

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ

МІСТЕРІЯ ЙОРДАНСЬКОЇ НОЧІ

Хоча повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи” є другою частиною трилогії з такою ж назвою (Львів, 2002), вона сприймається як самостійний твір зі своїм концепційним осердям і своєю поетикою. Повість дає підстави говорити про певні тенденції в художньому освоєнні теми УПА і загалом українського руху опору у воєнні та повоєнні роки, а ширше – в осмисленні ідеї нації в історичному та метафізичному вимірах.

Про що, власне, йдеться у “Вогнених стовпах”? Сам сюжетно-подієвий каркас може вміститися у кількох рядках: до хати на краю села, де живуть двоє людей із сином, Йорданської ночі вламується радянський офіцер карального загону з планшетом, але без шинелі й кобури з револьвером, втікши від сільської молодиці, хату якої обступили попереджені “лісові хлопці”; син має принести від неї цю шинелю і пістолет...А далі подано три версії розгортання цього сюжету – з різних кутів зору. Перехрещення їх дає ту стереоскопічну призму, яка власне проектує ситуацію у перспективу багатовимірності, де деталь набуває прикмет знаку-символу, життєві реалії міфологізуються.

Саме міфологічна призма чи не найбільше підходить для витлумачення цієї повісті, в якій концентрація життєвого матеріалу доведена до тієї граничної межі, де достовірна вказівка, натяк веде в метафізичний простір. Так, події розгортаються тут у знайомому авторові та впізнаваному читачеві ландшафті: Коломия, Космач, Шешори, Грегит – мовби вказівки на тракті, щоб не заблудитися, надто вночі, коли блуд найбільше чіпляється людини...Поставимо позначку (*nota bene*), що події повісті відбуваються вночі, і нагадаємо, що Карл Густав Юнг у своїй теорії архетипів розрізняє художню творчість за психологічним і візіонерським типами. До першого з цих типів він відносить творчість, зміст якої за своїм матеріалом укладається у межі людської свідомості на основі життєвого досвіду, емоційного стану тощо. Такий тип має “денний” характер, і нічого не потрібно коментувати й роз’яснювати. Натомість “перед лицем

візіонерського неподільного переживання це питання постає як найбезпосередніше. Читач вимагає коментарів і витлумачень; він здивований, спантеличений, розгублений... Ніщо зі сфери денного життя не знаходить тут відгомону, навзамін цього оживають сновидіння, нічні страхи і моторошні передчуття темних куточків душі” [1, с. 108]:

Психологічний тип художнього творення в контексті юнгівського висловлювання можемо віднести до сфери свідомості, що охоплює конкретну історичну ситуацію й інтерпретує її, а візіонерський – до сфери підсвідомого, яке характеризується більшою і вищою мірою універсалізації особистості, бо зосереджує в ній її минуле, сучасне й майбутнє, закодоване в образах – архетипах. Якщо ці суто теоретичні положення допасувати до “Вогненних стовпів”, то побачимо, що художня структура цього твору співвідноситься з ними, так би мовити, укладається в їхню логічну схему.

Насамперед, повернемося до згадки про “нічний” характер повісті – “нічний” не тільки в тому аспекті, що події відбуваються вночі, власне, протягом однієї ночі, але і в тому, що тут розгортається весь спектр нічного дійства: нічні видива, передчуття, страхи, сні. Ось кинута штрихом загальна картина цієї страшної ночі, під час якої відбувається дія: “Іван нічого не бачив і не чув, він поринув у згадки і, перериваючи їх вряди-годи, говорив уголос; Марія ж перебувала в нереальному світі; лейтенант, знаходячись у полі її уяви, занурювався щораз то глибше у своє минуле, яке виринали перед ним у все чіткіших картинах, він розпізнавав їх і забирав собі в пам’ять для оборони перед ворогами, серед яких опинився і які готові були його здолати своєю правотою; реальність у сповитій ніччю крайній хаті на Зрубі перемінилася в подобу сну, і ніби уві сні люди порозумівалися між собою без мови...”

