

...у жодного іншого народу так гостро й болюче не стоїть проблема стилю, проблема духу форми, формотворчого духу, що змушує матерію прийняти певну адекватну форму. Бо, на хвилину перейшовши з цією термінологією до сфери політики, ми з повним правом можемо констатувати, що проблема державності є також проблемою стилю. Нація, що осягнула форми, є нацією державною”

(Сарген Маланюк).

НАТАЛЯ МАФТИН
У ПОШУКАХ „GRAND” СТИЛЮ

Західноукраїнська та еміграційна проза
міжвоєнного двадцятиліття

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

Наталя Мафтин

У ПОШУКАХ
«GRAND» СТИЛЮ
(ЗАХІДНОУКРАЇНЬСКА ТА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА
МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ)

Івано-Франківськ

2011

УДК 82.-1 / -9:821.161.2

ББК 83.0

М 35

Мафтин Н. В. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. – 336 с.

N. Maftyn. In Search of «GRAND» Style: Western Ukrainian and Emigration Prose of the Interwar Twenties. – Ivano-Frankivsk: LİK, 2011. – 336 p.

У монографії вперше здійснено системне дослідження західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х років ХХ ст. в аспекті динаміки стильових парадигм та їх детермінованості чільними ідейними спрямуваннями доби. Проаналізовано творчість багатьох західноукраїнських письменників, вилучених раніше з історії української літератури тоталітарним режимом, а також прозову спадщину цілої низки письменників-емігрантів. Шляхом аналізу індивідуальних авторських стилів цих прозаїків, співвіднесеності їх ідіостилів із стильовими напрямками міжвоєнного двадцятиліття з'ясовано, що моделювання індивідуальних стильових стратегій відбувалося на ґрунті національної традиції художнього слова як втілення пасіонарної енергії, скерованої на утвердження національної самості та інтенційності до європейської геокультурної орієнтації.

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

The monograph focuses on the comprehensive study of the Western Ukrainian and emigration prose of the interwar 1920s – 1930s from the aspect of the style paradigms dynamics and their determinancy by the main idea paradigms of the time. Through analysis of the authors' individual styles, their correlation with the main style trends of the 20th c. and phylogenetic predetermination by the basic generating styles (baroque and romanticism), it has been found out that the individual style strategies were formed on the basis of the national tradition of the declamation art as the embodiment of the passionate energy directed at strengthening the national identity and the European geocultural orientation.

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

Науковий редактор: Гльницький М.М., доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Львів);

Рецензенти: Мейзерська Т.С., доктор філологічних наук, професор (Київ); Панченко В.Є., доктор філологічних наук, професор (Київ); Хороб С.І., доктор філологічних наук, професор (Івано-Франківськ);

Шумило Н.М., провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук, професор (Київ);

Літературний редактор: Чобанюк В. Я., кандидат філологічних наук, доцент (Івано-Франківськ)

Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 3 від 29.11.2010 року).

ISBN 978-966-7779-26-9

© Мафтин Н.В., 2011

© КП фірма «ЛІК», 2011

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. Стиль як пошук ідентичностей	10
1.1. Антропософський, онтологічний і філогенетичний аспекти поняття «стиль»	11
1.2. Духовна енергетика української літературної реконквісти й динаміка стильових парадигм	25
1.3. На перехресті естетики й ідеології	36
РОЗДІЛ II. Новий художній простір і активізація стильових форм	44
2.1. Стильовий синкретизм та взаємопроникнення жанрів у прозі 1920-х рр.	44
2.2. Жанрово-стильова парадигма експресіонізму в західноукраїнській прозі міжвоєнного двадцятиліття	54
2.3. Міфопоетика як засіб увиразнення експресивності стилю ...	78
РОЗДІЛ III. Філософія чину в проєкціях «авторитетного стилю»	94
3.1. Концепція персонажа в прозі «активного романтизму» (Ф. Дудко «Отаман Круку», Ю. Липа «Рубан», Л. Мосендз «Людина покірна»)	96
3.2. Українська людина на перехрестях історії: проза Уласа Самчука («Волинь», «Кулак», «Марія»), збірка новел «Віднайдений рай»)	120
3.3. Пошуки національної ідентичності у прозі Галини Журби	141
3.4. Стильова домінанта прози Наталени Королевої	154

РОЗДІЛ IV. Історіософський контекст художнього мислення в західноукраїнській та еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття	167
4.1. Метанаративи історичної белетристики	170
4.2. Необароккові відлуння в історіософських концепціях Ю. Липи («Козаки в Московії»)	187
4.3. «Трагічний європеїзм» прози Ю. Косача («Рубікон Хмельницького»)	212
РОЗДІЛ V. Новаторство конструктивних і наративних форм прози 1930-х років	228
5.1. Між «формою» та «ідеєю»	228
5.2. Експерименти на терені жанру: стиль у вимірах новелістичної архітекτονіки	240
5.3. Традиції та новаторство як координати формування індивідуального стилю: проза І. Керницького й В. Ткачука	253
5.4. Код статі й гендерна утопія в силовому полі стилю	262
5.5. Стильові особливості прози Б.-І. Антонича	272
ВИСНОВКИ	284
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	296
ПОКАЖЧИК ІМЕН	328

«І в життю, і в літературі, в мистецтві взагалі, вже надходить час нових творців, які служитимуть і змагатимуться за ідею високого, краси, вищої від мізерного плотського існування. Творці, як Шевченко, надихані силою того Духа, «іже везді сий і вся ісполняй», який є «жизні податель», що тільки Він «ізбавить ни от всякія скверни» диявольського віку хамства і розкладу.

Доба плебейська – і в духовній, і в політичній творчості – зближається до свого безславного упадку. Нова Україна і в літературі відродить дух старого Києва, коли ті, що писали, знали, що «писання» мають «правити», направляти людей, формувати людські душі; що ідеї письменства є те, «що воїну зброя, а кораблю вітрила» («Збірник Святослава» 1076). Ті, що писали, знали, що інспіровані Вищою Силою над нами, – «писання» мають «проганяти біси», не збирати їх «сатанинською» літературою для «омрачення і погуби душі» нашої; що писане слово є «труба вопіюща во время рати», яка зводить люд «на супротивня», є «водою живою», що «наставляє нас на волю Господню»...

Естетика grand style'ю – не естетика плебея».

Дмитро Донцов

ВСТУП

Горизонти дослідження української літературної спадщини містять значимі з постколоніальної перспективи можливості «повернення знехтуваної реальності» (Р. Нич). Саме такою «знехтуваною реальністю» у вимірах тоталітарного режиму СРСР постає цілий масив західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х років ХХ ст., досі не відновлений у цілісному й неспотвореному акцентами колоніального дискурсу вигляді в українському культурно-історичному просторі. Разом із тим цей досвід віднайдення власної та європейської самості видається на сьогодні особливо актуальним як феномен «неубієнної літератури», один із важливих кроків у пошукові «свого голосу й ідентичності» (Ф. Фанон).

Літературний процес міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст., що творився й на західноукраїнських теренах та в еміграції, прикметний інтенсивністю розвитку й розмаїттям ідейно-художніх моделей творчих практик, суголосних пошукам східноукраїнських письменників, виникненням й утвердженням нових світоглядних орієнтирів. Однак чільні стильові та ідейні парадигми західноукраїнської та еміграційної прози цього періоду засвідчують формування ідейно-естетичної цілісності, ядром якої стало автентич-

тичне, не спотворене колоніалізмом «історично здійснюване тут-буття народу» (М. Гайдеггер). Творча практика прозаїків, об'єднаних довкола націоналістичної та католицької світоглядної платформ, вияскравила національну іманентність художньої свідомості та її органічний зв'язок із окцидентальним світосприйняттям, детермінованим християнськими цінностями й традиціями. Ці чільні світоглядні домінанти виявилися на рівні стильових формацій як концепції світу й людини, вони стимулювали пошуки національно-органічного стилю, особливо гостро актуалізуючи проблему ідентичності – особистісної, гендерної, ідентичності європейської чи прорадянської («зачаровані на Схід»), що так чи інакше осмислювалась під знаком імперативу ідентичності національної.

Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х рр. своїми ідейними векторами резонансна політичній константі доби – національний імператив стає «концептуальним знаменником усіх аксіологічно-імперативних тезаурусних моментів». Проголошена Д.Донцовим доктрина державницької літератури визначає й процес активізації стильових формацій – пошуків «grand styl'ю», великого стилю, що втілює би у слові пасіонарну енергетику українства, наснажив слово «ідеєю високого, краси, вищої від мізерного плотського існування», стилю, що творив би священне поле національної реконквісти, був би гранично відповідальним і щирим, – творці якого власним життям утверджували б високу ідею діяльної любові до України. Тому проза, творена в Галичині та еміграційних центрах у період міжвоєнного двадцятиліття, позначена особливою місією – вона акумулювала й водночас живила націєкреативні й державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної іманентності, шляхом утвердження важливих національних екзистенціалів – свободи й України – несла ідею самостійного політичного буття і власної державності.

Імперативом цієї літератури, отже, стала місія текстуального опору неоімперському поглинанию – справжня духовна реконквіста, що формувала горизонт надій на державність України, творила модель взірцевої поведінки для плекання патріотичних устремлінь та активного чину молоді. Її ідейна та художньо-образна структури були спрямовані на збереження zagrożеного буття національної присутності шляхом упорядкування травматичних для нації подій національно-екзистенційним передсвідомом, що виявлялось на рівні мистецьких стратегій як гармонізація хаосу та реконструкція українського космосу в літературному бутті. Саме завдяки такій інтенційності західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х рр. XX ст. у всьому розмаїтті тематично-проблемного та художньо-стильового спектрів становить феномен гіпертексту, твореного в полі дії єдиного морального імперативу – «буття «на сторожі». У свою чергу, цей текст є органічною складовою загальноукраїнського цілісного літературного про-

цесу, адже «і своїми інтенціями-намірами промовляти до світу від імені всієї України, і своєю проблематикою та авгурою західноукраїнська література 1930-х рр. XX ст. була загальнонаціональною літературою [6, с. 11]». Цей єдиний текст творять речі різної мистецької вартості – від вершинного в нашій літературі «роману болю» О. Турянського, високохудожньої прози «пражан» (Л. Мосендза, Ю. Липи), європеїзованих романів та повістей Наталени Королевої, монументально-чорноземної «Волині» та трагічно-агіографічної «Марії» молодого Уласа Самчука, сміливих експериментаторських пошуків на терені жанру новели Василя Софроніва-Левницького та Ірини Вільде – до творів менш яскравих у плані художньому, однак значимих як незамінна ланка в єдиному процесі потужного духовного протистояння новоімперській політиці радянської влади в Україні, шовіністичним акціям пілсудчиків і більшовицькому етноцидові.

Діаграма розвитку західноукраїнської й еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття в її проблемно-тематичній та жанрово-стильовій амплітудах засвідчує виразну тенденцію до реалізації завдань, які стояли перед усім українським письменством. Адже літературний процес на західноукраїнських землях характеризувався тими самими закономірностями, що й розвиток літератури на Великій Україні: у 1922–1928 роках український літературний ренесанс розгортався по обидва боки Збруча – всі проблеми, що порушувалися на сторінках київських чи харківських видань, знаходили відгук у Львові та еміграційних центрах у Празі й Варшаві, набуваючи тут, завдяки Д. Донцову та Є.Маланюку, виразнішої національної інтерпретації. Дискутувались питання кризи української літератури, а відтак – шляхів, якими вона повинна надалі розвиватись; у центрі уваги були проблема позитивного героя та проблема художності й ідейної заангажованості. Коли ж у радянській Україні запало «страшне провалля тридцятих» (Ю. Шерех), а з усього розмаїття творчих стилів і методів українського ренесансу, що став «розстріляним відродженням», залишився тільки соцреалізм, західноукраїнська та еміграційна література взяла на себе життєво важливу для всієї нації функцію «духовного збереження» (Г.-Г. Гадамер). Вона засвідчила єдність стильових пошуків усієї української літератури, вияскравила чільні закономірності становлення «органічно-національного стилю [432, с.176; 168; 185]», без розуміння якого досягнення повноти національного літературного розвитку неможливе. Тому на часі постала потреба дослідження стильових формацій цієї прози, в якому, врахувавши стильові особливості окремо взятого художнього тексту як мистецького явища, було б синтетично осмислено чільні закономірності стильового руху, співвідношення індивідуального авторського стилю й естетичних концепцій доби, стильові тенденції часу.

Осмилення стилю як концепції світу й людини передбачає також і врахування впливу світоглядних домінант автора на його стильову парадигму (концепція самототожності письменника, запропонована Г. Сивонкомем), адже такий підхід дає можливість осмислити феномен індивідуального стилю у зв'язку з чільними стильовими та ідейними парадигмами доби.

Системне дослідження стильових та ідейних парадигм західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття як цілісного мистецького явища в річищі загальних художньо-естетичних пошуків української прози 20–30-х років XX ст. зумовило першочергове розв'язання таких завдань:

- повернути в контекст літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття творчу спадщину західноукраїнських прозаїків та письменників-емігрантів, викреслену тоталітарним режимом, а також прочитати під новим кутом зору твори представників радянськочеського напрямку (М. Ірчана, С. Тудора, В. Бобинського);

- обґрунтувати поняття «стиль» у контексті концептуальної єдності «людини й доби»; актуалізувати феномен «текстотворення» і «життєтворення»;

- актуалізувати категорію «органічно-національного стилю» (Ю. Шерех), враховуючи антропологічний, онтологічний і філогенетичний аспекти стилю та взаємодію базового породжувального, базового породженого й індивідуально-авторського його виявів;

- розкрити художні особливості західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х рр. XX ст. на рівні індивідуальних авторських стилів та стильових напрямів, показати їх значення для формування цілісної картини філософсько-естетичних вимірів української літератури;

- дослідити діалектику стильових пошуків західноукраїнських та еміграційних прозаїків, її мотивованість чільними ідеологічно-естетичними концепціями, скерованість до віднайдення «grand styl'ю»;

- простежити зміну пасивно-споглядальної естетичної домінанти на експресивно-виражальну та формування пасіонарної енергетики стилю; в дискурсі концептуальної єдності прози «розстріляного відродження» та західноукраїнської і еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття обґрунтувати поняття «парадигма реконквісти»;

- з'ясувати специфіку формування концепції нового типу персонажа під впливом «філософії чину» та особливості її реалізації у творчій практиці прозаїків;

- висвітлити естетичний модус художньої історіографії західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х рр. XX ст., розкрити особливості

поетикальної та ідейно-естетичної реалізації історіософських концепцій у виборі стильових стратегій;

- виявити відображений у західноукраїнській та еміграційній прозі 20–30-х рр. XX ст. тип естетичних відношень, що склалися в міжвоєнному двадцятилітті між мистецтвом і дійсністю у площині геокультурних орієнтацій і оприявнилися в літературній дискусії 1930-х;

- дослідити стильове новаторство прози 1930-х на рівні ідейно-тематичних, жанрово-композиційних та образних систем;

- розкрити роль націоналістичної, християнської та демо-ліберальної письменницьких платформ у «духовному збереженні» (Г.-Г. Гадамер) та формуванні відкритої культурної моделі 30-х рр. XX ст.

Відтак цілий масив повернутих у контекст літературного процесу текстів дає можливість уперше системно дослідити художньо-естетичний досвід цієї прози, «вписати» її у розмаїття пошуків усієї української прози 20–30-х рр. XX ст., під кутом зору становлення пасіонарної енергетики стилю висвітлити низку ідеологічних, політичних доктрин, художньо-естетичних програм і тенденцій, які визначають своєрідність даного літературного періоду на західноукраїнських землях. Зрештою, дослідження цього пласту художніх творів дає змогу не тільки утвердити історичну справедливість – воно сприятиме поновленню розірваної тягlosti спадкоємності.

Адже, як підкреслив Т.С. Еліот, жоден текст не існує сам по собі, а завжди належить дискурсові певної традиції. Маючи власну державу, ми, на жаль, ще не реконструювали священне поле власної націєконсолідуючої традиції – у нас надто часто спостерігаються рецидиви залежності від колоніального дискурсу як у культурі, так і в політиці й економіці. А ця традиція включає в себе й західноукраїнський Текст, творений у полі дії єдиного морального імперативу, складовою якого часто є й життєвий подвиг автора та життєвий подвиг читача, котрі у власній долі реалізували імператив високих державницьких та націєконсолідуючих ідеалів, коли в нерівній борні з окупантами стояли на смерті; подвиг тих, хто на зоряній Дорозі Вічності залишився вічним Вартовим нашої духовності... Зрештою, це перерваний діалог поколінь, який має відродитись у діалозі духовних запитів нашої епохи. І в цьому діалозі, спрямованому, безперечно, на утвердження духовності й толерантності, і в той же час – актуальному й значимому для подолання рецидивів постколоніальної «психософії», запопадливого метання між векторами «схід» – «захід», має звучати й поліфонія західноукраїнського Тексту, наснаженого пошуками естетики «grand styl'ю».

СТИЛЬ ЯК ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Термін «стиль», позначений полівалентністю смислових відтінків як літературознавча, мистецтвознавча, лінгвістична, культурологічна й естетична категорія, вимагає для оперування ним конкретизації «семантичного поля». Адже «літературний стиль – чи розглядати його в контексті певного періоду історії літератури, чи сприймати як індивідуальну особливість письменника – завжди був поняттям розпливчастим та разом з тим дуже важливим і спірним [376, с. 85]»*, що й зумовлює необхідність такого «впорядкування» термінології.

У нашому дослідженні це поняття найширше розглядається у таких проекціях:

1. Як означення індивідуальних особливостей творчості письменника – «авторський стиль»;

2. Як вказівка на домінуючі, актуалізовані часом (епохою) вимоги, літературні ідейно-естетичні парадигми, що знаходять вияв у формо-змістовому втіленні авторських стилів – стиль напрямів, угруповань, доби;

3. У значенні «історична традиція, на яку опирається творчість митця» – «національний стиль».

Простеження чільних ідейно-стильових парадигм західноукраїнської прози означеного періоду передбачає рух від розкриття специфіки індивідуальних авторських стилів через осмислення їх у співвідношенні з естетичною свідомістю певних напрямків та епох та визначальними у міжвоєнному двадцятилітті ХХ ст. ідейно-світоглядними парадигмами – до цілісного осягнення домінуючих в українській прозі вказаного періоду стильових виявів. При цьому, акцентуючи на естетичному й антропософському аспектах (стиль як концепція світу й людини), слід враховувати й філогенетичний аспект, що актуалізує роль «породжувального» та «базового породженого» (Ю. Борев) стилів національної культури у формуванні «органічно-національного стилю» (Ю. Шерех), детермінованого в добі міжвоєнного двадцятиліття пасонарною енергетикою віднайдення національної ідентичності.

Для розкриття структури стилю вважаємо за доцільне ввести поняття «антропософська константа», «онтологічна детермінованість», «філогенетична мотивованість».

1.1. Антропософський, онтологічний і філогенетичний аспекти поняття «стиль»

Однією з базових характеристик у визначеннях стилю є його **антропософська константа** – стиль дефініюється як антропоцентрична філософсько-естетична категорія, тісно пов'язана зі структурами авторської свідомості, її філософськими, естетичними, релігійними та іншими основами. Не менш важливою категорією для осягнення стилетворчих чинників як індивідуально-авторських стилів, так і напрямів, угруповань, є їх **онтологічна детермінованість** – зумовленість суспільно-політичними та іншими буттєвими чинниками (в дискурсі пошуків національної ідентичності у міжвоєнному двадцятилітті особливу роль у динаміці стильових парадигм зіграв «націоналізм як форма свободи» (С. Дюрінг), наділена здатністю «структурувати екзистенцію й окремого індивіда і цілої нації» й «робити народ і людину відповідними власній сутності – екзистентними, історичними, закоріненими у батьківщину як у власне буття»^{*)}.

Філогенетична мотивованість стильових виявів оприявнюється на «зрізі» національної культурної традиції та діє як закоріненість індивідуального художнього мислення у глибинах базового породжувального стилю та «психічної даності» народу (яскравим прикладом такої мотивованості є постійна присутність у силовому полі національного стилю естетичної свідомості романтизму й бароко). Антропософська доміююча стилю, пов'язана з індивідуально-неповторними прикметами його носія, вирізнялась ще в працях античних філософів (аристотелівська «елокція»). Від образної дефініції «стиль – це людина», запропонованої Ж.-Л. Бюффоном, доповненої онтологічною детермінантою «стиль – це доба» (Д. Чижевський), і до найсучасніших досліджень цієї полівалентної категорії Т. Адорно [4], Ю. Боревим [52; 53], М. Гіршманом [75], А. Єсінім [124], Г. Клочком [163], Ю. Ковалівим [166], Д. Наливайком [288; 289], Л. Скупейком [366], А. Ткаченком [384] стиль постає як концепція світу й людини, втілювана в мистецтві й зумовлена індивідуально-особистісними – психо-

* Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : Проза Валер'яна Підмогильного. [пер. з англ.] / Максим Тарнавський. – К. : Унів. вид-во «Пульсар», 2004. – 232 с.

* Іванишин П. В. Національний сенс екзистенціалів у поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенка (діахронія української літ. герменевтики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / П. В. Іванишин. – Львів, 2007. – С. 16.

фізичними, світоглядними прикметами автора та чільними екзистенціальними його часу. Тому в дефініціях поняття «стиль» охоплено полівалентність функціонування категорії в антропософському, онтологічному й філогенетичному вимірах, формозмістовій єдності, співвідношенні новаторського – традиційного, динамічного – статичного.

Антропософські акценти поняття «стиль» посилюються в напрямку до антропологічних у працях сучасних учених, що займаються психологією творчості й орієнтуються на підходи О. Потебні та І. Франка (Р. Піхманець [315], Л. Скупейко [366], Л. Тарнашинська [378]). Тим більш виразно вони заакцентовані в сучасній психології й психіатрії – вважається, що елементи художнього тексту відображають певні особливості психіки автора. Цікаву класифікацію текстів (відтак – і стилів) у залежності від «відображення типологічних рис особистості» пропонує російський учений В. Белянін [36]. Дослідник, враховуючи останні наукові здобутки на терені психолінгвістичної типології літературних творів, поділяє авторські тексти на «світлі», «темні», «веселі», «сумні», «красиві», «складні» і «змішані» – в залежності від типу емоційно-сислової домінанти. Такий підхід виразно характеризує ще один аспект антропологічного наповнення поняття «стиль» і дає можливість співвіднесення образної системи тексту з особливостями внутрішнього світу автора. Прикметно, що й тут у понятті «стиль» як «стійкої спільності образної системи, засобів виразності, що характеризує свосередність творчості письменника», акцентується на зумовленості вибору стилю виявом психологічних (когнітивних та емотивних) уподобань письменника як особистості: «Автор не стільки вибирає стиль, скільки прагне виявити себе та своє бачення світу в стилі, який він створює» [36, с. 45]*.

Антропософська константа як іманентна складова стилю визначає і принцип організації художнього світу, і комунікативно-рецептивну вісь «автор – читач», забезпечує «формозмістову єдність» у всій множинності її виявів – від авторської концепції світу й людини – до засобів віднайдення мовностилістичного еквівалента проблемно-тематичному аспектові та інтонаційних і лексичних прийомів розкриття психології персонажа. Адже своередність цих складників зумовлюється типом світосприйняття митця, його естетичною свідомістю, суб'єктивно-оцінною позицією.

* Белянін В. П. Художественный текст как предмет психологического анализа // В. П. Белянин. Психологическое литературоведение. Текст как отражение миров автора и читателя : Монография / Валерий Павлович Белянин. – М. : Генезис, 2006. – С. 7–50.

Така детермінованість стильової домінанти світоглядною домінантою митця виразно артикульована ще в дослідженнях І. Франка [404; 406], О. Білецького [42], Д. Чижевського [428]. Роль естетико-психологічного начала творчості письменника як важливого стилеорганізуючого чинника знайшла ґрунтовне висвітлення у працях М. Євшана [125]. Антропософська константа стилю, акцентована у його літературно-естетичній концепції «самоорганізації таланту як складової процесу самоорганізації культури» (Н. Шумило), детермінує потребу й свободу вивірення «власного я» в літературному бутті – осягнення особистісної ідентичності і в той же час зумовлює відповідальність митця за «формозмістову єдність» його стилю. Саме в літературно-критичних статтях М. Євшана закладені ідеї пасіонарної енергії стилю, спрямованої на осягнення домінанти етногенезу, що викристалізувались у міжвоєнному двадцятилітті в працях Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Липи у доктрину «державницької літератури». Сформована Д. Донцовим концепція «естетики чину», яка значною мірою детермінувала й характер ідейно-стильових парадигм міжвоєнного двадцятиліття імперативом національної ідентичності, закоріненна також в обґрунтованій М. Євшаном концепції активності життєвої та літературної правди. Отже, антропософська константа стилю як організуюче начало світоглядної, естетичної та поетикальної систем авторського художнього мислення зумовлює як центральну в аналізі стильових вимірів доби проблему індивідуально-авторського стилю. Тому в ієрархії стильових зрізів для аналізу функціонування стильових парадигм у національній літературі певного історично-конкретного періоду найзначимішим є поняття індивідуального авторського стилю, навіть стилю окремо взятого твору: «Категорія стилю в сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві застосовується не тільки до одного митця. Так, говорять про стилі напрямків і течій, про національні та регіональні стилі, про «стилі епох». Однак слід враховувати, що з плином часу посилюється значимість індивідуально-авторських стилів. По-друге, чим крупніший об'єм стилю, тим абстрактнішими виглядають його ознаки. З цієї точки зору навіть індивідуально-авторський стиль є більшою чи меншою мірою абстракція, адже на його реалізацію в конкретному творі впливають такі фактори, як рід і жанр твору, творчий вік письменника, конкретні особливості художнього змісту. (...) Найбільш реальним і конкретним є стиль окремо взятого твору, що робить його аналіз першочерговим завданням [124,

с. 65]»*. Це міркування А. Єсіна видається суголосним поглядам Д. Наливайка [289], А. Ткаченка [384], О. Кухаря-Онишка [198]. Воно засадничо важливе для вивчення феномену як окремо взятого авторського стилю, так і феномену національних стилів, що визначають обличчя національної літератури. Адже індивідуальні стильові особливості творчості окремих авторів своїми яскравими й самобутніми гранями творять кристалічну решітку мегастилів – екзистенційно значимих у національно-культурній парадигмі певної епохи. Митець наділяє текст саме тими ознаками, які дозволяють розглядати його в дискурсі певної стильової системи, відтак і говорити про місце в історико-літературному процесі. Тому перспективним у дослідженні історико-літературних проблем бачиться підхід, за якого акценти зміщуються зі світоглядної для всієї концепції сучасної історії літератури свідомості еволюційного розвитку, за якої «адорується загальний процес, а не окремих автор і твір», на феномен художнього твору. Саме такий підхід уможливило вияскравлення «унікальності національного в літературі», дає змогу «ретельно і неупереджено відстежити її феноменальність», «подивитися на літературу зі зворотної перспективи: не всемогутнього «процесу», а поодинокого феномену тексту, який впливає на появу собі подібних феноменів [323, с. 100-101]»**. Таким чином, ключ до глибинного розуміння стилю епохи – у з'ясуванні особливостей найяскравіших індивідуально-авторських стилів, їх співвіднесеності із запитами доби, отже, в простеженні антропософської константи стилю.

Саме антропософський та онтологічний аспекти поняття «стиль» зобов'язують не залишити поза увагою і той момент, що стиль як спосіб вираження індивідуальної сутності письменника, «невід'ємна властивість і вияв особистості» (Ц. Тодоров) – зафіксує і типологію особистості автора, і його прагнення через рольові моделі персонажного світу досягнути ідентичності у всій множинності екзистенційних виявів – особистісну, гендерну, національну, геокультурну. Адже йдеться про сутність людського буття, а «сутність ця «якщо й індивідуальна», то не позаіндивідуальна, а в особистості суб'єкта, що творить, повинен бути виявлений зв'язок і з «настроями», і з «індивідуальними та національними характерами», і з властивою для них

* Єсин А. Стиль // А. Єсин. Литературоведение. Культурология : избранные труды / А. Б. Єсин. – М. : Флинта: Наука, 2002. – С. 52–65.

** Поліщук Я. Чи можлива реінкарнація історії // Поліщук Я. Література як геокультурний проект: [монографія] / Ярослав Олексійович Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 86–114.

глибиною одночасно і міжособистісного і внутрішньоособистісного загальнолюдського змісту [75, с. 11]*». Саме у «внутрішньоособистісному» змісті поняття «стиль» дослідники вбачають ту «силу», що забезпечує стильову єдність, зумовлену ідейно-естетичною позицією письменника. Отже, важливим моментом у вивченні індивідуального авторського стилю є його мотивованість і глибоко особистісними переживаннями, і свідомим духовним життям автора, і власною «життєвою правдою», закоріненою в загальнолюдському онтологічному досвіді. Тому доречно, услід за Є. Маланюком, говорити про категорію «текстотворення» як «життєтворення».

Наголошуючи на моральному імперативові, що об'єднав життя і творчість письменника, Є. Маланюк потрактував біографію Г. Чупринки як мистецький твір, як вияв його стилю життя, що був рівноцінний стилю творчості: «Для поета назавжди: слово є Чин і Чин є Слово [226, с. 228]»**. Відтак дійшов ширшого узагальнення щодо поняття «стиль», його ідейного наповнення: «...може, у жадного іншого народу так гостро й болюче не стоїть проблема стилю, проблема духу форми, формотворчого духу, що змушує матерію прийняти певну, адекватну їй і єдину для неї форму. Бо, на хвилину перейшовши з цієї термінологією до сфери політики, ми з повним правом можемо констатувати, що проблема державності є також проблемою стилю. Нація, що досягнула форми, є нацією державною [226, с. 228]»***. Отже, важливим стилетворчим чинником є його «одуховленість», виразне пульсування на всіх попередньо вказаних рівнях вияву стилю ідеї як визначального фактору «індивідуального вибору стильової стратегії» (М. Ільницький). Зрозуміло, що поняття ідеї не отожднюємо з примітивним утіленням «ідеологічних настанов», однак ми не схильні відкидати і вплив ідеологічних чинників на творчість митця – адже саме впливом диктату ідеології сталінізму пояснюється травматичний стильовий злам української літератури після репресій 1930-х.

Розмірковуючи про особливості Шевченкового стилю, його пасивну енергетику, Д. Донцов не випадково зауважив тут генетичну спільність з «блискучим, вібруючим стилем автора «Історії Русів», «чужого травойдно-народолюбному темпераментові нашого XIX ві-

* Гиршман М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле / М. М. Гиршман // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 7–18.

** Маланюк Є. Чупринка і проблема біографії // Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – С. 227–231.

*** Там само.

ку», таким, яким він був в Україні, «заки злетіла на неї сарана вселюдської ідеології». Д. Донцов підкреслив, що саме «ідея примату нації», наповнивши стиль поезії Шевченка імперативом національної ідентичності й пасіонарною енергетикою, стала «духом» його творчості [112]* – стилеорганізувальним чинником.

«Стилізація дійсності» відбувається не лише за рахунок спресування елементів досвіду загальнолюдської та національної ідентичностей в образну систему, але й через особистісне сприйняття світу митцем якраз завдяки авторській оцінці зображуваного. Таким чином, **антропософська константа стилю** в проєкціях особистісного й історичного колективного екзистенційного досвіду визначає його спрямованість на досягнення ідентичностей.

Не менш важливим чинником у осмисленні стилю як індивідуально-авторської концепції людини і світу, так і стильових напрямків та стилю доби є його **онтологічна детермінованість**. Адже літературні герої пізнають життя в межах структури, що конститується «буттям-у-світі». «Буттям-у-світі», тобто соціальними, суспільно-політичними реаліями часу корегується й світогляд автора, детермінуючи його творчість певною ідеєю. Митець, хоча його творчість і спрямована в майбутнє, перебуває все ж у вимірах реального часу: «він не тільки відображає свій час, але й представляє свій народ і свою націю в часі [75, с. 17]**». А саме буттям у часі, себто онтологічною даністю, значною мірою детермінуються ідейно-естетичні параметри творчості. Ця онтологічна заданість наголошується у дефініціях поняття: стиль постає як «генний набір» феномену культури, що зумовлює тип його цілісності; «він визначає характер естетичного впливу твору на аудиторію, орієнтуючи митця на певний тип публіки, а останню – на певний тип художніх цінностей. Стиль – сфера оперативного впливу мистецтва на свідомість людей [52; с. 429-430]***».

Намагаючись досягнути глибинну сутність і таємниці постання індивідуального стилю, Жорж-Луї-Леклерк Бюффон ще наприкінці XVIII ст. у «Розмірковуваннях про стиль» поставив наявність стилю в пряму залежність від ідеї. Критикуючи тих авторів, котрі, «вправляю-

* Донцов Д. Шевченко і Драгоманов // Дмитро Донцов. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Львів, 1991. – С. 28-46.

** Гиршман М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле / М. Гиршман // Теория литературных стилей : Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 7-18.

*** Борев Ю. Стиль // Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов / Юрий Борисович Борев. – М. : ООО Астрель : ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 429-433.

чись у словах, уявляють, що вони організують ідеї», Бюффон зауважував: «Ці письменники зовсім не мають стилю, або, якщо хочете, у них є лише його тінь; стиль повинен фіксувати думки, а письменники ці уміють тільки нанизувати слова [319, с. 32]»*. В українському літературознавстві проблему зв'язку ідейної, світоглядної доміанти письменника з його стилем акцентували І. Франко [402; 403; 404; 405], М. Євшан [125], В. Державин [104], Є. Маланюк [222], Ю. Липа [207], Д. Донцов [112], М. Гнатишак [77]. Ця проблема є однією з центральних у працях сучасного дослідника Г. Ключека [163; 164].

Особлива увага до вказаної проблеми української літературознавчої думки, як і до письменників, чий мистецький спадок вирізняється національно-об'єднувальними первнями у їхній художній практиці, умотивовувалась специфікою екзистенції, образно означеною Є. Маланюком – «Коли у нації вождів нема, тоді вожді її – поети». Отже, **онтологічна детермінованість** поняття «стиль» у національно-екзистенційній парадигмі актуалізує також проблему місійності літератури, що в добі міжвоєнного двадцятиліття, у ситуації загрози для національного буття, поставала особливо гостро.

Проблема взаємопов'язаності світогляду й творчості активно дискутувалась на сторінках галицької періодики та під час вечорів-дискусій: представники католицького угруповання (М. Гнатишак, Г. Лужницький, О. Мох, Г. Костельник) вважали літературу «виховницею життя», відтак вимагали від письменника сповідання християнських ідеалів; демо-ліберали (М. Рудницький) наполягали на тезі «вільного мистецтва»; «вісниківці» (Д. Донцов, У. Самчук, Ю. Липа, Є. Маланюк) обстоювали детермінованість творчості митця виразно націоналістичним світоглядом. Прикметно, що акцентований «вісниківцями» імператив чітко сформований ще в працях І. Франка: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити своє змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації [408, с. 284]**». Тому в силовому полі онтологічно-екзистенційних детермінант стильових парадигм міжвоєнного двадцятиліття актуальною залишалась артикульована у працях

* Цит. за : Подгаецкая И. Границы индивидуального стиля / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 32–59.

** Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986 / Іван Якович Франко. – Т. 45. – С. 276–285.

І. Франка та М. Євшана потреба «суспільного ідеалу» й місійності літератури.

Літературно-естетичний доробок І. Франка, присвячений проблемі індивідуального стилю та виробленню відповідного поняттєво-термінологічного інструментарію (хоча в його спадщині й немає спеціальних праць, у назві яких було б заявлено поняття «стиль»), в самому осерді підходів мислителя позначений чітким акцентуванням формозмістової єдності стилю, за якої творча індивідуальність митця визначається його світоглядом і неповторно здійснюваним сприйняттям дійсності [366]*. Неприйняття І. Франком тези «мистецтво для мистецтва» в його літературно-критичних працях, зокрема й тих, де мовиться про «старе» й «нове» в «розвії сучасної української літератури», засвідчує, що в оцінці як стильових особливостей «старого» реалізму, так й індивідуальних авторських стилів «нової письменницької генерації» критик обстоює необхідність єдності техніки письма й «спеціальної душевної організації авторів, виплоду високої культури людської душі [82]**. Орієнтація Франка на психологізм зображення й психологізм сприйняття поєднувалася з чітко артикульованим дослідником поняттям суспільного ідеалу («Принцип і безпринципність», «З останніх десятиліть ХІХ віку», «Нарис українсько-руської літератури до 1890 року»). У Франковому трактуванні «спеціальної душевної організації» авторів чи «суспільного ідеалу» знаходимо вираз начала, покликаного активно впливати на стиль, – ідеї, «життєвої правди» митця, його власного відкриття, яке неможливо було б зробити прямими й усвідомленими способами і яке, за висловом М. Пруста, «залишилося б вічною таємницею кожного, якби не було мистецтва». Поняття «ідея» (це може бути й усвідомлена відмова від суспільного ідеалу, але аж ніяк не життєва аморфність) розмежовуємо з ідеологією, визнаючи в той же час вплив тієї чи іншої ідеології на формування ідейно-світоглядних та естетичних горизонтів митця, а відтак – і стильових парадигм. Зрештою, визнаємо й слушність позиції В. Державина, котрий у своїх підходах до оцінки стилів української еміграційної літератури заперечував значимість суспільного ідеалу як єдино важливого для митця чи визначального для ви-

* Скупейко Л. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) // Скупейко Л. Постаті і тексти (з історії української літератури) : зб. статей / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2007. – С. 24–57.

** Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Якович Франко. — Т. 35. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 84–96.

роблення стилю: «Активна світоглядна настанова і гаряча любов до України та її визвольних змагань» (те, що деякі критики вважають для письменника за далеко важніше від «формальних прикрас у викладі» – себто від досконалості літературного стилю) роблять людині велику честь, але самі з себе не роблять її ні письменником, ні митцем взагалі. Неповновартісної художньої форми ніщо ні за яких обставин не виправдає – такою є фундаментальна засада цілого європейського, огже, й національно-українського мистецтва [157]*. Однак повновартісну форму може досягнути лише митець, котрий не просто володіє технікою майстерного написання новели чи роману, але й власним відкриттям – ідеєю – реагує на вимоги часу, що ставить вічні питання у вимірах конкретних реалій. Відсутність такої цілісної, цементуючої ідеї, яка робила б цілісною і натуру письменника, і його творчість, позначилася, до прикладу, на стильовій «розхристаності» ранньої прози одного з яскравих і талановитих українських прозаїків – Ю. Косача.

Міркування І. Франка щодо органічного поєднання у творчості «ідеї» та «техніки» розвинув М. Євшан. У його літературно-критичних статтях виразно сформований підхід до дискурсу поняття «стиль»: тут сконцентровані цікаві міркування щодо єдності формально-змістових компонентів художнього твору, стилю як моделі авторської ідейно-естетичної свідомості. Обстоюючи «гармонію» естетики та ідеї в літературно-критичних підходах, критик застосовує цей естетичний кодекс і до літературної молоді, і до літературних авторитетів. Так, розглядаючи стильові особливості повісті О. Кобилянської «За ситуаціями» крізь призму системи образів-характерів, він показує, що допущена письменницею помилка в доборі персонажів (зокрема відсутність «характерів, що дали б змогу виявитися вповні натурі головної героїні») негативно позначилася й на виборі наративної стратегії – «тема тут надто драматична, а Кобилянська лише оповідає», – а відтак і на стилі твору: «стиль має замало гнучкості, замало пластики, аби освітлити з усіх боків таку феєричну постать [125, с. 504]**.

Критик, розмірковуючи про вплив «опанування творчою технікою» на стильову цілісність і виразність, визнає за стилем О. Кобилянської

* Державин В. Стиль і стилізація... / Володимир Державин // Державин В. Нариси з поетики: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (маловідомі праці з українського літературознавства М. Роздольського, С. Гордінського, В. Державина) / упоряд. літ. ред. С. Хороб ; передмови С. Хороб, С. Луцак. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 141–175.

** Євшан М. За ситуаціями / Микола Євшан // Євшан М. Критика, літературознавство; естетика / упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 499–504.

певну «невиробленість техніки», яку все ж компенсує шляхетність ідей письменниці [125, с. 504]». М. Євшан справедливо вважав запорукою художньої цінності творчості митця єдність особистісно-психологічної й стильової доміант: «З себе мусить брати артист силу, а не з параграфів та з катехитичних догм суспільного життя [125, с. 547]»^{*}.

У риториці літературно-критичної думки М. Євшана особливий акцент – на імперативі активності життєвої й літературної правди. Ця вимога щодо стилю згодом була сформована Д. Донцовим у «естетику чину» і стала однією з чільних ідейних парадигм літератури міжвоєнного двадцятиліття, зумовивши стиль української літературної реконквісти.

У критичному огляді творчості українських митців першого десятиліття ХХ ст. М. Євшан, констатувавши «відчутний брак ідей» у молодшої генерації українських авторів, як запоруку творчого успіху виділив потребу органічного взаємозв'язку ідейного підґрунтя творчості зі стилем – розмитість світогляду, життєва сірість, невиразність породжує таку ж творчість – мляву, апатичну, штучну: «Нове мистецтво українське – в повнім того слова значіні безідейне. Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення – тепер нема, – бо того всього у них і мало було. А коли дійсно хотіли щось сказати, – то це було таке слабе, що мусіли убирати його в дидактику [...]. Не маючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею [125, с. 55]»^{**}. М. Євшан протиставляє «правдивий творчий ідеал» як «життєву силу мистецтва» «ідеалові фальшивому», позбавленому глибинних світоглядних засад. Ці проблеми піднімає критик й у серії літературних нарисів про творчість українських митців («Куди ми прийшли?», «Листи з Галичини», «Суспільний і артистичний елемент у творчості»). До прикладу, причину «незугарності і штучності стилю» збірки В. Пачовського «На стоці гір» критик пояснює відсутністю чітко виробленого світогляду, «естетичного чуття», що виявляється й у неспроможності зреагувати на запити часу: «Окремо – церква, окремо – торговиця, а окремо – жіноча спальня. Ідейно він (*автор*) тут фатально спотикнувся. Вслід за тим він мусить спотикнутися і зайти також в глухий кут як поет [125, с. 493]». Причину штучності стилю іншого галицького поета – Мілетія Кічури –

М. Євшан також пояснює браком «життєвої правди» – «се явище має очевидно глибшу причину: пустку душі [125, с. 496]». Позірна «віденськість» не рятує ситуації, бо надійним ґрунтом для естетичного начала повинна бути також життєва правда, відсутність якої робить і це начало фальшивим. І тут уже, як підкреслює критик, «ситуацію не врятує жодна техніка»: «Нічого не допоможе кокетування з Достоевським, ані з «діонісійськими» вигуками, ані із скептицизмом, – бо те все, нарешті, зноситься, обпаде і покажеться відомий, старий вигляд на ...звичайну, пересічну психіку знудженого галицького інтелігента, який бачив трошки світа [125, с. 496]». М. Євшан виступав проти нещирості й «робленості», штучності стилю, викликаной браком виразної «ідейної» основи – у творі та в його автора. Адже митець має право говорити лише тоді, коли він справді, за висловом сучасного дослідника, підхоплює естафету «досвідчування» (Р. Нич) як «своєрідної свіддії, зворотного взаємовпливу між собою та оточенням, суспільством і природою», бо «безпечно видобутися зі зневолюючої ситуації досвідчувача може лише той, кого підпирає «плече іншого», світ спільноти, який забезпечує собі відстань і автономію та надає їй засоби вимови й розуміння або раціоналізації того, що засвоєне в досвіді, й потім знову озовнішнює позалюдське – не присвоєне особою суще [292, с. 31]»^{*}. Онтологічна детермінованість стилю полягає й у тім, що, будучи формою освоєння дійсності, він містить можливості активного впливу на дійсність навіть шляхом її зміни, не вдовольняючись лише мистецькою формою «іншої реальності».

Сформульований у працях М. Євшана імператив творчості як стильового осягнення буття в середині 1920-х дав імпульс західноукраїнському письменству до пошуків нових стильових векторів, спрямовуючи їх творчу практику «від символізму – на нові шляхи» (В. Бобинський). Цей імператив, набувши концептуальної чіткості у працях Д. Донцова, виявився у творчості «вісниківців» як пошуки «grand styl'ю», зорієнтованого на збереження загроженого національного буття. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х рр., зорганізована концепцією «державницької літератури», пропагуючи гуманістичні ідеали, у тім числі й ідеал «тожсамості», в якому закладено архетипні коди й виразний імператив цієї самості, активно формувала і буттєві цінності, й «горизонти сподівань» читача – його ідеали.

^{*} Євшан М. Богдан Лепкий / Микола Євшан // Євшан М. Критика; літературознавство; естетика / упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 546–547.

^{**} Євшан М. Поезія безсилля / Микола Євшан // Євшан М. Критика; літературознавство; естетика / упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 54–58.

^{*} Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів: центр гуманітарних досліджень / К.: Смолоскип, 2007. – 64 с. – (Університетські діалоги, № 4).

Отже, вибір стилю митця, як і стилю напрямку чи доби, є онтологічно й екзистенційно детермінованим. Тому осягнення діалектики стильових парадигм західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х рр. ХХ ст. неможливе без урахування її зумовленості суспільно-політичними (загроза для національного буття), ідеологічними (наявність чільних ідеологічних платформ – націоналістичної, прорадянської, католицької, демо-ліберальної), ідейно-естетичними (перекодування із зображально-споглядального начала на виражально-експресивне й формування силового поля «Art militans-y») чинниками.

Стиль – багатшаровий, адже в «згорнутому вигляді» уміщує в собі й цілісність авторської особистості, й цілісність художнього задуму твору, й типологічні риси художнього напрямку, і всю ту історичну традицію художньої культури, на яку опирається творчість поета [53, с. 81]*. Тому, говорячи про структуру індивідуального стилю та стильові парадигми доби, слід враховувати не тільки його онтологічну детермінованість, але й **філогенетичну мотивованість**, задіюючи рівень «породжувального стильового пласту» й «базового породженого» (Ю. Боров), яким виступає стиль національної культури, характерний для неї на певному етапі історичного й художньо-культурного розвитку. Отже, індивідуальний стиль постає закоріненим у «базовий породжувальний» та «базові породжені» стилі, potwierджуючи всю спадкоємність традицій культури, у тому числі її національних первнів, що залишаються значимими й знаковими на рівні і стилю твору, і стилю творчості та можуть виявляти себе й на рівні стилю окремого елемента твору.

Філогенетична мотивованість стилю – чинник, важливий і цінний для осмислення складних взаємозв'язків між різними стильовими «зрізами», акцентувався ще в працях німецького дослідника живопису Е. Утіца на початку ХХ ст. Утіц з-поміж восьми рівнів стилю виокремив як найважливіші індивідуальний, національний стилі і стиль часу, на який впливає загальний культурний стиль епохи [216]**. Відтак історія мистецтва почала розглядатися як історія «стилів». Такий підхід до вивчення історії української літератури – як до «історії зміни певних, для кожної доби характеристичних систем мистецьких ідеалів, мистецьких смаків та характеристичних рис мис-

* Боров Ю. Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Боров // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 76–90.

** Див.: Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля / А. Ф. Лосев // Контекст-1957. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 211–240.

тецької творчості [429, с. 612]* – уперше застосував Д. Чижевський. Це вможливило встановлення найяскравіших, репрезентативних, надпересічних «типових» явищ, що у взаємовідношенні «базового породженого» та «породжувального стильового» пластів формували картину історичного розвитку національної літератури. Індивідуальний стиль, засвідчуючи яскраві грані таланту митця, постає, отже, закоріненим у стиль національної культури та певної традиції, навіть якщо він народжується як бунт проти традиції.

Прикметно, що в період, коли в західному літературознавстві продуктивними були формалістичні, психологічні, культурологічні, лінгвістичні концепти стилю, вчені української діаспори розглядали як чільну проблему співвідношення між літературним стилем і етнопсихологією, ментальністю народу. В доповіді, виголошеній на Першому з'їзді МУРу, Ю. Шерех виклав концепцію «органічно-національного стилю». І хоча аргументи В. Державина, спрямовані проти цієї концепції, виглядають начеб і переконливими – «український символізм раннього П. Тичини тією ж самою мірою є український національний стиль, що й український класицизм М. Рильського або український романтизм Шевченкових «Гайдамаків» [105, с. 44]», все ж специфіка й функціонування тих чи інших стилів зумовлюється й ментальністю етносу, й історичними чинниками. До прикладу, саме «психічною даністю» українців дослідники мотивують «постійну присутність» енергетики бароко та «романтизму в українській художній свідомості аж до неоромантичного його вияву [447, с. 16]».

Базовий породжувальний і базові породжені стилі дають можливість з'ясувати шляхом зіставлення поетики митця з поетикою доби, стилю чи жанру його індивідуальну поетику методом проєкції творчої індивідуальності на тло поетичної традиції – таке дослідження було вперше здійснене І. Франком у його студії, присвяченій Шевченковій «Тополю», й започаткувало у вітчизняному літературознавстві «психологічний» метод вивчення стилю [137, с. 167].

Взаємодія названих стильових «зрізів» вияскравлює ще один спектр антропософського, онтологічного й філогенетичного аспектів стилю: у процесі рецепції «пересікаються» дві зустрічні напрямні: одна – внутрішня, втілена в художньому цілому, друга – зовнішня, пов'язана з певною конкретною історичною реалізацією художнього

* Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). – Кн. 3. – К.: Рось, 1994. – С. 609–620.

твору в акті реального сприйняття. Стиль в цьому сенсі може бути визначений як погранична узгодженість і гармонійне розширення цих двох зустрічно-протилежних рухів [75, с. 286]». Відтак «стиль – це «запис» такої творчої взаємодії, коли форма буття іншого дає можливість «відчути себе», це – «вирішувана суперечність себе й іншого [75, с. 287]». Діалогізм – поняття, що характеризує стиль не тільки на рівні співвідношень «дескрипції» й нарації, не лише нарративну стратегію окремо взятого індивідуального авторського стилю, але й промовляння віддалених у часі культурних пластів до майбутнього, – виявляється і в ідеї циклічності розвитку великих стилів, запропонованій Д. Чижевським. Тому художній твір можна цілком справедливо трактувати як «репліку діалогу культур» (М. Бахтін), чи – в діалозі мистецьких поколінь однієї культури, зокрема – національної, не забуваючи в той же час, що художній твір – це «така репліка в діалозі, яка своєрідно вміщує в собі цей діалог як ціле, і читач, зумівши стати «частиною» цього діалогу, знайшовши позицію для включення в нього, здатний «стати цілим», тобто освоїти цю необхідну форму становлення й існування цілісності людського буття [75, с. 287]».

Націєконсолідувальні, спрямовані на збереження національної «самості» властивості стилю забезпечуються якраз взаємодією трьох основних його «зрізів» – індивідуальним авторським, національним і «стилем епохи» чи «доби», а також виявляються на рівні антропологічної константи, онтологічно-екзистенційної детермінованості та філогенетичної мотивованості. Адже завдяки стилю як еманції модусів людського буття, зокрема й національного сенсу цих модусів у межах мистецтва слова, «одним народом, однією нацією стають люди, які ніколи не зустрічались і не могли б зустрітись – бо жили в різних епохах, але вони відчують «символічний примус», вплив, так би мовити, символічної риторики, яка породжує у них оте суспільне переконання [292, с. 60]»^{***}. Тут закладені можливості й для постколоніального перепрочитання культури, долання колоніальних «психотравм», комплексу меншвартості, застосовуючи «повернення реального» (Г. Фостер) як спосіб перетлумачення мистецтва через категорію психотравми, якщо це мистецтво розуміти «як важливу

* Гиршман М. Стиль літературного произведения / М. Гиршман // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 256–300.

** Там само.

*** Нич Р. Антропология литературы. Культурная теория литературы. Поэтика досвіду / Рішард Нич. – Львів : центр гуманітарних досліджень; К. : Смолоскип, 2007. – 64 с. – (Університетські діалоги, № 4).

розповідь про сучасність, якщо побачити в ньому повернення знехтуваної реальності, яка промовляє, втілюється і домагається визнання [292, с. 60]».

Отже, антропологічний, онтологічний і філогенетичний аспекти поняття «стиль» роблять його важливим об'єктом дослідження, спрямованість якого визначається актуальністю й значимістю «повернення знехтуваної реальності» – створенням цілісного поля національної культури, національного буття, важливого для долання постколоніальної психософії, осмислення власного «досвідчування» серед небезпеки «поклику розверстої реальності», в умовах якої людину рятують «затягнуті вузли спільноти». А це осягнення цілісності цивілізаційних та націєконсолідувальних «вузлів» передбачає й долання розривів у власній традиції й забезпечується шляхом осмислення специфіки літературного процесу, що творився по обидва боки Збруча, а в трагічні 1930-ті оформився на теренах Західної України як літературна реконкіста.

1.2. Духовна енергетика української літературної реконкісти й динаміка стильових парадигм

Проблема детермінованості індивідуально-авторського стилю ідейно-естетичними домінантами часу, в якому творить митець, дозволяє розглядати стиль як явище активне, наділене також зворотним впливом, зумовленим рецептивною скерованістю мистецтва. У цьому аспекті названа проблема постає актуальною для вивчення тих глибинних явищ, що функціонують в основі становлення «органічно-національного стилю» у вимірах доби (маємо на увазі період 20-30-х років ХХ століття), а також важливою в дискурсі дослідження чільних тенденцій західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. Адже її аналіз дозволяє простежити формування потужного духовного поля енергетики національної ідентичності, що після «кривавого провалля 30-х» (Ю. Шерех) в радянській Україні відбувалося в Галичині та еміграційних центрах.

Національно-екзистенційна зумовленість функціонування української літератури як «держави слова» особливо увиразнилась у період міжвоєнного двадцятиліття. Саме цей період в історії українського письменства характеризується інтенсифікацією художніх явищ, спрямованих на осягнення й утвердження в художньому слові національної самості. Буттєво-історичною основою, що детермінувала й динаміку стильових парадигм, і переакцентування художньої свідомості з

пасивно-споглядалної естетики на естетику активного життєствердження – вітаїзму, стала національна революція та боротьба за державність. Коли ж Україна втратила державність (статус УРСР фактично на початку 1930-х став колоніально улеглим), вітаїстичний дух її потужного національного відродження втілюється у Слові, що протистояло «фатальній силі» (М. Хвильовий) новітнього російського імперіалізму. На території Західної України й у діаспорних центрах – Празі та Варшаві – письменники-емігранти, вчорашні борці за державність України, продовжили боротьбу за її духовні терени. Література, творена по обидва боки Збруча до «провалля 30-х», натхненна ідеологією чину, боротьби, опромінена любов'ю до батьківщини, у різноманітні стильових виявів є єдиним гіпертекстом, спрямованим на збереження й утвердження національної самості. По суті, і «розстріляне відродження», і «держава слова», що поставала в Галичині й еміграційних центрах, становлять парадигму духовної реконквісти, втілення пасіонарної енергетики духу українства, генетично успадкованого зі стилю І. Вишенського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. І хоча в дискурсі української модерної національної ідеології, зокрема «інтегрального націоналізму» Д. Донцова, артикулювалося поняття «літературного імперіалізму», все ж поняття «літературна реконкіста», «духовна реконкіста» прийнятніші щодо української історичної та духовної екзистенції, тим більше, коли йдеться про стильову доміную, яка, задіюючи традицію на рівні «базового породженого» й «базового породжувального» стилів культури, була покликана втілити національну ідею як імператив історичного призначення народу. Посутнім аргументом на користь нашого міркування є й етимологічна семантика слова «реконкіста», забарвлена сакральним змістом боротьби за власні терени, власний життєвий простір – географічний і духовний, боротьби, що після сімсотлітнього поневолення означала фактично воскресіння іспанського народу. Безперечно, що поняття «літературна реконкіста» – до певної міри епістеміологічна метафора, однак творення священного, сакрального поля націєзбережувальних текстів – це справжнє відвоювання, «регенерація українського космосу з імперського хаосу» (О. Забужко).

Незважаючи на активне зацікавлення літературознавців проблемою національної ідентичності в парадигмах жанрово-стильових виявів (Ю. Лаврінченко [202], І. Дзюба [106], В. Дончик [118], П. Іванишин [136], М. Ільницький [138], М. Коцюбинська [184], Ю. Мариненко [228], М. Наєнко [287], В. Панченко [307], Т. Салига [347],

Л.Сеник [360], Н. Шумило [446]), усе ж і досі не вияснені концепти, що розкрили б глибинну цілісність українського літературного процесу, твореного в міжвоєнне двадцятиліття по обидва боки Збруча. Тому обґрунтування закономірностей динаміки стильових парадигм та ідейної спадкоємності творчості західноукраїнських і еміграційних письменників із творчістю «розстріляного відродження» й детермінованість цього взаємозв'язку духовною енергетикою української літературної реконквісти, що виявилась на рівні стилю, бачиться засадничо важливим. Ідея ввести у літературознавчий обіг такий термін постанала з назви художнього твору Н. Зборовської «Українська Реконкіста». У передмові до роману йшлося про Реконкісту як «вітальну модель», концепція якої – «духовне очищення України шляхом створення надійного парпростору – магії текстів [135, с. 7]»*. Рациональність наших міркувань щодо доречності – більше – необхідності – введення в обіг літературознавчих та культурологічних термінів пропонованих нами понять «стиль української літературної реконквісти», «духовна енергетика літературної реконквісти» знаходить підтвердження в дискурсі постколоніальних студій. Постколоніальною критикою особливо акцентується роль літератури як засобу вираження й збереження національної самості – саме як «важливий будівельний блок і засіб вираження національної ідентичності» й «структуру протистояння колоніалізму» (М. Павлишин) трактують національні літератури народів, що звільнилися з-під імперського гніту, у своїх працях Е. Саїд, Е. Томпсон, Ф. Фанон, Л. Ганді, Г. Співак. Міркування й висновки цих учених потверджують наголошувану нами тезу про літературний стиль як дієвий чинник впливу на свідомість, як шанс і можливість «літературної реконквісти».

Значення стильових парадигм у формуванні українського контр-дискурсу як істотної опозиції дискурсові імперському виразно акцентується в монографії М. Шкандрія: особливо важливою бачиться теза про задіяність у боротьбі колоніального й антиколоніального «не тільки тих або інших політичних поглядів», але й «образних моделей, наративних структур, способів характеристики та літературних тропів [436, с. 411]**».

* Зборовська Н. Пояснення до тексту «Українська реконкіста» // Ніла Зборовська. Українська Реконкіста. Анти-роман / Ніла Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2003. – С. 4–10.

** Шкандрій М. Висновки / Мирослав Шкандрій // В обіймах імперії : російська і українська література новітньої доби / пер. П. Тарашук. – К. : Факт, 2004. – С. 408–416.

Отже, динаміка стильових парадигм 20–30-х рр. минулого століття детермінувалася «вибудуванням» антиколоніального дискурсу, спрямованого на збереження загроженого національного буття та гармонізацію українського духовного космосу, утвердження важливих національних екзистенціалів, у тому числі – ідеї самостійної політичної й державної екзистенції. Дух і стиль української реконксти як вибудування антиколоніального дискурсу закорінені в пасіонарності – за Л. Гумільовим, енергії, без якої не починаються і не йдуть процеси етногенезу, чинника, що безпосередньо впливає на ступінь енергетичного наповнення етнічних систем, присутністю якого визначається міра активності та спротиву зовнішнім агресивним впливам – енергії, «зворотної до вектора інстинктів та породжуючої здатність до наднапруги [98, с. 544]». Пасіонарність – явище стихійне, однак воно може бути зорганізоване тією чи іншою етнічною домінантою: «Етнічною домінантою ми називаємо явище чи комплекс явищ – релігійний, ідеологічний, військовий, побутовий, котрий визначає перехід висхідного для процесу етногенезу етнокультурного багатоманіття в цілеспрямоване одноманіття [98, с.275]»*. Такою домінантою в період міжвоєнного двадцятиріччя на західноукраїнських землях стала національна ідея, ідея політичної й державної самостійності, відвоювання власних теренів – духовних і територіальних.

Перетворення колоніальної моделі на парадигму повновартісної національної культури шляхом наснаження мистецтва пасіонарною енергетикою у період міжвоєнного двадцятиліття реалізовувалося по обидва боки Збруча. Якщо в 30-ті, фатальні для українського ренесансу, українські митці в Галичині та діаспорних центрах, свідомі власної місії в умовах смертельної небезпеки, що загрожувала українству в УРСР, підхоплюють знамено реконксти, то 1920-ті, а особливо їх початок, позначені пошуками нових шляхів. Ідейно-філософські, геокультурні та художньо-стильові шукання, очолені на теренах Центральної України М. Хвильовим і ваплітянами, в Західній Україні значною мірою детермінувалися ідеями Д. Донцова. Тому погляди М. Хвильового та Д. Донцова, багато в чому суголосні, зіграли ферментуючу роль у літературному процесі 20–30-х рр. Насамперед слід наголосити зв'язок світоглядно-естетичної й стильової парадигм «романтики вітаїзму» та ідеологічних (відтак – трансформованих у ідейно-художні) концептів Д. Донцова з національною та особистісною

* Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли / Лев Николаевич Гумилёв. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.

самоідентифікацією. Віссю естетики «мятежних геніїв» стала національна ідея як імператив історичного призначення народу, забарвлена соціальною телеологічністю. У працях Д. Донцова домінує «ідея примату нації», що визначала світогляд Шевченка й «набрала повного змісту щойно в наші часи – в боротьбі з атомістичними контрідіями соціалізму [112, с. 35]»*. Ваплітяни ставили перед собою завдання «відстояти творчу автономію національного художника, не відмежованого і від своїх громадських обов'язків [147, с. 6]» – у працях Д. Донцова і Є. Маланюка цей «громадський обов'язок» митця (виходячи з реалій української екзистенції) полягав передусім в «озброєнні духом великої ідеї» (Є. Маланюк), в «проповіді героїки, боротьби за великі й шляхетні цілі grand styl'ю [112, с.7]»**. У творчій практиці ваплітян та «вісниківців» реалізувались нові підходи до інтерпретації української ідеї, що базувалися на європейській та національній традиціях великих епох, передбачали відкидання примітивного «україно-фільського» патріотизму, потребу змінити «провінціальний патос «гопаківсько-шароварницької неньки» у всеобіймаючий патос сильних рас, що творять епохи в життю людства [112, с. 102]»***. Іntenція до пошуку спільних структуротворчих якостей сучасної їм літератури, які давали б змогу розглядати її як цілісність, дозволяє виокремити як чільні – європейську геокультурну орієнтацію, зосередження уваги не на масах, а на особистостях, концепт сильної особистості («фаустівська людина»). Сформований М. Хвильовим ідеал – «буйний тип революціонера-конкістадора», сповненого пориву, – був близький «вісниківцям». Образ «європейського громадянина Фауста» – символу нової української людини, моральним імперативом котрої стає вітаїзм як любов і воля до життя (себто, пасіонарність), – належить також до найбільш артикульованих у публіцистиці «вісниківців» концепту, що в художній практиці забезпечував відповідне моделювання образів-характерів. Є. Маланюк, Д. Донцов, Л. Мосендз, Ю. Липа наголосували потребу піднесення у творчості «всього того, що характеризує колись римську, пізніші європейську душу «фавстівської» людини» [223, с. 212]. «Щасливому гречкосієві», «санчо-пансі» націо-

* Донцов Д. Шевченко і Драгоманов / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 28–46.

** Донцов Д. Передмова до 2-го видання / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 5–7.

*** Донцов Д. Українсько-советські псевдоморфози / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 93–108.

нальної літератури Донцов закликав протиставити «патос протесту», відвагу Ікара, Прометея, великі пристрасті [112, с. 49]». «Вісниківці», як і валлітяни, сповідували у творчості культ енергії, краси й гармонії, культ високих почувань, причому в донцовській концепції «краси» настійливо артикулювалась ніцшеанська ідея краси – «питання сили чи слабости і одиниці і народу залежить у великій мірі від того, до чого вони прикладають поняття краси [112, с. 258]»*.

Сучасники Д. Донцова (зокрема М. Рудницький) закидали йому та митцям, що творили під знаменом «Вісника», намагання перетворити літературу на служницю ідеології. Однак праці ідеолога українського інтегрального націоналізму вияскравлюють глибоке розуміння ним органічного взаємозв'язку світогляду митця і творчості, стилю як «формозмістової цілісності», без якої твір не врятують ні найпатріотичніші гасла, ні, в протилежному випадку, досконала, але позбавлена глибинної ідеї техніка – форма. Чітко розуміючи проблему органічності стилю, зв'язку індивідуального авторського стилю з національною та загальнолюдською культурною традицією, Д. Донцов порушував цю проблему в багатьох статтях, постійно наголошуючи потребу формування нового, активного, здатного змінювати дійсність світогляду й відповідного йому стилю. Саме із полум'яних рядків донцовської публіцистики, що багато в чому перегукується з памфлетами М. Хвильового, і постають чільні риси стилю «літературної реконкїсти», підґрунтя якого й стала естетика чину, наснажена потужною енергією пасіонарності. Виступаючи проти вихолощеного з глибинного національного та, зрештою, й людського (в значенні людини як творіння Божого, а не «підлюдини») концепту «мистецтво для мистецтва», Донцов розвінчує антигуманність його спрямування: «...цю об'єктивність, цю бездушність, безпристрасність, що стали прокляттям нашої творчости, – то в образі l'art pour l'art, то в образі філософії битого пса, то філософії цинізму чи філістерства, втечі перед жахом життя хочуть нам накинути як наукову теорію чи нову естетику (...). Їх тенденція, тенденція занепаду, розходиться з тою, якої вимагає наш тривожний і вагітний в непередбачені події час; час, що вимагає людей гарту, волі і вибору [112, с. 254–255]**». Д. Донцов обстоює ідею свободи митця й мистецтва від соціальних замовлень,

* Донцов Д. «L'ART POUR L'ART» чи як стимул життя? / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 225–258.

** Там само.

однак її він трактує як органічний вияв таланту митця, стилю, в якому виявляє себе і правда його власної душі, і правда народу, який він репрезентує, і правда людства. Намагаючись зорганізувати літературний процес національною доміантою, наснажити літераторів на втілення в енергетиці стилю пасіонарної енергії, Д. Донцов протиставив «естетиці декадансу» як «інспіраторові плебейської літератури [112, с. 6]» «культ енергії, краси і гармонії [112, с. 47]»* як вияв пасіонарності: «Жадаю не «соціального заказу» чи національного, не творів на тему гетьманщини, самостійности чи соборности. Маю на увазі іншу тенденцію – ту, що я назвав **тенденцією життя, а не смерти** [112, с. 255]». Справжній стиль – **«grand styl»**, на переконання Д. Донцова, позначений щирістю й глибиною життєвої правди, спрямованістю до утвердження життя. Услід за Т. Шевченком, І. Франком, Лесею Українкою він трактує мистецтво в умовах загрози національному буттю як зброю, а митців – як лицарів, вартових справжньої реконкїсти: «Мистецтво для мистців! Не для спекулянтів, плагіаторів, кльовнів і відпустових калік. Для мистців, що йдуть кроком в крок з своєю добою – тривожно і гарно! Ці мистці вже перегукуються як вартові стійки між собою; їх еднає в одно спільність душевного напруження. Мистці, які дивляться на життя і на матерію не риб'ячими очима об'єктивних, але очима візонера і борця, який кохає долю, добру і злу, як повітря непевний завтра летун, як тигра непевний життя ловець, як різьбар глину, або як мислитель душу свого народу, з якого прагне вирізьбити націю, вдихнути в неї не евнуську, а горду і не смертельну душу. Який виорював би занедбану психіку народу не словами, але зубами дракона і засівав би її вогнистим насінням Бога, якого чує в собі [112, с. 257]**».

Висловлені в художньо-образній формі міркування Д. Донцова знаходять підтвердження у працях учених, що займаються проблемою стилю. Пасіонарна енергетика, детермінуючи світоглядну доміанту митця етнічною (національною) доміантою, еманує в стиль, пронизуючи всі рівні художньо-образної системи твору, забезпечує основу «формозмістової єдності», відтак стиль стає динамічною силою літературного процесу, в котрій «конфліктно, вибухово накопи-

* Донцов Д. Криза нашої літератури / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 47–68.

** Донцов Д. «L'ART POUR L'ART» чи як стимул життя? / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби : репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1994. – С. 225–258.

чуються зміни, конденсуються гуманістичні ідеї, «сліди» всіх попередніх епох і поколінь [119, с. 323]»*.

Стильовий процес наділений можливостями повертати тяглість національній історії й культурі, як у випадку української екзистенції 20-30-х рр. – «регенерувати український космос з імперського хаосу» (зауважмо – «ентелехія» з давньогрецької й перекладається як приведення хаосу до космосу). Адже великі, органічні стилі – стилі епохи – шляхом утілення пасіонарної енергетики й акцентування національної домінанти мають здатність до гармонійного впорядкування буття: «...зі стилем так чи інакше пов'язана туга нашого покоління і хворого століття за втішаючою гармонією і вищою взаємозумовленістю буття [216, с. 211]** – у вимірах «естетики чину» – «туга за героїчним».

Таким чином, пасіонарна енергетика творчості актуалізує домінанту етногенезу шляхом задіяння в силовому полі стилю доби енергії найпитоміших українських стилів і структурує художню дійсність національно-екзистенційним досвідом великих і значимих у житті нації епох. Два мегастили нової української літератури, що постала після 1917 року, означені Ю. Лавріненком як неobarocco та неоромантизм, якраз і несли в собі «правду всеохопної порядкуючої сили світлоритму», «який постійно творить і перетворює вселенський музичний твір – всесвіт» (Ю. Лавріненко). Отже, детермінуючим у художньо-естетичному освоєнні світу українською літературою «Розстріляного відродження» став безпосередній зв'язок із гармонією як законом Всесвіту, силою, що лежить «в музичній будові універсуму, знає таємниці гармонійної всеохопності океану диференціації [202, с. 760]***. Духом цієї сили, услід за М. Хвильовим, Ю. Лавріненко назвав «вітаїзм» – «творче одушевлення життям». У стильовій динаміці 1930-х на західноукраїнських та еміграційних теренах це «одушевлення життям» набуло граничного пульсування пасіонарної енергетики.

* Драгомирецкая Н. Стилевой переход как закономерность исторического процесса / Н. В. Драгомирецкая // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 320–342.

** Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-1975. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 211–240.

*** Лавріненко Ю. Література вітаїзму / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К. – К. : вид. центр «Посвіта», 2001. – С. 753–783.

Не випадково актуальними у прозі й поезії вказаного періоду стають неоромантизм (активний романтизм) і неobarocco: пасіонарна енергетика творчості, задіюючи домінанту етногенезу, сконцентрована в бароковій та романтичній художній свідомості, саме через присутність у силовому полі стильових парадигм 30-х рр. ідейно-художніх вимірів мислення цих великих національних стилів актуалізувала державницькі первні.

Як відомо, саме в період розквіту романтизму відбувалося завершення становлення європейських націй. Не маючи ні сформованої в добі європейського романтизму нації, ні повновартісного романтизму як літературного напрямку, українські митці звернулись до неоромантизму як до шансу повернення втрачених можливостей, джерела подолання національного безпам'ятства. Український неоромантизм 20–30-х рр. (у творчості західноукраїнських та еміграційних прозаїків – активний романтизм), опромінений сонячним кларнетизмом національного світовідчуття, ніс могутній життєствердний дух, прагнення змін, він був вільний від меланхолії й депресії «пораженчества ХІХ ст.» (Ю. Липа), у ньому пульсує шал боротьби й потужна пасіонарна енергія. І саме ці, національно консолідувальні, спрямовані на відновлення української «тожсамості» з аморфного стану колоніальної свідомості первні, що, за геніальним висновком Ю. Лавріненка, змогли «охопити й подолати смертельні антитези часу», «асимілювати всю пропасть євразійського комплексу «злопомсти» і залити його могутнім морем світлоритму України [202, с. 779]», заходився з інквізиторською заповзятістю викорінювати більшовицький режим. Кривавий процес над українським відродженням – це процес не тільки над мільйонами українців, це процес над Духом нації, над «національно органічним стилем».

Специфікою літературного розвитку 20–30-х рр. було, отже, потужне пульсування в його силовому полі на рівні «стилю доби» та в індивідуальній авторській творчості енергії стилів великих культурних європейських епох і національної традиції. При цьому вплив «базового породжувального» стилю не уніфікував індивідуальні авторські стилі, не стирав їх неповторні індивідуальні грані, навпаки – силою могутніх духовних імпульсів спонукав до повноти вияву. Таким чином, запропонована М. Хвильовим (а вслід за ним – підтримана ваплітянами) власна модель розвитку літератури, названа «романтикою вітаїзму», стала еманациєю українського креативного духу (відсутність якого, до прикладу, у більшості творів українських письменників).

менників першого десятиліття ХХ ст. ще в 1910 році з жалем констатував М. Євшан) й відіграла ферментуючу роль у всій українській художній свідомості 20–30-х рр. «Романтика вітаїзму» як естетично-мистецька парадигма, наснажена духом українства, була чільним вектором стильового розвитку української літератури в УРСР до «страшного провалля тридцятих років», а згодом знайшла своє продовження в «філософії чину» і «естетиці чину» на теренах Галичини та еміграційних центрів, репрезентуючи явище літературної реконквісти. Вона реалізувалася в різноманітні індивідуальних авторських стилів. Адже йдеться не про поняття «стилю» як стилістики твору, його зовнішньо-оформленнєве розуміння, а про значення власне класичне – як органічно виражений зміст (ентелехію), про світоглядну концепцію, що організовує художню структуру. Ще М. Хвильовий підкреслював це двоєдине начало – стильове (у вужчому трактуванні) й світоглядне, означивши філософсько-естетичне й художньо-естетичне в запропонованій моделі: «романтика вітаїзму». Для означення жанрово-стильового її вияву Хвильовий запропонував концепт активного романтизму. Активний романтизм творчо реціпіював здобутки всіх стилів минулого у філософському синтезі і новій якості, однак передусім – стилів великих європейських епох, що залишили найяскравіший слід у національній культурі: бароко й романтизму. Окрім того, як слушно підкреслює М. Наєнко, творчість прозаїків 30-х рр. включила в мережу власних художньо-естетичних координат і доміанти, пов'язані з неоромантизмом зламу ХІХ–ХХ ст., а «дух модерну ХХ століття (...) в Україні, через національну специфіку художнього бачення світу, мав дуже виразне неоромантичне забарвлення [287, с. 8]*».

На наше переконання, для західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття «спрямованість художнього мислення» її авторів, а відтак і «енергія стилю» (О. Чичерін) визначалися пасіонарністю на рівні психологічних понять та етнічної доміанти, креативністю пафосу ствердження національної ідентичності та творення «держави слова». Пошуки активного стилю, трактованого як енергія осягнення дійсності, здатного до збереження національної ідентичності в умовах втрати нещодавно здобутої державності, до протистояння російському й польському імперіалізму, внутрішньо визначають пафос

* Наєнко М. «Відвернули... культурну смерть України». Про антологію Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» / М. Наєнко // Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К. – К. : вид. центр «Посвіта», 2001. – С. 3–12.

стильового розвитку західноукраїнської та еміграційної літератури в добу 20–30-х років ХХ ст. Вони стали органічним продовженням українського ренесансу 1930-х, однак наповнили його виразнішим націєконсолідувальним змістом, відкинувши надії на «загірну комуни» й «азійський ренесанс», привнесли пульсацію потужного пасіонарного духу, на місце акцентованої ваплітянами потреби творення соціально справедливого суспільства поставили як чільну потребу творення «нарративу національного визволення» та «естетичних стратегій, що руйнують гегемонію колоніального дискурсу [436, с. 416]*». Отже, поняття стилю української літературної реконквісти визначає акцентована в працях І. Франка [402–407], М. Євшана [125], Д. Донцова [112], Ю. Липи [207] концепція органічної єдності «форми» і «змісту», наснажена пасіонарністю української духовної енергетики та спрямована на утвердження національної ідентичності (домінанти етногенезу), стильова реалізація якої забезпечується на рівні авторського вияву письменницьким талантом митця і його «життєвою правдою», себто, комплексом психічних і світоглядних рис, серед яких мотиваційними в інтенційності художнього мислення письменника є «естетика» чину, любов до життя й виразний зв'язок з долею свого народу.

На рівні стилю доби стиль української літературної реконквісти передбачає наявність таких доміант: потужна експресія, що виявляється й у пасіонарній риториці та пасіонарних імпульсах, присутність у полі текстотворення і власного біографічного синергену як вияву пасіонарної енергії (феномен життєтворення як текстотворення); у творенні поведінкової моделі персонажів центральним стає образ сміливого підкорювача життя, конкістадора, або людини «фаустівського типу»; спрямованість художнього мислення до національної традиції (звернення до «мегастилів» бароко й романтики, орієнтація на кращі здобутки європейської літератури). Стильова парадигма української літературної реконквісти об'єднує творчість митців, філософську основу світогляду котрих становить «воля до життя», причому вона набуває виразного патріотичного спрямування, що виявляється в утвердженні боротьби за духовні цінності й терени України. Пасіонарність, отже, не зводилася до агресивної енергетики – вона виявлялася у формі креативного пафосу утвердження

* Шкандрій М. Висновки / Мирослав Шкандрій // Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / пер. з англ. П. Таращук. – К. : Факт, 2004. – С. 408–416.

