. В інших казках та міфах з'являються образи об'єктів, (повністю чи частково) незвичайних за суттю й функціями (як Яйце-райце, Скляна гора чи Золоте руно). Люди-герої у цій схемі часто «отримують» чудотворну силу від надприродних, потойбічних істот через споріднення (як у античній міфології), «запозичують» її разом з чудодійними предметами (скажімо, чоботами-скороходами у казковому контексті) або ж наділяються нею без втручання потойбіччя, з моменту свого народження (як наприклад міфічний Геракл чи казковий Котигорошко). Чудесно-магічними можуть бути також і обставини, «декорації» й сцени, у (чи серед) яких виявляється

чудотворність персонажів та спровоковані нею дивовижні трансформації.

На певному етапі розвитку літературного дискурсу образи чудесного виходять поза межі власне казок та міфів. Прикладом цього можуть бути, скажімо, «Метаморфози» Овідія, лейтмотивом яких є чудесні перетворення, що формують небесну й земну історію⁷. При цьому масштабність, сила дивовижного та магічного у казкових та міфічних розповідях змінюється в міру того, як дія в них переноситься «із небес на землю».

Магіко-міфічна уява створює ієрархічну драбинку чудотворності. Її верхні щаблі займають вищі і нижчі божества, середні – напівбоги-герої, найнижчі – звичайні люди. Інколи логіка фольклорного сюжету ґрунтується на закономірному переході від надприродного до буденного, від сакрального до звичайного. Так, наприклад, «Пополь-Вух» – сакральна книга індіанців майя-кіче – починається з того, що верховні боги створюють світ і менші божества. Потім текст містить кульмінаційний міф про героїв – чудесних близнюків Хунахпу та Ішбаланке – і їхню перемогу над жителями підземного царства-Шібальби, а завершується епос розповіддю про створення людей і родоводом індіанських володарів-прабатьків⁸. Нарешті, герої міфологічних розповідей можуть бути не стільки напівбожествами чи магами, скільки людьми, які зустрічаються із надприродними силами. Так, Одиссей, подорожуючи до Ітаки, натрапляє на чудовиськ, монстрів (Сціллу і Харібду, Поліфема, сирен), опиняється у дивовижних місцях (острів Лотофагів), стає заручником чаклунських дій (німфа Каліпсо), а його долю невидимо керують олімпійські боги. З цього погляду «Одіссею» справді можна назвати «фантастичнішою» за «Іліаду»⁹.

Водночас, має рацію й С. Боура, котрий наголошує, що в розвиненому героїчному епосі, на відміну від його первісного/«шаманського» прототипу, сфера чудесного/магічного суттєво

⁷ Tronshet G. La metamorphose a l'oeuvre. Recherches sur la poetique d'Ovide dans les «Metamorphoses»/ G. Tronshet. – Louvain ; Paris, 1998.

⁸ Popol Vuh. – Praha, 1976. – S. 21–123.

⁹ Муравьев В.. Фантастика / В. С. Муравьев // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 462.

звужується¹⁰. Справді, осмислення надприродного у міфопоетиці античних авторів відображає певні розбіжності між безпосередньою вірою в ірраціональне і більш дистанційованими інтерпретаціями дивовижного. Уже в текстах досократиків зустрічається прагнення до алегорико-символічного тлумачення міфів, сюжети та персонажі яких сприймаються не як платонівські «спогади» про неземну реальність, а як «парафрази» природних стихій¹¹. Прихильники ж аристотелівської естетики почали розглядати зображення дивовижного не як самоціль художнього тексту, а насамперед як риторико-поетичний інструмент, що може різко змінити розвиток подій («бог з машини»), викликати інтерес читача (глядача, слухача), зацікавити та приголомшити його. Саме тому, зазначає Ж. П. Вернан, розуміння міфу в античності з часом стало неоднорідним: словом «міф» означували водночас і сакральний текст, і казку, вигадку¹². Поруч із цим, у давньогрецькій і римській літературах постійно популярними залишалися розповіді про чудеса та магів-мудреців на зразок Піфагора чи Аполлона Африканського. Вони спиралися на різні форми античної релігійності: від містерій до віри у привиди, небесні знаки та пророцтва оракулів. Загалом, людина стародавнього світу залишалася «магічною» істотою. Як і її архаїчні прародичі, вона намагалася бачити у природних явищах «сигнали», послання з потойбіччя. Тому, попри раціоналізм і скептицизм, «магічна семіологія» постійно зберігалася у глибинних структурах античного світосприймання.