Ця нічна непрясненість кладе свій відбиток на всю структуру твору, раціонально не мотивовані переходи, “накладання” постатей, паралельне розгортання сюжетних ходів. І в усіх цих формальних нелогічностях розкривається логіка глибинна.

Момент універсалізації, окрім нічного дійства, виявляється уже в іменах головних героїв – Іван і Марія, що є, власне, не стільки іменами, як, сказати б, символами чоловіка і жінки, принаймні в свідомості українців, є іменами знаковими, що уособлюють у контексті повісті свідомість етнічну та узагальнено-світоглядну: так, як думають, почувають ці люди, думають і почувають усі ці гори.

Другий символічний момент як ключ до прочитання глибинного пласту твору – Йорданський святвечір, пов'язаний з ідеєю народження і хрещення; до того ж саме Йорданського, бо ж свято Йордані, більше, аніж Різдво зберегло національне коріння, давню язичницьку традицію (водіння Маланки), утверджену поколіннями. Але Йорданський святвечір у повісті Р.Іванчука символізує не утривалення цієї традиції, а її руйнування (“Тож не бралися вже в господинь руки до Святої Вечері, й замерзали на підвіконнях рум'яні пампухи в полумисках, зтягувалися в баняхах пісною осугою окропи над варениками і черствіла кутя в макітрах, бо згадалася мешканцям Сакатури позавчорашня новина: хтось бачив, як на коломийській товарній станції пискляві “штовхачі” заганяли на запасні колії состави паквагонів із зловісними коминками на дахах”). Контраст ритуальності й реальності, життєтворчого й смертоносного начал служить інтродукцією твору. Її доповнює третій неодмінний атрибут різдвяної містерії – образ сина (у даному випадку це Василько), архетипність якого посилюється постійною небезпекою для його життя з боку воїнства новітнього втілення Ірода.

Відзначимо, що подібну ситуацію трагічного Різдвяного вечора, коли на очах юнака від рук чекістів “ гине весь рід, а далі і все село, увесь чудесний світ села, уся його дідизна культура” [2, с. 254], знаходимо в поемі Тодося Осьмачки “Поет”. Взагалі міфологічний елемент повісті наштовхує на аналогії та зіставлення, що, однак, аж ніяк не свідчить про запозичення; тут ідеться не про контактний, а про типологічний характер спорідненості, викликаних типом художнього мислення.

Далі – три варіації розгортання сюжету, точніше, три різні сюжети, які об'єднує хіба що відправна точка: офіцер з'являється у хаті з планшетом, але без шинелі й кобури з револьвером.

Прийом такої сюжетної варіативності, відомий з новели Акутагави Рюноске “У чагарнику” і майстерно інтерпретований Акіро Курасавою у фільмі “Расьомон”, у творі японського письменника підпорядкований мотиву якщо не самовиправдання, то в усякому разі традиційному кодексу моральної честі японця: загадкову смерть самурая в чагарнику кожний з персонажів бере на себе – розбійник твердить, що вбив його в чесному поєдинку, згвалтована ним жінка самурая – що вона встромила йому ніж у груди, бо краще вмерти, ніж бути зганьбленою на очах двох чоловіків, а сам самурай (його розповідь передана через віщунку), твердить, що жінка його пішла з розбійником, і він убив себе сам...

Ця новела японського прозаїка (вона надрукована в збірці його творів “Расьомон” (Київ, 1971), мимоволі постала в моїй пам’яті, коли я читав “Вогненні стовпи”, і спонукала до мимовільного зіставлення з нею повісті Р.Іваничука, хоч функція схожого прийому в обох авторів дуже різна і дотикається хіба що струмуванням поміж рядками духу глибокої національної традиції.

У новелі японського автора йдеться про особисту трагедію, в повісті українського – про трагедію народу. Тому факт тут розпросторюється в різні сюжетні відгалуження, які творять цілу панораму драми національного буття, яка охоплює аспекти історіософський, моральний, психологічний і має глибоке екзистенційне підґрунтя, бо ставить вічне питання “бути чи не бути” нації. Тому кожен варіант можливого художнього розвитку є радше породженням підсвідомого, бажаного, аніж розповідь про те, що сталося насправді. Саме звідси – розбіжність у розгортанні події у баченні Івана, Василька, Олени, “роздвоєнні” постаті лейтенанта Шпола. “Діалоги” й “монологи” набувають такої емоційної напруги тому, що вони внутрішні: двобої відбуваються у душі одної людини як уявне звернення до іншої, одна людина мовби роздвоюється, і ці дві іпостасі однієї особи ніяк не можуть об’єднатися в єдине ціле.