духовності, ідеї долання інерції національної ментальності. Таким чином, стиль реконквісти постає як енергія цілісного гіпертексту, творення якого, розпочате митцями «розстріляного відродження», продовжилось у силовому полі пасіонарної енергетики західноукраїнської та еміграційної літератури. Ця енергетика української літературної реконквісти зумовила й динаміку стильових парадигм, що розширило арсенал можливостей художньої реалізації авторського світобачення й задуму.

1.3. На перехресті естетики й ідеології

Досліджуючи закономірності стильового розвитку прози двадцятих років, Г. Беляя робить висновок, що глибоко характеризує специфіку літературного процесу «революційних» епох. Літературознавець зауважує, що «пошуки енергії стилю стали ледь не визначальною рисою стилістичної формації 20-х років. Більше того, вони й донині приховують у собі таку об'єктивну інформацію про епоху та суспільство, що переважає суб'єктивні уявлення про свій час і самих творців, і їх сучасників [37, с. 15]»*.

Дійсно, вибуховий драматизм ХХ ст. вимагав інтенсифікації художньої мови, переакцентування із зображальних начал на виражальні, експресивні. І хоча ще на зламі століть в українській літературі відбулось становлення модернізму як «вибуху культури», за якого це переакцентування вже сталося, все ж між двома «епіцентрами» вибуху – драматургією Лесі Українки та поезією Павла Тичини – пролягла межова ситуація екзистенції з шокуючою правдою антилюдяного обличчя війни, з надіями на відродження людини й нації, з потребою мобілізації духу людини – наповнення енергією пасіонарності, а не занепадницьких настроїв декадансу.

Ідейні домінанти західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х рр., отже, визначалися й панівними ідеологемами доби. Безперечно, стильові парадигми не є безпосереднім породженням парадигм ідеологічних – вони радше резонансно засвідчують актуальність проблем, покликаних до життя і специфікою загальноєвропейської екзистенції, і національною історичною ситуацією. Окрім того, літературний процес 20–30-х рр., як і координати ідейно-художніх пошуків прозаїків у вказаний період зокрема, відбувався на перехресті різних ідеологічних векторів.

* Беляя Г. Закономерности стилевго развития советской прозы двадцатых годов / Галина Андреевна Беляя. – М. : Наука, 1997. – 253 с.

Потреба пошуків нових естетичних горизонтів, а відтак – і проблема вироблення стилю, утвердження активних стильових форм умовивувалася також ситуацією безрадісного для галицького письменства першого десятиліття ХХ ст. творчого «штилю», домінування якого (навіть за умов звернення до горизонтів естетики модернізму) виявляло себе у пасивності, рефлексійно-сентиментальному пафосі – «ляментатії» (М. Євшан), у переважанні зображального начала минулого століття над виражальним. З іншого боку, крах державницьких сподівань, розчарування в європейській спільноті, що зробила долю України розмінною картою у власній політичній грі, й ситуація колоніального статусу в межах Польщі спровокували пасіонарний надлом. Цей надлом позначився й на стильових формаціях, поглиблюючи тенденцію, характеризовану ще в літературі 1910 року М. Євшаном як тенденцію «ліричної безсилості та в'ялої, безкістної поетичності, що йде в парі з банальністю та грубістю, насичується щораз більше міщанством», за якої «немає ніякого змагання до стилю [125, с. 255]»*. Така ситуація характеризує літературне життя Галичини ще на початку 20-х рр. ХХ ст.

Прикметно, що першими з кризи, зумовленої війною та поразкою національно-визвольних змагань, прагнули знайти вихід митці українського «відповідального серця» (Ю. Лавріненко) – на рівні долі – учасники подій, на рівні національної енергетики – «пасіонарії», на рівні естетичного кредо – вчорашні символісти, що взяли у своє серце «вогністі дієзи кларнетизму» (про перебування В. Бобинського, М. Ірчана, С. Тудора в радянській Україні відомо). Зрештою, можна сказати, що саме світоглядна домінанта вітаїзму через відповідальне серце вчорашніх галичан-січовиків та емігрантів з України змінила «яловий» (М. Євшан) на початках століття галицький мистецький ґрунт і дала йому першопоштовх до пошуків, вектор яких означив В. Бобинський у статті «Від символізму – на нові шляхи». Ці пошуки виявились найперше в поетичних жанрах. Адже створення епічних полотен вимагало осмислення суспільно-політичних вимірів часу, формування власної, авторської концепції людини й доби, що вивірялася б авторитетними концепціями.

Перші спроби здолати стильову інертність, як ми вже зауважували, характеризують поезію й пов'язані з творчістю митців, об'єдна-

* Євшан М. Куди ми прийшли? (Річ про українську літературу 1910 року) / Микола Євшан // Євшан М. Критика; літературознавство; естетика / упор., передм. та прим. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 247–274.

них довкола журналу «Митуса». Так, В. Бобинський, котрий згодом очолив угруповання митців пролетарського спрямування «Горно», одним з перших порушує у літературно-критичних статтях проблему пошуків нових векторів розвитку стильових формацій та проблему геокультурної орієнтації. У його статті «Від символізму – на нові шляхи» (1922) виразно звучить ідея пошуків «органічно-національного стилю» (Ю. Шерех), що передбачає розрив як із «стильовим чужаєм» (М. Зеров), так і з примітивним рефлектуванням, водночас тут наголошено завдання базуватись на національній традиції та творчо реципіювати здобутки західноєвропейського письменства. Прикметно, що «радянофіл» В. Бобинський і в трактуванні завдань мистецтва, і в розумінні детермінованості пошуків нового стилю близький до поглядів Д. Донцова. Він також говорить про енергію стилю, органічно відчуваючи потребу становлення активності стильових форм (зокрема під таким кутом аналізує творчість «динамістів» – В. Чумака, В. Поліщука), пошуку «великого стилю». У названій праці постійно наголошується, як один із шляхів осягнення нового мистецтва, глибинний зв'язок «із життям нації», потреба «вернутись до тих форм мистецтва слова, що впливають із найглибших нетрів душі українського народу та щонайсильніше віддзвонюються в його серці», «дати вираз» «тим далекосяглим змінам, які заходять у глибини збірної психіки нації [49, с. 50]». Саме в глибинному зв'язку з ментальністю народу В. Бобинський побачив самодостатність майбутнього стилю, що дозволить осягнути гармонію феноменального/типового; національного/європейського/загальнолюдського: «І може, ці змагання приведуть до тієї гармонії в мистецтві слова, до тої благородної простолінійності, яка мусить колись конечно заволодіти. І може, саме вони дозволять нам дати Західній Європі те, чого ми тепер даремне в неї добиваємось? [49, с. 51]». Уже в тридцяті ця ідея виразно артикулюється в ході відомої літературної дискусії** у працях і виступах її учасників. Дискусія, темою якої став феномен творчості, а відтак – стилю, поставила в центр проблему рівноваги формозмістової єдності (дискутувались тези, «чи мусить мати митець світогляд», та про «форму» і «зміст») і водночас засвідчила процес, що вже реалізовувався у художній практиці, – становлення активності стильових формацій. На перший погляд, ідеологічні

* Бобинський В. Від символізму – на нові шляхи // Василь Бобинський // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т.2. – С. 49–51.

** Див. про це : Льницький М. [138]; Комариця М. [172]; Поліщук Я. [321].

та естетичні грані дискусії затіняють іманентно присутню тут проблему стилю, однак усі підняті її учасниками питання так чи інакше дотичні до цієї важливої проблеми.

Отже, у пошуках активності стильових формацій знайшла свій вияв потреба «говорити про епоху мовою революційної епохи» (Г. Беляя) – мистецтво шукало нову формулу ставлення до матеріалу, новий модус його художнього використання. І в цих пошуках українські митці вийшли з органічного зв'язку з власною культурною та європейською традиціями.

«Друга хвиля» еміграції, що влила в західноукраїнське літературне життя нові потужні сили, стала ще однією важливою прикметою літературного процесу початку ХХ ст.: вона зорганізувала його, наснажила донцовською ідеологією інтегрального націоналізму й ідеєю високого чину. На теренах Галичини, а також у двох еміграційних центрах – Празі та Варшаві – продовжили свою місію експатріанти з України – вчорашні старшини української армії, діячі мистецтва, політики. Ще задовго до появи «Саду Гетсиманського» Івана Багряного моторошну правду про сталінські концтабори розповів у романі «Пекло на землі» Віталій Юрченко (Юрій Карась-Галинський); тривожним набатом зазвучала «Марія» Уласа Самчука – повість-звинувачення радянському режимові в геноциді; літописцями народного гніву в трагічній добі державницьких змагань України виступили Клим Поліщук, Юрій Горліс-Горський (Юрій Городянин-Лісовський), Федір Дудко, Іван Зубенко; високі духовні горизонти «людини непокірної» всупереч насаджуваній українцям сталінській ідеї «гвинтика й коліщатка» утверджували своєю прозою «трагічні оптимісти» – Леонід Мосендз і Юрій Липа. Навіть література, виразно позначена експериментаторськими підходами щодо змісту й форми, сповняла місію творення цитаделі духа українства, адже, піднімаючи філософські й морально-етичні проблеми, що хвилювали на той час Європу, звучали в працях Фрома й прозі Камю, українські автори торували нашій літературі шляхи до європейського визнання, формували її естетичні горизонти – суголосно з тезою М. Хвильового про орієнтацію на психологічну Європу й відхід від «пасивного песимізму» російської літератури [416, с. 601].

Питання розмаїття літературних угруповань, напрямів, видавництва, що були складовою літературного процесу на теренах Галичини та діаспорних центрів – Варшави й Праги, ґрунтовно висвітлене в низці праць, серед яких – монографії Р. Олійника-Рахманного [298],

М. Ільницького [138], С. Андрусів [6], М. Комариці [172], Н. Мафтин [241]. Тому лише коротко зупинимося на чільних векторах літературного життя вказаного періоду.

Хоча реанімацію літературно-мистецького життя Галичини після Першої світової переважно пов'язують із журналом «Митуса», заснованим групою поетів-символістів, спроба відродити модерністські традиції довоєнного літературного дискурсу успіхом усе ж не увінчалася: читач в умовах нової дійсності справді чекав іншого слова, чекав, за слухним зауваженням Р. Олійника-Рахманного, «від літератури певної місії». І такою місійністю була позначена доктрина «державницької літератури», проголошена Д. Донцовим у низці його статей та брошур («Поетка українського рісоржіменту: Леся Українка», «Криза української культури» (1923), трактат «Націоналізм» (1926)). Трибуною митців, котрі прагнули реалізувати ідеї Донцова у своїй творчості, став «Літературно-Науковий Вісник», діяльність якого було відновлено в 1922. Силове поле «Art militans-у», мистецтва, сповненого пасіонарної енергетики, твореного «вісниківцями», стає особливо потужним на початок 1930-х. Після закриття через фінансові негаразди ЛНВ у 1932 р. Д. Донцов видає новий журнал із назвою «Вісник», що не тільки продовжив традицію попереднього часопису, а й значно увиразнив ідейну доміную. Значення ідейно-естетичної парадигми, реалізуваної у публіцистиці Д. Донцова та творчій практиці «вісниківців», було належно поціноване й тими учасниками літературного процесу, чия творчість ґрунтувалася на інших світоглядних засадах – прикметною щодо цього є оцінка його діяльності Б.-І. Антоничем: «Діяльність Донцова незатертими слідами позначилася на українському літературному житті. Вся молода еміграційна поезія виводиться з нього, та й на деяких галицьких письменників він мав значний вплив. Він оголосив війну російським впливам, закоріненому культові російськості, провінціалізму, місцевому провансальству, рутині, шаблону, катеринкарству, легкопису, сентименталізму, традиційному «м'якому серцю» і веде її безперервно з неослабним розмахом [7, с. 39]»*.

Носіями поміркованішого світогляду, зорієнтованого на християнські цінності та намагання поєднати національну ідею з релігійною, були представники католицького напрямку (Г. Лужницький,

* Антонич Б.-І. Поезія по цей бік барикади / Богдан-Ігор Антонич // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 36–40.

В. Мельник, О. Петрійчук та ін.), виникнення й діяльність якого дослідники пов'язують із літературним угрупованням «Логос» (1922–1930) та часописами «Поступ» (1921–1931) і «Дзвони» (1931–1939). Уже в першому номері «Дзвонів» редколегія чітко окреслила свою позицію – «давати нашим читачам якнайбільше здорової творчості, оперту о християнську етику та християнський світогляд [109]»*.

Улюблена автура журналу серед прозаїків – Наталена Королева, Катря Гриневичева, Богдан Лепкий, Галина Журба. До цього напрямку належав і один із найяскравіших літературних критиків та істориків літератури міжвоєнного двадцятиліття – М. Гнатишак. Його стаття «Література і суспільне життя» є декларацією поглядів «католиків» на мистецтво слова, роль літератури в суспільному житті, формо-містової єдності стилю, містить концепцію моральної відповідальності митця за власну творчість: «Не вважаю за найліпшу ту поезію, що оперує виключно тільки етичними, національними чи громадськими ідеалами. Бо не менш важна річ у письменстві – це його формальні вартості. Але ж її не можна трактувати абстрактно. Естетичні уподобання людини, як суцільної індивідуальності, розвиваються в ідейному зв'язку з іншими сферами її психічного життя [...]. Письменник не тільки морально відповідальний за свої твори – естетичний рівень його творів безпосередньо залежний від його особистої моралі [77, с. 63]»**.

Літературне угруповання «Горно» й часописи «Вікна» (1927–1932), «Нові шляхи» (1929–1932), «Культура» (1924–1934) об'єднували прорадянських симпатиків. У зв'язку з початком геноциду в радянській Україні радянофільський напрям як такий, що не мав масового читача, втратив позиції на літературних горизонтах Галичини. Окрім того, особиста трагедія симпатиків радянської влади, котрі повірили щедрим обіцянкам і прийняли запрошення радянського консула, а згодом були репресовані як вороги й агенти закордонних розвідок, остаточно поставила крапку в ілюзіях щодо політики Москви в Україні. Така доля спіткала В. Бобинського, родину Крушельницьких, К. Поліщука, М. Козоріса, Мирослава Ірчана...

Окрім названих трьох напрямів, літературний процес у Галичині творився й великою групою прозаїків, котрі віддавали перевагу ідеологічній незаангажованості (більшою мірою це стосується тридця-

* До наших читачів // Дзвони. – 1931. – № 1. – Зворотна титул. стор.

** Гнатишак М. Література і суспільне життя / Михайло Гнатишак // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 53–63.

тих років). М. Ільницький виокремлює їх у напрям «ліберальний із загальною ідеологією позасоціальності, «безсвітглядності» митця». Такі ж позиції сповідував двотижневик «Назустріч» (1934–1938 рр.). Один із редакторів цього часопису, відомий критик М. Рудницький, виступив на сторінках газети «Діло» (1935. – Ч. 115, 117) зі статтею «Чи мусить письменник мати світогляд?». Критик обстоював тезу мистецтва для мистецтва, експериментів на теренах форми – услід за ним молода Ірина Вільде заявила: «Зміст – другорядна річ, головне – оригінальна форма».

Однак чи свідчило це про збайдужіння західноукраїнських прозаїків у 1930-х до національних проблем? Аж ніяк. Радше про реакцію на надмірну заангажованість ідеологією, намагання обстоювати право митця на вибір. Та ж таки Ірина Вільде, попри експериментування з формою – жанром новели, оповідання й нарису, – зовсім не зрікається національних питань. Інша справа, що ці питання в неї органічно поєднані в широкому спектрі проблематики загальнолюдської. І свідчення тому – не тільки окремі новели письменниці, але й цікавий повістевий цикл «Метелики на шпильках» (1936), «Б'є восьма» (1939), «Повнолітні діти» (1939). І навіть така, здавалося б, далека від національних проблем експериментаторська проза, як збірка «батарських» оповідань Б. Нижанківського «Вулиця» чи новела І. Черняви «Екзекуція», у моделюванні сюжету якої задіяна еросно-танатосна парадигма фрейдизму, усе ж органічно вписуються в духовну реконквісту, що тривала на західноукраїнських теренах та на еміграції, відвойовуючи й утверджуючи сакральний простір національної культури.

Таким чином, жанрово-стильові пошуки західноукраїнських прозаїків та прозаїків-емігрантів у міжвоєнному двадцятилітті реалізувалися на перехресті кількох ідеологічних векторів (націоналістичного – католицького – радянофільського – демо-ліберального). Специфіку цих пошуків вияскравила й літературна дискусія, що розгорілася в 1930-х у галицькій періодиці. Дискусія, як ми вже наголошували, безпосередньо не торкалась проблеми стилю. Однак і питання «орієнтації на Європу» (у всій різновекторності підходів – від Гнатишакового трактування взірцевості як наповненості морально-етичним, християнським пафосом [77]* – до постулату Рудни-

* Гнатишак М. Література і суспільне життя / М. Гнатишак // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 53–64.

цького про примат форми над змістом [336]*), і проблема «національного мистецтва», осмислювана Б.-І. Антоничем [9]** крізь призму естетики модерного мистецтва – (повернення до універсальних питань, до метафізичного рефлектування) й водночас – «обов'язку служби народові», і проблема суспільного призначення літератури – під трактування її як етично-морального, виховного чинника впливу на читача – до виразно соціологічно-класового розуміння як «тенденційності» С. Тудором [392; 393]***, – так чи інакше заторкнули глибинну проблему зміни стильових формацій, пошуків стилю, що постав би як модель національного світовідчуття та самобутнього національного самовияву у світі. На перетині естетичних, філософських, ідейних доміант, сповідуваних репрезентантами чільних ідеологічних угруповань – «вісниківців» – «радянофілів» – «католиків» – «демо-лібералів» – і народжувалась «філософія» нових, активних стильових форм, що реалізувалася в розмаїтті авторських стилів, однак своєю націєцентричною скерованістю становила єдність, означену нами як «парадигма реконквісти». Єдність, втілену у творчості як «естетика grand style» – не естетика плебея» (Д. Донцов).

* Рудницький М. Між ідеєю і формою / М. Рудницький // Українська літературознавча думка... – С. 127–134.

** Антонич Б.-І. Національне мистецтво / Б.-І. Антонич // Українська літературознавча думка... – С. 30–36.

*** Тудор С. В обороні тенденційності; Ще про «партійне» в лівій літературі / С. Тудор // Українська літературознавча думка... – С. 186–189; 191–194.

РОЗДІЛ II

НОВИЙ ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР І АКТИВІЗАЦІЯ СТИЛЬОВИХ ФОРМ

2.1. Стильовий синкретизм та взаємопроникнення жанрів у прозі 1920-х рр.

Пошуки активності стильових форм у західноукраїнській прозі припадають на початок 1920-х років. Тому закономірно, що на рівні тематичному вони пов'язані з осмисленням трагедії й величі стрілецької Голгофи. Літературна молодь, котра згрупувалася довкола журналу «Митуса» чи тяжіла до нього способом художнього мислення (переважно «січовики»: Ю. Шкрумеляк, В. Бобинський, О. Бабій, М. Матіїв-Мельник, В. Софронів-Левицький), прагнула досягнути причини поразки національно-визвольних змагань, увіковічнити подвиг стрілецтва. Як ми вже зауважували, ця тема знайшла реалізацію завперш у поезії, однак «митусівці» розвивали її й у прозі. Щоправда, більші епічні твори про героїчні змагання галицької молоді за державність України з'явилися дещо пізніше, на початку тридцятих. Для початку ж 1920-х характерні малі форми, здебільшого нариси, ліризована проза. Індивідуальні авторські спроби вибудування стильових стратегій ще міцно закорінені у символізмі, хоча вже помітна й певна рецепція поетики експресіонізму.

Поєднання пафосу героїчного й трагічного, ліризованої оповіді та документальності виявляється, зокрема, у творах Ю. Шкрумеляка. Письменник пройшов дорогами перемог і поразок січового стрілецтва, у складі УГА перетнув Збруч фатального липня 1919 р., плекаючи палку віру в повернення. Тому «спогад-нарис» Ю. Шкрумеляка «Поїзд мерців» (1922 р.) прикметний і документальністю свідчень очевидця, і високим трагедійним пафосом, цікавий як ілюстрація стильових пошуків на терені прози, що вели до вироблення «органічно-національного стилю», потребу якого першим чітко обґрунтував В. Бобинський у згадуваній уже нами статті «Від символізму – на нові шляхи». У стильовій діаграмі «Поїзду мерців» можна простежити ті важливі ознаки експресіоністичної естетики, що, на думку Н. Шумило, характеризують національний варіант експресіонізму вже на зламі століть: «нервову» напруженість, фрагментарність,

символ, гіперболу, гротеск, [...], контрастування барв, мотивів [446, с. 306]». Виразно експресіоністичним є і центральний метафоричний образ твору, що акумулював «енергетику» страждань і жертви, ставши водночас віссю композиції, – лейтмотивний образ, винесений як назва: «поїзд мерців». Водночас тут виразно виявляється сугестивність як суто стильова ознака символізму, синтез змісту й ритму, що є також прикметою метамови символізму, наявність символів із романтичної парадигми української літератури початку ХІХ ст. (зокрема концептуально значимий для поетики романтизму образ розкритої могили, з якої виходять на раду мертві герої, образ битви як щедрої сівби та багатих жнив у майбутньому, архетип «трьох шляхів»).

Автор ставив за мету увіковічення подвигу патріотів-лицарів, котрі «... дорогою жертвою свого молодого життя засвідчили перед світом, що прапор галичан оставав у всіх пригодах і «союзах» чистим, не сплямленим зрадою загальної справи [437, с. 96]», тому ідеєю й пафосом «Поїзду мерців» – «героїчного епосу боротьби за соборність» (така авторська дефініція жанру) – умотивовані як специфіка композиції (наявність ліричного прологу, послідовний хронологічний виклад подій), так і стильова своєрідність (виразна народно-поетична метафорика, стилістичні фігури). Цілі сторінки твору стилізовані під український героїчний епос. Однак такі особливості поетики та естетики твору, що мали б, за задумом автора, спрацьовувати на дотримання тональності пафосу героїчного й трагічного, все ж знижують його художню вартість, бо свідчать про надмірну увагу прозаїка до критикованого М. Євшаном «пораженчеського дискурсу», з якого важко народжується авторський стиль самого Шкрумеляка, а на рівні мотиваційному виявляють, що пережита особистісно письменником національна трагедія була ще свіжою й болючою раною, поглибленою відсутністю перспективи, й давала на рівні «енергії стилю» ефект «знекровлення», колапсу.

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

Ю. Шкрумеляк одним із перших почав писати сторінки літопису гіркої стрілецької слави, змалював мужню постать воїна-галичанина, котрий у найтяжчих випробуваннях зберіг людяність, шляхетність поведінки, високий патріотичний дух, любов до України. Дещо в іншій тональності – тональності оптимізму – письменник звернувся до стрілецької тематики в кінці 20-х (пригодницько-фантастична повість «Чета крилатих» (1929)).

Стрілецька тема звучить і в прозі Олеса Бабія – більше відомого як поета-символіста. Збірки його малої прози – «Шукаю людини: Нариси з часів війни» (1921) та «Гнів: Новели» (1922), ідейною домінантою яких є «невтишима потреба людяності в людях і подіях історії» (В. Бобинський), також позначені стильовим синкретизмом: тут помітні риси символізму, експресіонізму, романтики вітаїзму. Проза О. Бабія – це передусім ліричні мініатюри, в яких питома вага образності припадає на символи й алегорії. Автор розвінчує фальшиві гасла патріотизму, якими спекулюють ті, хто розпочав криваву бійню Першої світової: «Куди не глянеш – всюди жадібне лице «патріота», криваве чоло борця, всюди чуєш рев і жахливий вереск кровожадних гієн [19, с. 1]». Серед апокаліптичних візій війни автор шукає Людину, і, врешті, його віра в ідеал людяності справджується: в нарисі «Благословенні духом» хворого на тиф стрільця забирає у свою убогу хатинку бабуся: «У мене старої семеро дітей, живу у комірнім, замітаю вулиці, з голоду приміраю, – ну що ж – людини залишати не можна [19, с. 10]». Твори наступної збірки – «Гнів: Новели» – засвідчують певну опозицію естетично-художньої системи символізму (зокрема центральної для символізму кінця XIX ст. концепції «мрія поета – лицарство й прекрасна дама», що виразно звучить у ліричних фрагментах «Вечером», «Перед церквою») та поетики експресіонізму: у нарисі «Дивна любов» такій ідеалізації світлого образу коханої протиставляється жорстока гримаса життя; у новелі «Герой» розвінчується міф про абстрактний і невинуватий героїзм; абсурд людського буття й смерті акцентується в новелах «Стріча», «Льогіка Марса».

Рання проза О. Бабія своїм гуманістичним спрямуванням та жанровою своєрідністю – передусім тяжінням до поєднання ліризму з фабульністю – близька до манери письма німецького новеліста Бруно Франка: «Безпосередній живловий віталізм, дух бунту та протесту і невинне шукання заспокоєння для своєї невтишимої потреби людяності в людях і подіях історії, які дадуться знайти в усіх новелах Бабія, в кращих з них проявляють схожість до писань німецького

новеліста Бруно Франка [47, с. 451]»*. Еволюція О. Бабія як прозаїка відбувалася в напрямку до більших епічних жанрів у стильовій парадигмі реалізму: у тридцяті роки з'явилися його повісті «Перші стежі» (1931) та «Дві сестри» (1936), присвячені також стрілецькій тематиці й буремним подіям української революції.

Стильовий та жанровий синкретизм характеризує і прозу ранніх збірок В. Софроніва-Левицького «Під сміх війни» (1921) та «Бо війна війною» (1922). Щоправда, це були ще «учнівські» проби пера. Блискучий талант Софроніва-Левицького як новеліста розкрився в тридцять років (зб. «Липнева отрута»). Для його ранніх збірок характерне переважання нарисових форм, що подекуди тяжіють до класичної новелістичної композиції. Однак визначальним для стильової й жанрової палітри цих збірок є домінуючий мотив смерті, випадкової й абсурдної, що, природно, не могло не позначитися на «енергії стилю». Як зауважив Ю. Клиновий, «Майже нема в них ясного промінчика, нема патріотизму, [...] зате вщерть переповнені вони чорним безпросвітнім песимізмом, правда, інколи змішаним із сентименталізуванням невисокої проби [161, с. XII]». І все ж окремі з новел, розміщених тут, засвідчили формування образності, що згодом стане визначальною у подальшій творчості автора (зокрема вдале оперування метафорою й порівнянням), психологізм і майстерне чуття композиції («Бо війна війною», «Каліка», «Семань», «Шпійон»).

Тема стрілецької Голгофи звучить трагічними регістрами також у малій прозі Миколи Матіїва-Мельника, задаючи й відповідну стильову тональність. М. Матіїв-Мельник заявив про себе як талановитий новеліст також на початку 1920-х (зб. «По той бік греблі»). Згодом були збірки «За рідне гніздо», «Крізь дим і згар». Сам автор своєю найкращою книжкою вважав збірку новел «На чорній дорозі» (1930). Центральною темою його прози є війна – від початку до окупації Галичини Польщею.

У творах першої збірки спостерігається тяжіння художнього мислення автора до поетики символізму, розмитість жанрової структури, виразний струмінь ліризму (ще Степан Тудор підкреслював у літературно-критичному огляді «Діло» за 1930–1939 рр.» стильовий синкретизм прози цього письменника, трактуючи стильову палітру його творів як поєднання символізму, елементів натуралізму, сенти-

* Бобинський В. Літературне життя по цей бік Збруча / Василь Бобинський // Бобинський В. Гість із ночі : Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини. – К. : Дніпро, 1990. – С. 441–454.

ментального романтизму, народно-легендарного стилю). Однак уже тут заявлені як домінанти художнього мислення Матіїва-Мельника прагнення осмислити вічні проблеми буття, чітка антитетичність образів-символів. Виразним гуманістичним звучанням, силою художньої експресії окремі твори письменника наближаються до новелістичних шедеврів В. Стефаніка. Така типологічна близькість простежується між новелами Матіїва-Мельника «Як легіні відходили», «Червоні чаші» та Стефаніковими «Виводили з села», «Стратився» не тільки на рівні тематики, але й у використанні образності, характерної для поезики експресіонізму, зокрема мортально-апокаліптичної символіки, що імпліцитно натякає на закладений у глибинних структурах твору архетип невинної жертви.

Малу прозу М. Матіїва-Мельника, як і його літературного вчителя, характеризує тяжіння до образності, зітканої з переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме образи-символи стають підложжям архітектоніки його ліричних новел, уможливлючи авторові відхід від традиційного жанрового канону.

Безфабульні ліричні мініатюри збірки «По той бік греблі» («Рана», «І стугоніла земля», «Хвилина», «В осінній день», «На вигнанні») присвячені стрілецькій Голгофі. Пафос трагічного й героїчного підносить цикл ліричних мініатюр до рівня літопису звитяги й жертви українського лицарства. Хоча в окремих мініатюрах Матіїв-Мельник наслідує раннього Тичину (зокрема його «Хвилина» й композиційно, і на рівні символіки нагадує «Золотий гомін»), однак в цілому цикл, за слухним висловом М. Ільницького, – «це сторінка стрілецької епопеї, що промовляє сьогодні живим голосом її учасників [141, с. 9]»*. М. Матіїв-Мельник прагнув своїм словом створити реквієм полеглому цвітові нації – «І падали червоні маки і червоніла дорога. За ними вставали маленькі хрести, піднімали до неба рамена, хилились над могилами й кам'яніли [233, с. 303]». Тут домінують образи-символи відфольклорної та біблійної семантики (круки, мідяні змії, ліс хрестів – білі голуби, червоні маки, тернові вінки, образ розп'ятого Христа як аналогія з офірою стрілецтва), а також алегоричні образи Білої Левади як майбутнього України та Долі. Автор устами безіменного ліричного героя, що опинився на чужині, висловлює віру в державницьке майбутнє України: «Із погаслих пожегарів, з

* Цит. за: Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї / М. М. Ільницький // Микола Матіїв-Мельник. Твори. – Львів, Українська бібліотека НТШ. – Львів, 1995. – Число 4. – С. 3–17.

попелу руїн устане нова, непереможна сила – і – з гуком розпадуться корони кривавих божків у дрібні, дрібні кусні... в порох! [233, с. 304]».

Талант М. Матіїва-Мельника як одного з кращих українських майстрів новелістичного жанру розкрився найповніше в 1930-ті, однак його здобутки на теренах стилю й жанру періоду 20-х також є яскравим свідченням намагання досягнути ідейно-естетичні горизонти, до яких прагнуло західноукраїнське письменство в пошуках «органічно-національного стилю».

Пошуки нових векторів стильового розвитку, декларованих В. Бобинським у літературно-критичних статтях, засвідчує і художня проза самого письменника. Його творчість вирізняється полемічною інтенсивністю, тенденцією до плакатної декларації ідеї і в той же час – відчутним ліризмом та динамізмом. Прикметою спрямованості художнього мислення цього автора є виразна настанова на пропаганду соціальних ідей, за якої пасіонарна енергія стилю спрямована не на утвердження національної ідентичності, а в безодню оманливої ідеї соціальної справедливості. Однак проза В. Бобинського, на відміну від творів більшості письменників «радянськості» напрямку, позначена мірою таланту автора й засвідчує пошуки «інтенсифікації» стилю, зокрема й шляхом експерименту з нарративними й жанровими стратегіями, причому еволюція його художнього мислення відбувається до фабульності й документальності («література факту»). Перший прозовий твір письменника – повість «За Збручем сходило сонце» (1924) – позначений також стильовим синкретизмом. Тут простежується синтез рис символізму та експресіонізму. Повість належить до пласту західноукраїнської прози, що опрацьовувала тему стрілецької Голгофи. Це розповідь про фронтові дороги, якими пройшов і сам автор – колишній «усус». Твір має багато спільного з «Поїздом мерців» Ю. Шкрумеляка (зокрема той же високий пафос трагічного), однак відрізняється ідейним вектором: політичні симпатії автора, його «локус надії» – за Збручем, у радянській Україні.

В. Бобинський активно шукав нових жанрово-стильових парадигм, що змогли б передати динаміку й експресію нового століття. У статті «Вікна...» (1927) він виразно декларує цю потребу: «Більше сонця, більше барви, більше світу, більше землі, більше повітря, більше шуму, більше палючого дихання землі, більше своєвільного розгону вітровію [47, с. 472–473]»*. І хоча автор цих рядків стояв на

* Бобинський В. «Вікна...» / Василь Бобинський // В. Бобинський. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини. – К.: Дніпро, 1990. – С. 472–473.

діаметрально протилежних ідеологічних позиціях, ніж його сучасник Д. Донцов, перегук із донцовською вимогою чину й героя чину очевидний. Новаторські пошуки В. Бобинського засвідчують його новели «Гість з ночі» (1927) та «Страх» (1931). «Гість з ночі» – «експериментально закроений» (С. Тудор) твір, що поєднує ліричне начало з зумисною декларативністю, поетику класичної новели (наявність інтриги, небуденність події, про яку йдеться, показ характеру персонажа «на зламі» – в екстремальній ситуації) з елементами репортажу (уявні картини відвідин автора персонажами, розмови з ними). На манері написання новели позначилась популярна в польській літературі повоєнних років «література факту», чільними жанрами якої були щоденник і репортаж, та творчість німецьких прозаїків пролетарського спрямування, зокрема репортажі «шаленого» Кіша, Георга Шварца, Курта Тухольського. Свідчення цього впливу знаходимо в статті самого Бобинського «Пролетарський репортер у Львові» (1929), з якої стає зрозуміло, що значною мірою на експериментальні пошуки автора вплинув і «один із найсильніших творів останнього часу – роман Клебера «Пасажири III класу» [47, с. 507]. Прикметною стильовою рисою новели В. Бобинського є поєднання елементів реалізму й натуралізму (зумисне акцентування та гіперболізація огидних рис негативного персонажа). Новела може слугувати яскравою ілюстрацією того, як «ідейно-оцінний» рівень твору позначається на композиційних та стильових особливостях: композиція новели «монтується» на чітко оформленій матриці ідеологем, що реалізуються в протистоянні ідейних супротивників – молодого робітника й «грубого паниська». Переключення «точок зору» автора, робітника, «паниська» й молодої матері, котрі ідуть в одному вагоні палаючого потяга (усезнаючий автор присутній там імпліцитно), рухає сюжет, дає змогу показати сприйняття події та оцінку її кожним із персонажів. Новела цікава ще й досить вдалою спробою пародіювати модний у літературі прийом автопсихоаналізу, що, за переконанням автора, є нічим іншим, як спробою «грубого паниська» (вочевидь, класових й ідейних супротивників самого Бобинського) приховати свою справжню суть. Тобто, можна, на наш погляд, говорити й про «інтертекстуальність» як одну з наративних стратегій, застосовану автором.

Проза В. Бобинського засвідчила спроби динамізації стилю через оперття на структуру. Ці пошуки еднають його манеру письма з творчістю «сюжетників» (О. Слісаренка, О. Досвітнього, Ю. Смолича, М. Йогансена, Г. Шкурупія). Маємо на увазі насамперед новелу

«Страх», написану в дусі «авантюрних» творів О. Слісаренка. Окрім того, складається враження, що твір В. Бобинського – підсвідомо передбачена візія його власної смерті. Відомо, що й під час першого випробування – імітації розстрілу, і в момент страшної акції письменник тримався надзвичайно мужньо, так, як безіменний персонаж його новели.

Формування «енергії стилю» й долання пасіонарного надлому виразно відчутне в художньо-образній системі роману К. Поліщука «Гуляйпільський «батько», що був улюбленою лектурою галицьких «Просвіт» у 1920-ті роки. Адже твір захоплює панорамним зображенням революційних подій в Україні, об'єктивністю розповіді, динамічним сюжетом, майстерністю композиційного вирішення. Заслугою митця стало й психологічно глибоке розкриття внутрішнього світу людини в непростій ситуації вибору на роздоріжжях боротьби, в якій опиняються його персонажі, підсвічені кривавими загравами перемог, поразок, п'яних погромів. Автор поступово приходить від ідеалізації революції до розуміння її руйнівної сили та трагічності, однак увесь твір пронизує ідея державності України. Нестора Махна і його «гуляйпільців» К. Поліщук змальовує як могутню, готову до активних дій, однак некеровану силу, позбавлену виразної ідеї. Цій силі автор протиставляє вільне козацтво на чолі з отаманом Григоренком. Якщо в збройній боротьбі «батько» керується переважно особистими мотивами, перекидаючись від одного союзника до іншого, то «вільне козацтво» змальоване як борці за державність України. Автор показує, якими складними роздоріжжями змушені пройти його герої – від високої віри до гіркоти розчарування, усвідомлення зради «національним проводом» тієї найвищої ідеї, за яку вмирало козацтво...

Сотник Дик, прорвавшись через махновську облогу, мчить за підмогою. Кілька діб без їжі, без спочинку, заганяючи коней, – наче гонець із давніх часів Хмельниччини. Ореолом піднесено-трагічного шифосу оточив автор свого відчайдушного персонажа, адже в Києві його чекає приголомшлива звістка – гетьман Скоропадський скасував вільне козацтво й наказав роззброїти загони козаків. Трагізм ситуації, в якій опинилася Україна, автор передає не лише через опис подій, ліричні відступи, діалоги персонажів. Ідейно-художня домінанта увиразнюється завдяки промовистій символіці твору. Сотник, ідучи степом, бачить труп – по одежі видно, що «це був один із тих, що назвали себе «вільними козаками» й пішли у польові простори, щоби творити там вічну легенду про те, як бринів над світами український

світанок». Дик помічає жакливу, промовисту деталь – крук випив трупові очі. Неминучість катастрофи, глибина трагізму історичної ситуації, в якій масово гинули кращі сини України, передана кризь призму сприйняття персонажа: побачена невдовзі Диком «невизразна маса сірих людей, що сліпо брели кудись манівцями Револуції», випрозорує символічний підтекст попередньої картини.

Образно-символічна палітра роману – значуща й глибинна, творена самою трагічною добою та влучно підмічена очевидцем-автором. Глибина закладених у її символиці підтекстів сягає архетипного рівня й водночас задіює силове поле «поетики болю», зокрема через експресіоністичний мотив трагізму самотності людини перед обличчям фатуму, її приреченість на страждання. Саме експресіоністичного пафосу надає окремим фрагментам твору символ жертви, що «промовляє» тут як через виразну семантичну наповненість чільної в європейській культурі християнської міфологеми, так і через реальні образи жертв: від розп'яття на початку степової дороги, якою сотник Сокол добирається до штабу Григоренка, та перехрестя доріг, де він відчуває себе розп'ятим, маючи на сумлінні зраду, хай і вимушену, до розп'ятого на хресті під час погрому старого Аврума. Прикметно, що в художньо-образній структурі роману символічний образ перехрестя, в якому потенційно закладено архетип вибору й жертви, стає ризоматичним образом, виразно виявляючись на рівні характеротворення (образ сотника Сокола), заторкаючи глибинні пласти національного характеру, певний трагізм надлому ментальної цілісності – конфлікт між прагненням державності й тугою за «вольницею». Глибоко розкриває автор і психотип гуляйпільця – носія духу стихії, анархії. Яскравим репрезентантом цього психотипу є в романі сам «батько» – Нестор Махно. Він – людина чину, дії (ця риса характеру персонажа заакцентована вже на перших сторінках твору: в спогадах Махна домінує динаміка, що підкреслено на стильовому рівні вживанням переважно дієслів), однак дії руїницької, бо позбавленої об'єднуючого, національно-консолідуючого начала.

З образом Махна пов'язана міфологема зради як своєрідного прокляття, що тяжіє у віках над Гуляйполем. К. Поліщук майстерно вплітає в художнє полотно роману легенду про перших поселенців Гуляйполя, захисників рідної землі, що стають жертвами зради одного з братів-утікачів.

Роман Кліма Поліщука «Гуляйпільський «батько» цікавий і композиційним вирішенням: тут переплітаються кілька центральних сю-

жетних ліній, є трикутник фатального кохання, яскраві пригодницькі елементи, витримується неослабна динаміка й напрута розвитку дії, є вкраплення самостійних, цілком автономних сюжетів новелістичного й легендарного характеру («мандрівка» сотника Дика, легенда про засновників Гуляйполя).

Клим Поліщук – майстер психологічно-функціонального динамічного пейзажу, природа образності якого пов'язана з глибинною національною традицією та водночас позначена яскравими рисами символізму й неоромантизму: «Сіримі вовками вистригнули із ріллі козацькі стежі й згинці подалися вперед... Червоними мечами запалився гнів на сході [...]. Прокричало чорне гайвороння й зникло, а над полями стало ясне-ясне сонце [320, с. 60–61]»^{*}; «злотно-криваве сонце величезною вогненною кулею втискалося в товщу опалених хмар, що гострим хребтом казкових гір загороджували весь захід, а під того в полях було душно, аж млосно [320, с. 111]».

Саме завдяки визначальному для всієї творчості автора образіві сонця роман К. Поліщука все ж сповнений віри в майбутнє України. Якраз цей домінуючий образ, що символізує в К. Поліщука національне відродження, у грядущості якого автор упевнений, і переакцентує пафос твору в оптимістичну тональність романтики вітаїзму.

Роман К. Поліщука на тлі не такої вже й багатой на художні здобутки західноукраїнської прози першої половини 1920-х вирізняється глибиною художньо-філософського осмислення подій української революції з майстерністю розгортання сюжету, яскравістю індивідуального стилю, доміантою якого стала скерованість на подолання пасіонарного надлому й утвердження активного ставлення до життя – «філософії чину». Підтвердженням наших міркувань може бути і той факт, що після появи у львівських видавництвах низки Поліщуківих творів Осип Турянський так змалював його «письменницьке обличчя»: «... оригінальний психолог, могутній маляр тремтіння людської душі, поет боротьби й віри в сонце. Ця віра [...] робить його близьким і рідним українському серцю [328, с. 4]»^{**}. На думку О. Турянського, саме Поліщуків «віра в сонце відрізняє його від московських письменників-нігілістів». І ця оцінка вияскравлює ще одну, досить важливу рису творчості К. Поліщука: суголосність його

^{*} Поліщук К. Гуляйпільський «батько»: [роман у двох частинах] / Клим Поліщук. – Львів: Фенікс, 1991. – 221 с.

^{**} Про автора / Осип Турянський // Поліщук К. Гуляйпільський «батько»: [роман у двох частинах] / Клим Поліщук. – Львів: Фенікс, 1991. – 221 с.

прози потрібі доби, зокрема актуальній проблемі збереження в «державі слова» національної ідентичності; вона своїм ідейним скеруванням відповідає чільним вимогам, поставленим перед новою генерацією українських митців Д. Донцовим, – звернутись до «героїчних емоцій, емоцій, що провадять до успіху, напруження волі, досягнення», і вдихнути в наш «вишневий рай» і в нашу «малоросійську оперу» нову свою жорстоку правду», достатньо міцну для того, щоб «поставити чоло правді чужій з одної сторони, іхтіозаврам етнографізму – з другої [111]».

2.2. Жанрово-стильова парадигма експресіонізму в західноукраїнській прозі міжвоєнного двадцятиліття

XX століття розпочалося з випробувань на міцність основних цивілізаційних набутоків людства, серед яких – ідея гуманізму. Війна понівечила високі гуманістичні ідеали, сповідувані старшим поколінням, явила своє обличчя гримасою болю, поставила людину вічна-віч із проблемою відчаю, покинутості. «Бог умер!» – теза, проголошена Ніцше ще до апокаліпсису Першої світової, у повоєнній екзистенції набула не тільки сенсу свободи власного «я», але й небезпеки власної відповідальності перед буттям, вибору між правом бути людиною та всездозволеністю, прийнятною для звіра чи Бога. За образним висловом польського літературознавця Є. Квятковського, у повоєнній літературі експресіонізму «Європа залишувала воєнні рани». Тому актуальним і для стильової палітри української літератури початку 1920-х залишався експресіонізм, стиль, що найповніше міг оперувати «поетикою болю», хоча, як слушно стверджує Н. Шумило [446], важливі ознаки експресіоністичної естетики в українській прозі з'явилися вже на зламі століть і виявили себе передовсім у творчості В. Стефаніка. Біль за знецінену вартість людського життя й утрату моральних принципів пронизує твори прозаїків старшої генерації – збірку прозових мініатюр О. Маковея «Криваве поле» (1921), переростає у високе гуманістичне звучання повоєнної прози В. Стефаніка (зб. «Вона – земля» 1926) та Марка Черемшини (зб. «Село вигибає» (1925)), визначає інтонації оповідань збірки Катрі Гриневичевої «Непоборні» (1926).

Закономірно, що вибір ідейно-тематичних та стильових доміант у творчості прозаїків, котрі прийшли в літературу на початку 1920-х, зумовлювався також потребою художнього переосмислення ситуації воєнного апокаліпсису, ствердження віри в людину. Окрім того, по-

тужний вплив німецькомовної й польської літератур (творчість І. Рота, Ю. Вітгліна, В. Реймонта, С. Жеромського, А. Струга, Ю. Каден-Бандровського, Є. Малачевські, літературне коло познанського «Zdroju» (1917–1922)) відіграв також не останню роль у спалахові в західноукраїнській стильовій діаграмі прози чільних прикмет «поетики болю». Серед яскравих представників прози експресіонізму на західноукраїнських теренах – Осип Турянський (роман «Поza межами болю»), Клим Поліщук (збірка новел «Серед могил і руїн»), Степан Тудор (збірка новел «Народження»), Мирослав Ірчан (повість «Карпатська ніч», збірка новел «Фільми революції»).

Експресіонізм, на переконання Д. Донцова [115], став саме тим стилем, що сформував «активність на місце пасивного відношення до предмету», найпереконливіше втілював у художній формі «гін, активність, волю, жадобу до влади». Цю активну «енергію стилю», закладену в скерованості до виражального начала, наголосив і М. Рудницький у праці «Від Мирного – до Хвильового». Цікаво, що в усій історії розвитку літератури М. Рудницький бачив чергування лише «двох способів мистецького підходу й оформлення»: «спосіб імпресіоністичний та експресіоністичний, виявлені в антитезі класицизму й романтизму. Impresio і expresio, пасивне сприйняття й активна конструкція – ось основний двоподіл, що спричиняє роздвоєний рух у рамках літературного життя [335, с. 112]»*.

Проблемі дослідження поетики експресіонізму в українській прозі присвячена низка досліджень, об'єктом яких стала творчість «пізніх модерністів». Це монографії О. Черненко «Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка» (Мюнхен, 1986), С. Хороба «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (Івано-Франківськ, 2002), Г. Сиваченко «Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст» (К., 2003).

Досі залишається актуальною видана ще 1929 р. колективна монографія, в якій уміщена розвідка С. Савченка «Експресіонізм у німецькій драмі» (Сяйво, 1929), де підняті питання генези, шляхів становлення, чільних рис поетики експресіонізму як літературно-мистецького напрямку. Важливою в цьому аспекті є також праця Юрія Клена «Експресіонізм у німецькій літературі» (Дрогобич,

* Рудницький М. Від Мирного – до Хвильового / М. Рудницький. – Львів : [накладом вид. спілки «Діло» у Львові], 1936. – 438, [1] с.

2004). Однак український літературознавчий дискурс експресіонізму ще не охопив чимало важливих проблем і постатей літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

Образно кажучи, експресіонізм був покликаний до життя гострим відчуттям покинутості людини сам на сам із безмежним, безкінечним стражданням. У ситуації, коли проголошена Ніцше «смерть Бога» помножилась на жах екзистенції індивіда, що ризикує втратити через загроженість його фізичного й духовного буття свою «богоподібну» іпостась, народився крик нелюдського страждання покинутої вищою силою істоти. Тому серед чільних рис поезики мистецтва експресіонізму є тяжіння не до гармонійної впорядкованості, а до експресії вираження. Польський експресіоніст Ян Стур писав: «Хочемо якнайточніше, якнайкраще, якнайбільш безпосередньо виразити оголену душу, що насправді прихована в життєвих виявах [466, с. 210]»*. Митці-експресіоністи «... прагнули викричати й виспівати страждання, гнів, сум, страх, надію, вимагаючи від мистецтва оголеної тенденційності, різких контрастів і «вибухової» виразності слова та образу [361, с. 94]**.

Отже, література експресіонізму, поряд із філософією, стала яскравим свідченням екзистенційних метань і пошуків людства в жорстоких випробуваннях початку XX ст., вона окреслила траєкторію цих пошуків від відчаю – до абсурду, від усвідомлення кризи ідеалів – до утвердження гуманістичного ідеалу й трагічного героїзму самотнього бунтаря. «Танець на руїнах заперечуваного» як стилістика мислення Ніцше та шпенглерівська теза про «хижого звіра» як «найвищу форму життя, що вільно розвивається», болісно-гостро відлунують у літературі експресіонізму. Домінантою філософських підвалин експресіонізму та осердям його естетики, що зумовлює і чільні риси художньо-образної системи, стає «руйнування культурних домовленостей зі смертю» (З. Фрейд).

У літературі експресіонізму знаходить вияв «страждання обличчя готичного Христа і екстатичний відчай бароко» (К. Едшмід), тобто, оголена душа, розір'ята на пограниччі психічного надриву. Безперечно, однією з центральних онтологічних категорій, поряд із вітальною силою та силою любові, є категорія смерті. Ерос і Танатос – буттєва сітка координат життя, в якій перед обличчям смерті (як і любові)

* Цит. за: Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

** Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.

оприявнюється прихована сутність людини, спадають усі маски й серпанки, щоб явити оголену душу. Тому «...смерть для людей – найголовніша надія, їх єдина надія бути людьми [44, с. 48]»*, вона постає «цивілізуючою силою, що веде до розуміння буття [...]». Смерть веде до буття: в цьому сутність надії і праці людини [...], в цьому страждання людини, причина її нещастя, адже за допомогою людини смерть входить в буття і через неї ж сенс покоїться на небутті; ми здатні розуміти, лише позбавляючи себе існування, роблячи смерть можливою...[44, с. 56]**». Проблему смерті як епіфеномена людської ментальності глибоко проаналізував у своїй праці «Хвороба до смерті» С. К'еркегор [200]. Думки філософа, котрий жив і працював у XIX ст., стали надзвичайно актуальними для формування епістемологічної парадигми початку XX ст. «Страх» і «трем» перед буттям як смертельною хворобою і смертю як останньою надією резонансно звучать у літературі експресіонізму. Ставлення до смерті в літературі експресіонізму визначається й ставлення до проблеми сенсу життя, свободи людського волевиявлення та її межі, зрештою, і любові – адже через смерть («смертю смерть подолавши») прийшла у світ найвища любов – любов Спасителя.

Саме стиль експресіонізму був покликаний утвердити в мистецтві й волю до життя, філософію активного ставлення до дійсності – чину. Прикметно, що риторика*** гуманізму як активного волевиявлення знайшла стильову реалізацію в романі Осипа Турянського «Поza межами болю», ставши тут вищою мірою потреби самовираження митця, котрий на рівні власної долі утвердив любов до життя й до людини.

Цей твір, поряд із творами В. Стефаніка, М. Яцківа, К. Поліщука, є одним із найяскравіших, художньо досконалих виявів риторики й поезики експресіонізму в українській літературі. Свідчення цьому – і рівень читацької рецепції (маємо на увазі колективні читання в «Просвітах»), і відгуки в тодішній європейській критиці (віденські рецензенти віддавали перевагу романові О. Турянського над «Вогнем» А. Барбюса, «Червоним сміхом» Л. Андрєєва, «Vae victis» А. Віванті).

* Бланшо М. Література и право на смерть / Морис Бланшо // Бланшо М. От Кафки к Кафке: пер. с фр. / перевод и послесловие Д. Кротовой. – М.: Логос, 1998. – С. 9–59.

** Там само.

*** Про сучасне трактування поняття «риторика» в системі літературознавчих категорій див.: Якуб З. Ліханський. Риторика // Література. Теорія. Методологія: пер. з пол. С. Яковенка / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 470–514.

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

Не випадково автор дав своєму творові ще одну назву: «Картина з безодні». Семеро напівживих полонених, що зважилися на втечу, ступили дійсно поза межі болю, поза межі фізичних і психічних можливостей людини. Семеро загублених у сніговому безмежжі, опинившись у ситуації страшної боротьби інстинктів із духом, мали скласти іспит на право бодай померти людьми. «Інтернаціональне» коло персонажів (двоє українців, угорець, австрієць, поляк, двоє сербів) – не тільки дотримання «правди факту». В ідейно-пафосному звучанні твору ця правда факту покликана підкреслити рівність людей будь-якої нації, будь-якої соціальної верстви перед обличчям смерті: шанси вижити має тільки сильніший.

За тезою німецького експресіоніста Зергеля, мистецькі образи експресіонізму, що «лише дух, душа», «звільнені від примхи характеру й індивідуальної випадковости, незалежні від свого тіла, нетурбовані нічим, що не належить до їхнього справжнього єства, – тільки вони, ці буйні, що мають у собі саму тільки душу, вони – прелюди й чиста творчість Бога. Ці оголені істоти, що з потужними рухами потужні розмови провадять, від болю по землі качаються, для вияву горя та щастя лише пісню та вигук знаходять [340, с. 46–47]»*, мусили бути поставлені митцем перед обличчя смерті в межову ситуацію, коли всі цивілізаційні «домовленості» з нею зруйновані, бо це – одна з головних умов повернення первісної цінності людського буття, вилущеної зі шкаралуці вторинного. Персонажі Турянського постійно

* Цит. за: Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / С. Савченко // Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К. : Сяйво, 1929. – С. 9–63.

відчувають жаский, огидний подих смерті. Смерть присутня всюди – в білому савані снігу, що оповив стрімкі гори, у темних пашчеках провалів, у запалих від голоду очах товаришів, у їх тілах і обличчях, схожих на мерців: «Від десятих днів вони вже нічого не мали в устах [...]. Тіло з них майже зникло. Останки обшарпаного одіння висять на них, мов купа брудного й замерзлого лахміття на кістках [...]. У них уже ледве видно сліди обличчя. Замість щік дві ями, мов дві глибоко розкопані могили. Лице покрите, здається, не шкірою, лиш якоюсь чорно-сірою, землистою поволокою, що схожа на плісень у грибів [395, с. 45–46]»*.

Влада смерті вчувається в непорушній застиглоті хмар, – «понура тьма хмар поклатася гробним каменем на змучені душі», чигає на приречених звідусіль – «Куди око не гляне, з усіх-усюдів заглядає смерть. Із-за гори на крайнебі виповзли із темних глибин землі дивовижні облаки-страхиття і ще більше місце сонця заступили. Виглядали, мов казочні упирі. Отворили великанські, червоні, наче в крові скупані паці, щоб кинутись на гори і пожерти їх зі сімома живими єствами [395, с. 51]»**. Персонажі роману поставлені в моторошні умови дійсності, в якій «зруйновані цивілізаційні домовленості зі смертю» – «воєнне пекло все обернуло в руїну: високі змагання Духа... людське достоїнство... честь... Людина стала звірем людини! [395, с. 110]». Опинившись у ситуації виживання, приречені змагаються за життя на рівні вивільнення найтемніших інстинктів. І в той же час вони шалено опираються цим інстинктам, відчайдушно намагаються зберегти людяність. Кульмінаційною вершиною першої частини роману є «танець смерті»: «Мов сонні марева, що душать сплячого й виривають із його грудей крик жаху, так виглядали їх обличчя під час танцю. Серед тих облич, подібних до обличчя смерті, лиш очі мерехтіли дивним огнем і безмежним бажанням життя [395, с. 62]». Страшна істина, схована раніше за серпанками моралі, постала в огидній наготі перед божеволіючими з холоду й голоду людьми: «слабший мусить згинути, щоб дужчий міг жити». І все ж інстинктові протиставлено дух: «іскра людяності й співчуття», що спалахнула в холодному досі погляді Сабо, засвітила в пригасаючій свідомості Бояні віру в людину й людяність.

Турянський О. Поза межами болю // Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання / Овип Турянський. – К. : Дніпро, 1989. – С. 42–127.

* Там само.

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

Роман Турянського розкрив жахливу правду про людську неміч і в той же час возвеличив силу людського Духа. Приречені на голодну смерть переживають напружену боротьбу між інстинктом і духом: «Виникла жахлива боротьба між духом і тілом. З одного боку, стало страшенне почуття, що вони мусять стати людоїдами, а з другого боку, інстинкт життя, який у боротьбі не перебирає в засобах. Чимраз більш і більше охоплювала їх оця думка, ввірчувалася їм у мозок, розшарпувала їм душу [395, с. 94]»*.

Прикметно, що першу перемогу людського духу здобуває найкволіший фізично: серб Ніколич повстає проти звірячого інстинкту. Божеволіючи від голоду, він обурено відкидає запропонований Сабо вихід – з'їсти труп Бояні. Не випадково носієм духовного світла в романі виступає скрипаль Штранцінгер – йому видима найвища істина. «Є сонце в життю!» – з гарячою впевненістю переконує приречених сліпий скрипаль, намагаючись підтримати силу й власного духу в пограниччі, над безоднею безумства. Штранцінгер, зігравши востаннє дивовижну мелодію туги й надії, жертвує єдине, що в нього залишилося дорогого, – свою скрипку, щоб підтримати вогник пригасаючого багаття. Він готовий добровільно пожертвувати й одягом (а це означає – і життям) для розведення багаття. В очах товаришів він постає святим мірою свого страждання: від поранення талановитий скрипаль осліп. Серце його матері не витримало горя, а наречена з відчаю втопилася. Дізнавшись про їх долю, Штранцінгер онімів – «замкнув увесь біль у темряві своїх очей і своєї душі і скам'янів».

* Турянський О. Поза межами болю // Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання / Осип Турянський. – К.: Дніпро, 1989. – С. 42–127.

І тепер, у жорсткій боротьбі інстинкту й духу, що опанувала всіма, він єдиний, хто не корчиться від голоду, не скаржиться на холод, не ганцює божевільного танцю смерті. Його невидючі очі бачать те, що закрите для інших, – світло віри в Людину: «Вони чули, що з темних ям його очей пливе щось таємне, могутнє. Щось ясніше світла, дужче сліпої сили божевільних стихій, святіше всіх богів [395, с. 105]».

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

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

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

На противагу лейтмотивному образу смерті, О. Турянський вводить у образну структуру свого роману вітальні образи, що з'являються у мареннях Оглядівського: сонце й колосиста нива, біла хата

й садочок, мати й дитина. Вони становлять архетипну основу національного духу, тому постають рятівним колом у пригасаючій свідомості персонажа. Закоріненість архетипів твору, його ідейних первнів в українській етнопсихології підтверджує автентичність цього твору на противагу безпідставному звинуваченню О. Турянського відомим західноукраїнським критиком М. Рудницьким у плагіаті (суть звинувачень зводилася до того, що автор нібито привласнив щоденник німецького офіцера, котрий загинув на «дорозі смерті»). З гіркотою згадував Турянський: «... брешуть, що я «По́за межами болю» (...) десь од когось мусів украсти, бо – «неможливо, щоб такий твір написав українець!»*. На зв'язок художнього мислення роману саме з українською ментальністю вказував і віденський рецензент Роберт Плен: «символізування найвищих ідеалів людства в образі жінки й дитини, це, оскільки я знаю український народ, спеціальна українська риса [312, с. 112]**».

Антивоєнне, гуманістичне звучання роману, ідея перетворення світу силою людського духу й любові, експресіоністична поетика підносять роман «По́за межами болю» до одного рівня із кращими європейськими творами на воєнну тематику – повістю Ю. Віттліна «Сіль землі», циклом оповідань «За фронтом» В. Реймонта, «Могила невідомого солдата» А. Струга, «Боротьба із сатаною» С. Жеромського, «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Ліс повішених» Л. Ребряну, «На західному фронті без перемін» Е.-М. Ремарка, «Прощавай, зброе!» Е. Хемінгвея. Є всі підстави зауважити тут і рецепцію національної художньої традиції, зокрема творчості В. Стефаніка.

Осібнo зупинимос'я і на жанровій особливості аналізованого твору. Дослідники одностайні щодо акцентування в його жанровій природі потужного ліричного струменя (ритмізована мова, сильно виражене особистісне начало). Тобто жанрова специфіка твору зумовлена й стильовою домінантою: адже експресіонізм як «новий пафос» (С. Цвейг) знайшов своє вираження (особливо на першому етапі розвитку) саме в ліриці та драмі, однак згодом реалізувався й у прозі – через ліризацію епічних жанрів, які стають більш суб'єктивними, ніж зазвичай – «навіть роман та оповідання [...] мають ліричний характер [340, с. 44]***».

* Турянський О. Рецензент і критик / Осип Турянський // Літературні вісті. – 1927. – Ч. 3-4. – С. 10-11.

** Плен Р. Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського «По́за межами болю» / Роберт Плен / цит. за: Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського.

*** Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / С. Савченко // Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К.: Сяйво, 1929. – С. 9-63.

Що ж до міри вияву епічного начала, серед дослідників є певні розбіжності: як «повість-поему» трактує твір «По́за межами болю» С. Пінчук; «поемою-симфонією» вважає його З. Гузар, а віденський критик Р. Плен на час публікації означив жанр як «роман-поему». Таке визначення знаходимо і в монографії сучасного дослідника А. Печарського. Мабуть, незважаючи на невеликий обсяг твору, найдоцільнішою є жанрова дефініція, з якою твір увійшов у літературний процес міжвоєнного двадцятиліття. На користь такої дефініції свідчить і хронотоп твору, і широкий спектр проблематики, порушеної тут.

За життя Турянському закидали небажання писати «щось про національні змагання», громадську пасивність, ще за життя почали намовчувати його творчість – адже, на перший погляд, вона була далекою від національних проблем. Та за умови уважного прочитання роману стає зрозумілим, що твір відповідає й тим суворим вимогам, що були поставлені перед літературою початку 1920-х років головним ідеологом і натхненником націоналістичного напрямку в літературному процесі: він спрямований на формування активного, волевого ставлення до життя, віри в Людину, передає «великі приєстрасті сильної особистості» (Д. Донцов). Адже чільним завданням українських письменників указанного періоду було вивести літературу із закутків провінційності на європейські шляхи. І твір О. Турянського цілком відповідав цим вимогам.

Досліджуючи національний варіант експресіонізму, Н. Шумило підкреслює як одну зі своєрідностей модерної української літератури синкретизм напрямів і стилів: «-ізмів» у чистому вигляді, як справедливо наголошує літературознавець, «в українській літературі практично не існувало [38, с. 306]*». І все ж у прозі письменників – очевидців і учасників воєнних подій, котрі бачили крихкість людського життя й «руйнування цивілізаційних домовленостей зі смертю», стильова домінанта експресіонізму є досить виразною.

Високий гуманістичний пафос, засудження війни як ірраціональної, руйнівної сили звучить також у повісті «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана.

Подієвою й емоційною основою сюжету повісті слугували авторів враження від пережитого й осмисленого ним на кривавих дорогах війни та під час перебування в Канаді, зустрічі з канадськими

* Шумило Н. Під знаком національної самотності : українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : [монографія] / Н.М. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

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

Однак уповні талант митця-експресіоніста виявився в збірці малої прози, також присвяченій темі війни та, як влучно підкреслив В. Бобинський, сповненій «революційного екстазу» – «Фільми революції. Нариси й новели (Нью-Йорк; Берлін, 1923)». «Фільми революції» засвідчили в Ірчана-прозаїка справжній талант новеліста.

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

Кінематографічний принцип побудови значної частини творів, розміщених у збірці «Фільми революції», потверджує властиву для експресіоністичної прози фрагментарність, відсутність чітко викладеного подієвого матеріалу, розташованого за причинно-наслідковим принципом, що компенсується асоціативним дескриптивізмом та введенням ключових деталей-символів. Новела «Весна» базується на поєднанні множинності асоціацій та лаконізму як фрази, так і жанрової форми. Уся вона становить розгорнуту епіфанію смерті. Фрагменти спогадів, неначе уривки кінострічки, миготять перед внутрішнім зором учорашнього солдата, котрий утратив на війні здоров'я, друзів, віру в життя. Така «візійність» – одна з чільних ознак мистецтва експресіонізму: «... усе поле зору митців-експресіоністів стає візією. Вони не бачать, а тільки дивляться. Вони не зображують, вони переживають [...]. Уже нема цілого ланцюга фактів [...]. Є тільки їх візія [459, с. 53]»*. У новелі «Весна» візія смерті проходить через усі п'ять фрагментів-стрічок жахливого кінематографа «чорної туги». «Не люблю весни, – декларує на початку новели ліричний герой. – Не люблю, бо знаю, що вся ця краса – дочасна. Вічності хочу! [144, с. 290]»*. «Дочасність» – приреченість усього, що радіє весні, себто самого життя, потверджується спалахами-візіями спогадів із війни. Ці короткі, максимально насичені згущеною образністю фрагменти об'єднує, «цементує» закладена в їх основі антитетичність: у першому, позбавленому подієвого матеріалу, кількома реченнями описуються чудовий весняний пейзаж, буяння трав і квітів, блакить безхмарного неба. І тільки єдина деталь (однак вагома настільки, що стає емоційно-настроєвим ядром невеличкого фрагмента й задає пафосну тональність наступним візіям) звучить різким дисонансом: «Люди синіють з болю, небо – з розкоші [144, с. 291]». Наступні візії-кадри «монтуються» за градаційним принципом як спогади, що вириваються з-під контролю свідомості, котра вперто накладає табу на їх розпізнавання, причому конструктивним прийомом усередині них є теж градація і наростаюча динаміка, контраст і дисонанс: «... клекотить, дзенькає, свище, кричить, ойкає, тарахкоче, гримить, ахає... [...] Війна! А запашні трави вилежуються, квіти солодко хитаються, жовті, червоні, білі, сині. І груди задихаються і сонце голубить, і небо як дівчина, тільки на руці – кров... [144, с. 291]». У третій «стрічці» закладено зерно фабулізму, що скупо, однак надзвичайно ваговито проросте в

* Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin: Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.

** Ірчан М. Твори: у двох томах. – Т. 2: спогади; повісті; новели; оповідання; публіцистика / упоряд., примітки М. Острика / Мирослав Ірчан. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.

подієвий матеріал, з якого відібране лише найсуттєвіше – людина в межовій ситуації, на пограниччі життя і смерті, – й пропущено через призму діалогу пораниених юнаків: «Нас двоє [...]. Тільки в нього куля в грудях, а в мене в руці [...]. Над нами грішне небо, а під нами закривавлена трава [...]. – Помремо, Йване...

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

– Лиш на вісімнадцятий? – дивуюся самий собі. – А ми вже такі старі... ». І ще – стрічка: шквальний обстріл – «і застогнала земля від тяжкої рани, задудніло в її нетрях. А нас прикрила свіжа глина».

«Естетичний кодекс» експресіонізму, за яким вищою красою є глибина вираження «оголеної душі», естетизування болю й жахливого, ставив за мету виразити правду про людину і її біль, крихкість її життя й безкінечність страждань. Ян Стур у статті «Чого прагнемо» закликав сміливо відмовитись від показу «приємного», гармонійно впорядкованого чи прикрашеного, адже «краса значення» може бути і в потворному – естетичне задоволення має викликати експресія виразу, т. зв. «правда життя», що полягає в «мові душі» – «... краса сама по собі не здатна в тисячній долі передати те, що є в нас і діється поза нами [466, с. 210]»^{*}. І незавуальована «правда життя» як «правда смерті» вражає саме реальністю непоправного. Адже якраз на війні оголюється найбільша трагедія життя: воно вагітне смертю. І хоча з кожною смертю окремо взятої людини гине цілий світ, життя продовжується: «З голови рідного Йвана на зелену траву витікає – мозок... [...] А навіщо ж надворі така гарна, така чарівна весна? [144, с. 292]».

У новелі «Весна» страшним поцілунком смерті уражене буяння природи – квіти, трави, «грішне і привабливе» небо. Авторська настанова передати жаску усмішку смерті знайшла реалізацію в епіфанії; за кожним яскравим образом вітального наповнення миттєвим спалахом проступає тінь смерті: «Ненавиджу весну! І ненавидітиму до кінця. До кінця! Бо серед її пахоців і краси мене поцілувала сухими губами – *смерть*. Лизнула гнилим язиком серце, і я до сьогодні чую її холодний дотик [144, с. 292]»^{**}.

Процес становлення активності стильових форм засвідчила й експериментаторська проза Степана Тудора, письменника, у призмі авторського стилю котрого виразно сфокусувалась потреба «говори-

ти про революцію мовою революції». У дзеркалі жанрово-стильових експериментів західноукраїнського прозаїка відбилися й пошуки експресії стилю (яскравим свідченням чого став проголошений Тудором «ОРС» – «оголений рух слова»), і мотиваційний спектр його творчості – від настанови на пропаганду певних соціальних ідей – до зацікавлення глибинними пластами людської психіки (це зацікавлення засвідчує й тема докторської дисертації Тудора – «Про т(ак) зв(аний) реалізаційний осуд у спостереженні»).

Аналізуючи розвиток польської літератури за міжвоєнне двадцятиліття, Є. Квятковський серед «експресіоністичних напрямів», актуальних у «прозі новаторській», називає примітивізм, оніризм, метафоризм [464, с. 256]. Названі «напрями експресіоністичні» знайшли свій вияв у творчості Степана Тудора.

Перший опублікований твір С. Тудора – новела «Орля» («Діло» за 1925 р.) – виявив ті чільні художньо-естетичні вектори, якими розвивався надалі талант митця. Це й стильове тяжіння до «романтики вітаїзму» та «динамізму», і зацікавлення цариною підсвідомої мотивації людських учинків, і вибір для художнього освоєння ситуацій та подій незвичайних. У 1929 р. з'явилася збірка Тудорової прози «Народження», що вмістила новели «Куна», «Червоний усміх», «Мати», писані ще в буремні 20-ті, та оповідання «Марія». А ще рік перед тим, в огляді «Наші автори», В. Бобинський відзначав глибокий психологізм його новел: «... кожна з тих речей – (...) неповторний, єдиний вислів великої індивідуальності», «навіть найбільший європейський письменник міг би без сорому для себе підписатися під кожним з цих творів» [48, с. 474–475]»^{*}. З відстані часу видно, що критик не був тенденційним в оцінці мистецької вартості новел свого соратника-«вікнівця»: вони дійсно стали яскравою ілюстрацією напружених пошуків українськими прозаїками 20–30-х рр. нових тематичних і жанрово-стильових парадигм. Сам автор у передмові до збірки 1929 р. задекларував своє бажання розповісти про «переможну ходу революції», та об'єктивно його зацікавленням стали не стільки зовнішні факти, події, скільки сприйняття цих подій людською психікою – аж до її патологічних викривлень («Куна», «Червоний усміх»).

Новели, опубліковані на сторінках часописів «Культура» і «Вікна» в 1927–1928 рр. – «Мати (Поліський примітив)» та «Куна (Опові-

^{*} Цит. за: Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

^{**} Ірчан Мирослав. Твори: у двох томах. – Т. 2: спогади; повісті; новели; оповідання; публіцистика / упоряд., примітки М.М. Острика / Мирослав Ірчан. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.

^{*} Бобинський В. Наші автори // Бобинський В. Гість із ночі: поезія; проза; публіцистика; переклади / упоряд., передм., приміт. М.І. Дубини. – К.: Дніпро, 1990. – С. 474–481.

дання про те, що діється на шляхах революції)», – є яскравими взірцями типово новелістичної досконалої архітектоники, на яку автор змусив «спрацювати» й художньо-образну систему поезики експресіонізму. Чільні ознаки поезики експресіонізму поєдналися під пером митця з його глибинним зацікавленням психологією підсвідомого.

Естетичні засади, на яких ґрунтується дискурс новели «Мати», засвідчені вже в назві твору – «Поліський примітив». Адже серед формальних засобів експресіонізму як літературного напрямку називають «примітивізм людського та екзотичного», а сам експресіонізм у теоретичному осмисленні постає як «стиль, що оперує елементами примітиву [340, с. 21]»*, причому певні психічні стани персонажа – «страх», «відчай», «спустошення», «заціпеніння» – перетворюються на «абсолютні» метафори.

Отже, увівши в назву слово «примітив», автор підкреслив інтенційність твору не до чіткої архітектонічної впорядкованості, а до порушення певного «канону» – жанрового, композиційного, нарративного.

Акцент у новелі перенесено з подієвості на сферу відчуттів: не важливо (про це читач так і не довідається), чому Ганна, молода мати, незважаючи на вмовляння власної матері, з немовлям на руках вирушає через зимовий ліс такої пізньої години. Увесь твір стає «абсолютною» метафорою страху, небезпеки, крижаного подиху смерті. За філософським дискурсом експресіонізму, в художньому творі особистий «переживальний» досвід окремого індивіда конститує сюжетно-фабульну й нарративну стратегію. У новелі Тудора на художню реалізацію суб'єктивного досвіду страху, тривоги молоді матері спрямована вся образна система твору: і чорно-біла, контрастна колористика нічного зимового пейзажу, і незначна, на перший погляд, однак вагома в художній організації всього твору деталь – місячне світло, м'яке, скрадливе, покликане приглушити, замаскувати тривогу, приховати небезпечно й лихе; деталь, що спрацьовує на актуалізацію фантазмагоричного хронотопу, позбавленого часово-просторових координат реальності: облиті місячним сяйвом, верхи дерев здаються великими срібними кульбабами; ліс «палахкотить проти місяця м'яким маревом», а «Внизу під віттям глибока, снігова тиша. Легка і оксамитно м'яка. (...) Над стежкою зводиться вгору склепіння верхів.

* Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / С. Савченко // Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К.: Сяйво, 1929. – С. 9–63.

Від нього звисає додолю блакитна сітка тіней. Здрігається за Ганною ходю, сковзає по спині і стелиться вслід на снігу. Її неправильно сплетені вічка обведені пухким жовтим сяйвом [394, с. 247]»*.

Підкреслена деталь дає імпульс до задіяння в системі еквівалентностей тексту ще однієї, вже інтенційно прозорішої деталі – «сітки». Ганна лише вступила на магічну територію ірреального (на те, що ліс у структурі художнього тексту часто є архетипом небезпеки, акцентовано в працях Ю. Лотмана), тому сітка «сковзає по спині і стелиться по снігу». Однак нейтральний на перший погляд образ натякає на страшну загрозу – щойно Ганна, зваблена гіпнотичною дією замаскованої небезпеки (недарма ж іще на початку твору кілька разів повторюється фраза: «ліс її вабить»), заглибиться в нутро хащі, сітка стане шкостою. Ліс прагне своєї жертви – на підступах до села він «...вибігне до грядок двома стьожками молоді соснини. Схоплює ними стежку, як простягнутими губами [394, с. 247]». І тому в блідо-жовтій барві нічного світіння лісу імпліцитно присутня барва мертвотного, а рухливість тіней постає як сигнал наростання тривоги: «Всі тіні обведені стьожками пухкого жовтого сяйва. Світаються. Уздовж по рівній дорозі світаються тіні. Те ж і в глибокому лісі. Вони там розвішані синьою тканиною – від дерева до дерева. В їх складках лежать тихі блідо-жовті світлячки.

Світлячки ворущаються, [...] їх пухкі спинки видовжуються й повзуть довкола пнів. Сонні тіні тоді оживають. Глибина лісу сповнюється примарно тихим рухом [394, с. 247]».

«Подієвою» канвою твору фактично стає рух Ганни й рух примарних світлотіней лісу. Динаміка такого сюжету забезпечується прийомом градації завдяки майстерному використанню інтертекстуальних деталей-символів (фабула розвивається не за подієвою розміткою подій, а за прихованими «всередині» оповідання асоціаціями, тобто зміст-фабула народжується із «зіштовхування» слів). Мотив місячного світла, перегукуючись із мотивом синьої сітки тіней (як юрових образів), підсилюється мотивом погублених дитячих душ (тику асоціацію викликає в Ганни слуховий образ – «слабе, самітне скигління», що озивається з нутра лісу на плач її дитини). Наступним риннем вияву смертельної загрози стає інтертекстуальний образ чаші: «місячна стежка слідів зайчика – як білі чашечки, в яких – темні перстенці». Ліс може, нарешті, відкритися своїй жертві – «перстенець

* Тудор С. Твори: у 2 т. / Степан Тудор. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. – Т. 2. – 543 с.

висковзає з чашечки і тремтить на снігу червоним кільцем. Ганна схиляється до нього. Перстенець в крові. Всі перстенці в крові. Вони лежать тихо під вінцями білих слідів. Коли Ганна торкає їх очима, вони висковзують з них і тремтять на снігу червоними кільцями [394, с. 249]». Імплицитний натяк на приреченість матері й немовляти, що містився в попередніх деталях, стає очевидним, епіфанізується в перегукові метафори – «чашечки крові», пов'язаної з ритуальним дійством жертвоприношення (чаша крові). Так завдяки введенню в текст образу рівня «міфічного мислення» знаходить реалізацію епіфанія смерті. Тудорові вдалося майстерно передати відчуття жаху, що охоплює Ганну, граничне загострення інтуїтивного сприйняття нею небезпеки як чогось невідомого і тому ще жакливішого, та водночас такого, на що все ж підсвідомо очікувала, а тому – неминучого: оніричний світ жаху й химер сміливіше наступає, навіть «сторожка мовчанка» не залягла чи причаїлася – «виповзає з лісу», а «нутро лісу пучнявіє напруженим чеканням». Назустріч Ганні тепер уже не скрадливо мерехтять світлотіні, а «із греблі чорнолісся ллється потоками місячне сяйво», ціла «повідь місячного сяйва». Така повторюваність мотиву місячного світла в новелі змушує зануритися в глибину його підтекстів, вдатися до архетипного аналізу. Місяць – один із найдревніших знакових образів людської культури. Древні релігійні культури багатьох народів (у тому числі – й українців), пов'язані з нічним світилом, наділяли місяць магичною властивістю керувати людською долею: «Поширеність і могутність лунарних культів та місячного символізму частково пояснюється важливістю світла місяця для нічного полювання [391, с. 203–206]»; «в деяких традиціях місяць вказує дорогу в потойбічний світ чи сам є місцем посмертного перебування душ»; «... в деяких культурах його іноді уявляли як погане око, що спостерігає за подіями, таке уявлення було вмотивоване асоціаціями місяця зі смертю [391, с. 206]»*.