Християнське чудо й середньовічний літературний дискурс

Середньовічна європейська література виникла під впливом християнства, для якого магія була одним із виявів морального занепаду попередньої, пізньоантичної культури. Якщо в релігійному

¹⁰ Боура С. Героическая поэзия / С. М. Боура ; пер с англ. – М., 2002. – С. 678.

¹¹ Bordwell D. Making Meaning / D. Bordwell. – Cambridge (Mass.) ; London, 1989. – P. 13.

¹² Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческого мышления / Вернан Ж.-П. ; пер. с фр. – М., 1988. – С. 21.

синкретизмі елліністичної цивілізації магічне й надприродне часто змішувалося, то для художньо-образного мислення середніх віків «чари» і «чудеса» стали протилежними полюсами дійсності. Звичайно, тут також можна відокремити два підходи: теологічний (елітарний) і популярний, що межував із народною міфологією. У колишньому конгломераті «магічних знаків» західні і східні християнські теологи поступово почали розрізняти, з одного боку, «власне-чудеса», за якими прихований Бог, а з іншого – спричинені природою аномалії і спровоковані демонічним втручанням чари¹³.

Усі вони вписувалися в картину містичної семіології, витоки якої сягали євангельських текстів. У новій парадигмі «чудесні знаки» стали символами надприродної присутності й пригадуванням есхатологічної перспективи людства: дива, аномалії несуть у собі і позитивну, і негативну інформацію, і надію, і присуд. Зміна образу надприродного й дивовижного вплинула на жанрову систему літератури. Якщо «поетика метаморфоз» сформувала античні міфи й похідні від них художні тексти, то «чудеса» (як різновид наративу) стали ключовими атрибутами християнської агіографії й гомілетики. Тут вони слугували доказами істинності віри. У *житіях* т. зв. «мірабілії» підтверджували праведність головного персонажа, у проповідях слугували прикладами (жанр *exempla*), ілюстраціями догм віри та несли у собі ідеальну модель світу [5, 9]. Зрештою, *чудеса (miracula)* в образній системі середньовіччя й раннього нового часу стали не лише додатком до текстів, але й самостійним жанром. Його зразки можна знайти, зокрема, у текстах української барокової літератури: «Тератургемі» Афанасія Кальнофойського, «Небі новому» та «Скарбниці потрібній» Йоаникія Галятовського тощо¹⁴.

Місце героїв античної міфології у середньовічних та ранньомодерних *чудесах, житіях* та *прикладках* займають святі-чудотворці. В нагороду за зразковий аскетизм вони дістають частину надприродної могутності, якою володіють небесні сили. Так і на

¹³ Лоусон Е. Т. Религии Африки. – Т. 1.

¹⁴ Галятовський І. Ключ розуміння / І. Галятовський. – К., 1985. – С. 26.

заході, і на сході християнської ойкумени виникає образ монаха – «земного ангела». При житті й після смерті (через моці) святі оздоровлюють, захищають від катастроф, попереджають про майбутні нещастя, навіть воскрешають покійних. Саме такий образ монашого чудотворства маємо, до прикладу в Києво-Печерському патерику чи західноєвропейських «Квітках святого Франциска». Водночас, чудотворці в цій схемі є не зовсім самостійними. Їхні дії є копіями, «іконами», земними зображеннями чудес Христа, Богоматері, ангелів і апостолів. У цьому розумінні християнські святі є лише медіаторами – посередниками між Цією та Іншою реальністю. Так чи інакше, кульмінацією багатьох релігійних текстів середньовіччя стає саме чудо – подія, що кардинально змінює існуючий стан речей і наповнюється (в очах вірних) надприродним змістом. Середньовічна теологія ставить перед чудесними розповідями певне «надзавдання»: забезпечити раптовий перелом, кардинальну зміну («метаною») у житті читача/слухача. Він мав би відчувати, що уся реальність є чудесним Текстом, і повірити в існування його Автора. Ця логіка добре відображена, наприклад, у «Сповіді» св. Августина.

Однак на практиці розповіді про чудеса виконували не такі масштабні функції. Вони мали викликати пієтет перед надприродними силами, а разом інтригувати, шокувати, «атакувати» людську свідомість і навіть провокувати в ній страх, щоб не допускати до гріха¹⁵.