Тип такого “діалогу” маємо в психологічному двобої Івана з лейтенантом. Очікуючи повернення Василька від повії Олени, Шпола починає нервувати:

“– Ще в банду піде з моїм револьвером, – занетерпеливися офіцер.

Стрепенувся Іван, гнівно глянув на лейтенанта, проте заговорив спокійно:

– Ви сказали – в банду? А в нас банд немає, у нас партизани... Банда – то коли десять – двадцять. А сто тисяч чоловік – то військо!

– От бандера! – заярився офіцер і сгнув рукою до стегна, де мала висіти кобура, та знітився і вмовк, втямивши, що обеззброєний і випадком відданий на ласку цим людям, в яких вимушений шукати порятунку.

Іван поволі підвівся з-за столу, обдав офіцера погордливим поглядом і проказав крізь зуби:

– То ви цим словом лаєтесь? А в нас воно не образа, а честь!”

У цьому варіанті сюжетної розв’язки перемагає Іван, але наступні розв’язки – інші. Отже, Іванове бачення ситуації – то внутрішнє, бажане, і автор надає йому вигляду якнайбільшої,

якнайпереконливішої вірогідності, знімаючи межу між явою і уявою.

Погляд Івана в цій ситуації та ситуації усього твору – це колективний, узагальнений погляд людей цих гір, цього краю, як вияв вищої, Божої правди, підтвердженої правдою Святвечірньої йорданської ночі, в яку увірвалося зло як універсальна метафізична сила.

Смислово багатшим і композиційно складнішим виступає в повісті образ Марії, дружини Івана Андрусяка. Складність ця впливає з того, що образ Марії втілює собою, передусім, сутність жінки-дружини-матері, яка не може за самою цією сутністю більш “чоловіче” ідеологічне начало поставити вище оборони самого життя, материнської опіки.

Материнськість Марії настільки всеосяжна, що здатна “об’єднати” протилежності: вона побачила свого сина в лейтенантові Шполі – його вбивці: “Стояв перед нею її старший син Андрій – русявий, вродливий, в зеленій гімнастерці, такий самий, як був тоді, коли вмирав у неї на руках у пастушій колибі на Греготі, зрешетований московськими кулями: дівчина-зв’язкова дала батькам знати, що Андрій поранений – стріляв у нього начальник космацького гарнізону лейтенант Шпола ...[...]. Та враз образ Андрія зник, залишивши на своєму місці чужинця, який прийшов розправлятися з батьками за синові діла, – був він подібний до Андрія віком, поставою і синіми очима, які затінилися зняковілістю й провинністю...” .

Це накладання постатей, що раптово спалахує в уяві, або, висловлюючись термінологією Юнга, синхронічність, принцип “співпадання” подій, які відбуваються у різний час і в різних місцях, виступає не просто прийомом, а може слугувати кодом для інтерпретації тексту. Прийом синхронізації тексту породжує ефект двійництва з ознаками амбівалентності. Бо хто така Олена, що звабила офіцера-енкаведиста, аби допомогти партизанам затримати її? З одного боку, вона виступає втіленням вігальної сили життя, голосу еросу, а з іншого – месництва; з одного боку, вона – новітнє уособлення “вавілонської блудниці”, а з іншого – біблійної Юдити, що обезголовила вождя ворожого війська – Олоферна. А може, між цими двома іпостасями немає неперехідної межі, і отрутою за певних обставин має стати любовний трунок? Шукаючи в цьому образі акцентованих прикмет, бачимо в ньому спорідненість з маланюківською Земною Мадонною – Беатріче- Кармен...