Про вплив місячного світла на психіку людини відомо давно, ще задовго до наукового обґрунтування сомнамбулізму; повний місяць має властивість загострювати безумство, навіть може спровокувати його появу; з повнею пов'язані й повір'я та легенди про перевертнів-вовкулаків, упирів. У давньогрецькій міфології знайшов своє відображення культ Гекати (одного з хтонічних обличчя місяця) – богині мороку, в

* Трессидер Дж. Словарь символов: пер. с англ. С. Галько / Дж. Трессидер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

образі якої тісно переплелися «хтонічно-демонічні риси доолімпійського божества, яке пов'язувало два світи – живий і мертвий. Вона – морок і разом з тим богиня, близька до Селени й Артеміді. Вона також полює, її супроводжує зграя собак, але її полювання – це похмуре, нічне полювання серед мерців, могил і привидів пекла [269, с. 269]»*.

Отже, в образі місячного сяйва в тексті Тудора імплицитно присутня ціла парадигма міфу, пов'язаного з астральним культом не тільки європейської культури – тут є перегук й зі східною традицією: «У східній іконографії місячний заєць змішує еліксир безсмертя під Деревом Життя (на деяких зображеннях місяць – чаша, в яку наливають цей еліксир) [391, с. 206]**». У підтекстових глибинах Тудорового твору виразно пульсує імагінативний світ міфу, вибухаючи протуберанціями метафор (метафору Дж. Віко назвав «маленьким міфом», а О. Фрейденберг наголошувала на «тотемічному образі» як її основі). Ниповнені кров'ю чашечки слідів зайця в дискурсі тексту за відкритості його фіналу можуть прочитуватися поліваріантно: і як засторога, і як «еліксир життя», як жертва за Ганну і її дитину (адже остання фраза твору – «Ганна відходить помалу (...). Слухає. У лісі спокій» – все ж дає надію на порятунок матері й немовляти).

Серед метафор художнього тексту дослідники виділяють дві фундаментальні: структурну та континуальну – «будівельна [...] походить з авторської моделі, де текст – об'єкт, а континуальна водна метафора походить з іманентного уявлення про текст-суб'єкт [221, с. 157]»***, що ллється плавно, витворюючи сам себе з глибин імагінативного світу міфології й архетипів, піддаючись потужному імпульсу акту Творчості. У новелі «Мати (Поліський примітив)» спостерігається органічна взаємозалежність двох типів метафор: «континуальна водна метафора», за допомогою якої відбувається розгортання сюжету (рух Ганни і рух світлотіней), спровокує появу структурної, пов'язаної з вирішенням кульмінаційного напруження. Ця конститутивна метафора стає, як ми вже підкреслювали раніше, епіфанією смерті, викликає «ланцюгову реакцію» образності: «діаграмні» сплески образів ущільнюють час, посилюють напругу викладу. До прикладу, образ доріжки, яку молоді дуби «здавлюють терпким, холодним тиском.

* Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия». – 2000. – Т. 1. – 627 с.

** Трессидер Дж. Словарь символов: пер. с англ. С. Галько / Дж. Трессидер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

*** Макуренкова С. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды / С.А. Макуренкова. – М.: Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.

Доріжка повзе між ними, як стриманий, болісний стогін [391, с. 252]», стає метафорою імпліцитно присутньої в нічному лісі небезпеки. Відчута Ганною інтуїтивно, вона оприявнюється в сірій грудці, що несеться їй навперейми з гушавини, і, нарешті вислизнувши з маскуючої субстанції («по її сірому хребті сковзають місячні плями»), «вихлюпується» в «епіфанічний досвід»: «лук вовчого хребта вистрілює».

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

В одну мить спалахує нутро лісу його полум'ям, що вибухає в верхів'я тремтучими пасмами. Цілий ліс стоїть хвилину в яскравому вогні Ганниного крику» [391, с. 253]. Спостерігаємо калейдоскопічне поєднання звукового, відчуттєвого й зорового образів, що «вибухають» сйивом: «Дерева (...) щемлять у напрузі. Тіні тріпочуть у вітті шматками порваних вітрил. Блиски вириваються з верхів'я, і все склеплене нутро лісу сповнюється жовтим тривожним сйивом».

У сйіві ... навперейми Ганні несеться хижий вовк».

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

«Го-го-го-го-го!...

Вовк!

– [...]

– Тук, ту-к –

– Серце дитини. [...]

Звірячим напруженням тіла скручує Ганна вбік і вистрілює скоком назустріч.

Зудар... Ганна схитується. Звивається кішкою в повітрі й падає грудьми на сніг [...]. Спина стягається в лук і стигне містком над

дитиною. Земля згойдується вправо і вліво. Розступається вглиб. Ніч. Тьма...

І:

Тук, ту-тук... [391, с. 253]».

Як уже зазначалося вище, заключна фраза («Ганна відходить пошляху (...). Слухає. У лісі спокій») – своєрідний «поворотний пункт» новели – дає підстави вважати, що мати й немовля врятовані. Адже твір, уся художньо-образна система якого так виразно апелює до міфічного мислення, позначена особливостями імагінативної реальності, не може пропонувати чітко реалістичної відповіді – «Це світ можливості неможливого і неможливості можливого, якщо підходити до нього з позицій силогістики. Світ, де здійснюється нездійсненне і ніколи не здійснюється здійснюване вочевидь [221, с. 113]»*. Та обнадійне введена в заключний абзац новели (що в композиційному аспекті твору справджує суто новелістичний тип його організації запереченням попереднього змісту «вендепунктом») тропіка, позбавлена конотації тривоги, страху, натомість наповнена спокоєм вщухлих пристрастей: над лісом спинилась «тепла хмара», з нутра якої «опускаються вниз білі пухкі павучки», «ясні сутінки», «м'яка габа» снігу.

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

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

* Макуренкова С.А. Онтологія слова : апологія поета. Обретение Атлантиды / С. А. Макуренкова. – М. : Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.

Шляхом акцентування деталей, що стають лейтмотивними, у новелі паронімізується мотив «живого трупа»: «березівський батюшка», ховаючись від більшовицької кари «в келійці на дзвіниці», лежить на нарах, якими носили на кладовище покійників. Скрипіння пересохлої деревини викликає почуття тривоги й небезпеки в отця Тихона, однак тільки «фоновою» функцією ця деталь не вичерпується: завдяки їй у дискурсі твору задіюється такий конструктивний принцип побудови новелістичного жанру, як парадигматизація (введення в текст на всіх рівнях еквівалентностей (подібностей і протилежностей). Цей звуковий образ, як і схрещення атрибутів смерті й життя, асоціативно вивільняє потенціал тематичного мотиву смерті, трупа, що еманує в інші художні деталі («нечуле, дерев'яне обличчя» отця; миша, що пробує гризти його «коряву п'яту»); звучить у репліці самого персонажа («підожди, живий ще»), стає домінантою характеротворення (матушка «сухенька, дрібна, крізь мишачу дірку пройшла б») та оприявнюється в окремих деталях зовнішності («крізь тонку шкіру руки просвічують жовті кісточки»). Постійне напружене очікування отцем Тихоном приходу комунарів – адже горять довколишні хутори, горить Скиданівка, найзаможніший хутір в окрузі, запалений «комуною» за повстання проти колективізації, – трансформується в його підсвідомості в очікування біблійного кінця світу, приходу антихриста, і тут уже не може спрацювати навіть авторська іронія. Отець бачить із віконечка свого сховку, як «розлилося вогняне озеро, коливається гулко, дихає в небо клубами диму, іскрами сипле.

Блукають по озеру гнучкі язики, пнуться угору, хочуть лизнути неба. Повзуть по вершках, присідають – і по хвилині натуги з гоготом плигають в небо [394, с. 227]». Цей тематичний мотив підкріплений і розмовою рибалок про народження в якомусь селі трійні – «та зубаті всі, до хліба одразу тягнуться [394, с. 240]». Цікаво те, що імпліцитний мотив виявляє себе всупереч свідомій скерованості автора до утвердження позитивів «нової дійсності» – «...мужичі часи пішли, зубаті часи. Наша бере!». Адже, як відомо, у народі перед революцією та з приходом більшовиків ходили пророцтва про кінець світу, а нову владу, що руйнувала церкви, нищила всі моральні, духовні, культурні цінності, асоціювали з антихристом, прихід якого провіщали різні аномалії, у тому числі й народження немовлят із зубами.

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

Яма закрита зверху важким темним віком, з якого звисають проти грудей о. Тихона дві довгі тонкі ліечки [...] біжать крізь них два струмочки піску. Кружляють рівними, жовтими батіжками і з м'яким шелестом лягають на грудях. Пісок холодний, важкий, і всюди, де стелються його м'які кружечки, тіло сповнюється олов'яною млостю [394, с. 228]». Свідомість отця виривається з липких тенет сну, та реальність, у яку він повертається, видається ще гіршим, ще фантазмагоричнішим сном: з віконця просто до його зіниць тягнуться два дивні місячні промені. «Колір їх міниться безустанну, переливаючись із зеленого в фіалковий. І зроблені вони наче з важкої холодної матерії [...] наче хто просунув крізь дірки дві тонкі штабки ясного, холодного металу й спустив їх нижні кінці батюшці на зіниці [394, с. 228]». Можливо, психіка отця, надірвана останніми подіями, не може втримати контроль над підсвідомим, що виривається під впливом дії місячного проміння, однак він ще зберігає здатність аналізувати й розуміє, що з віконечка на нього дивляться чийсь страшні очі. Намагаючись позбутися омани, отець переконує себе, що це – страшний сон, та підсвідомість руйнує всі пута розуму: «Він розплющує очі й бачить на віконці людську голову... Дивно те, що це його власна голова. Сперлась підборіддям на нижній край віконця. Нахилється в келійку й розглядає його зеленими очима. З обох боків чола звисають вузькі гострі листки [394, с. 230]». Голова надувається й запитує отця: «Чув?» (Надалі в тексті це питання і відповідь «– Як не чути – чув!» повториться як асоціативний дескриптивізм у розмові рибалок про сенсаційну новину). Вочевидь, у збожеволілого о. Тихона (зрештою, як і в багатьох його сучасників) глибоко в підсвідомості засіла думка про апокаліптичне антипришестя, яке на парадигматичному рівні твору втілюється і в жахливому реготі моторошної голови (хоча цей образ і має реалістично-конкретне, а не ірраціональне пояснення). Моторошна голова (асоціація – мертва голова) стає й спіфанією смерті. Тепер уже фізична смерть о. Тихона – справа не-тривала. Духовна ж наступила, бо став свідком антипришестя й не протистояв йому силою своєї віри. Саме так, усупереч зумисному гротескному іронізуванню автора, сприймається сцена божевілля: «... він щулилися, шкірить по-собачому верхню губу й вибухає прямо в вікно голосним собачим гавканням. [...] Його тіло тремтить, як натягнута струна. Його схоплює дика крутіж і жбурляє ним разом з келійкою кружком у божевільний танець. По обох боках його голови виростають величезні крила. Вони підхоплюють батюшку з нар і

кидають ним об стіни келійки [394, с. 230]». Коли непритомного отця матушка приводить до тями, його обличчя – «мов дерев'яне» (порівняння задіює перегук із дерев'яними нарами).

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

За своєрідністю композиційного вирішення «Куна» – двовершинна новела з чітким «вендепунктом» та традиційним для класичних взірців цього жанру «гайзівським» «соколиним профілем» у сюжеті. Напружене очікування переходить у кульмінаційний вибух: коли в шибку зашкрябали чийсь палець, затупотіло під вікном, «щось велике, крилате вистрибує в неї з-за спини й повисає в повітрі. На довгій, тонкій шиї витягається собача голова й вибухає над матушкою протяжним гавкотом [...]. Матушка скрикує тихо, осідає важко на краю ліжка [...]. Схлипує разів два. Стріпує руками в повітрі й, хитнувшись, летить стрімголов на долівку. Над нею проноситься в повітрі крилате страховище. Одкинувши чіхрату голову на спину, сповняє воно всю кімнату божевільним реготом [394, с. 238]». Друга кульмінаційна вершина – дещо зглажена, позбавлена такої експресії й напруги, не має тих виразно імагінативних рис, якими позначена нічна пригода, хоча й «маскується» під подію фантастичну. Уранці церковний сторож надивав на грядках біля Тясьминця водяника: «З-поміж стовбурів кукурудзи висовується проти нього чіхраста голова [...] й соваючи бородою по зіллі, одтягається в глибину грядки. Шкірить при цьому на діда верхню губу, наче вкусити погрожує». Дід Охрім швидко приходиться до тями, шкода йому тільки попівського пса Білка, що кинувся за «водяником» із кручі.

Поворотний пункт новели, як і годиться в цьому жанрі, «розвінчує» нічну таємницю: причиною трагедії стало хиже звірятко, яке потрапило в зашморг капкана. Це куна билася вночі в шиби, намагаючись порятуватися від смерті, чим і спровокувала остаточне божевілля о. Тихона та смерть матушки. Степан Тудор вибудовує у тексті твору цілу сітку еквівалентностей, що виявляють себе із введенням цього ключового образу – образу звірятка, яке потрапило в пастку: насамперед – сховок отця, дзвіниці і нари як пастка, що її він сам для

себе вибрав; згодом – пастка психологічна, постійний страх і, нарешті, божевілля як втеча від реальності й нова пастка, з якої йому не вибратись. Як ми вже підкресливали, центральні персонажі позбавлені авторської симпатії чи співчуття. Однак це співчуття все ж виникає в читача, бо спрацьовують об'єктивні закони художнього Тексту, на якими людина має бути тільки людиною, тим більше, коли вся крихкість людської душі, психіки поставлена віч-на-віч із жахом буття. Адже в усій парадигмі європейської культури ХХ століття відлунює гіркота к'єркегорівського одкровення: «Що таке життя, як не безумство! А віра – як не навіженство, і надія – як не відстрочка!».

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

Можна стверджувати, що для новелістики Степана Тудора властиве максимальне навантаження на лейтмотивну деталь, своєрідний «образ-ризому», який пронизує всю тканину твору через сітку еквівалентностей та імпліцитно задіює парадигму міфу («Мати») або паронімізує центральний підтекстовий мотив (мотив «живого трупа» в новелі «Куна»).

Степан Тудор прагнув віднайти стиль, який би найповніше відповідав рвійній ході нової епохи та його власним зацікавленням як науковця – вивченню «психофізичних процесів». Таким художнім експериментом стала повість «Молошне божевілля» (1930). У стильовому плані її характеризує своєрідний синкретизм футуризму, динамізму,

натуралізму та романтики вітаїзму. А в «орнаментальних оздобах» відчутні риси імпресіоністичної поетики.

Як і футуристи, Тудор прагнув розкрити первісну зумовленість звука психічним станом, емоціями, намагався гранично звільнити, «оголити» первісне значення слова із застиглої шкаралуші нашарувань вторинних значень. Очевидно, на творчих пошуках прозаїка позначилося й певне зацікавлення популярною в міжвоєнному двадцятилітті минулого століття «формальною» школою російського літературознавства, пов'язаною з групою ОПОЯЗ та празьким лінгвістичним гуртком «Слово і словесність».

У «Молошному божевіллі» автор експериментує і з образністю, і з композицією твору, застосовуючи колажний принцип поєднання досить чітко накресленої сюжетної лінії – материнство головної героїні та її в'язничні випробування – з газетними репортажами про бунт у в'язниці. Попри всі зауваги критиків, попри штучність Тудорового стильового експерименту, ідейною домінантою твору стає все ж не плакатна декларація постулатів певної ідеології, а утвердження біологічного права на життя. У повісті справді відчутне трепетне ставлення до життя, світле й піднесене. Маленька Лі – його лагідний промінчик, що спалахнув серед в'язничних мурів, – зігріває серця навіть найзапекліших злочинців, робить їх людянішими. У ситуації заангажованості західноукраїнського літературного процесу, коли кожне угруповання митців вимагало служіння певній ідеї (національній чи більшовицькій), твір не був сприйнятий і критикувався навіть соратниками по перу – В. Бобинський цілком слушно говорив про штучність і надуманість стилю; на його думку, це запізнілий експеримент, від якого відмовився навіть Михайль Семенко [46, с. 517]*.

2.3. Міфопоетика як засіб увиразнення експресивності стилю

Активізація стилю, зміщення акцентів із зображальності на виразність відбувались, отже, і шляхом посилення фабульності та становлення ієрархії жанрів – адже «творча спрямованість письменника формує систему жанрів. Спрямованість мислення автора повинна оформитись у певні, найбільш відповідні їй жанрові форми (типи висловлення). Далі детермінантний ланцюжок тягнеться від жанру до його компонентів – ритміки, тропіки, композиції, утворюючи таким

* Бобинський В. Відчинь «Вікна» / Василь Бобинський // Бобинський В. Гість із ночі: поезія; проза; публіцистика; переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини. – К.: Дніпро, 1990. – С.516–518.

чином індивідуальну поетикальну систему [163, с. 72]»*. Новела як наймобільніший прозовий жанр, найчутливіший щодо запитів часу, позначений особливою композиційною чіткістю і впорядкованістю, є найвідповіднішим жанром для реалізації спрямованості мислення автора, котрий (нехай на рівні неусвідомлених інтенцій) прагнув упорядкувати хаос дійсності шляхом «ентелехії» в індивідуальній художньо-образній системі. На підставі аналізу малої прози М. Хвильового, здійсненої Ю. Безхутрим [35] крізь призму міфопоетики, наших досліджень, спрямованих на розкриття ролі міфопоетики в новелістиці [242; 251; 252; 255], вважаємо, що введення елементів міфопоетики в структуру української прози 20-х років ХХ ст. зумовлене потребою посилення експресії стилю, його енергетики, а також засвідчує пошук як прозаїками радянської України, так і західноукраїнськими письменниками шляхів витіснення психотравми, отриманої внаслідок краху пасіонарних устремлінь борців за державність України або трансформування її в силове поле енергії окупантів. Однак якщо задіяна Ю. Яновським у новелах «Роман Ма» та «Історія попільниці» міфологема ритуального жертвоприношення оприявнює деформуючий вплив на ідейно-оцінний рівень композиції твору пролетарської ідеології, що виявився в намаганні автора переструктурувати елементи українського націоміфу згідно з ідеологічними домінантами, то міфологічні структури новелістики Мирослава Ірчана випрозорюють опозицію діонісійського й аполонівського начал, що на рівні стилю виявляється у посиленні експресії, а також сприяють розкриттю глибинних механізмів сюжетотворення на рівні «психологічного фундаменту» (К. Юнг) самого автора.

Представлена в збірці «Фільми революції», окрім коротких наративних форм, і класична, фабульна новела «Княжна», що є вершиною серед усієї прози Мирослава Ірчана, а також належить і до кращих взірців української новелістики. Екзотична інтрига у фабулі, наявність ключового образу-символу, елемент таємниці – все це майстерно поєднано у творі Мирослава Ірчана з тлом рельєфної і динамічної картини української революції. Даючи оцінку новели свого соратника по перу і переконаннях, В. Бобинський відзначав «діонісійський екстаз революції» як чільну ноту пафосного звучання твору.

* Ключек Г. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник // Ключек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Ключек. – Кіровоград: ред.-видав. відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 54–73.

«Княжна» не належить виключно риторичній парадигмі експресіонізму: й авантюрне «забарвлення» сюжету, і майстерна архітектоніка (справедливо назвав тогочасний критик цей твір «перлиною синтезу й захоплення»), й елемент ідеалізації краси героїні з ворожого табору, і трагічний пафос пророчої візії фіналу борців за нове життя (ще в 1921 р. Мирослав Ірчан випадково передбачив майбутнє власне і своїх побратимів), і піднесення романтичного героя, відданого ідеї ошчасливити людство, над натовпом, свідчать про неоромантичну стильову домінанту, поєднану з рисами поетики експресіонізму (домінування трагічного над героїчним, елемент «оголеної правди» про людину як звіра, зацікавлення перверзійними викривленнями психіки, зв'язок із міфологічним мисленням). Окрім того, епіфанія смерті не задіяна тут у ролі композиційно значущого чинника – вона радше вияскравлює наростання напруги в психічному стані персонажа, що веде до вивільнення його «притлумлюваного підсвідомого».

П'ярко-жаский подих революції, жорстокої богині Мирослава Ірчана й мільйонів її фанатичних служителів, влучно асоційований Бобинським із «діонісійським екстазом», проступає на сторінках твору огненно-кривавими пересторогами з глибин прапервісного, міфічного, прихованого в найпотаємніших сховах підсвідомості. Смерть і життя, краса й огидне, духовна чистота княжни й нищість тваринних інстинктів «товариша» Довбана прочитуються в підтексті твору як опозиція діонісійського й аполонівського начал людської природи та суспільства. Колишня красуня-комунарка, жертва паризьких барикад, чий череп прикрашає інтер'єр князівського палацу, у галюцинативному сновидінні персонажа попереджає його про фатальну замкнутість міфічного ритуалу жертвоприношення: «Всі ті, за долю яких ви боретесь, задавлять вас [...]. І моє тіло огризали собаки на паризьких вулицях. Потім мою голову, тільки голову, взяли на ярмарок і продали. І моя голова мандрувала. Переходила з рук до рук, аж опинилася тут.

Я тобі кажу: всі ваші голови, ваші білі черепи складають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям [144, с. 268]»^{*}.

Наративна стратегія сюжету новели реалізується через взаємодію «точок зору» автора-оповідача, котрий маскує провалля власної пси-

хічної травми за розлогими розмірковуваннями про «революцію як коваля», «що вмє так насталити найчутливіше місце, що воно стає тверде, як камінь» [144, с. 254], і автора-персонажа, безпосереднього учасника подій, про які згадує його «alter ego». Центральним мотивом твору є мотив смерті й ритуального жертвоприношення. Підтекстово обігрується тут і мотив неспроможності «врятувати світ» ні через красу, ні через жертву: «Бо життя – це ярмарок. Хто дасть більше, той купить. Хто захоче – знищить його. І немає на світі людей. Є тільки кодло. Погане двоноге кодло найпідліших створинь» [144, с. 268].

Прикметно, що мотив смерті й мотив краси (зокрема жіночої природи) вводяться автором у «силове поле» тексту з перших рядків, у яких оповідач говорить про нечутливість до смерті, викувану у його душі революцією, – у душі, що змалку ненавиділа насилля й смерть. І міркування про «смертельні обійми» двох ворожих таборів, «смерть мільйонів» подаються майже паралельно до зізнання про виключно платонічну любов до жіночої краси, краси як естетичної насолоди: «Ця хворість ніколи не завела мене поза межі, де забуваються ідеї». Однак така «благодійність» має глибшу причину: служіння жорстокій богині революції зробило з двадцятичотирирічного юнака «молодого старця». Ознакою старості, неспроможності бути відкритим до життя, втрати вітальної енергії найперше стає прочитуваний в оксимороні «молодий старець» кастраційний комплекс, спровокований «діонісійським екстазом революції». Як відомо, Діоніс, давньогрецький бог землеробського кола, пов'язаний із стихійними силами землі, протиставлявся Аполлону як божеству родової аристократії. Ці два начала, властиві європейській культурі в цілому, активно артикулювалися у філософському дискурсі поч. ХХ ст. «Персональний наратор» (термін М.-Лі. Ріан, що позначає автора-оповідача, котрий є одночасно й персонажем) аналізованої новели, переконуючи гіпотетичного адресата у відданості ідеям революції, нагнітаючи риторично огиди й ненависті до «експлуататорів», кількома штрихами все ж іраджує свою приналежність до духовної аристократії: такими «родимими плямами» є його вміння тонко відчувати й цінувати красу, музику, книги, огида до насилля, вихована в дитинстві і, як думає сам, тепер переплавлена в міцну волю революційної необхідності. Світлі сліди доброго світу маминих казок, ще не затерті остаточно в його душі (на час подій, про які йдеться у фабульній частині, йому – 17!), та ніжне почування до жінки як втілення краси, що «жевріє в куточку закам'янілого серця», – останні ознаки аристократизму духу,

^{*} Ірчан М. Твори : у двох томах. – Т. 2: спогади; повісті; новели; оповідання; публіцистика / упоряд. примітки М. Острика / Мирослав Ірчан. Т. 2. – К. : Дніпро, 1987. – 480 с.

які вирізняють його з-поміж бассаридів революції. Однак жорстока богиня оргастичних містерій вимагає повної відданості, вона насилає безумство екстазу вбивств, вона не визнає нічого святого, тому це святе слід жорстоко вбити у власній душі, аби остаточно стати своїм. Ритуальне вбивство не випадково відбувається в містерійному локусі екзотичного родового гнізда одного з найбільших аристократів Волині (в описі замку не випадково зустрічається порівняння «наче в казці»). Стихійна сила «сп'янілої революцією селянської маси» не зачепила замок волинського князя Баккарта, прорятунком якому стала недобра слава про темних духів, що стережуть князівське майно. Відділ червоноармійців отримав наказ ліквідувати змовників, які отаборилися тут і «кермують всією контрреволюційною роботою на Україні»; очолює їх, як стало відомо, красуня-княжна. Загін прибув до замку ввечері. Обшук (залишена в замку далека родичка князя запевнила, що молода панна тиждень тому невідомо куди зникла) було відкладено до ранку, а тим часом червоноармійці вирішили оглянути панський палац. Розкішні колекції старожитностей, дивовижна бібліотека, вишуканий інтер'єр незвичайних кімнат (білої, рожевої, потаємної чорної) приголомшують навіть незворушного товариша Ледяника, котрий втілює для оповідача фрейдівський «Я-ідеал», на користь чого свідчить зізнання «персонального наратора»: «Він справді кам'яна людина. Такий холодний до всього, що нагадує мені вічні ледяні шпилі найвищих Альп. Його ніщо не зворушує, ніщо не хвилює [...] каторга вбила в ньому найменшу людську ніжність [...]. І я часто заздрю йому. Його вдача зробила з нього витриманого, твердого й непохитного революціонера. Я біля нього почував себе маленьким учнем [144, 255]»).

Епіфанія смерті як грядущого жертвоприношення оприявнюється в кількох, незначних на перший погляд, деталях: у білій кімнатці княжни – «на столику змарніла китиця жовтих троянд, дорогоцінна порожня скринька [...] – і в чорних гебанових рамках портрет царської родини в терновому вінку». Семантико-емоційне тло новели із введенням цих образів вияскравлює не так переконання «персонального наратора» чи реального автора (переконаного революціонера, що не міг співчувати замордованій царській родині), як «ноосферну необхідність Логосу» (С. Кримський), ключ до розуміння якої – у наступному образі: картині Мадонни з Ісусом-немовлям: «...що, задивлена на свого сина, плаче. Безмірна туга на вродливому обличчі матері, а в очах і любов, і журба. Маленький синок спить тихим сном

біля грудей скорбної матері і навіть не чує, як на його рум'яне личко падуть тихі сльози [144, с. 261]»).

У праці «Тотем і табу» Зигмунд Фрейд виводить християнську традицію трактування первородного гріха із вчень орфічного походження, за якими його суть становило вбивство бога-батька: «у християнському вченні людство найвідвертішим чином зізнається в злочинному діянні доісторичного часу, тому що найповніше його спокутування воно знайшло в жертвній смерті сина [411, с. 1011]»^{*}. Непроминальний відгомін першого ритуального вбивства вчувається в усій історії й культурі людства, саме відчуттям непоправності цього діяння навіяні геніям найкращі шедеври мистецтва. І не випадково наступним рівнем епіфанії смерті в новелі стає музика, в якій чи не найповніше з усіх видів мистецтва втілюється непогамоване, незаспокоєне почуття вини людства на загал, що приходить лише до обраних і терзає їх муками творчості. (Книга Ніцше «Народження трагедії із духу музики» показує, що за естетизованим «аполонівським» началом грецької міфології та драми приховується демонічна, ритуально-міфологічна архаїка діонісійства та древнього титанізму).

Акорди Бетховена, що «застогаляли-зойкнули» «серед глухої півночі в покинутих мурах», «таємно і тривожно неслися по княжих кімнатах», провадячи непроханих гостей у пошуках джерела цих дивовижних звуків до потаємної чорної кімнати: «Чорні стіни, чорні килимки, чорні меблі, чорне фортепіано. Тільки над самим фортепіано, на малій полиці, білів людський череп [...]. Щось таємне, дивне і різном поважне наповняло цю дивну кімнату. Щось неясне, божевільне і тяжке. Що саме – ніхто не знав. І, по правді сказати, – по моєму тілі пробігли мурашки. Не з переляку, не з дива, а з тої таємничості, що наповняла чорну домовину-кімнату [144, с. 263]». Хто ховався від світу в чорній кімнаті й «шукав розради та забуття далеко від людей» у товаристві книг, музики та усмішки черепа, що нагадувала: «мemento mori», так і залишиться таємницею. Однак підтекстове наповнення цього інтегрального образу чорної кімнати-домовини відсилає до мотиву спокути, прагнення полегшити тягар первородного гріха власною, добровільною жертвою відречення від плотських утіх життя, умертвінням плоті.

Загальну увагу привернув череп, череп молодої жінки, як вивинчив лікар Шибай. Цей мортальний символ у європейській культурі

^{*} Фрейд З. Тотем і табу // Фрейд З. Тolkованіє сновиденій : пер. с нем. / Зигмунд Фрейд. – М. : Ексмо; С.-Пб. : Мидгард, 2005. – С. 895–1016.

прочитується переважно як символ минулості життя, однак має й більш складне значення як осередок інтелекту, духу, життєвої енергії (частина тіла, найстійкіша до тліну). «Жреці революції» дозволяють собі цинічно жартувати навіть над смертю: Ледеянікова репліка «з цього черепа можна зробити прекрасну цукорницю», що відсилає до тези одного з апологетів пролетарського мистецтва – «На пепельниці – черепа», знаходить підтримку в пропозиції заграти «нашій панні» «Баркаролу». Олівнічна тиша сповнюється акордами гімну законаних і блонзірським сміхом.

Кульмінацією фабульної частини новели, її пуантом стає галюцинативне видіння персонажа, чия перевтомлена вбивствами психіка («Чи один череп бачив я? А скільки власною рукою розтросив їх?»), заколисана звуками музики, ослаблює контроль над підсвідомим і вивільняє притлумлені раніше почуття.

З. Фройд у праці «Нариси з теорії сексуальності» говорить про походження глибоких неврозів як заміни низки «афектних душевних процесів, бажань, прагнень, котрим завдяки особливому психічному процесові (витісненню) перепинений доступ до вивільнення шляхом свідомої психічної діяльності [410, с. 684]». І хоча сам персонаж пояснює свій стан перевтомою («звичайна втома», «кілька ночей не спав»), причина його сну-візії вочевидь значно глибша. Постійне намагання бути таким, як ідеалізований ним Ледеянік – безпристрасно-жорстоким слугою революції, і спротив голосу душі, що прагне зберегти бодай іскорку ідеалів дитинства (передусім – образу матері, підтвердженням чого є мотив «казки матерів», що оприявнюється ще у вступній частині новели, та казкових «княжен» і «королівен», що в дитячому світі символізують невинність, чистоту), підточують своїм невпинним змаганням його психічне здоров'я. Уві сні персонаж остаточно звільняється від того, що заважає йому повністю самоідентифікуватися з «Я»-ідеалом. За Фройдом, саме «Я»-ідеал «є спадкоємцем едіпового комплексу й, отже, виявом наймогутніших рухів «воно» і найважливіших доль його лібідо. [...] Конфлікти «Я» та «Я»-ідеалу [...] відобразять суперечності реального й психічного, зовнішнього та внутрішнього світів [410, с. 656]». Дивовижна поява живої дівчини замість черепа – із «стрункою постаттю і прекрасним обличчям, вповитим глибоким смутком», «довгим чорним волоссям» і «блакитними очима», її пророцтво («ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям»), а особливо – апеляція до його потаємного, прихованого навіть

під себе самого («Ти хочеш стріляти? Стрільай! Тільки, коли навіть ти будеш стріляти в мене, то хто ж не буде?») – з акцентуванням «навіть ти» свідчить про втаємниченість, знання того, про що сам собі боюється знатись: «я чекала тебе роками. І ти прийшов. Я знала, що ти прийдеш») дає вивільнення зв'язку жорстокості з лібідо, за рахунок чого, як Фройдом, відбувається трансформація любові в ненависть, ніжних душевних порухів у ворожі, характерна для більшості невротичних випадків, а також для параноїдальних станів. Щоб стати таким, як омріяний Ледеянік («Я біля нього почувуюся маленьким учнем»), треба раз і назавжди покінчити з тим «далеким, давнім і знайомим», що бентежить його в цій дівчині. Тому герой стріляє («череп був розтросений надвоє»). Стріляє, як і персонаж новели Хвильового, революціонер-фанатик, у власну матір, власну долю чи у власну душу. Орфей, що вбиває свою Евридіку замість того, аби вивести з темного царства Аїда... Як справедливо зауважує Ю. Безхутрий щодо персонажа Хвильового, «Текст засвідчує, як герой вичавлює із себе по краплині не раба, а людину»; «глибока душевна криза веде «я» до справді шизофренічного роздроблення».

У тексті Мирослава Ірчана є підтвердження нашої гіпотези щодо тяжкої душевної хвороби персонажа: «персональний наратор» говорить про хворобу як реальну перешкоду втілити задум описати ту дивовижну подію: «Хоч не знаю, чи зможу докінчити. Мене так все дразнить, так болить. Лікарі кажуть, що це звичайна недуга нервів від надмірної кількості праці. Та я знаю, що це щось більше за нервову хворість [144, с. 256]».

Фабула Ірчанової новели має двовершинне кульмінаційне вирішення: сон-візія чудової дівчини наступного дня знаходить своє реальне, життєве втілення. Місце сховку княжни вказав червоноармійцям Довбан, вчорашній слуга. Її справді знайшли в потаємній кімнатці кутової вежі. Та новелістичний пуант твору реалізується не в подієвій площині: він зринає як мнемотична синтезія, аналогія між учорашніми і сьогоднішніми відчуттями, що викликає «коротке замикання» й акцентує знані раніше, але не зауважувані фігури, звуки, кольори: «За хвилину привели білу княгиню і молоду княжну. Я глипнув і остовпів. І нервова мурашва розпливлася по всьому тілу. Замість княжни я побачив перед собою таємну дівчину, що з'явилася мені вночі в чорній кімнаті. Вона глянула на мене холодними блакитними очима, та я не витримав її погляду і безсило впав у глибокий фотель [144, с. 271]».

Однією з ключових фігур, що не лише рухає сюжет, але важлива для потрактування глибинного змісту новели, є постать Довбана – вчорашнього попихача, що пристав до червоноармійців. Саме він в новелі Ірчана втілює «діонісійський екстаз революції», такі, як він, глиняні големи, згодом, у 30-ті, чинитимуть масові розправи над своїми творцями, ідейними революціонерами, звівши утопічну мрію про рівність і братерство до звичайного задоволення власних інстинктів, «поскладають білі черепа» романтиків від революції «в музеї» і показуватимуть як власний трофей перемоги над «ворогами народу». Для Довбанів нема нічого святішого за їхні власні інстинкти. Тому, коли красуня-княжна опиняється в його владі, Довбан вривається в її тюремну камеру й чинить наругу: він, учорашній попихач, тепер відчуває себе паном ситуації. Холодна, чиста й недоступна для нього раніше дивовижна краса, що драгувала своєю недосяжністю його хуб'яче єство, стає здобиччю, об'єктом реалізації брудних домагань.

Людська індивідуальність, як стверджують філософи, пов'язана «з подоланням у світі особистості стихії сексу. Сутність особистості асоційована з таїною кохання, а кохання – це завжди перетворення інстинкту в духовну подію [...]. Зустріч двох душ (згідно з платонівським міфом вони були призначені одна одній ще до народження) утворює особливий феномен «Ти». Це «Ти» має вертикальний вимір; воно йде вгору до того максимуму душі, котрий позначають як Вище Благо, Абсолют, Бог [186, с. 36]»*.

Поворотним пунктом, у якому реалізується новелістична несподіванка, стає розстріл княжни й Довбана в камері. Дізнавшись про вчинок Довбана, завжди незворушний Ледяник зблід: «Його руки і коротка люлька в зубах тряслися». Реакція Ледяника, ужите ним щодо гвалтівника визначення «худоба» й блискавичне рішення розстріляти обидвох дають підстави вважати, що інтуїтивно він побачив справжню машкару своєї богині – революції та справжню, тваринну сутність тих, кого мріяв «ощасливити» братерством і рівністю. Це теж жертвоприношення во ім'я очищення зганьбленого ідеалу. Однак для оповідача воно стає фатальним: «Грюкнуло два вистріли. Впало без зойку двоє тіл. Княжна і Довбан. Але я не тямлю, кого з них поцілила моя куля... [144, с. 273]». Орфей, що вбиває Евридіку, також приречений: чим заповнить надалі екзистенційну порожнечу провалля, що зятиме на місці божественної вертикалі «максимуму душі»?

* Кримський С. Персоніфікація як формоутворення людського буття / Сергій Кримський // Кримський С. Запити філософських смислів. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 34–46.

Міфічний Орфей, який схилився перед Аполлоном і не визнавав Діоніса, загинув, розтерзаний вакханками, екстатичними рабинями свого Пана. «Персональний наратор» Ірчанового твору розтерзав власну душу сам, принісши її в жертву революції («... це щось більше ш нервову хворість»). Однак жертва не відкупила реального автора від «праведного гніву» й «караючої руки» новоявлених «довбанів». У новелі виразно відлунує фаталізм приреченості людини, неспроможність вирватися з ланцюга жертвоприношень і шпенглерівська теза про хижого звіра, який «є найвищою формою життя, що вільно розвивається».

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення характерний для всієї європейської літератури початку ХХ ст., для якої «міфологізм» – і художній прийом, і світосприйняття, що «проглядає» за ним. Однак для української літератури він стає чільною сюжетною й підтекстовою моделлю реальної історичної ситуації, в яку потрапила нація. Модель ця криваво проступає як в окремо взятих долях багатьох українців, так і на рівні історичної долі усїєї нації, і давньої рани «колективного підсвідомого» (за А. Белім – «разрыв рода и распад казацкого круга»), роз'ятреної ворожим вторгненням та інвазією чужинецьких соціокультурних псевдоміфів, що експлуатували вкотре утопічну мрію людства про віднайдення втраченого раю. Романтики революції не зуміли розпізнати за блискачкою позліткою рівності й братерства люб'язно пропонованих апологетами більшовизму моделі інтернаціонального раю примітивну ідеологію азійця-кочівника з імпліцитно руйнівською зорієнтованістю ментальності й паразитарною психологією споживача-грабіжника, втілену в личину «гегемона революції». Про ситуацію в українському письменстві на той час слушно писав Д. Донцов: у 20-х роках свідомість майже всіх українських письменників розкололася – відтак у літературі запанувало «безсиле борикання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць накинутих їй догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє [112, с. 80–85]». «Борикання роздвоєної душі», що, зрушена силовим полем ідеології пролетарського хаосу, зірвалася з органічної для неї орбіти українського макрокосму, в пошуках обіцяного неоміфу «світлової гармонії» (соціальної рівності) підтяла власне коріння, однак на рівні підсвідомого передбачила й темний тартар замість омріяного «світлого майбутнього», і каїнове тавро тяжкого прокляття, замішаного на крові вбитого батьком сина й братом брата, виразно засвід-

чене в українській літературі ритуально-міфологічним мотивом жертвоприношення.

Новела Мирослава Ірчана «Перший переділ» є виявом кульмінаційного вибуху позасвідомого, темного в людській природі й водночас – неусвідомленого учасниками страшного дійства – закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст, ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на «батьківське право», закопують живим у землю...

Гордій Титаренко, похресник сільського старости Мазуренка, представляє нову владу незаможників і наказує старості віддати «печать». «Зчинилася бійка. Кривава, вперта [...]. Не витримали бідняки – розскачалися [...]. Бідні розбіглися, а багачки парубки потягли напівживого Титаренка і Панчишиного Юрка та й кинули у волосну холодну [144, с. 249]». Наступного дня, підігріті самогоном, сп'янілі в передчутті екстатичного рецидиву прапервісного гріха, скликали село й засудили Юрка та Гордія до смерті. Хитро маніпулюючи настроєм сходки (а зібралися лише багаті, від бідняків прийшли одні діти й жіноцтво – «сумне і біле, як багачке полотно»), Мазуренко добився для свого похресника страшної кари: «хотів землі – дати йому. Щоб наївся досхочу. Живцем у землю! [144, с. 251]». За видимим злочином приховане неусвідомлене прагнення через жертву землі-годувальниці повернути втрачену значно раніше ментальну цілісність етносу: у фольклорі українців побутує легенда про те, що на місяці, коли небесне світило вповні, проступають сліди братовбивства.

Однак земля не прийме страшної жертви як благодаті – «... як йшли до села, то чомусь озиралися на майдан. Деяким причувалося, що з-під землі добувається протяжний стогін Гордія і плазує слідом за ними [144, с. 253]». Ця трагічна коротка новела в історичній реальності «фільмів революції» певне ж матиме своє продовження: назавтра вступають до бунтівного села ті, хто принесе нову криваву жертву (недаремне ж Гордій кидає в очі своєму катові: «Мене сьогодні, а тебе завтра»). І чим проросте Озіріс землеробського роду із землі, пересиченої кров'ю синів цього ж роду? Насіння чортополоху, вкинуте у свідомість українця рукою підступного ворога, проросте в Жнива Скорботи... Кривавий ланцюг жертвоприношень залишить на розтерзаній українській землі пустирі вигибних від голоду сіл, а в сплюндрованій ментальності – рани, що не вигояться й у XXI ст.: чужі боги, спрагли крові, вкотре штовхатимуть брата на брата.

Звичайно, примітивно було б уважати, що Мирослав Ірчан чи Микола Хвильовий писали свої твори, зусібіч опрацювавши юнгівське вчення про архетипи чи вишукуючи в «Золотій гілці» Фрезера чільні складники ритуалів жертвоприношення. Однак слід пам'ятати, що міфи, за слухним висловом Д. Кемпбела, «викладають вічні принципи», слугують зв'язковими між нашою свідомістю і потаємними схронами нашої душі, джерелом головних спонук.

У рецензії на «Улісса» Джойса в 1923 р. Томас С. Еліот писав: «використання міфа, проведення постійної паралелі між сучасністю і старовиною... є способом контролювати, упорядковувати, надати форму й значення тому величезному глядовиську злиднів і розброду, яке становить собою сучасна історія [266, с. 359]»*. Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення стає однією із чільних моделей української прози 20-х років, як на наш погляд, також і з цієї, підкресленої Еліотом, причини: Мирослав Ірчан, Микола Хвильовий, Валер'ян Підмогильний, Григорій Косинка, Юрій Яновський силою свого світобачення намагалися «впорядкувати» українську братобивчу епопею «подвійного кола», практикуючи в художньому просторі своїх текстів міфологему «смерті-воскресіння», трансгресію смерті у вічність, чого вимагав пафос як експресіонізму, так і неоромантики чи романтики вітаїзму.

Новела «Перший розподіл» має чітко оформлену композицію. Автор графічно виділив п'ять фрагментів, кожен з яких становить автономну, відносно завершену цілісність: у трьох фрагментах домінує настрій страху, передчуття загрози, що нависла над сином і братом, контраст між погідним осіннім днем і відчаєм сестри, яка внаслідок смертельно хвору матір перед жахливою стратою Гордія. Ці ліризовані фрагменти, що нагадують голосіння (новела починається й завершується криком Варки: «Мамо! Ма-а-а-а-мо!»), стають обрамленням фабульної частини твору, з викладом подій учорашнього дня і кульмінацією – виконанням присуду. Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується в «трізному гомоні дзвону», що стелився по селу, скликаючи на сходку, і ранив стражденне серце помираючої матері, а у хвилину Варчиної надії на милосердя оприявнює себе в «слабому усміхові сонця». Згодом так само безсило усміхнеться на прощання сестрі скатований і не

* Цит. за вид.: Мелетинский Е. Различные виды мифологизации в современном романе // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – 3-е изд., репринтное / Е. Мелетинский. – М.: изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 358–372.

помилуваний Гордій. Групування персонажів у першому «фабульному» фрагменті гранично чітке: є два ворожі табори, безкомпромісні, сповнені ненависті одне до одного, що «били себе камінням і палицями, кусались і тягали за чуба». І, як хор у давньогрецькій трагедії, «збоку стояли жінки і ломили руки». Натомість у наступній, кульмінаційній, частині Гордій і Юрко залишаються наодинці зі своїми суддями, а «осторонь – жіноцтво, «сумне і біле». Не допомогло Варчине благання – «цілувала його (*Мазуренкові*. – курсив наш. – Н.М.) запорошені чоботи, і обнімала його ноги».

Дослідники новелістичного жанру підкреслюють спорідненість новели з драмою саме за згущеністю, насиченістю почуттів та динамікою викладу. Ірчанова новела й групуванням персонажів, і наявністю умовного хору (жіноцтво, що в рухах, жестах, плачі постійно виявляє своє співчуття – «Жінки поодвертались і, захлипуючись, побігли на село»), і кульмінацією, що й на рівні символічному є ритуальним жертвоприношенням («Парубки топтали ногами свіжу землю, підтанцювали і п'яними голосами кричали на все горло:

– Їж, їж, вдався! Господи, помилу-у-у-й-й-й!.. [144, с. 252]), нагадує давньогрецьку трагедію з її катарсисом як проблемою переходу життя в смерть.

В архітектоніці аналізованої новели цікавим є ще один важливий момент: сюжет твору, що розгортається у фабульній частині, має свою проекцію в трьох ліризованих фрагментах: фабулу можна цілком реконструювати за окремими репліками діалогу між Варкою і вмираючою матір'ю, однак саме тут, трохи «осторонь» кривавої трагедії, якраз і відчувається пульс вічності й непроминальної цінності жертви Христа. Мати-земля терпить наругу (мало людям покійників, вони вже живими закопують одне одного) – не витримує серце Гордієвої матері: «на її зморщеному обличчі застиг безмірний біль». А протяжний стогін, що плазував з-під землі, резонансно підсилений криком Варки – «Мамо! Ма-а-а-мо!», – розростається до планетарних масштабів, у ньому вчувається і крик новонародженого немовляти, і мука розп'ятого Спасителя. Звичайно, всі авторські симпатії, приховані за відсторонено-байдужою споглядальністю «осіннього сонця», на боці Гордія й бідноти; можна б закинути авторові тенденційність: хіба привабливішими від Мазуренка та його поплічників постають довбани, тагабати, інші «борці за щастя»? Однак слід пам'ятати, що існує вища правда Тексту із закладеними в нього рецептивними потенціями. Й у світлі цієї правди стає зрозумілим, чому

так люто напився Мазуренко в день страти власного похресника, чому називає представників нової влади грабіжниками, чому робить відчайдушну спробу схилити Гордія до каяття («Признаєшся, що заслужив кару?»), чому мірошник стріляє у свого кума, чому «стоять багачі і дивляться на мірошника, а всі – білі»... Й у світлі цієї правди вже не як очікування неминучої розправи комунарів чи утвердження «більшовицького раю» прочитується кінцівка новели, що становить своєрідний «вендепункт»: «Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений багатством надій на краще. Замість жайворонків, десь далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна? [144, с. 253]». На рецептивному горизонті тексту маячить надія: може, грішний хліборобський рід, що йшов люто брат на брата, відродиться серцем, ставши на ниві власної долі Творцем і Господарем.

Мала проза Ірчана – це органічна складова тієї рельєфної й динамічної картини української революції, що її з переконливою художньою майстерністю відобразили в нашій літературі М. Хвильовий, Г. Косинка, А. Головка, М. Івченко. Новели Мирослава Ірчана підтверджують одну із чільних ідей психоаналізу К. Юнга про оприявлення в творі мистецтва найпотаємнішого, захищеного у підсвідомості автора навіть від себе самого: «Твір несе разом з собою свою особливу форму; все, що хоче автор додати, відкидається, а те, що він хоче сам відкинути, виникає знову. В той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заповнює потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з доброї волі ніколи б не змогли реалізуватися. Але всупереч самому собі автор змушений визнати, що це [...] його власна природа відкриває себе й промовляє речі, яких ніколи не промовили б його уста. Він тільки може підкоритися цьому [...] внутрішньому імпульсові [453, с. 18]*. Внутрішній «ідеологічний цензор» Мирослава Ірчана, переконаного більшовика, виявився безсилим перед вищою правдою Тексту, що прорвалася із глибин підсвідомого й реалізувалася в зображенні трагедії як окремої особистості, так і цілого народу саме завдяки використанню міфологеми ритуального жертвоприношення.

Таким чином, долання кризи, що характеризувала літературну ситуацію в Галичині перших десятиліть ХХ ст. і особливо виявилася у «творчому безсиллі» (М. Євшан) прозаїків, пов'язане насамперед з

* Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство: пер. с англ. / К. Г. Юнг. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 9–29.

художньою реалізацією теми стрілецької Голгофи та осмисленням уроків національної революції. Становлення нових ідейно-художніх вимірів західноукраїнської прози 20-х рр. відбувалося як долання пасіонарного надломлю, позначеного на стильовому рівні творчості тенденцією «знекровлення» й «колапсу» шляхом пошуків стильового вектора, що спрямував би творчість від пасивно-зображальної естетики символізму до експресивної динаміки нового мистецтва.

Творчість Ю. Шкрумеляка, О. Бабія, М. Матіїва-Мельника, В. Софроніва-Левицького, представлена переважно малими нарисовими формами, позначена розмитістю жанрових і стильових контурів, усе ж виявила наявність у стильовій діаграмі галицької прози імпульсів інтенсифікації художньої мови (тенденція до фабулізму, скерованість до чіткої архітекtonіки (зокрема новелістичного жанру)). Виразніше засвідчує пошуки нових стильових горизонтів проза В. Бобинського – його стиль позначений динамізмом, а жанровою ознакою стає тяжіння до фабульності й відмова від нарисової та ліризованої манери викладу. Проза В. Бобинського прикметна й інтенсифікацією стилю шляхом експериментування з нарративними й жанровими стратегіями. Формування енергії стилю як долання пасіонарного надломлю виразно відчутне в художньо-образній системі роману К. Поліщука «Гуляйпільський «батько». Переакцентування із зображальної естетики на виразальну особливо помітне на рівні нарративної стратегії, що забезпечила багатовимірність і панорамність епічного мислення письменника в змалюванні подій національної революції, у динаміці розгортання сюжету та на рівні поведінкової моделі персонажів.

Стильові вияви пасіонарної енергетики українства передусім пов'язані з прозою, формованою «волею експресіонізму». Саме експресіонізм став стилем, що втілював у художній формі «гін, активність, волю, жадобу життя» (Д. Донцов) та засвідчив активний пошук ідентичності, втраченої в апокаліпсисі Першої світової – гуманізму. Закладена в його глибинах потужна експресія вираження остаточно поривала з «пораженчеським» дискурсом галицької літератури початку століття та властивою їй імітацією катарсису – натомість оприянювала граничну щирість «поетики учасника». Свідчення цьому – роман О. Турянського «По́за межами болю». Тут органічно поєдналися «естетика чину», активного ставлення до життя («одуховлення волі до життя» – Р. Плен), утвердження віри в людину, а об'єктом художнього дослідження стали «великі пристрасті сильної особистості» (Д. Донцов). Художньо-образна палітра роману оприянює етнопси-

хологічну доміанту, задіюючи в силовому полі стилю базовий породжувальний рівень. Цим самим твір став також і художньою реалізацією пошуків національної ідентичності.

Посилення епічного струменя у прозі міжвоєнного двадцятиліття, що активно впливало на становлення нових стильових формацій, відбувалося й шляхом оновлення жанрової парадигми. Перехід від нарисових форм та ліризованої прози до епічної доміанти пов'язаний із жанром новели як наймобільнішого та найчутливішого до вимог часу епічного жанру. Окрім того, класична новела базується на вимозі чіткої, канонічної архітекtonіки. Тому поруч із розмитими ліризованими формами актуальним стає саме цей, короткий за формою, однак надзвичайно місткий за експресією та динамікою жанр. Мала проза Мирослава Ірчана та Степана Тудора засвідчила уміння цих прозаїків опанувати формою, а відтак – і стилем як формозмістовою єдністю.

Становленню експресії стилю, динаміки вираження, переакцентування із споглядально-зображальної естетики на «естетику чину» сприяло й уведення в структуру прози елементів міфопоетики. У малих прозових формах 20–30-х рр. звернення до міфу далеко не вичерпується його функцією статусного нарративу і моделі для творчості: в часопросторовій організації художнього тексту кризових періодів соціальної динаміки міф і «міфопоетичне» «становлять собою творче начало екстропійної спрямованості як противага загрози ентропійного занурення в безсловесність, німоту, хаос» [390, с. 5]. Семантичне ядро міфологічного мислення у прозі західноукраїнських авторів сприяє експресії стилю. Індивідуальна стильова стратегія новел Мирослава Ірчана скерована на розкриття глибинного трагізму національної екзистенції через використання міфологеми жертвоприношення, а також трансгресію смерті у вічність, чого вимагав пафос як експресіонізму, так і неоромантики чи романтики вітаїзму.

ФІЛОСОФІЯ ЧИНУ В ПРОЕКЦІЯХ «АВТОРИТЕТНОГО СТИЛЮ»

Долання «пасіонарного надлому» в західноукраїнській прозі значною мірою стимулювалося силовим полем «Art militants-у», твореного «вісниківцями». Вольовий націоналізм Д. Донцова став потужним чинником формування доміанти етногенезу на новому етапі, і хоча у виступах та публіцистиці його натхненника є чимало надто категоричних акцентів, усе ж викристалізувана у працях Д. Донцова та його соратників (зокрема Ю. Липи і Є. Маланюка) «філософія чину» й означила горизонти нових надій національного майбуття, і сформувала підґрунтя для інтенційності мистецтва.

Наявність у суспільно-політичному та літературному житті Галичини другої половини 20-х – 30-х років «авторитетних точок зору» як чітко сформованих ідейно-естетичних доміант та вияскавлених ідеологічних оцінок сприяла реалізації ідеї «гранд стилю» в конкретних виявах авторських стилів, що базувалися на чіткій світоглядній позиції письменника.

Парадигма т. зв. «авторитетного стилю» об'єднує творчість прозаїків, чия світоглядна доміанта формувалася під впливом чи була виразно суголосною до чільних ідейних парадигм – націоналістичної та «католицької».

Категорія «авторитетний стиль», введена в літературознавчий обіг уперше М. Бахтіним як «ключ до епохи» й застосована до аналізу поезики Достоевського [32, с. 257], якраз і передбачає тяжіння до прямого вираження авторської позиції, що можливе за умови наявності в силовому полі епохи «авторитетних точок зору» й «кристалізованих ідеологічних оцінок». Запропонована категорія певним чином резонансна з категорією «поетики учасника», означеною В. Державиним [104; 105] у низці його праць, присвячених поезиці й стилю української діаспорної літератури. «Поетика учасника» характеризується спрямованістю художнього мислення автора на створення відчуття граничної достовірності шляхом максимального наближення наративу до персонажа або оповідача, не тотожного авторові, тобто точка зору героя присутня у всіх конструктивних елементах твору. Саме кристалізація «ав-

торитетного стилю», трансформувавши проблему взаємодії суб'єктивного й об'єктивного начал у процесі творення стильових форм, породила нові типи відношень між життєвим матеріалом та художньою думкою письменника, нові форми активності стилю.

«Авторитетний стиль» західноукраїнської та еміграційної прози творився яскравими гранями авторських стилів митців, чие індивідуально-художнє мислення позначене органічністю художнього бачення й вираження як оригінальної художньої системи, причому «виражальна система» прози цих митців зумовлена доміантними моментами письменницької спрямованості й цільовими настановами митця як особистості, найперше – пасіонарними імпульсами.

Мотиваційна основа творчості Ф. Дудка, Ю. Липи, У. Самчука, Галини Журби, Наталени Королевої, що елімінує на рівень доміант та ідеалу, оприявнює пряме співвідношення спрямованості художнього мислення й спрямованості особистості письменника у координатах онтологічно-екзистенційних вимірів як активних підкорювачів життя – пасіонаріїв. У ідейно-естетичному підґрунті «авторитетного» стилю виявила себе й рецепція культурологічної системи, запропонованої Д. Донцовим й активно впроваджуваної у творчості «вісниківців»: окциденталізм (органічне засвоєння середньовічної настроєвості з її шляхетністю, аскетизмом, невгомним настроєм енергійного здобування); традиціоналізм, який передусім відроджував героїчне українське минуле з ідеалами княжої доби й козаччини; романтизм, що спонукав глибоко відчувати трагічність буття, але ніколи не зневірюватися, навпаки – оптимістично дивитися вперед, спонукав людину життєвою натхненністю долати приземленість, дріб'язковість, рутинність; волонтаризм, що передбачав активне ставлення до життєвих випробувань, яким протиставлялися піднесення й напруження духовних сил особистості, її вольові зусилля.

Отже, спрямованість художнього мислення творців «авторитетного стилю» безпосередньо співвідноситься зі спрямованістю їх особистості – передусім – як пасіонаріїв, головна творча настанова яких полягає у творенні «держави слова», боротьбі за утвердження національної ідентичності, а також характеризується панорамністю осмислення подій і настроїв епохи.

Творчість Ф. Дудка, Ю. Липи, Л. Мосендза, У. Самчука, Г. Журби, Н. Королевої періоду міжвоєнного двадцятиліття, корегована єдиним моральним і етногенетичним імперативом, стала втіленням правди епохи, свідками й учасниками якої вони були, і правди

попередніх віків та поколінь української нації. Саме в індивідуальних авторських стилях названих прозаїків, позначених домінантою індивідуального художнього мислення й домінантою часу, спрямованих на осмислення як «діалектики душі» людини, так і «діалектики духу епохи», знайшла втілення ідея «великого стилю», що після Другої світової на еміграції оформилась у концепцію «великої літератури».

3.1. Концепція персонажа в прозі «активного романтизму» (Ф. Дудко «Отаман Крук», Ю. Липа «Рубан», Л. Мосендз «Людина на покірня»)

Винесення вироку «прекраснодушній просвітянщині», «впровадження в письменстві культу дії та успіху» (Д. Донцов), скерування митців через творчу рецепцію досягнень «психологічної Європи» до торування власних шляхів стало прикметою стильового розвитку всієї української прози 20-30-х рр. ХХ ст. Однак у той час, коли на підрадянській Україні репресивна машина стинала під корінь кращі сили українського мистецького ренесансу, Західна Україна залишалася оплотом духовного протистояння асиміляції й етноциду. Література, творена на її теренах, спрямована на утвердження неперобуваної ідеї України – духовної й державницької, формування «силового поля» цілісної національної культурної свідомості. Тому «романтика вітаїзму» як світоглядно-філософська основа чільних стильових парадигм «розстріляного відродження» знайшла своє продовження у «філософії чину», що чільний акцент зробила на пасіонарності художнього мислення, переакцентувала «азійський ренесанс» на концепцію окциденталізму та традиціоналізму в аспектах героїчного, а також відкидала ідею соціалізму (на той час омріяна М. Хвильовим «голуба савоя», «загірна комуна» в реаліях соціалізму виявилась жахливим концентраком), сповідуючи натомість ідею націоцентричності.

Найповніше «філософія чину» відповідала стильовій парадигмі активного романтизму. В західноукраїнській та еміграційній прозі 1930-х ця парадигма набуває певної відмінності від її виявів під пером М. Хвильового та ваплітян. На наш погляд, вона полягає передусім у відсутності в стильових виявах активного романтизму західноукраїнської та еміграційної прози такої світоглядної риси, як флюктуація (Ю. Шевельов) та флюктуаціонізм – вагання й пошуки особистістю себе та свого місця в суспільстві.

Активний романтизм 1930-х був виразніше детермінований волевиявленням індивіда під знаком мети, спрямованої на утвердження етногенезу – пасіонарністю. Наші міркування знаходять підтверджен-

ня й у положеннях статті Д. Донцова «Українсько-советські псевдоморфози», у якій він називає М. Хвильового ентузіастом, що «силкується знайти» для життєвого ентузіазму «нову точку оперття». Відмінність між «активним романтизмом» М. Хвильового, Ю. Яновського та стильовим її втіленням у прозі Л. Мосендза, Ю. Липи, на наш погляд, виявляється на рівні особистісної спрямованості й неспроможності подолання пасіонарного надлому в перших, бо приваблива утопічна ідея рівності й братерства була спрямована на нівеляцію пасіонарної енергії.

Для означення стильового вияву, підґрунтя якого стала філософія й естетика чину, ми будемо оперувати поняттям «активний романтизм», бо саме імператив дії, осягнення відрізняє «активний романтизм» від «неоромантизму». Ця відмінність свого часу наголошувалась В. Державиним – «ідеалістичним питоменною суттю своєю стилям класицизму й символізму протистоїть т.зв. активний романтизм, що ідейно спирається на філософічний релятивізм і, власне кажучи, вже з цієї самої причини не має з романтизмом як таким нічого спільного, бо романтизм є літературною течією з суттєво релігійним (нехай часом богоборчим) світоглядом, отже, ні з яким релятивізмом принципово не сполучним [104, с. 159]».

Окрім того, складно «номінувати, конкретизувати зміст і трактувати неоромантизм як ідейно-естетичне поняття. Адже досі так і не осягнено спільності у поглядах науковців на його приналежність чи то до літературної течії, чи то до стильового напрямку, чи то до своєрідної хронологічно означеної школи. Крім того, існують розбіжності й у визначенні цього типу мистецької творчості [421, с. 11]**. Нам виконує підхід С. Хороба: дослідник трактує неоромантизм як пошук ідентичності – «наполегливий пошук того тривкого виміру органічного співіснування зі світом реальної (чи й ірреальної) дійсності», що нідало б людині «нових, свіжих імпульсів самосвідомості й самоодатності [421, с. 13]»; «... в центрі неоромантичного типу художнього мислення обов'язково стоїть вольова, несхитно-цілеспрямована індивідуальність, яка цілковито свідомо своєї мети [421, с. 15]».

* Державин В. Стиль і стилізація («Українська еміграційна література (1945–1947)») // Нариси з естетики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина) / укр. пер. літ. ред. С. Хороб; передмови С. Хороб, С. Лудак. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 142–175.

** Хороб С. Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму / Степан Іванович Хороб // Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ – поч. ХХ століття : [монографія]. – Івано-Франківськ : Плай, 2003.

У Ю. Бойка ця дефініція має все ж і соціальний відтінок – пошуки індивідом «соціального ідеалу, опертого на традиційні, але по-новому відроджені вартості [51, с. 144]»*. Отже, в дискурсі прози 20-30-х років, на наш погляд, доцільніше говорити про «активний романтизм», залишаючи для функціонування неоромантизму простір зламу століть і початку ХХ ст.

«Авторитетний стиль» у всьому спектрові його індивідуально-авторських виявів засвідчив, що художня модель, реалізована у творчості як поетика «учасника», була наділена системністю, співвіднесеністю компонентів, активною спрямованістю на вітаїстичне освоєння дійсності. Своім корінням вона сягала глибинних пластів національної та європейської традиції, тамуючи «тугу за героїчним» (Д. Донцов). Саме проза, заснована на поетиці романтизму як світовідчуванні, вирішила одну з чільних проблем, характерних для літератури вказаного періоду: пошуки героя нового типу, людини дії – «чину», героя, що був би позбавлений культу терпіння й занепадницьких настроїв. І саме українські тридцять років на еміграції та в Галичині, як слушно наголосив Ю. Шерех, виробили концепцію такого персонажа – ідеал «вольової людини» («par excellence») [432, с. 221]. Такий герой з'являється вже на сторінках повісті Ф. Дудка «Отаман Крук».

Слід зазначити, що цілісність художнього мислення Ф. Дудка, його зорієнтованість на філософію й естетику чину позначається на всіх формо-змістових компонентах твору, й передусім – на архітектоніці: своєрідним «епіцентром» ідейно-художньої організації твору, «золотим перетином» композиції є образ козацького монастиря. Ця чудова барокова споруда, що зберігає дух старовини, давні духовні традиції (свого часу гетьман Мазепа поставив тут дорогий іконостас), стає не просто важливою деталлю історичного тла – вона є призмой, що сфокусовує сюжетно-фабульні промені й увиразнює ідею твору. Довкола неї розгортаються всі події твору, долі всіх персонажів переплітаються з долею собору, він символізує невмирущість волелюбної душі народу, втілює хронотоп її вічності. Головний герой повісті вивіряє собором всі життєві цінності, стіни козацької пам'ятки виплекали в молодому серці «святую пошану до давнини» й бажання продовжити справу далеких прадідів.

Молодий інок Павло, котрого за «мазепинський дух» виключили із семінарії й заточили на послух до «обителі», став свідком ванда-

лізму – нищення православним єпископом старовинного козацького образу, змальованої іконописцем в душі народних уявлень картини раю: «З одного боку Христа – ученики його, з другого – сивоусе козацтво... [...]. А на муріжку під райською яблунею в широченних червоних штанях і пишно розшитих білих сорочках, хватсько повіваючи козацькими чупринами, рвало підборами землю кілька веселих шпорощів [122, с. 10]». Ф. Дудко далеко не випадково подав на сторінках роману детальний опис і барокової споруди, і барокового козацького образу: неоромантична стильова домінанта в її органічно глибинному зв'язку з епохою української державності увиразнюється якраз відлунням героїчної епохи козацького бароко. Недаремно єпископа обурило й роздратувало дивом вціліле досі яскраве свідчення українського релігійного світобачення, сповнене барокової гармонії, що так різко контрастувало з російським ортодоксальним аскетизмом. І старовинну реліквію за наказом владики затирають. Виконати цю акцію мусить Павло. В юній душі запалюється іскра справді мазепинського духу – волелюбства й бажання захистити духовні скарби своєї нації від нищення. Адже єпископ наказав спалити й усі старовинні ікони, божники, книжки та рукописи.

Могутня хвиля революції перекочується через стіни собору, що стоїть твердиною серед розбурханої стихії. Колишній інок тепер став отцем Нестором – настоятелем собору. Він дає притулок у стінах монастиря козацькому війську, допомагає провіантом. Та українське військо змушене відступити за Десну, й у стінах монастиря незабаром залунала брудна московська лайка, бридкі, сороміцькі пісні. Уся суть свободи, яку несли українцям більшовики, розкривається в картині осквернення й пограбування монастиря. «Дикі азіяти» накинули оком на Мазепин подарунок – золотий ковчег, святиню не тільки собору, але й цілої нації. Отець Нестор не може дозволити такого глуму: «Холодним жахом наповнюється душа його, і чує Нестор, немов на очах у нього гвалтують рідну матір [122, с. 65]». За одну ніч постав із монастирського священика гнівний месник – отаман Крук, загін якого безжалюбно розправляється з ворогами України: «Як зимова хуртовина повертає снігові замети, так гори ворожих трупів накладають гострі повстанські шаблі [122, с. 73]». Герой гине в одній із битв, від величної споруди залишається тільки попелище, але «душу народню ворухить і креше сліпучі іскри в молодечих серцях нова кобзарська дума про нового героя – про страшного, мов буря, і відважного, як лев, легендарного козацького ватажка у клобуку чернецьким [122, с. 75]».

* Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. К.: Медекол, 1992. – С. 110–160.

Цілісність образу священика-повстанця визначається найперше його пасіонарністю, відданістю Україні. Нестор не роздумує над тим, чи, згідно з біблійною заповіддю, підставити йому ще й другу щоку, себто, чи морально буде слуги Господньому взяти до рук зброю, а «виганяє мінйялів із храму».

У повісті звучить виразна ідейна домінанта – необхідність витворення духовного моноліту нації, що постане «цитаделлю духа» в боротьбі з поневолювачами.

Галерею образів-характерів, позначених «філософією чину», борців за ідеали національної революції продовжили в західноукраїнській прозі персонажі новелістики Ю. Липи та Л. Мосендза.

Талановитий поет, прозаїк, публіцист, представник української духовної еліти, Ю. Липа своєю творчістю й життям утверджував любов до України й «amor fati» – філософію життя, що наділяє людину, за висловом Д. Донцова, «сміливістю жити й вмирати». Усю творчість Липи (поезію, прозу, публіцистику) пронизує цілісна історіософська концепція, найповніше заявлена в праці «Призначення України». Осердям цієї концепції стало глибоке переконання автора: покликання України – у відновленні духовної енергії українського народу, формуванні світогляду господаря власної землі.

«Сміливість жити», що опромінила долю самого митця, стала домінантою персонажів його «Нотатника» – тритомної збірки новел (1936–1937), відзначеної нагородою Товариства Письменників і Журналістів ім. Івана Франка. Недаремно С. Гординський назвав цю збірку «одним з найкращих творів останніх літ» аналізованого періоду. У «Нотатнику» Ю. Липа звернувся до теми національно-визвольних змагань, розповів про події, очевидцем й учасником яких був сам. Справжньою знахідкою для реалізації творчого задуму письменника – розказати про героїчні й водночас сповнені трагізму сторінки національної історії – став жанр «новели випробувань», навіть радше – «випробувань характеру» (*дефініція наша* – Н. М.). Саме завдяки такому жанровому втіленню теми, наскрізної для всієї збірки, Ю. Липі вдалось лаконічними і яскравими штрихами змалювати на сторінках «Нотатника» галерею колоритних персонажів, овіяних романтикою боротьби, мужніх лицарів національної революції.

У галереї яскравих образів-типів, створеній на сторінках Липиного «Нотатника», представлені репрезентанти «української стихії», «свідомості землі» (С. Гординський). Це «трагічний син української революційної дійсності» селянський отаман Рубан і «його антитеза –

генерал Сербецький, здібний штабовик, який знаменито розуміє, що передумова перемоги – «стягнути все в свої руки, все в Україні, хоч би й найвпливовіші, наймальовничіші натури», «обтесати й пристосувати» своїх Рубанів» [85, с. 163]; це народний «самородок» коваль Супрун, талановитий і жадібний до знань, позначений расовістю й у своїй зовнішності, і в характері, і водночас – по-дитячому вразливий та емоційний; це «чародій» Махно, котрий виїде сухим із будь-якої хилепи, «метеор» українських степів; і, нарешті, командир українського війська – сотник Гринів. Саме цей образ, що логічно завершує галерею «революційних портретів», втілює кращі риси свідомого українця, котрий у своїх вчинках керується не сліпою стихійною силою інстинктів, а силою переконань.

Прикметно, що персональний світ «Нотатника» перегукується з образами персонажів Ю. Яновського – Рубаном, Шахаєм, Половцями, хоча вони й розведені по різні боки барикад: у той час як персонажі «Нотатника» б'ються за свою землю, симпатії Яновського на боці комісарів і «братішек». Та все ж можна говорити про близьку для творів обох авторів настроєву домінанту – шал революційної боротьби, що на рівні тексту виливається і в легендарно-героїчному стилі, і в монументальності образів-персонажів.

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

вості, властивої оповіданню чи повістевій формі). Щодо новел Ю. Липи, то в основі їх конфлікту лежить конфлікт характерів, що переростає в протистояння ментальності української й ментальності чужинців, загарбників. З кожним фрагментом окремо взятої новели, з кожною наступною новелою це протистояння стає непримиреннішим.

Новела «Рубан» скомпонована як цикл окремих фрагментів, об'єднаних центральною постаттю селянського отамана. І хоча стильовою доміантою твору є «активний романтизм», тут також виявляються риси поетики імпресіонізму – як на рівні стильовому («рубаний стиль», що передає шляхом застосування коротких і неповних речень певну емоційну атмосферу), так і на рівні композиційному – завдяки лейтмотивним образам-деталям, а також на рівні поетики характеротворення: акцентується виразна деталь зовнішності персонажа (у випадку Рубана – це очі – «вояцькі очі», таке враження «товариша Калмичкова» від заарештованого селянина в першому фрагменті твору; погляд, очі Рубана передають його залізну волю, уміння підпорядкувати масу – «...проходив швидким кроком, накидуючи владним зором, як петлею, на вибраних»; «на цеглястому, гострому лиці ці неморгливі, зосередковані очі були, як присуд для чужих і як заклик для своїх однокровників [210, с. 192–193]»).

Протистояння двох типів ментальності, репрезентованої в першому фрагменті світоглядом Рубана й світоглядом Калмичкова, реалізується не тільки в подієвій його проекції – сміливому порятунку Рубана, котрий перевершив розумом і кмітливістю ворога. Калмичков ненавидить цю землю, він, як більшовик, бачить свою «вищу» місію у тому, щоб «всю Україну підстригти» – «все, що підозріле, хоч би й краще, але суперечливе з нашим оком чи слухом, – підірвати [210, с. 187]». Садистські нахили чекіста реалізуються в «полованні» на полонених селян, яке він улаштував. Низькорослий, червоний від збудження від влади над життям і смертю, Калмичков із здивуванням помічає гострий погляд «вояцьких очей»: Рубан відмовляється бігти, бо знає, що втекти практично неможливо, що це «відстріл», влаштований чекістом на власну потіху, тому воліє померти з гідністю. Навіть у ситуації смертельної загрози Рубан витримує психологічний двобій із загарбником і не відводить погляду, сповненого ненависті. Він наполягає на власних умовах – «Як викинеш патрони – побіжу!». І бажання Калмичкова «вполовати» цього непокірного й гордого селянина з «очима воїна» настільки сильне, що він на якусь частку секунди втрачає пильність.

Аналізуючи проблеми поетики сюжету й жанру повісті, Н. Тарченко однією з вагомих жанрових ознак повісті вважає «випробування героя»: «Центр сюжету повісті, – підкреслює вчений, – як і кожного циклічного сюжету, становить *випробування* героя [...]. Однак в цьому жанрі воно пов'язане з *необхідністю вибору* [375, с. 19]». Звичайно, у Липиній новелі поєднані жанрові риси й повістєвого, і новелістичного мислення. Однак випробування, через які проходить Рубан, далеко не задіюють ситуацію вибору: мова йде про адекватність поведінки, способу життя персонажа його власній натурі, що, зрештою, більше властиве легендарному образотворенню. Селянський ватажок, син землі й очільник стихії землі – повсталих мас, Рубан – «удаха, залізна рука, добрий кіннотник», мудрий стратег і тактик, рівного якому в бою не було, – постає героїзованим образом народного месника, він сам – влада землі. Відсилаючи сотню в Єлисаветград, щоб спинити мародерів, селянський отаман відчуває цю владу: «... бери Шовкопляса і його сотню, та грахніть обоє кар'єром по головних вулицях, та крикніть, щоб сиділи такі сини спокійно, бо йде...»

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

– ... Земля! [210, с. 212]».

Монументальність образу селянського отамана твориться автором на перехресті подієвого, фабульного пласту сюжету й емоційно-оцінного рівня композиції. Одним із чільних прийомів тут слугує лейтмотив. Лейтмотивний образ сили землі є наскрізним, він струмує й мерехтить у кожному фрагменті, починаючи зі вступного, експозиційного опису битви між повстанцями й комсомольцями. Рвійний подих епохи, селянської волі, що змагається за своє право, передано на рівні ритмізації фрази й колористичного нюансування.

Опис бою також має дві проекції: власне подієву, де зі швидкістю кінокадрів динамічно розкручується картина бою, лунають кулеметні черги, й емоційно-оцінну, в якій рефрен «лози шелестять насмішкувато, верби приказують глузливо «... і ти ж нас залишила, ах, Москово, Москово...» видає позицію узагальненого наратора. Стихія землі – «із високих круч, із Трипільських ярів хлопці браві» – могутньою хвилею стирає бернштейнів, калмичкових, покликаних примарною ідеєю на чужу й ворожу їм Україну.

У різьбленні образу Рубана автор свідомо задіює властиві й поетиці фольклорних творів прийоми, зокрема прийом трикратності.

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

Образ Рубана поданий через призму новелістичних засобів «характеротворення», в основі яких – принцип несподіванки, хоча риси його характеру вмотивовані й певною «напередзаданістю» персонажного типу: наголос тут не на індивідуалізованих рисах, натомість спостерігається виразна тенденція тяжіння до символізації й героїзації, а також ацентування рис певного психотипу (не випадково цей момент увиразнюється реплікою полковника) – «ми в нашій історії завжди мали мальовничі, з польотом натури...». Прикметно, що автор застосовує як один із засобів образотворення для увиразнення зв'язку свого персонажа з психотипом українця-воїна, лицаря, сон Фінкельштейна.