Цей спектр підходів отримав своє відображення і в художньому мисленні середньовічних авторів. Одні з них намагаються зобразити «глобально-містичну» зустріч з чудесним, яку переживає, скажімо, герой «Божественної комедії» Данте. Інші, натомість, концентрують свою увагу на побутових «чудах», з яких можна зробити конкретні моральні висновки. Водночас, змінюється сам спосіб зображення й інтерпретації надприродного. Прикладом можуть слугувати давньо- і староукраїнські тексти. Якщо в літературі Київської Русі зображення чуда залишається, переважно,

¹⁵ Супрун О. Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої пол. XVII – поч. XVIII ст. / О. Супрун // Діалог культури. – К., 1999. – С. 95.

в рамках «східної», візантійської естетики і риторичного канону¹⁶, то в дискурсі XVII–XVIII ст. містика образу «обростає» західною бароковою декоративністю, поетичними й морально-теологічними коментарями¹⁷. Зображення надприродної події зі словесної та візуальної «ікони» перетворюється на таку ж картину, «образ» та «образок». Ще один аспект у зображенні чудесного з'явився разом з містеріями, міракллями і вертепами, де чудесні істоти (Богородиця з Дитятком, ангели, святі, їхні супротивники – демони) та пов'язані з ними дива переносилися із надприродних сфер на театральну сцену¹⁸. Цілоком можливо, що, репрезентуючи містичне, таємниче, недосяжне, середньовічна драма відображає первісну суть театального дійства взагалі¹⁹.

Протилежний чудесному полюс середньовічної релігійної літератури займає магічне – сфера чаклунства й пов'язаного з ним зла. У Західній Європі образ чарівника як «темної» постаті формується здебільшого під впливом інквізиторських посібників (на зразок відомого «Молота відьом»), теологія яких відображає фольклорні уявлення про «нечисту силу». Світ чаклунів та відьом у цих текстах – це світ «чудотворців навиворіт». Формально вони – теж посередники між людьми та потойбіччям. Однак це потойбіччя «темне», а не «світле». Їхні можливості (від здатності передбачати майбутнє до здатності перевтілюватися) – дзеркальне відображення атрибутів, якими наділені святі. Ті й інші є своєрідними «надлюдьми», однак дії чаклунів, на відміну від чудес святих, шкодять людям, а не допомагають їм (або сприяють тільки чарівникам та відьмам). І це не дивно, адже маги (на зразок доктора Фауста), як і святі, у середньовічній уяві також не повністю самостійні (точніше

¹⁶ Бондарь К. Поэтика житийных описаний «чуда» (по данным восточнославянских средневековых текстов) / К. Бондарь // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции : сб. статей. – М., 2001. – С. 44–51; Долгов В. В. Чудеса и знамения в Древней Руси X–XIII вв. / В. В. Долгов // Исследования по русской истории : сб. статей к 65-летию профессора И. Я. Фроянова. – Санкт-Петербург ; Ижевск, 2001. – С. 97–112.

¹⁷ Супрун О. Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої пол. XVII – поч. XVIII ст. / О. Супрун. // Діалог культур. – К., 1999. – С. 113.

¹⁸ Софронова Л. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова. – М., 1996.

¹⁹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О. Клековкін. – К., 2001; Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика / О. Клековкін. – К., 2002.

повністю несамостійні) персонажі. Ними керують сили темряви на чолі з головним «пекельним мурином», «ефіопом», «наїзником» (як його, під впливом західної традиції, називають українські ранньоновітні тексти) – дияволом, який опутує людей і схиляє до грішних дій. Саме проти цих чарів борються чудотворці-пустельники, яких намагаються спокусити чорти (сюжети такого типу належать до наскрізних у патериках та житіях). Згодом цей двобій переноситься з текстів на сцену, де маги та їхні надприродні господарі постають у двох іпостасях. У релігійних драмах (напр. у староукраїнському «Слові о Збуренні Пекла») «біси» – носії гротескної потворності, підступні, в чомусь грізні, однак безсилі перед небесними силами і навіть передзвичайними людьми створіння. У світському театрі, починаючи від Ренесансу, можна зустріти образи «добрих» магів – «чорнокнижників», а поруч з ними й таких невизначених персонажів, як духи чи привиди. Прикладом цьому можуть слугувати шекспірівські Просперо й Аріель із «Бурі».