Психологічний комплекс двійництва в образі лейтенанта Шполи набуває ознак роздвоєнства. Як в очах Марії обличчя лейтенанта-вбивці її сина накладається на обличчя самого цього сина-партизана, так в очах офіцера образ матері вбитого ним, Шполою, її сина накладається на образ його власної матері – “білої пані”, дружини полковника армії Симона Петлюри, що виринає з підсвідомості разом з людською повинню на Софійському майдані в Києві біля пам’ятника Богданові Хмельницькому.

Ці спорадичні напливи оживлюють витравлювані більшовицькою ідеологічною обробкою враження дитинства, в тому числі й святвечірній обряд, що так нагадує той, який він побачив тут, у карпатському селі, чи не половину мешканців якого, серед них Івана й Марію Андрусяків, він має завдання виселити до Сибіру.

У повісті набувають функціональної ролі деталі, які, на перший погляд, перебувають на периферії силового поля тексту: лейтенант, який про звичайні речі говорить українською мовою, відразу ж переходить на російську, коли виголошує ідеологічні сентенції, і ці “перемикання” відбуваються навіть у межах одного речення. Так, на слова Івана, що “єдиний провідник у житті людини – туга за своїм гніздом, і нема гіршого злочинця, як той, хто його руйнує”, він знаходить такий “контраргумент”: “Да бросьте ви ... невже ж би то я мав прожити весь свій вік, як кріт у норі, таж світ широкий, і где кусок хлеба, там дом родной!..”

Це роздвоєнство його натури – внутрішнє змагання між спогадами дитинства й наслідком більшовицького виховання, що ці спогади витравлювало. Власне, мовна пам’ять залишилася ще тією соломинкою, що спалахує у підсвідомості, не дає до кінця прийняти нову більшовицьку віру і залишає його між двома берегами.

Саме це пояснює полярні характеристики Шполи: в першій версії сюжету, де Василько посилає шість пострілів у груди лейтенанта, Іван Андрусяк промовив:

“Що ти наробив, сину? Він – не ворог!”; у другій версії, коли лейтенант вийшов переможцем у поединку з Андрусяком і Васильком і зник з хати, висновок батька інший, протилежний:

“Що ти наробив, сину, та ж він наш запеклий ворог!”

Між цими двома характеристиками лежить третя, яка неусвідомлено, але невідступно супроводжує все його життя від часу, коли він прилюдно відрікся від батька: тавро зрадника, вперше почуте від товариша по колонії, де діти таких, як він, батьків, про-

ходили школу більшовицького вишколу... Вдруге воно пролунало чи то вголос, а чи виринуло із власного забуття тут, у цих гуцульських горах. Варто зазначити, що проблему роздвоєнства ставили на матеріалі упівського підпілля Юрій Косач у романі “Еней і життя інших” (1947) та Ігор Костецький у п’єсі “Близнята ще зустрінуться” (1947).

І перший і другий з названих творів пройняті ідеєю, за визначенням Ю.Шереха, активного песимізму, “гуманістичної філософії резистансу, який ще не переміг” (“Прощання з учора”) [2, с. 540]. Але якщо для автора роману “Еней і життя інших”, а з ним і для його критика, важливо було “звільнитися від влади вчора”, під яким вони обидва мали на увазі насамперед віджилість у нових обставинах “вісниківського” “вольового напруження” заради завтра, яке “ще тоне в тумані” [2, с. 540], то для автора “Вогненних стовпів” важливо дати історичну проекцію партизанського руху через моральні категорії, які не зникають, а лише змінюються в нових історичних обставинах.

Р.Іванчук якимсь чином (очевидно, інтуїтивно) повторив експеримент Ю.Косача в одному з попередніх своїх творів – повісті “Сьоме небо” (1984). Подібність композиції: в “Еней і житті інших” дія “відбувається” (насправді – вечір спогадів кількох дійових осіб про недавнє минуле і майбутні перспективи України), літнього дощового вечора на околиці Мюнхена в кімнаті однієї з дійових осіб у перші повоєнні роки; в “Сьомому небі” – теж розмова інтелектуалів в герметичному мікропросторі – хаті вдови в глухому гуцульському селі напередодні Другої світової війни. Хоча те, що для героїв “Енея і життя інших” було минулим, для мешканців “Сьомого неба” має стати майбутнім. Можна проводити паралелі між персонажами обох творів і виявляти споріднені риси їх філософії, які в одному випадку мали втілитися у практичні дії, а в другому – були вже позаду.