Комсомолец отримав від партії завдання пробратися до Рубана й здійснити акт «революційного правосуддя». Та передчуття неминучої катастрофи переслідує його вже в дорозі. Фінкельштейнові сниться сон, який своєю символікою, закоріненою в архетипальному підґрунті психіки, прояснює всю неспроможність «слуги революції» й сили абстрактних ідей протистояти потужній стихії, силі самої землі. Паралізуючий страх, який відчуває Фінкельштейн перед Рубаном уві сні, свідчить про сформоване на рівні підсвідомості відчуття того, що й він, і сповідувані ним космополітичні ідеї чужі й нікчемні на цій землі: «Крізь світанкову сірість бачив, іде хтось високий попід небо [...]. Ось він близько, високий на шість ліктів, його подертий хитон розвівається серед скал, як шлики різнокольорові, мідяний шолом, і мідяні наколінники на ньому, а ратище його, як ткацький вал. Він гукає страшним голосом: «Це я йду на вас, филистимлянин – Рубан!». Із усієї сили хоче зірватися із свого місця Фінкельштейн, але лежить прикований до чуткої землі і велетенська стопа Голіята, филистимлянина зависає над його малим тілом... [210, с. 204]».

Психологічне нюансування характеру Рубана незначне, однак компенсується влучними, суто новелістичними портретними мазками, як-от лейтмотивна портретна деталь – погляд Рубана, що характеризується несподівано містким порівнянням («накидуючи владним зором як петлею на вибраних»).

У новелі «випробування характерів», якою і є аналізована новела Ю. Липи, мусить бути знайдений антагоніст, силою духу відповідний головному героєві: ним не може бути ні Калмичков, ні Бернштейн, ні Фінкельштейн – надто дрібні й позбавлені лицарських рис характеру ці персонажі. Один із фрагментів новели якраз присвячений моделюванню такого антагоніста. Сміливий і одчайдушний Упорніков (як бачимо, прізвиська персонажів стають певними індексами характерів) полює на Рубана. Здавалося б, Рубан мусить і загинути згідно з тими сюжетними кліше, за якими гинуть «герої» – у шалі боротьби або від підступної кулі. І саме Упорніков, увійшовши в довіру повстанців своєю влучною стрільбою з кулемета по більшовиках, має всі шанси випустити цю кулю. Фрагмент новели, в якому дія розвивається тільки довкола двох персонажів, один з яких (Рубан) навіть не здогадується, що за ним знову полюють, хоча цього разу – із засідки, будується за законами новелістичної композиції, враховуючи перш за все принцип кумуляції. Нерв новелістичної напруги напрутий гранично: Упорніков ось-ось вистрелить у безпечного отамана, котрий біля нічного багаття в товаристві ординарця рахує трофейні прапори. Однак автор застосовує гру з хронотопом, що також є для творів новелістичного типу характерним композиційним прийомом: з одного боку, час ущільнюється й біжить (Упорніков, затамувавши подих, обирає позицію, цілиться), з іншого – набуває характерної для оповідання розлогості, застигlosti (Рубан рахує прапори, читає надписи на їх полотнищах).

Саме кумулятивний принцип побудови сюжету створює в читача інерцію очікування певних подій, щодо якої їх відсутність чи заміна може сприйматися як різкий сюжетний злам. Знову, як у сні Фінкельштейна, спрацьовує архетипний підтекст сприйняття Рубана його ворогом: отаман, кинувши наступне знамено у вогонь, грізно звертається до темної річки: «Дак хто ж проти нас?». Упорніков бачить, як «Рубан, великий, височенний, встав серед полум'я. Здавалося, головою сягав до неба [210, с. 215]». Вражений символічною величчю постаті, він загаявся на частку секунди. Та вистрелити вже не встиг: «Почув, що м'яка лопать широкої течії обхопила його, обернула на

місці разом з піском під ногами і забрала з собою: він зсунувся на глибоке місце.

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

Вогняні кола і велетенські силвети пропливали в нього в мізку, недокінчені слова вигукнулися самі і розтанули [210, с. 215]». Отже, маємо суто новелістичний викрут сюжету – різкий сюжетний злам, що і є новелістичним пуантом на рівні композиційному. Очікування трагедійного фіналу (попри смерть одного з персонажів) не справджується: жертва й мисливець міняються місцями. Рубан навіть не здогадався, як близько біля нього була смерть. І хоча загибель Упорнікова видається на перший погляд безглуздою випадковістю (тобто в такій ситуативній розв'язці вирішальним стає випадковий збіг обставин – прикмета новелістичного типу мислення), але це смерть – від стихії, тому в дискурсі тексту така випадковість трансформується в певну вищу закономірність, що підкреслено останніми рядками фрагмента: «Він не вплив більше, щоб ще раз глянути, як високо стоїть над Богом освітлена постать, як стоїть вона серед вогню над бистрою і бездонною стихією [210, с. 215]». Не випадково автор вжив ключове, лейтмотивне в усій структурі новели слово «стихія», адже Упорніков виявився заслабким, щоб боротися зі стихією, живим втіленням якої якраз виступає в новелі Рубан, ба навіть більше – він «над стихією», розбурхана стихія селянських устремлінь підвладна його волі й енергії.

У циклічній структурі новели «Рубан» представлені два типи сюжетної ситуації: перший пов'язаний із «проблемою української стихії» й виявляється в сміливих, відчайдушних учинках отамана (іноді – навіть анекдотичного характеру, як у випадку з портретом Леніна). Другий тип сюжетної ситуації будується на протиставленні стихійності, некерованості Рубана та його війська чіткій дисципліні й організації регулярного українського війська Директорії. Із задіянням другого типу сюжетної ситуації на сторінках твору з'являється ще один антагоніст Рубана – сотник Сербецький. Як і Рубан, він бореться за Україну, однак він, далекоглядний стратег і тактик, – проти анархії, проти отаманщини. У сюжетних ситуаціях першого типу Рубан виступає монументальним, цілісним образом, що символізує «стихію землі» – чорноземну расу, її силу, про яку комісар Калмичков говорить чекістам: «...страшний народ. Його розворушиш – так не оставиш. Не слухаються – пружина в нім якась, не наша [210, с. 186]».

Сербецький розуміє глибину цієї сили, закладеної в душі й духові Рубана – «з Рубаном можна було б будувати імперію». Однак приборкати стихію, спрямувати її в організоване русло не вдалося й Сербецькому: відмовившись карати своїх «хлопців» за самочинну «реквізицію» набоїв, отаман розцінює наказ з'явитися в штаб і «для добра України і її народу» «здати окрему, кінну, повстанчу...» як зраду. Рубан не слухає й поради свого ординарця – Луки Семеновського – «вдарить на них – і гайда в степ!». Натомість, не бажаючи сутички між військом Директорії та повстанцями, що вже влилися за власним наказом отамана до його лав, Рубан утікає з найвірнішими, як йому здавалося, побратимами. Отаман припустився найбільшій у своєму житті помилки – Сербецький із гіркотою говорить про це: «Він уже не збере нікого, панове. Замок його порох. Ми присутні при його найбільшій поразці: він утік від власних людей [210, с. 224]». Не випадково Рубан наступного дня захворів на тиф: він утратив свою могутню силу, що була не тільки у владі над військом, але й у його переконаннях.

За формулюванням Б. Ейхенбаума, новела «повинна стрімко летіти вниз, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям у потрібну точку [448, с. 292]». Таке стрімке падіння сюжетної кривої (досі вона нагадувала пульс і ритм повстанської війни) якраз і відбувається в 10-м, заключнім фрагменті твору – трагічному фіналові Рубана. У новелі «випробування характерів» якраз у фіналі на перший план виступає майже непомітний персонаж. Саме Лука Семеновський репрезентує тип зрадника – одвічну причину поразок у трагічній українській історії всіх віків; оприявлення його прихованої досі сутності стає «новелістичною несподіванкою» твору. Семеновський був поруч із Рубаном у багатьох випробуваннях, він – наче тінь отамана. Та коли зрозумів, що Рубанова слава і влада минулися, отаман стає для нього «козирною картою»: «Тоді ж ад'ютант, Лука Семеновський, із колишніх писарів, подумав, що тепер хворий Рубан є ставкою в його руках, і тоді ж обережно почав думати: скільки зможе він дістати за цей свій кон у грі і в якій саме грі? [210, с. 225]». Хитрістю Лука заводить побратимів і хворого отамана до дроздовців.

У гарячці й тифозному маренні, безпомічний, наче немовля, не чув Рубан, як прощалися з ним три вірні його побратими (використання відфольклорних ремінісценцій – тричі під вікном «і тужливий, і насмішуватий, і ридальний» голос промовив його ім'я: «Прощай, Рубане, Рубаночку!») – створює ефект «розімкнення» хронотопу новели на хронотоп героїчної трагедії: цей голос лунає у віках у думках і піснях

українських скаргою на зраду). Рубан відмовився служити дроздовцям – «я проти своїх не піду [...], – то моя кров». Під час суду отаман був такий кволлий, що не міг стояти на ногах – «лежачи під стіною, вислухав присуд, пробурмотів лайку і знов зімлів». Повісили легендарного отамана на ринку в тому місті, яке він боронив від мародерів.

Новела «Рубан» становить цікавий жанровий різновид, який ми назвали «новелою випробування характерів». Образ центрального персонажа в новелі такого типу моделюється (чи радше – «засвічується») на перехресті конфліктів (випробувань) між світом переконань протагоніста й антагоністів – репрезентантів іншої, ворожої (у даному випадку – пролетарсько-загарбницької) ідеології. Визначальним у новелі такого типу є «ідейно-оцінний» (Б. Успенський) рівень композиції, що й умотивовує рух сюжету, чільні конфлікти, групування персонажів та специфіку образотворення. Чим менша віра персонажа в сповідувану ним ідею, чим більше маскує ця ідея власні, приватні інтереси, тим нікчемнішою виявляється його натура в протистоянні з Рубаном, котрий не випадково видається ворогам велетом-Голіафом. Бернштейни, калмичкови, фінкельштейни були надто нікчемними, щоб перемогти Рубана – проти космополітів без коріння стояла сама стихія землі. Тобто на перехресті конфлікту зовнішнього Рубан недосяжний, бо є репрезентантом народу, що захищає власні терени. Коли ж конфлікт переноситься у сферу протистояння інтересів самої нації, Рубан утрачає цілісність своєї натури й стає слабким – він не надається до «обтісування» й «пристосування». Це конфлікт, що зачіпає царину етнопсихології, конфлікт, який не спромігся вирішити в українській історії жоден політик, жоден гетьман. Саме цей внутрішній конфлікт зламав Рубана, зробив його легкою здобиччю для зрадника-пристосуванця, носія психотипу «схохла», сумирного й прислужливого до слухної пори, запрограмованого лише на власну користь, що завжди коростою роз'їдатиме живе тіло нації.

Висока художня майстерність у поєднанні з наснаженістю національною ідеєю, націєвірним і державницьким імперативом характеризує також прозу Леоніда Мосендза. Миття справедливо зараховують до «квадриги «Вісника»» саме завдяки його переконанням і потужному націоналістичному світогляду, що пульсує в усій його творчості. Новелістика Мосендза засвідчила виразну еволюцію концепції персонажа: поведінкова модель героїв збірки «Людина покір-на» детермінується чіткою світоглядною скерованістю під знаком

мети – пасіонарна енергетика персонажів не стихійно вибухає, а організовується домінантою етногенезу.

Збірка новел і оповідань «Ното legens» («Людина покір-на») стала свідченням з'яви на літературному горизонті чудового майстра новелістичної форми – за висловом Є. Маланюка, «першорядного майстра композиції». На стрункості новелістичної архітекtonіки малої прози Мосендза позначився вплив уславленого Мопассана (Мосендз сам зізнавався, що французький новеліст був одним із його улюблених авторів).

Центральною темою всієї збірки є визвольна війна українського народу 1918–1921 рр., гартування в борні нової людини, активної, спроможної до великого чину, вольової, цілісної.

У прозі Мосендза різьбиться психотип людини, вільної від комплексу меншовартості, сентиментальної розчуленості. Автор стверджує устами оповідача Давида зі збірки «Людина покір-на», що «єдиною життєвою засадою є чин».

Назва збірки звучить контрастом до постатей, введених тут: мужніх, наділених «залізною волею». В огляді новелістики за 1937 р. Л. Бурачинська підкреслювала, що Мосендз змальовує на сторінках своїх творів саме непокірних людей; і якщо в Липиному «Нотатнику» подано різні психотипи, що представляють «зерно і полу революції», то в Мосендза діють лише «вольові типи [56, с. 2]».

Такий «вольовий тип» народжується з «покірної людини» вже в першій новелі збірки. Дикий натовп російських солдатів повертається в фронт (у творі йдеться про події 1917 р.) і вимагає від інженера-залізничника Калера, що виступає носієм порядку, негайної відправки поїзда. Розлютований натовп прагне крові. Урівноважений і сміливий інженер є для нього викликом, адже він – інакший, він належить до іншого світу, а отже, – буржуй. Один із агітаторів, «шинельна малпа», підігриває юрбу «злісною неохайністю й безглуздою скаженістю мітингових доказів». Стильовою особливістю новелістики Л. Мосендза є відверта нота публіцистичності, полемічного запалу, що зумовлює вкраплення в текст новели своєрідних «публіцистичних відступів», дещо сповільнюючи наростання новелістичної напруги. Однак роль цих відступів полягає далеко не тільки у відвертій маніфестації позиції оповідача: вони є лейтмотивними для всієї збірки й становлять один із «цементуючих» її сегментів, виразно акцентуючи на ідейно-оцінному рівні. Такими відступами автор кладе й різкі штрихи на силуети персонажів, як в аналізованій новелі, – протистав-

ляючи «людину цивілізовану», якою є Калер, «примітивній людині» – ораторові-сибірякові: «... Взагалі всі заклики й гасла роздратованої примітивної людини, що не знає й не може підшукати слів і виразів для вислову своєї розбурханої підсвідомої жадою. Тому вона накопичує злість на наївність, безглуздий патос на нудьгу, безсоромність на родинну ніжність... [281, с. 18]».

У зашморгові, у липких обіймах смерті Калер знаходить силу на відплату кривдникові – він з усієї сили вдарив ногою в обличчя ката-сибіряка: «Я вам кажу, це був мент, мить... Почувся хряскіт, бризнула кров, сибіряка мотнувся й осів... А на натягненій мотузці загойдалося Калерове тіло! [281, с. 20]». Саме чітко вирізьблений характер персонажа викликав високі оцінки новели сучасниками – Є. Маланюк зауважив, що тут звучить «...майже франківський гимн Характеру, Вольовитості і Розуму [225, с. 337]».

Цілісними й мужніми постають характери персонажів новел «На утвор», «Брат», «Берладник». Деяко екзотичні сюжети новел «Великий лук» та «Повернення козака Майкеля Смайльза» покликані увиразнити підняту автором «проблему повернення за покликом крові до рідних коренів» (І. Набитович).

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

Збіркою «Людина покірна» автор продовжив кращі традиції української новелістики, водночас оновивши класичний жанр суголосоно з вимогами часу. У збірці представлений жанровий різновид «новели в рамці», т. зв. різновид «новели з ускладненням у будові» (І. Качуровський). Леонід Мосендз відмовляється від використання «декамеронівського» типу рамки, що охопила б цілу збірку. Натомість для більшості творів він використовує традиційне обрамлення та єдиного оповідача: кожна історія розповідається Давидом, колишнім учасником визвольних змагань. Такий виразний акцент на постаті «наратора-свідка, який описує бувальщину», «експліцитному оповідачеві, який не приховує свого погляду в оцінці подій та вчинків героїв» (М. Ткачук), свідчить про добру обізнаність Л. Мосендза із жанровими канонами класичної новели. Адже, як підкреслюють дослідники жанрової специфіки епічних жанрів, «повість і новела

відрізняються одна від одної і за суб'єктною структурою. Новела, як правило, зображає певний збіг обставин, що спричинилися до розповідання тієї чи іншої історії, і виокремлює так чи інакше особу оповідача [375, с. 19]». Отже, більшість новел збірки об'єднує спільний наратор, усталена рамка й хронотоп «оповідуваного», який можна назвати «хронотопом героїки»: усі історії відбуваються в «шарлатному дев'ятнадцятому».

На жартівливе зауваження одного з молодих членів «клубу» (мовляв, усе, про що б не розповідав Давид, обов'язково мало відбутися тільки в дев'ятнадцятому), оповідач розкриває магічне значення цього значимого в історії України року: «Усе, що я тут оповідав, оповідаю й оповідатиму, – все сталося в дев'ятнадцятім. У тім єдинім році, що із «шатких» черкаських душ креснув козацьку іскру. Закороткий лише був. І якщо з тими Івасями-телесами й далі що станеться – шляхетного, величавого, мужнього й нехиткого – все те матиме свій взір і початок у дев'ятнадцятім році [281, с. 38]».

У новелі «Брат», що виразно тяжіє до нарисової форми, авторська позиція (вона ідентична позиції оповідача) щодо центральної у всій збірці (та, зрештою, й у творчості Леоніда Мосендза в цілому) проблеми «вироблення національного характеру» відверто маніфестується не тільки в розмові персонажів («не вівцями, а вовками треба бути, щоб дійсно не прогавити цей парний, грімкий і кривавий дев'ятнадцятий рік!») – у спогадах автора-оповідача постають грізні епізоди реалій окупаційної дійсності: «... у школі в мене розстрілювали портрети гетьмана... як я сам вискочив? І як дерли українські книжки! І як ревізували... І виїзду сесію чека пригадав... І тих розстріляних, дротом поскручених... [...] Це він, марець-москаль-суховій, пригнав на наші поля сіру, скуласту сарану-товаришів, наскрізь просякнуту смородом гидкої лайки, хамством споконвічного рабства й безмежною заздрістю зголоднілого розбишаки. З їх бездонних горлянок тільки йвилітало сухе, розкотисте, кулеметне ррр... в гидких глумливих словах: контрреволюція, петлюрофци, буржуї... й кінчалось глузливим, реготливим: хаххли, хаххли... [281, с. 26–27]».

Героїчний дев'ятнадцятий став роком гартування національного характеру, роком кристалізації з флегматичної натури «черкасів» людини фаустівського типу: «Ти запалюєш вогнем волі мою батьківщину, ти випікаєш з серця оману братерства, ти робиш з нас, ще вчора дітей, людей і людину [281, с. 28]».

Дослідник О. Баган підкреслює зумовленість світоглядних позицій та стильових особливостей поезії й прози митця саме міцним

внутрішнім зв'язком із європейською культурною традицією – «динамічним готичним світвідчуттям». Апелюючи до праці О. Шпенглера «Присмерк Заходу», дослідник наводить переконливі аргументи на користь маніфестування у творчості Мосендза чільних рис окцидентальної культури й психології, протиставлення її, услід за Д. Донцовим, під впливом праці якого й формувався світогляд письменника, пасивній культурі Сходу. За Шпенглером, «найвиразніше «готичним» письменником є той, для кого світ є безмежною просторовістю, яку він прагне охопити, аж до космічності; творчість стає невгамовним устремлінням Духу і Волі; домінуючою темою є оспівування культу лицарства та героїки, вічного пошуку і вічного самоствердження; для якого життя – це трагедія, туга за Ідеалом, за Гармонією, це вічна боротьба за його вдосконалення, сповнена глибинного драматизму, великих пристрастей і падінь; водночас це велике переживання Бога, постійна розмова з Богом, це колосальний моральний аналіз і співвіднесення себе до Вищого Імперативу; він – самотник, великий індивідуаліст, він постійно сам складає гімни великим Індивідуумам, Героям і Мученикам, тому європейська література, як жодна інша література світу, переповнена незчисленими образами самотників і борців, аскетів і завойовників, грішників і шукачів істини, але завжди Постатей і Особистостей; для європейського письменника матеріальний світ є примарним, він інтерпретує його через абстракцію, через трансцендентний порив в безсмертя, він розчиняє його в безмежному [20, с. 124]». «Окциденталізм» світогляду Л. Мосендза підкреслив в есеї про письменника свого часу ще Євген Маланюк, указавши на той вододіл, що проходить між українською сентиментальною традицією та його творчістю, зокрема в зображенні нового типу національного характеру.

Жанровий спектр збірки «Людина покірна» представлений «новелою випробування характерів» (*дефініція наша.* – Н.М.) («Людина покірна», «На утвор», «Поворот козака Майкеля Смайльза»), новелою «із соколиним профілем» («Великий лук», «Роксоляна», «Хозарин») та новелою, наближеною до нарисової форми («Брат», «Берладник», «Укрита злість, облудлива покірність», «Люди»). Як уже зазначалося нами, цілісність збірці забезпечує «хронотоп оповідуваного», спільний голос наратора-оповідача, а також – наскрізна ідея, що реалізувалася в утвердженні збірного образу людини «фаустівського типу» – сміливого, гордого, сповненого волі й чину лицаря української національної революції. Цей важливий аспект Мосендзових новел вдало

підмічено в передмові до видання збірки 1951 року – найбільшу заслугу автора редакція вбачала в тому, що «цими ідеями він, поруч інших наших письменників, творив нову душу української людини – у протиставленні до намагань наших ворогів перетворити українця у слухняного раба, у «покірну людину» [281, с. 10]».

На архітектоніці новел Л. Мосендза помітний вплив наративної стратегії класичної повісті-тези, що оформилася в українській літературі ще під пером Г. Квітки-Основ'яненка. Однак Мосендз підходить до традиційної схеми по-новому: якщо у Квітиній прозі вся фабульна частина слугувала неспростовним аргументом-ілюстрацією тези, винесеної на початок твору, то Мосендз застосовує тезу як інтригу, що запускає у фабульній частині органічний для новелістичного сюжету принцип кумуляції. Новела «Хозарин» розпочинається саме з виголошення такої тези оповідачем. Давид здивував своїх «співклубників» довгою мовчанкою, налаштувавши вже цим на очікування несподіванки: «Ми в очікуванні мовчали. Коли Давид замислювався – варто було почекати». І несподіванка не забарилася – на цей раз Давид розпочав тезою, що змусила всіх ще більше здивуватися: «... яку величезну історичну хибу зробив наш Володимир, що не прийняв од хозарів жидівської віри! [281, с. 35]». Справжня, гірка правда цих слів стане зрозумілою дещо пізніше: «...їхні нащадки не були б таким народом-квашею, як тепер [...] ...краще бути вигнанцем, притулитися десь на землі чужій, ніж приймаком на своїй [281, с. 36–37]». Давид наводить як ілюстрацію політики духовного й фізичного поневолення українців чужою ідеологією, насаджуваною комісарами, котрі самі сповідують зовсім інші цінності, за «щирістю» чиїх переконань стоїть глумління над українськими святинями й цілеспрямоване перетворення українця в «людину покірну», історію голови «чрезвичайки» Бориса Брунса (до революції звичайного собі «Боруха із повітового міста»). Як було підкреслено раніше, новелу «Хозарин» ми зараховуємо до класичного взірця цього жанру – т. зв. «новел із соколом». Фабула твору розгортається довкола постаті представника нової влади – «хозарина» Брунса. Оповідач, як і в більшості новел, уміщених у збірці, – також активний учасник подій: він – повстанський агент при більшовицькому штабі. На Брунса, голову «чрезвичайки», полювали всі «драмгуртки» околиці (так умовно називалися повстанчі загони) «за його підлу жорстокість при переведенні революційних наказів. За його погорду до всього, від чого лише тхнуло нашим минулим, а ще більше нашим майбутнім [281, с. 41]». Брунс вирішив улаштувати в

містечку антирелігійний мітинг. Надворі – спека, тому вирішено про- водити мітинг у костелі.

Ключовими образами новели є опозиційні образи «хозарина» й готичного костелу. Перший образ символізує ворожий до українсько- го буття й ментальності психотип чужинця, що ненавидить «наше минуле», а «ще більше – наше майбутнє» (Л. Мосендз). Він з'явля- ється на початку твору в репліці Давида, згодом оприявнюється як візія семітського бога, що постала в уяві оповідача під впливом врод- ливої зовнішності Брунса: «... задивився був спочатку на нього, при- торочив йому довгу, струмистими кільцями завиту бороду, настро- мив високу шапку, припняв шкіряну запаску, дав у руки бича. І по- бачив перед собою семітського бога. Не Єгови. Лише одного з його слуг, що гонять бичем слухняні отари народів під п'яту свого пана [281, с. 42]». Опозиційним до цього образу є образ готичного костелу. «Сувора готика храму» сама карає промовця, що замахнувся на свя- тиню, зі слів котрого «так і порскала одвічна погорда й ненависть до всього, що не належало до його душі, його віри, традиції» – розібрати з Брунсової запальної промови не можна було майже нічого: «Сувора готика храму, як створена для повільно-роздільної рецитації, трощила могутнім резонансом подлі хазарські вигуки й шпурляла назад слуха- чам непотрібні акустичні відпадки... [281, с. 45]». Як ми вже зазнача- ли раніше, на формування світогляду Л. Мосендза значною мірою вплинули культурософська доктрина О. Шпенглера, ідеї Ф. Ніцше, А. Шопенгауера. Тому на ідейно-оцінному рівні композиції новели «Хозарин» образ «сувора готика храму» постає й ідеологемою, що сконцентровує в собі домінанту європеїзму художнього мислення Л. Мосендза. Зв'язок готичної архітектури із середньовічним європей- ським сприйняттям світу й сучасною ментальністю європейця під- креслено в уже згадуваній нами праці О. Шпенглера: «Я», закинуте в глибокій самотності в просторі, – ось що таке фаустівське життєвідчут- тя [443, с. 510]; «Це «Я» підноситься вгору в готичній архітектурі... і тому вся фаустівська етика є чимось «вгору»: удосконалення «Я», мо- ральна робота над Я, виправдання Я вірою і добрими вчинками, повага Ти в ближньому заради власного Я (...) [443, с. 489]». Як далеко від фаустівської етики світогляд «хозар», котрі – як тут знову не зачиту- вати думку про «нового кочівника, паразита», «переповненого глибо- кою антипатією до селянства (і до його вищої форми – земельної шлях- ти)» (О. Шпенглер), – нищили українське село – оплот, твердиню нації, спланували й втілили в життя жахливу акцію голодомору.

Новелістична майстерність Л. Мосендза полягає не тільки в до- сконалому «опануванні формою» (Л. Нигрицький), але й в умінні реалізувати через досконалу композицію ідею, важливу не лише в контексті окремого твору – значиму в контексті усїєї збірки, зреш- тою, усїєї творчості й життя автора: різьбити «фаустівську людину», українця, що здатний бути лицарем і героєм, а не покірним «тоєм». «Новелістичною несподіванкою» в читацькій рецепції постає не роз- права повстанців із Брунсом, а «таємниця» начальника «чрезвычай- ки»: «Хлопці витягли їх за ноги. Обоє, Брунс і Рея, були майже пере- половинені струмком куль. Але голови були цілі. А над чолом у Брунса ще міцно трималася добре прикріплена скринька закону. Ви- кручена до голови волохата рука була оплетена ритуальним ремін- цем... Хозарин, що так підло й жорстоко нищив релігію гоїв, мав для себе іншу засаду й інше її переведення... [281, с. 47]».

Центральним образом, довкола якого моделюється сюжетно-ком- позиційна вісь новели «Роксоляна», є узагальнений образ запрода- нства, зради, що конкретизується в психотипі «новітньої Роксоляни». Сюжет розгортається як спростування тези про неправдивість, вигаданість долі історичної Роксолани. Один із відвідувачів клубу розмір- ковує над цією проблемою: «... як могла Роксоляна до тієї добровіль- ності дійти? Бо ж як вона могла забути ніч, коли люди її чоловіка, хай і султана, спалили її дім, пробіли списом матір, згвалтували сестер і задушили арканом батька? Хіба це забувається? А як могла забути шлях ясиру через Дике Поле? Ті покривавлені ноги, потріскані від нагаїв плечі бранців, безумні очі бранок? [...]. Чи не здавалося їй, щасливій матері султанських дітей, що ось вона плекає в них найлю- тіших ворогів свого народу... Не можу я зрозуміти одного: як могла вона забути й примиритися? [281, с. 49]». Після такої інтродукції вступає голос наратора, – Давид розповідає нову історію, цього разу – «про модерну Роксоляну, модерного султана, про нашу живу сучас- ність». Основу фабули новели становить історія кохання інженера й доньки начальника станції – «расової пари» красивих молодих лю- дей, свідомих українців. Здавалось, «це була дійсно пара, яку зрідка на- рує мудра природа, щоб показати решті живих усю глибину й кра- су досконалого кохання [281, с. 54]». Однак випробування на міц- ність це кохання не витримало. Адже був магічний дев'ятнадцятий рік, час, що випробовував усе й усіх на справжність.

На станції розмістився революційний штаб, очолюваний колиш- нім старшиною регулярної московської армії. Начштабу, певний у

своїх перевагах, розлютився, коли інженерова наречена відкинула його залицяння. У місті було оголошено надзвичайний стан. Від кожного мешканця вимагалось під страхом розстрілу негайно здати до штабу всю зброю: за умов невиконання наказу – розстріл. Хитрий більшовик придумав безпрограшний план знищення суперника: інженера не було тиждень удома, тож трус робили за його відсутності й, законмірно, знайшли в помешканні зброю. Його чекав розстріл. Бідолашна наречена ходила ледь притомна, а в день розстрілу коханого пішла благати помилування в ненависного їй начштабу. Інженер мужньо прийняв смерть – він не благав і не принижувався, а вів себе й в останні хвилини з великою людською гідністю. Наречена ж не поверталася від начштабу...

Новелістична несподіванка, «пуант» аналізованого твору пов'язаний із суто новелістичним принципом розкриття характеру в творах такого жанру: «як удар блискавки в дерево». Оповідач повернувся до міста через два тижні: «Тоді бачив і наречену мого інженера. Штаб саме вирушав з міста. У гарному повозі сидів начальник, веселий і сяючий, а біля нього така ж весела і, здавалося, навіть балакуча наречена мого покійного шефа... [281, с. 62]». Репліка Давида – «у легенді... нічого не говориться про часову дистанцію, яка ділила нещасливу українську дівчину від щасливої турецької пані. Мабуть, не була та дистанція довша, ніж для модерної Роксоліани» – становить своєрідну рамку фабули. Однак новела не могла закінчитись на такій ноті – канон жанру вимагав закінчення на домінанті, окрім того, за відсутності героїчної домінанти цей твір просто випадав би з єдиного поля дії наскрізної ідеї цілої збірки. Тому справжня кульмінаційна вершина перенесена у своєрідний епілог. На запитання одного зі співбесідників, чи не відомо, як склалася доля цієї Роксоліани далі, Давид спокійно відповів: «... на виїзді з Четверного [...] ми закопали увесь, цілісний штаб. До одного! [...]. І Роксоліану теж... [281, с. 63]».

Типовою новелою з філігранно відточеною архітектонікою, вісью якої став ключовий образ, є твір «Великий лук». Тут збережено, як і належить у класичній новелі, гостроту несподіваного звороту наприкінці новели, центр уваги, згідно із жанровим каноном, зосереджено на розв'язці, а не на самій події (останнє властиве оповіданню). «Соколинний профіль» новели – папуаський лук, привезений мандрівником із Нової Гвінеї й подарований родині Яхненків. Історія появи лука в козацькій родині – це водночас і експозиція твору, передісторія фабули, і вдалий композиційний прийом акцентування читацької уя-

ви за рахунок виведення на поверхню тексту ідейно-сюжетного «нерва», що проходить через усю тканину новели. Уже в перших рядках твору завдяки цьому наскрізному образу задається певна тональність оповіді – тональність героїки. Адже лук колись належав славетному воїнові – папуаському чаклунові, до того ж умів «передповідати смерть», «але смерть не від старечого нездужання, не від хвороби, не в тіні приморського гайку. Ні, смерть бойову, войовничу: спис проти спису і кий на кий... [281, с. 86–87]».

Саме довкола наскрізного образу, що стає й символом чеснот, визначальних для психотипу лицаря: мужності, сміливості, відданості, честі, любові до батьківщини, сповідування високих ідеалів служіння рідній землі, – моделюється не тільки подієва, фабульна частина сюжету, але й конфлікт твору, значною мірою «запрограмований» ключовим образом.

Лук стає і символом поновлення перерваної духовної естафети поколінь колись справді аристократичної української родини Яхненків, національна пам'ять якої відродиться аж в останньому їх нащадкові. Із давньої слави козацькі нащадки вже не пам'ятали нічого – натомість «родова слава» «гонила рід і надалі по бойовищах слави чужої [...]. Усюди, де проходила чужинча слава, кривавився старий козацький рід. І нарешті загубив і сліди споминів про своє славне українське минуле, не признаючись до нього ані в півсні родових легенд. Жив уже для нової, чужинчої, слави, вслухався в її заклики до козацької честі й крові... [281, с. 88]».

Із загибеллю голови родини в Маньчжурії, смерть якого во ім'я чужої ідеї й чужої держави провістив своєю «грізною нутотою» лук, прийшов у світ наймолодший Яхненко – Марко. У ту грізну й страшну ніч бриніння лука підтвердило не тільки героїчну смерть, але й поворот до життя давнього козацького лицарського духу, що вповні втілювався згодом у долі юного Марка. Весною Яхненки отримали листа, що містив підтвердження героїчної смерті полковника: «Із боєм га гордістю читала родина переклад японської реляції про смерть Маркового батька. Чесний ворог з пошаною й подивом висловлювався про хоробрість полковника, що сам один, покинутий вояками, боровився до останнього. Він упав між кількома зарубаними самураями. Вороги поховали його як героя з військовими почестями і засвідчили родині своє співчуття й подив... [281, с. 91]».

Отже, життя Марка Яхненка, що почалося з бринінням лука – на високій ноті причетності до героїчного, – в зародку долі запрограмо-

ване на реалізацію лицарського кодексу. У структурі твору ця «напередзаданість» долі й характеру мусить вирізьбитися на сюжетнім тлі силуетом героя. Тобто маємо в ключовому образі натяк на модель сюжету, за умов реалізації якої новелістична несподіванка в характеротворенні майже неможлива – той, хто народився під бойову пісню великого лука, хто успадкував із перших хвилин свого життя славу останніх хвилин батькового подвигу, мусить жити за законами вищо-го імперативу.

Марко ріс допитливим, з книг розкішної родинної бібліотеки він увібрав конкістадорський дух і бажання відкривати світ, а великий лук, що й далі висів над ватраном у кімнаті, різьбив його дитячі мрії в прагнення звитяги мужчини-воїна: «... він бачив себе струнким і сильним мужем, що, притиснувши ногою один кінець лука, влучає міцною стрілою в ворожу ціль [281, с. 92–93]». Та одного разу хлопець знайшов у шафі «стародавні книжки, сіро-жовті від пороху й віку». Відтоді почала відроджуватись пам'ять козацького роду в юному Яхненкові: «Це були свідки забутої батьківщини. Свідки українського роду, що колись був зрікся сам себе. Свідки, що століття ховалися в невиді забуття, не об'являючись нікому. І нарешті дозволили діткнути себе малій дитині. І ожили [281, с. 93]». Марко, мов сп'янілий, «пив із таємного джерела відродження» – у його «дитяче тіло повернула вже родова душа».

Тим часом почалися грізні воєнні події. І знову забринів великий лук – цього разу провіщаючи загибель Маркових брата й дядька. Після цього лук зник із покою, і Марко більше його не бачив. Здавалося б, ключовий образ новели не виправдав сподівань – живий нерв твору обірвано, і він уже не вибухне потужною енергією кульмінаційної вершини. З початком революції Марко-гімназист, у душі якого спалахнуло, «нагло вибухнувши полум'ям нації», поняття «Україна», повернувся в родовий маєток: «Таємно зникли із стін портрети царів і з горища об'явилися суворі гетьманські обличчя в спорохнявілих рамах [281, с. 95]». Тепер ті невиразні мрії, що навівав йому колись великий лук, набули чіткої й завершеної форми: «Його боліло, що замалий він і не може ще носити ані сірого жупана, ані шаблі, ані сидіти на коні, як новітні «зацні рицери» [...]. Відчував лише, як грає й шумить у нім відроджена українська завзятість [281, с. 96]». І час для цієї «завзятості» настав: у маєтку Яхненків розташувався штаб українського війська. Більшовицька інтернаціональна бригада взяла у вогненне кільце українських воя-

ків. Сили були нерівні, і козаки мусили скласти зброю. Останнім, кого ледве відірвали від кулемета, був Марко. Та більшовики не дотримали обіцянки: тільки-но останній український вояк склав зброю, як почалися знущання й грабунки.

Від бабусі й матері Марка грабіжники вимагали показати, де заховані родинні скарби. Жінки мужньо мовчали, тоді один із нападників «схопив під горло стару Яхненчиху, другою Маркову мати й стиснувши щосили, затряс ними, як осінніми яблунами [281, с. 99]». У ту ж мить Марко кинувся на ворога.

До тям хлопця прийшов у темній комірчині, зі зв'язаними ногами й заломленими назад руками. З великою мужністю терплячи біль, майже втрачаючи свідомість, Марко все ж звільнився від мотузок і кинувся шукати бодай якоїсь зброї, щоб поквитатись із кривдниками, та раптом знайшов колись зниклий папуаський лук. Тепер у нього вже вистачало снаги натягти тятиву. І лук знову, після довгої перерви, заспівав свою грізну пісню, провіщаючи й смерть ворога, і народження із вчорашнього хлопчика мужнього воїна: «До мадярина було біля десяти кроків. Нап'яту тятиву вже не можна було втримати. Маркові зійшовся світ лише на вістря стріли, що запірилась у ліве підгруддя. Він пустив... [281, с. 103]».

У пожежі згоріло родове гніздо Яхненків, згорів і папуаський лук – його дух «повернувся до країни предків з величним почотом...». Здавалося б, історія лука завершена. Однак у його останній пісні закладена проєкція долі останнього з Яхненків. Характер персонажа – викінчений, «випробування характеру» пройдене з гідністю, сюжетна лінія завершується щасливо для персонажа. Однак фінал «хеппі енд» для новелістичного типу мислення не органічний, тому максимальна емоційна напруга новели вибухає у фінальній, досить стриманій, репліці оповідача: «Цю історію розказував мені, – докінчував своє оповідання Давид, – молодий Марко Яхненко. Невдовзі перед тим, як одійти в останню партизанку. Щоб не повернутись [281, с. 104]». Це останнє речення сягає такої ж емоційної напруги, як і ключові моменти твору, воно наснажене духом високого трагізму й героїки, тут – і новелістичний вендепункт, і катарсис.

У новелах збірки «Людина покірна» поведінкова модель чільних персонажів твориться в системі світоглядних координат «вісниківців» і детермінується «філософією» та «естетикою чину». Пасіонарна енергетика героїв творів Л. Мосендза скеровується національною ідеєю.

3.2. Українська людина на перехрестях історії: проза Уласа Самчука («Волинь», «Кулак», «Марія», збірка новел «Віднайденний рай»)

Проблема зображення людини в літературному творі – одна з чільних у літературознавстві. Як ми вже наголошували в теоретичному розділі, художній стиль (як у широкому, так і вужчому розумінні) характеризується передовсім антропоцентричними й антропософськими вимірами. Адже форма художнього твору в багатьох аспектах визначається тим, як відчуває автор свого героя, котрий є організуючим центром висловлювання. І це «відчуття» має, серед багатоманіття інших, принаймні, на рівні пафосної тональності, найзагальніші перспективи: героїчно-трагедійну, лірично-медитативну, гумористичну, реалістично-психологічну. Аналізуючи літературу «пораженческого» спрямування, Д. Донцов підкреслив як одну з чільних вад літератури такого гатунку неспівмірність цих перспектив [112, с. 259]*.

Публіцист із жалем й обуренням констатував, що в «кривому дзеркалі нашої літератури» навіть європейський тип «надлюдини» трансформувався в «підлюдину». У гострій критиці Д. Донцова є рація – література, позбавлена великих і справжніх почуттів (за М. Євшаном така, що імітує катарсис), оперта на філософію обивателя – «млосну і безкровну», справді протиставляє «людину» «героеві», виводячи як чесноти характеру «мрійливість», «сентиментальність», втечу від життя – тобто, моделюючи національний характер, як образно висловився Донцов, за пасивною філософією «вічного хохла».

Новий рівень інтелектуально-чуттєвої свідомості, такої, що базувалася на філософії чину, а відтак брала її за вихідну точку моделювання національного характеру в художньому творі, засвідчила проза Уласа Самчука. Образи-антропологеми його епічних полотент та новелістичних форм глибинною наповненістю характерів представників «чорноземної раси» заманіфестували Франкове «...мужик – пролог, не епілог». У створеному Самчуком образів-характерів волинського селянина «людина» не заперечує «героя» – персональний світ «Волині», «Марії», «Кулака» представлений постатями цілісними, сповненими вітальної енергії чину, спрямованої на підкорення довкілля й життя.

* Донцов Д. Криве дзеркало нашої літератури // Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов [репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто)]. – Львів, 1991. – С. 259–278.

Саме тут корениться ядро індивідуального стилю Самчука, сила й енергія якого міститься в активній спрямованості на осмислення світу та естетичну організацію його «хаосу». Письменник своїм могутнім нарративом, закоріненим у глибинній національній традиції, прагнув регенерувати український космос як космос хліборобської нації – «чорноземної раси» – з пекла мороку й темноти, що поглинули Україну в радянській імперії, тому не дивно, що потужна енергія Самчукового слова несе у собі націєствердний вітальний код. Художні образи його романів наділені особливою смістю й життєвою силою – вони стали концентрованим утіленням життя.

Проза У. Самчука також засвідчила відхід від закритої стильової системи, характерної для класичної романістики XIX ст. – закритої у відношенні до вираження авторської свідомості. Самчук постає як творець оповідної форми, яка активно розвиває принципи суб'єктивної багатоплановості оповіді, збагачує цю систему розмаїттям персонажних планів, – «характеризує дійсність її власними «голосами», вписаними, однак, у план автора [37, с. 195]». Матеріалізуючись у стилі, спрямованість художнього мислення У. Самчука виразно засвідчує «поетику учасника» – активного підкорювача життя, позначеного максимумом життєвідчуття під знаком мети. Адже «стиль – це і є безпосередньо відчута присутність і вираження цієї присутності в кожному складовому елементі твору й у закінченому творі в цілому [75, с. 260]».

Про безпосередній вплив на становлення Самчукового стилю «силового поля» ідей Д. Донцова свідчить і те, що з 1929 року письменник активно співпрацював з «Літературно-Науковим Вісником», на сторінках якого публікувався роман «Кулак» (1931).

Найвизначнішим досягненням Уласа Самчука дослідники його творчості вважають роман-трилогію «Волинь», справедливо підкреслюючи, що цим епічним полотном митець створив «... гімн Волині, її самобутнім людям, селянській праці, любові до землі, сімейним підвалинам народного життя [214, с. 12]». Саме «волинською сагою» У. Самчук заявив про себе як майстер розлогого епічного мислення, що володіє талантом бачити як долю окремо взятої людської особистості, так і цілого народу; філософа, котрий дошукується відповіді на питання історичного призначення цього народу, речника найважливіших духовних цінностей, що визначають глибинний рівень ментальності нації й підвалини гуманізму. У полі зору митця – становлення національної свідомості волинського селянина у вирі бурхливих по-

дій Першої світової війни, революції, проголошення УНР, польської окупації. Тому персонажі його «Волині» – репрезентанти активної життєвої позиції, суголосної донцовській ідеології «чину», дії.

Прикметно, що в доповіді «Ідейні мотиви моєї творчості», виголошеній в Оттавському університеті 28 лютого 1971 р., автор підкреслив цю пасіонарність власної творчості, її скерованість національною ідеєю: «Мені здавалось, що боротьба є справжнім феноменом життя, але не як самоціль, а лишень засіб до цілі. А тому вона мусить бути керована не лишень сліпим інстинктом як анархія діяння, а також свідомою волею, як організована функція.

Приблизно в засязі такого ідейного наставляння я будував свої творчі задуми, їх типаж і їх філософію [...].

Хотілося бачити українське село, його побут не лишень як об'єкт зовнішнього зображення, а також як суб'єкт певної символічної приреченості, з якої має виступити на кін життя нова українська духовність з новим історичним завданням [353, с. 62]».

У центрі Самчукової волинської «саги» – національний український космос, моделлю якого постає хутір Довбенків та історія українського роду як головної ланки українського етносу. Тому образотворення на сторінках «Волині» тяжіє до монументалізму, адже в сакрумі цього роду, у полі дії його священного життєвого простору все мусить бути позначене рисою справжності, надійності, непроминальності. Така тенденція виразно простежується перш за все у специфіці творення центральних персонажів: потужний імпульс образній системі всього твору задають перші рядки – автор крупним планом подає образ батька, голови родини, її годувальника й захисника: «Батько корчує пні за лісом на вирубі». Ця містка й лаконічна фраза містить «антропологічну проекцію просторової моделі світу» (Н. Плетенчук) усієї трилогії: життєвий простір Володька й цілої родини (як української патріархальної родини на загал) тісно пов'язаний саме з постаттю батька. Матвій Довбенко – образ українського селянина, міцно врослого клопотами в землю, ґрунт, одначе духовним своїм життям скерованого до неба. Матвій нагадує водночас біблійного патріарха й нащадка київського Кожум'яки, звиятного переможця змія, тому в системі образотворення цього персонажа задіяна гіперболізація: «Зросту Матвій великого. Постать його потужна, міцно збудована, «яких сьогодні вже немає». Робота в його руках горить. Ступить – земля гнеться. Ударить кулаком –

довбні не треба. Дуб дубом мужик [355, с. 19]». Самчуків персонаж не терпить фальшу, тому й сам справжній, надійний, як земля, і натхненно-одухотворений працею на цій землі. Автор у характері свого героя постійно підкреслює чільні риси національного характеру, серед яких – креативність, сприйняття праці як творчості, цілісність натури, активний характер.

День для Матвія починається й закінчується молитвою й працею, яку він сприймає як Боже благословення. Осердя його світогляду шкорінене у високих християнських цінностях і в почутті кровного зв'язку із землею. Хутір, сад, садиба, поле – то модель земного раю для старшого Довбенка, однак раю, в якому треба працювати в поті чола, бо земля, не зрошена потом, урожаю не дасть, а «панський», легкий хліб – нетривкий і ненадійний. Тому й дітей своїх привчає Матвій до праці: «...не дай собі спокою, не оплутай неробством, не ляж колодою, хай ти як день, так і ніч трудишся, міркуєш, дбаєш, шукаєш, і тоді Бог тебе благословить» [355, с. 129]. Ця глибока життява мудрість – праця в поті чола як сповнення Божої волі – вирізняла назагал світогляд заможного українського селянина, котрого з приходом більшовиків затаврують як куркуля, «кровопийцу» й візьмуться «експропріювати». Працьовитий, строгий і мудрий, чесний, наділений гострим розумом – таким постає на сторінках «Волині» Матвій Довбенко. Його мова, ваговита, позбавлена половин марнослів'я, розкриває глибину характеру, тривкість його духовної основи: «Без Бога мужик порожнеча. Як ото клуня без снопів чи засіки без зерна [355, с. 30]». Він не мислимий без рідної Лебедщини, Тилявки, Волині – своєї малої батьківщини, що постає «землею обітованою», яка українській людині може дати силу ствердитися у світі» (Р. Мовчан). Тому слушною є думка дослідників про образ рідної землі як ключову метафору, що пронизує всі рівні тексту: «Від цієї ключової метафори – відштовх до ширших, символічних розгортань, та до її конкретизації в образі Волині [274, с. 112]». Саме завдяки функціонуванню цієї ключової метафори на рівні всіх складників художнього світу роману Самчукові вдалося створити й напрочуд цілісний образ українського селянина, що поєднав у собі «людину» й «героя».

Прикметно, що цій меті підпорядкована вся образна структура роману. Як відомо, важливою характеристикою внутрішнього світу художнього твору, окрім «соціального та матеріального середовища», «законів психології та руху ідей», є «ступінь та особливості візуалізації, ейдетичність художнього світу, яку розуміємо як тривкість та

яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі [164, с. 85]»*. Візуальний складник Самчукової прози напрочуд виразний і яскравий, охоплює все розмаїття навколишнього світу – пейзажі, інтер'єри, портрети персонажів. Завдяки такій виразності створюється стереопросторова картина буття, в якій пульсує «енергетика митця» і «енергетика твореного ним тексту» (Г. Клочек). Тому й природа на сторінках роману постає і як самоцінний прекрасний образ, покликаний увиразнити основоположний для Самчукової прози міф України як «Тerra mater» – родючого чорнозему, матері-годувальниці, своєрідного «*imago mundi*». Справедливо підкреслила С. Барабаш «незвичайність» Самчукового пейзажу, який у художній реальності його творів займає особне місце, бо «найглибше виражає характер українського мислительного космізму, органічної вписаності окремої людської долі – в усьому комплексі прекрасного і трагічного – у закони всесвітнього буття [25, с. 173]»; «кожен пейзажний малюнок дихає повабом реалістичного живопису, повнозвучністю людського життя, транслюючи енергію злагодженої, надійної буттєвості [25, с. 175]». Природа постає на сторінках твору найчастіше як храм для молитви, як джерело непроминальної краси, що живить хліборобську душу: «Який ранок! Сонце, скрізь сонце, по всіх верхах, по вербах, по вільхах, по соснах, по дубах. Світ – храм, а в нім засвічено всі свічі [355, с. 145]».

Земля предків – єдине, чим вимірюється справжність буття людини, – стає в романі (та, зрештою, в усій творчості письменника, як і в його долі) «ключовим просторово-архетипним концептом», «каталізатором основної проблеми – екзистенційного вибору ідентичного простору, індивідуального та національного, глибинного осмислення сенсу життя, починаючи з предметно-дитячого світосприймання і закінчуючи апологією вічних законів, через призму фундаментальних архетипів Батька і Сина [316, с. 43]».

Роман «Волинь» заявив про прихід в українську літературу прозаїка з потужним епічним мисленням, митця, котрий створив «романну структуру нового рівня художнього синтезу» (С. Бородіца) й оригінальний авторський стиль, над приналежністю якого до дискурсу модернізму чи реалізму літературознавці дискутують і сьогодні. Самчук увійшов у скарбницю національної літератури вже тим, що змо-

* Клочек Г. «Художній світ» як категорійне поняття // Клочек Гій. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 73–102.

делював наратив, який звучить як «природне слово архегипного оповідача» (М. Ткачук), тобто він став творцем потужного метанаративу про національне життя.

Створення національного епічного роману передбачало задіяння усього пласту національної літературної традиції, тому, як підкреслює М. Моклиця, «в цілому метод і стиль роману є послідовно реалістичними, засоби – чітко функціональними, призначеними для найвиразнішого показу історії [276, с. 155]». Однак реалізм «Волині» – не рівноцінний реалізові попередньої доби чи культивованому в радянський час соцреалізові. У Самчуковому стилі, попри значну питому вагу публіцистичності, чітко проступають риси оновленого реалізму, характерного, до прикладу, для польської літератури 20-х років ХХ ст., в якому центр тяжіння зміщувався з об'єкта на суб'єкт, що вело до поглиблення психологізму. Тенденцію до поєднання в авторській стильовій модифікації реалізму з елементами модернізму наголошують В. Шевчук [431], Р. Мовчан [274; 275], Я. Поліщук [324], Ю. Мариненко [227], С. Бородіца [54]. Однак слушним бачиться і міркування М. Моклиці щодо творчого методу Самчука: «... було б дивно, якби письменник, знаходячись в епіцентрі розвою модернізму, писав свою прозу за зразками старосвітського українського реалізму. Жоден реаліст ХХ століття впливу модернізму не уник. Але приналежність до методу визначає домінанта: Самчук ніколи не був настільки суб'єктивним, аби підпорядкувати собі об'єкт [276, с. 147]».

Проблему «реалізації Уласом Самчуком національної реалістичної традиції в силовому полі модернізму» розв'язують (зокрема Р. Мовчан) шляхом аналізу «об'єктивного іманентного зв'язку кожного тексту із своєю національною традицією», наголошуючи передусім на визначальному для всієї художньої системи реалізму та реалістичної свідомості принципі деталізації, «суспільній детермінованості людини», хронікальному принципі як основі реалістичного наративу, властивим і Самчуковій «Волині», а також «національній детермінованості» світогляду й поведінкової моделі його персонажів. Зрештою, висновок науковця не суперечить наведеному нами попередньо міркуванню про «оновлений реалізм» Уласа Самчука – навпаки, потверджує його: «... художня свідомість Самчука рухалася від занурення в густе аналітичне письмо («Волинь») до романтичної умовності, зокрема неоміфу морозового хутора, що може прочитуватися і як універсальна картина світу. В романі «Морозів хутір» ще більше, ніж у «Волині» та «Марії», простежується

оновлення реалістичної традиції, яку Улас Самчук трансформував у силовому полі модернізму [274, с. 115]».

Жанрово-композиційна структура роману значною мірою вмотивована також нарративною стратегією твору: осмислення подій епохи відбувається крізь призму світосприйняття окремих персонажів, що на рівні нарративу задіює модель героя-наратора, котрий оцінює й інтерпретує події. У «Волині» цей наратор максимально наближений до самого автора, чим визначається й рівень автобіографізму. Слід підкреслити, що Самчук застосовує стильові конструкції, в яких героєві надається свобода самовираження. Окрім того, твір виразно поліфонічний – «багатоголосся роману розбудоване так майстерно, що це справді нагадує симфонію з десятками, сотнями голосів, кожен з яких веде свою партію, долучає до загальної картини буття свою маленьку історію [276, с. 154]».

«Волинь» (зокрема перша книга трилогії) викликала сплеск позитивних відгуків критики та читацької аудиторії. У 1934 році львівське «Товариство письменників і журналістів ім. Івана Франка» визнало її кращим літературним твором року. Літературні оглядачі часописів підкреслювали тип активного героя-селянина, що з появою Самчукового твору вперше представлений у нашій літературі: «Це справді перше в нашій літературі появляється такий тип селянина... активний, творчий, що знає свою мету і свідомо, витривало до неї змагає» (Назустріч. – 1934. – 1 листопада); «Волинь» Самчука вперше вводить у наше письменство тип активного хлібороба-землевласника [...] мораль українського селянина сувора й неподатлива на всякі спокуси, має в собі щось крицево-спокійного, мов те осіннє сталеве небо. Крицева, бо спирається на вірі в Бога» (Нова зоря. – 1934. – 28 жовтня). Літературний оглядач «Вісника» особливо акцентував на ідейній домінанті твору – активному світогляді, волі й чину, носіями яких є центральні персонажі твору: «Волинь» є справжній твір справжньої літератури... Є це організм, що живе й пульсує власним, волею письменника наданим йому, окремим життям... є матеріалізацією духовної енергії. «Волинь» є книгою здоровою й оптимістичною, музика її звучить переможно... «Волинь» є [...] кремезною селянською епопеєю, що піднімається до височини майже героїчного епосу» (Вісник. – 1934. – Кн.12).

Наступний роман письменника – «Кулак» – підтвердив належність прози Уласа Самчука донцовській парадигмі західноукраїнської та емігрантської літератури й засвідчив подальші пошуки автора на

жанрово-стильових теренах. Якщо «Волинь» має чіткі ознаки роману-епопеї, то в цьому творі, назва якого постає ідеологемою, гранично прозоро, навіть провокативно-відверто вияскравлюючи ідейно-світоглядні позиції автора, Самчук відходить від обраної ним у попередньому романі розлогості епічного мислення й експериментує із жанровою формою. Дослідники справедливо говорять про «вихід за межі романного інваріанту, зумовлений основним структурним чинником роману У. Самчука – «відкритістю», синтетичністю жанру. Структура роману «Кулак» своїм естетичним і семантичним полем охоплює соціально-психологічний роман з елементами новелістичного, авантюрного та ідеологічного жанрового різновиду. Це структурно-складне і оригінальне за формою утворення, котре впевнено підтвердило творчі і новаторські можливості реалістичного роману ХХ ст. [54, с. 129]».

Справді, першу частину роману становлять новелістичні замальовки, що нагадують шкіци вуглям, – чорно-білі, без пластичних заокруглень, портрети-нариси тих колоритних постатей, з якими звела доля центрального персонажа твору Лева Бойчука у в'язничній камері. Наскрізним для роману є хронотоп дороги (він становить своєрідну композиційну вісь твору), що починається на перехресті за селом, звідки вирушив у свою життєву мандрівку Лев – спочатку зорієнтувавшись на схід, до кордону великої й невідомої, однак омріяної держави, у якій селянський син мав би право вчитися, право здобути своє місце в житті як частинка великої нації. Від каторги в тій омріяній державі, що насправді (як про це довідався Лев у польській в'язниці від утікачів із СРСР) була великою тюрмою народів, Бойчука (як, зрештою, свого часу й Самчука) урятував арешт на польському кордоні. Шлях на схід виявився не тією широкою дорогою, про яку мріяв персонаж, – замість «битого шляху» – манівці. І в системі художніх образів роману така трансформація наголошується чітко й виразно: «Вийшли за село: надбитий шлях. Не битий він тепер. Порослий споришем, бур'яном, він веде до замкненої границі, служачи ще незавидну службу польової дороги. Минулося його колишне... Події перетяли його гострим мечем, як ниточку [358, с. 8]». Життєвий шлях Лева мусив пройти через застінки келії №12, через осмислення багатьох проблем, що раніше сприймалися ним на віру з порожньої балаканини більшовицьких агітаторів. Адже досі Бойчук «стояв у передніх лавах борців та протестуючих [...]. Маючи дещо романтичної закваски, він просто таки мучив себе тим, що ні разу не вдалося йому дійсно постраждати за «великі ідеали» [...]. Часом уда-

вав з себе безробітного, нічого не робив, голодував, ходив покопирсаними хідничками містечка, кресав подертими черевиками каміння, нарікав на уряд, на світову буржуазію, хотів робити демонстрації, будувати барикади, потрапити у в'язницю... Але голодуючих та безробітних було... мало. Усі чим небудь займалися, навіть он Рухля стара, вусата жидівка газетниці, і та не хотіла бути ані безробітною, ані демонструвати [358, с. 10]».

Звільнитися від зайвої, нахапаної з чужої ідеології половини допомогли Левові знайомства в тюремних застінках із незвичайними людьми, кожен з яких пройшов свою Голгофу. Визначальний вплив на Бойчука справили не стільки розповіді Йорданова про «страшне ГПУ», що «виповнює собою цілий зміст того далекого незнамого життя», скільки його долоні, пробиті п'яними матросами в застінках того ж таки ГПУ: озвірілі «слуги революції» вирішили розп'ясти «Русь і її заправського купця».

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

Галерею образів «келії №12» завершує образ художника Павловського. Саме Юрій Павловський стає для Лева втіленням вищої людяності та гідності. Цей дивак, очі якого й у страшних в'язничних умовах «ллють тепло й щирість мудрого створіння, якому Бог звелів зватися людиною [358, с. 80]», допомагає хлопцеві остаточно звільнитися від будь-яких ілюзій щодо марксистського вчення, розкриває всю облудливу ницість привабливих гасел про рівність і братерство. Павловський стоїть вище інстинктів голоду й самозбереження, він зберігає за будь-яких умов людську гідність. Його незвичайний і тяжкий життєвий досвід («кілька разів стояв перед смертю навколішках», «пройшов усі ГПУ») дає йому право зробити філософські узагальнення про причини бездержавності українців і ті ліки, якими варто лікувати вади національного характеру – «наша, так звана, людина мусить бути пропущена через страшну муштру, через огонь [...]».

П'ятьдесят мільйонів одного пана не дали. Мільйони плебеїв [358, с. 85]». В уста цього персонажа Улас Самчук вклав ледь не чільні засади донцовської концепції формування національного характеру, зокрема прагнення чину та плекання залізної волі. Автор підкреслює, що саме знайомство з Павловським завершило формування світогляду Бойчука – з в'язниці він вийшов дійсно Левом.

Улас Самчук зовсім не випадково і не як данину моді взяв епіграфом до свого роману рядки з Ніцше. Адже весь роман – про становлення й гартування волі й чину центрального персонажа.

Друга частина роману – це шлях Лева Бойчука до успіху, позначений прагненням власні життєві успіхи поставити на користь нації, навіть якщо доведеться задля цього пожертвувати особистим. Усепоглинаючою пристрастю Лева стає праця: «Я люблю працю. Це просто мій чорт». Від невеличкого тартака – до паперової фабрики, що дасть працю сотням сотень робочих рук, – такі його амбіції. Задля них він готовий відмовитись від кохання, задля них він не зупиниться перед погрозами фізичної розправи. Завзятості Бойчука не спиняє ні розправа страйкарів із його напарником, ні пожежа, що знищила майже всі плоди його праці. Він відчуває себе господарем на цій землі, відчуває відповідальність перед нею, тому сповнений рішучості не дозволити обдирати її та власний народ «мільйонам голопасників, що з цілого світу налізли сюди голопасничати на безсиллі й нещасті тутешнього люду [358, с. 206]». Саме ці «голопасники» прагнули знищити Лева та його фабрику, і серед тих, хто підбурював страйкарів, поліція заарештувала давнього знайомого Лева – Йосю Китаю, що правда, прізвище в нього було вже на «ко».

Не випадково роман закінчується образом лісової дороги, якою йде старий Шабелян. Саме такі, як він, господарі, «сіль землі», стануть основою, фундаментом тієї грандіозної націєформуючої справи, яку задумав Бойчук. І дорога веде цим разом не на манівці чужої «Фата моргани», не до сірих смугастих прикордонних стовпів, а до розкішного, вимріяного Шабеляновою уявою поля – до власної щасливої долі.

Романом «Кулак» Улас Самчук прагнув дати відповідь на болючі питання часу про історичну долю України та її призначення, показати народження нової української людини – активного підкорювача життя, котрий не обмежує діяльність рамками малої батьківщини, а готовий до чину во ім'я своєї нації й України.

Розповідь про долю української людини, показ гартування її характеру письменник продовжив у романі «Марія». І хоча оглядач «Дзвонів» зауважив чомусь у творі «психологію пасиву» персонажів, роман сповнений потужної енергетики митця і твореного ним тексту. Ця потужна енергетика Самчукового стилю, спрямована на звинувачення сталінського режиму, що вчинив геноцид проти української нації, була на споліх перед загрозою червоної чуми в планетарному масштабі.

Улас Самчук, вірний обраній ним у «Волині» розлогій епічній манері, розповідає в «Марії» про долю народу на прикладі долі окремої людини. Вітальний простір роману означається першим усміхом маленької Марії й закінчується останнім ударом її вимученого голодом і горем серця. Іконографічний «малюнок» матері з немовлям біля грудей, яким розпочинається роман, не випадковий: завдяки йому ідейний вектор твору вже з перших сторінок неухильно спрямовується в трансцендент – автор, оповідаючи про «труди і дні» Марії, її страдницьку смерть, оповідає світові про «Божу Матір, вбиту штучним голодом в Україні тридцятих років». І все ж, як слушно підкреслює В. Шевчук, задум роману не вичерпується показом геноциду українського народу: «... не саме явище голоду цікавить тут автора і не політична його оцінка – проводиться та ж таки ідея роду українського, а сам голод стає останньою ланкою його руйнації й загибелі під ударами жакливого апокаліптичної сили буття, зумовленої колізіями антигуманних і антилюдських збурень ХХ століття від нововитворених ідеологій, в які той рід потрапляє [431, с. 31]».

Проблематика роману дійсно надзвичайно багата: тут і одвічна проблема людського щастя, у Самчуковому варіанті розкриття якої відлунують сковородівські настанови й «філософія серця», проблема життєвого вибору – активного кермування своєю долею чи квітизму, проблема любові й зради, національної самосвідомості й манкуртства, проблема інвазії ідеології, чужої українській ментальності, антигуманної, яка спустошує душі й землю, і протистояння їй силою духа.

В образі Марії автор втілює кращі риси земної матері, українки. Далека від ідеалізації, вона постає повнокровним художнім образом людини, котра прагне щастя й бореться за нього – бореться любов'ю і працею.

Внутрішній світ і поведінкову модель Самчукових персонажів визначає вітаїзм як етнопсихологічна константа сприйняття життя, він виявляється на рівні мікро- й макрообразів твору, лунає в інто-

націях суворо-стриманого голосу наратора, зрештою, стає філософією твору. Торжество життя утверджується в романі в описах колосіння нив, обтяженого плодами гілля дерев, сонячних променів, що пестять землю й людей, запахів родючого чорнозему. Самчук «живописує» словом, його пейзажі насичені вітальною силою, пульсуванням життя, присутністю Творця. Цю потужну вітаїстичну основу роману підкреслив С. Пінчук [314, с. 13], на ній акцентує й літературознавець М. Ткачук: «Загалом у цьому романі домінуючою в зображенні людини є *вітаїстична філософія* та естетика, попри його трагічний фінал перемагає ідея безперервності буття, відродження народу, бо природа вічна [...], то й людський дух вічний, як вічним є безсмертний образ Богоматері Марії, яка уособлює в семіотичному просторі роману Україну [387, с. 391]».

Щодо стильових особливостей «Марії», то тут У. Самчук долає традиційну для української літератури ліричну стихію; його наратив, «монотонно деталізований» (М. Ткачук), позначений ощадністю тропіки, зокрема улюбленої модерністами метафори. Автор віддає перевагу порівнянню, що також на стилістичному рівні Самчукового тексту увиразнює тяжіння оповіді до деталізації. І ця риса також свідчить на користь «оновленого реалізму». Адже, за концепцією метафоричного та метонімічного принципів смислової організації мовлення, запропонованою Р. Якобсоном, саме «метонімічний принцип організації мовлення характерний для героїчного епосу, реалістичного письменства. Дотримуючись відношення суміжності, реаліст метонімічно відхиляється від фабули до довкілля, від персонажів – до просторового тла [137, с. 171]»*. Водночас стильова діаграма твору відчутно позначена синтезом окремих рис модерних мистецьких течій, зокрема імпресіонізму та експресіонізму. Стильові вияви рис поезики експресіонізму в романі притаманні описам апокаліптичних візій. Риси експресіонізму виразно проступають і в стилі останньої частини роману – «Книги про хліб».

Серед стильових особливостей твору дослідники відзначають «подолання традиційної ліричної стихії» та «модерну міфотворчість»: «Максимальний лаконізм і кінематографічна колажність сцен цієї повісті мінімізує її реалістичний наратив, свідчить про пошукову дотичність митця до модернізму. Можна також говорити про модер-

* Ільницький М. Рівень літературних стилів і напрямів / Микола Ільницький, Василь Будний // Порівняльне літературознавство : у 2 ч. Частина I. Лекційний курс : навчальний посібник. Львів : вид. пентр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – С. 164-187.

ну міфотворчість «Марії» [275, с. 57]». На наш погляд, міфотворчість задіяна автором у внутрішній структурі роману не тільки в моделюванні українського хліборобського космосу з акцентом на культурі родини, праці, материнства. Саме сила духовного протистояння всепоглинаючому морокові антилюдської сутності новітньої імперії, сила, яку знаходять у собі чільні персонажі твору – Марія та Корній, їхня любов до світу й життя, віталістична детермінованість їх характерів стають осердям оновленого українського міфу, що паралелізується донцовською ідеологією активного чину.

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

Крицевими дорогами мчать у далечінь поїзди. Там сосни шумлять і виють білі ведмеді. Соловки. Страшне, незабутнє слово, страховище і рана віків. Мільйонна могила України [356, с. 141]».

Репресивна машина, запущена радянською владою, була свідомо запрограмована на винищення цілого народу, його генофонду. Шанс вижити завойовники залишали тільки тим, хто пройшов своєрідний «селективний відбір» на відсутність найкращих, чільних рис української етнопсихології – відрікся від найсвятішого для всіх поколінь українців, відрікся свого роду-племені, утратив віру в сили Добра й Світла, з вільного господаря землі став нікчемним душею рабом. Улас Самчук із суворою документальністю «літописця «времєни лютого»» показує трагедію українського села, трагедію руйнування українського космосу, трагедію голодомору.

Повертається додому «в більшовицькій шкурі» Максим, котрий із дитинства не любив ні землі, ні праці. Легко прищепилася в його порожній душі страшна бацила нової віри: Максим був «шарпатюгою», а революція дала йому змогу вершити долі інших. Перше, чим привітав «блудний син» рідну хату й матір – «Звів нагана, бацнув раз, і дугий київський образ розсипався на скалки». Цей страшний у своїй глибинній суті епізод є далеко не тільки демонстрацією атеїзму старшого Корнієвого сина. На рівні символіки твору він засвідчує розлам, глибинний «тектонічний зсув» моноліту нації, моноліту, що завжди

тримався силою духовності – світ українського селянина був світом християнських цінностей. Чужі ж «божки» – Маркс і Ленін – Христову науку підмінили вакханалією кривавого ідола. Стріляючи в образ Матері Божої, Максим стріляє у свій рід, своє коріння, у своє майбутнє, заперечуючи його. Він приносить жертву кривавому богові революції (згадаймо персонажа Косинчиної новели, котрий у п'яному чаді стріляє по іконах), остаточно перероджуючись із людської подоби (хай і нікчемної) у новітнього гоголівського басаврюка. Недарма матері здалося, що то її розстріляв Максим. Символічний сон Гната, яким увиразнюються суворо-стримані інтонації наративу про трагедію, оголює сатанинську сутність запроданої душі перевертня – вірний «опричник» більшовизму, Максим зречеться батьків, видасть брата, моритиме голодом село.

З документальною точністю розповівши про трагедію штучного голодомору в українських селах, показавши страшну, мученицьку смерть пограбованих з останньої зернини хліборобів, Улас Самчук засвідчив і силу їх духовного протистояння сатанинській владі. В основі цієї сили – любов як найвищий імператив Христових заповідей. Думкою про доньку та маленьку онуку ще б'ється серце Марії, котра намагається порятувати хоч чимось найдорожчих для неї людей. Гнатовою любов до Марії, сприйняття її страждань і страждань багатьох українських матерів як страждань Матері Божої змушує Гната забути про цінність власного життя. У життєвому подвигу Корнія любов до всього рідного й близького стає вирішальним чинником акту правосуддя, який здійснює він над сином-відступником: «На цьому вчинкові Корнія позначилась (...) вітаїстична, життєва концепція Самчука, його віра в соціальну активність людини до останнього подиху [314, с. 14]».

Образ Марії – української матері-страдниці – підноситься автором до символу України й символу Богородиці також і завдяки вміло віднайденій жанровій формі. «Марія» – твір потужного трагедійного звучання – водночас і гімн життю, любові, і реквієм за мільйонами українських матерів, батьків і дітей, знищених страшною тоталітарною системою. Це обвинувачення сатанинській політиці Кремля перед обличчям історії й свідчення про страшну голодну смерть дітей землі, хліборобів, із чийх рук видерли останню крихту. І водночас це високохудожній роман, у якому проблематика, композиція, образна система зумовлені високою ідейною наснагою, сплетені живими нервами потужної духовної енергії, творять єдину плоть довершеного

художнього твору. Не випадково Самчук обрав для реалізації свого задуму «хронікальну» форму композиції, що видалася західноукраїнській критиці на час виходу роману дещо спрощеною*. Насправді ж завдяки їй твір нагадує жанр «житійної» літератури. Автор на початку роману і в його фіналі наводить кількість днів, прожитих Марією. Справедливо підкреслив С. Пінчук: «Цей прийом задає романові певний, невблаганно послідовний ритм, який веде життя Марії до неминуче трагічної розв'язки. Твір витриманий у високому стилі художньої агіографії, що надає образу Марії вищого, надпобутового сенсу, наближуючи її до біблійних героїнь і водночас мимохіть підносячи цей образ до рівня символу України [314, с. 12]».

Обрана Самчуком жанрова синтетична форма завдяки переосмисленню житійної й хронікальної традиції через адаптацію агіографічного мотиву випробування, уявлення про життя людини як арену постійної боротьби сил зла із силами добра в художньому світі роману ХХ ст., сприяла розширенню поля психологічного аналізу та вдосконаленню прийомів моделювання внутрішнього життя персонажів твору.

Проблема призначення української людини, її випробувань на перехрестях історії стала центральною і в новелістиці письменника (збірка «Віднайдений рай»). Написані далеко від рідної Волині новели й оповідання збірки еманували в ілюзію «віднайденого раю», «Тера матер». До збірки ввійшло дев'ять творів, імпресіоністична «розмитість», настроєвість яких поєднується з етнопсихологічною парадигмою як сюжетотворчим чинником, що оприявнюється і на рівні макрота мікрообразів (зокрема тропіки), і на рівні ідейного вектора (як опозиція затхлого міщанського бачення світу, дріб'язковості його проблем – і органічної потреби жити, сповідаючи високі ідеали служіння батьківщині). «Віднайдений рай» Самчука творить симфонію настроїв, вражень, серед яких домінантним є ностальгія, болюча до щему потреба вдихати рідне повітря. Твори, що ввійшли до збірки, у художньому та ідейному планах нерівні – за умов домінування імпресіоністичної манери письма тут є риси романтики вітаїзму («По-справедливому»), подекуди – натуралізму. Новела «На двірці» поєднує стильові риси експресіонізму, натуралізму та імпресіонізму – тут імпресіоністична орнаментальність покликана увиразнити жах буття, страх перед без-

* Сімович В. Літературна нагорода 1934 р. / Василь Сімович // Сімович В. Праці у двох томах. Т. 2: літературознавство; культура / упоряд. Л. Ткач, О. Івасюк, за участю Р. Пилипчука, Я. Погребенник; передм. Ф. Погребенника. – Чернівці, 2005. – С. 396–397.

глуздям смерті, бо смерть персонажа цього твору жаклива якраз своєю безглуздістю на фоні офірної смерті героя новели «По-справедливому», що впав, «зрізаний кулею чужого зайти на власних ланах». Гостро іронічна палітра «Авс-фіну» малює образ обмеженого емігранта-богуза, що продовжує галерею, започатковану Самійленковим «патріотою». Такі ж іронічні ноти звучать і в новелі «Віднайдений рай». Якщо для персонажа «Моєї осені» цей рай – утрачений, бо на карті, куди він дивиться щовечора, бачить «синього птаха з відбитим крилом», бачить свою сплюндровану батьківщину, то успішний юрист свій рай віднайшов і на еміграції – біля ситого корита. Це сите життя підмінило всі справжні цінності бутафорськими – ба навіть фоліанти в його бібліотеці несправжні: то лише дерев'яні муляжі.

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

Ностальгійні мотиви – унаслідок викликані об'єктивними причинами маргіналізації всього глибинно національного й водночас розміщення його в центрі «всесвіту» за умов вимушеного вибуття за географічні межі України – властиві всій діаспорній літературі, а отже, є складником «національного іманентного розвитку» нашої літератури, тією прикметою й чинником, що значною мірою визначають специфіку її розвитку в 30-ті роки минулого століття. Адже національну літературу характеризують, окрім інших, і такі стійкі характеристики, як органічний зв'язок з історичною долею народу та з народною творчістю. «Логіка національного мислення» (Г. Гачев), трансформована крізь призму індивідуального письменницького таланту, саме й становить специфіку художнього світобачення митця.

Домінуючим мотивом збірки є мотив туги за батьківщиною. Цей мотив проходить через усі новели, уміщені тут, і є резонансом інтертекстуального лейтмотиву, що об'єднує всю прозу Уласа Самчука і його життя, «життя його душі», у цілісний дискурс, є експресивно-емоційною основою його творів, спроектовує їх тему й образну структуру. І вже перша новела збірки – «Моя осінь» – засвідчує його функціональність на рівні поетики макро- й мікрообразів.

У фабульній частині новели йдеться про примітивно-обивательське життя одного з емігрантів, «обережного, мов лис, доктора медицини», «конто» якого «в банку так певно і рівно росло, мов тісто на добрих дріжджах», пихатого і самовдоволеного – «Я ж не мав ні грошей, ні людей, ні імени, а ось дивись – доктор медицини [350, с. 4-5]». Конфлікт новели творить цинічна позиція цього персонажа («мушу раз назавжди порвати з сентиментами своєї нікчемної раси») і його антагоніста – героя, що ототожнюється з автором. Значну частину новели (власне, її безфабульну структуру) становлять ліричні відступи – внутрішні монологи цього героя, просякнуті гіркотою від усвідомлення своєї маргінальності на чужині, байдужості Європи до долі цілої нації: «І ми ходили між людьми зовсім інші від решти, екзотичні та кострубаті. Ми, здавалось, рослини, що не ростуть, а тільки цвітуть та оцвітають, мов пеларгонії у вікнах [...]. Всі нам перечили, всі нам не вірили. Іноді нас кількоро стояло проти цілої Європи з усіма її танками та літаками [...]. З мансард і сутеренів дивились ми на неї (Україну на карті. – *пояснення нашіє.* – Н.М.) жадібними очима, боячись дихнути, щоб не сполохати синього птаха, тих мрій, тієї віри божевільної [350, с. 9]». Акцент у цій новелі – саме на ліризованих монологіях-сповідях, і навіть традиційна для новелістичного жанру інтрига відступає на задній план.

Інтригу становить «трикутник закоханих»: і «доктор медицини», і його протагоніст закохані в одну жінку. Глибину почуттів героя в найтрепетніший момент автор передає через порівняння, основою якого є елементи етнопсихології – «... ніс душу свою, мов дитину у білому перкалі до хресту»; закоріненістю в сентиментально-чуттєвій відфольклорній традиції позначений і мікрообраз, що передає відчуття смутку, розчарування (кохана втекла з «доктором»): «... нагі плечі тікають у безвість, мов пелюстки опалої під час буревію рожі [350, с. 17]».