Симбіоз чудесного та магічного характерний також для тих середньовічних та ренесансних текстів, до яких, поряд із описами канонічних чудес, входять легенди про магів на зразок Мерліна, розповіді про дивовижні країни й апокрифічні реалії (Святий Грааль, чудесні мечі й зачаровані кораблі) тощо. Навіть на тлі домінування офіційних релігійних уявлень взяті з народної міфології статі «довговічних» (фей, сирен, гномів, русалок) і пов'язані з ними сюжети завжди мали свою «нішу» в образній системі європейської середньовічної літератури²⁰.

Незвичайне й перехід до модерного тексту

«Зустріч» і змішування магічного з чудесним означало появу у середньовічній уяві категорії дивовижного. Дивне, несподіване нейтралізувало різкість протиставлення між надприродним та чаклунським. Воно обмежувалося сферою природних і культурних аномалій. Одним із зразків зображення дивовижного у

²⁰ Lewis C. S. *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej* / C. S. Lewis ; tł. z ang. – Kraków, 1995. – P. 124–135.

літературних текстах стали описи подорожей (*ходіння*). В очах мандрівників далекі країни перетворювалися на сукупності незвичайних, екзотичних рис – тих ознак-індексів, за якими можна було чітко відрізнити «чужі» землі від «своєї»²¹.

В одних випадках ішлося про незнайомі звичаї, елементи побуту, в інших – про незвичайні властивості маловідомих рослин і тварин, аномалії неживої природи. Лише в описах Святої Землі середньовічні автори намагалися прямо пов'язати природну незвичайність із надприродною чудодійністю. Екзотика віддалених територій непомітно зросталася з дивовижністю цілком вигаданих світів, заселених фантастичними рослинами та істотами. Як свідчать східні «Фізіологи» й західні «Бестіарії», образи недосяжних країн тлумачилися у подвійній – буквальній і алегоричній – перспективі. В уяві середньовічного читача подібні реалії існували як самостійні об'єкти, але поруч зі цим були символами моральних чеснот та гріхів. Можливо, саме така двозначність викликала пізніше появу утопічних мегаалегорій: від незвичайного острова Томаса Мора до неймовірних подорожей Сірано де Бержерака. Тут чудо було синонімом вимислу, покликаного повчати читача, демонструючи йому ідеал – суспільний і моральний²². Так дивовижне почало набирати нових форм, і не лише літературних: поруч із середньовічними грифонами і монстрами «на сцені фантазії» з'явилися невідомі раніше створіння з картин Босха й Брейгеля. Водночас, інтерпретація незвичних явищ і форм залишалася амбівалентною: їх описували то як цікаві відхилення від норми, аномалії, то як «знаки неба», загрозливі попередження про майбутнє (такі тлумачення зустрічаємо, наприклад, в українських літописах та полемічній літературі XVII–XVIII ст.).

Поступова секуляризація культури, розмежування релігійного та світського мистецтва спричинилися до появи іншого образу незвичайного. У новій схемі дивовижне й аномальне як доступніші для раціонального осмислення відокремлювалися від чудесного та магічного, що пов'язувалися з вірою і фантазією.

²¹ Трубецкой Н. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник / Н. С. Трубецкой // Семиотика / под. ред. Ю. Степанова. – М., 1983. – С. 445–454.

²² Утопия и утопическое мышление. – М., 1991. – С. 108.

В історії модерного дискурсу можна помітити різні підходи до чудесного й дивовижного. Романтики зробили зображення незвичайного одним із важливих пунктів своєї естетики. Однак, попри сюжетну близькість, романтичні «чудеса» вже суттєво відрізнялися від своїх середньовічних прототипів. По-перше, вони були зорієнтовані не стільки на літературно-релігійний канон, скільки на фольклорно-апокрифічні тексти. У фольклорі (явищі, відкритому саме наукою нового часу) чудесне й магічне сприймається двояко: з одного боку, як щось цікаве, небуденне, з іншого – як те, що несе хаос і містить у собі потенційну загрозу. Це бачимо й на прикладі української уснонародної традиції. Так, у гуцульській міфології функціонують і чудесні персонажі на кшталт щезників, чугайстрів, нявок та мамунів, і напівчудесні «герої» на зразок відьом, вовкунів, «земних богів» («нетлінних»/«непростих»)²³. В одних аспектах вони є «нейтральними» постатями навколишнього світу, в інших – негативними персонажами, антагоністами звичайних людей (лісові й водяні духи вводять в оману і вбивають, «непрості» ворожать, насилаючи біду тощо).