П’єса Ігоря Костецького дотична до “Вогненних стовпів” акцентованою ідеєю двійництва, втіленою через мотив розлучених у дитинстві близнят, своєрідний варіант Леля й Полея. Водночас кожна іпостась цієї нерозривності втілює протилежну точку зору: один брат переконаний в необхідності збройного опору ворогові, другий – в неперспективності такого опору. Ситуація ускладнюється тим, що закохана в одного з них дівчина випадково зустрічається то з одним, то з другим, не можучи їх розрізнити, і спантеличена такою полярністю поглядів. Та для автора ця дівчина

є резонатором авторської ідеї, яка зводиться до того, що, власне кажучи, ніякої полярності поглядів нема, бо страх смерті однаково “познає і тих, хто за вбивство для ідеї, і тих, хто проти всякого вбивства взагалі”. Отже, — “близнята ще зустрінуться”, вони — одне.

Але важко собі уявити, що могли б зустрітися упівець Андрій і начальник гарнізону енкаведистів лейтенант Шпола, який убив Андрія, хоч вони теж у материнській з’яві Марії постають як близнята чи навіть одна особа.

Полишаючи сцени — на межі реальності й уяви — зустрічі з сотенним Чарнотою Василька та його перебування в Олени, яка зробила його мужчиною, зосередимось на тих, які виражають історіософський сенс повісті.

Герої “Вогнених стовпів” не розгортають історіософських концепцій, але від цього історіософський аспект повісті не втратився, полемічний — теж. Якщо для близнят п’єси І.Костецького альтернатива вичерпана, то Р.Іваничук ставить своїх персонажів, передусім лейтенанта Шполу, перед внутрішнім вибором... Відомо, що письменник написав уже заключну частину своєї трилогії, де цей вибір зроблено. Ми не знаємо, який саме, і поміркуємо над можливими його варіантами.

Текст “Вогнених стовпів” засвідчує генетичну спорідненість повісті з попередніми історичними романами Р.Іваничука, при чому не так збіги ситуацій чи персонажів (хоч такий прийом зчеплення зустрічається в багатьох романах письменника), як певних ключових слів, що створюють враження цілісного сюжету його прози, єдність її ідейних доміант. Такі поняття, як “орда”, “ясир”, не відповідні для ситуації і середовища “Вогнених стовпів”, повертають нас до самих витоків Іваничукової історичної прози — роману “Мальви”. І справа тут не в самих реаліях, справа в акцентуванні, так скажемо, вад нашого національного характеру, які щоразу повторюються в українській історії, і в тих альтернативах, перед якими поставала українська людина.

— Я не маю куди вертатися, — каже лейтенант Шпола чи то у відповідь на слова Івана про рідне гніздо, чи то самому собі, — я можу тільки служити — я ж нізвідки, і де моя стежка любови, не знаю”.

Чи це не та сама проблема яничарства, яка була поставлена в “Мальвах”, чи не та сама дилема, перед якою постали персонажі цього твору Алім (Андрій) і Селім (Семен)? Шпола має обрати (чи обрав) одну з них. Котру, яничарську? Бо йому чужими стали поняття свого берега, рідного порога — поняття теж у контексті

повісті архетипні, які пов'язують людину з дорогими серцю місцями, з образами предків. А може, ту, що викликає в уяві “білу пані” і людський океан на Софійському майдані?

Та, мабуть, центральним образом, у якому сфокусовані основні мотиви, мов у лінзі розсіяне проміння, виступає образ вогню. Цікаво, чи випадковим є перегук назви “Вогненні стовпи” з назвою роману Івана Багряного “Огненне коло”, виданому 1953 р. і присвяченому трагедії дивізії “Галичина”? Близькість назв, безперечно, могла бути чисто випадковою, та близькість тематики мусила спричинитися до перегуку – чи то наближення чи відштовхування – мотивів обох творів, надто проблем історіософського плану. Власне, якщо є відштовхування, то воно хіба в тому, що в повісті Іваничука справді відкинута вустами загиблого упівця Андрія Андрусяка тактика дивізійників: “За кого ви збираєтеся проливати кров, хіба не чули, що вже воюють наші партизани, з тими самими швабами, яким ви намірилися присягати?”