Традиційний для жанру «новелістичний інтерес» розкривається в листі від дівчини, котра зізнається, що розтринькує гроші багатих дурнів, тому й вибрала «доктора», власне, його «конто». Дійсним же лицарем її мрій є той, хто живе для батьківщини. Своєрідним пуантом новели стають рядки із цього листа: «Якби не проклята моя вдача і батьківщиною був мені той клаптик землі, на якому видушують людей голодом, а не цілий світ, де купаються в золоті, я лишила б усе і пішла б з тобою у твої сутерени, щоб жити так само, як ти, так само вірити і так само сподіватися [350, с. 18]».

Через усю «плоть» новели оголеним нервом проходить лейтмотивний образ синього птаха з відбитим крилом, надаючи творові цілісності, його ідеологічно-риторичному кодові – виразності: «Я сиджу самотоко коло мого круглого, старосвітського стола, дивлюся на мапу і бачу там синього птаха з відбитим крилом, до якого знов спрямовую свій зір і свою вщерть наповнену нестримним прагненням душу [350, с. 19]».

Опозиція світоглядів становить основу конфлікту також і новели «Образа». Обмежена міщанка, проживши в Україні досить тривалий час, не знає і слова по-українськи, в емігрантських колах видає себе за щирю українку, вся «українськість» якої зводиться до порожніх балачок по ресторанах: «Часто казала: «Наша Україна, наші степи, наш Дніпро» й інші приємні слова, які не пасували до її посика». Для оповідача ж саме слово «Україна» – священне, сповнене сакральної сутності, тому він може лише мріяти, тужити за батьківщиною, не оскверняючи її священного наймення вимовлянням всує: «Хто дав мені право помітувати цим словом по кабаретах?». Конфлікт твору оголюється через візійні картини. Коли Даду зневажливо говорить про культурну відсталість українців у порівнянні з Європою («Тут людина отруїлася розкішню і тоне у ній, а там тонуть у гною смердючої ріллі, у чаді самогону»), герой бачить свою стареньку матір. Йому здається, що вона зайшла в кав'ярню «... у порваному кожусі [...], у великих чоботях. Вона йде просто на мене і простягає руки. Чорні, жилаві, висушені, як осикові тріски [350, с. 41]». І згадується йому дитинство, мамина скупа, але така солодка ласка, степи, де люди вміють ділитися хлібом і водою й розмовляти із самим Богом. Ці візійні картини творять різкий контраст до того, як живе Даду, до її «культурного» – ситого й порожнього життя.

В українській культурі символом, що розкриває вищу міру страждань, є Христові муки. Герой, слухаючи по радіо, як «дужий неукраїнський голос балакав по-українськи», відчув біль, який «відчував Христос, ронячи на камені криваві сльози [350, с. 47]». Його серце рветься між любов'ю до України й ненавистю до колонії, яку з неї зробив більшовицький режим. Однак гору бере віра в неміліочу духовну силу батьківщини: «... у снах і наяву вірю у свою сплюгавлену країну, в її будучність, вірю в її силу і невичерпну мудрість. І моя віра не дозволяє кинути прокляття країні тій, яка так довго спить у зневазі [350, с. 49]». Етнопсихологічний чинник оприявнюється у цій новелі й у візійній картині степу, і в розумінні найоснов-

нішої риси національного характеру – «степ творив людину-Бога, а не людину-хробака», і в життєвій позиції самого персонажа, котрий сповідує ті ідеали й чесноти, що творять систему ціннісних координат для українця.

Внутрішнє, духовне життя персонажа новели «Собака у вікні» також будується за системою цих координат. Субкультурі європейського міста, в якому він опинився, Андрій протиставляє культуру почуттів хліборобів тієї землі, що стала для нього втраченим раєм. «Райські кущі» для героя – це кущ рож біля селянської хатинки, що пахтить його дитинством і юністю. Водночас із рожею порівнюється і кохана: «Рожі... кущ рож (...). Кущ бризне стовесельчаними перлами і здригнеться... [...]. І знаю я ще другу рожу... Це вже не кущ, це лише рожа з куща. Її хатинка стояла край села... [350, с. 58]». Асоціації персонажа вмотивовані відфольклорною традицією, у якій рожа – символ краси, фізичної довершеності й духовної чистоти. Візійна картина-спогад, де центральним стає образ коханої дівчини, становить осердя новели, а емоції, що викликають її, – пульс твору.

Візіїні картини в структурі Самчукових новел мають значну ідейну й емоційну вагу. Вони сповнені пульсування життя, у них навіть дрібниці наділені вищим сенсом і творять світ ваговитого, справжнього буття на відміну від сірих емігрантських буднів. У новелі «Сильвестр» саме через візії-спогади розкривається апологетика чину, сміливого й діяльного спротиву більшовицькій навалі.

Фабульною основою твору стає опредмечена в долі безіменного емігранта-полтавця етнопсихологічна риса – індивідуалізм та нетерпимість до наруги над чільними святинями українського духовного космосу – материнством, родиною. Уся провина полтавця в тому, що він хотів «лише дома жити». Але – жити, не скніти, бути господарем на своїй землі. Особливо виразно ідейна домінанта новели оприявнюється через протиставлення українського духовного космосу й чужинецького руйніного хаосу, що принесли із собою більшовики, хаосу, що брудним шквалом поглинає, нівечить усі буттєві цінності українського селянина, загрожує тотальним знищенням: «На нас же напірала всяка голота з Москви. ... Ет! – Стій, брат, куди? «А не Україну... жевать хотім». Ах, ви замурзані! Як большевичились, стіжки у нуль цінили, пускали з димом, робили «революцію», а тепер жувати? У нас же, знаєш, самих дітей макухами тоді годували [350, с. 77]».

Полтавець – це той український селянин, що чинив опір голодним і диким червоним азіатам, азіатам із «розпухлими скісними очи-

ма», котрі прийшли грабувати, нищити, гвалтувати: «... а в мене жінка не стара. Сіпнувся до неї й шкїрить, сволоч, жовті зубиська [...]. Що мені революція?! А жінка, а діти?... Боронити їх чи для «революції» віддати? Тїшся, мовляв, п'яна пико!». І вихід був для цього селянина один – «... за гвинтівочку його...», а потім сам – у повстанці. Мабуть, такі дороги привели на еміграцію і його співбесідника – Кравченка, котрий не розповідає про своє минуле, лише в притлумлених спогадах його пливають ешелони... А в нічну зміну на гуті, у ливарному цеху, вбачаються Кравченку золоті лани його батьківщини й кивають йому «маки рідних ланів з волошками».

Новела «По-справедливому» розповідає про події в Україні в буремні пореволюційні роки. У загальну часопросторову сітку координат усієї збірки її вводить епілог: саме в епілозі хорунжий Дядюра, учасник і очевидець тих подій, «ген пізніше, по війні», «розповідав довгу казку про Пилипа з сіна».

Початок новели – динамічний нічний пейзаж: шаління вітру, хурделиця, «регїт смерти» в ярах – майстерно передає п'янкий шал пореволюційних днів, коли, здавалося, розступилися віки і, як у героїчні часи Запорізької Січі, вилетіли в степ прогнати геть ординців лицарі на баских конях. Ці лицарі – п'ять кіннотників, розвідників із козачої сотні, що переслідує червоних. Спинившись заночувати, козаки знаходять у копиці сіна хлопчину, зімлілого з голоду. Хлопця відігріли, нагодували, і він так і залишився з козаками: «При козаках він поповнів, навчився чудесно лаятися, твердо та сміло у вічі кожному дивитися». Усіх дивує те, що Пилип (так звали хлопця) «зібрав гроші де тільки міг і складав». Як з'ясувалось, хлопець мріє викупити свою хату, яку шинкар за безцінь вимантив у його батька-п'янички. «Жид в комуністи перекинувся й давай в селі хазяїнувати [350, с. 96]». Пилип хоче по-справедливому – перш ніж повісити свого кривдника, мусить віддати ті п'ятдесят карбованців. На жартівливі кпини козаків – мовляв, «за хату свою і воюєш?» – хлопець по-дорослому відповідає: «Топчете ви чужі землі, а свою лишаєте ворогам топтати».

Саме Пилип у новелі репрезентує такі етнопсихологічні риси, як інпрровертивність, антеїзм (прив'язаність до землі), органічну потребу індивідуального націопростору (своєї хати, осідку), чесність, відважність. У першому бою з більшовиками він виходить переможцем. Самчук виправдовує ту жорстокість, що зродилася в душі юнака – це помета не лише за особисті кривди: «І бути жорстоким, це все одно, що й любити, коли те й друге чимось дійсно життєвим оправдовується...».

На увиразнення центральної ідеї новели спрацьовують і пейзажні замальовки буйного приходу весни в степ – ідучи за широко вживаним у фольклорі художнім прийомом паралелізму, автор показує масовість повстанського руху: «... улившись в одну розбурхану ріку, ревуть та рвуться з берегів, бажаючи власною повинню залити ті простори навколо, що поливалися віками їхньою кров'ю, мов ярою росою. І там, де ще недавно шкутильгали скалічені Москвою льоккаї, тепер всевладно підіймають голови стрункі юнаки, сідлають швидконогих своїх, і було не було – бій. За волю! [350, с. 101]». Ця воля світила в мріях і Пилипові, ввижалося йому, як поверне свою хату, знайде матір, котра подалась у світи жебрачкою. І потреба справедливості як вищої правди зробила його безстрашним і відчайдушним – змусила забути про реальність небезпеки й вириватись у бою далеко вперед. Хлопця скосила куля «зайди-чужинця», що причаївся в зеленому вітті рідного Пилипові садка. Сама його смерть – то рязуча несправедливість: «Кров ще лилася через уста, що соковито цілували землю, свою любку боляче кохану, нічим, ніколи, ніде незмінну, цілували криваво, останнім, довгим поцілунком [350, с. 106]».

Риторичний код новели, її пафос спрямований на вияскравлення образу національного простору, загроженого чужинецькою інвазією. Адже «просторова модель етнічного світу становить певний континуум, окреслений і прокреслений траєкторіями доль окремих людей і окремих родин упродовж усієї історії їх взаємин із землею-годувальницею, найвагомим аргументом людської і етнічної (національної) ідентичності [6, с. 208]». Ця просторова модель національного континууму прокреслена й долею Пилипа, котрий «палко кохав землю, своє небо, своє сонце», кохав діяльно, зі зброєю в руках захищаючи своє, Богом дане, право на цю любов. І обвинуваченням більшовицькому режимові, північним зайдам звучить риторичне запитання в кінці новели: «Хто відібрав це все в нього? Яким правом?». Це запитання імпліцитно присутнє в майже всіх творах збірки – яким правом відібрано батьківщину самому авторові, тисячам тих, хто змушений поневірятися на чужині, зрештою, цілому народові?

Отже, ідеологічно-риторичний код збірки У. Самчука «Віднайденний рай» умотивований почуттям патріотизму, любові й туги за Україною, тривоги за її долю. Тому основою новелістичного мислення автора стає етнопсихологічна парадигма, що визначає і жанрово-композиційні, і стильові особливості. Саме етнопсихологічні чинники (закладені в характері українця бажання жити, сповідуючи ідеал чи-

ну – «Vita maxima et heroica» (О. Кульчицький), «інтимний зв'язок із землею» (В. Янів), індивідуалізм та гостра потреба волі) стають підложжям художнього конфлікту окремих новел збірки; реалізуються через антитезу чільних рис української і більшовицької ментальності (новели «Сильвестр», «По-справжньому»). Органічним зв'язком з історичною долею народу, бажанням «включити» хронотоп батьківщини в еміграційні будні, сповнивши їх у такий спосіб сенсу, викликана, на наш погляд, і така композиційна особливість Самчукових новел, як «двоплосинність»: наявність «подієвої», фабульної частини, в якій ідеться про емігрантське життя, і «візійної», що становить спогади про Україну й несе основне ідейне навантаження. Адже саме там, у візях, у спогадах про «terra mater», проростають чарівні зернятка «віднайденного раю». Ця композиційна особливість умотивовує й специфіку часопросторового континууму новелістики Самчука: контрастне вклинення в хронотоп «подієвої» частини твору часової координати минулого, важливого й сповненого сенсу навіть у дрібницях. Самчукові новели характеризуються наявністю частих внутрішніх монологів, ліричних відступів, візійних образів, у яких окрема деталь розгортається в цілу картину («Собака у вікні»). Ціна ж життя на еміграції вимірюється для автора лише мірою страждань, туги й чину задля України.

Письменницька праця У. Самчука й громадська діяльність назавжди належать парадигмі української реконквісти – тієї «вітальної моделі», що мала на меті перш за все духовне утвердження України «шляхом створення надійного прাপростору – магії текстів» (Н. Зборовська). Цій ідеї підпорядкована проголошена Самчуком на еміграції концепція «великої літератури», де відлунує донцовська ідея пасіонарності, героїзму чину: «Слово, колись раз посіяне, переходить у чин». Письменник-патріот уважав основним завданням українських митців на еміграції творення «літератури такого мірила і такого стилю, яка могла б піднести нас у очах нас самих і очах решти людства [349, с. 20]».

Увесь пласт творчості Уласа Самчука є художнім втіленням його віри в майбутнє України, його історіософських ідей.

3.3. Пошуки національної ідентичності у прозі Галини Журби

З потужним звучанням «метанаративу» Уласа Самчука в 30-ті рр. ХХ ст. у західноукраїнській та діаспорній прозі особливої ваги набувають «космогонічні» жанри» (С. Андрусів), покликани зберегти світ

української національної ідентичності, добрий лад його духовного космосу, самі підвалини духовного буття нації – «підтримуючи вогонь zagrożеної національної ідентичності, утверджувати присутність у світі неприсутніх для нього українського народу та його культури» (С. Андрусів). Серед таких «космогонічних» жанрів дослідниця називає «сільську прозу», що несе «код Простору, Голос Землі, Дому».

В літературному дискурсі Західної України 1930-х найяскравішим творцем такої прози, окрім Уласа Самчука, є Галина Журба.

«Кристалізація» стилю письменниці відбулась шляхом рецепції «естетики» й «філософії чину», і це засвідчують повісті «Зорі світ заповідають» (1933) та «Революція йде» (1937), надруковані письменницею-емігранткою у видавництві «Батьківщина» – твори про українську революцію й становлення національної свідомості українського селянства, задумані й написані як «хроніка одного села».

Галина Журба належала до тих митців, котрі не намагалися прилучитися до будь-якої з літературних груп чи рухів, що ними ряснів західноукраїнський мистецький горизонт міжвоєнного двадцятиліття. Однак її твори цілком відповідали загальній меті західноукраїнського письменства, меті, що об'єднувала митців різних ідейних скерувань: утверджувати духовний образ України, національний Космос, сакральні українські міфологеми, а відтак зводити міцні підмурівки «держави слова», держави духу. Тому її творчість органічно вписується в парадигму української духовної реконквісти.

Авторка не випадково назвала свою дилогію «хронікою одного села»: в центрі художньої студії письменниці – волинське село, родина Паліїв, одна з мільйонів селянських родин у переддень і початок війни та революції, тих жахливих випробувань, що нищать узвичаєний лад, уцент розбивають колишні цінності, однак ведуть і до грандіозних змін у психології селянина, дають йому власне усвідомлення як частини етносу. Якщо перед війною в темній, забитій щоденними клопатами й нуждою свідомості Паліїв лише жевріє притлумлена пам'ять про давню козацьку державу, про братів-гайдамаків, що дали початок їхньому родові, якщо Григір (Дарчин батько) іде воювати «за Расею» і «царя-батюшку», то війна прискорює процес визрівання в душах українського селянина усвідомлення власної національної ідентичності. Листи, які надсилає Григір зі шпиталю, є своєрідною «діаграмою» росту такого усвідомлення: писані спочатку каліченою українською мовою, вони чимраз глибше «українізуються». І справа не лише в мові. Зникає наївна Григорова віра в «Расею»

й доброго «царя-батюшку». Спочатку під впливом розмов із медсестрою Наталею, а згодом – власних роздумів і воєнного (часами жахливого) досвіду Григір починає все глибше усвідомлювати себе як українця. Своєрідною кульмінаційною точкою цього усвідомлення став спогад про бій, в якому Григір заколов багнетом вояка австрійської армії. Передсмертний вигук ворога рідною Григорові мовою – «Матінко, рятуй!» – перевернув його душу, потряс до глибин, розбудив притлумлений раніше голос крові.

Свою національну «інакшість» бачать навіть діти у висланні. Через Дарчине село проходить лінія фронту, тому все населення вивозять у Росію. Тут волинян дивує нечупарність, негостинність місцевих мешканців, бруд у всіх сферах життя. Їхні далекі села видаються раєм у порівнянні з «деревнями». Коли над Даркою насміхаються, що вона – «хохлушка-лягушка», дівчинка раптом знаходить аргумент, який підкреслює всю вищість, духовний «аристократизм» переселенців: «Зато у нас хати біленькі, а у вас, як хліви».

– А що ні? ... – закричали радісно «біженецькі», – задріпані, смердючі. Ой, гвалт! Худоба геть і люди вкупі. У нас свині в кращих сидять [131, с. 44]».

За слушним зауваженням С. Андрусів, «коди тексту повісті, особливо наративний, організовані з двох просторових і часових кутів зору: дівчинки з поетичним світосприйманням і дорослої авторської свідомості», тому повість пронизана «ностальгією за раєм безповоротного минулого сільського дитинства, коли людина, родина і земля були одним цілим, сумним і прекрасним царством землі [6, с. 227]».

Персонажі повісті Галини Журби, як і «Волині» Уласа Самчука, не мислять себе без землі; вона – основа їх фізичного й духовного буття, вони – жреці й сповідники її високого й таємничого життєдайного культу. Втіленням «голосу землі» є образ діда Захарка, що виступає в повісті оберегом родини, роду, українського землеробського космосу. Дід знав до всього примовляння-замовляння. Віп – наче сама мудрість землі, бо навіть там, де засівав, збіжжя сходило густо й ридило багато: «Як наставала пора – йшов сіяти в поле. У полотняній одежі з голою головою, в постолах або босий».

Розсипав крізь розчепірені пальці, дощем, по пухкій ріллі зерно. Воно золотилося на сонці, мигтіло самоцвітами у паркому повітрі».

Очі дідові робилися тоді далекі, як обрії, та прозорилися вічно зеленіючими рунами. Чинив це, як жрець свою молитву. Зі скупченням, мовчки [131, с. 24]». А коли дід краєв святий хліб, то «було щось із таємної богослужби в рухах його старечих, мозолистих рук».

Друга частина «волинської хроніки» – «Революція іде» – фіксує в художній формі складні перипетії української революції крізь призму їх сприйняття селянами глухого волинського села Незабитівки.

У контексті Самчукової «волинської саги» проза Галини Журби вирізняється оригінальним художньо-поетикальним вирішенням ідентичних для творчості обох авторів проблем волинського села. У «волинській хроніці» авторка залишається вірною імпресіоністичній домінанті ранньої творчості. Цій домінанті підпорядкована й архітектоніка твору, що базується на мозаїчності, фрагментарності, яка, у свою чергу, зумовлює завершену сюжетно-композиційну цілісність. Завдяки такому прийомові побудови сюжету створюється ефект усеохопності, стереофонії. Вдало обрана нарративна стратегія тексту, його всеохопна «точка зору» дає змогу авторці показати й те, що відбувається в селянській хаті, і за мурами графського палацу, і, як відлуння подій у далекому Києві, гомоном розливається на сільській сходці.

В основі повісті – «космогонічний» хронотоп, пов'язаний з аграрним циклом. Саме цей хронотоп увиразнює голос землі, яка і є, властиво, центральним персонажем твору. Голос землі звучить камертоном селянських доль, ним визначаються споконвічні прагнення незабитівців і вивіряються всі новації, принесені революційними вітрами перемін. Тому він визначає і специфіку образотворення в повісті. Не випадково Галина Журба застосовує як один із чільних принципів побудови сюжету свого твору принцип паралелізму: природа й селянин живуть одним життям. Він трепетно дослухається до подиху сплячої землі взимку, а весною в тому ж ритмі пробудження життя б'ється його хліборобське серце. Тому кожен розділ твору починається описом природи – весняної, літньої, осінньої чи зимової, вранішньої чи полуденної, вечірньої чи нічної. Здається, жодна революція не в силі змінити усталений хід життя, той космічний лад, на якому тримається життя хлібороба.

Серед особливостей авторського стилю Галини Журби – активне використання метафори, зокрема її різновиду – персоніфікації. Персоніфікований образ українського села постає вже на перших сторінках твору: діалог молодичь біля криниці, репліки сільських політиків візерунком химерної мережки лягають на вивершений гобелен зимового спочинку природи й села: «Село спочиває. Кожухом білим накрилося, приплющило вії, покурює люльку. Дим в'ється поволеньки, задумано. Инеем обпірені дерева, дороги вкачані, обковані саночками горбки [...] Тітки позапишувані, червоні від морозу, з відрами біля криниці: [...].

– У Горпини, кажуть, коралі зі скрині пропали.

– Так їй і треба. Нехай досвітків не справляє.

А Петро до дядька Кондри:

– Чули? Того Розпутина [...], кажуть, убито геть і в болото закинуто.

[...]. Село покурює люльку, дрімає. Ніщо його не штовхне з дримоти [132, с. 5]». І тільки тоді, коли лунає магічне слово «земля», «Село розплющилося, стрепенулося, насторожило вуха [132, с. 6]». Саме мозаїчність побудови твору й застосування персоніфікованих образів дає змогу авторці і лаконічно та влучно змалювати політичну ситуацію доби, і показати оцінку її селянами, не вдаючись до розлогих публіцистичних виступів, як це властиво прозі Уласа Самчука: «... у цей день ярмаркове вошиве містечко волинське почухалося мов опарене, стрепенулося й уперше за всю вічність почуло Марсельєзу [132, с. 7]».

У поліфонії голосів революційного мітингу волинської глушини виразно вчувається і «мовна партія» самої землі, нехай поки що в зітханні її чорних грудей, у здоровому глузді дотепних селянських реплік про «ліворучію» як відповіді на агітацію Аврумка: «Що земля? ... Ти, дурний мужик, тільки думаєш за землю. Буде, буде, не бійся! [...] Мі, думаєш, даром делалі револуцію? Вся земля ргабочему народу.

Запінений жидівський пал вискакує наперед, вимахує руками. Напроти нього усміхнений півротом мужицький скепсис, примружений на одне око.

– Коби хоч цеї не відібрали! [132, с. 9]».

Поліфонія голосів «революції», представлена як колаж рядків «Марсельєзи», мітингових лозунгів, дотепних зауваг сільського жіноцтва, реплік представників різних верств соціуму, забезпечує стереофонічне звучання самої доби на сторінках твору. Нерв оповіді напружується й пульсує разом зі словом «земля», що зринає на устах промовців. Якщо на початок мітингу це тільки «Якась тоненька ниточка, як павутиння, натягається з поштового рундука над головами, геть, напружена, як невидима струна», то із закипанням мітингових пристрастей сільські політики остаточно ставлять знак рівності між землею й свободою: «Раз слобода, то най дають землю. Важке, як оливо, слово, що висіло у всіх на думці, й збиралося над площею, мов залізна крапля, – капнуло». Обережно і з недовірою прислухаються селяни до незнаного досі слова – Україна.

Саме через персоніфікацію та паралелізм передано на сторінках твору й примхливість норову «ліворучію» (в уяві селян вона постає

якоюсь невідомою живою істотою), і мінливість людських настроїв: «Рій сплетень, наклепів, лайок, гудів як в улії. Утворилося два коміте-ти: «руський» [...]. До комітету «революційних жінок» належало півтора десятка жидівочок [...]. Пани з цукроварні, горальні та довко-лишніх фільварків також утворили свій комітет – польський. Нове жит-тя потекло весняним розливом, розбурхане, клекітне, піноче жагою.

На дворі вередував березень [132, с. 20]». Усі політичні перипетії містечка, «детронований цар, революція, Керенський» турбували дядьків не більше, ніж «овес» і «страховка». І навіть не знане досі слово «Україна» не бентежило зануреного у власні клопоти селянина, національна свідомість якого ще спала непробудним сном, як і земля під крижаним кожухом: «Земля була ще вкрита крижаним кожухом де-не-де попротираним тільки. Віддих її був ще непорушно сонний [132, с. 21–22]».

Для прози Галини Журби, зокрема її «волинської хроніки», ха-рактерне, як і для Самчукової «саги про Волинь», виразне віддуння міфологізму «космічного християнства» (М. Еліаде): у сюжеті повісті оживає одвічний міф про землю як живу істоту, її сон, пробудження, про оновлення, воскресіння – «космічну літургію» життєдайного на-чала природи. І ця глибинна, органічна модель художньої творчості стає в повісті цупкою основою з надійної сурової пряжі, на якій то філігранною паволоччю мережаться візерунки сюжету, то акварель-ними барвами лягають пейзажні замальовки.

«Голос землі» мусить розбудити в байдужих до політики селян і голос крові, голос родової пам'яті, дати поштовх до усвідомлення себе як частини тієї не відомої їм досі України. Просвітницьку роботу на селі ведуть Григир Палій, телеграфіст Гемень Жмурко й млинар Лозецький. Палій, повернувшись із Всеукраїнського Національного Конгресу, «стоючи на дубових колодах, в сірій вояцькій шинелі, з жовтоблакитною стрічкою на грудях, нескладно і немудровано роз-повідав громаді про все, що бачив та чув у столиці [...]. Якось чорно-земна, переконлива сила біла з його слів, іскрами сипалася в натовп [132, с. 79]». Чорносотенна лють виливається на Григора з промови судді Куляпкіна, з його знущальних інтонацій та реплік: «... Вишні-ченки та Грушевські всілякі скликають якісь кангреси, видумують якісь Центральні Ради, українізації армії [132, с. 83]». Особливо розі-злила прихильників «єдиної і неделімої» ідея самостійності України. «Отделеніє», як переконує селян Куляпкін, це «ніж в спину револю-ції», це загибель для самих «малоросів». Та Григир, котрому ніяк не

давалися риторичні викрутаси, відрізав із властивою для здорового глузду українського селянина переконливістю: «Не загинули під Ро-сією, то вже не загинем без неї, – засміявся Палій [132, с. 85]».

Хроніка пробудження самосвідомості українського селянства фіксує й вияви агресивного, ворожого спротиву чужої ментальності. Репрезентантом такої позиції щодо всього українського є не тільки Куляпкін. Українофобією та україноненависництвом відзначаються начальник пошти Рудіков та його дружина Параскева Ніколаєвна – «офіцерская доч» з «аристократическим воспітанієм», циркульник Аб-рам Мойсеевич Шапіра, акушерка Полетаєва, отець Ларій, зненавид-жена сільською дітворою Щипавка – вчителька Дросіда Сімньонова, графський управитель Бялоскурський, економ Мордасінський. Прав-диво, без ідеологічних реверансів, Галина Журба оголює справжню, глибинну сутність фальшивих фраз про «одного Бога», «один народ». Найяскравіше причина страху перед «отделенієм» України розкрива-ється через образ комин'яра Зевакіна. Сажотрус називає Палія «ізмєн-ніком» – «Канєшна, раз ти протів Расєї. С каких таких пор видумали Україну твою? [...]. Не адін православний народ? Не адна-ль право-славная вера?». З ненавистю кидається Зевакін до Григорія: «Ти ха-ход, а земля всьоравно русская. Всьоравно православний народ, в аднаво Бога... [132, с. 88]». «Риторика» сажотруса все ж не сховала від селян справжньої причини його вболівань за «Расєєю», причини, закоріненої в російському шовінізмі: «Земельки тобі шкода, так і говори, а за Бога та православний нарид краще мовчи. Чули ми всі ті теревені. На фронті від них нема здиху. Тільки й чути: «адін пра-вославний народ, в аднаво Бога, с аднаво катьолка». А коб міг, -- загриз би тебе такий кацап православний за те лиш, що ти українець [132, с. 88]». Коли ж Зевакін почув, що українською мовою будуть навчати в школах, що в Україні буде своя армія, підсвідома нена-висть плебея вихлюпується на всю громаду, яка колись прихистила його, сироту-приблуду, навчила ремеслу, наділила від себе ґрунтом: «Так ми вас перережем. Всьо хахлацкое племія перережем. Пастой! Ми вам Україну дадім! [132, с. 91]». Цей перший урок національ-ного самоусвідомлення громада засвоїла: мляві на початку сходки дядьки прийняли важливе для себе рішення: «...скажи, що ми хочемо тої України [...]. І заки політики киевські, письменники та вчені топталися несміливо по петербурзьких хоробах вижебруючи Україні автономію, в селі Незабитівці справа самостійності ухва-лена і завершена була [132, с. 97]».

Приходять у Незабитівку листи від Палія, котрий служить в українському Богданівському полку. Українська армія готова рішуче обстоювати незалежність, та Центральна Рада прагне тільки автономії. «Чорнозем у шинелях», цей могутній голос української землі, її сила, стає небезпечною для Центральної Ради: Богданівський полк кинули на роззброєння полку імені гетьмана Павла Полуботка. Однак українські вояки швидко порозумілися. Тоді було вирішено бунтівні полки терміново відправити на фронт. Сторінки повісті Галини Журби стають хронікою, що зафіксувала страшну, підступну зраду, вчинену політиками проти власного народу. Коли ешелон відправлявся з Києва, на нього посипався град куль: «Почулися крики, зойки раних. Потяг зупинився. Богданівці почали вискакувати з вагонів, не тямлючи, що сталося. Нагло з обох боків зринули на них кірасири та донці. З окликом «урра!» почали рубати, колоти штиками. – Ми вам покажемо автономію. Ми вам дамо Україну, – ревли їхні старшини [132, с. 226]». Поранений Григій не міг довго лежати в шпиталі – груди йому палила страшна ненависть. Третього дня він утік додому: «В бандажах, у крові, з поблідлим обличчям з'явився перед цими, що нічого не знали про ненависть рас, про ворожість крові. Вони уміли тільки підпалюватися, різатися за межі. Він хотів їх запалити вогнем ненависті цієї. Кинути її на своє село [132, с. 227]».

Голос землі, як і голос крові, є визначальним і в системі характеротворення повісті. Щира й безпосередня у вияві своїх почуттів Федорка порівнюється авторкою з «квітучою пивною», навіть пахне від неї «стиглою пшеницею, чимось земним, м'ятним». Граційність та витримка малої Дарки зумовлена «вродженою тактовністю, прикметною українським селянам [132, с. 58]». А огидні мутації характеру Мусі Мамалиженко викликані бацилою перевертництва, цуранням власного коріння. Героїня з промовистим прізвиськом вдає із себе російську аристократку, наївно вважаючи, що ознакою «доброго тону» є дурні теревені про вдале заміжжя, гра в крокет, манірне виконання «скімляче-нудних» романсів і постійне вживання слів-паразитів «божественно», «безумно». Іноді Муся буває справді гарною, але тільки в ті моменти, коли в її натурі пробивається глибинне, пов'язане з голосом землі. На превеликий жаль Геменя, закоханого в неї, це глибинне виявляється дедалі рідше, та й то тільки на рівні фізичної краси дівчини. Муся вчилася в російській гімназії, і єдине, що винесла звідти, – це «російський дух». Вона з фанатичною злобою заперечує власне українське коріння. Під впливом розмов тітки й дядька та

«комітетських дам», що постійно глумилися з «хахлатского государства», з «гадюцької мови», злорадно повторювали «свіжі дотепи польсько-російські про «мордописні» та «самопери»», Муся переймається ненавистю до всього українського. І коли телеграфіст спішить поділитися з нею радісною звісткою про проголошення Центральною Радою автономії України, його щирість і зворушення (хлопець читав текст універсалу «як-би прочитував текст євангелія») нашттовхуються на холодну зневагу, а згодом і неприховану ненависть: «Я вас ненавиджу! Мазепа! Не була українкою і ніколи не буду. Плевать я хачу на вашу Україну! [132, с. 156]». Українофобські настрої прищеплювала Мусі з особливою дбайливістю тітка – «офіцерская доч», котра, «як сама запишано казала», отримала «аристократическое воспитание», «тямилася на доброму тоні. Мати її була монопольщицею після смерті чоловіка підпоручника, що вмер з перепою, і Параскева Миколаевна, доки не вийшла за Івана Митрофановича Рудікова (у пашпорті Рудик), мила шкалики й помагала матері торгувати горілкою. Звідти походив мабуть її вроджений аристократизм та презирство до «мужви» [132, с. 73]». Натомість справжнім аристократизмом як глибинним зв'язком із рідною землею, цілісністю природи, готовністю самопожертви в ім'я відродження її давньої величі й могуті позначені образи Геменя Жмурка та Ігоря Славутича. Із захопленням дивиться Гемень на юнака, котрий був делегатом конгресу й планує вчитися в українській морській школі, бо ж Україні потрібен власний флот: «Ось стара українська раса, – думав Гемень, ковтаючи жадно очима кожен його рух. – Раса, яку не встигли зісти москалі ні поляки і яка ще залишається нам. Скільки в нім княжої чи боярської крові? Адже само прізвисьце промовляє за себе [132, с. 77]». Гемень Жмурко також належить до тієї старої української раси. Хлопець вболіває за долю України, мріє офірувати їй своє життя, до його серця промовляє голос землі голосом роду, крові, пролитої за цю землю: «Чув вже не раз цей могутній голос, наказ якоїсь незнаної сили, за яким ішли може цілі гужі Жмурків – предків його. Слухняні цьому голосові кидалися у веремії пригод, десь в степах гинули серед герців, на морі. По ворожих столицях складали на плахах буйні голови [133, с. 23]». І хоча хлопця манить романтика битв, він визнає слушність аргументів Лозинського – залишитися тут, у селі, і робити «сіру, буденну роботу, що має лягти в основу держави, будувати її тутки на місцях». Голос землі як голос крові підсвітлює ненавистю расові обличчя селянської молоді, що похмуро спостерігає за весіллям на тому кутку Незаби-

тівки, де живуть нащадки тих, хто задля вигоди зрікся дідівської віри. З панською пихою й погордою лакея ставляться ополячені «Юзьки» й «Стаськи» до «мужви». Фальшиве й манірне підкреслювання своєї «інакшості», запобігання перед економом Мордасінським, котрий скривдив ціле село, фальшиві величання каліченою польською – з одного боку, з іншого – «Підсвідома, давня, перехована в крові, палахкотлива ворожість степового птаства». Авторка наголошує на генетичній зумовленості аристократизму відсутністю родових плям зради й перевертництва: «Стара боярська та шляхотська поросль; нащадки цих «міцних», що не дали почувинитись. [...] Буйноросла, горбоноса, з орлиними очима українська раса, справжня стара родовита шляхта. В неодному з них гамаріла княжа, боярська та козацька кров, але вони про це не думали й не знали [133, с. 108]».

Голос землі зумовлює тип ментальності, тип сприйняття світу, відчуття себе в ньому – відповідальним, осідлим господарем чи тимчасовим зайдою, кочівником, одержимим інстинктом грабунку. Друга частина повісті «Революція іде» починається з протистояння цих двох типів ментальності. До Григора Палія прибудився його колишній однопольчанин Артьоша Комарьов. Відвертість, щирість Григора протиставляється чорносотенній брехні новоявленого більшовицького агітатора. Комарьов ратує за «єдиную і неделімую»: «Для об'єднання, канешно, буде одна мова, «общая»».

– Чи не російська часом? – кинув насмішкувато Григор.

– А що, коли й російська? [...] Рускій народ, брат, передавоя народ, що не кажи [133, с. 9–10]». Своєрідним «індексом» справжньої натури Комарьова виступають епітети, що містять влучну характеристику персонажа: «ковзький погляд», «посміхнувся криво». Артьоша викладає Григорові свою «політичну програму» з неприхованим цинізмом: «Ех, хорошеє, брат, времячко! [...] Не покориштуешся, – пожалієш колісь [133, с. 7]». Життєве «кредо» приземленої натури «временщика», грабіжника, що прийшов покориштуватися чужим, перекотиполя без коріння. Натомість Григор, котрий, здається, своїми щоденними господарськими клопотами вріс у землю, має зовсім інший тип світосприйняття: це вертикаль, що сполучує небо й землю, тягнеться до вічного, змушуючи дбати не тільки про хліб насущний, але й про красу світу, його гармонію. Промовистим у цьому плані є плин думок Палія, в яких знаходиться місце й для клопотів про лелече гніздо: «Зір його зупинився на клуні. – Неодмінно тра буде перекрыти сеї осені, – ішла далі якась механічна думка [...]. Колесо

тра буде зняти та нове покласти [...]. У пам'яті десь бриніли давно кинуті слова: ... вони тодішні як і ти. З діда-прадіда гніздяться тутки. Восени розкинеш, як уже полетять [133, с. 12]».

Кращими рисами української ментальності наділена в повісті й Катерина Квітка – свідома молода киянка, що за власною ініціативою приїхала в глухе волинське село вчити хліборобських дітей рідною мовою. Її образ творить разючий контраст із Дросідою Сімньоновою – зненавидженою сільськими дітлахами за жорстокість та зверхність Щипавкою. Нечупарна, зла, байдужа до дітей, навіть гірше – сповнена глухої ненависті до «мужви», Щипавка є бездушним знаряддям насилля, втіленням шовіністичної політики російського уряду. З приїздом Квітки діти з великим бажанням беруться за навчання: адже нова вчителька любить їх, до того ж вони вчать рідною мовою, учать вірші Шевченка, що промовляють і до їхніх маленьких сердець рідним словом, а не чужі й незрозумілі «стіхи». Гемень заслухався дитячою декламацією, що зворушувала до сліз: «В тій дитячій рвучкій декламації відчув могутній гимн землі і крові, крик своєї раси [133, с. 132]».

«Розправа» селян із Щипавкою, котра не хотіла звільняти шкільне помешкання для нової вчительки, обмежилася висміюванням впроваджуваної на обійстя отця Ларія «порядошної жєнщини», як сама себе величала Дросіда Сімньоновою. Цей епізод акцентує в психологічній студії «голосу землі» Галини Журби одну з рис національного характеру, що, на думку письменниці, завжди перешкождала українцям досягнути аристократичну долю державних народів. На заувагу Квітки, що селяни «вчинили насильство», Лозинський відповідає: «Поступили з нею цілком по-джентельменськи [...] знаєте, що з такою заразою зробили-би інші? [...] Справді; маємо сильніше почуття гумору аніж ненависті. Це якась кардинальна хиба нашої вдачі. Чоловіколюбство до насильника, ворога своєї нації, це вже не чеснота, це безхребетність [133, с. 98–99]».

Галина Журба показує непростий шлях національного самоусвідомлення українських селян. На цьому шляху є чимало випробувань і спокус, яким важко не піддатися. Хоча на селі працює просвіта, створено відділи вільного козацтва, комітет, що стримує людський віковий гнів на графа та його прислужників, готовий вилитись у будь-яку хвилину в погром маєтків, однак прищеплений століттями неволі в натурі селянина чортополох темного й захланного дається взнаки. Навіть найсвідоміші з «комітетчиків» відчувають його неприємне поколювання: коли вибирали на панському дворі корову для одного з

найбільших злидарів села, «чорна баварка», яку Сапіга забажав, викликала загальну заздрість: «Комітет мовчав. У дядьках піднялося нагло заздре почуття, сціпило їм губи [133, с. 230]».

Смерть Кондри Тешука переповнила чашу народного гніву – картина розправи з Мордасінським, погром гуральні й палацу вражає натуралізмом, подекуди на цих сторінках вчувається перегук із повістю М. Коцюбинського. Гірко дивитися на своїх земляків, охоплених жадобою мародерства, Григорові Палієві – «... ті навючені люди були йому осоружні». Григір наказав дружині навіть не підходити до воріт, аби й вона не спокусилася на дармове. Йому «... зробилося бридко. [...] і в ньому також ворухився природній мужицький утилітаризм, змішаний з матер'ялізмом, але скільки разів повертав в його бік думку, буцався об щось тверде, непорушне. Може це була амбіція господарського роду, самоповага українського старшини [133, с. 63]».

Саме в образі Григора Палія втілено кращі риси українського селянина, що вже спромігся осягнути у власній душі «голос землі», зрозуміти й усвідомити себе частиною великої нації. Тому фінальні картини повісті – грабунок графського маєтку – не знівельовують її оптимістичної тональності, що звучить у словах Лозинського: «Думаєш, що французька революція виглядала краще? Юрба скрізь однака і всі революції однакі. А на нашу склалися особливі умови [133, с. 271]».

У плані стильовому повість Галини Журби засвідчує творчу рецепцію авторкою традицій психологічного імпресіонізму Михайла Коцюбинського та вияв рис «оновленого реалізму», що в дискурсі західноукраїнської прози 1930-х найповніше реалізувався в Уласа Самчука. Майстерно виконана архітектоніка твору (як ми вже підкреслювали раніше, підложжям композиції став прийом паралелізму), розгортання фабули на основі архетипного мотиву оновлення, відродження, акцент на уособленні та персоналізації як чільних художніх засобах образності уможливили виокремлення як центрального персонажа повісті волинську землю. Імпресіоністична манера письма Галини Журби виявляється перш за все в нюансуванні акварельної колористики пейзажів, в акцентуванні улюбленого авторкою опису освітлення, його відтінків, та розкішних образах, в основі яких – нюхові враження: «... вода... миготить сріблом та змарагдами на поцвілих дошках [132, с. 51]»; «весняний вечір розливався сепією з легенькими відтінками охри та лазурі. Зеленіла трава, озимі поля. Селединовим димом курилися вільхи. Пахло вітром і землею [132, с. 58]»; «повіяло від озимини свіжою проскурою, від гречки – меда-

ми» [132, с. 135]; «сонце золотить луги та поля»; церква «залита вся червоно-мутним світлом»; «В парковому повітрі туманився пил, запорошував далечінь золатою муттю [132, с. 81]»; «Вуличка скінчилась, засміялося поле. Зелена конопляна свіжість, шелестке золото пшениці, мрійно-медові пахощі будяччя [132, с. 156]». Не випадково улюбленим відтінком письменниці в пленері «волинської хроніки» став відтінок золота – кольору сонця й збіжжя, зерна, що втілює в собі вітальну силу й самого життя, й хліборобської ментальності: «Небо було безхмарне, ледь припорошене золотою муттю. Непорушні дерева, здавалося, дримають, розлітеплені сонцем. В полуденній тиші дзижчали бджоли, пахло свіжим збіжжям і по обійстях гупали цепи. Усе було перепоене липнем [133, с. 5]»; «...стіжки золотяться у змарагдах садів переливами старого золота [133, с. 31]»; «Над полями вітає тиша припорошена золатою муттю. Пил, сонце і пахощі процвілого літа [133, с. 32]»; «Рожева позолоть ранку мерехтить над полями, мережить дерева [133, с. 122]».

Розкішна колористика пленеру, мінливість, мерехтливість краси древньої волинської землі, що, підвладна непереможному ритмові оновлення й відродження, щовесни справляє свій шлюб із сонцем, увиразнюють космогонічний хронотоп твору. Земля в повісті Галини Журби – самодостатній художній образ, вона – ніби загадкова мадонна, усмішку котрої огортає золоте сфумато вічності.

Пейзажі в художній структурі «волинської хроніки», як це вже було підкреслено нами вище, відіграють і важливу роль розкриття внутрішнього світу персонажів. Якщо емоційний стан хлібороба переважно резонансний з описом поля, ниви, то пленер осіннього парку завдяки кільком колористичним акцентам стає символом безповоротного відходу цілої епохи, а також прощання з молодістю старіючої панни Мар'ї: «Парк набирає барв старого килима. Коралями скапує на землю листя черешень, рябни. Клені стоять у золотих ризах. З грабів осипається долі пожовклий дрібнолист і алеї, припорошені різнобарвною паддю, нагадують розстелений кашміровий шаль. Тепла, первоосіня тиша налита сонцем, тугою і запахом вян [133, с. 136]».

Самотня старіюча панна відчуває, як «доба якась відвалюється камінною плитою і доля кладе на ній надмогильний напис». Власна доля сприймається панною як пустоцвіт на фоні розкішної осені, обтяженої плодами, хоча вже й схожої барвами до старого килима, і цей психологічний стан персонажа підсилюється промовистою деталлю: «гупали на стежку достоялі каштани».

«Хроніка одного села» Галини Журби, як і Самчукова «Волинь», – це художній літопис великих випробувань народу, пробудження національної свідомості селянства. Це твір про землю й людину, що плекає цю землю своєю кров'ю, потом, своїми мріями й сподіваннями.

3.4. Стильова домінанта прози Наталени Королевої

Для розкриття стилю письменника у взаємозв'язках із стильовими закономірностями часу важливим є поняття стильової домінанти, оскільки в ній у особистісній, властивій конкретному письменникові формі й у найконцентрованішому вигляді відбивається позаособистісне, часове, епохальне начало. Стильова домінанта є виявом «наказу епохи» в індивідуально-художньому його відкритті, усвідомленні й відображенні. Водночас вона є показником «спрямованості особистості» митця, отже, залежить від його ж особистісно-власної домінанти й корегується власним моральним імперативом, за яким стоїть «і правда своєї епохи, свідком і учасником якої він був, до того ж правда, бачена в певному – особистісному ракурсі, і правда попередніх віків і поколінь. І все це – у власному, у відповідності з домінантою власного стилю й домінантою часу, переломленні, відображенні [37, с. 303]».

Творчість і доля Наталени Королевої слугує яскравим прикладом єдності стильової й особистісно-власної домінанти митця, що виявилась на рівні художньої творчості письменниці у втіленні світоглядного імперативу. Цей світоглядний імператив знайшов вияв у трьох чільних і взаєморезонансних рисах життєтворення й текстотворення письменниці: по-перше, теоцентричності й сповідуванні високих гуманістичних цінностей, пропагованих християнською доктриною, по-друге – закоріненості в європейській культурній традиції, по-третє – в особистісно-власній активній життєвій домінанті. Тому герої прози Наталени Королевої завжди в пошуках дороги до Істини, Ідеалу, до Бога.

І хоча мистецьке обдарування Наталени Королевої на першій погляд далеке від обтяженості риторикою й пафосом донцовської ідеології, однак особистісно-психологічна (біографічна) та стильова (мистецька) домінанти засвідчують якраз їх резонансність із сповідуваною Д. Донцовим та вісниківцями «естетикою чину». Окрім того, хоча тематичний спектр її прози далекий від України й українських проблем, однак звертаючись навіть до античних голосів, Наталена Королева в «добу жорстоку, як вовчиця» (О. Ольжич) утверджувала високі гуманістичні ідеали, що знакові й для української ментальності, становлять

підґрунтя її «самості». Адже однією з чільних рис етнопсихології українців вважається «філософічна застанова про призначення життя», риса, що «віссю відношення робить не саме життя, але щось вище за нього, якусь його «трансконденцію», ідею чи ідеал, що перевищує границі життя [455, с. 11]»^{*}. Саме ця «вісь», довкола якої століттями оберталися всі духовні цінності українців, навіть у найтяжчі для нації часи втримувала її від поглинання чужинським хаосом, давала силу вистояти в іспитах на людяність (свідченням тому – поезія Т. Шевченка, роман О. Турянського, твори У. Самчука, В. Барки).

Світоглядною основою творчості Наталени Королевої стала Біблія – для письменниці, вихованої в дусі християнських цінностей, вічна книга стала джерелом її художньої концепції. Моделюючи мистецький світ власних текстів у часово-просторових координатах різних віків і різних країн, Н. Королева шукала далеко не екзотики: вона утверджувала християнський оптимізм, нагадувала сучасникам про непроминальне. Яскравим свідченням такої спрямованості художнього слова письменниці є новела «Молитовник», що була вперше опублікована на сторінках львівського часопису «Дзвони» в 1933 році.

Художній твір має свою «плоть» і свій «дух». У літературознавчій науці таким «духом» художнього твору вважають «ідеологічний» (оцінний) рівень його поезики, на якому реалізується (оприявлено чи приховано) розуміння світу й людини в ньому самим автором. Підґрунтям «ідеологічного» рівня й рівня поезики й цієї новели Наталени Королевої стала якраз глибока віра в християнські цінності, зокрема віра в Боже провидіння й милосердя, потреба жити за Христовими законами любові. Тому персонажі її творів (зокрема аналізованої новели) перемагають у боротьбі зі злом саме любов'ю. Адже «любов нітрохи не слабша за життя. Коли життя породжує те, що розум іменує злом, можна вступити в праведний бій, однак якщо в цій сутичці буде забута ідея любові – «любіть ворогів ваших!» – втратиться й людяність [201, с. 160]»^{**}. Можна стверджувати, що ідея діяльної любові й милосердя стала лейтмотивом усієї творчості письменниці, вияскравлюючись на рівні конкретних текстів як елемент оповідної структури та один з чільних прийомів її композиційної організації. Зазвичай лейтмотив розглядають на рівні теми, образної структури та інтонаційно-звукового оформлення твору. Окремі до-

^{*} Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Мюнхен, 1993. – 217 с.

^{**} Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить : пер. с англ. Кирилл Семенов / Джефферсон Кэмпбелл. – К. : София, М. : ИД «Гелиос», 2002. – 256 с.

слідники акцентують і на архітектонічній ролі лейтмотиву в художньому творі. Так, аналізуючи специфіку наративної структури орнаментальної прози, Н. Кожевникова говорить про важливу роль саме лейтмотиву в особливому, поетичному структуруванні такої прози: «...лейтмотив стає конструктивним принципом і виноситься на поверхню, відіграє провідну композиційну роль, намагаючись витіснити власне романні форми сюжетобудови, всю подієво-оповідну структуру [169, с. 55–56]»*.

Як бачимо, лейтмотив на рівні композиційному сприяє реалізації суто новелістичного закону концентрації життєвого матеріалу. А на рівні мікро- та макрообразів виконує функцію «організуючого центру» – «соколиного профілю» новели. Лейтмотив є експресивно-емоційною основою для втілення ідеї твору, тому він тісно пов'язаний з «ідеологічним», «оцінним» рівнем композиції та із світоглядною позицією автора на загал.

Новелістичний тип художнього мислення якраз передбачає особливе навантаження в системі мікро- та макрообразів твору на лейтмотивній деталі, що дозволяє ущільнити сюжетну лінію, досягнути ефекту «концентрованості» сюжетних ходів. Лейтмотив на рівні теми новели тісно пов'язаний із лейтмотивною деталлю, що певним чином акцентує, увиразнює цю ідею, а часто й робить її легко впізнаваною, «маркованою» у творчості письменника. Окрім того, вважати лейтмотив жанровоорганізуючим чинником новели нам дає підстави думка літературознавців про «поетичність» цього жанру, про те, що саме повторюваність мотивів (текстуальних чи інтертекстуальних) є одним із способів включення поетичних структур у новелу: «Від різновидів оповідання новелу відрізняє не лише підкреслена сюжетність, але й (і це видається нам однією із визначальних її рис) також тенденція до вплетення поетичних структур в основну прозову тканину. Новела – найпоетичніший жанр оповідної прози. Завдяки її подвійній – прозовій і поетичній – підлеглості новела набуває надзвичайної смислової насиченості [440, с. 21]»**.

Аналіз новели Наталени Королевої під кутом зору домінуючої ролі лейтмотиву як жанровоорганізуючого чинника виправданий, адже втілена у лейтмотивному рефрені світоглядна засада авторки («милосердя!») – проходить червоною ниткою через усю сюжетно-

* Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. – 1976. – С. 30–100.

** Шмид В. Про на как поэзия / Вольф Шмид. – СПб.: Инапресс, 1988. – 352 с.

образу тканину новели) є концептуальною. Зрештою, це той інтертекстуальний лейтмотив, що об'єднує всю прозу Королевої та її особисте життя, життя душі, в цілісний дискурс. Тому він є експресивно-емоційною основою її творів, а відтак впливає на художнє розкриття обраної теми, спроектовує образну структуру.

Подієвий світ новели організований авторкою через топос невеличкого італійського рибальського селища, будні якого з усіма архіважливими справами (одруження, народження, смерть) проминали б нудно й банально, якби не певний «локус містикус», що його вводить письменниця у хронотоп твору вже на початку оповіді про нічим не прикметне рибальське селище. Власне, новела, написана з дотриманням канонів цього жанру, і передбачає інтригуючий початок: «Обом Тореллі – матері й синові – щастило у всьому». Причина цієї дивної фортуни, на думку персонажів, у молитовникові, що його власноруч поблагословив сам Папа під час паломництва старої Асунти. На рівні подієвого світу твору молитовник став центральним об'єктом зацікавленень як головних дійових осіб, так і другорядних – про святу книгу та її власників постійно говорять у селищі, а для Памфіло, ровесника Панталеоне Тореллі, він є предметом непогамовних заздрощів. На рівні поезики твору свята книга виконує роль своєрідної ідейної осі, важливої деталі, що в структурі класичної новели зазвичай називається «соколиним профілем». Цей «профіль», починаючи від заголовка твору – і до його коди, виразно різьбиться на всіх рівнях новели, він «спрацьовує» і як важливий інтриготворчий чинник, адже довкола молитовника розгортаються найважливіші події твору, завдяки йому персонажі проходять через непрості випробування на людяність, порядність і глибину віри. Свята книга штовхає й Памфіло, і Панталеоне до гріха, однак і допомагає їм (зрештою, всім мешканцям селища) пройти через очисне горнило каяття й пізнати вищу істину – істину любові й прощення.

Агресивний код поведінки, утілений у почутті заздрощів, посилюється в структурі сюжету майстерно введеною любовною колізією: невдаха Памфіло (незважаючи на вроду й працьовитість, йому фатально не щастило у всьому) закохався в Кармелу – найкрасивішу дівчину в околиці, вона ж «накидала оком на Панталеоне». Канон класичної новели вимагає, щоб в основі фабули лежала незвичайна подія. В аналізованому нами творі зерно «новелістичного інтересу» з'являється в репліці Кармели – на женихання хлопця горда красуня відповідає: «...тоді піде з тобою до шлюбу Кармела, як той Янгол

кам'яний до моря крильми обернеться [176, с. 267]»*. Кам'яний янгол, що вважався патроном селища, стояв на вершечку скелі за селом і благословляв море. Тому в репліці Кармели справді міститься зерно незвичайного, що пізніше проросте в «нечувану» подію.

Засмучений відмовою коханої, Памфіло приходиться до думки, що від фатального невезіння його зможе порятувати тільки молитовник старої Асунти: «Мов краб у босу ногу, вп'ялася в Памфілове серце та думка. Її одну вважав за спасенну [176, с. 267]». Спочатку він просив Панталеоне продати чи позичити йому молитовник, коли ж власник святого талісмана відмовив, вирішив украсти книгу, не зважаючи на подвійний гріх (наближались Великодні свята). У Страсну п'ятницю Памфіло пиячив у тратторії, а вночі пробрався в дім Тореллі. Його план тихенько взяти молитовник і вислизнути непоміченим зруйнувала Асунта, несподівано прокинувшись. Шлях гріха – слизький: досить ступити однією ногою – і не спинишся: «Памфіло одурів. Осліп і оглух. Розмахнувся й без свідомості своєї сили вдарив Асунту під груди [176, с. 271]». Ніч не заховала злочинця від гніву Панталеоне: хоча дівчинка-служниця й сприйняла його за нечистого, та Тореллі легко здогадався, хто посягнув на його святиню. Розлючений переслідуювач упіймав злодія і, зв'язавши йому руки й ноги, вкинув у човен та відпустив на вірну смерть. Здається, зло торжествує: у підтексті твору виразно звучить мотив братовбивства. На нього спрацьовує й промовиста пейзажна замальовка, що передає не тільки відчай приреченого на загибель без прощення грішника, не тільки стихію страшних пристрастей, що вирують в душі вчорашнього праведника, котрий переступив одну з чільних заповідей. Опис розбурханого моря має виразне апокаліптичне забарвлення – в ньому вчуваються грізні ноти розплати за втрату святості, запродажу душі – зруйнування гармонії людських взаємин і цивілізаційних домовленостей: «Сироко, як диявол, що вирвався з пекла, мішав небо, море й землю в прадавній хаос. І все далі в той хаос гнали човен Панталеонові прокльони. В божевілья шалючих хвиль ніс його осатанілий вітер, але човен не гинув. Лиш, коли жовте, як обличчя мерця, сонце нарешті виринуло з-за хвиль, – у човні смерті воно побачило безвільну, безтямну ганчірку [176, с. 272]». Усі мікрообрази цієї картини спрямовані на увиразнення відчуття пограниччя – не тільки між життям і смертю, а

* Королева Н. Молитовник / Наталена Королева // Збірка українських новел. – Вид-во Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Америці. – Нью-Йорк. – 1995. – С. 265–283.

найперше – добром і злом, межі, переступивши яку, людина ризикує назавжди втратити щось більше, ніж життя...

Після страшної нічної бурі западає штиль – Памфіло ще живий, але відчуває себе в полоні смерті. Цей стан персонажа авторка вдало підкреслює відповідними художніми засобами: «тиша небуття молочним саваном затягла всі простори», «мертва поверхня змученої води», «жовте, як обличчя мерця, сонце». Болю він уже не відчуває, однак терпить душевні муки: адже помре без сповіді, отже, приречений і на смерть духовну. Неймовірними зусиллями хлопець звільнився від мотузки, прагнучи бодай перехреститись перед кінцем. Та коли діставав натільний хрестик, раптом побачив, що до хрестика прилип шматок паперу – пожовклий ріжок сторінки з молитовника (книжка вислизнула йому з-за пазухи, коли втік). На цьому клаптикові паперу Памфіло прочитав одне слово, що повернуло його до життя: «Misericordia!». Тепла хвиля каяття й любові до всепрощаючого Бога огорнула його душу: «Що йому тепер море, безодня і смерть? Милосердя Боже з ним! [176, с. 275]».

Наталена Королева майстерно проектує власну світоглядну домінанту й на рівень композиційної організації твору: подальший епізод нагадає галюцинативні марення перенапруженої психіки персонажа або ж явлення справді Господнього дива (розплющивши очі після молитви, Памфіло бачить багато човнів, чує урочистий церковний спів): «Боже! Misericordia! Misericordia! – нестримним криком-благанням покриває всі згуки Памфілів голос [176, с. 277]». Однак введення в структуру новели елементів фантастичного чи містичного (особливо в ролі поворотного пункту) неприпустиме – адже тоді зникає виразна жанрова ознака новели: містика є ознакою жанру легенди. Мистецький талант Королевої полягає також в умінні трансформувати «локус містикус» кульмінаційної вершини у справді новелістичний «Wendepunkt». «Молитовник» – новела двовершинна: навіть графічно авторка поділила свій твір на дві частини: у першій переважає подієва структура, у другій – оповідна. Розповідь старої Асунти, котра дивом залишилась жива, становить нарративну частину новели. Жінка розповідає про лихо, яке спіткало ціле селище після тієї фатальної ночі: Панталеоне сам заявив поліції про скоєне ним убивство, мала Лючета не змогла посвідчити проти Памфіло, бо в нічній темряві їй видалось, що бачила самого диявола, і навіть «янгол-хоронитель, що зі скелі наше море благословляв, раптом до моря плечима обернувся, а на село підвів свою святу руку». Ця остання, здавалося б, містична по-

дія, що змусила жителів селища задуматись над їхнім гріховним життям, мала, однак, цілком реалістичне пояснення: коли Панталеоне упіймав зашморгом втікача, то Памфіло так борсався, що мотузка, обкрутившись довкола статуї янгола, зрушила її з місця й обернула довкола осі. Містичне видіння Памфіло теж виявляється цілком реальною подією: громада, усвідомивши, що «наробили такої гидоти, що вже й опіка Божа нас відщуралась», – спорядила процесію для відправи на морі урочистої служби. Саме її й сприйняв за містичне об'явлення Божої ласки напівпритомний Памфіло.

Однак якраз завдяки прихованості від усіх учасників цієї драми логічної мотивованості подій відбувається їх духовне переродження. І вже як наслідок того, що вони зуміли відчутти серцем й осягнути глибину Божої науки, і відбувається справжнє чудо (хоча в новелі воно вже зовсім не має «чудесного» забарвлення): ураган на морі вщух, знайшовся молитовник Асунти, до берега прибило човен із ледь живим Памфіло, Кармела привселюдно зізналася, що кохає його (згадаймо її репліку на початку новели!), Панталеоне випустили із в'язниці... Саме небо винагороджує тих, хто, зрозумівши власну гріховність, благав про прощення. Ідея твору виразно звучить й у фіналі: Панталеоне з радістю дарує Памфіло молитовник. Отже, прозріння усіх мешканців селища, осяяння їх душ Божою ласкою, пережиття серцем найвищої Христової заповіді стає саме тією «дивовижною подією», що реалізувалася в «новелістичному інтересі» жанру.

Високий християнський оптимізм, віра в добре начало людської природи звучить у «Молитовнику» Наталени Королевої, опромінює всю її творчість, закликаючи раціональне й збайдужіле людство: «Misericordia!». Однак слід зауважити, що Н. Королева не проповідує культ пасивного терпіння – її персонажі – це природи цілісні, активні підкорювачі життя. «Генетичний код» героїв її прози визначений життєвою енергією самої авторки, котра завжди йшла назустріч життю, була сповнена жадоби нових країв і нових вражень. Адже спадкоємниця старовинного іспанського роду Лачерда та польських графів Дуніних-Борковських поєднала горду й спраглу пригледі іспанську кров своїх предків із глибиною відчуття краси й бажанням творити її. «Біографічний синерген» письменниці засвідчує ту філософію життя, яку Д. Донцов назвав «трагічним оптимізмом» – готовністю йти назустріч долі.

На тематичному та ідейно-художньому рівнях художнього світу Наталени Королевої виразно позначилось і формування світогляду письменниці в системі західноєвропейських культурних цінностей. Її творчість репрезентує, на наш погляд, в українській літературі куль-

турно-художній феномен, названий «прозою культури», що пов'язують перш за все з творчістю В. Шевчука. Однак ми вважаємо, що цей феномен у нашому письменстві у своїх початках якраз виявився у прозі Наталени Королевої. Адже в «прозі культури» постає «не людина у своєму бутті, а її буття в культурі [190, с. 4]*». Герой такої прози, на думку сучасного дослідника, – це «такий образ людини, який виражає основний зміст певної просторово-часової культури, направленість буття цієї культури в загальному руслі культурно-історичного процесу [190, с. 6]**». І хоча техніка письма Наталени Королевої не виявляє оперування «поетикою палімпсесту», що характерно для прози такої якості, все ж можна говорити про «ретрансляцію знаків культури», щоправда, у Королевої вона здійснюється виходячи не з «установки на текст як вищу реальність», а крізь призму «вічного закону» християнського вчення – на розв'язання дилеми добра і зла, протистояння сил світла й темряви, що пронизує всю концепцію розвитку європейської культурної парадигми. Це засвідчив і перший роман Наталени Королевої – «1313». Стильова манера твору, яку сама авторка визначила як «український готичний стиль», є яскравим взірцем неоромантизму. Неоромантика пронизує по вертикалі всі художні пласти роману, стає його філософським підложжям як віра у висоту духа людини, «як ствердження вічної героїки й потреби в прекрасному, як мистецтво переживання трагіки людського буття й осягання його величчя, мистецтво, що підносить людину над побутовістю й зневірою [285, с. 664]». За основу для сюжету роману Королева взяла середньовічну легенду про винайдення стрільного пороху. Однак легенда послугувала лише фабульною канвою, бо авторці йшлося не про дотримання достовірності фактів та подій, а про порушення глибоких філософських проблем – призначення людського життя, життєвого вибору, вірності самому собі чи зради своїх ідеалів, справжніх цінностей і оманливих спокус. Тому середньовічну легенду в контексті художнього світу роману та його філософського підґрунтя справді слід розглядати як «історичну метафору» (прикметно, що «роман культури» якраз і перебуває на вузькій межі між образом і метафорою [190, с. 8]***), яку письменниця вдало використала для художньої студії парадоксальної взаємозалежності в людській природі та вчинках Добра і Зла.

* Кругликов В. Образ «человека культуры» / отв. ред. Б. Т. Григорьян; АН СССР, 1981-т философии / Ишим Александрович Кругликов. – М.: Наука, 1988 – 150, [2] с.

** Там само.

*** Там само.

У цьому центральному творі Наталени Королевої вповні виявляється та тенденція неоромантики, яка «виражала історіософську зацікавленість глибинними нуртами минулого». Роман засвідчив глибину світогляду авторки, глибину осмислення нею важливих історіософських проблем, у тому числі осмислення католицької доктрини. Королева була добре обізнана з ідеями католицького відродження, зокрема католицького відродження у Франції. Як зауважує О. Баган, «потужний струмінь християнізму у французькій культурі тоді виконав кілька значних функцій: у 1920–30-ті рр. він зупинив переможний марш бездуховного і штукарського авангардизму, посприяв новому утвердженню класичних стилів, зокрема психологічного реалізму, неоромантизму, чим оздоровив літературу, знову зробив її фактором національного зростання [23, с. 663]». Вихована на міцних християнських традиціях католицької віри, з дитинства опромінена вірою в Божу любов до людини й довіри людини до могутньої волі Господа, занурившись в юності в дискурс культури й думки католицького відродження, Наталена Королева належить усією своєю творчістю парадигмі неоромантики як «мегастилю» (Д. Донцов).

Багата ерудиція та яскравий таланти письменниці дали в романі цікавий і органічний синтез майстерно вибудованого сюжету, психологічно тонко відчуті й історично достовірно змальовані атмосфери доби з реалізацією глибоких філософських проблем, пов'язаних, як це й властиво для «прози культури», з відтворенням духовного досвіду культури, обґрунтуванням ціннісних орієнтацій доби середньовіччя.

За слушним міркуванням О. Мишанича, «Н. Королева добре знає і відчуває середньовічну духовність, вміло й переконливо проводить середньовічну «філософію історії», за якою все на землі впорядковано за єдиним законом: в людині борються два начала – добра і зла, а людині дано добру волю вибору між ними [...]». Брат Бертольд борсається між цими силами [270, с. 643]». Його винаходи приносять користь людям, однак слава належить не йому, адже «чернець не має нічого власного, ані слави!». Сум і несмак до життя, зневага до ченців, злість на тих, хто користатиме з його винаходів, «збиратиме за них хвалу й славу, як повний колос у жнива», породжують глибокий конфлікт у його душі. Як наслідок, Бертольд утрачає духовну силу опиратися спокусі. Гординя кидає його в цупкі лабеті диявола – саме таким бачать приїжджого ченця-італійця Бертрама ті, хто любить брата Бертольда: старий садівник Нарцис і «блаженний» Абель. Образ Бертрама втілює в романі цинізм розуму, позбавленого зв'язку

з гуманним, людським, що відтак стає злом. Старий алхімік, учитель юного Константина, переповідаючи в листі про те, як вибухнули в монастирських підземеллях бочки з порохом, до якої руїни та скількох смертей призвів цей винахід, зауважує, що його колишній учень «відвернувся від серйозних приписів відвічно непорушних законів науки правдивої». Адже Бертольд і його спільник, одержимі своїм пекельним винаходом, забули, що «наука існує для блага широкого людства, інакше ж вона – лише зло!».

Європейська літературна традиція виявилася в романі й мотивом «дияволяди» – «... роман є рідкісною спробою в українській літературі подати мотив зустрічі людини з дияволом саме в культурному, філософському, теологічному контексті середньовічної Європи», тут «можна виділити змістово-образні концепти, пов'язані з інфернальними мотивами. Поруч із цим у Наталени Королевої присутні й інші інгредієнти середньовічного світовідчуття й світосприймання: містичні видіння, розмова зі Смертю, християнська символіка і знамення тощо [285, с. 20–21]».

У 1936 р. в журналі «Дзвони» друкувалась автобіографічна повість Н. Королевої «Без коріння. Життєпис сучасниці». Ця повість мала стати другою частиною задуманої авторкою трилогії – перша (повість «Предок») була опублікована дещо пізніше – у 1937, третя ж – «Сестра» – залишилася незавершеною. Якщо доля Ноель, головної героїні повісті «Без коріння», є художньою проекцією життєвих випробувань самої авторки в її юні літа, то в основі повісті «Предок» – хроніки роду іспанського гранда Карлоса де Лачерди, далекого предка письменниці, що жив у XVI ст. Майстерно розгорнутий сюжет, колоритно змальована епоха, непрості випробування, через які проходять герої твору, рятуючись від інквізиції, виразні пригодницькі елементи фабули забезпечили повісті популярність серед читацьких кіл і схвальні відгуки критиків. Твір був тепло сприйнятий «Вісником», адже тут пульсує енергетика чину, конкістадорський дух підкорення життя.

Наступна повість Наталени Королевої стала виявом тієї грані її стильової домінанти, що закорінена вектором свого культурно-філософського спрямування в «антично-європейському матірньому колі» (Ю. Липа).

Використавши як назву твору перефразований вислів античного філософа Піндара «Людина? Тіні сон!», авторка акцентувала на мизантропії людського життя з усіма його радощами, печалями й трагедіями і водночас підкреслила вічність духовних, цивілізаційних

набутків людства. Королева ґрунтовно вивчала культуру Єгипту й Александрії, а час, проведений у Єгипті на археологічних розкопках, залишив у її серці й пам'яті непроминальні враження. Мабуть, саме там відкрився їй голос віків, що доніс легку ходу танцівниць і важке шкандибання старого раба, блиск розкоші в палацах знаті й злидні хатинок мешканців Александрійського передмістя, схвильований стукіт сердець закоханих, їхній щасливий сміх і страшне горе втрати...

Історичною основою повісті «Сон тіні» стали події першої половини II ст. н. е. в єгипетському місті Александрії часів правління римського імператора Публія Елія Адріана. Наталена Королева зуміла крізь пласт віків відчутти й передати на сторінках твору атмосферу античного світу, з любов'ю змалювати «повну руху й барв» давню Александрію з її прихованою зневагою до римських завойовників. Майстерність письменниці й у тому, що вона цілком перебуває в «силовому полі» античного часу – стиль твору нагадує розкішні єгипетські візерунки.

Найбільшим художнім здобутком твору став показ «життя серця» персонажів, розкриття їх психології. Трепетне кохання між танцівницею Ісменою й Антіноєм, сином римського імператора, приречене не через соціальну нерівність: двірцеві інтриги, що їх плете Сабіна, дружина імператора, ненависть до Антіноя «августини» та її наближених стають тією третьою Паркою, що ріже нитку людської долі. Слід зауважити, що однією з характерних рис художнього світобачення Наталени Королевої є містицизм. Доля посилає Антіноєві тривожне знамення – нічного метелика з малюнком людського черепа (в якого, за давньогрецьким міфом, перетворюється одна з трьох Парок), а Ізі в трансі бачить тінь коханого й відчуває його загибель. Адаже закоханих єднає не тільки Ерос. Антіной, матір'ю якого була рабиня-християнка, відкриває коханій і закон Христової любові.

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

Твори Наталени Королевої, позбавлені декларативності рецепції проповідуваної «вісниківцями» націоналістичної ідеї «тенденційної літератури», несли енергетику любові до життя. Її повісті, новели, оповідання, друковані на сторінках «Дзвонів», надавали журналові цілісності, яскраво ілюстрували погляди митців і критиків католицької орієнтації, їх упевненість, що «... на розвиток літературного життя впливати треба – але не наївними [...] попередженнями і програмами для поетів, про що і як у сучасний момент треба писати – тільки зовсім іншими засобами. Бо не меншою язвою наших часів, ніж літературний лібералізм і тоталізм, є теж літературний етатизм, себто така форма офіційної опіки над мистецтвом, яка своїм урядовим характером і цензорськими апетитами вбиває навіть найбільші таланти. Етатистична критика [...] можлива не лише у державних народів, – і такого способу поширювання ріжних ідеологій треба якнайрішучіше вистерігатися [77, с. 62]»*.

Високохудожня проза Наталени Королевої утверджувала в раціональну й жорстоку добу ідею гуманізму, возвеличувала справжні, глибинні цінності людського буття, що залишаються актуальними в усі епохи, промовляла до людського серця, нагадуючи про найвищу істину любові й милосердя. Збудувавши свій неповторний художній світ «на палімпсестах минулого, на румовищах злетів і падінь людських цивілізацій, на вічних устремліннях людського духу [285, с. 36]», Наталена Королева справді відкрила українському письменству нові простори тем, образів і сюжетів.

Отже, індивідуальні стильові стратегії Наталени Королевої, Ф. Дудка, Ю. Липи, У. Самчука, Галини Журби та мотиваційна основа творчості цих письменників, що впливає на рівень доміанти й ідеалу, засвідчують співвідношення спрямованості художнього мислення та спрямованості особистості письменника у координатах онтологічно-екзистенційних вимірів як активних підкорювачів життя – пасіонаріїв. Аналіз специфіки поведінкової моделі персонажів прози Ф. Дудка, Ю. Липи, Л. Мосендза, У. Самчука, Г. Журби засвідчив як визначальну в спрямованості пасіонарної енергії індивідуально-авторських стилів названих авторів доміанту національної ідентичності. Персонажі роману Ф. Дудка «Отаман Крук», збірок новел Ю. Липи «Нотатник» (новела «Рубан») та Л. Мосендза «Людина покірна» у своєму екзистенційному виборі керуються не просто потре-

* І натіпшак М. Література і суспільне життя // Українська літературознавча думка в Галиччині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка / Михайло Гнатіпшак. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 53–63.

ІСТОРИОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ТА ЕМІГРАЦІЙНІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

бою чину – це чин, детермінований домінантою етногенезу. Така концепція персонажа в західноукраїнській та еміграційній прозі активного романтизму виявляється на всіх формо-змістових компонентах твору, інколи навіть впливаючи на модифікацію усталених жанрових виявів (поява жанрового різновиду «новели випробувань характеру» у прозі Ю. Липи та Л. Мосендза).

Концепція персонажа, побудована на основі філософії чину, надала «авторитетному стилю» аристократичні прикмети, серед яких – уміння «панувати над болем» і «гартуючий дух патос» (Д. Донцов). У «силовому полі» «авторитетного стилю» цілком органічною прочитується й проза Наталени Королевої. Її персонажі – репрезентанти «героїчних емоцій», суттю яких є «пожадання, жадова життя, нестямний порив, погорда небезпеки, насолода ризиком, бажання нездержного лету» (Д. Донцов). Проза Наталени Королевої утверджує вольовий світогляд, що є «бунтом особистої волі проти непорушної потенціальної енергії маси». Новели, повісті й романи Наталени Королевої – це відповідь на потребу доби «створити в собі одну вітчину (замість двох – природної та «інтелектуальної»), в якій з'єдналися б до купи чуття, розум і воля» – «не вітчину плахт і бандур і вишиваної фарси, а іншу, в якій дихала б повними легнями душа модерної нації» [112, с. 91]. Це втілена в стилі «естетика як стимул життя».

Таким чином, спрямованість художнього мислення творців «авторитетного» стилю прямо співвідноситься зі спрямованістю їх особистості – насамперед – як пасіонаріїв, головна творча настанова яких полягала в творенні «держави слова», боротьбі за утвердження національної ідентичності, а також характеризується нанорамністю осмислення подій і настроїв епохи. Творчість Ф. Дудка, Ю. Липи, Л. Мосендза, У. Самчука, Г. Журби, Н. Королевої періоду міжвоєнного двадцятиліття, корегована єдиним моральним і етногенетичним імперативом, стала втіленням правди епохи, свідками й учасниками якої вони були, і правди попередніх віків та поколінь української нації. Саме в індивідуальних авторських стилях цих митців, спрямованих на осмислення як «діалектики душі» людини, так і «діалектики духу епохи», знайшла втілення ідея «великого стилю», що після Другої світової на еміграції оформилась в концепцію «великої літератури».

Мистецький дискурс міжвоєнного двадцятиліття прикметний тісним переплетенням із дискурсом філософським. Як і на зламі століть, у творчості письменників 20–30-х рр. пульсують ідеї Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона, А. Тойнбі, О. Шпенглера. Їх вплив позначився й на формуванні історіософського мислення західноукраїнських та еміграційних письменників вказаного періоду. Передовсім мова йде про екзистенційну філософію С. К'єркегора, волонтаризм А. Шопенгауера, філософію життя В. Дільтея, морфологію світової історії О. Шпенглера, феноменологію Е. Гуссерля, теорію циклічного розвитку цивілізацій А. Тойнбі.

Осмислення й інтерпретація загальних закономірностей історичного розвитку, розкриття внутрішнього змісту історичних фактів, що є синтезом філософії й історії, себто, історіософськість мислення, характеризує перш за все поезію й прозу «вісниківців»: прикметно, що Є. Маланюк, О. Ольжич, Ю. Липа виробили власну концепцію філософії історії, яка синтезувала чільні положення праць названих європейських філософів та власне українську національну традицію – вчення Г. Сковороди, П. Юркевича, В. Липинського.

Сучасний дослідник Р. Козеллек, автор відомого у світі напрямку «соціальної історії» – «історії понять», що спрямована виключно на текст, у своїх працях наголошує на такій категорії, як «історична темпоральність» – «переживання історичного часу». На думку дослідника, «переломний час» (властиво, 20–30-ті рр. ХХ ст. були саме таким часом) визначається новою історичною темпоральністю, в основі якої постає напруга між «простором досвіду» та «горизонтом майбутнього». Антропологічна константа «історичної темпоральності» спонукає до осмислення явища, образно дефініюваного як «історія переможців – історіографія переможених»: адже «історія в короткотривалій перспективі й справді може творитися переможцями, однак автором збагачення історичних знань на довготривалу перспективу є

завзвичай переможені [171, с. 86–87]»*. Тягар осмислення причин поразки завжди лягає на плечі переможених, водночас залишаючи можливість «перепрочитання» історії шляхом задіяння пластів минулого, найбільш значимих у власній історії, пов'язаних з процесом етногенезу й позначених пасіонарною енергетикою.