По-друге, центром «чудесних розповідей» у творах романтиків ставали не стільки надприродні події, скільки викликані ними зміни у людських долях і пов'язані з цим переживання героїв. Прикладом реінтерпретації фольклорно-середньовічних образів чудесного та магічного (в даному випадку – народної книги та лялькових вистав про вченого чорнокнижника) може слугувати «Фауст» Йогана Вольфганга фон Гете. Тут зустріч алхіміка з потойбічними силами – лише прелюдія для роздумів про суть і призначення людини. Однак образ чуда в модерній елітарній культурі виявився не менш строкатим, аніж його фольклорний аналог. З одного боку, раціоналістичне «розчаклування світу» впродовж XVIII–XIX ст. супроводжувалося «розчаклуванням літератури». Справжньою сферою літературної творчості (з погляду реалізму та натуралізму) проголошувалося не чудо, винятковість, а, навпаки, буденність. Це збіглося з поступовою «смертю героя». Із незвичайного персонажа,

²³ Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Н. Хобзей. – Львів, 2002.

«майже-чудотворця» він перетворився на «сіру людину», одного з рядових актантів розповіді. Усе це, однак, не означало смерті незвичайного й містичного у літературі та культурі, – швидше навпаки. Прикладом можуть слугувати міфологічні персонажі з «Лісової пісні» Лесі Українки та «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського. У модерністичному дискурсі семіотика дивного та незвичайного заторкнула не лише внутрішній зміст, а й зовнішню форму творів. Кінець XIX, а потім початок і середина XX ст. принесли з собою сюрреалістичні та футуристичні експерименти з фонетикою, графікою, семантикою текстів, що створювали ефект дивовижного й не раз накладалися на (квазі)магічні мотиви. Досить згадати світ казок про Алісу Льюїса Керрола, «незвично-абсурдні» ситуації довкола головних героїв у творах Франца Кафки, «дивовижну буденність» внутрішнього світу людини, її мислення й емоцій у Марселя Пруста чи Джеймса Джойса тощо. Образи «модернізованого дива» супроводжували літературу та культуру XX ст. у різноманітних формах: від «магічно-реального» Макондо із романів Габрієля Гарсії Маркеса, напівсонних видінь з картин Сальвадора Далі до чаклунських «Книг Просперо» у кіноінтерпретації Пітера Грінуея та чисельних фантастичних романів.

Загалом, сучасний мистецький дискурс орієнтований водночас на три моделі зображення та сприймання незвичайного: магічну (неоготичні «жахи» з їхніми духами і привидами), містико-релігійну (художньо трансформовані розповіді про чудеса та видіння) і нейтрально-фантазмагоричну. Остання стає, фактично, смисловим центром постмодерністичної концепції дивовижного. Для постмодерних текстів характерною є небарокова «гра з чудесним», уміщеним між фікцією та реальністю. У кожній події, залежно від точки зору, можна бачити то чудо, то знак, то хитрий умисел, то звичайний збіг. Цю тезу ілюструє, наприклад, «Бавдоліно» Умберто Еко – роман, побудований на єдності та протиставленні «реалій» і «міраблій» у середньовічному світобаченні. Його герой розповідає про подорож в чудесну «землю пресвітера Іоанна», але водночас скептично ставиться до можливості чудес і видінь у звичайному, повсякденному житті. Це дезорієнтує слухачів і читачів самого тексту: вони готові повірити, що їхній

співрозмовник/персонаж роману говорить правду, але й остерігаються, що усе сказане може виявитися вигадкою. Різнопланове ставлення до категорій чудесного, дивовижного та чарівного на довгому шляху історії літератури зумовлене, як видається, саме цією неоднозначністю, багатовимірністю мислення, множинністю його можливих світів.