До того самого висновку прийшов, по суті, й герой роману Багряного “Огненне коло” Петро Стоян, але ціною важких випробувань і розчарувань. Бо ж була в них надія не на прислужництво, а на створення свого війська за прикладом Січового стрілецтва, що теж проходило вишкіл в австрійській уніформі й під командою австрійських старшин, але стало ядром армії ЗУНРу; була віра, що “вони пройдуть по землі тріумфальним маршем, вони докінчать справу: і слід заскородять по тих ворогах, і принесуть на вістрі меча свободу своєму народові та й поставлять той меч на сторожі тієї свободи на віки вічні!”

Хто сьогодні візьме на себе право дорікнути тодішнім ідеалістам за їхню фатальну помилку: вона окуплена кров'ю не тільки жертв Бродівського котла, а й розстріляної в Бабиному Яру Олени Теліги та замученого в концтаборі Заксенгауз Олега Ольжича...

Літературознавець Ольга Слоньовська бачить у цій колізії міфічний підтекст, прочитуючи його крізь призму архетипу ката й жертви, яка, знаючи про нещадність хижака, усе ж вступає з ним у контакт, бо усвідомлення приреченості породжує ініціативу і спротив, що веде до воскресіння. В романі І. Багряного прозріння героя супроводжується пейзажною картиною: “Світ був сталевий, кривавий від заграв і вечірнього сонця, що закочувалося за червоно-чорний обрій”. Такий захід дослідниця трактує як біблійний: після смерті Ісуса сонце заходило по-іншому, символізуючи настання нової ери (із статтею “Анатомія національної української ідеї в

“Огненному колу” Івана Багряного (міфічний аспект внутрішнього і зовнішнього ворога нації)” авторка познайомила мене до публікації цієї праці).

Повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи” закінчується пейзажною картиною – сходом сонця, точніше, появою двох сонць на небосхилі; одне з яких справжнє, джерело правди, світла і життя, друге – фальшиве, міраж. Цим заключним акордом автор локальний епізод партизанського руху опору виводить на рівень космічного міфологемного мислення, зв’язку неба і землі, Бога і людей, надає йому сакрального характеру відплати за осквернення ритуалу Святої вечері, неминучої покари за руйнування зв’язку з родинною оселею і рідною землею, в якому, за М.Іліаде, втілюється “містичний досвід автохтонності” й “належність до космічної структури” [3, с. 75]. Ця завершальна картина позначена біблійною символікою: “Далеке сонце сповіщало про свою неминучу з’яву; воно мусило перемагти лютий мороз і набирало стільки жаги, що не вміщало її в собі, тож розділилося враз, подвоїлося; на другому краю східного небосхилу вибухнув у синю крицю ще один вогнений стовп – два сонця сходило над поблідлою від моторошного чекання землею, два сонця для двох земних сил, і одне з них, облудне, меркло, правдиве ж розгорялося і було достоту таке, як описано в Біблії: над храминою палав огонь перед очима всього Ізраїлю у всіх його мандрівках, і вів огнений стовп людей з неволі до обітованої землі...”

Це видиво спостерігали троє – Іван, Марія, офіцер...

Повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи” являє собою візіонерський (за К.Г.Юнгом) візіонерський тип художнього творення. Де стираються грані між реальним та ірреальним, конкретна ситуація переходить у сферу метафізичної універсальності. На матеріалі боротьби УПА проти бішовизму автор створює архетипи “свого” і “чужого”, “Великої Матері”, двійництва, випробовуючи прийоми “накладання” персонажів, варіативної синхронності ситуацій, амбівалентності образів тощо.

-
1. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. – Москва, 1991.
 2. Шевельов Ю. Пороги і запоріжжя. – Київ, 1998. – Т. 1.
 3. Іліаде М. Мефістофель і андрогін. – Київ, 2001.