Саме тому в 30-х роках ХХ ст. у західноукраїнській та еміграційній прозі історична тематика стає не просто популярною – вона переживає якісні зміни шляхом зміщення акценту з історії як пригоди (що властиво для прози ХІХ ст.) на наратив, покликаний творити ідентичність шляхом актуалізації національної історії, осмисленої й переплавленої в горнилі філософських концепцій часу та власного розуміння зв'язків у вимірах «минуле – теперішнє – майбутнє». Таким чином, у центрі уваги не стільки самі події, скільки розгортання свідомості в часопросторі епохи. Феномен «історичного часу», досягнутий під «антропологічним кутом зору» – між досвідом та очікуванням, оскільки «минуле відкривається досвіду лише тією мірою, в якій воно містить елемент прийдешнього», а «час тікає в майбутнє, в якому сучасність, що стала недоступною, належить досягнути за допомогою філософії історії [170, с. 40]**», – давав можливість формувати «горизонт очікування» шляхом відродження в стильових виявах художнього тексту, в літературних ідеях та образах важливого для етногенезу пасіонарного духу героїчних сторінок національної історії. Адже часові пласти, що охоплюють індивідуальні та колективні досвіди, «зачаровують» можливістю «пізнати себе в іншому» (Р. Козеллек) – в іншій епосі, в іншому контексті подій. Саме історіософський підхід до минулого має на меті досягнення сакрального, трансцендентного, містичного сенсу історичних явищ. Тому історіософське прочитання минулого полягає не в фактологічному підході, а в феноменологічному: «історіософія прагне не відтворити фізику подій, а досягнути їхню метафізику» (Ю. Барабан). На рівні детермінованості історичної прози 30-х років ХХ ст. це можна образно й лаконічно пояснити донцовською тезою «туги за героїчним». Прикметно, що саме у творчості «вісниківців» історична тематика набуває історіософського сенсу. Адже історіософський дискурс письменників націоналістичного напрямку був спрямований на утвердження концепту

* Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / пер. з нім. / Райнгарт Козеллек. – К.: Дух і літера, 2006. – 436 с.

** Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / пер. з нім. / Райнгарт Козеллек. – К.: Дух і літера, 2005. – 380 с.

державності України шляхом звернення до емоцій героїчного минулого й часів «державної бронзи» – визначальним у їх творчості став «образ духовної держави, духовної України, розгортання якого було одним із способів визначення національного світу, національного характеру та національної ідеї [338, с. 48]». А історіософія й передбачає «самоусвідомлення певним народом свого минулого, сучасного і майбутнього на основі самоаналізу власного історичного досвіду» – в українській історіософії «праксеологічний аспект осмислення історії був пов'язаний з пошуком шляхів національного відродження, [...] не випадково творці українських історіософських концепцій М. Грушевський, Д. Донцов, В. Липинський, Є. Маланюк, Ю. Липа були речниками національної ідеї [338, с. 53]».

Усвідомлення сутності й основних процесуальних мотивів того історичного періоду, в якому перебуває об'єкт дослідження, відбувається отже шляхом певної проекції на сучасне, в якому перебуває суб'єкт філософствування, й осмислення його крізь призму власних концепцій щодо «простору досвіду» й «горизонту майбутнього» (Р. Козеллек). Саме між цими двома полюсами й постає «напруга» переломного часу, що в художній творчості трансформується в енергію стилю. Таким чином, історіософськість художнього мислення митця стає активним визначальним чинником, світоглядним імперативом у виборі стилю, вмотивованим потребою бути «не реставратором, а співтворцем історії», взаємно проектуючи минуле й майбутнє, посиляти «відповідні імпульси в майбутнє – по суті, духовно його конструюючи [379, с. 134]». Не випадково в добі активних пошуків національної ідентичності (якою і було міжвоєнне двадцятиліття) базовим породженням стилем стає необароко – ґрунтуючись на базовому породжувальному мегастилі українського бароко, цей стиль реалізується у яскравих виявах індивідуально-авторських стилів (К. Гриневичева, Ю. Липа, Ю. Косач) – адже саме українське бароко містить «нахил до великих планів та ідей, і нарешті, ідею національного відродження та потяг до героїко-лицарського ідеалу громадського діяча» (Ю. Лаврінченко).

Таким чином, філогенетична мотивованість стилю західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття виявляється й на рівні скерованості індивідуальних стильових стратегій до пошуку культурної ідентичності й самототожності в добі бароко як добі національної героїки й державності.

4.1. Метанаративи історичної белетристики

Галицький літературний дискурс 20–30-х років ознаменований неослабною увагою письменницьких і читацьких кіл до жанрів історичної белетристики. І хоча ще в кінці XIX – на початку XX ст. представниками «нової хвилі» українського модернізму (зокрема М. Сріблянським) на сторінках періодики артикулювалась думка про віджитість, неактуальність історичної прози – «мистецтва лаврських ченців» [16, с. 8], історична белетристика в літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття на теренах Галичини стає «найбільш психологічно заангажованим жанром» (С. Андрусів). Адаже твори про героїчне минуле України мали певний «терапевтичний» ефект – допомагали позбутися пасіонарного надлому, пов'язаного із втратою державності. Окрім того, в часи бурхливих змін з'являється потреба осмислити себе в історії, звернутись до витоків минулого власного народу, його героїчних сторінок та «чеснот, що виражають національний характер» (Е. Сміт).

Утрата державності, болісне пережиття поразки національно-визвольних змагань та потреба творення героїчної моделі поведінки задля плекання майбутнього спонукали західноукраїнських письменників звернутись до «золотої доби» Княжої Русі-України та козаччини. Якщо на підрадянській Україні перші твори на історичну тематику присвячені подіям 1905 р., бо тут потрібі пізнання свого минулого «протистояло нігілістичне ставлення до історії, [...] насаджуваний фанатиками революції стереотип нульового часу: нібито справжня історія людства почалася лише з міфічного залпу «Аврори». Тому українській літературі нелегко було відстояти право на історичний жанр, і спочатку вона мала підпорядковувати його розробці актуальної революційної теми та революційних мотивів, вишукуючи в минулому свого народу переважно моменти класової боротьби [145, с. 248]», то західноукраїнські літератори 20–30-х працюють на створення певної історіософської концепції минулого. Адаже «читання історичної прози давало західноукраїнському читачеві 30-х років таке [...] рятівне і радісне відчуття перенесення з індивідуальної – профанної – історії у колективну, сакральну, звільнення від гіркоти поразки у визвольних змаганнях, від репресивної окупаційної дійсності [...]. Західноукраїнська людина 30-х років постійно діалогізувала з минулим, міряла себе, свій час і чин історією [...]. Цей своєрідний історизм пронизує усю тодішню західноукраїнську культуру [6, с. 142–143]».

Отже, пропагований на початку XX ст. «хатянином» М. Сріблянським історичний нігілізм не знайшов серед західноукраїнських про-

заїків благодатного ґрунту, як і не позначився на діапазоні їхніх творчих зацікавлень та рецепції читача певний спад популярності історичної тематики в польській літературі (польський письменник і критик Т. Парніцький зазначав ослаблення зацікавлень історичною белетристиккою), адже націєконсолідуюча місія української літератури, на відміну від польської, на той час далеко не була вичерпаною.

У зв'язку з актуальністю історичної тематики на часі постала проблема пошуку нових шляхів розвитку історичної белетристики, що нарешті б звільнилася від сюжетних та композиційних кліше традиційного в минулому столітті вальтерскоттівського типу історичного роману. Літературні дискусії щодо цієї проблеми велися в межах діапазону визначення критеріїв жанру, співвідношення вигадки й історичного факту, межі між белетризованою історією та історичним твором. Ще в 1922 році ЛНВ була опублікована рецензія М. Кордуби на історичну повість Осипа Назарука «Князь Ярослав Осмомисл», де критик висловив міркування про роль авторської фантазії в історичному творі. Авторська фантазія, на думку Кордуби, «мусить триматися в певних межах і відомим особам не можна приписувати діл, до яких вони зовсім не були причасні [28, с. 5]»*. Критик не вважав недоліком зображення на сторінках історичного твору вигаданого персонажа й залишав за автором право на вільний політ фантазії в змалюванні такого героя. Єдине, про що слід би завжди пам'ятати прозаїкові, котрий звертається до історичної тематики, як наголошував критик, це дух часу, яким повинні бути перейняті думки і вчинки персонажа.

На сторінках західноукраїнської періодики 30-х років дискутувалась й проблема художності історичної прози – зверталась увага на те, що іноді за «патріотичною фразеологією» приховується слабкий сюжет, де ні «живих людей, ані глибоких проблем [89, с. 73]». У журналі «Назустріч» (1938. – 15.02, 15.05) публікувалися статті Ю. Косача, в яких автор говорив про актуальність історичних жанрів, порушував питання художності історичної прози (на його думку, деякі твори галицьких авторів радше нагадують «трактат схоластика», ніж художній твір), а децю раніше спробував проаналізувати еволюцію жанрів історичної повісті й роману в європейській та українській літературах, зосібна зупинившись на вжитковій у західноукраїнській історичній белетристичній моделі «анекдотизації історії у популяризаторсько-виховних цілях». Косач наголошував на необхідності певно-

* Цит. за : Баран Є. Українська історична проза другої половини XIX – поч. XX ст. і Орест Левинський / Євген Баран. – Львів : Логос, 1998. – 144 с.

го «зсуву» в бік документальності – бо ж «читач тужить за автентичністю!» (Назустріч. – 1934. – 15. 08).

Західноукраїнська історична проза 20-х рр. все ще продовжувала орієнтуватися на вжиткові в минулому столітті стереотипи осмислення історії, за яких в центрі письменницького завдання – не «розгортання свідомості в часопросторі епохи, а рух подій як тотожність хронології» (Л. Тарнашинська). Пальма першості належала тут поколінню «літературних батьків»: А. Чайковському, В. Будзиновському, Ю. Опільському, Б. Лепкому. Однак ця проза, незважаючи на її слабкі художні сторони, все ж виконала важливу місію перенесення в історію сакральну, звільнену від гіркоти поразки, й формування силового поля національної іманентності.

Саме для молоді, яку слід було «підготувати до іспиту національної свідомості», до «будування держави» (М. Матіїв-Мельник), А. Чайковський пише низку історичних повістей та оповідань: «Козацька помста», «За сестрою», «Віддячився», «На уходах», «З татарської неволі». Ці твори та їх герої, що сповідають лицарський кодекс честі й любові до батьківщини та свого народу, плекали не в одного покоління галичан гордість за героїчне минуле рідної землі, вчили цінувати свободу, виховували відданість Україні. Історична проза А. Чайковського, як підкреслює С. Андрусів, пропонувала читачеві «новітній націотвірний міф «золотої доби», модель поведінки його персонажів репрезентував ідеал «власної досконалості» українця як одиниці етносу» – його історична белетристика «не тільки відіграла роль каталізатора жанру в західноукраїнському літературному процесі, а й стала його зразком, каноном історичної повісті (роману), можна сказати, своєрідного новітнього космологічного (націєтвірного) міфу – «золотої доби» або міфу «земного раю», де наводились зразки поведінки національної людини [6, с. 148].»

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

У другій половині 20-х – 30-х рр. творчість А. Чайковського в царині історичної тематики зазнала певної еволюції: від утопійної, ідеалізованої повісті нескладного сюжету, в якій зображено історичну добу з вигаданими персонажами, автор прийшов до творів, побудованих на реальних подіях минулого з історичними особами, але незмін-

ною залишилися їх «космологічна» (міфотвірна) інтенційність. Відбулося певне переакцентування: белетризована історія поступається місцем спробі філософського осмислення історії. Історіософська концепція автора-патріота, осердя якої – державницькі ідеали та сильна, вольова особистість, найцілісніше виявилася в трилогії «Сагайдачний».

У передмові до першої частини роману А. Чайковський зауважив, що він «не бив на ефект», «не видумував фантастичних ситуацій, а держався історичних фактів і вів оповідання спокійно». І в цій фразі – зорієнтованість письменника на «правду факту», що визначає рівень достеменності зображених ним подій. Однак у розумінні Чайковського «правда факту» цілком поширюється не лише на задокументовані події та історичні постаті. Це також «якнайдокладніший аналіз життя того часу» (О. Дніпровський) – змалювання історичної епохи в усіх деталях історичного побуту. У передмові до виданого в 1934 році історичного оповідання «Богданко» А. Чайковський, не залишаючись осторонь дискусій, що розгорнулися в галицькій критиці щодо історичних жанрів західноукраїнської белетристики, їх дефініції, актуальності та рівня художності, перспективи, зокрема шляхів розвитку історичної повісті (А. Нивинський, О. Дніпровський, Ю. Косач, Я. Гординський), розмірковує над природою жанру такої повісті, пояснює читачеві, що письменник, на відміну від історика, має право на художній домисел, адже якщо історичних джерел із тієї доби, про яку пише митець, мало, тоді він «виводить собі сам людей, але ж виводить їх так, щоб вони були історично можливі (...) змалює їх так, що коли б вони дійсно жили, то мусили б бути такі, а не інакші, мусили б і своїми думками, й поведінкою, й одягом, а то й мовою підходити до часів, про які повістьяр говорить» (Чайковський А. «Богданко». – Львів, 1934. – С. 3).

У романі «Сагайдачний» А. Чайковський змалював ідеал палкого патріота, за висловом самого автора, «велику людину, що служила на користь свого народу», життєвий приклад якої гідний наслідування. Творений автором «міф золотої доби» виконував компенсаторну функцію щодо психологічної травми, якої із втратою державності зазнала ціла нація. Адже «уся культура Галичини 30-х років узагалі, а історична белетристика зокрема, були спрямовані на витворення конструктивних живих міфів, самореалізації українства, усунення деструктивного демонічного начала з культури і свідомості [6, с. 149]»*.

* Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія / Стефанія Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.

Наступним етапом у підготовці до народження творів з виразним пульсуванням історіософської думки стала творчість Юліана Опільського. Зорієнтованість митця на осмислення тяглості історії, «інтегрального минулого» (П. Рікер) засвідчують слова, вкладені письменником в уста одного з персонажів свого першого історичного твору – «Іду на вас»: «...добре і похвально гинути для слави [...], але краще є жити для рідної землі, жити з народом, трудитися і працювати». Твори Ю. Опільського, що охоплюють сповнені піднесення й звияти сторінки нашої історії (князювання Святослава й Володимира, боротьба проти іноземних поневолювачів за часів Данила Галицького, духовне відродження в XVI–XVII ст.), цілком відповідали ідейним пошукам західноукраїнської прози, спрямованим на збереження національної ідентичності. Домінантою його творчості стає утвердження державницької традиції та вольової, сповненої прагнення чину особистості. Ці інтенції історіософського мислення Ю. Опільського реалізуються в романі «Іду на вас» (1918), у центрі якого – постать мужнього й хороброго князя Святослава, його похід на болгар та загибель од печенігів.

Якщо для історичної прози А. Чайковського характерне звернення до козаччини як «золотої доби» нації, то проза Ю. Опільського засвідчила перенесення акцентів, що остаточно відбулося в 30-х роках в Західній Україні у культурологічній та історіософській концепції минулого, з України козацької на Україну княжу. Поезія Юрія Липи, Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Оксани Лятуринської стала яскравим втіленням могутньої вітальної й державотворчої енергетики впорядкованого космосу Русь-України: «західноукраїнські інтелектуали активно вводили у свідомість нову ідею національного першочасу – княжу Русь-Україну, виразно опозиційну до України козацької [6, с. 135]». Ця ідея «національного першочасу» пульсує й у прозі Юліана Опільського, зокрема й у «Сумеркові» – «історико-пригодницькій повісті, що наближається до романного типу, де сюжетним стрижнем виступає герой, який не належить до видатних історичних осіб, але волею обставин опиняється у вирі важливих подій, бере в них активну участь [139, с. 10]».

Повість написана у вальтерскоттівській манері, тому простежуються й виразні типологічні точки дотику між поетикою композиції «Сумерку» та «Чорної ради»: той-таки композиційно значимий хронотоп дороги, наявність ідеалізованого лицаря-героя (Андрій Юрша – Петро Шраменко), прекрасної «дамою серця». Однак любовна інтрига

повісті Ю. Опільського більше тяжіє до канону «лицарського роману» з демонічною спокусницею з одного боку (вродлива і підступна, водночас – глибоко нещаслива Офка) і цнотливою «дамою серця» – з іншого (Марта). Виразно простежується в повісті й перегук із дискурсом української прози минулого століття – розлогі й детальні описи персонажів нагадують манеру Панаса Мирного, тут переважають порівняння, що стали вже шаблонними. Описуючи красу підступної Офки, автор лише нанизує, як намистини, клішовані фрази й не виходить поза відфольклорний канон. Детальні описи, часто позбавлені сильних штрихів, що розкривали б характер персонажа, патетичні промови, часто виголошені один перед одним героями повісті, ускладнюють, обтяжують сюжет, позбавляють необхідної для пригодницького жанру динаміки й напруги. І все ж, незважаючи на закоріненість художньо-образної системи творів Ю. Опільського в старій українофільській традиції, що вела до неспроможності витворення енергії стилу, сповненого енергії великих вчинків і пристрастей, а натомість обмежувалась белетризацією історії, – не слід огульно заперечувати роль його творчості, як і творчості А. Чайковського, у формуванні історіософськості художнього мислення в західноукраїнській прозі 20–30-х рр. ХХ ст.

Повість Ю. Опільського «Сумерк» своїм ідейним скеруванням цілком належить до дискурсу галицького історико-белетристичного метатексту. Як зауважує М. Ільницький, «у творчості письменника ідея справедливості постає як антитеза облуді, лжі, підступу. Адже намагання королівсько-шляхетської Польщі в XIV–XV століттях витравлювати з людей усе руське [...] в свідомості читача асоціювалося з підступним загарбанням Галичини пілсудчиками після Першої світової війни, із закриттям українських шкіл, громадсько-культурних закладів, з горезвісною паціфікацією. [...] Символічна сама назва – «Сумерк», що перегукувалася з тим смерком, який заліг на західноукраїнських землях [139, с. 13]».

Глибока ерудиція письменника дозволяла йому поєднувати історичну правду з переконливим авторським вимислом. Так постала повість «Під орлами Роми», в якій ідеться про заснування золотих копалень на території теперішніх Карпат легіонерами Марка Аврелія, а також твори «Танечниця з Пібасту», «Поцілунок Іштари». Основою художнього конфлікту в цих повістях, як, зрештою, й у всій творчості белетриста, є «протистояння моральних альтернатив, що визначають лінію поведінки персонажів» (М. Ільницький).

Історична проза Ю. Опільського, позначена спробами філософського осмислення минулого, засвідчила певну еволюцію історичних жанрів під пером цього автора в порівнянні з творами А. Чайковського, зокрема характерне для його прози «психологічне втілення» духу епохи як одного з важливих компонентів історичної достовірності через характеристику світосприймання персонажів: «А. Чайковський працював у жанрі пригодницької повісті, тоді як Ю. Опільський, дбаючи теж про динамічність сюжету, прагнув дати ширшу панораму життя, де б герої не тільки здійснювали вчинки, а й осмислювали свій час і себе в ньому [142, с. 92]*».

Серед культових постатей української історії, що особливо приваблювали західноукраїнських прозаїків 30-х рр., – постать Івана Мазепи. Прикметно, що харизматична особа гетьмана, котрий найвищою метою свого життя вважав обов'язок здобути Україні суверенність, в дискурсі історичної прози XIX століття залишалася поза письменницькою увагою. Цьому фактові дав цікаве пояснення Д. Донцов, підкресливши, що причина відсутності такого зацікавлення постаттю, з якої «трискав внутрішній гін до чину», полягала у відсутності енергії стилю, позначеного «напруженням волі»: «Тому оминали з острахом наші поети одну з найбільш блискучих постатей нашої історії, Мазепу, з якої можна було б зробити українського Макбета (...), полишаючи цю таємничу фігуру натхненню чужих авторів [112, с. 50]».

Історична епопея Б. Лепкого «Мазепа», що була в 30-х рр. XX ст. найпопулярнішим твором історичної прози в Західній Україні, засвідчила спробу «поворотом до великих споминів нації, коли вона не терпіла, а творила, жила не квилінням і мрією, а волею і чином [112, с. 68]», наповнити українську історичну прозу енергією «великого стилю». Реконструювавши минуле й осмисливши його з позицій власної авторської концепції, Б. Лепкий створив багатовимірний історіософсько-художній твір, цікавий, за твердженням Ю. Бойка, «своїм філософічним змістом, філософією історії, постійним підкреслюванням зв'язності українських історичних традицій із нинішнім духовним життям українського народу [50, с. 42]». Цей повістевий цикл має виразні ознаки роману-епопеї та белетристичної хроніки, адже розповідає про події, значимі в долі цілого народу.

Б. Лепкий, усупереч західноєвропейській традиції, звернувся не до років молодості Івана Мазепи при дворі польського короля; його

герой – досвідчений державний муж, котрий поєднує шляхетність поведінки, блискучу освіченість, аристократизм духу з політичною далекоглядністю та відданістю Україні. У постаті Мазепи постійно акцентується не тільки воля й готовність до чину, але й глибокий трагізм, бо гетьман, діяч європейського типу, постійно відчуває на собі пильне око російського деспота. Страшна азіатська дикість, що змітає й нищить усі плоди багатолітньої праці не лише Мазепи, але й цілої нації, завдає йому неймовірних страждань. Повсюдно «царські люди» знущуються над «черкасами» (так зневажливо називають вони українців), катують за найменший спротив, грабують, нищать святині. Доля Мазепи трагічна й тому, що політичні обставини та військова фортуна на боці Петра I. Гетьман добре знає історію козацтва, знає, що в найвідповідальніші моменти завжди знаходилися зрадники й відступники, однак і розуміє страшну перспективу замирення з царською політикою, унаслідок якої «... край переміниться в пустиню [...] і черепи людські з німим докором глядітимуть чорними очодоланими в наше веселе небо. [...] На українські дикі поля чужинці гайворонами нахлинуть і заведуть свій лад, свою мову і звичаї, а про наше життя тільки сумний спомин остане [205, с. 48]».

Твір Б. Лепкого звучав засторогою перед новим геноцидом, який розпочала Москва проти українського народу вже у XX столітті. Автор зумів передбачити більшовицький «апокаліпсис» 1930-х; за маскою українізації побачив новітнього ката України й страшний вишкір російського шовінізму. Тому, попри досить цікаво виписану лінію кохання Мотрі Кочубеївни й Мазепи, перипетії родинного життя Кочубеїв, лінії Войнаровського, Орлика, Чуйкевича, центральною темою твору є Голгофа України. Кожна сторінка повістєвого циклу містить обвинувальний акт її катом. Тут і детальні свідчення тих, хто відчув московську «ласку» на власній шкурі, і майже легендарні в трагізмі свого звучання образи (як ті п'ять юнаків, яких осліпили й пустили вмирати в степ). Та кульмінацією всього циклу стає героїчна оборона Батурина й страшна різанина, вчинена Меншиковим у зрадженому місті.

Піднімається в повістєвому циклі й суголосна проблемі втрати державності проблема «вироблення раси». Мужній полковник Чечель боронив Батурин до останнього. Він зумів вирватися з невеликим загonom із конаючого міста лише для того, щоб урятувати для гетьманового війська бодай своїх козаків. Та мешканці хутора, в якому поранений, голодний і знеможений полковник попросився на нічліг, боються царського гніву, тому ухвалюють видати його московським

* Ільницький М. М. Історія мисляча // М. М. Ільницький. Людина в історії: [сучас. укр. іст. роман] / М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – С. 10–148.

драгунам. Протиставлення сильної особистості, особистості вождя й лицаря, натовпові, ватазі гультяїв – одна з ідейних домінант твору. Автор намагається реалізувати її через постаті Мазепи, Войнаровського, Чечеля, Орлика, Кенігзена.

Однак закоріненість художнього мислення Б. Лепкого значною мірою в споглядально-зображальній естетиці українофільства дається взнаки на всіх рівнях художньої організації твору: поряд із сповненими енергії чину сторінками твору зустрічається пасивна «ляментация» (М. Євшан) персонажів. До прикладу, образ того ж таки Чуйкевича моделюється між полюсами «естетики чину» й «дефетестичної естетики» (Д. Донцов), що й стало причиною справедливих зауваг Д. Донцова: «Богдан Лепкий, устами свого героя Чуйкевича, заламуючи руки: «чому воно так діється на світі, чому життя це один бій, одна безнастанна тривога, і коли тому всьому прийде кінець?» «Подібних тирад, – підкреслює критик, – ви напевно не почувете ні з уст царя Петра в «Полтаві» чи в «Петрі I-ім» Олексія Толстого, ні з уст Скшеутського, чи Володийовського. Бо їх світовідчужання і критерії краси – діаметрально протилежні [112, с. 233]». На наш погляд, на стильовій своєрідності твору Лепкого як певний стильовий синкретичності, народженій між полюсами двох естетик, позначилась своєрідність історіософії письменника, що полягає в концепції «теологічного фактора історії» й базується на «двох основних категоріях – Долі та Ідеї» (Т. Литвиненко). Сам письменник підкреслював, що визначальний вплив на формування його світогляду мали твори Спінози, Канта, Шопенгауера й Ніцше*. Очевидно, що названі категорії – Долі та Ідеї – виразно перегукуються із філософією А. Шопенгауера, для якого історія – завжди одна і та ж трагікомедія, в якій змінюються тільки актори. Відтак «з першою категорією пов'язується проблема приреченості і запрограмованості історичного процесу. Друга є своєрідним духовним двигуном, завдяки якому можна «утримувати» зв'язок між поколіннями. У художньому втіленні цієї концепції виявляються символістські стильові домінанти творчої манери романіста і певний неоромантичний пафос [213, с. 157]**».

Отже, серед стильових особливостей повістєвого циклу – риси естетики символізму й неоромантизму. Сильний ліричний струмінь (за ствердженням М. Рудницького, твір Лепкого – то «прозова поезія»), значна ідейно-естетична роль образів-символів містичного наповнення (розбита бандура, зів'ялі троянди, біла пані, що, за переказами, з'являється в гетьманському палаці як віщунка великого лиха, білі коні, що теж віщують біду) спрацьовують на створення пафосу фатального, однієї з характерних рис естетики символізму. Художньо-образна система твору передбачає задіяння символіки й на рівні реалізації ідейних первнів: одним із таких наскрізних символів є образ старого сивого діда, що символізує невмирущість народу, його пам'яті. Недарма він і серед тих небагатьох уцілілих, що залишилися в Батурині. Урятувавшись від меншиковських убивць в оскверненій ними могилі, дід шукає живих, рятує й виходжує поранених, адже «треба, щоб хтось живим у Батурині остався і внукам розказав, як його руйнували». Дід вірить, що Україна не вмре. І молиться, щоб у страшну добу народ не показав себе «негідним найвищого добра, своєї власної держави». Однак «накладанням «старої» емоційності на нову» (Т. Литвиненко) проблема «великого стилю» все ж не могла вирішитись: загальна тональність фатуму, приреченості, не сприяла становленню під пером Б. Лепкого стилю динамічного, сповненого експресії й чину, а поведінкова модель його персонажів з реєстрів героїчної й діяльної збивалася на реєстри рефлектуючого «пораженчества». Сучасна дослідниця в оцінці пафосного й стильового забарвлення роману суголосна з думкою Д. Донцова: «незважаючи на певну неоромантичну забарвленість твору (наявність фольклоризмів і народного світобачення, «національної туги», пафосної емоційної піднесеності, авторської захопленості об'єктом зображення), у ньому відсутній порив надзвичайності, сили [213, с. 52]».

Б. Лепкий не належав до митців, що групувалися довкола Донцовського «Вісника», однак його повістєвий цикл «Мазепа» все ж в цілому, незважаючи на вказані недоліки, відповідав тим завданням, що їх ставив перед літературою Д. Донцов: «Вирвати нашу національну ідею з хаосу, в якому вона грозить згинуті, очистити її [...], дати їй яскравий, виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація [113, с. 1]». Тому, на наш погляд, естетична вагність «Мазепи» блідне в порівнянні з ідейним, риторичним кодом повістєвого циклу. Саме цей фактор спричинився до «фатальної» оцінки, даної «Мазепі» свого часу В. Державиним: «суцільний історичний фальш, добірні колекції ундофашистських концепцій і ідейок, невдало замаскованих подобою об'єктивного історизму [103, с. 48]». Однак саме у «фальшу» та підтасовуванні історичних фактів

178

* Лепкий Б. Писання: в 2-х т. / Богдан Лепкий. – Т. 1. – Київ – Ляйтпінг, 1921. – С. 426.

** Литвиненко Т. М. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація / Тетяна Литвиненко. – Суми : Слобожанщина, 2001. – 164 с.

Б. Лепкого звинуватити неможливо: автор використовував авторитетні історичні джерела, що засвідчують злочини, учинені проти України Петром I та його поплічниками. Натомість у статті Державина знаходимо свідчення того, що навіть радянська критика визнавала «мистецьку вправність» трилогії, однак самому Державину, засліпленому ненависною для нього (принаймні, на той час) ідеологією націоналізму, впадає в око тільки «тенденційний націоналізм» твору, «незграбна модернізація історичної постаті Мазепи». Перейнята гострою і вкрай ворожою реакцією на художній образ трилогії Лепкого, стаття Державина ледь не відкрито виголошує анафему історичному гетьманові. У 1950 році Іван Багряний у статті «А це проти кого диверсія?» («Українські вісті», ч. 61 за 20 серпня 1950 р.) показав глибинну мотиваційну сутність такого поцінування Державиним твору Лепкого, яка, на його думку, лежить у площині виключно ідеологічній, що з головою видає «справжнє обличчя Державина» як «московського великодержавника», і «паплюжить українських письменників марксоло-ленінською голоблею [24, с. 219]».

Новаторськими підходами у пошуках стильових вимірів історичної тематики вирізняються на тлі канону західноукраїнської белетристики твори Катрі Гриневичевої. «Шестикрилець» та «Шоломи в сонці» хронологічно належать кінцю 1920-х, однак своєрідністю стилю, оригінальністю композиційного вирішення, специфікою образотворення органічніше сприймаються в контексті 30-х років.

«Нова ідея національного першочасу», пов'язана з активним введенням у дискурс історіософських концепцій вісниківців героїки княжої доби, виявилась найповніше в історичних повістях саме цієї авторки. Письменниці вдалося знайти стиль, що не просто оживив дух і героїку княжих часів – його енергетика відкрила шлях духовним імпульсам героїчної звитяги, спрацювала на розгортання історичної тематики у вимірах «естетики чину», на відміну від домінуючої у попередників «пораженчеської» (Ю. Липа) естетики. В основі стилю історичних повістей Катрі Гриневичевої – органічне поєднання неоміфологізму як відчуття світу, неоромантичної стильової домінанти, що виявилась на всіх рівнях образності твору і, найголовніше, реалізувалась у авторській концепції героя, а також необароковій символіці повістей та їх мовному оформленні. Отже, індивідуальний авторський стиль письменниці постав як закорінений у базовий породжуючий – у великі стилі національної героїки – романтизм та бароко з їх потужною пасіонарною енергетикою. «Шестикрилець» та

«Шоломи в сонці» становлять своєрідну дилогію, історичним підґрунтям якої є події в Галицько-Волинській землі другої половини XII – початку XIII ст.: князування волинського князя Романа Мстиславовича, його ратні подвиги та прихід на княжий престол Романового сина Данила.

Так склалось, що спочатку була опублікована повість «Шоломи в сонці» (перша публікація – в журналі «Нова Хата» за 1928 р.), хоча рукопис «Шестикрильця» був завершений авторкою ще на початку 20-х рр. Написаний у першій половині 20-х років, «Шестикрилець» був опублікований повністю аж у 1935 р. (окремі розділи друкувалися як самостійні оповідання на сторінках ЛНВ протягом 1924–25 рр.).

В основі композиції «Шестикрильця», як, зрештою, і попередньої повісті, – фрагментарність, мозаїчність. Повість складається з окремих завершених новел, що мерехтливо переливаються одна в одну й творять цілісну, насичену яскравими художніми образами картину давнини. Об'єднуючим композиційним началом став спільний для всіх новел образ князя Романа, героя, змальованого в стилі норманських саг – нездоланного, як і те орлине ім'я, яким нарекли його. Катря Гриневичева творить міф про національного героя, суголосний тональністю героїчного вагнерівському «Кільцеві Нібелунгів»: «Спалюваний жагою, що рве його без упину вперед, він шугає думками понад простори, мов містичний вовкун, що в нього під шкурою кривава від ран сорочка [93, с. 135]». Однак основний акцент у повісті – не просто на якостях військового лідера: князь Роман проходить шлях від юнака, спраглого запеклих битв, до воїна-політика, державотворчі первні правління якого залишили непроминальний слід в історії української землі.

У легендарно-героїчному стилі змальовує авторка Романову смерть у нерівній битві, його останній похід – у безсмертя: «Кладіть його громадою на списи гартовані, в'яжіть залізо гонами ліщини! Вгортайте тіло у стяги, щитом із лосячим ременем одіньте його, – у руках меч, червона калина на серці! Несіть його понад поля в бойову пісню, віковичну! [93, с. 143]».

На канві історичної епохи письменниці вимальовує дивовижні візерунки власного неоміфологічного бачення світу, що корінням сягає праслов'янських часів. Повість переткана ритуальними замовляннями, обрядовими піснями, голосіннями плакальниць. Тут кожна квітка, кожна травинка дихають глибинно-українськими, давніми чарами. У новелі «Велика Глуша» в основу сюжету покладено змагання

юної матері за життя немовляти із самою Марою – смертю. Росиця виконує дивовижний ритуал – ритмічними рухами рук, простертих над коліскою, не дає спинитися серденькові дитини, відганяє Мару. Жіночі образи твору опромінені особливим поетичним чаром. Адже вони – Росиця, Зеленогора, Дзвінка, Уля, Ясиня – втілюють світло самого життя, вони – носії таємниці краси й безсмертної любові.

Неоміфологізм художнього мислення Катрі Гриневичевої вповні виявився в образотворенні, використанні яскравих мікрообразів, основою яких часто є анімалізація (до прикладу – «ніч, обглодана з зір»), паралелізм (і як засіб передачі психічного стану своїх персонажів, і як вдалий прийом показу нерозривного зв'язку давніх слів'ян із природою, їхнього світобачення – уміло знайдений авторкою спосіб передати «дух часу», такий необхідний для справді високохудожнього історичного твору). Попри ускладнені синтаксичні конструкції, архаїзованість мови, незвичність образно-стильової системи твору, усе в повісті – і своєрідність композиції, і специфіка творення мікро- та макрообразів – засвідчує яскраву індивідуальність стилю письменниці, що відповідав потребам доби: творити сагу про героя, дати читачеві могутній потенціал любові до рідної землі й гордості за неї.

Не останню роль у потужній сонцясйності енергетики стилю відіграла й архітектоніка твору. Завдяки новелістичному принципові композиції Катрі Гриневичевій вдалось позбутися неминучої в історичній белетристиці описовості, створити напружений ритм нарації, що передав дух героїчної доби, поєднати стильові риси небароко й неоготики, розповісти про вічність двоюмо людського серця – між любов'ю й ненавистю, де перемагає все ж любов до людини, до роду, до отчої землі.

«Шестикрилець» викликав чимало відгуків, рецензій у тодішній періодиці – часто діаметрально протилежних. Амплітуда оцінок коливалася від захоплення до різкої критики, заперечення художньої вартості твору. Найбільше дісталось авторці за «штудерну мову». Михайло Рудницький опублікував розгромну рецензію «В погоні за штудерною мовою» (газ. «Діло» за 18 лютого 1936 р.). Негативну оцінку повісті дав і М. Гнатишак, котрий, порівнюючи «Шестикрильця» К. Гриневичевої та «1313» Н. Королевої, закинув Гриневичевій «гіпертрофію стилю», загрузлість «у сферах вчорашнього пароксизму романтично-символічних по формі, а експресіоністичних по духові теорій [76, с. 9]».

Іншу точку зору на повісті письменниці висловили літературно-критичні оглядачі «Світу молоді» (1936. – Ч. 1. – С. 11–12) та «Ново-

го Часу» (1936. – 4–6 березня). Оглядач «Світу молоді» (імовірно, це була Ірина Вільде) підкреслив елітарність стилю Гриневичевої – «не для маси, а для вибраних», ту особливу насолоду, яку дає читання її історичних повістей – «розкошуватись кожним образом, кожним реченням». Справді, історичні повісті К. Гриневичевої випередили свій час – писані у 1920-х, вони й у період їх видання окремими книгами (1928, 1935) були доступні розумінню далеко не кожного читача.

У розвитку західноукраїнської історичної белетристики 20-х років можна простежити певні закономірності, що характеризують рух жанру історичної повісті та роману на загал: перш за все це тяжіння до документалізму, утвердження «правди факту», що вповні реалізується в парадигмі історичної прози тридцятих, однак починає виявлятися вже у 1920-х. У творчості А. Чайковського, В. Будзиновського, Ю. Опільського ще переважає тип часово-просторової організації сюжетів, характерний для дискурсу романтизму («роман мандрів»), однак спостерігаються й новаторські підходи до хронотопу історичного твору, як це бачимо на прикладі творів Б. Лепкого та К. Гриневичевої. Прикметно, що епіцентр зацікавлення історичним минулим поступово зміщується з доби козацької до глибшого пласту, наповненого дещо іншими ідейними первнями: доби Київської Русі, що стає символом державної могутності України – «новою ідеєю національного першочасу» (С. Андрусів). Ці процеси продовжуються й у історичній прозі 1930-х, в її різних жанрових виявах, серед яких – історичний роман (О. Назарук «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха, Сулеймана Великого Завойовника» (1930), Ю. Липа «Козаки в Московії» (1934), Ю. Косач «Затяг під Дюнкерк» (1936)) та історична повість (А. Лотоцький («Княжа слава», «Кужіль і меч», «Лицар у чорному оксамиті»), В. Бірчак («Проти закону» (1936)), М. Голубець («Жовті води» (1937)), Ф. Дудко («Великий гетьман» (1937)), Р. Леонтович («На прю» (1937)), Ю. Орест (Ю. Тис-Крохмалюк) («Під Львовом плуг відпочиває» (1937)), В. Островський («Князь Сила-Тур» (1938)), І. Филиппак («Будівничий держави» (1935), «Іванко Берладник» (1936), «Кульчицький – герой Відня» (1937)), С. Ордівський («Багрянний хрест» (1937), «Срібний череп» (1937), «Чорна ігуменя» (1937)) та ін. Простежується подальший розвиток тенденції, що склалася в історичній белетристиці на кінець 1920-х: тяжіння до документалізму, увиразнення «ідеологічного коду», долання романтичного струменя в сюжеті та образотворенні.

Про популярність історичних жанрів у західноукраїнській прозі вказаного періоду свідчить і дискусія між А. Нивинським та Ю. Коса-

чем, що розгорнулася на сторінках часописів «Ми» і «Назустріч» у 30-х роках: критик А. Нивинський уважав звернення до історичної тематики в добу психоаналізу ознакою провінційності, «вчорашнім днем» (Назустріч. – 1936. – 15.11), Ю. Косач наполягав, що зацікавлення історичними жанрами цілком виправдане і в контексті європейських літератур, адже, на його переконання, «сприйняття концепції духової раси, очевидної у наш час панівної ідеї, мусить вести до відродження культу минулого (Назустріч. – 1938. – 15.02)».

Історична тематика не втрачає своєї актуальності й у дискурсі прози 1930-х завдяки своїй «космологічно-відновлювальній функції» – «не тільки організації, відновлення космосу національної свідомості, але й протидії деструктивній силі, ентропії, утримання духовних та фізичних меж національного «Я» через ідентифікацію західноукраїнської людини із цією історією на цій землі [6, с. 201]». Історична белетристика продовжує жити пульсуючий у всіх виявах культурного життя Галичини історизм тогочасного мислення, чільний акцент у якому – на прагненні зреалізувати державотворчі імперативи.

Серед авторів, котрі в 1930-ті особливо успішно працювали в жанрі історичної повісті, галицька критика вирізняла І. Филипчика, поцінуючи його прозу, як писав літературний оглядач журналу «Дзвони», за «техніку будови» й «зацікавлюючу нарацію». Хронотоп його творів охоплює давньокняжі часи та часи козацтва: «Княгиня Романова» (1927), «За Сян» (1928), «Будівничий держави» (1935), «Іванко Берладник» («Пропаща сила», 1936), «Кульчицький – герой Відня» (1937). Ці повісті, по суті, сприймаються як один цикл, що становить художній літопис історії західних земель Русі, у деяких із них діють одні й ті ж персонажі, в основу фабули закладена одна й та ж модель – боротьба за свою землю, її свободу. Прикметно, що проза І. Филипчика виразно засвідчила еволюцію жанру історичної повісті від романтичних тенденцій до документалізму: цю специфічну рису зауважила тогочасна галицька критика, її акцентує й сучасна дослідниця: «... твори Филипчика – класичний взірець історичних повістей і репрезентант еволюції західноукраїнської історичної прози до документальності, достепенності, стриманості стилю, деромантизації сюжету і образотворення [6, с. 193]».

Історична повість займає чільне місце у творчості Володимира Островського («Князь Сила-Тур», «Між двома революціями», «Під знам'я хреста»). Серце В. Островського, його любов належали рідній Холмщині. Опромінена цією любов'ю, Холмщина постає й на сто-

рінках історичної повісті «Князь Сила-Тур» (1938). Звернувшись у часи посилення польських шовіністичних настроїв до минувшини рідної землі, автор прагнув протиставити офіційній версії споконвічної приналежності Холмщини польським «кресам» ідею цілісності українських земель. В основі фабули твору – авторська версія походження Холмщини, піддрунтям якої стали топонімічні легенди, почерпнуті В. Островським із місцевого фольклору.

Однак творчість І. Филипчика й В. Островського становила продовження нудної і сірої сторінки галицької белетристики, що за хронологічно-подієвим плином історії не дуже й прагнула історіософського осмислення закономірностей зв'язку на координатній прямій «минуле – сучасне – майбутнє».

Цікавішими серед спроб белетризації історії бачаться твори С. Ордівського, що не втратили й донині ані своєї художньої, мистецької значимості, ані високої ідейної державницької насаженості. Вони позначені оригінальністю індивідуального авторського стилю, що постав унаслідок творчої рецепції С. Ордівським кращих рис української белетристики (зокрема уміння майстерно вибудувати авантюрно-пригодницький сюжет) та неоромантичного світосприйняття як вияву пасіонарності. Персонажі історичної прози С. Ордівського – це типи аристократів духу, вольових, сповнених потреби чину, близькі до образів поезій О. Ольжича, Є. Маланюка, О. Теліги, Л. Мосендза, – типи, означені Д. Донцовим як «трагічні оптимісти», «в володарській, не роз'їдженій ресентиментом невірлики душі» яких «як стильово, як гармонійно з тою силою еднається «відвага, непохитність», і – «чистота!» [112, с. 283]».

Повісті «Багряний хрест» (1937), «Срібний череп» (1937), «Чорна ігуменя» (1938), пов'язані тематично й центральними образами-персонажами, становлять трилогію. У передмові до «Чорної ігумені» сам автор підкреслював таку цілісність – «фон повісті змінюється, тільки особи й ідея залишаються ті самі».

Звернувшись до сповненої звитяги доби Богдана Хмельницького, Семен Ордівський зумів поєднати досконало опрацьовану форму «сенсаційної» повісті (детективно-пригодницької) з глибинним осмисленням української історії, захоплюючи інтригу – з потужною ідейною домінантою. «Воскресивши» на сторінках трилогії постаті, що залишалися в затінку історії, автор змалював захоплюючі пригоди справжніх лицарів України, аристократів духу, котрі без вагань віддають за батьківщину життя. У передмові до першого видання «Багря-

ного хреста» було зазначено, що автор «перший пробує дати українському загалові історичну сенсаційну повість, повість, основу на українській історії, повість про змагання цих українців, яких ім'я присипав попід забуття». І хоча Григор Лужницький (таким є справжнє ім'я й прізвище письменника), як, зрештою, усі «логосівці», не поділяв крайніх переконань Дмитра Донцова, усе ж персонажі його трилогії виразно позначені печаттю аристократизму Духа, вони – репрезентанти донцовського типу «rag exellence», носії ідеології активного чину.

Історичною основою для написання трилогії послуговували авторів фрагменти старих документів про існування у військах Богдана Хмельницького таємного розвідувального відділу (чорнокирейників). За свідченням цих документів, відділ справді очолював Прокіп Верещака, тому можна говорити про граничну скерованість автора до дотримання історичних фактів, фактів документа. Семен Ордівський зумів майстерно розгорнути цікавий, динамічний детективний сюжет «Багряного хреста» на основі короткого документа, що зберігся серед архівних матеріалів: донесення вельможі Бутурліна російському цареві про «чигиринський сойм» у 1656 р.

Персонажі повісті – «чорнокирейники» Торговицький, Пузина, Четвертинський, Верещака – лицарі, що дбають перш за все про державницькі інтереси України. Мужні, розумні, високоосвічені, віддані до останнього подиху гетьманові й Україні – саме такими постають на сторінках повісті представники українського лицарства, на відміну від ворогів України – нищих, підступних і брехливих, брутальних і захланних російських князів Куракіна, Болконського, полковника Карпова. Саме «чорнокирейники» виступають у повісті репрезентантами українського «расового» характеру.

Трилогія Семена Ордівського мала виразну проекцію і на політичну ситуацію в Україні тридцятих років ХХ ст. Устами Богдана Хмельницького виголошує автор гірку історичну правду: «Ніхто так, як Москва, не винищить України [301, с. 108]». Піднімається тут також проблема зради власного народу, батьківщини. Полтавський полковник Пушкар, спокусившись обіцянками царських вельмож, а також керований тією ненавистю, що нею плебеї ненавидять аристократів духу, зраджує українську справу.

В ідеологічному коді трилогії Семена Ордівського виразно прочитується концептуальна опозиція «чорнь-еліта», успадкована письменником із «Чорної ради» П. Куліша, віддунують тут і думки

В. Липинського про державотворчу роль аристократії, філософські концепції Ніцше та Ортеги-і-Гассета.

Повісті Семена Ордівського, показуючи вплив сильної й вольової особистості на хід історичних подій, кидали виклик радянській українській історичній прозі з її акцентами на вирішальній ролі мас (чорні) у творенні історії. І хоча сюжети цих повістей розгортаються на міцному «каркасі» ідеологем, це не шкодить їх художній вартості: автор талановито відтворив дух епохи, дав захоплюючу інтригу, дотримав відповідної для пригодницького жанру динаміки розвитку подій, художньо переконливо змалював переплетення людських дол, розкрив глибину людських почуттів. Тож не дивно, що повісті Ордівського мали величезний успіх у читацьких кіл Галичини – вони несли потужний виховний потенціал, плакаючи в молоді лицарськість поведінки й відданість Україні.

Історична проза Б. Лепкого, В. Будзиновського, А. Чайковського, Ю. Опільського, К. Гриневичевої разом з історичною белетристикою 30-х рр. творила єдиний «гіпертекст», у якому твори більшої й меншої художньої вартості поєднувалися спільними ідейними доміантами, історіософськими концепціями, спробами дати ідеал вольової людини; гіпертекст, що ставав батьківщиною національного духу, прищеплював віру в торжество державницької ідеї, у майбутнє України. Ця проза засвідчила подальші пошуки «великого стилю», засобами якого можна було б змінити нарративний дискурс інтерпретації історії, зробити резонансними активізацію художньої свідомості з активізацією історичних процесів, явити, за П. Рікером, «пришестя людини через історію» (додамо – української людини, що, як естафету поколінь, перейняла б героїку княжої й козацької доби й позбулась світоглядного «пораженчества»), розгортання свідомості в часопросторі епох української героїки й державництва.

4.2. Необарокові відлуння в історіософських концепціях Юрія Липи («Козаки в Московії»)

Звернення до естетики бароко в європейській літературі початку ХХ ст. умотивоване спадкоємністю мистецької традиції ХVІІ ст. як однієї з основоположних у культурі Європи. Відновлення барокових тенденцій в українській літературі (особливо на початку ХХ ст.) було зумовлене національною та європейською традиціями, що стали особливо актуальними в українській екзистенції 20–30-х рр. ХХ ст. Адаже «дихотомічний розкол світу (спочатку війна, а потім жовтневий

переворот) в Україні набуває особливої специфіки: до соціального руху додається рух національний, робиться спроба поєднати європеїзацію і соціалізацію, відбувається синтез двох антонімічних процесів: надії на українське відродження і одночасно краху надій на таке відродження. На зламі цього контрасту і виникає спалах необарокової активності [35, с. 38]*.

У період, коли починається наступ на українську культуру, бароко в радянській Україні стає маргінальним. Цьому, принаймні, є два пояснення: атеїстичний світогляд, активно насаджуваний більшовицьким режимом, несумісний з бароковим богомисленням. Окрім того, бароко як період культури був позначений глибинно українським національним духом (у сучасній дослідниці це окреслюється з точки зору культуроцентричних аспектів семіотики: «саме принципи семіотичного механізму бароко є визначальними для нашої культури взагалі [91, с. 25]**»), адже він потверджував європейськість української культури на рівні її давніх пластів, тим самим кидаючи виклик «пошехонським соснам» та новоімперській «історіографії». У радянській імперії, що успадкувала шовіністичну «методологію» від монархічних настанов «не было, нет и быть не может», бароко починає трактуватись як мистецтво, що несе ворожу ідеологію.

Найпосутніші причини спалаху необароко в українській культурі 20-х–30-х рр. ХХ ст. та трагічної долі, що спіткала митців, котрі творили необарокову парадигму національної літератури, глибоко розкриті Ю. Лавріненком. Дослідник «розкодував» найглибшу прикмету українського необароко, пов'язавши її з національною традицією її ментальністю: українська література «розстріляного відродження» була до глибин своїх – «безмежно вітаїстична, а вітаїзм – це творче одушевлення життям», яким, на відміну від російського нігілізму, позначена давня українська культурна традиція. Саме на базі вітаїзму як основного настрою «українського відродження 20-х років і сформувалася стильова течія необароко [202, с. 772]»***.

* Безхутний Ю. М. Творчість Миколи Хвильового і проблеми українського необароко / Ю. М. Безхутний // М. Хвильовий : Проблеми творчості / Тези доповідей міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження письменника. – Харків: ХДПІ. – 1993. – С. 38-39.

** Городинок Н. А. Мова культури як фрейм існування літератури / Наталя Андріївна Городинок // Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. – К. : Твім інтер, 2006. – 216 с. – С. 15-29.

*** Лавріненко Ю. Література вітаїзму 1917-1933 // Ю. А. Лавріненко Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933 : поезія – проза – драма – есей / підгот. тексту, фахове редагув. і передм. проф. Паєнка М. К. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2001. – С. 753-783.

Необароко як органічно національний стиль української літератури вирізняється своєю зорієнтованістю перш за все (що й підкреслює дослідник у ранній творчості П. Тичини та у прозі М. Хвильового) на подолання дисгармонії – гармонією, імперсько-радянської «злопомсти» – «визволенням і об'єднанням людини з усесвітом», «визволенням від рабства внутрішнього, від власної скаліченості і дисгармонії» [202, с. 759]. Тому новоімперськими цензорами, що сповідували «страшний суд» комуністичної революції» (Ю. Лавріненко), необарокові твори українських митців, їх вітаїстичний дух були сприйняті як загроза комуністичній ідеології і трактувалися як «куркульська контрабанда». Шовіністична політика радянської імперії не мала наміру дозволяти ніяких «відроджень», тож «трагічна стигма Бажанових «Сліпців» (Ю. Лавріненко) реалізувалася в трагічній долі представників українського Розстріляного Відродження.

Натомість у Галичині 1930-х та діаспорних центрах, де продовжувався процес творення «сакрального простору національних текстів» (Н. Зборовська), де творилася «держава слова», необароко стає одним із чільних стильових напрямків у осмисленні історичної тематики, що вможлилювали всю повноту вияву націєтворчих та державотворчих інтенцій у художній творчості. Адже необароко увиразнює етнопсихологічні первні українського національного характеру, висвічує багаті грані духовності, її зв'язок з давньою культурною традицією, дає світлий оптимізм надії.

Необарокова стильова парадигма, отже, засвідчує реалізацію інтенційності розвитку української та еміграційної прози 20–30-х рр. ХХ ст. як орієнтацію на обрії мистецтва «Європи психологічної» й водночас – закоріненість у питомо національній традиції. Тому рецепція барокового мислення в історичній прозі 1930-х на теренах діаспорних цілком виправдана й зрозуміла: це далеко не безглузда архаїка (такій закид критиків лунав на сторінках галицької періодики, до прикладу, на адресу «Шестикрильця» Катрі Гриневичевої якраз за стилізацію під «фігуративне мовлення» доби бароко), а прагнення воскресити дух героїки, героїчної доби державності, чим, зрештою, необарокові стильові вияви у творчості західноукраїнських та діаспорних митців відрізняються від освоєння тематики й естетики бароко в поезії та прозі українських радянських письменників.

Аналізуючи стиль культури Козацької Доби, Є. Малашок влучно дефініював бароко «синонімом неспокою, поривності, потужності», що найповніше відповідає «мілітарному явищу «козацтва» [222, с. 45].

Тому в дискурсі стильових парадигм західноукраїнської прози в добу нового напруження й потреби чину, пошуків національної ідентичності саме необароко стає художньою реалізацією чільних історіософських концепцій, пов'язаних із осмисленням історичного призначення України й української людини.

Звернення до естетики доби героїчного чину за умов пошуків героя нового типу, вольового й діяльного, було доречним ще й тому, що необарокове трактування української людини як «*homo militans*» набувало нового сенсоповнення. Зокрема Ю. Липа, вибудовуючи струнку історіософську концепцію власного розуміння призначення України, розуміння її минулого й майбутнього, прагнув вияскравити перш за все могутній внутрішній духовний потенціал України, ствердити, шляхом звернення до героїчних сторінок минулого, її державницьке майбутнє. Необароко, поруч з неоромантикою та неоготикою, було й таким естетичним освоєнням дійсності, що прагнуло спонукати націю до «себепізнання» – розгортаючи ідею «пізнай себе» «в площині проблематики узгодження людської волі з Божим промислом» (Л. Ушкалов) – і трансформували її в ідею «призначення України». Тому необароко, стиль, продуктивний в українській культурі на зламі ХІХ–ХХ століть, саме в дискурсі «*Art militans*» дає потужні спалахи у прозі двох найяскравіших українських митців діаспорного літературного процесу, засвідчивши інтертекстуальні перегуки з цілим пластом барокової культури.

Якщо в поетичній спадщині Ю. Липи дослідники підкреслюють пульсування двох стильових домінант – романтичної та барокової, визначаючи природу його лірики як неоромантичну та акцентують художньо-стильові інтенції бароко в його віршах (зокрема Б. Криса зауважує, що «широким жанровим спектром «бароковість» висвічує тут неповторну особистість 20–40-х років ХХ століття [189, с. 393]»), то роман «Козаки в Московії» – твір, що постав як втілення авторських концепцій в художню структуру роману саме шляхом сфокусування їх крізь призму естетики й поетики бароко, – залишився поза увагою літературознавців (винятком є невеликий підрозділ монографії С. Андрусів, присвячений аналізу жанрових особливостей цього твору).

Світоглядні домінанти письменника, що були заманіфестовані ним у публіцистичних працях («Призначення України», «Бій за нашу українську літературу»), виразно засвідчують зумовленість усієї художньо-образної структури роману історіософськими концепціями автора. На відміну від Д. Донцова та Є. Маланюка, котрі сповідували

кастовий принцип підходу до трактування раси (Д. Донцов у своїх працях протиставляв аристократичну й селянську касту, а Є. Маланюк чільними в етнопсихології українців уважав опозиційні варязькі та еллінські начала), погляди Ю. Липи на минуле й «будучину» українського народу вирізнялися оптимізмом і вірою в могутній духовний потенціал, закладений в етнопсихології українців ще в сиву давнину, та цілісність нації. Ю. Липа, спираючись на багатий науковий матеріал досліджень істориків київської школи, зарубіжних учених, археологічні дані, ґрунтовно обстоював думку про повноту нації, забезпечену міцною історичною тріадою етнопсихологічних первнів – трипільського хліборобського, еллінського естетичного та готського мілітарно-адміністративного. І саме утвердженням ідеї цілісності нації, вірою в її майбуття передовсім зумовлена специфіка художнього мислення письменника – адже вся творчість Ю. Липи позначена місією, бо вона присвячена «демонтажу внутрішнього малоросійства і формуванню української структури духа [279, с. 3]».

«Історіософські державницькі ідеї» (Т. Салига), чітко викристалізовані у Липиній публіцистиці, пронизують і його прозу, становлять надійну світоглядну основу необароковості художнього мислення письменника в історичному романі «Козаки в Московії».

Композиційно роман побудований на контрастному зіставленні двох етнопсихотипів – українця й «московита», двох культур – високої духовності українського бароко й варварського світу московського бестіарію, і саме цю опозиційність покликано увиразнити й сюжетні лінії, і персональний світ, і символіка твору.

Інтертекстуальний перегук з добою українського бароко виразно вчувається також і в запозиченому з агіографічної поезії цієї доби мотиві мучеництва. Маємо на увазі взорування на канонічну формулу вияву стоїцизму «страстотерпця» в його протистоянні тиранові-поганові. Однак взятий для показу московського пекла мотив мучеництва витриманий лише у першій частині канонічної формули (в тій частині роману, де часопросторовий континуум сягає відносної статичності або спрямований вниз по вертикалі занурення в підземелля кремлівських катівень, він нагадує «Ходіння Богородиці по муках»). Липа вдало поєднав цей мотив із авантюрними елементами, бо його персонажі йшли в Московію зовсім не для того, щоб там загинути: пройшовши через московське пекло, реалізувавши потребу «осягнення нового простору і себе в тім терені» (Ю. Липа), а також вияв «готського відчуття самодисципліни» й «еллінських емоцій пошуку і від-

криття зв'язку речей», вони мали прийти до себе, оновлених, усвідомити, що свобода, справедливість, «отчизна солодка» є найбільшими цінностями для української людини. Отже, в тексті роману виразно присутній і мотив ініціального випробування, властивий авантюрно-пригодницьким жанрам.

Усвідомлення персонажами Липиноного роману справжніх цінностей, т.зв «ферментація крові», й досягається якраз шляхом долання далекого шляху у «світ навпаки» – де навіть людей страчують головою вниз. Слід зауважити, що жанр «Козаків в Московії» можна було б означити, за аналогією до дефініції драм М. Костомарова «Переяславська ніч» та «Сава Чалий», «романом ідей». Адже в художній тканині твору виразно оприявнюються й історіософеми державницьких ідей, і погляди автора на минуле й майбутнє України, окреслено чільні психотипи українців, показано найпосутніші, глибинні відмінності між українцями як спадкоємцями культурних і цивілізаційних набутоків найдавніших рас, і московитами, чия історія щойно почала творитись у XI–XII століттях, а пізніше, в добу монархії, була сфабрикована й підтасована з украдених у інших народів культурних пам'яток.

Пізнавати нові терени в романі вирушають козак, філософ, купець. Вони – не тільки представники чільних соціальних верств України XVII ст. доби бароко – воїн, вчений, купець, але й носії прадавньої української вітальної енергії, спрямованої на опанування незнаного простору, успадкованої від потужної підставової тріади української етнопсихології – трипільського, еллінського та готського начал. Сам Липа в «Призначенні України» підкреслював, що другою формою «української енергії», після «тривалого й завзятого українського хліборобства», є «колонізаційна енергія»: «І в завоюванні, і в колонізації є вислів здатностей до упорядкування незнаного простору і себе в тім терені. Тут є поле до висловлення і для готського відчуття самодисципліни і ферментації крові, тут є можливості для еллінських емоцій пошуку і відкриття зв'язку речей [...]. І завоювання, і колонізаційність від самих початків були пов'язані з торгівлею [...]. Зрештою, згадаймо іще одну форму української енергії – інтелектуальну [...]. Вона усвідомлює традиції і шукає закликів Провидіння [...]. І в ній є звершення великої будівлі української солідаристичної культури [209, с. 235]». Прикметно, що носії цієї енергії – Григорій Трембецький, Симеон Латка, Петро Соколець-В'яжевич, самі того не усвідомлюючи, вирушають в далеку й незнану землю не стільки в пошуках скарбу, захищеного Іоанном Лютим на берегах Волги, скільки

керовані саме жадобою пізнання. Застереження щодо «лютості гіперборейського народу», різні свідчення цієї «лютості», описані в книгах європейців (Александра Гванінія, Оларіуша Адамуса) – «Московити суть люди хитрі, спритні, затяті, неповстримані, немилостиві, розпусні і щоб не повідати – безсоромні, до всіякого зла схильні, ставлячі силу на місце права [208, с. 23]» – рішуче відкидаються сміливим Григорієм Трембецьким: «В трудностях, у клопотах, у небезпеченстві самім рід купецький перебуває, а все ж панства і провінції розмаїті до стіп його стеляться. Купець, а не король і магнати, світ заморський пізнав, допитливості ж і дерзости купецькій греблі нема. До Індій, до Хін, до страшних песиголовців купець дорогу знайшов і з зиском вернувся, тож чи ми, панове-браття, тут до московитів не потрапимо? [208, с. 22]».

Саме «еллінські емоції пошуку і відкриття зв'язку речей» поривають Трембецького зі спокійного українського хутора в Данціг, звідки він з побратимами вирушить підкоряти простір «гіперборейців». Реалізуючи фабулу мандрів та випробувань у перипетіях композиції авантюрного роману, І. Липа передовсім дбає про струнку систему художньої аргументації ідейної скерованості твору, на що спрацьовує й дотримання чільних рис естетики бароко та мовно-стильова специфіка. Навіть презентацією своїх персонажів автор потверджує власну концепцію расовості – в описах зовнішності Трембецького та його небожа Соколяця-В'яжевича виразно акцентується тілесна, фізична досконалість (згадаймо, як спритно виграє молодий козак змагання в данцігському шинкові), поєднана зі сміливістю й гідністю, самодостатністю, що є прикметним для людини барокової. Липа наголошує на внутрішній свободі своїх персонажів – упродовж усього роману виразно вчувається перегук із сквородівською концепцією свободи як найвищої цінності. Коли лейтенант Кірш прийшов забрати у Трембецького золотий пугар, який по праву дістався українському купцеві (бо ж при вступі до братства данцігських купців вихилив увесь його вміст), ображений купець викидає його у Віслу: «...силою в мене не відбереш того пугара. А коли Данціг хоче мати те, що мені дав, – нехай же дістане його назад! [208, с. 19]». Тут виразно вчувається ремінісценція із сквородівською одою свободі: «що є золото? Проти свободи воно – болото...».

Цікаво, що, на відміну від Косача, Липа меншою мірою торкається теми «душевної роздвоєності, «гамлетизму» в широкому розумінні, тобто боротьбу духовно розвинутої особистості з самою со-

бою», властиву, як підкреслює А. Макаров, літературі бароко [220, с. 29]. Його персонажі – натури цілісніші, скеровані до досягнення поставленої мети, барокове «себепізнання» тут відбувається не стільки шляхом долання внутрішніх суперечностей, скільки через долання перешкод зовнішнього світу, хоча десь наступає та невидима межа, коли зовнішнє органічно перетікає у зміну присутнього. І все ж «гамлетівська двозначність у ставленні до звичайних життєвих цінностей і прагнень» у структурі персонажів роману прочитується в епізодичному образі італійського купця та в постаті філософа Латки-Старушича. «Дух світського чернецтва» і барокова «жадібність до знань» є визначальними в матриці побудови художнього характеру українського філософа, а «двозначний епікуреїзм» та балансування між аскезою й прагненням земного щастя стають типово бароковим підґрунтям його «психомахії» – «духовної брані» (Л. Ушкалов).

Зауважимо, що образ філософа Латки, несучи вже у власному номінальному означенні певний код – не тільки соціального, а перш за все семіотичного дискурсу (себто, здатність до заповнення прогалін, до «зв'язку речей»), задіює в структурі роману інтертекстуальний перегук із творчістю та особистою долею Григорія Сковороди. З першою з'явою на сторінках твору цієї дивакуватої постаті «в довгим убранню, що нагадувала чернече», в семіосфері твору починає виразно пульсувати дух і риторика філософії мандрівного мудреця, «фігури й монументи» барокового мислення. І, що головне, цей образ дав можливість Ю. Липі реалізувати власну «історіософську концепцію у барокових шатах» (Ю. Косач) – саме «інтелектуальна енергія» українства, її давня культурна традиція протиставляється значною мірою через образ філософа некерованій агресії московитів та їх культурній відсталості, відсутності в історії Росії глибинних культурних пластів, що сягали б української праісторії.

У романі багато промовистих епізодів, побудованих саме за такою схемою. Проілюструємо кількома епізодами. У першому поселенні, що трапилось мандрівникам на московській землі, вони потрапили на службу Богу. Різниця двох типів ментальності прочитується спочатку через архітектурні особливості культових споруд української й московської церков. На відміну від прекрасних барокових храмів, «не була то церква, подібна до струнких козацьких церков, – її копула видималася над міцно стесаним кадовбом, як пухирчає пuzдерко [208, с. 42]». Мандрівники звертають увагу на різку відмінність і в самій службі: «Вельми некупштovní, і страшні були мальовила в

цій церкві, і понурі. Тут не було веселих козацьких образів святих. Купи сміття лежали попід вологими стінами. Парафіяни стояли в шапках і дивилися на попа. Мало хто з них хрестився. Піп величезного росту, гугнявлячи і харкотячи, кадив навколо». Подорожні помічають, що священник і читати не вміє – тільки перегортає книгу. Однак Латка не тратить надії на «духовний бенкет» – після закінчення служби філософ, «що пізнав духовних осіб багатьох країн, задумав і тут диспут почати». І коли Латка натхненно виголошував, «вимовою пишною блищучи», «рацею» про земне й небесне життя, почув раптом таку гидку лайку, що «станув як укопаний, навіть уст не замкнувши» – «то кричав на порозі великий рудий піп у баранячій шапці і в лаптях [208, с. 43]». На Латчині намагання всовістити «духовну особу» – «чи ж наша віра не однака; чи ж ми не старожитної, благочестивої віри грецької діти?», а на Сокольцеве зауваження, що той же й читати не вміє, піп вдався до вжиткових в Московії «фігур і монументів»: «Брешеш, проклятий литвине, обливанче! Ми не греки, наша віра православна, ми люди царські! [...] Невіжеством учу і смиренієм, а не так, як ви, нехристи!» Роздратовані москвини «плювали, лялися, гучно випускали вітри, а один, показавши схованого в рукаві довгого ножа, сказав:

– Нема гріха вас і вбити, бо ви не наші, православні, а обливанці! Плюю я на тебе і на твою одіж німецьку! [208, с. 43]». І все ж недоброчливість і «лютість гіперборейського народу» не відбила в Латки його європейської звички людини освіченої – у кожному новому місці розпочинати диспут, аби поринути у світ «горішнього», зазнати духовної розкоші... Навіть потрапивши до страшної в'язниці, філософ починає віршовану вправу, «клацаючи зубами од вологости й зимна». Його співкамерник раптом вибухає сміхом і розкланюється з латинським привітанням перед Латкою. Фізика – так звали молодого бакаляра, що сусідив Латці в холодній камері, – з повагою згадує: «Чув я твій голос колись у златій Празі на ринку, як дискутував ти о тоє, чи вовк, пробитий рогами козла і спадший з ним із скали на коня господарського, – належить до власника коневого чи теж козлового? Вельми тоді чудувався я на вмільсть твою і риторики красу [208, с. 86]». Саме образ Латки-Старушича, носія української «інтелектуальної енергії», став для автора роману вдалою знахідкою, що вможливила інтертекстуальний перегук із усім огромом європейської культурної традиції барокової доби й водночас дозволила акцентувати на питоми українській духовній спадкоємності.

Навіть барокова амбівалентність людської природи, «духовна боротьба», найвиразніше простежується саме через призму цього характеру. «Філософії доктор і теології магістер» не відвертається від минутих радостей життєвих – разом з Трембецьким охоче приймає частування італійця Бамбіна, виявляючи при цьому добру обізнаність з традиціями слугувачів Вакха. Саме в погребі щедрого італійського купця Латка раптом засумував і став неговірким, викликавши в «кумпанів» сумніви, «чи не думають пан філософ про науку Аристотелесову або які інші субтильності діалектики». Розповідь Латки про його кохання до вродливої танцівниці Беати в плані композиційному можна трактувати як вставну новелу, однак ця «історія в історії» не стільки покликає на рівні архітекtonіки твору увиразнити її барокове плетиво, скільки стає ілюстрацією боротьби людини барокової між світом ідеї й бажанням земного щастя. Ця вставна новела спрацьовує й на вияскравлення однієї з цільних, за Ю. Липою, «підстав українського характеру», акцентованої в «Призначенні України»: «Може, як формулу українського найглибшого патріотизму і треба б прийняти: «Де згода в сімействі, де мир і тишина, щасливі там люди, блаженна сторона! [209, с. 165]». До віднайдення родини як ідеалу людського буття й питомо української форми патріотизму прагне й Латка, дізнавшись, що юна Марія – то донька покійної Беати. Саме йому, а не меткому Сокольцеві-В'яжевичу, батькові вкраденого вовчицею немовляти, вдасться врятувати дитину Марії й тим досягнути щастя батьківства – ставши бодай хресним батьком і названим дідусем. Тож не випадково саме філософ Латка першим зрозумів через призму «ошуканства чужої землі» істинну цінність справжнього скарбу: «О чоловіче лицарський, що ходиш згорділий серед сарацинів варварських, а того не знаєш, що єсть для тебе опорою проч неба: тільки земля, альбо отчизна найсолодша [...]. Отчизно моя преславна, козакоруська, зглянься на тоє, що сублімувався непотрібно химером, пшениці твої для плелів покинувши! Для землі отцовської Богом призначено мене... [208, с. 118]».

Образ філософа виконує й важливу функцію в наративній організації твору – часто він стає голосом самого автора, носієм і речником його ідей, як, до прикладу, однієї з цільних – ідеї цілісності, єдності нації та підпорядкування власних, егоїстичних прагнень окремої одиниці інтересам державницьким: «Тільки афекти сваволі і пихи владою в собі смиривши, вірі своїй послушна, звитяжить Нація Козацька», – підсумовує філософ побачене на Запоріжжі.

У системі образів-характерів роману найменше бароковою амбівалентністю, внутрішнім «гамлетизмом» позначений образ небожа Трембецького – молодого козака Петра Соколяця-В'яжевича. Він – репрезентант еллінсько-готських первнів українського характеру, що виявляються й у сприйнятливості до краси, і водночас у лицарській поведінці та «готському відчутті самодисципліни», успадкованих орденом запорожців. Петро першим кидається рятувати незнайомого шляхтича від оскраженілого натовпу москвинів – бо так диктує лицарський кодекс: «Не можна, дядьку, потерпіти, щоб одного, та ще й шляхтича, юрба потоптала! – скипів Соколюць, метнувся і шаблю з піхов вирвав [208, с. 52]». Така сміливість і запальність вдачі дозволяє йому не боятися небезпек, що чатують в московському пеклі. «Готський первень» його природи виразно акцентовано й на рівні символіки твору – Петро з гордістю говорить, що він вродився в рік славного походу на Кілію, тому перебуває під опікою Марса і «фортуни, що лицарам світ субмітує». Досліджуючи символіку українського барокового мистецтва, А. Макаров підкреслює, що улюбленою алегорією тогочасних митців був саме образ Марса – «вічна й незмінна метафізична суть, персоніфікована в образі Марса» – суть героя [220, с. 236]».

Однак готськість характеру молодого козака не суперечить ні еллінським, ні трипільським первням психологічного підложжя його природи. Соколюць цінує дім і родину, його патріотизм – це вияв вищого патріотизму, за яким стоять не порожні патетичні фрази, а знакові архетипи ментальності, про які міркував Липа в «Призначенні України»: «Поняття краю як Родини, як Хати, як Дому – це велика річ. Це значить, що для українця в його свідомості навіть не треба окреслювати докладніше українських земель. Там є дім, усе, що найбільш людське, усі ідеали людини, праджерело усіх добрих почувань, і всі можливості розвою [209, с. 165]». У дорозі до непростих випробувань у варварській землі сниться Сокольцеві його хутір – то в брязкоті шабель, то облитий сонячним сяйвом. На березі Волги, де виявилось, що «ошукала чужа земля» мандрівників і ніякого скарбу під каменем «не положено», Петро знаходить справжній скарб – розгніваному Трембецькому, що вже кипить жадобою помсти, небіж весело відповідає: «Ось мій скарб, – донька знайшлася в мене».

Образ людини в художньому творі – це певна концепція. Персонажі роману «Козаки в Московії» особливо виразно потверджують цю думку. Образ Григорія Трембецького, купця і лицаря, носія «української колонізаційної енергії» (Ю. Липа), постає в ідейно-концепту-

альній площині твору чи не найбільш суперечливим, тому якраз стосовно нього правомірно говорити про еволюцію характеру. Саме ця еволюція й покликана увіразнити одну з чільних ідей Липинового роману. Попри поєднання в характері трипільсько-еллінських первнів з прагненням «опанування теренів», Трембецькому бракує «готського самовідчуття дисципліни». Навіть наведена нами раніше картина презентації персонажа засвідчує домінування в його натурі анархічних первнів, некерованої стихійності. Саме Трембецького обирає автор для найтяжчих випробувань московським пеклом – тільки пройшовши через них, його персонаж зміг усвідомити цінність власних, дарованих Господом українцям, скарбів.

Потрапивши до рук «падьячого Афоньки Авдеева», Трембецький зіткнувся з такою каламуттю злоби й дикої ненависті, якої не зустрічав раніше в жодному з відвіданих ним країв і народів. Епізоди катування українського купця, нападів на подорожніх з боку бродячих московинів виразно перегукуються з расовою теорією відмінності двох народів, пізніше викладеній у «Призначенні України», де автор протиставляє українців як відвіку хліборобську расу московським помадським первням: «Одним з найцікавіших висловників московського духа є безперечно М. Горький. Навіть сам характер фінського підложжя свого народу окреслив він, згідно з сучасною наукою, як «народ злодіїв, волоцюг і розбишак», отже, ловецько-бродячий [209, с. 127]». У жадобі помсти Афонька вдається до пайстрашнішого звинувачення – в замахові на життя государя. Цього бродячого людолова не спиняє навіть те, що закликане ним «Слово і дело» передбачає тортури як для обвинуваченого, так і для позивача. Конвоюваний до Москви в кайданах, Трембецький неймовірно дратував своєю людською гідністю, культурною й моральною вищістю наглядачів: «Часто стрельці-конвоїри уряджували забави з Трембецьким. Вони насміхалися з його мови, з його певної себе ходи. Вони били його палицями по ногах, щоб навчився плентатися, як в'язень. Його поставність козацька була для них обридлива – хотілося їм, щоб він скулився й згорбився, і штовхали його навмисне до баюр, щоб умити болотом. Але найбільше їх дразнила його мовчазливість і нехотіння відповідати – в цьому вони вбачали найбільшу вину цього чужинця, що так чи інакше мусів у Москві згинутися. В люті своїй за його погірдливу мовчанку били його так, що коли б не страх перед царським судом у Москві, вони б затовкли впертого шляхтича на смерть. Вони душили б його всі своїми задами й удушили б хоч би за те, що він віддихав вищістю

[208, с. 61]». І та наруга, яку чинили над ним, має цілком адекватне пояснення в етнопсихології: «Монгольське поневолення, що тривало в них найдовше з усіх європейських народів, дало їм спільне глибоке відчуження святости влади, хоч би й найбільш брутальної, а зате презирство до індивідуальності своїх і чужих людей [209, с. 126]».

Поведінкова модель Григорія Трембецького, детермінована на початку роману більше світом вузькопрактичних цінностей (бо ж прагнув віднайти найбільший скарб Московії) та пізнавальної значущості (згадаймо його натхненний монолог про могутню колонізаційну енергію купецтва), постійно корегується ставленням до проблем добра і зла. Упродовж усієї мандрівки купець-воїн демонструє неодноразово лицарські якості характеру, мужність і сміливість, що межує з відчайдушністю. Однак некерована анархічність його природи, вольової й цілеспрямованої, після повернення на Батьківщину зазнає певних змін. З волзьких берегів Трембецький прагне якнайшвидше повернутися додому не тому, що усвідомив, як його побратим Латка-Старушич, цінність «отчизни найсолодшої» – купець бажає помсти за ошуканство: «Я ще й по тебе спішу вернутись, щоб оддати одній личині диявольській довг свій. Нігде не втече від мене той, хто мене ошукав [208, с. 119]». Гнаний жадобою помсти, Трембецький розшукує боярина Шуйського. Його не спиняє звістка про те, що Шуйський тепер – соратник Богдана Хмельницького й важлива фігура в політичній грі. І тільки в гетьманській резиденції, відчувши, що став свідком піднесення військової й політичної могуті «нації козакоруської», Трембецький зумів здолати анархічні вияви природи, що вимагали поставити власні інтереси понад усе. Авторська концепція цілісності нації, домінування вольового начала посилюється виразною бароковою символікою, запозиченою з мілітарної доби козацтва, знаковою в геральдиці ЗУНР, і нині присутньою в політичній символіці: «І в вигуках юрб, і в виблисках голих шабель старшинства, і в золоті й сріблї стягів, і в звитяжному ореолі монарха Богом даного почув він потужний надлюдський голос.