Дивовижне й літературознавчий дискурс

Це стосується, зрештою, не лише літературної практики, але й теорії літератури. З одного боку, ми бачимо тенденцію до дистанціювання від магічного й незвичайного. З цього погляду образ чуда є або пережитком первісного мислення (позитивістичний підхід), або однією із можливих знакових комбінацій (структуралістичний аналіз). На протилежному боці теоретико-літературної картини світу маємо відому ще з античності концепцію магічно-містичного характеру літератури як «дару з небес» чи аналога середньовічних таємних наук, «алхімії слова». Щоправда у ХХ ст. відкритими апологетами чудесного у літературі виступали, передусім, самі письменники, як Дж. Толкієн, для якого «художнє» стало майже синонімом казково-утопічного. Між цими двома альтернативами залишається широкий спектр інших концепцій. Так, попри розвінчувальні «Міфології» Ролана Барта, які деміфологізують культуру й літературу, в традиційній естетиці й надалі функціонує романтичне поняття «геніальності» художнього твору, що опосередковано також стверджує його напівчудесність і дивовижність.

Семантика магічного присуття також у міфологемі творчості як «просвітлення», «інсайту», з яким пов'язується внутрішній езоцизм, таємничість, кодованість художньо-образного мислення. Звідси – концепція ізоморфізму, подібності між поезією та містикою: і тут, і там йдеться про «вираження невиражального», дивовижного (цим зумовлена тенденція до метафорично-алегоричного, «апофатичного» мовлення про те, що вважається потаємним чи сакральним). Тут і там зустрічаємо «дивне», небуденне бачення

навколишніх подій, «читання» речей як знаків. Стереотип «незвичайності» художнього мислення посилює ще й відомий образ літературної дійсності як особливого, автономного від реальності світу, що наділяє її творця майже деміургічними властивостями. Зрештою, літературно-критична діяльність з її заглибленням у прихований зміст авторського тексту (чи підтексту) також, за цією логікою, не позбавлена «алхімічних» рис. Як деміург, критик з допомогою своєї метамови «реконструює» первісну реальність тексту, водночас трансформуючи її у нову, вторинну знакову дійсність. Як «алхімік», він відкриває перед читачем таємничі, «глибинні пласти» авторського замислу.

Звідси – певна роздвоєність сучасної теоретико-літературної думки. З одного боку, структуралістична модель дослідження вимагає бачити у художньому творі передусім семіотичну «решітку», складену зі знаків, значень і смислів.

Поряд із цим чимало напрямків традиційної естетики так чи інакше зорієнтовані на емоційно-інтуїтивне розуміння тексту. Така парадигма мислення нерідко відсилає до «безпосереднього» сприйняття змісту того чи іншого твору крізь призму «магічної сили» художніх образів, здатних «творити чудеса» із людською свідомістю. У цій перспективі літературознавче дослідження стає «двійником» творчості і, отже, не просто конструюванням гіпотез, але й своєрідним «пере(со)творенням буття» (кажучи гайдегґеріанською термінологією). Згідно з таким поглядом, уява письменника здатна вибудувати окремий фантомний універсум, заселити його персонажами, локалізувати у часі і просторі. Більше того, «силою слова» митець може «зачарувати» своїх читачів, узалежнити їх від своєї візії світу. Натомість наукова критика чи аналітика, у руслі цієї концепції, здатна або знищити цей універсум, розклавши його на складові частини, або розширити його, збагативши новими деталями. Отож, вона може або зруйнувати магічну «ауру» довкола художнього твору структурно-системним аналізом, або, навпаки, посилити її.

Звичайно, романтична за походженням міфологія «словесної чудотворності» суперечить уявленням про строгу логіку наукового пізнання. Однак (явно чи неявно) її сліди можна помітити

навіть у бартівсько-греймасівській концепції літератури (не кажучи вже про естетику герменевтики та феноменології Мартіна Гайдеггера чи Ганса Георга Гадамера), де «магія автора й героя» поступилися місцем «магії мови і культури». До того ж, вона відповідає сентиментальним уявленням «звичайного» читача, для якого мистецтво нерідко асоціюється з чимось таємничим, сакральним, магичним – тим, що «заворожує душу». Однак, незалежно від того, як оцінювати таку концепцію, у ній прихована, здається, сама суть і наукової, і літературної творчості. Адже усяке раціональне пізнання містить у собі й ірраціональний елемент: воно починається зі здивування, у якому – меншою чи більшою мірою – закладена давня віра в магію, алхімію, містику слів, думок і речей, а отже – в чудо. У цьому розумінні, вона є глибинною складовою кожної літературознавчої (і ширше – естетичної) парадигми.