То велетенський лев козацький з головою понад хмарами ричав, опромінений і роздражнений, і простягав залізну лапу над своєю багатою землею [208, с. 175].

Персональний рівень втілення ідейної основи роману зобов'язує зупинитися й на епізодичних образах твору, бо вони також значимі в реалізації певних авторських концепцій.

У «Призначенні України» Ю. Липа порушив, поряд із цілою низкою важливих націєконсолідуючих ідей, проблему українського «ін-

телектуального пораженчества». Історіософське осмислення причин занепаду української державності органічно поставило перед Липою потребу проаналізувати «негативний бігун духовної діяльності» раси – «протест проти надмірного ускладнення життя», «мріяння», «відпочинок одиниці в мрії», коли «відпочинок продовжується і стає світоглядом. Мріяння поглиблює нехіть одиниці, кличе до неприймання іншого життя, ніж власні мрії [209, с. 170]». Український патріот, речник державності й активної життєвої позиції – ідеолог «чину», Ю. Липа переконливо показує, що «ніяка ідея не викликала понуриших наслідків, ніякий ворожий похід проти України та її земель не дав таких спустошень, як ідея обниження українства, підложжя пораженства [209, с. 170]». Упадок українства в XIX ст., на думку Ю. Липи, значною мірою був спричинений саме «пораженством українських інтелектуалістів», їх теоріями, що вели до «абсолютного знищення органічності власної раси». І чільне місце серед цих теорій Липа відводить «прекраснодушню» П. Куліша з його хуторянством як зреченням державності на користь москвинів: «Кульмінаційним пунктом пораженства інтелектуалістів була теорія, що відмовляла самотності українській расі, нищила її як окремих організм. За цією теорією інтелігента всі властивості України повстали із звичайної мішанки прикмет московських і прикмет польських [209, с. 173]». Тому серед основних ідей роману «Козаки в Московії» (написаного ще до появи публіцистичної праці) звучить і розвінчання «хутірної філософії» як філософії мрійництва й пасивності, як підложжя пораженства.

Образ «гречного господаря» Ладики стає тим «пусковим механізмом», що задіює інтертекстуальний перегук як опозицію до «звірячо малих і безсилах» (Ю. Липа) українських хуторян-обивателів, висміяних Гоголем і Квіткою, цих Халявських, Пістряків, «сварливих Довгочунів, що викинули прадідівські шаблі» й сповідують принцип тілесних насолод і соціальної пасивності – «моя хата скраю...», перегук-виклик пораженчеської парадигми в українській культурі минулого століття, що зробила XIX століття «малим століттям української сили».

На сторінках Липинового роману, присвячених описові гостювання «кумпанів» в Ладичинному хуторі, домінування риторики барокової деталізації (зокрема в описі страв) покликане виконати функцію, протилежну до всієї барокової риторики-символічної спрямованості роману – тут цей стилістичний прийом спрацьовує на увиразнення «западання в тілесність», нехоті до напруження волі. У «випарах сала, м'яса і горілоку» визріває «філософія» обивателя – гнівні нарікання

на тих, хто «зневажає рицарський нарід», «як до їхнього війська сам не підеш і сина не пошлеш, за ніщо мають» [208, с. 131]. На сторінках Липинового роману, основним композиційним принципом якого є антитестичність, різьбитися виразна опозиція двох національних психотипів – «vita maxima» лицарського типу і «vita minima» плебея, обивателя, прекраснодушного хуторянина. Ідеологію чину, вольові й державницькі устремління раси репрезентує опозиційний до образу Ладики образ безіменного запорозького сотника, що раптом з'явився на порозі його хоромів: «Став у дверях чоловік невисокий, але так поглянув, що здався високим. В кармазин убраний. Срібна чуприна за вухо була заложена, під бронзовим чолом жевріли невмолимими гострі очі, орлиний ніс мав і затиснуті уста під вусом. Горбився і рухи мав поважні, а однак у всій спокійній постаті сотника запорозького скаженість і гордість укривалась, як червоне багаття під попелом. Не привітався він з ніким і шапки не заломив [208, с. 132]». Запорожець одним рухом змів зі столу обрус з багатими наїдками. Обурені вигуки господаря і його гостей губляться, гаснуть в могутній риториці простих слів представника ордену, еліти раси: «Отчизни, матки нашої України то голос, не мій [...]. Він вас кличе, мосціпанове, і пана Богданова слава наказує: абисьте зараз рушали до Чигирина. Аби нас у домах, у ліжках наших неприятели не придибали. Тое наказує його милость пан Богдан. Тое отчизни нашої голос» [208, с. 132]. Здається, Липа адресував ці слова не тільки своїм сучасникам...

Державницька ідея роману найповніше знайшла реалізацію в образі Богдана Хмельницького, що постає на сторінках твору також епізодично. Змальовуючи цю постать, Ю. Липа не прагнув абсолютного дотримання історичних фактів. Певна річ, що, ґрунтовний знавець історії, Липа свідомо припустився певних неточностей (мова йде про коронацію Хмельницького та воєнні дії проти Москви в 1648). Однак авторові йшлося про втілення речей концептуальних – ми цілком погоджуємося з дослідником О. Сорокіним: «...образ-характер гетьмана необхідний для структурної викинченості роману, служить пуантою в системі образів. Фігура гетьмана – статична – він сидить і споглядає. Але рух довкола нього, внутрішній рух думок Богдана, рух історії роблять цей образ максимально динамічним [370, с. 118]».

Образ Богдана Хмельницького подано на сторінках роману згідно з парадигмами, означеними як «таємниці барокового характеру» (А. Макаров): український вождь постає мужнім лицарем, наділеним бароково-пуританськими рисами. Це – людина чину, фанатичний по-

движник ідей людської солідарності та свободи. В зображенні гордого українського лицаря – «князя слави нашої, і чеснот, і діл лицарських» – відлунує риторика давньої української барокової літературної традиції, сквородівське «...вольності отче...». Навіть в описі зовнішності гетьмана помітний бароковий «двозначний епікуреїзм», що улягає могутній скерованості до чину, дії: «Син тридцятилітньої війни на заході і двохсотлітньої на півдні, знав світ і всі зброї світу. Знав народи, як власних братаничів, і кермував характерами, як власними незліченними коханками. Говорив по-гурецьки, розмовляв по-латині, а наказував по-своєму, по-козакоруськи.

Мав на собі жупан білий оксамитний, запинаний на кількадесят гудзиків, а кожний світився брильянтом; в міцній руці срібну з золотом булаву тримав; делія горностаєва спочивала на його широких плечах. Відкинув голову назад і дивився згорда: невеликий на зріст, гостроносий, з живими не мигаючими бурштинами очей. Дуже дотепний і швидкий, дуже ввічливий і шалений – мав в собі щось із південного монарха [...]. І нараз, швидким рухом виїнявши з піхви палаша, вбив його перед собою в кедрові дошки трону. Потім, спершись на блискуче й широке лезо, глянув на всіх взором страшним, всевидячим і вогненным. [...] уся мова його була, як неспокійне ходження льва, замкненого в клітці [208, с. 163; 168; 169]». Саме в уста Богдана Хмельницького вклав Юрій Липа ідею єдності, цілісності української нації як запоруки її державності, саме в словах гетьмана лунає світлий оптимізм авторової віри у власний народ: «...тільки обманом і ошуканством Нація Козацька взята може бути, бо гвалтом народу такого взяти сили нема [208, с. 169]».

Отже, змальований на сторінках роману (нехай і епізодично) образ Богдана Хмельницького потверджує історіософські міркування Юрія Липи щодо ідеалу проводу, вождя в українців, який у своїй основі позначений еліністичним духом і трактуванням «вождя, рятівника і добродія людства» як втілення людського й божественного – «передусім найсильнішим, всемогучим єством серед своїх підданих [209, с. 163]. Слід сказати, що таке поцінування постаті вождя, ще в праукраїнські часи пов'язане з культом Олександра Македонського, – «еліта київської держави взяла традицію Олександра як пратрадицію українців [209, с. 163]» – також характерне й для доби бароко. Зокрема в «Синописі» Інокентія Гізеля ім'я Олександра «оживляє цілу традицію державності». Тому й у постаті українського гетьмана, змальованого Ю. Липою згідно з трактуванням вождя в культурі мілітарного козаць-

кого бароко, виразно просвічує ореол божественної величі могутнього полководця, поєднаний із гуманістичним концептом «*Libertas, libertas, libertas uniuersalis hominum*» – всезагального визволення людей.

У реалізації історіософських ідей Ю. Липи, зокрема його поглядів на історію Росії та історичну зумовленість загарбницьких інтенцій монархії (актуальність піднятих ним проблем була очевидною – Радянський Союз як новітня імперія на чолі з «кормчим», котрий своєю політикою виразно нагадував сатрапа IV ст., успадкував деспотичну політику варварської Московії та її ставлення до поневолених народів), важливу роль відіграє й композиція твору. Як ми вже підкреслювали, чільним композиційним принципом роману (фактично, на зрізах усіх його рівнів – від «ідейно-оцінного» до творення мікрообразів) є антитетичність. Центральна вісь цієї опозиційності проходить саме через протиставлення давньої культурної традиції України, її «окциденталізму», призначення України – і варварських традицій Московії, що свою історію фактично почала з XII ст.

Описуючи Московію XVII ст. як дике і темне царство, Липа використовував достеменні наукові дані – закинути авторові надмірне фантазування неможливо. Цю ґрунтовну обізнаність з джерельною й науковою базою засвідчує і опублікована в 1938 році праця «Призначення України», що базується на дослідженнях В. Щербаківського, В. Хвойки, В. Антоновича, В. Липинського, М. Грушевського: «Археологічні розкопки не викрили на Московщині слідів хліборобства раніш IX віку по Христі. Отже, цілковита прірва між праісторією України й Московії [209, с. 34]»; «Поняття цього «народу» самі московські історики неохоче розглядають ближче. Кільканадцять урало-алтайських номадських племен без культури й держави підбили київські, а пізніш новгородські культургрегери в X–XII ст., і християнізували, нав'язавши їм богослужбову мову Києва [209, с. 124]».

Прикметно, що сучасна історична наука (маємо на увазі насамперед праці американського вченого Едварда Кінана) теж заперечує творення російською історіографією міф про тяглість історії московської політичної й державної традиції впливами орієнтальними: середньовічна та ранньомодерна Росія, на думку історика, має більше подібного із Золотою Ордою та її степовими нащадками.

Для контрастності зображення напівварварської Московії, – де перш за все зневажено цивілізаційну норму – справедливість, і культурних традицій, носіями яких є українські мандрівники, найоптима-

льніше підійшов хронотоп дороги, мандрів, що, як ми вже підкресливали раніше, увиразнюється мотивом «страстотерпіння», «ходіння по муках». Барокове, химерне плетиво ірреального світу, «світу навпаки», що підступно облітає хоробрих мандрівників зусібіч, нагадує давньокнижну українську традицію в зображенні мандрів у далекі й незнані землі (зокрема в «Александрії» йдеться про «сировоядів», якими править цар московський і які обросли до пояса «скотячим волосом»). Усі «традиції московської політичної культури» постають крізь призму побаченого й пережитого трьома українцями в дорозі до омріяного Трембецьким московського скарбу. Страх, дикість і запобігання перед представниками влади, а з іншого боку – бруталне й жорстоке знущання і над своїми людьми, і над чужими. Завойовані землі піддавалися тотальному грабункові, а населення або фізично знищували, або відправляли у «виводи». На шляху від Ревеля подорожні бачать суцільні спустошення й попелища: «Від великої держави Комів не лишилося й сліду. Витяті впень миролюбиві племена ці не висилали більше багатих караванів [...]. В лісах не натрапляв козак жодної влади; частіш тут були висвисти злодійських вартових, як урядових батогів. Тільки коли зблизитися було до немногих доріг, чутний був невмовкний скрип коліс, болісні голоси і тупіт ніг. То йшов один по другім «вивод» московський, щоб закріпити якийсь край за собою, або по повстанні Москва переганяла цілі села за сотні миль на інше місце [208, с. 59]». Розбій і грабунок були в такій ситуації усталеною нормою виживання. На запитання Соколяця, котрий прийняв громадку обдертих людей із сокирами та вилами за ловців чи волоцюг, Алдоким пояснює, що то – «чесні люди»: «Це волость на волость іде. Улітку завжди так виходять. Дітей, жінок поховують, а самі йдуть попробувати, чи нема чого в сусіда пограбувати? Заробіток такий, промисел, можна сказати. Ні, то чесні люди [208, с. 60]».

Демонічний ландшафт мертвого міста Арбухіма, колись багатой столиці волзьких татар, постає моторошним символом загарбницько-руїницької політики Москви, тут теж прочитується проекція на 30-ті роки ХХ ст. Цю проекцію увиразнює й трагічний образ татарського князя Рес-Кичі, згорбленого від горя юнака, котрий став лише безсилим свідком упадку власного народу, одуреного Москвою: «Москалі, підбивши хитрими словами й обіцянками малого татарського царя з князівством, скасували військо його і господарювали як хотіли. Обкрадали села, сіяли розпусту, а юрби черні без проводу і стриму, як вали моря, перевалювалися через безборонне князівство [208, с. 111]».

Аналізуючи політичну культуру московської бюрократії, Едвард Кінан наголошує на спадкоємності імперської офіційної ідеології з монгольської традиції, що знайшло своє вираження і в формі «знаменитої настанови «слово и дело государево». Під цим гаслом історики об'єднують розмаїту вибірку «політичних» та карних процедур, яким підлягали москвитини в рамках усталеного бюрократичного апарату: спочатку йшлося про осіб переважно низького стану, котрих, на їхнє лихо, запідозрили (звичайно через донос когось із співгромадян) у тому, що вони зробили, сказали чи навіть проспівали щось гадано принизливе або загрозове для особи – реальної чи міфічної – царя. Абсолютна більшість таких звинувачень, навіть із погляду педантичних урядових записів, позбавлена серйозних підстав або політичної значущості, та це аж ніяк не перешкоджало розглядати їх із дріб'язковою та бруталною прискіпливістю на самій вершині системи, переважно в Боярській Думі [160, с. 130–131]*. Мимоволі знову виникають паралелі до політичної ситуації в 30-х роках ХХ ст., коли радянські органи всіляко стимулювали масові колективні й індивідуальні доноси і на їх підставі фабрикували справи, абсурдність обвинувальної частини яких була очевидною.

Відомий філософ ХХ ст. Мішель Фуко, аналізуючи історію виникнення інституцій покарань у праці «Наглядати й карати», зазначив: «Судові тортури треба ще розуміти і як політичний ритуал. Вони становлять частину, дарма що другорядну, церемоній, у яких виявляється влада [415, с. 60]**». Вся сутність антилюдяної скерованості правової системи більшовицької державності – кратократії, або ж «влади насильства», – розкривається в успадкованій з традиції «політичної культури» Московії, яка завжди жахала своїми казематами, для якої тортури були невід'ємними церемоніями влади. Згадуваний нами американський дослідник пояснює саму сутність необхідності тортур як частини церемоній, у яких виявляється деспотична влада: «...метою переслідувань був не захист реальної безпеки або гідності царя, а захист міфу про об'ємність і всюдисущість влади [160, с. 131]».

У романі Ю. Липи глибинно розкрито «традиції московської політичної культури», за яких об'ємність і всюдисущість деспотичної влади, що насиллям, підозрою і жахом зависла, як «густі випари болота і юхти», над столицею, виразно присутня на всіх рівнях життя

* Кінан Е. Російські історичні міфи / пер. В. Шовкуна / Едвард Кінан. – К. : Критика, 2001. – 273 с.

** Фуко М. Наглядати й карати: народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашук. – К. : Остіон, 1998. – 392 с.

московитів. Трембецький, «ідучи понад сморідливими водами Москви-ріки, такими словами до себе говорив: – О Москво, Москво, чи зогнию в тобі, як усі в тобі гниють? Стільки нещастя в тобі, стільки сліз і горя, що й у цілому світі стільки немає. Найбідніший чабан козацький щасливіший від твоїх князів. Скрізь гниль у тебе і потоптання віри й любови, і скрізь безнадії знак. О Москво, Москво, певне, тому жорстока еси, що свої нещастя світові несеш, як віру [208, с. 66]».

Для показу жорстокості й насильства як чільних ознак та засобів московської влади на всіх її рівнях, а відтак – і неодмінного атрибута стилю життя московитів, автор задіює «ванітативні» барокові мотиви та барокову «елокутивну» риторичку. Адже, як зауважують дослідники, в літературі цієї доби «шлях риторичного переконування» пролягав «через зрушення в реципієнта бажаних афектів [398, с. 160]». Важливою формою «порушення афектів» були тут натуралістичні образи. Описуючи площу тортур та підземні каземати, автор вдається до барокового натуралізму, тому сторінки його роману виразно перегукуються з описом мук святих страсотерпців: «Коли ж глянув Соколець із Негрибичьким, то побачили ніби жнива і женців, що снопи зв'язували. Не були то женці, були то брудні кати в засмальцьованих шкуряних фартухах або довгих куртах. Інші сонні очі приглядалися до одного, то до другого із катованих, і поправляли свою роботу, коли їм здавалося, що катований відпочиває [...]. Далі курилися вогнища. Кати з кліщами і з розпаленими штабами стояли там задумливі і змучені працею од самісінького ранку. Бо виривати й припалювати ніздрі й губи, то була праця борза, а тому й томлива. Люди з вирваними ніздрями скупчилися тісно і дивилися, як худі пси гризлися за їхні кавалки тіла.

Одному прив'язали тяжку колоду до ніг і підвісили його за зв'язані руки ніби на шибеничній перекладині. Не одного тут били страшним татарським «кнотом» із жил волячих, по кожному ударі биті показували чорний язик і вибалушені очі, а кат припікав рану розпеченим залізом.

Кілька жінок, що продавали горілку без дозволу царського, напівбожеволіли [...]. Жінки не кричали і не вили, бо втратили голос, але їх тіла робили гидкі і дивні рухи [208, с. 71]». Жахлива й огидна картина тортур у вежі, що відкрилася сміливому Трембецькому, котрий зважився спуститися з п'яним охоронцем у підземелля найбільшої кремлівської катівні, виразно ілюструє специфіку московської «правової системи», з якої органічно випливає й більшовицька ідея

рівності: в підземеллі, приречені на страшну голодну смерть, однаково конають злочинці й невинні, бояри й слуги, царські люди й чужинці, що прибули з посольством із європейських держав: «Різнили їх ще ганчірки давньої одежі. Але крізь ту одежу просвічувало худе, поранене тіло, і всіх рівняли, однаковили залізні брязкучі пута й камінні стіни довкола [208, с. 93]». Промовистою є й картина «забави» стражника, воістину – за М. Фуко, «частина церемонії, у якій виявляється влада», свідчення бруталності цієї влади й упивання безмежною сваволею щодо жертв:

«От, тепер забавимось, – говорив тюремник, п'яніючи не від хмелю, а від влади над тими людьми. – Дивись, чоловіче, як будуть вони мене благодати і кланятися за кожну смердючу шкуруину. Не раз за дня і ночі приходжу я сюди на цю правдиву забаву. [...] глянь, як пси, трясуться вони над кожною крихтою, і виють, і плачуть. Глянь, як витягають руки, як падають ниць. А я захочу – кину їм хвіст од гнилої риби, захочу – тільки посміюся над ними, – здихай, та й тільки. Оце добра наша московська забава! Глянь, як от вилазять їм їхні очі з голоду і спраги [208, с. 92]».

Моделюючи сітку часопросторових координат по вертикалі – персонаж спускається в потаємну усипальню Іоанна Лютого – автор задіює найбільш знакові пласти історії московитів, що дає змогу виокремити й чільні традиції «московської політичної культури», і їх вплив на формування певного екзистенційного досвіду, що плекав тваринний страх і запобігання перед можновладцем та філософію «рівності». На запитання Трембецького про скарб сатрапа юродивий із захопленням розповідає про жахливі «діяння» свого володаря – «Добрий скарбник, шафар. По нім голод, і холод, і гладке поле zostалися. Іван Васильович... осанну тобі співаємо... урівнителю... рівна є твоя земля... рівна... свята. Однакові, голубчики, однаково поранені, загпоєні в ланцюжках сидять. Покірненькі по-божому живуть: нема вищого, нема нижчого – боярин голод терпить і смерд коло нього плаче [...] загіджено всіх, побито, а за то скарб найбільший, смиреномудріє, братіків моїх нещасненьких ізбагатило. У гною, у вередях і ранах лежать, і весело їм, квіточкам, і легко їм, чого їм ждати? Кожен скарб отримав найвищий [208, с. 95–96]».

На виокремлення «історіософем державницьких ідей» та утвердження історичного оптимізму щодо майбутнього України в романі спрацьовує жанрово-композиційна специфіка, стратегія побудови сюжету, обрана автором. Серед нечисленних дослідників твору його

жанрова свосередність акцентується саме крізь призму застосування Липою схеми авантюрного роману – як «твір авантюрного жанру» визначають його Л. Череватенко [425, с. 4] та С. Андрусів [6, с. 169]. Однак певні модифікації жанрової схеми дослідники також не оминули увагою. Л. Череватенко зауважує: «Найкращі авантюри чекають на читачів не в зовнішній площині, а в сфері внутрішній, духовній: ми з неослабною увагою стежимо за пригодами розмислів – як авторів, так і його непосидючих героїв. Вони постійно ставлять (собі і нам) цікаві запитання, що на них маємо відповідати [425, с. 4]». Щоправда, слід звернути увагу й на те, що авантюрний сюжет як такий в українську літературу приходив і через той пласт барокової прози, яка, як підкреслює М. Насенко, «продовжувала середньовічну й ренесансну оповідну традицію. Деякі письменники пристосовували до нових умов жанри середньовічної житійної літератури, апокрифи, різні оповідання про чудеса, твори з авантюрними сюжетами [286, с. 25]»^{*}. Навіть специфіка часопросторових координат, в межах яких реалізується цей пригодницький сюжет в романі «Козаки в Московії», нагадує бароковий циклічно заокруглений час: графічне відтворення руху мандрівників у незнані землі й повернення їх в Україну нагадує коло, найзначимішими точками на кривій якого є Данціг (у романі згадано, що в Данціг мандрівники вирушили з рідного Соколицевого хутора), Москва, мертве місто Арбухім, знову український хутір (тільки цього разу – помістя Ладики) і Чигирин. Ця проста схема дає можливість дуже чітко зрозуміти задум автора: покинувши рідну землю й спрямувавши спочатку свої зусилля в окцидент (той же Данціг), персонажі проходять випробування «московським ідеальним пеклом» (С. Андрусів), шукають неіснуючий скарб, щоб зрозуміти, що найбільший скарб – їхня власна земля, їхнє призначення як частини нації. Однак на шляху до рідного хутора вони прощаються з «пораженчеством» хutorянської філософії й у Чигирині повністю досягають власну лицарську сутність і власне призначення. Отже, можна сказати, що Ю. Липа цілком послідовний щодо використання обраної ним для реалізації власних історіософських та етнопсихологічних концептів естетики й поезики бароко.

Аналіз необарокового мислення Ю. Липи передбачає й осмислення мовно-стильових особливостей роману, без яких авторові не

^{*} Насенко М. Прозові вершини нашого бароко (спроба нового прочитання) / М. Насенко // Вісник (Літературознавчі студії) Київського міжнародного університету. – К., 2004. – Вип. 6. – С. 24–53.

вдалося б так яскраво-переконливо передати ні колорит епохи, ні специфіку барокового світосприйняття. Написанню твору передувала копітка праця письменника над історичними пам'ятками, словниками й документами, завдяки чому автор роману добре опанував лексичний пласт давньоукраїнської книжної мови – твір написано мовою, «педантично архаїзованою до стилю XVII ст.». Михайло Мухін, якому Липа надіслав у Подебради рукопис для передруку, мусив навіть дещо «модернізувати» мову роману, зважаючи на специфіку читачької рецепції: «... інколи (навіть часто) мова Ю. Липи в цьому романі була так педантично архаїзована відповідно до стилю XVII ст., що я не був у стані так само педантично передруковувати всі суворо дотримані автором архаїчні форми [425, с. 9–10]». Автор дав згоду на певну «модернізацію» стилю, і від цього роман тільки виграв, зберігши водночас і необхідне стильове забарвлення: свідчення цьому – і схвальний резонанс у читачької аудиторії та критиків, що зауважили доречність такої незвичної лексики, бо «не сахаринову лімоняду п'ється, а важке еспанське вино, що товстою хвилею переливається в горло та буйним хмелем б'є в голову»^{*}.

Стильове оформлення роману Ю. Липи реципіювало й барокову «стратегію всезагального фігуратизму» (Л. Ушкалов). Відомо, що в бароковому мисленні провідне місце посідають метафора та алегорія, «причому остання у такому значенні, яке було здобуте у «ретортах» схоластичної логіки» [146, с. 93] Себто, йдеться про її риторичну спрямованість, потенційно закладену здатність переконувати.

Ю. Липа використовує в образній палітрі свого твору вжиткові в епоху бароко метафори, символи й алегорії, однак специфікою його художнього мислення є розгортання цілого епізоду з викристалізованого в ретортах схоластичної логіки лаконізму метафоричного образу. На наш погляд, ця специфіка художнього мислення диктується й поезикою пригодницького жанру. Таким є алегоричний образ театру, розгорнутий автором у цілий епізод, під час якого відбулось знайомство Бамбінової доньки з Соколицем-В'яжевичем. Бароковий образ пташки в клітці розгортається в епізод невдалого залицання знатної сеньйори до молодого козака, завдяки ж розгортанню символіки пари голубів у сцену годування цих птахів Марією та Соколицем вже на перших сторінках твору засівається зерно, що згодом проростає пагоном любовної лінії.

^{*} Вісник – 1934 – Ч.6. – С. 18.

Бароковий образ пасічника як дбайливого господаря покликаний увиразнити на сторінках роману державницькі первні політики Богдана Хмельницького, тому Ждан Якименко, характеризуючи гетьмана й водночас застерігаючи Трембецького від сваволі, вдається саме до такої алегорії: «Не про ті тут пасіки суботівські мовлю, що в білім полотнянику гетьман наш відвідує. Пасікою його – цілий край наш. Про помноження трудовите меду й воску дбає пасічник наш. Для бджоли ласкавий єсть. От тільки як гніздо осине задрить [...] або й шмеля непокірного, не здивуйся, вашмосць, [...] таких слугам своїм розтоптати накаже [208, с. 152]». Для вияскравлення психотипу московита, брехливого, схильного до інтриг і зради, автором вдало використано алегоричний образ лиса, що знову-таки трансформується зі згущеної барокової риторичної спрямованості в реальний епізод. Прибувши до Мгарсько-Лубенського монастиря в пошуках зрадливого московського боярина, Трембецький дізнається, що Шуйський втік зі своєї схованки. Старий ключник Сава, котрий залишився наодинці тільки з підібраними ним птахами й тваринами, звістуючи Трембецькому цю новину, з жалем розповідає, що втік і приручений Савою лис, скаржачись більше на лиса, ніж на Шуйського: «Як той лис чорнобурний, утік восвоєси твій князь, – сказав з жалем, дивлячись, як по полю, поміж горбами миготів лисячий нагороджений хвіст. – До Києва утік князь московський, щоб ближче сильної руки його милости пана гетьмана запорозького бути [208, с. 137]».

Прикметним є й те, що, у порівнянні з використанням барокової образності в неobarоковому романі Ю. Косача «Рубікон Хмельницького», написаному значно пізніше і не без впливу «Козаків в Московії», у романі Ю. Липи виразніше вчувається перегук саме з образністю поезії геральдичної⁷. Маємо на увазі персоніфіковану в образі Марса «вічну й незмінну метафізичну» суть воїна, а також запозичений безпосередньо з козацької геральдики образ лева як символ могутності й нездоланності, покликаний втілити ідейну домінанту твору й водночас розімкнути циклічну замкнутість хронотопу бароко на неоромантичний часопростір будучності, сповненої надії: «...велепенський лев козацький з головою понад хмарами ригчав, опромінений і роздражнений, і простягав залізну лапу над своєю багатою землею [208, с. 175]».

⁷ Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії / Леонід Ушкалов // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К.: Факт – Наш час, 2006. – С. 20–79.

Слід сказати, що образна структура роману формується й власне авторськими символами-алегоріями, утвореними за принципом барокового художнього світосприйняття. Найяскравішими, на наш погляд, є принаймні два таких образи. Описуючи європейське місто Данціг, Ю. Липа в експозиційному описі дає символ двоєдиного начала самої доби бароко: «З фортеці над устям Вісли було видно весь старий Данціг. Над різнобарвним раковинням камінних палат і домів височилася й грала дзвонами стрілеца Марійська катедра. Шхуни, барки й кораблі заповнювали брудну Мотлаву, а кремезна Кранова Брама приймала з них незчисленні вантажі. В північній Венеції двоє велетів застигли в напруженні: один молився, другий працював [208, с. 11]».

Лапідарно, виразно підкреслено в наведеному описі раціональне й ірраціональне як два аспекти пізнавальної діяльності людини барокової доби, дві мови, якими, за висловом А. Макарова, вчиться мислити ця людина: мова чітких означень науки й багатозначних алегорій – і мова молитви як віри у вищій сенс світобудови і людської доброти. Не менш значимим у образній системі твору є й символічний образ каменя, під яким «нічого-бо не положено».

Прямуючи до диких волзьких берегів, долаючи численні перешкоди, Трембецький сподівається на певну моральну (не лише матеріальну) сатисфакцію: адже тут, за свідченням Шуйського й згідно тестаментом самого Івана Лютого, заховано скарб, зібраний з усієї Московії – «за всі знущання, всі труднощі і небезпеки мав йому камінь деспота заплатити». Тим більше, що прагнення Трембецького оволодіти скарбом продиктоване не так жадобою власного збагачення, як бажанням бути причетним до «утвердження сили матки нашої України». Багатообіцяючий напис, вирізьблений на камені, не справив надій: у викопаній ямі не знайшли нічого, окрім вогкої землі та купи черв'яків, а на вогкому споді каменя – по-азіатськи переплетені між собою слова насмішки: «Пощо шукаєш, нічого-бо тут не положено». У образній структурі Липиного роману камінь, що зазвичай у давніх поетиках виступає символом надійності, непорушності, набуває алегоричного значення деспотії й відсутності в Московії духовних скарбів, давніх культурних традицій.

Обравши для реалізації власних історіософських ідей стиль неobarоко та втіливши його в жанрі авантюрно-пригодницького роману, написаного на історичному матеріалі, змусивши читачів по горизонталі й вертикалі пройти разом із персонажами твору всі рівні «ідеального московського пекла», Юрій Липа прагнув відкрити сучасникам і

нашадкам самоцінність українців як нації, спонукав до себепізнання й поцінування власних духовних скарбів, закликав раз і назавжди відмовитись від принизливих і спрямованих на руйнування цілісності нації ідей «пораженчества».

4.3. «Трагічний європеїзм» прози Ю. Косача («Рубікон Хмельницького»)

Творчість Юрія Косача, одного з найцікавіших українських прозаїків, чиє мистецьке обдарування яскраво засвітилося на літературному горизонті міжвоєнного двадцятиліття й належить дискурсові національноконсолідуючого нарративу, що творився на теренах Галичини, а згодом – в еміграції, залишається й досі мало дослідженою. Увагу літературознавців привертало переважно твори МУРівського та пізнішого періоду його творчості (маємо на увазі праці В. Агєєвої, Ю. Мариненка, Ю. Шереха). Рання проза залишилася поза увагою науковців, хоча становить цінний для дослідника історії української літератури (зокрема в аспекті студіювання становлення стилю письменника) матеріал (єдиним таким дослідженням, в якому розглядається історична проза раннього періоду письменника, є дисертаційне дослідження С. Романова)*. Однак і тут особливості індивідуально-авторського стилю Косача залишилися поза увагою дослідника, окрім того, недослідженим залишився один із найяскравіших творів Ю. Косача – роман «Рубікон Хмельницького». Вважаємо, що стильова специфіка художнього мислення Ю. Косача пов'язана з концепцією історичної прози, втілюваною ним у власній письменницькій практиці, з розумінням ним історизму.

У 1934 р. захоплення читацьких кіл та критиків викликала повість Ю. Косача про декабристів «Сонце в Чигирині». Однак звернення письменника до історичної тематики саме під таким кутом зору могло бути спричинене далеко не прагненням глибокого осмислення історії, а втечею від тих актуальних проблем життя, що досі хвилювали письменника. Так, М. Голубець не побачив в історичних повістях Ю. Косача глибокого осмислення уроків історії: «Герої Косача, – писав він, – незважаючи на блискуче відданий стиль доби, ... це лиш актори історичної сцени [83, с. 55]**. І в цих словах критика, як на наш погляд, міститься натяк на проблему, яку Косач намагатиметься

вирішити упродовж усієї творчості – порушення «формозмістової єдності», що забезпечує глибину й щирість авторського стилю.

Справді, захоплення модерною європейською романістикою не могло не стимулювати Косача до осягнення нових можливостей «форми», однак, незважаючи на ретельну роботу митця над історичними документами, історизм його художнього мислення (очевидно, через певну «розхристаність» світогляду) не був викристалізований як чітка концепція. Вочевидь, це дало Д. Донцову підстави назвати і його стиль «розхристаним», а згодом – Ю. Шерехові акцентувати як домітанту цього стилю «трагічний європеїзм». Адже історизм – «це художнє осмислення дійсності, виділення провідних тенденцій епохи; розкриття співвіднесеності часових пластів, що сприяє відтворенню життя в його історичній перспективі та історичній ретроспекції, створенню образу часу та типового героя епохи в його співвіднесеності з історією [5, с. 20]».

Справді блискуче змальовуючи епоху, Ю. Косач програвав у зображенні характерів – відсутність чіткої історіософської концепції позначалась на концепції образу-персонажа. І хоча Косач мав власну «теорію» написання історичної прози (згадувана нами участь письменника в дискусії між В. Державиним, М. Кодацьким, О. Дніпровським, А. Нивинським, Я. Гординським), позначену новаторськими підходами до жанру історичної повісті та роману (на його думку, і «вальтерскоттівська», і «белетристична» концепції повністю вичерпали себе ще в другій половині ХІХ ст.*, навіть Ю. Липі він закидає «вплив старої школи», історична проза нової якості повинна, на його слушне переконання, відмовитись від розважальної функції), однак історизм його художнього мислення (принаймні, на ранньому етапі творчості) визначається відсутністю органічного зв'язку на координатній прямій національного розвитку «минуле – сучасне – майбутнє».

Адже повнота художнього історизму як різновиду розуміння життєвого розвитку «полягає в образному відтворенні динамічного зв'язку різних епох у світлі певного ідеалу з окремою оцінкою в кожному предметі і явищі його минулого, теперішнього й майбутнього [173, с. 75]**. І саме відсутність цього «динамічного зв'язку» «у світлі певного ідеалу» позначилась на відсутності динаміки стилю, що й

* Романов С. М. Історична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років ХХ ст. : дис. кандидата філолог. наук : 10.01.01. / Романов Сергій Миколайович. – Луцьк, 2009. – 211 с.

** Цит. за : Горак Р. В пошуках духовного хліба / Роман Горак // Дзвін. – 1991. – № 1. – С. 53–56.

* Косач Ю. До проблеми історичної повісті / Юрій Косач // Наустріч. – 1938. – № 4. – С. 1–2.

** Кормилов С. И. Теоретические аспекты художественного историзма / С. И. Кормилов // Проблема историзма в русской советской литературе: 60-80-е годы / отв. ред. П. М. Федь. – М. : Наука, 1986. С. 67–150.

було справедливо зауважено Д. Донцовим щодо оповідань на історичну тематику із збірки «Чарівна Україна» («Вечір у Розумовського», «Голос здалека», «Молодість Савича») – «се оповідання без дії, але з довгими розмовами».

І все ж збірка «Чарівна Україна» (1937) засвідчила становлення стилю письменника, його відхід від наслідувальних спроб та імпресіоністичної манери. Пізніше Ю. Шерех назвав основну рису цього стилю «трагічним європеїзмом», – «особливий романтично-умовного гатунку творчий метод – декларативно-обтяжений, типowo бароковий – з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціацій і як чинника ритмічного обтяження», де «бароковість стилю – усупереч свідомому прагненню автора до шляхетності й завжди до осередкової готики – неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчості [432, с. 173–174]». Це трагічне зерно, на думку Ю. Шереха, у тому, що Косач «закоханий в Україну – і не може збагнути її [432, с. 173]». Попри розмаїття прозових жанрів, до яких звертався Ю. Косач, він виявив неабияку майстерність в освоєнні новелістичного жанру. Саме на жанровому зрізі новели вповні виявляється європейскість його стилю як досконале оволодіння законами новелістичної архітекtonіки, відмова від імпресіоністично-ліричної розмитості, властивої здебільшого українській новелі кінця XIX – початку XX ст., уміння максимально ущільнити інтригу. Новели «Чарівної України» захопили читачів та критиків емоційністю, драматизмом і справжнім багатством мови (М. Матіїв-Мельник відзначав образність стилю Косача та «опанування форми»).

Майстерність новелістичного мислення Косача засвідчує й отой несподіваний «кут зору», до якого вдався автор у новелі, що дала назву всій збірці – «Чарівна Україна»: про пригоду, що трапилася з ним на окупованій землі, розповідає старшина окупаційної (німецької) армії. Бундючний представник «вищої раси» похваляється рейдами втихомирення бунтівних степових сіл – «кипучого казана ірреденти, бунту, зради й помсти». А проте він боїться цієї землі, непокірного духу її мешканців, що «таїться в погідному зорі дебелих чоловіків», «чатує під довгими віями дівчат дивної тасмничої краси», «криється навіть у лукавому погляді золотокучерої дівчини [180, с. 58]».

Кульмінацією твору й водночас типовим новелістичним пуантом є метаморфоза сільського весілля в повстанський загін, що поквитався з окупантами. У творі відчутний інтертекстуальний перегук із

гоголівською візією України, химерністю «Вечорів на хуторі біля Диканьки» – «псевдонаречена» виразно нагадує панну сотниківну: «Передо мною мигтіла й розліталась хвиля бинд і квітів, коралів і дукачів. Потім із цієї хвилі виринуло так, як із справжньої річної хвилі личко русалки, блідаве, зеленаве личко дівчини. Я задивився в її очі, якими чатувала ніч, очі, прикриті гасм вій [180, с. 63]». Містичним подихом віє й від некрасивої дівчини з магічними очима, що вчинила злочин проти своїх – урятувала старшину-карателя.

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

Однак і в цій новелі, написаній із бездоганним дотриманням канонів жанру, стиль письменника позначений певною розбалансованістю єдності формозмістового начала: пафос патетики й героїки, заданий на початку твору, у фіналі дає несподіваний комічний ефект. На це звернув увагу й сучасник Косача: М. Матіїв-Мельник, підмітивши певні «натягнутості» у творі (пісня-бо була про те, як козак вірненько любить дівчину, та про голуба на дубочку), розставляє акценти в «ідеологічному крені» новели: «стюхтіївщини й отаманщини в добу моторизації нема чого апофеозувати, навіть так по-мистецьки, як це зробив Косач [231, с. 586]».

Формозмістова єдність як цілісність авторського стилю далася Ю. Косачеві аж у романі «Рубікон Хмельницького» і була забезпечена «оптимістичним історизмом» автора. Хоча й тут ще відчутні певні стильові «натяжки», через що Ю. Шерех закидав Косачеві «картонне цезаріанство».

Важливо те, що в романі реалізувалися чільні інтенції розвитку української та еміграційної прози 20–30-х рр. XX ст.: орієнтація на обрії мистецтва «Європи психологічної» і водночас – закоріненість у питоми національній традиції. Звернення Ю. Косача до поезики й естетики необароко, стало, на наш погляд, яскравим свідченням цього двоєдиного процесу, а також засвідчило викристалізування історіософської концепції письменника.

Однак Ю. Шерехові звернення прозаїка до дискурсу барокової культури, що у своїх необарокових виявах була властива українському мистецтву на зламі століть, але аж ніяк не в кінці 30-х – на початку 40-х, видалося штучним. Як недолік Косачевого художнього методу – «декларативно обтяженого, типowo барокового» – дослідник

називає «використання слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціацій і як чинника ритмічного обтяження». Саме така «барокова обтяженість фрази симетричними і несиметричними прикрасами» ставиться Шерехом ледь не в провину прозаїкові, а його намагання подивитись на суспільно-історичні проблеми ХХ ст. крізь призму аналогічних ситуацій мілітарної доби козацтва вважається «картонним цезаріанством [432, с. 217]». Та об'єктивно звернення до барокового мислення в історичній прозі Ю. Косача кінця 30-х – початку 40-х цілком виправдане й зрозуміле: саме барокова естетика й поетика виразно маніфестує європоцентристську позицію автора, розуміння культурної традиції України як складника європейського культурного дискурсу, що й прагнули акцентувати українські письменники 30-х років.

Системно-телеологічний взаємозв'язок усіх рівнів тексту Косачевого роману яскраво засвідчує потужне пульсування в його глибинних структурах художньої метафізики бароко. Визначальним для ідеї твору стало, на наш погляд, барокове розуміння сенсу лицарського життя, трансформоване крізь призму донцовських ідеологем. Роман «Рубікон Хмельницького» засвідчив також ті зміни, що відбувалися в західноукраїнській та еміграційній прозі на кінець 1930-х в жанрі історичної белетристики: своєрідний «зсув» від акцентування пригоди до «правди факту» й увиразнення історіософської концепції (слід зауважити, що подібні зміни характеризують, до прикладу, польську історичну прозу вже на початку 1930-х). Сам автор у передмові до роману зазначив інтенційність власних пошуків: «не хотів розважати читача цукерковою сюжетністю». Прикметно, що роман про Хмельницького писався Косачем двічі: у першому варіанті твору («Затяг під Дюнкерк») автор, за його власним свідченням, зробив акцент на пригодницькому елементі: «Це був пригодницько-документальний роман про дії корпусу Богдана Хмельницького, що брав участь у т.зв. Фляндрійській кампанії та в облозі Дюнкерка від червня 1646 до жовтня того ж року під французькими прапорами [178, с. 11]». Друк твору розпочався в паризькому «Українському Слові» (1936), однак навіть ті розділи, що були вже видрукувані, пропали в полум'ї перших днів Другої світової. Намагаючись усе ж утілити задум твору про великого гетьмана, Косач пише новий варіант роману, датований 1941–42 роками. Для реалізації своєї історіософської концепції автор цього разу обирає дещо іншу подієву основу – його «цікавила вже подальша доля цього корпусу» й той короткий період в житті Хмель-

ницького після взяття Дюнкерку, – від жовтня до кінця грудня 1646 року, що залишився оповитим серпанком таємниці для біографів гетьмана: «Що ж може більше хвилювати, ніж історія народження героя? А для письменника, що може бути більш хвилююче од мандрівки в нетрі доби, про яку так мало відомо? [178, с. 11]».

Слід зауважити, що Ю. Косач докорінно відмовився й від традиційних для української історичної белетристики прийомів композиційної організації твору: хронотоп дороги, що з часів Кулішевої «Чорної ради» був домінуючим у розгортанні сюжетної сітки історичного роману, в часопросторі «Рубікону Хмельницького» стає вторинним. Ми схильні вбачати у такому переформуванні часопросторового континууму також вплив барокового «циклічно заокругленого часу». Адже бароковій уяві взагалі чуже раціональне сприйняття простору й часу.

«Історія народження героя» відбувається саме в період відносної статичності, своєрідної зупинки в дорозі й занурення в «себепізнання». Таку ж ситуацію спостерігаємо в романі Косача: козацький корпус після закінчення переможних військових акцій під Дюнкерком увійшов до портового Данціга й чекає на вирішення своєї подальшої долі. Саме Хмельницький має вирішити, чи повертатимуться козаки в Україну, чи вирушать найманцями до чужих берегів. Косач зумів майстерно «сфокусувати» усі європейські події та їх відлуння довкола постаті українського гетьмана, тоді ще тільки капітана французької армії. Адже Септентріони, як називають європейські політики Українську землю, можуть стати козирною картою в їхній грі. Саме тут, у маєтку данцігського поважного патриція й художника Гондіюса, де збираються таємні агенти найвпливовіших партій і найвпливовіших політиків Європи, куди запрошено й козацького полковника Хмельницького, перехрещуються інтереси всіх європейських імперій і королівств. І вдалою знахідкою автора стала наскрізна метафора гри, що виконує роль композиційної осі й водночас пронизує всі рівні поетикальних структур роману. Роман, власне, й розпочинається з епізоду гри в шахи у домі Гондіюса, і перший розділ його названий «Данцигська партія шахів». У романі шахують всі центральні фігури – адже фортуна, мир і війна залежать від результату партії, яку розігрують шпигуни Вовчої ліги, агенти польського короля, могутніх дворів Відня й Мадрида, інформатори польської королеви Марії Гонзаги. Шахова партія й шахівниця – то кристалічна решітка мікро- й макроструктур роману, образ-ризом, що проймає тканину твору, спрацьовуючи на вияскравлення його ідеї та на специфіку образо-

творення, що різьбить «профіль характеру» персонажів. І навіть далека українська земля на Гондіусовій мапі постає в уяві гравців як «барвіста плахта шахівниці»: «І знічев'я кожен із цих людей, що сторожко сиділи в присмерку світлиці, подумав про країну, що лежала десь там, далеко на сході, непевну й чарівну країну, що кожному з них обіцяла славу, багатство й перемогу, манила до себе мов усміхнена, ще не збagnута коханка й несамовиту зловісність крив у собі посміх її кучерявих балок, її крутоберегих рік, її безкраїх степів. Ця барвіста плахта шахівниці, що на ній розіграють митці свою останню гру, цю партію, де ставкою буде смерть або велич [178, с. 23]».

У кожному повороті сюжету вчувається відлуння наскрізної метафори шахової партії – «партія шахів» або триває, або ж розігрується нова, з новими ставками – як у випадку бунту козаків проти Хмельницького, майстерно організованого Себастьяном Андреасом, шпигуном Марії Гонзаги.

Композиція роману, як ми вже підкресливали, конструюється на хронотопові відносної статичності: всі події – і навіть небезпечний бунт, так легко приборканий Хмельницьким, відбуваються в Данцігу. Однак означений Ю. Лотманом рух сюжету як перетин певної межі імпліцитно і в той же час виразно присутній у творові: саме таке смислове навантаження виконує його назва. Внутрішня мотиваційна установка персонажа, вибір дороги, якою він із полком вирушить з цього портового міста, «себепізнання» й осмислення призначення своєї батьківщини у вирі світових політичних подій – це той потужний рух внутрішнього сюжету, що підводить читача до розуміння: народження великого героя відбулося. Це та важлива знахідка художнього мислення самого автора, що засвідчила динаміку його стилю.

Сам Ю. Косач згадував, наскільки його мистецька інтуїція щодо розуміння постаті Хмельницького була непомильною: «... в процесі поетичної реконструкції цієї доби передгроззя обличчя велетня, здавалось, виступає з темряви ще рельєфніше, ще настирливіше, наче осяяне Блискавицею: це документи й джерела підтверджували те, що так наполегливо хотіла бачити дійсністю інтуїція [178, с. 14]».

Натхненний ідеєю показати «історію народження героя», автор іде за естетикою доби бароко, тому чималу увагу зосереджує на внутрішньому житті – житті душі – свого персонажа. Модус конструювання його суб'єктивного світу визначався Косачем згідно з бароковою концепцією про розіп'ятість людської волі між «горнім» та «дольним» світами, про безперервність внутрішньої боротьби, інтен-

ціями духовної «брані», потребою усвідомлення власного покликання, суголосного Божій волі. Адже «у підвалинах до краю напруженої антитетики барокового мисленого світу перебуває уявлення про людину як «homo militans». Природно, відтак, що дочасне людське існування постає тут бажаною Богові безугавною духовною «війною» [399, с. 63]*». І хоча європейські дипломати, серед яких і колишній вчитель Богдана з єзуїтського колегіуму Генцель Мокрський, вже бачать над головою Хмельницького ореол майбутньої слави, сам він терзається сумнівами: чи правильним буде його вибір, чи відповідатиме обраний ним шлях Божому провидінню: «Чи ж справді фатум таких обирає, як я – нікому невідомого козака, мало вченого затяжця... [178, с. 122]»; «... козацький префект сидів, узявши голову в долоні, чорний, мов печера, нерухомий, мов скеля. Що могло б його більше проїняти? Що могло б краще відповісти на його шалені, розпачливі думки, що нуртували вогненною, бистрою рікою, думки, від яких сахався, мов від бісівських нашіптувань, від прегрішних німих? [178, с. 145]». Те, що Хмельницькому мріє ще тільки як ледь виразна здогадка, вже усвідомлюють його вороги й друзі: відданий ідеї справедливості, загальнолюдської рівності, Кіттус Скоттус, товариш Хмельницького по турецькій каторзі, котрий добровільно віддав надіслані йому гроші як викуп за побратима, нагадує козацькому звиятцєві його призначення: «Богом даний силу стихії спрямувати у русло вічного».

Бароковий неспокій і поривність визначають вдачу козацького ватажка, даючи європейським політикам непомильне відчуття його великого майбутнього: «Вірити чи ні в цього мужа – це була інша справа. Головне було те, що в ньому невимовна жадоба чину, чого не було в других [178, с. 66]». Типово бароковою рисою є й упокорення гордості, уміння опанувати власними пристрастями, що вирізняє характер Хмельницького як характер «дніпровського мальтійця»: «...він [...] умів здавити в собі передчасний бунт гордої людини, бунт, могутній, як розкіт грізного Борисфену, закованого порогами, умів приборкати його розумом [178, с. 66]».

Цією боротьбою внутрішніх пристрастей позначений і портрет Хмельницького: «... хмура, в скелі рите й вихором обвіяне обличчя, обрамлене густою, чорною бородою. Важким чолом, мов по осінньому небі, перебігали часті неспокійні хмарки. Карі, недовірливі очі,

* Ушкалов Л. Психоматія / Леонід Ушкалов // Ушкалов Л. Українське барокове богومислення. – Харків: Акта, 2001. – С. 63–87. – («Харківська школа»).

що рідко, здається, бували рахманими, під стріхою густих брів, впирались у бесідників, хотіли проглядіти їх наскрізь. А іноді займались жаром, наче вовчі, жевріли тихою таємною радістю, щоб за мить погаснути в бездонній, жалібній безнадії [178, с. 56]».

За «естетичним кодексом» бароко «найпрекрасніше в людині – її розуміння свого духовного призначення, відтак свідоме заперечення в собі егоїзму, тваринної пожадливості, «боротьба з собою», тобто зі своїми стихійними пристрастями [220, с. 26]»*. Отже, всупереч закидам Ю. Шереха про те, що письменник не розуміє України, у романі виразно засвідчено розуміння глибинної суті ментальності української людини як людини значною мірою барокової. Ба навіть портретні замальовки майбутнього гетьмана і його оточення на сторінках роману зроблені за однією з чільних ознак «напруженої антитетики» доби «героїчного чину» – так званої «барокової естетики потворного». У Косачевій художній концепції така естетика слугує не стільки для вияскравлення амбівалентної природи людини, – значною мірою – увиразненню лицарських рис персонажів – репрезентантів ідеології чину. Барокова амбівалентність людської природи, зокрема трактування тілесної краси, в Ю. Косача набуває подекуди суто романтичного відтінку інфернальності, демонічності. Найперше ця заувага стосується зображення на сторінках роману жіночої краси – саме такою постає зовнішність Ганни, старшої доньки ганзейського патриція Гондіюса, в сприйнятті Хмельницького: «Тягнула до себе своїм дивним посміхом, своєю красою. Тягнула полум'яною головою чортиці. Знав багато гарних паній, але ця краса була прикра, небезпечна й болюча, як доторк до вогню, до отруйного квіття, як вино, що дурманить [178, с. 88]».

Типово бароковий портретний стиль виявляється і в описі обличчя відважного шкота Кіттуса Скоттуса (дюка Монмаута, що згодом увійде в українську історію під славним найменням Максима Кривоноса): «Обличчя знівечене війною, примхою долі, що не дала смерті забрати із собою людини, а залишила її жити калікою. Воїна рубнула важка шабля, розкріла чоло, перерубала ніс та уста, поки не ковзнулась на підборідді. Рана загоїлась, шрам побілів, але ніс був перебитий, так що видавалось це обличчя, відтіснене сірою, виполовілою на сонці бородою, застиглим у несамовитій гримасі. Але очі, мудрі, живі очі, були іскорками блискавиць. їм важко було опертись [178, с. 58]».

Стильове оформлення Косачевого твору цілком ґрунтується на бароковій «стратегії всезагального фігуратизму». Закономірно, що Юрій Косач не просто механічно наповнює простір свого роману фігурами з іконосфери українського літературного бароко.

Аналізуючи улюблені сковородівські образи, найпопулярніші в літературі названої доби, Л. Ушкалов називає серед таких «іконічних» одиниць «море», «свічадо», образ «маляра» та його «картини». Український автор ХХ ст., апологет необароко, у моделюванні сітки буттєвих координат своїх персонажів чільним орієнтиром обрав барокове трактування світу як сплетіння надприродних знаків, тому й активно послуговувався «скарбницею» сталих виражальних засобів українського літературного бароко. У художній тканині його необарокової концепції вони не просто стають вжитковими – виконують функцію поглиблення психологізму, передачі внутрішнього стану персонажів. І зовсім не випадково у Косачевому романі ностальгійним перегуком із химерною добою напруження й чину звучать саме найпопулярніші в дискурсі її поетичної культури «фігури й монументи»: море, свічадо, буря, зоря. Пейзаж розбурханого моря стає синонімом глибокої туги персонажа й проекцією долі – «І Богданова туга була, мов це море. Бездонна. Сам був із своїм лютим болем [...], болем, що глухо рокотав у душі, як полум'яні заграви завтрашньої бурі [178, с. 65]»; з морем, інертним і байдужим без урагану та страшним у шалі бурі, порівнює натовп один із шпигунів Вовчої ліги; специфіку українського національного характеру, поєднання «низинного» й «горнього» в характері самого Хмельницького агент королеви Христини намагається пояснити саме через образ моря: «...не знаєш ти України, хоч і прожив там двадцять літ. Не пізнав ти й козаків і козацького батька, пана Хмельницького [...]. Пан Хмельницький – це пекельний гуляка, панове мої. Він наче ця студена бездонна морська глибок: непорушна вона, хоч над поверхнею шаліють вихрі й хуртовина... [178, с. 140]». Козацький п'яний бунт, спровокований агентами ліги, бачиться Хмельницькому як розбурхане море – некерована козацька вольниця, «бестія», що здолала людську подобу й оголила стихію інстинктів та пристрастей: «Ось воно, райморє черні! Ось змінлива її душа! [177, с. 178]».

Подекуди барокові виражальні засоби набувають під пером Косача неоромантичного наповнення – як, до прикладу, образ бурі, вжитий у зверненні шотландського легіонера Кіттуса Скоттуса до козаків задля акцентування героїки боротьби й лицарського стану:

* Макаров А. Світло українського бароко / Анатолій Макаров. – К.: Містєттво, 1994. – 288 с.

«Буря нас пригорнула й виколисала, усіх разом, у бурі ми зросли, бурю сіятимемо й далі разом, дарма, що ми з різних регіментів [178, с. 112]». Сама постать незвичайного героя, оповитого загадковістю (автор натякає на королівське походження лицаря – «син нещасливої королеви Марії, Едвард Стюарт, дюк Монмаут»), в чий долі виразно прозирає силует нової таємниці (у вирі національно-визвольних змагань шотландець стане під знамена Хмельницького, щоб боронити свою нову батьківщину як козацький звитяжець – Максим Кривоніс), задіює певні перегуки з дискурсом романтизму, що виявляється в переакцентуванні наповнення «буряної» символіки як абсолютно романтичного концепта. На загал риторика Косачевого стилю поєднала в цьому моменті романтичну доміную з ознаками «елокутивної» риторики бароко, «просякнутої «персвазійними» інтенціями» (Л. Ушкалов), зокрема тяжінням до натуралістичності як важливої форми «порушення афекту»: «Він обняв шорсткою долоною гарду палаша й стиснув її. Як буремної теміні виглядалось його обличчя, моторошне обличчя потвори, й бісівським вогнем горіли його вузькі зиниці. Буря й простір, ніч і пожежа, кара й помста майнули ними... [178, с. 112]».

У підкресленому тяжінні Косачевого стилю до символіки, яка в писемній поезії XVII ст. була формою особливого умовно-художнього пізнання світу, виявляється «матерія риторична» його необарокового фігуративного мислення. Золота нитка прядива цієї «матерії» проглядає і в образі зорі, одного з лейтмотивних образів роману («Його зоря сходила. Його зоря вже жевріла, мінилась серед темряви»; «Вчора народилась зоря Хмельницького»; «знав: там, за хмарами, таки зійшла вона, таки повинна була вже зійти зоря його, зоря капітана Хмельницького, що взяв постанову [178, с. 118]»), щоб у фінальній картині твору трансформуватися в образ «світлості», що знаменує остаточне усвідомлення персонажем свого призначення й готовність до чину: «Світлість дзвеніла, мов бойова сурма дзвеніла, в капітанових карих очах. Весняна світлість шуму рвучких вод, крику льотних орлів, вітру над степовими ярами [178, с. 243]».

Описуючи п'ятий бунт запорожців у ганзейському порту, героїв, котрих ще кілька днів тому захоплено зустрічало місто, а тепер завмерло з жаху, шоковане «бестією», автор вдається до ще одного знакового образу барокової доби – свічада, введення якого в силове поле тексту задіює інтертекстуальний перегук із цілим дискурсом барокової естетики. Адже свічадо в літературі XVII ст. символізує

«віддзеркалення в «діоптрі» вічності» амбівалентності людського буття, що «часом геть утрачає власні привабливі ціхи [399, с. 187]»*.

«Дзеркальне» відображення пожежі нічного Данціга й бешкетів учорашніх героїв у структурі тексту натякає як на подвійність людської природи, так і на антитегічну структуру буття: «У нерівному свічаді моря одбивались заграви: це горіли крамниці, підпалені козацькими ребелізантами біля Коров'ячої брами. В небо п'ялись віхті полум'я, небо збагряніло, а коли серед ночі спалахували крамниці й снопи іскор вилітали вгору, ставало ще ясніше, зовсім ясно, мов вдень. А серед цього лиховісного гомону заграв, що повзли над містом, Геданум лежав у снігу, запавши гостроверхими стріхами міщанських домів глибоко в сніг [178, с. 158]».

Часто Косачів стиль досить-таки виразно нагадує емблематичну мову бароко. Так, акцентуючи на облесливо-підлій натурі шпигуна Вовчої ліги, «резидента венеційського», котрому вдалося приховати свою безпосередню причетність до організації бунту проти Хмельницького, автор вдається до знакових порівнянь і метафор: «він низько вклонився, замітаючи довгими рукавами чорної киреї, мов крилом кажана, шахівницю підлоги. Змія лестилась до орла, що звивався до буремного льоту. Орел ширяв, розпростерши могутні крила [178, с. 203]». Інтертекстуальний перегук з образним мисленням бароко задіює і введення топічних асоціацій антики. Саме таку роль в структурі Косачевого тексту відведено назві роману й епізодично зринаючим на його сторінках «Коментарям до галлійської війни». Адже Косачеве осмислення «призначення України», його авторська концепція, вияскравлюється також і завдяки проведеній паралелі між давньоримським полководцем напередодні походу на Рим і українським «мальтійцем», що змушений прийняти непросте рішення. Цей виразний перегук із ексегетичною практикою українських письменників XVII ст. в оперуванні античними топосами для реалізації прагнення «розкрити в реальному житті вияви якихось незмінних історичних закономірностей» (А. Макаров) є однією з чільних прикмет Косачевої необарокової герменевтики.

У необароковій структурі художнього світу «Рубікону Хмельницького» різьбитися й модус ванітативного мотиву як суто барокового літературного мотиву підлеглості пристрастям. Саме образи малярів та його картини, зокрема легенди про грецьких малярів, слугували в

* Ушкалов Л. Риторична «матерія» / Леонід Ушкалов // Ушкалов Л. Українське барокове богومислення. – Харків: Акта, 2001. – С. 183–203.

українській літературі XVII–XVIII ст. за «матерію» для цього мотиву. Акцентуючи в натурі Хмельницького готовність до зречення «земних марнот» в ім'я вищої ідеї, уміння уникнути земних спокус (адже симпатія до ганзейської вродливості так і не розів'ється в любовну лінію), Косач послуговується названими топічними асоціаціями українського барокового мислення для інтертекстуального перегуку з риторикою й дидактикою XVII–XVIII ст., «засвітивши» їх як знакові в образах ганзейського маляра, що упродовж романного дійства час від часу повертається до улюбленої справи: малює портрет власної доньки в шатах богині Артеміди. Ця смілива Косачева проекція в глибину топіки й риторики бароко уможливила авторові в той же час яскравіше зобразити колорит і дух епохи, «освіченість доби» – козаки розмірковують про таємниці голландського живопису: «Дивна єсть ця школа голландських митців, – сказав Мрозовицький, – дивишся і не можеш начудуватись, як оживає людська душа на полотні, в рівній мірі, немов математичною формулою, розділена між світлом і тінню. Це не Рубенс, що накидає тілища без міри й числа, щоб тільки вразити пишністю й розкішшю, шафує світлом, розкидає барви. Міру мистецтва знали тільки в Італії, а тепер хіба лише в Голландії... [178, с. 90]».

Європеїзм художнього мислення Ю. Косача виявився в романі насамперед у його европоцентризмові – автор таки «шукає України в Європі», адже не мислить її поза межами культурного й історичного європейського дискурсу. І зовсім не чинить уроріз з історією: Україна з часів Київської Русі була зорієнтована на європейські цінності. А в зображену на сторінках роману добу «дніпровські мальтійці» часто приходили на Запоріжжя після університетів Кракова й Падуї... Цю рису української барокової людини, її жадобу до знань автор постійно артикулює в характері своїх чільних персонажів, зокрема Мрозовицького, Усевича, котрі, чаркуючи в Гондіусовій оселі, вільно розмовляють про Цицерона, Таціта, Рембрандта, і найперше – в характері Хмельницького: «Цезар правив йому за вчителя воєнного мистецтва, Цицерон був майстром стилю, Овідій був розрадою в час дозвілля, стоїки – друзями в самотній мандрівці на суботівських левадах [178, с. 154]».

Що ж до «трагічного оптимізму», то джерела його також зрозумілі: часто європейська освіченість і лицарськість та природжена «госька твердість» воїна-степовика «розпливалася у скіфській м'якості-трясовині [178, с. 154]». Саме ця «двоїстість натури, виплекана південним степовим осонням», ставала фатумом України, перетворюю-

ючи її дітей то в дрімотних гречкосіїв, то в «грайморе черні», некеровану «бестію». Звідси й «трагічне зерно» – як «туга за героїчним» (Д. Донцов), як вічна ностальгія за керманичем. Оптимізм же – у твердій вірі автора в майбутнє України: «Загримить Дніпро, вдарять пороги – визволиться сила, що дрімає ще нині, закута. Вири-не з туману лісового, з далі степів, з куряви Чорного шляху гостре обличчя Цезаря, що сказав, переступивши віщу ріку:

– Alea jacta est...

На рубежах світів, Європи й Азії, у степах, що колисали мрію Аттилі, Тамерлана, Чингісхана, у країні, раєм земним званою, молоком і медом текучими, на узгір'ях нового Єрусалиму здвинути храм хочуть [178, с. 236]».

Говорячи про зв'язок українського письменства ХХ ст. із духом героїки, Д. Донцов акцентував, що захоплення духом нашої давнини, пасіонарною силою козацтва може стати тим потужним джерелом, з якого народиться герой нового часу – людина дії, чину. Тому закономірно, що відповіді на потреби часу Ю. Косач шукав у вимірах доби, пов'язаної в історії України з «дніпровськими мальтійцями», культом активної людини, героя, лицаря. Окрім того, звернутися до подій героїчної доби спонукали й історичні обставини – сам автор у передмові до роману підкреслив: «Я хотів показати на тлі складної мережі європейських взаємин у добі наприкінці Тридцятилітньої війни, що справа України тоді була не менш актуальна, ніж сьогодні [178, с. 13]».

І недаремне власну віру в історичне призначення України Косач вкладає в уста Кіттуса Скоттуса – найколоритнішої постаті роману, постаті, що втілює ідею служіння лицарському кодексові й свободі як найбільшій буттєвій цінності на шкалі барокових скарбів: «З вашого краю б'є світлість. Ви рятуєте Європу, капітане, ви маєте молодість і залізо, а тут усе погрузло в кволій жорстокості, в теміні... А я ваш народ і вашу країну полюбив. Вони Богом обрані [178, с. 152]».

Необарокове підґрунтя як ідейно-оцінного рівня композиції, так і інших поетикальних рівнів роману забезпечили розімкнутість творчості автора на європейську культурну парадигму й водночас – непроминальний зв'язок із національною традицією.

Таким чином, дослідивши пошуки стильової стратегії авторами, котрі працювали на теренах історичної белетристики, можна стверджувати інтенційність їх індивідуально-авторських стилів на осмислення минулого в історіософському сенсі. Якщо на початку 1920-х

західноукраїнські прозаїки – здебільшого представники покоління «літературних батьків» – усе ще орієнтувалися на стереотипи осмислення історії, що склалися в минулому столітті, за яких у центрі письменницького завдання – рух подій як тотожність хронології, то в другій половині 20-х – на початку 30-х рр. белетризована історія вже поступається місцем спробі філософського осмислення історії (трилогія «Сагайдачний»). Якщо для історичної прози А. Чайковського характерне звернення до козащини як «золотої доби» нації, то проза Ю. Опільського засвідчила перенесення акцентів, що остаточно відбулося в 1930-х роках у Західній Україні у культурологічній та історіософській концепціях минулого, з України козацької в Україну княжу – відтак центральним у прозі письменника стає концепт вітальної й державотворчої енергетики впорядкованого космосу Русі-України.

Першою виразною спробою віднайдення енергії «великого стилю» в історичній прозі стала епопея Б. Лепкого «Мазепа». У постаті Мазепа знайшла реалізацію концепція ролі особистості в історії, прикметна поєднанням волюнтаризму й фаталізму. Однак закоріненість художнього мислення Б. Лепкого значною мірою в споглядально-зображальній естетиці дається взнаки на всіх рівнях художньої організації твору: поруч із сповненими енергії чину сторінками твору зустрічається пасивна «ляментация» (М. Євшан) персонажів.

На тлі канону західноукраїнської белетристики новаторськими постають твори Катрі Гриневичевої. Письменниці вдалось досягнути стиль, що не просто оживив дух і героїку княжих часів – його енергетика відкрила шлях духовним імпульсам героїчної звитяги, спрацювала на розгортання історичної тематики у вимірах «естетики чину». Індивідуальний авторський стиль письменниці постав як закорінений у базовий породжувальний – у великі стилі національної героїки – романтизм та бароко з їх потужною пасіонарною енергетикою.

3-поміж спроб белетризації історії оригінальними стильовими підходами вирізняються твори С. Ордівського («Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя»). Майстерно вибудований авантюрно-пригодницький сюжет автор поєднав з глибинним осмисленням української історії, захоплюючи інтригу – з потужною ідейною домінантою, з неоромантичним світосприйняттям як виявом пасіонарності. Його персонажі – це типи аристократів духу, вольових, сповнених потреби чину.

Скерованістю до досягнення естетики «grand styl'ю», імперативом історіософського мислення в художній реалізації історичних та етно-

психологічних концептів крізь призму необарокової естетики й поезики вирізняється роман Ю. Липи «Козаки в Московії». Стиль необароко забезпечив повноту реалізації чільних історіософських концепцій Ю. Липи, пов'язаних з осмисленням історичного призначення України й української людини. Необарокова концепція людини передбачала у моделюванні персонажного світу його художнього твору остаточне поривання з українофільським «пораженчеським» світоглядом, натомість барокове трактування української людини як «*homo militans*» набувало нового – виразно державотворчого – сенсоповнення. Модус конструювання суб'єктивного світу персонажів роману «Козаки в Московії» реціпіював чільні екзистенціалії доби бароко, в тому числі риторику (фігуративне оздоблення), символізм (світ як переплетення надприродних знаків), топічні асоціації українського барокового мислення, підкреслено антитетичну структуру буття і, головне, потужну енергетику чину, дії, енергії – вітальної енергії українського бароко, що й позначилась на активності авторського необарокового мислення письменника.

Еволюцію історіософізму художнього мислення засвідчують і стильові пошуки Ю. Косача. Прикметно, що відсутність чіткої історіософської концепції негативно позначилась на ранній прозі Ю. Косача, створюючи ефект «розхристаності» стилю (Д. Донцов): нечіткість світоглядної позиції впливала на розмитість концептуальної природи образу-персонажа, розбалансовувала єдність особистісної й стильової домінант. Тому єдності формозмістового начала як виробленого стилю письменник досягнув аж у романі «Рубікон Хмельницького». Вона була забезпечена «оптимістичним історизмом» художнього мислення автора, виявленим на рівні художньо-образному домінантою необарокової естетики й поезики.

Розвиток історичної прози 30-х детермінувався пошуками «великого стилю», засобами якого можна було б змінити наративний дискурс інтерпретації історії, зробити резонансними активізацію художньої свідомості з активізацією історичних процесів, явити, за П. Рікером, «пришестя людини через історію» (зокрема української людини, що, як естафету поколінь, перейняла б героїку княжої й козацької доби й позбулась світоглядного «пораженчества»), розгортання свідомості в часопросторі епох українського державництва.

НОВАТОРСТВО КОНСТРУКТИВНИХ І НАРАТИВНИХ ФОРМ ПРОЗИ 1930-х РОКІВ

5.1. Між «формою» та «ідеєю»

Тридцять роки характерні для західноукраїнського літературного процесу жанрово-тематичним розмаїттям як у поезії, так і в прозі, активним пошуком шляхів, якими мало розвиватися далі мистецтво слова, зміщенням акцентів з ідейно-змістового аспекту на експериментування в царині жанру та композиції. Особливо популярними стають малі жанрові форми – новела, етюд, ескіз, представлені також жанр роману (В. Лопушанський «Гомін душі», «У споконвічному вирі», «Перемога»; В. Гірний «Розгублені сили», Ю. Липа «Козаки в Московії», романи У. Самчука та ін.) та повісті (окрім традиційної історичної, з'являються повісті фантастична й пригодницька: М. Капій «Країна блакитних орхідей», Ю. Шкрумеляк «Чета крилатих», А. Курдидик «Три королі і дама»).

Даниною літературній моді, що йшла «via Варшава», було захоплення галицьких прозаїків (Ю. Косача, І. Зубенка, С. Ольшенка-Вільхи, М. Капія та ін.) містикою, культивованою польськими сюрреалістами (М. Хороманський, П. Хойновський, В. Гомбрович). Для багатьох творів новелістичного жанру цього періоду характерна шутчність, «штудерність» інтриги – генерація молодих західноукраїнських новелістів намагалася віднайти власну «формулу» для класичної форми, поклавши в основу новелістичного пуанта химерність настроїв, почуттів, буттєвих парадоксів. Яскравим прикладом таких мистецьких пошуків слугують новели Ярослава Курдидика «Сусідка з готичької вілли» та Ірини Вільде «Химерне серце». Персонажі цих творів стикаються з гіркою гримасою життя замість щасливої усмішки кохання. Щастя – лише марево. Несподівані зустрічі на життєвій дорозі розкривають людині всю повноту буття: і радість світу, і його непроминальний смуток. Вродлива дівчина, у котру закохується герой новели Ярослава Курдидика, виявляється німою. У новелі Ірини Вільде ситуація драматизується ще й тим, що глухоніма красуня, яка заволоділа серцем оперного співака Алексі, страждає на «умовий недорозвій».

Навіть уже традиційна для західноукраїнського літературного дискурсу тема «стрілецької Голгофи» знає нових підходів. До прикладу, звертаючись до популярного сюжету, в основі якого – стрілецька колядка, Анатоль Курдидик обирає фрагментарно-мозаїчний принцип композиції, акцентуючи не на подієвій стороні, а на потужному ліричному струменеві, настроєвості твору. Новела «Шість писанок» [197] оформлена як спалахи-спогади старенької матері, котра в страсну п'ятницю малює писанки для шістьох своїх синів, полеглих за Україну. Композиційною основою твору, в якій корениться ідейна домінанта, стають лейтмотивні деталі, що набувають глибинного смислового навантаження: шість писанок, їх орнаментика стають для сивої матері світом дитинства і юності її синів: «Миколі, найстаршому – чорну з коником, бо коней і господарку любить. Остапові – з церквою, бо співає іноді в церкві, як соловій. Андрієві з квітками – бо сам як квітка. Павлусеві зі смерічкою, бо сам як струнка смерічка, а Дмитрові й Петрові – жовті з вишиванкою – бо самі ще як писанка...». Не вірить мати, що синів нема. І як задзвонять великодні дзвони, вже котрий рік здається їй, що «летять духом сини, і той з-за альпейських гір по свою чорну з коником, і Остап з-під Одеси по свою з церквою і Андрій з-під Києва по свою з квіткою і Павлусь з-під Меджибожа по свою зі смерічкою. І Дмитро і Петро линуть духом з-за мурів високих, з-за крат чорних – по свою писанку з вишиванкою [197, с. 5]».

Оригінально підійшли до опрацювання стрілецької тематики З. Тарнавський («Собака стрільця Артура Коса»), В. Гірний («Березневе повітря»), В. Юрченко («Стрілецькі маки»), зробивши акцент на пригодницькій домінанті сюжету (З. Тарнавський) чи трансформували традиції поезії у прозі (В. Юрченко).

На терені малої прози з'являються імена Андрія Крижанівського (збірки «Міста і люди», «Молоде покоління»), засновника часопису «Ми», що виходив у Варшаві з 1933 р.; Жигмонта Процишина; у стилі оповідань Джека Лондона пише твори про тварин Василь Кархут («Поклик вольних», «Гомін з-поза нас»). Західноукраїнські прозаїки освоюють жанри фантастичні. Так, зокрема, Мирослав Капій видав цікаву повість про мандрівку землян на планету Марс («Країна блакитних орхідей», 1932), звернувся до фантастики й у малих жанрах («Неймовірні оповідання», 1939). Елементи фантастики знайшли реалізацію в сюжетно-композиційному вирішенні повістей Івана Черняви «На Сході – ми» (1932) та «Люди з чорним піднебінням» (1935).

На літературний процес Галичини та еміграційних центрів і надалі впливає силове поле «вісниківців», однак пошуки «великого стилю» й орієнтація на Європу відбуваються не тільки згідно із декларованими Д. Донцовим вимогами реалізації у творчості «естетики чину»: націоналістична й ліберальна парадигми на цей період виразно поляризуються. На наш погляд, категоричність міркувань Д. Донцова щодо творчості письменників демоліберального спрямування зрозуміла й виправдана імперативом збереження zagrożеного національного буття: «Коли сама Доля, неблаганна і страшна, заглядає нам у вічі, як Сфінкс жадаючи розв'язки своєї загадки, або впасти під косою смерті і особистої і національної, коли доба вимагає від людей велетнів, – в цю годину підносять нам літературу дрібної привати дрібних людей. Ні проблематики грізного життя, ні його трагічності, ні постатей героїв, на яких могло б взоруватися покоління [112, с. 288]»*. Однак саме різноспрямованість векторів творчості західноукраїнського письменства забезпечувала динаміку стильових пошуків у літературному процесі вказаного періоду.

Ми не можемо беззастережно погодитись із думкою Я. Поліщука щодо негативного впливу геокультурної візії націоналістів (дослідник зауважує: «геокультурна візія націоналістів, хоча й пропонувала рівняння на європейські ідеї, охоплювала їх фрагментарно й трактувала вузько й утилітарно. (...) не можна не зауважити в них слідів суперечності, що звужувала бачення прийдешнього українства до національних пріоритетів [321, с. 228]»**) – адже їхні візії органічно сфокусовуються довкола національної концепції розвитку літератури, основи якої були закладені І. Франком та М. Євпаном. Окрім того, проголошуваний М. Рудницьким примат форми над ідеєю справді призводив до рецидиву хвороби, що виявлялася в погоні за «штуркарством», за зовнішнім ефектом. Однак, з іншого боку, дослідник має певну рацію щодо ролі демоліберальної та християнської платформ розвитку літератури у формуванні відкритої культурної моделі 1930-х, що сприяло «віднайденню власної ідентичності на перехресті міжнаціональних впливів [321, с. 228]».

Отже, тридцять роки в Галичині вияскравили нові тенденції розвитку літератури, прагнення досягнути не лише чітку риторику «дер-

* Донцов Д. Модерна література розкладу / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби [репринт. вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто)]. – Львів, 1991. – С. 286–295.

** Поліщук Я. Геокультурні орієнтації 1920–1930 рр. // Поліщук Я. Література як геокультурний проєкт: [монографія] / Ярослав Олексійович Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с. – («Монограф»).

жави слова» чи «імператорів залізних строф» – у цих тенденціях знайшли своє тривання пошуки шляхів розвитку національної літератури, об'єктивно засвідчилось тяжіння до розмаїття її жанрово-стильових виявів. Іноді такі тенденції набували досить несподіваних втілень у художній практиці – так, тенденція до органічного поєднання в прозі Ж. Процишина «політики й естетики» (збірка «Молоде покоління») помітна в спробах реалізувати виразно політичну проблематику та ідеологічну заангажованість шляхом класичної новелістичної архітектоники. Однак ці спроби іноді звучали виразно фальшивою нотою, бо намагання «гнатись за ефектом» (новела передбачає ядром своєї композиції несподіванку) справді давали ефект несумісності, дисбалансу «змісту» й «форми» (Ж. Процишин «Кохання Лукіяна Рогожі»).

Що ж до «форми», то Жигмонт Процишин майстерно оволодів новелістичним жанром, зокрема такими його різновидами, як епістолярна новела («Камінь у тихому плесі», «Лист із тюрми», «Весна»), «батарська» новела («Ліва кампа»), психологічна новела («Червона Шапочка», «Мамин син»). Тенденція до органічного поєднання в прозі цього автора «політики й естетики» та пошуки в царині психологізму («Червона Шапочка») дали підстави Р. Олійнику-Рахманному виокремити Ж. Процишина серед розмаїття літературно-мистецьких угруповань 1930-х як «психологічного націоналіста», котрий прийняв конструктивістську концепцію літератури, сформульовану раніше Уласом Самчуком.

Відсутність стильової домінанти, що зцементувала б воєдино форму й зміст, спостерігаємо й у ранній прозі Р. Єндика. І хоча Єндик демонстрував відданість настановам щодо ангажованості художньої творчості національною ідеєю, часто ця «ангажованість» була надмірною та негативно позначалася на рівні художності самих творів. Тому його жанрово-стильові експериментування залишалися незрозумілими для сучасників, що й зумовило не зовсім справедливу категоричність в оцінці творчості письменника: «Він задовольняв потребу Вісника в такій необхідній прозі, але досить низької якості [298, с. 94]».

Р. Єндикові й справді важко давалося додання «іхтіозаврів етнографізму», «неоміфологізм» його ранніх новел ледве спроможний пробитися крізь міцну шкаралушу наслідувань символічної манери письма Яцкова, романтизму Федьковича та міфологізму Вінченца. Елементи містики тісно переплітаються в його творах з описовим етнографізмом, а подекуди – навіть грубим натуралізмом («Пояс чеснотливости»).

Найповніше уявлення про мистецьке обличчя письменника періоду міжвоєнного двадцятиліття дають твори, уміщені в збірці «Регіт Аридника» (1937). Єндик намагався дати своїми персонажами тип героя, що був би своєрідним синтезом ніцшеанської «надлюдини» і романтичного борця за справедливість. За висловом Б. Романенчука, він «прославляв силу і твердість, волю до чину і моральний гарт». Та в не виробленому на той час стилі Єндика надто вже помітне домінування донцовських ідеологем, що негативно позначається й на концепції героя.

Уже перша новела, за назвою якої й названо всю збірку, яскраво ілюструє цю апологію сильної особистості, апологію активного чину, що так і не змогла надихнути автора на створення повноцінного художнього образу. В основі сюжету твору – гуцульська легенда про Велета, що закував злого Аридника й заляв його іменем Вічної Ватри Гуцульщини. За легендою, доки горітиме Ватра, а гуцули на Великдень писатимуть писанки, на Різдво – славитимуть Господа, зло не матиме сили над Гуцулією. Та лише почнуть забуватися дідівські звичаї, пригасне полум'я духовної Ватри – почне вивільнятися з пут Аридник.

Пейзаж, яким розпочинається новела, за задумом автора мав би надати відповідної тональності всьому твору, однак у ньому надто «випинають» «іхтіозаври» жилиго себе символізму: «Сонце конало... (...) зареготалася темінь довгим спазматичним сміхом», «війнула полум'ям із зашкірених зубів»; «Потвори розпочали свій танок, опираючись на грудях гір [126, с. 10]».

Після грози, що пролетіла над горами, осиротів Юра Кринтів. Його батька, чарівника-мольфара, що не пускав у рідні полонини злої сили, убив грім. Купальської ночі Юра йде шукати цвіт папороті. Стежка виводить його до Сторожа Вічної Ватри... Юрина доля вирішена ще до його народження: саме він має стати наступним сторожем, боронити рідні гори від нечисті. В алегоричних образах злої сили виразно прочитуються натяки на «червонозору нечисть» (Р. Єндик), що прийде зі Сходу, сплюндрює й понівечить давню культуру, звільнить Аридника... Юра та його побратими стануть до страшно-борні за свої гори, свою батьківщину.

Часто в основі сюжетних перипетій оповідань і новел Р. Єндика – багатий етнографічний матеріал, увесь спектр гуцульських обрядів, звичаїв, вірувань. Новела «Тонке мольфарування» – це мозаїка гуцульських замовлянь на помсту за кривду; нарис «Звідки беруться мольфари» – художньо оброблений етнографічний матеріал про моль-

фарів-градобурів; «Чорногорські шуми» – своєрідна трансформація гуцульських легенд про лісну (мавку). Потяг до таємниці, незвіданого й незбагненого вирізняє молодого пастуха Іванчика («Чорногорські шуми») серед однолітків. Хлопець закохується в лісну. Не допомагають ні примовляння старого ватага, ні старовинні обряди. Іванчик сохне, а згодом трагічно гине. Однак і в обіймах смерті не може відмовитися від своєї таємниці: «Він лежав під корчем з простягнутими руками, мовби хотів задержати пізнану таємницю лісів у чорногорських шумах».

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

Ближчою до реалізації вимог «великого стилю» є проза В. Кархута, що становить самотню мистецьку сторінку літературного життя Західної України. Тонка спостережливість справжнього знавця довкілля, любов до природи («Пшеничні нетрі»), глибокий гуманізм і вміння щиро й душевно розповісти про життя птахів і тварин ставлять українського автора в один ряд із кращими письменниками-аніمالістами – Ернестом Сетоном-Томпсоном, Редьярдом Кіплінгом, Джеком Лондоном. Слід зазначити, що саме творчість Джека Лондона, популярна в 30-ті роки в Галичині, відчутно вплинула на формування психологічного наративу аніمالістичних оповідань Василя Кархута. Окрім того, проза обох авторів утворює закон мужності, сміливості жити. Суто «лондонівською» є й реалізація в окремих творах Кархута цієї ідейної домінанти на композиційному рівні через зіткнення характерів (Біле Ікло – Красунчик Сміт («Біле Ікло» Д. Лондона) – Сіроманець – Арсен Чорний («Сіроманець» В. Кархута

та)). На наш погляд, є ще один важливий чинник, що вмотивовує певну типологію прози двох авторів: вплив на формування їхніх світоглядних засад учення Ніцше, зокрема ідеї сповідуваного філософом індивідуалізму. І хоча хрестоматійною свого часу стала цитата з листа Джека Лондона до видавця про перебування письменника «у протилежному інтелектуальному таборі з Ніцше [101, с. 34]», усе ж його персонажі багато в чому нагадують «ідеалізованих ніцшеанців». У творчості Кархута рецепція ідей німецького філософа особливо виразна в оповіданнях збірки «Цупке життя».

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

Особливо вирізняється Кархутове «оповідання з життя вовків» – «Цупке життя» (перекладене німецькою мовою Анною Горбач, воно було включене в Німеччині до шкільної лектури).

Старий ватажок вовчої зграї, що єдиний уцілів після облави, потрапив у капкан, уміло розставлений його одвічним ворогом – людиною. Плин передсмертних спогадів і марень Сіроманця про матір Вовчиху, про свою першу перемогу над людиною вдало поєднується із зимовими пейзажами, колористика яких спрацьовує на посилення відчуття неминучого, відчуття подиху смерті й відчаю старого Вовка, котрий волів би дорого віддати своє життя: «Смеркало... На посинілу з заходу блакить викотився спроквола місяць; червоний, достеменно кров'ю налитий. Чим вище піднімався, тим більше від холоднечі блід. Аж ось узялося довкруги нього промінне сяйво: великий хрест, що в осередку його рамен був блискучий – мов головка вбитого цвяха – місяць. Довкруги хреста тремтіло мерехтливе коло авреолі [151, с. 7]». Вовк прагне останньої битви, прагне смерті гарячої, як кров ворога. Голодному й напівзамерзлому, пригадується йому родове повір'я про ті часи, коли людський і вовчий роди були рівними в полю-

ванні й ходили різними стежками. Перед скляніючим від морозу зором вовка проходить міфічна тінь останнього Великого Ватага, що крадеться вночі до людських осель, кидається на жертву й «зчеплює страшну хворобу»: «... кожної ясної, місяшної ночі, на повені, навіщені хворобою, зщепленою вовком, замінюються люди в вовкулак, людей-вовків. Жене їх первісна сила вбивати [151, с. 11]». І раптом пригасаюча свідомість Сіроманця вловила запах людини...

Новела умовно ділиться на дві частини: в одній «точка зору» фокусується в образі звіра, в іншій – людини. Два сюжетні русла зіллуються воедино в кульмінаційному моменті твору – зустрічі Арсена Чорного й Сіроманця.

Арсен жив самотником у хатині під лісом і промишляв браконьерством. Було в його натурі щось хиже – мабуть, через те, що колись його покусав скажений вовк. Тепер чоловік прийшов до лісу перевірити капкани, розкладені ним кілька діб раніше. Арсен не сподівався, що вовк, задубілий на снігу, може бути ще живим. З насолодою переможця штовхнув хижака чоботом. І в цю мить Сіроманець зібрав останні сили. Сп'яніння боротьбою зрівняло людину й напівмертвого хижака. Вовк із кожною секундою відчував, як полишас його сила: «Сіроманцеві все більше закаламучувався світ. Йому не ставало духу, слабли сили. Та зненависть все ще окропом шпарила в жилах [...]. Зібрав ув останнє всю свою міць, увесь огонь зненависти. бажання розплати зосередив у затискуваних щелепах. Від ніг в гору підступав холод. Усе вище. Доходив до серця, падав мороком на широко вирячене око... Та заки до нього підсунувся жахливий холод смерти, гейзером ринула в одверті ніздрі, все залила – пахуча, червона, гаряча кров, з прокушеної сонної бючки супротивника [151, с. 17]».

Цей майстерно відточений пуант новели на рівні композиції зреалізував ідею чину, сміливості жити й умерти, що потужно звучала у творчості пражан, герої творів котрих обирали «гарячу смерть, не зимне умирання» (О. Теліга). Адже не важливо, чи врятується Арсен із прокушеною вовком сонною артерією – переможцем у двобої вийшов той, хто вивищився навіть над смертю, знеможений, розтерзаний капканом, спромігся змусити ворога стати до смертельного двобою. Тому сюжет твору прочитується як метафора апологетики «чину», волі й мужності.

Ідейно-стильова палітра малої прози В. Кархута досить розмаїта. Як своєрідна художня студія психіки людини в межовій ситуації написана новела «Пробуджений». Поліщук Кирило вкинув у баго-

виння односельця, котрий доносив новій владі на всіх «неблагонадійних». Донощик підстежив, як Кирило повертався від «лісовиків», і за збереження таємниці зажадав найкращий шматок його землі. Здавалося б, рішучий учинок Кирила і є новелістичною вершиною твору. Однак подієва, фабульна частина – то лише своєрідний вступ до «акції психологічної». Відчуваючи повільну й невблаганну смерть, зрадник усвідомлює глибину свого морального падіння, його терзують муки совісті. Страшний передсмертний крик, що долинув до Кирилових вух із лісу, умістив і благання порятунку, і благання про прощення. Той крик змусив Кирила здригнутися. До лісу біг уже зовсім інший Кирило – він раптом зрозумів, що вбив людину. Усвідомлення персонажем цієї давньої істини – «не убий» – якраз і становить новелістичний «вендепункт» твору.

Свідченням новаторських пошуків В. Кархута на теренах архітектоніки новелістичного жанру є пригодницька новела з детективним елементом в інтризі «Запашна смерть». Мозаїка плину думок, фрагменти чужого щоденника, реальні події із життя персонажа, до рук якого дісталися записи злидаря, довоєнного російського довіреного емісара, таємничі досліди з виготовлення універсальної отрути – без смаку і запаху... Цей твір був радше даниною тогочасній літературній моді. Є серед малої прози Кархута ще одна новела з детективно-пригодницьким елементом в інтризі. Щоправда, до збірки «Цупке життя» твір «Вогні листопадової ночі» не увійшов (опублікований у 1939 р.). Однак інтрига тут – не самоціль, не погоня за експериментом: у такий спосіб реалізується важлива проблема вибору між особистим і обов'язком, відданості справі.

Мистецький хист автора в побудові сюжету, що синтезував ідейний чинник із композиційною майстерністю, був високо оцінений його сучасниками: «... читаючи новели В. Кархута, переконаюсь, що він досить видатний новеліст. Особливо треба підкреслити вміння його компоувати місткий сюжет [150, с. 116]». Такий «місткий сюжет», що прочитувався в ситуації 1930-х особливо актуальним завдяки його ідейній концепції, поєднаний із майстерною архітектонікою, характеризує й новелу «Ні!».

Основою фабули твору стали події з доби козаччини. Осавул загону Максима Кривоноса відмовився зрадити побратимів – навіть страшні тортури не зламали його стійкості. Тоді мужнього лицаря живцем замурують у стіну льоху. Коли ось-ось замурують останню продуховину, починається для нього найтяжче випробування: вороги

спокушають козака, обіцяючи взамін за зраду свободу, багатство, лицарський статус у своєму війську. Та доки покладено останній камінь, «заки продуховина замкнулась, з-поза каменю, з того боку, пролунало спокійне, самовпевнене, тверде й невгнуте: – Ні! [151, с. 96]». Літературний персонаж новели кермується у своєму виборі дією того ж морального імперативу, що визначив і життєвий вибір автора – життя й творчість В. Кархута належить парадигмі української духовної реконквісти, Тексту, твореному в полі дії єдиного морального імперативу, духовні імпульси якого ніколи не ослабнуть у горнилі національної культури.

Аналізуючи «артистичну атмосферу Львова міжвоєнного періоду» та «проблему альтернативних стильових напрямів» західноукраїнської поезії вказаного періоду, А. Біла говорить про «спроби формування інноваційних естетичних концепцій», «оновлення стильового простору й активне творче спілкування українських митців з європейськими письменниками, живописцями, пластиками», унаслідок чого «вільно спостерегти подібність формотворчих змін, які відбулися на зламі 1920–1930-х рр., а саме перехід від наслідково сецесійних, символістичних або еклектичних текстів із поодинокими футуристичними й конструктивістськими елементами (часто на декоративному рівні) до інтуїтивістичних відкриттів і дисформації художнього образу в сюрреалізмі [40, с. 300]». Що ж до прози, то «альтернативні стильові напрями» не набули на її теренах виразної й системної реалізації, однак говорити про їх відсутність, як це підкреслює Л. Стефановська [374], не зовсім справедливо. Звичайно, «діагноз, поставлений М. Рудницьким галицькій літературі – «Бракує нам Ібсена!», в корені розкривав і причину «хвороби» – провінціалізм, однак він водночас й означував ті горизонти, до яких прагнула західноукраїнська література, поєднуючи місійність із художніми здобутками Європи.

На літературне життя Львова в 1930-х та прагнення до оновлення стильового простору не могла не впливати й загальна мистецька атмосфера, потужна креативна аура, створена митцями-емігрантами. Адже у 20–30-ті тут працювали такі відомі художники, як П. Холодний, Ю. Магалецький, В. Крижанівський, М. Бутович, П. Ковжун. З 1931 р. у Львові активно функціонувала АНУМ (Асоціація Незалежних Українських Митців), що організувала низку резонансних у Європі виставок. Дереворити Стефанії Гебус, емалі Марії Дольницької, баталістичні картини Леоніда Перфецького, архітектурні проекти Олександра Лушпинського, Романа Грицяя, Євгена Нагірного, графі-

ка Павла Ковжуна, різьба Михайла Паращука «зближували своєю індивідуальною й національною самобутністю» (С. Гординський). Тут творчо реципіювалися мистецькі ідеї Бойчука й Архипенка, західноєвропейські стильові новації: «Нові напрями, якими таке багате було тогочасне європейське мистецтво, як конструктивізм, пуризм, супрематизм, надреалізм, що на Заході виступали, як безпредметний, абстрактний формалізм», вони наливали «живим українським змістом [86, с. 38]».

Образотворче мистецтво пропагувало й теми урбаністичні, що знайшли свій вияв і в мистецтві слова, найяскравіше втілюючись у поезії Б.-І. Антонича та в стильових експериментах прози Б. Нижанківського, Ж. Процишина, З. Тарнавського. На ці стильові пошуки впливала й новаторська література Польщі, зокрема «Краківський Авангард» та проза «великих новаторів»: С. Віткевича, В. Гомбровича, М. Хороманського, З. Грабовського, Б. Шульца. Аналізуючи специфіку розвитку польської прози в міжвоєнне двадцятиліття, Єжи Квятковський підкреслює два напрями новаторства мистецького – експериментування з мистецькими конструкціями, де акцент – на переключенні точок зору та інверсіях часових, і поглиблене студіювання людської психіки [464, с. 327]. Ці два напрями представлені й у західноукраїнській прозі вказаного періоду.

Літературне життя Західної України 30-х рр. яскраво ілюструє й дискусія в галицькій періодиці, що розгорілася після відзначення в 1935 р. Ірини Вільде другою премією ТОПЖу за збірку новел «Химерне серце» та повість «Метелики на шпильках». Журі віддало перевагу творам молодій авторки над поезією Олега Ольжича, прозою Наталени Королевої, Катрі Гриневичевої та Уласа Самчука саме за відсутність тут виразної націоналістичної (і релігійної) ангажованості. Обурений М. Гнатишак у зв'язку із цим назвав її твори «мистецьки оформленою еротичною порожнечою». Для літературного оглядача «Дзвонів», що сповідував концепцію «ідейно-етичного естетизму на основі християнських ідеалів» (М. Ільницький), неангажованість і легкий флер еротизму творів письменниці, їх «модерний стиль» сприймалися як «доза отруї, вроді нікотини [78, с. 14]». Присуд журі викликав обурення й у «Вісника», а сама Ірина Вільде в інтерв'ю газеті «Назустріч» (1936. – № 3) зніяковіло пояснювала, що весь «erotизм» її героїнь – то «неспокій і очікування чогось нового», незвичайного від життя, що ж до закидів стосовно відсутності державницьких проблем зауважила: «Вважаю, що ці справи заважні й засвяті, щоб писати про

них як-будь. Боюся, що перо моє ще замало вироблене й загартоване на них». І все ж дискусія засвідчила, що в західноукраїнським літературнім розвої наступив період експериментів і пошуків, торування нових шляхів, про які говорив С. Гординський: «Можна бути націоналістом, але знати теж категорії всесвітнього мистецтва й прагнути підняти на той рівень своє рідне», адже письменник не може «виправдовуватися шляхетністю своїх ідей, коли його творам бракуватиме краси [88, с. 155]».

Тридцять років минулого століття прикметні для української літератури виразним переакцентуванням тематичних реєстрів – на зміну селянсько-етнографічному тематичному векторові центральним у дискурсі творчості «новаторів конструкції й новаторів нарації» постає урбаністична тематика. Як справедливо зауважує сучасний дослідник, «у міжвоєнну добу Україна прощалася іще з одним великим концептом націо- і культуротворення – з селянсько-етнографічною версією ідеології українства [...]. Прив'язаність до рідного ландшафту («вишневі садочки»), до рідного фольклору (солов'їні пісні), до простодушної праці хлібороба («благословенна рілля») – ці архетипи національної сконсолідованості й інтимності розбивалися потужними хвилями історичних змін і випробувань [...]. Прочуваючи внутрішні ритми часу, Ірина Вільде витворює якісно інші моделі національного зростання через слово та ідею: вона дає художній концепт культурного зусилля, концепт енергетики міста [22, с. 7]».

Активні пошуки «краси», сприйняття мистецтва слова як досконалої гри, намагання «вислизнути» з ідеологізованого дискурсу літератури вирізняють творчість львівської мистецької групи «Дванадцять» (1935 р). До цього «клубно-товариського об'єднання», засновником якого був Анатоль Курдидик, належали Богдан Нижанківський, Василь Ткачук, Іван Керницький, Ярослав Курдидик, Іван Чернява, Зенон Тарнавський, Володислав Ковальчук, Федь Триндик, Роман Антонович, Богдан Цісик, Карло Мулькевич (хоча всіх творчих постатей, котрі оберталися в силовому полі «Дванадцятки», було набагато більше). Своїм духовним батьком представники угруповання вважали Миколу Голубця. Молодих поетів і прозаїків об'єднував не тільки богемно-кав'ярний спосіб творчого життя, а й, як уже підкреслювалось, ставлення до літератури як довшеної гри, гри зі стилем і формою. Окрім того, єдиною «мистецькою платформою», що була спільна для всіх «богемістів», можна безпомилково вважати їх любов до рідного міста, що спонукала молодих митців «створити

новий міф про Львів міжвоєнного періоду): літератори, які входили до цієї мистецької групи, не мали спільної мистецької платформи чи маніфестів, не мали й власного друкованого органу, але «більшість з них зуміла внести в західноукраїнську літературу новий струмінь – вражаючу стихію вулиць власне українського Львова та їх атмосферу. Завойовуючи художнім словом український Львів, богемісти «Дванадцятки» не тільки порушували нові теми, зокрема зображували суспільне дно міста й сміливо використовували мову вулиці (у тому числі й жаргон), але й творили нову якість урбаністичної прози [65, с. 13]». Свої сили молоді таланти перш за все пробували в царині новели – жанру, що вимагав особливо ретельного дотримання канонів «форми».

5.2. Експерименти на терені жанру: стиль у вимірах новелістичної архітектоники

Розширення тематичних горизонтів західноукраїнської прози та оновлення її жанрової палітри засвідчила оригінальна як тематикою, так мовно-стильовим забарвленням новелістика Б. Нижанківського. В Галичині, де міцними були традиції селянської тематики, його твори, як слушно зауважив О. Тарнавський, «не дістали навіть відповідної критичної оцінки, що могла б підсунути молодому авторові його спрямування». Героями творів збірки «Вулиця» – «батарських оповідань» як оригінального жанрового вияву стильових пошуків письменника – є «діти львівських вулиць» – волоцюги, шахраї, сутенери, злодії, декласовані робітники. Однак, заглянувши на саме дно людського суспільства, письменник зумів побачити й там людину – за словом Г. Лужницького, «правдиву людину, в якій живо б'ється гаряче серце». У кожного з цих ізгоїв, відкинутих суспільством, у глибині душі «дрімає нотка правдиво-людського».

Б. Нижанківський постає в дискурсі української прози міжвоєнного двадцятиліття як митець досить рідкісного обдарування – уміня бачити світ через призму гумористичної, іноді іронічної посмішки. «Джентльмен» його творів «не ляментує» навіть у найскладніших ситуаціях – безапеляційно приймає жорсткі правила гри життя й смерті. Етична й естетична домінанти творчого доробку цього письменника, на думку Б. Рубчака, полягають в «аналізі вирішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу та з межами існування інших людей: з вибухами крайньої любови, ненависти, милосердя, з своїм минулим, з відповідальністю перед оточенням, з своєю

остаточною людською самотністю – і нарешті з остаточною межевою ситуацією: зі смертю [334, с. 279]».

Персонажі «батарських» оповідань Нижанківського потрапляють у ситуації, де, часто всупереч їхній думці про власну черствість – недосяжність для «сентиментів», розкривається це глибинно людяне ество їх натури. Грабіжник («Злодійське серце»), що пробрався в чуже помешкання з досить конкретною метою, стає свідком тяжкого серцевого нападу в господаря. Він мусить зробити вибір: залишитись байдужим до страждань помираючого й довершити свою справу чи викликати лікаря й залишитися біля хворого, а тим самим наразити себе на небезпеку арешту. Всупереч законам своєї «професії», кленучи сам себе, злодій рятує хворого. Адже, як із гумором запитує автор, «хвіба йому не вільно бути людиною? Вільно. Це залежало від нього. Але признатися про це важко».

«Вільно бути людиною» і шахраєві («За цапову душу»), що наказує компаньйонові повернути гроші шойно обдуреному ним селянинові, не знаючи сам пояснення власному вчинкові. В іншому випадку за це право вибору – бути людиною – персонаж платить навіть власним життям («Мірко Кінах завагався»).

Мірко Кінах, повернувшись із в'язниці, йде поквитатися зі Сліпим Янком, за чий доносом і був запроторений до Бригідок. У дворі Янкового помешкання він знайомиться з малюком – Міко бавився в піскові, а Мірко необережно наступив йому на руку. Хлопчина, замість заплакати, кинувся на кривдника: «Мірко Кінах зупинився. Цікаво глянув на його русяве волосся, на великі сині очі, і йому стало так, як людині, що ненароком наступила на ледве опірене качатко [291, с. 190]». Це несподіване знайомство, що пробудило в холоднокровному вбивці людяність (ідучи до Янка, Мірко «вичистив на «глянци» черевики, одягнув майже нову блюзу і кілька разів відчинив ніж. Сторожисі, яка дихала горілкою і знала, що значить такий ніж, сказав: «Іду з візитою»), вирішило і його долю. Адже коли раптово з'явився Сліпий Янко й малий кинувся до нього з радісним криком: «О, тато!», Мірко не зміг здійснити помсту на очах у його сина й свого маленького приятеля. А Янко не завагався... Зрештою, обидва вони вибирали не тільки між життям і смертю, адже кожному «вільно бути людиною». І це залежало тільки від кожного з них.

За слухним зауваженням Б. Рубчака, художнє обличчя збірки визначає суто Стефаниківський (чи й Хемінгвеївський) «модерністичний «мінімалізм» прози, зокрема діалогів», блискуча метафора, «поетич-

ний, іноді навіть сюрреалістичний тон». Важливо й те, що твори всієї збірки мають єдине мовне оформлення: автор показав себе добрим знавцем вуличного аргю, «автентичні вислови» якого «перемішані» з квазі-літературно-мовними, професійними галичанізмами» (Б. Рубчак).

Неповторне мовно-стильове забарвлення малої прози Б. Нижанківського становить ту «родзинку», що надає навіть відомому літературному сюжетові («Злодійське серце») оригінального звучання.

Новели збірки «Вулиця» засвідчили оновлення тематичних горизонтів західноукраїнської прози (зокрема заакцентували в її дискурсі урбаністичну тематику), а також ті «формотворчі» зміни, що виразно вказували на пульсування в її стильовому полі нових ритмів – властивого для сюрреалізму інтуїтивізму та дисформації художнього образу.

Цікавою сторінкою західноукраїнської прози тридцятих років, що репрезентує пошуки нових шляхів до мистецької краси, опанування формою, стала і творчість Василя Софроніва-Левицького.

В. Софронів-Левицький не належав до «Дванадцятки», однак редактор «Літопису Червоної Калини» активно експериментував із жанром новели, розширюючи її тематичний спектр та урізноманітнюючи сюжетні конструкції, впроваджуючи у власну художню практику риси французької новелістичної традиції, адже він, як і В. Підмогильний у радянській Україні, був відомий своїми перекладами творів Гі де Мопассана, Проспера Меріме, Оноре де Бальзака.

Справжньою мистецькою подією в Галичині став вихід у 1934 р. збірки новел В. Софроніва-Левицького «Липнева отрута». Схвальні відгуки на збірку дали провідні літературні критики Західної України: Михайло Рудницький, Осип Боднарівч (О. Дніпровський), Євген Юрій Пеленський, Микола Гнатишак [161]. М. Рудницький підкреслював, що молодий новеліст «йде за одною з найважливіших девіз реалістичної французької школи» – звертається до «цікавих барвних конфліктів»; О. Дніпровський високо поцінував уміння Софроніва-Левицького тримати читацьку увагу в неослабній напрузі й майстерність його новелістичних пуантів, а М. Гнатишак відзначив «мистецьку культуру» книжки й бездоганну композицію його новел. Усі критики визнали за автором майстерне володіння технікою новели та європейськість його манери письма. Збірка «Липнева отрута» засвідчила талант яскравого новеліста, автора витончених, іноді навіть дещо «штудерних» (Ю. Клиновий) сюжетів, часто побудованих на «психологічних дивовижках».

До прикладу, сюжет новели «Небезпечна жінка», типологічні паралелі якого із сюжетом Франкового «Сойчиного крила» підкреслив

Ю. Клиновий, теж базується на несподіванці, закладеній у психологічній площині характерів персонажів. Героїня – вродлива Ліна – вбиває свого коханця. Її гучна справа привертає увагу багатьох впливових чоловіків саме завдяки репортажам молодого журналіста, котрий радше із цікавості, аніж зі співчуття, намагається показати Ліну жертвою фатальної помилки й нещасливого кохання. Ліну виправдано, а журналіст заслужив на її особливу прихильність. Однак молода жінка постійно носить жалобу й сумує за вбитим, говорить про свою довічну вірність йому. Новела «Небезпечна жінка» – це «оповідь в оповіді», прийом, широко вживаний у новелістиці Проспера Меріме. Журналіст розповідає історію Ліни своїм друзям під час відпочинку в Карпатах. Розповідає і про те, як одного разу отримав лист від Ліни, в якому жінка повідомляла, що мусить вийти заміж за купця – присяжного суддю, однак ніколи не покохає нікого так, як кохала вбитого нею нареченого. Справді новелістичним «поворотним пунктом» є заключна репліка журналіста на риторичне питання одного із його супутників: «А чи та пані також і своєму чоловікові говорить безупинно про свого вбитого коханця? Ви, розуміється, цього не знаєте! [...]

– Знаю, зовсім докладно знаю, пане професоре! Ліна ні одним словом не згадала більше про свого вбитого коханця від хвилини, коли я попросив її, щоб не виходила заміж за купця, а стала моєю дружиною [371, с. 59]». Як виявилось, Ліна була непоганим психологом і доброю акторкою – вона застосувала жіночі хитрощі, щоб «уплювати» серце журналіста.

Психологія ревностів, заздрості на чуже кохання стає предметом художньої студії в новелі «Липнева отрута». Прикметою новелістичного мислення В. Софроніва-Левицького у цьому творі є типове для класичної новели розгортання анекдотичної фабули. Новелістичний принцип «qui pro quo», підсвічений легенькою авторською іронією, робить банальний на перший погляд сюжет грайливо-легким і настроєвим, сповненим справжнього чару «липневої отрути» – хмільних спокус. «Стародівоче, самотнє серце» панни Емілії, управительки дівочої «вакаційної оселі», мліє від кохання до агронома Стоцького – «єдиного мужчини на замку». Зовсім випадково на нічне побачення Стоцький викликає не свою юну коханку (він переплутав вікна кімнат), а Емілію. І коли в темряві липової алеї вона опиняється в обіймах Стоцького, управитель після палкого поцілунку з жахом усвідомлює, що обнімає зовсім не пані свого серця...

«Чудернацькість» сюжетів новел В. Софроніва-Левицького не обмежується лише «психологічними дивовижами». Часто автор прагне дослідити ту тонку межу, що відділяє реальне від ірреального, свідомість від підсвідомості. Свідчення цього – новела «Клікуша», персонаж якої – поручник Улашин – стратив глузд унаслідок жакливого зустрічі зі здичавілими собаками в сплюндрованому армією селі.

Про новелістичну манеру письма В. Софроніва-Левицького Ю. Клиновий справедливо зауважив: «Що вражає в найкращих новелах В. Левицького, це рівновага всіх складників літературного твору. І так композиція його новелі, її зачин і звичайно несподіване закінчення, розвиток її сюжетної нитки, вимошування сюжету зовнішніми оздобами і психологією героїв, що зливаються в одно нерозривне плетиво, а врешті втримання діалогів у межах, потрібних авторові, всі ці складники гармонійно входять у її будову, ніщо не вражає нашого естетичного почуття, як зайве, неприродне чи непотрібне [161, с. 10]». Серед стильових особливостей прози письменника найяскравішою рисою є багата метафорика, що споріднює, на думку дослідників, його стиль із стилем Гі де Мопассана.

Проза В. Софроніва-Левицького знакова в українській новелістиці, адже письменник скерував вектор розвитку жанру до композиційної довершеності й філігранної відточеності, збагатив традиційні тематичні горизонти, увиразнив жанрові домінанти на фоні традиційно розмиті ліризованості наративу малої прози.

Досить близькою своїми жанрово-стильовими параметрами до новелістики В. Софроніва-Левицького є мала проза Ірини Вільде. Як уже згадувалося нами раніше, саме її збірка «Химерне серце» спричинилася до сплеску дискусії довкола «вічного» питання: чи література повинна слугувати «красі», бути мистецтвом, вільним від будь-якої ідеології, утверджувати загальнолюдське й дбати про довершеність форми, чи навпаки – служити консолідації, об'єднанню нації, бути вихователкою національного духу та речницею національної ідеї; урешті, чи може дозволити собі «під'яремна нація» на «нездорові літературні твори» (Літопис Червоної Калини. – 1936. – Ч. 36. – С. 21).

Дійсно, Парнасом Західної України в середині тридцятих, як зауважив один із літературних оглядачів «Вісника», «стрясє «зудар епохи, що конає, удар серця «химерного» із серцем здоровим, удар «метеликів» з орлами».

Однак саме життя у всьому його буттєвому розмаїтті підказувало, що на увагу митця заслуговують не лише «орли» – учораšní й сьогоднішні національні герої (на середину тридцятих потужно міцніють нові орли – активізується діяльність ОУН, загострюється боротьба з пілсудчиною). Адже без барвистих крилець «метеликів», без найтонших, найінтимніших людських почуттів і прагнень життя (а разом із ним – і мистецтвом) збідніло б... І химерне серце, що дослуховується, як у ньому несміливо й водночас непереможно народжується жага кохання, жага щастя, жага БУТИ в цьому світі, переконливо заявило про свої «права» саме на сторінках нарисів і новел молодішої коломийської письменниці, співробітниці журналу «Світ молоді» та газети «Жіноча доля».

Значна кількість ранніх новел Ірини Вільде має у своїй основі «штудерний» сюжет, побудований, як і у творах В. Софроніва-Левицького, на психологічних дивовижах або незвичайних, з виразним детективним відтінком, випадках. Це новели «Крадіж», «Поцілунок», «Злочин д-ра Комарівського», «Русяві», «Таємнича пара», «Хлопчик із захисту», «Панна Ляріса», «Панна Меля». Саме в цих творах авторка експериментує з класичною архітектонікою жанру, намагаючись поєднати досить незначну, штучну інтригу із життя обивателя з майстерно викінченою новелістичною композицією. У «Панні Мелі» основою такої інтриги стає закоханість «директора залізного тресту» в секретарку. Панна спочатку уникає залицянь шефа, але згодом погоджується на шлюб. Та в найбільш напружену хвилину очікування нареченої («чому ж не йде Меля?») посильний приносить лист. Справді цікавою в цьому творі є не стільки інтрига, скільки майстерно вибудована композиція: організувальним моментом сюжету стає плин часу, «напружене очікування». Динаміку та психологічну напругу оповіді авторці вдається передати завдяки постійній фіксації уваги персонажа на циферблаті годинника. Часові рамки новели займають не більше години, та ефект уповільненого плину часу (до очікуваної героєм позначки на циферблаті) і шаленого бігу хвилин після того, як стало очевидно, що наречена запізнюється, спрацьовує на гранично можливе ущільнення часу, робить його художньо зримим. Різкий ситуативний поворот – традиційний новелістичний пуант – це психологічний злам, що настає в психіці персонажа (і в читацькій рецепції) після отримання листа, з якого дізнаємося, що Меля – зовсім і не Меля. Юний гімназист змушений був «камуфлюватися» під дівчину, бо в часи безробіття не міг знайти іншої праці, окрім праці секретарки.

Традиційних канонів новелістичної архітектоніки дотримано й у новелі «Крадіж». Самовпевнений та егоїстичний доктор Ігорів наполягає, щоб юна співачка виконала його забаганку – поїхала розважати

співом незнайому їй компанію. У разі відмови він погрожує згнати Марту: «От зараз підйду до пана Н., ви знаєте, що це за чоловік... Закурю з ним папіроску й між іншим розповім йому якусь інтимну історійку про вас і мене. Розумієте, отак по секрету... Люди так часто бачать вас у моїм товаристві, що історійка матиме всі риси правдоподібності... і ручуся вам, пані Марто, що до ранку половина з присутніх тут знатиме той секрет. Думаю, що вам тепер, коли готуетесь до самостійного концерту, слава така не конче на руку. Тему можете доручити моїй фантазії [63, с. 58]». Марта вирішує провчити нахабного залицяльника.

Інтрига зав'язується довкола суперечки про рівність шансів скомпрометувати як жінку, так і чоловіка. Кульмінаційним моментом твору стає неприємний випадок, що трапився під час розваги в салоні. Товариство грає у фанти (ініціаторкою забави виступила саме Марта – вона встановлює й правила гри: як у прямому, так і в переносному значенні. Тому «гра» стає «метафорою в сюжеті», його концентруючим мотивом). Дівчина вкинула до капелюха Ігорева коштовний перстень, зіславшись на те, що не має при собі ніяких дрібничок. Коли ж увімкнули світло, персня в капелюсі не було. Атмосфера теплої товариської вечірки втрачена: серед вишуканого панства є злодій: «Марта обертається до Ігорева:

Капелюх стояв так близько до вас, пане доктор... Як могли ви не помітити чужої руки біля нього?» Марта просить того, хто дозволив собі такий грубий «жарт», надіслати їй коштовність завтра вранці. «Крадіж» – це новела з «епілогом», причому саме він виконує роль новелістичного «поворотного пункту». Адже тут розкривається «таємниця». Марта, прийшовши додому, написала сімнадцять повідомлень про те, що перстень перед десятою ранку їй повернуто. Кожне повідомлення закінчувалося фразою: «На вашу особу не мала я найменшого підозріння». Потім «вийняла з-за пазухи перстень, замкнула його до шкатулки, й почала стелити собі постіль». Однак конфлікт твору залишився б не вичерпаним, а вчинок героїні – не зовсім зрозумілим, якщо б новела на цьому закінчилася. Розставити всі крапки над «і» покликана саме заключна частина твору. Уранці Марту відвідує господиня вчорашньої вечірки. Пані Перегірська бачить на столі сімнадцять заадресованих карток (гостей же було вісімнадцять), і, як наслідок цих відвідин, «ще того самого дня всі учасники вечірки знали, що доктор Ігорів не дістав запевнення, що на його особу не було найменшого підозріння [63, с. 63].

Новели збірки «Химерне серце» мають в основі своїх фабул різну за «діапазоном напруги» інтригу, але часто її характеризує екзотичність: у новелі «Русяві» причиною розриву між закоханими стає тільки те, що чоловік цілує руку жінці сумнівної поведінки; в основі конфлікту новели «Злочин д-ра Комарівського» – моральні терзання лікаря, котрий вилікував збожеволілу від горя молоду жінку, водночас позбавивши її блаженного стану втечі від дійсності й прирікши на страждання. Зовсім своєрідна інтрига – у новелі «Таємнича пара»: медсестра переховувала опіум у восковій ляльці, котру видавала за свого паралізованого чоловіка.

Мала проза Ірини Вільде періоду 30-х років представлена всіма жанровими різновидами: оповіданням, новелою, фрагментарними формами – нарисом та поезією в прозі. Яскравими взірцями саме останнього жанрового різновиду, що вповні характеризують і манеру письма, і специфіку образотворення молодої авторки, є етюд «Рожі», ліричний ескіз «Ти», поезія в прозі «Моїй Буковині» та «Осінь». Ідейно-естетичну цілісність цих фрагментарних форм забезпечує якраз один із найуживаніших у прозі Ірини Вільде стилістично-композиційний прийом: лейтмотив. Тому головним конструктивним чинником тут стає рефрен та інші типи функціонально значимих повторів.

Для новел Ірини Вільде характерне укрупнено-психологічне бачення найменших порухів думок і почуттів її персонажів, що на рівні стильовому виявляється у використанні внутрішнього монологу. Авторці важливо не стільки те, ким є її героїні у світі, яким є їхній соціальний статус, а перш за все те, як вони сприймають світ і себе в ньому. Тому внутрішній монолог – панівна форма більшості новел Ірини Вільде.

Молода авторка зробила незаперечний внесок у розвиток жанру новели. Зберігаючи його основну «конфігурацію», вона часто експериментувала над структурними елементами, родовим часом, нараційним рівнем поезики новели.

Українська проза 20–30-х рр. ХХ ст. значною мірою ще «перебувала під впливом учення Ф. Ніцше та психоаналізу З. Фрейда [305]». Увага до постулатів фрейдизму в нашій літературі має свою тяглість від виразно маркованої ними прози В. Винниченка до ренесансу 1930-х, перетвореного в страшну гекатомбу «Розстріляного відродження», за яким починається глухий кут соцреалізму. Адже означена Фрейдом у чільних працях еросно-мортальна парадигма соціальної онтології стає в літературі міжвоєнної доби одним із

генеральних алгоритмів побудови сюжету художнього тексту, визначає специфіку й характер розвитку його конфлікту. Звичайно, Ерос і Танатос, як універсалії людської культури, людського буття, завжди були в центрі уваги митців. Адже «створюваний віртуальний світ художньої реальності становить собою в чіткому сенсі проєкцію на цю реальність глибинно-екзистенційної опозиції життя і смерті, головної, як показав К. Леві-Строс, опозиції всієї «культури» [159, с. 6–7]». Однак саме популярність фрейдівського психоаналізу спонукала окремих митців акцентувати якраз на художній студії боротьби інстинкту й цивілізаційних табу, показати детермінованість людської поведінки чимось некерованим і жаским у своїй природі – т. зв. «драконами Едему», що живуть, глибоко сховані під цивілізаційною оболонкою, у нашій підсвідомості. Особливий інтерес для творців інтелектуальної прози становив досліджений Фройдом зв'язок еротичного й смертного інстинктів (учений довів пряму залежність інстинкту задоволення від інстинкту смерті, адже оргазм безпосередньо стикається з нірваною, смертю).

Акцентована Фройдом зорієнтованість на вивчення й з'ясування підсвідомих процесів і явищ поширилась на початку ХХ ст. на весь комплекс гуманітарних дисциплін, фрейдизм до певної міри став світоглядним чинником, а для мистецької богемі – модою, однією зі спонук заглянути в таємниці становлення людського «я» та показати різні перверзії психіки. Вочевидь бажанням поєднати філігранно відточену новелістичну композицію з модним фрейдистським ученням про природу людської агресивності продиктований задум твору львівського письменника, учасника богемного літературного гурту «Дванадцять» Івана Черняви «Екзекуція» (первісно – «Пташенята», саме під такою назвою письменник, як згадує його соратник по перу Богдан Нижанківський, читав твір друзям у кав'ярні «Де ля Пе»). Новела, опублікована у варшавському часописі «Ми» в 1935 р., знову прийшла до читача аж у 2006 р. в авторському проєкті Василя Габора.

Із тексту новели Черняви стає зрозуміло, що автор використав певний літературний взірєць – ним цілком міг стати «Ваня» В. Підмогильного. Між написанням творів Підмогильного й Черняви – майже шістнадцять років. І цей факт свідчить про тяглість певної традиції, що утвердилася в українському письменстві на початку ХХ ст.: прагнення творити в загальноєвропейському культурному дискурсі, поєднати канони форми з ідеями, що хвилювали душі й уми європейців. З іншого боку, він також свідчить і про вже вказуваний нами рецидив

«хвороби» молодих талантів – пошук екзотичних ситуацій і конфліктів. Та хай як би там було, новела Черняви має всі підстави на визнання оригінального й досить вдалого в художньому плані поєднання «техніки» – дотримання канонів архітектоніки класичної новели – з намаганням розкрити найтемніші закутки людської психіки.

Слід зауважити, що підсвідоме, еротичні й смертні інстинкти, проблема людської деструктивності, механізм її породження хвилювали й хвилюють людство й досі. Однак саме ХХ ст., «вік-вовкодав», його кривавий світанок, заграви якого полум'янили над Європою ще з кінця ХІХ ст., поставив ці питання перед людством особливо гостро. В українській прозі їх художні студії з'явилися з-під пера І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, В. Підмогильного. Тому новела Івана Черняви – це, мабуть, і данина традиції, не тільки новаторство, хоча вона засвідчує добру обізнаність автора з основними ідеями фрейдизму в його доюнгівському, ортодоксальному варіанті.

Як уже зауважувалось, психоаналіз довів нерозривність больових і еротичних відчуттів, тісний зв'язок агресивного й еротичного інстинктів, що виявляється в садомазохістському комплексі стосовно як жертви, так і ката (Фройд «По той бік принципу задоволення»). Глибинним підложжям сюжету новели Черняви якраз і є студія цих найпотаємніших закутків людської душі, її онтогенезу. Окрім того, у структурі твору задіяна схема ритуального жертвоприношення, що постає як гра зі смертю, котра виривається з-під цивілізаційного контролю умовності й стає смертельною грою.

Фабульна основа твору – гра невеличкого дитячого гурту в «екзекуцію»: випадково підслухавши розмову дорослих, діти вирішили, що найприємніша смерть для злочинця – то смерть через повішання. Дитячий гурт намагається скопіювати таку бажану для дітей поведінкову модель дорослих: тут є свої злочинець і суддя, кат, його помічники, дружина засудженого, священник. Навіть мотиваційний чинник для засудження й страти такий самий, як у світі дорослих: переступ закону. Тому як не змагався кожен із дітей за честь бути «злочинцем», вибір упав на Ромця, адже вчора, коли хлопця посварив тато, Ромцьо «вкусив його в руку».

У структурі твору Черняви, простежуючи діаграму розвитку ситуації, як і в новелі Підмогильного, можна виділити «Vorgeschichte», хоча ця передісторія не має звичної для названого структурного елемента прикмети – імперфекта. На наш погляд, на рівні окремих моментів структури її доцільніше трактувати як експозицію, що по-

дана в дії як «екземпліфікація прямої характеристики» (А. Реформатський). Саме тут відбувається презентація персонажів, їх своєрідне «маркування», міститься натяк на тип історії, що ляже в основу фабули. Можна вважати, що в основі схеми сюжету новели Черняви задіяний типовий для наративної стратегії малої прози Підмогильного прийом паралелізації основних подієвих ланок.

На фоні чудової весняної природи кілька хлопчент, забувши про весь світ, захопились незвичайною «забавою»: «в дитячих руках борсається зелений стрибунець [...]. Петрусь міцно тримає його за крила. У другій руці в нього поржавіла стара голка до шиття мішків. Діти сидять і насторожено слідкують за рухом голки. Лиця їх виявляють якусь надзвичайну насолоду [...]. Операція доходить кінця. Петрусь уже до решти виколупав стрибунцеві очі й тепер, боязко й обережно, проколую йому живіт. Він увесь тремтить. З-під розхилених нервово уст блискають рівні зуби, немов зуби маленького хижого звіряти. Його пальці зім'яли й обстрапали крила коника. Він їх затискає все більше в якомусь невисловленому почутті захоплення й насолоди, що сумежить з болем [426, с. 279]». Гірка авторська іронія, що так виразно вчувається в короткій пейзажній замальовці – «Надо всім цим світить сонце. Світить весняне сонце й стоїть непорушна тиша гарячого дня», – натякає на перверзійність психіки людини, позначеної тавром гріхопадіння вже від народження (перша назва твору – «Янголята» – виразно потверджує ці міркування). Під лагідним сонцем дітям стає нудно: «Після настирливих хвилин уваги й насолоди під час торгур над коником все видається їм непривабливим і сірим [426, с. 280]». Нудьгу розвіяла поява дітей єдиного в місті адвоката – Лялі й Богданка.

Ляля збуджено заявляє, що вони придумали нову гру: учора чули, як батько розповідав мамі про страту засудженого, і самі вирішили грати в «екзекуцію». Дівчинка привносить у хлоп'ячий гурт пошвавлення («Вона стоїть серед громади хлопчаків, немов королева серед своїх підданців»; «легка, мов метелик, і зваблива, немов правда жінка»). Таке «еротичне» акцентування образу Лялі посилюється фіксацією деструктивних нахилів (зізнання самої дівчинки про замордованого кота). Діти активно взялись за підготовку забави, продумали кожну роль, щоб вона виглядала правдоподібно. У процесі гри всі сповнюються дивного відчуття хвилювання й тривоги, наче все відбувається з ними в реальному житті, й непомітно для себе переступають тонку межу потенційно небезпечної гри зі смертю. З далеких закутків підсвідомості «виповзає» цікавість, що межує з тим

задоволенням, з яким вони катували коника: «так само, як і тоді, коли в руках Петруся тремтів напівзамучений коник, очі їх гарячково блищать нездоровою цікавістю [426, с. 283]». Малий Ромцьо з мотузкою на шії має відчуття «якогось неокресленого дитячого неспокою», однак і він, загіпнотизований незаним раніше станом, не опирається.

Новелістична напруга сягає екстремуму – «кат» вибиває з-під ніг Ромця дерев'яний стілець: «Повішена дитина харчить і захлинається незрозумілою каскадою диких, жаских згуків. Короткі ніжки дитини дивовижно копірсають у повітрі [426, с. 284]». За канонами жанру, кульмінаційне загострення має чергуватися з несподіванкою поворотного пункту. У цій новелі маємо прихований «Wendepunkt», що спрацьовує тільки в читачській рецепції: читач до останнього сподівається, що Ромця врятують. Однак саме таке вирішення ситуації й було б прогнозованим, окрім того, не сприяло б реалізації авторського задуму.

Ляля, ще перебуваючи під гіпнотичною дією забави, наказує «катові» потягнути повішеника за ноги: «В повітрі щось хруснуло. М'яке, налите товщею тіло дитини витягується й застигає [...].

З роззявленого, викривленого в нелюдській гримасі рота висолоплюється посинілий, спухлий язик [...].

Ляля хоче щось сказати й витягує навіть руку, показуючи на повішеника. Але чомусь слова застрягають у її горлі [426, с. 284]».

Крива новелістичної напруги різко йде вгору, і тепер читач не стільки переживає потрясіння від події, скільки через реакцію самих учасників дії: гурт дітей застиг у майже шоківому стані від страшно-го відкриття жажливої правди. Зло, ніби якийсь фантастичний джин, випущене на волю їхньою легковажною забавою, постало перед ними у всій своїй непідвладності, могутності; жажлива гримаса смерті відкрила їм раптом власну, непоправну причетність до зла, трагізм буття, позначеного печаттю кайнового гріха: «Раптом здійснюється надвечірній вітер. І маленький опухлий труп починає ледве помітно гойдатися. Тоді Ляля, якось одразу, похапно закриває лице руками. Немов пропасниця, охоплює її холодний, непомірно свідомий жах. Гострий, несамовитий крик виривається з її сухого горла.

Ляля схоплюється й біжить просто перед себе. Біжить в похмурні, мовчазні нетрі лісу, які тепер, в обличчі жаскої правди, що так несподівано розкрилася перед дитиною, перестають бути страшними [426, с. 285]». Традиційний новелістичний фінал, в якому мусить спрацьовувати закон заперечення змісту формою, в аналізованому творі дещо видозмінений, однак із точки зору сюжетного ритму

новелістичний «Pointe» таки витриманий – новела закінчується на «нестійкому моменті». Як і в новелі В. Підмогильного, так й у творі І. Черняви фінал залишається відкритим. Однак імовірно продовження, з'ясування того, чи буде покарано злочин, які зміни відбудуться з маленькими злочинцями – не важливе. Адже авторський задум був скерований на розкриття онтологічної проблеми гри зі смертю, несвідомою реалізації закладеного в підсвідомості первісного інстинкту деструктивності, пов'язаного з «агресивним вабленням» (А. Адлер). Перша назва новели («Янголята») кореспондує з висновками Фрейда про первісно закладені в дитячій психіці нахили до «інстинкту смерті». «Дитину вважають за чисте, безневинне створіння, а хто інакше її описує – того слід осудити за мерзенне блюзнірство й паплюження найніжніших і найсвятіших людських почуттів»; однак діти «стверджують свої тваринні права, знов і знов показуючи, що на дорогу до чистоти їм ще треба ступити [413, с. 312]».

Структурну «матрицю» новели «Екзекуція» становить модель гри. Як відомо, саме гра, що давніша за культуру, стала чинником формування культури. Нідерландський історик культури Йоган Гейзінга, аналізуючи цивілізаційну роль гри, підкреслює своєрідність її механізму: «Гра спирається на дії з певними образами, на своєрідне «пере-образування» дійсності (себто на перетворення реальності на образи) [74, с. 10]». У новелі І. Черняви з певного моменту цей механізм починає працювати навпаки: «образи», що позначають у дитячій уяві світ дорослих, як-от: кат і жертва, – дві основні опозиції агресивного людського суспільства, трансформуються в жадливу реальність. Каналізована жорстокість людського суспільства в перверзивній дитячій грі виривається із цивілізаційних лещат і перетворює учасників гри на справжніх жертву й ката. Адже дітям, що не мають досвіду протистояння власним деструктивним інстинктам, ще не відома загроза, що дремає в їхній підсвідомості: «Життя – це неперервне тяжке зусилля, для того, щоб не втратити самого себе з виду, щоб завжди бути надійно присутнім у собі самім. Досить на мить вийти із себе самого – і дотикаєшся до володіння смерті», – так означив цю найбільшу буттєву загрозу для людяного в людині відомий сучасний прозаїк Мілан Кундера [195].

Отже, якщо провести типологічні паралелі між творами В. Підмогильного та І. Черняви, найперше виразно постають особливості композиції, продиктовані обранням авторами генеральним алгоритмом сюжету (ним є еросно-мортальна онтологічна парадигма у фрой-

дистському трактуванні й онтогенез душі на пубертативному етапі розвитку людської особистості): в основі сюжетів обох новел – стійкі структурно-поведінкові моделі людської культури (у «Вані» – модель ініціаційного випробування, в «Екзекуції» – перверзивна модель гри, суду, що трансформується в злочин).

Обидва твори мають специфічно оформлену експозицію, що виконує функції «Vorgeschichte»: знайомить читача з певними психічними нахилами персонажів та містить проєкцію чільної проблеми. Тип фабули, яка становить подієву основу сюжету, заявлений в обидвох творах уже в першій історії (у новелі Підмогильного – зустріч Вані з «плодожером», у якій мотиваційним чинником агресії є страх; у новелі Черняви – збиткування над комахою, що демонструє наявні в дітей нахили до садизму, тим паче, що й дітям суспільного дна, і дітям «єдиного в місті адвоката» вже знайоме «агресивне ваблення»). Структура обох новел базується на паралелізації подій. Як новела В. Підмогильного, так і твір І. Черняви мають характерне для новелістичного жанру «закінчення на нестійкій домінанті», хоча фінал «Вані» більше нагадує коду. Обидва твори в стильовому плані яскраво позначені рисами натуралізму, однак в «Екзекуції» є певне надуживання натуралістичними деталями. Окрім того, тут спостерігається й дещо штучне «підтягування» характерів персонажів під концепцію агресивності як першооснови людського буття – надто вже «зіпсутими» презентує своїх маленьких злочинців І. Чернява.

Новела І. Черняви свідчить і про спроби західноукраїнських прозаїків «вислизнути» з наповненого ідеологемами дискурсу патріотичної літератури, пошуки молодим поколінням літераторів власних шляхів у мистецтво. Водночас вона є свідченням того, що її автор «заповідався на цікавого письменника» (Б. Романенчук), та моторошною проєкцією його власної долі: у 1943 р. фашисти повісили Івана Черняву за опубліковану ним замітку про крах «блискавичної війни».

5.3. Традиції та новаторство як координати формування індивідуального стилю: проза І. Керницького й В. Ткачука

Як ми вже зауважували, для прози новаторів характерне зацікавлення урбаністичними мотивами. Однак у той же час і селянська тематика не тільки не зникає з літературних горизонтів – уникнути маргіналізації теми землі вдається шляхом повернення до глибинних традицій, найяскравіше виявлених у модерному письмі В. Стефаника та Г. Косинки, закоріненому в антеїзмі. Саме антеїзм як підложжя

світоглядної домінанти та художнього мислення молодих прозаїків «Дванадцятки» І. Керницького та В. Ткачука визначає стильову специфіку їхньої творчості.

Кожна нація має свої «архетипи пристрастей», прикметні для її етнопсихології. Для українців таким є антеїзм, одна з чільних рис, що обумовлюють нашу духовність, – «інтимний зв'язок з землею та природою» (В. Янів). Це категоріальне поняття застосовується в працях В. Яніва, О. Кульчицького, І. Мірчука, на цій рисі української ментальності наголошував у своїх «Листах до братів хліборобів» В. Липинський. Закоріненістю української ментальності у тісній прив'язаності до землі О. Кульчицький пояснював українську почуттєвість, мотивуючи її впливом природи, яка у нашому підсвідомому виступає як «Магна Матер», як добра, ласкава, плодюча «земля українського чорнозему». Антеїзм, на думку одного з найавторитетніших культурологів ХХ ст. – Мірчі Еліаде, – становив органічну складову «космічного християнства» – світоглядної основи наших прапредків у дохристиянські часи [451, с. 185]. Антеїзм як модель світу постає також і з Біблії, головного джерела «недислокованого міфу». Ця модель своїм підґрунтям має, окрім інших чинників, «християнську доктрину трансубстанції» (Н. Фрай), за якою жнива і збір, хліб і вино є саме тілом і кров'ю Агнця, отже, праця коло землі – Божа робота. Антеїзм є основним «оцінним», «ідеологічним» (Б. Успенський) рівнем у художній моделі світу багатьох українських митців – Шевченка, Кобилянської, Стефаника, Самчука, Василя Барки, Головка, Косинки*.

Іван Керницький продовжив «сільську» тему «покутської трійци», однак у його творчій манері, як підкреслює С. Андрусів, «немає стефаніківсько-беттовенського драматизму і трагедійності». Міркування літературознавця про тяжіння прози Керницького до манери письма раннього Гоголя, з тонким ліризмом та іронією, бачиться слушним і переконливим, хоча потребує й певного уточнення: з раннім Гоголем, зокрема його «Вечорами на хуторі біля Диканьки», Керницького єднає передусім закоріненість образності в народно-поетичному світобаченні, «міфологічна фантазія» (М. Епштейн) у зображенні природи й хронотоп химерного. Щоправда, ці стильові особливості характерні більшою мірою для мініатюри «Святоїванські вогні». Серед чільних стильових рис ранньої прози Івана Керницького можна підкреслити синтез глибинного психологізму образотво-

рення (за висловом молодої Ірини Вільде, «глибокого майстерного відчуття душі людської») з ліризмом мови; рельєфності, лапідарності вислову з імпресіоністичною манерою пейзажного малюнка, поєднаною з «міфологічною фантазією».

Тематично рання проза письменника становила свосередній калейдоскоп із життя західноукраїнського села. Жакливу дійсність часів польської пацифікації показано в новелі «Батьки й сини»; жорстоку правду про безчинства мадярських вояків у Галичині в часи війни свідчить новела «Знаки». Однак глибинної, непроминальної цінності творам новеліста надає пульсація в їхній структурі моделі неоміфу: як і Стефаник, Самчук, Галина Журба, Керницький творить міф «чорноземної раси» з культом землі як Magna Mater, культом родини й праці, з акцентом на підпорядкованості життя хлібороба космогонічним ритуалам («Стара хата», «Мій світ»). У його новелах, як у згустку протоплазми, закладено й реалізовано те «найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу»: «територіальний компонент національної ідентичності», «ядра національного хронотопу [6, с. 204]», високий імператив непроминальної любові до своєї землі.

Новела «Мій світ» – це світ українського хліборобського космосу. В її підтексті вловлюється відгомін слов'янського дохристиянського міфологізму, органістичного культу («Із мачків тихо линуть зів'ялі пелюстки – жива кров капає; кучеряві горошки лестяться до колін, а лепчиця з полетицею обтулюють чорні рани в лоні матінки-землі, що порозтріскалася від пестоців розгнузданого липня [157, с. 12]») та християнської традиції («міняться кров'ю і самоцвітами баранці хмар»). Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі (зокрема – літературі) моделі світу. У структурі ж самої новели мотив антеїзму як нерозривного зв'язку з рідною землею увиразнюється й мотивом повернення: герой новели повертається з гамірного міста в рідне село, повертається, щоб, як міфічний Антей, припасти до живлющих грудей землі й набратися вітальної снаги: «П'ю теплу воду з глиняного дзбаняти, жую чорний макух із відсталою на три цілі шкіркою, тулюся до китиць з колосся і волошок, вдихаю аромат свіжої стерні, п'янію від нього, немов від чаду... Легко мені – чарівна снага вливається у кров, вона вже не вариться, як у пеклі смола, а пливе спокійно, наче розлога річка лугами. Розпростуються згорблені плечі [157, с. 14]». І герой відчуває себе прощеним блудним сином: земля повертає його до самого себе, до світу дитинства – «безжурного шибеного хлоп'яти з батіжком із

* Детальніше про це – див. у бібліографії: [237], [239], [244], [256].

вербового лика», щоб, «окрилений, повний безмірного щастя й любові», з благословенням рідної землі» й із шорстким батьковим поцілунком на чолі, він знову міг вирушити у пошуки «квітки щастя на перехресних світових стежках».

Проза І. Керницького – це гімн буянню життя, хоча тут відсутній черемшинівський гедонізм. Хвалу життю й праці творить автор у новелі «Мій світ». Цей світ – світ українського хліборобського космосу, у центрі якого – любов до землі й праця біля неї, світ родини, де чільні постаті – батько й мати, а життя й вічність починаються з «рідної хати, Купайловим зіллям замаєної». Тут чувається кровний зв'язок ліричного героя із землею, потужний антеїзм, що становить основу ментальності українців як хліборобської раси.

Міфологізм художнього мислення, закоріненість образності прози І. Керницького в давньому, ще дохристиянському народнопоетичному світобаченні, вповні виявилися в новелі «Святоїванські вогні». «Кожна національна література, – зауважує літературознавець М. Епштейн, – має свою систему улюблених, стійких мотивів, що характеризують її естетичну своєрідність [452, с. 3]». Мотив «купальського міфу» є одним із найдавніших мотивів української образної свідомості. У новелі Івана Керницького він реалізується на рівнях образотворення, сюжету та композиції.

В основі фабули твору – опозиція реального світу, в якому стара, немічна Хима мусить «обгуркувати чужі пороги», красти хмиз із панського лісу, трясучись від страху перед жорстоким лісничим, бо «діти й онуки пішли замолоду глодати сиру землю», і казкового, ірреального дивосвіту купальської ночі, де все підкоряється таємничому ритмові химерного танку святоїванських вогників. Акцент у сюжеті твору – на хронотопі химерного, фантазмагоричного континууму, в якому оживає прадавній міф і земля та зілля сповнюються магічною силою: «Це жах повзе, рачкує он там, з глухуні, а бабі ввижаються якісь страхіття – може, зеленобороді лісовики із сернячими ратицями, може, богині з чорними гривами, що вийшли з дряговин у Купайлову ніч прати сорочечки потерчатам... [157, с. 19]». І надібаний бабою на полянці серед незабудок конячий череп увиразнює в художній структурі тексту ритуально-магічний код, код амбівалентності життя й смерті – його регіт, як здається Химі, «лящить лісом» як насмішка й над бабиним страхом, і над її молитвою, і над її життям...

Новела насичена звуковими й запаховими образами – з левадiline до лісу «гомінлива жаб'яча скарга, а з нею – запашний подих

свіжих покосів». Для баби лісова земля пахне «кменом, м'ятою й суницями... Наче весною пахне і молодістю», а ближче до села стара Хима «аж захлиснулася від парного подиху чорнозему».

Дослідник М. Епштейн, аналізуючи систему пейзажних образів у російській поезії, виділяє як тип пейзажу «міфологічну фантазію», в основі якої лежать міфологічні схеми сприйняття. Як підкреслює літературознавець, основним прийомом тут виступає персоніфікація [452, с. 190]. У «міфологічній фантазії» «святоїванської ночі» персоніфікуються певні явища природи – «над мокляками бродить Блуд – щось загубив, чогось шукає вовчими сліпаками»; «оживлюються» дерева й кущі, трави й квіти: спрацьовані Химині руки цілує роса, наче знаючи все про гірку долю старої, самотньої жінки; купальське зілля (Хима пам'ятає, що в неї одної не замаєна хата – нікому було принести бабі клечання) кличе Химу в свої обійми, натякаючи на солодкий сон вічності: «Простягає Хима пальці по святоїванське зілля – такий рожевий цвіт, зубаті листочки, – запирається колінами в землю, сіпає щосили, хоче вирвати, агі!.. Що за диво? Це наче святоїванське зілля тягне бабу до себе, зубаті листочки так лоскочуть попід бороду, рожевий цвіт приморгує – ходи, ходи, старий дербаку! [157, с. 21]».

Є в художній структурі аналізованої новели образ, що водночас виступає пейзажною деталлю та стає своєрідною «проекцією долі», а також набуває функції заміщення певного композиційного елемента: образ падаючої зірки, що в народній міфології символізує відхід людської душі. У міфологічній фантазії ночі, сповненої купальської магії, цей образ постає двічі: уперше – як елемент ритуально-магічного коду, покликаний увиразнити континуум вічності («Вилізла баба на широку межу, обросилася по коліна, цвіркуни врізали собі марша – аж копоти пішли по сонних травах, якась шприха відламалася від Великого Воза – чиясь душенька помандрувала в кращі світи [157, с. 20]»), вдруге – як заключний акорд історії Химиного земного буття, що заміщує функцію невикінченого композиційного елемента. «Стара Хима спить, втуливши голову в кущі кривавнику й материнки», – однак цей сон став сном вічності, про що виразно свідчить у тексті вказана деталь: «Від Великого Воза відламалася нова шприха й покотилася ясною дугою у безмежну далечинь [157, с. 22]».

У сюжеті трьох кращих новел І. Керницького задіяний і мотив повернення. Цю особливість сюжетоконструювального чинника в новелі «Мій світ» підкреслила С. Андрусів, зауваживши певні типологічні паралелі з прозою Уласа Самчука: «Герой Керницького – це

також герой дороги, але це не дорога з порогу Дому у світ післяініціаційних випробувань, а дорога додому, повернення блудного сина – повернення до власних джерел, до землі, роду, аби відновити свої сили їх силою [6, с. 205]». Повернення для старої Хими («Святоіванські вогні») – це повернення до витоків життя через смерть, що отожднюється зі сном серед нестерпно п'яних пахощів купальського зілля, – повернення стражденної дитини землі в її лоно, що відбувається не за законами трагедії християнського світосприйняття, а через органічне перетікання однієї форми буття в іншу, властиве дохристиянському міфологічному світобаченню.

Та найвиразніше проступає конфігурація модифікованого архетипу повернення в структурі композиції новели «Колядники». Цей твір справедливо можна вважати справжнім новелістичним шедевром, у якому поєднано художню досконалість, філігранно відточену композицію з високою ідейною домінантою. В основі сюжету твору – популярний у літературному та фольклорному дискурсах повоєнної Галичини мотив стрілецької колядки про прихід до матері в Різдвяну ніч із віншуванням загиблого в далекій Україні сина. Цей мотив використали, окрім І. Керницького, М. Матіїв-Мельник («Місяшної ночі») та А. Курдидик («Шість писаною»). Саме цей мотив надав їх творам граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Така ж тональність властива й новелі Керницького. Та є в сюжетному варіанті «Колядників» дещо інший «кут зору»: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І його авторська художня рецепція легендарної постаті узагальненого героя та невмирущого подвигу січового стрілецтва вже позначена рисами національного неоміфу, що увіковічнив цю постать. Юнаки, котрі не повернулися з Лисони, Маківки, з далекої України, стали в пам'яті народу символом, досвітньою зорею, яка світитиме дорогу до висот національного Духу багатьом поколінням галицької молоді навіть у сталінсько-брежнєвському сумеркові. Вони будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Типологічне зіставлення трьох текстів, сюжет яких базується на спільному мотиві стрілецької колядки, увиразнює певні функціональні відмінності названого мотиву, зумовлені зміщенням його структурних функцій у фабулі та композиції: у новелі М. Матіїва-Мельника мотив виявляється безпосередньо як вкраплення в сюжет самої колядки, яку співає на Різдво вся родина, що зібралася в батьківській ха-

ті, він «спрацьовує» потужним резонансом у фіналі твору й одночасно становить його кульмінацію. Для ліричної мініатюри А. Курдидика цей мотив, закладений на підтекстовому рівні, стає й настроєвою домінантою, і заміщенням фабульності, і чільним композиційним прийомом – завдяки йому фрагменти твору набувають цілісності. У новелі І. Керницького він функціонує за межами власне фабули, хоча й стає мотиваційним чинником її вирішення; саме в цьому творі мотив стрілецької колядки трансформується в суто новелістичний «пуант», де потужною нотою увиразнюється ідейне скерування тексту.

Двійко самотніх старих в старій хатині сидять коло столу. Плаче білими сльозами, що завмирають на цілушці житнього хліба, поділяючи їхню тугу, Різдвяна свічка. Плаче за сином-одинаком – стрільцем Васильком, котрий «п'ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво», загинув за Україну. Не радий старий батько і колядникам, що збирають пожертви на хату-читальню. Заметушилася старенька, хотіла хоч десяток яєць дати – гостро глянув газда: «Облиш!». Пуант новели відточено до граничної межі: у ньому вибухає весь емоційний заряд твору, справді по-новелістичному – наче удар блискавки, спалахує ідейна домінанта: раннім ранком селом полинула новина, «що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню». Ця «новина» й становить осердя новели, умотивовує відкритість фіналу, який із легендарно-пісенної площини переростає у вічність: «Кажуть, що на самий Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, (...) коли на льняній скатерті догоряє свічка, а куця з дерев'яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блузі, з крісом на плечі на віковичну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття [157, с. 33]».

Новела «Колядники» є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його «сенс» може органічно поєднуватися з художньою довершеністю, задовольняючи вимогу справді високохудожньої й патріотично заангажованої літератури, висунутої в 1930-ті західноукраїнською літературною критикою.

Земля як надія й молитва селянина стала тематичною віссю прози й молодого галицького новеліста Василя Ткачука. Творчий спадок письменника становлять чотири книги новел: «Сині чічки», «Золоті дзвіночки», «Зимова мелодія», «Новели». Перша збірка була видана в

1935 р. й одразу ж стала резонансною в читацьких колах та серед критиків. Літературний оглядач «Нової зорі» назвав її найкращою книжкою за 1935 рік. Схвально відгукнувся про твори молодого автора й мистецтвознавець Микола Голубець (Новий час. – 1935. – 10 листопада). Однак ця перша збірка ще помітно позначена впливом Стефаніка. Ткачукові «Невістка», «Грішник», «Бунтівник», «Шкільник», за слушним зауваженням Ірини Вільде, нагадують дуже виразно «Дорогу» майстра новелістичного жанру [62, с. 225].

Наступна збірка молодого автора – «Золоті дзвіночки» (1936) – органічним поєднанням художності текстів з їх ідейним скеруванням засвідчила самобутнє обдарування митця, обіцяла в недалекому майбутньому потужний спалах оригінального таланту: «Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж [61, с. 226]».

У ніжних переливах «золотих дзвінків» Ткачукового слова відчутні ноти кращих традицій українського психологічного імпресіонізму, його проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, «музикою слова», імпресіоністичною настроєвістю. Ткачукові ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю ширістю, трепетною любов'ю до землі, до краси природи. Ця потужна ідейно-художня домінанта єднає його прозу з ліричними новелами ранньої Галини Журби, Уляни Кравченко, перегукується з психологічним імпресіонізмом пленеру в Михайла Коцюбинського. Одним із чільних художніх засобів його прози стає персоніфікація, завдяки чому земля, квіти, уся природа постають на сторінках творів одухотвореними, а серед композиційних особливостей актуальним є прийом паралелізму, властивий якраз імпресіоністичній прозі.

Можна говорити про антеїзм прози Василя Ткачука, адже пульс його персонажів б'ється в унісон із ритмом землі. Ліричний персонаж новели «Весна» черпає від землі потужну вітальну енергію, щедро віддаючи їй свою любов: «І щасливим почував себе, а його радість земля й молоденька травичка на межі приймали [386, с. 39]». Старий Степан із новели «Золоті дзвінки» стає на прю із самою бурею, що хоче градом вибити його лан, його кривавицю, його селянську долю: «теплими грудьми і клекотливим серцем» прихилиється до землі...

А колоски шукають захисту в господаря – «дзьобали Степана в руки, остиною чіпалися одежини й волосся, термосили рукави, поли, мов щенята, й лізли до пазухи [385, с. 113]».

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка В. Ткачука – «Зимова мелодія». Домінуючим тут є улюблений автором жанр нарису, лише в поодиноких випадках архітектоніка «малих форм» наближена до новелістичної («Юркова весна», «Старосвітські люди»). Літературознавець С. Хороб акцентує серед жанрових особливостей прози В. Ткачука на «усіченості фабули»: «...у своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів; часто вживана ним усіченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу («Юркова весна», «Буря», «Нещасні»). Прозаїка цікавить не стільки зовнішня подієвість, скільки психологічний, внутрішній стан, що в «долю героя вносить зміну» у певні моменти життя, серед загострених і напружених обставин та ситуацій [...]. Звідси у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, в рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, динамізм зображення психологічного стану («Останні гони», «У сусіди весілля», «Простий мужик» та ін.) [423, с. 90–91]».

Ткачукову манеру побудови сюжету, відхід від жанрового канону класичної новели зауважив ще в тридцять роки Михайло Рудницький: «... письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він обирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрій» [337, с. 4]. Такий акцент на настроєвості характерний якраз для новели імпресіоністичної – на наш погляд, далеко не раритетної і в українській прозі 1930-х (згадаймо тексти А. Любченка). Адже поетика імпресіонізму якраз ґрунтується на «враженневості», настроєвості, а звідси в жанрі новелістичному центр ваги зміщується з традиційної «нечуваної події» та чітко вираженої новелістичної «шпильки» – пуанту – на лейтмотив, що увиразнює, спонукає звучати цю настроєвість домінантою. Новелістичний поворот сюжету реалізується тоді через певний дисонанс.

У рецензії Івана Огієнка на книгу Василя Ткачука «Зимова мелодія», виявленій С. Хоробом, відомий український просвітитель так містко й виразно схарактеризував прозу цього автора: «Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спраглий на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові новели, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду [297]».

Настроєві, ліричні, сповнені чару музики слова, твори прозаїка все ж не акцентують на важливій для західноукраїнської прози аналізованого періоду проблемі росту національної свідомості серед галицького селянства: хоча сучасник Василя Ткачука та його соратник по перу А. Курдидик зауважив, що селянин у Ткачуковій прозі «починає міркувати, а його руки, жиласті й міцні, знають, що треба робити», усе ж його персонаж – пасивний, а твори не вирізняються тією глибиною осмислення філософських, буттєвих проблем, та, зрештою, і тією мірою художності, що властива прозі Г. Журби, У. Самчука, І. Керницького. Надто рано обірвався життєвий шлях письменника, не давши йому змоги вповні реалізувати щедро наділений Богом талант.

5.4. Код статі й гендерна утопія в силовому полі стилю

У діапазоні тематично-стильових пошуків західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття на увагу заслуговує й гендерна тематика, тим більше, що в розвиткові «української модерної національної ідеології, як і в інших культурах, певну роль відігравав і дискурс раси, складовою якого ставав дискурс статі [99, с. 222]». Однак реалізація такої тематики в художніх параметрах стилю раннього модернізму виразно засвідчила млявість і неспроможність до створення енергії стилю, відсутність глибоких конфліктів та повнокровних образів-характерів. Цей момент був зауважений і Д. Донцовим: у статті «Наше літературне гетто» він звертає увагу на літературу, присвячену питанням статі, та зауважує дрібнотемність й анемічність стилю такого роду писань: «...ні в «Нагодах і пригодах» М. Рудницького, ні в «Райських яблінках» нема моменту боротьби. Є – або капітуляція, або умлівання при світлі «місяченька». Є кілька «бруталів», але це спізнені епігони Винниченка, які на місце сильного почуття героїв Гамсуна чи Стендаля, ставлять розперезання самозакоханого павіяна [112, с. 219]». Певним винятком можна вважати прозу письменниць, що намагалися продовжити традицію О. Кобилянської.

Творчість Ольги Кобилянської, культова в українській літературі періоду *fin de siècle*, – в пошуках нової краси письменниця відмовилась іти второваними шляхами народництва й спробувала дати власну, «фемінну модель високої модерної культури» (Т. Гундорова), яка постала в результаті її культурософських пошуків та «гендерної уто-

пії», – продовжує впливати на прозу «новаторів» міжвоєнного двадцятиліття. Прорив за межі національної традиції у відкритий Кобилянською на цнотливому досі щодо жіночої сексуальності (а відтак – психологічно заглибленому трактуванні жінки як особистості) ґрунті української літератури в таємничий світ жіночої душі породив утопію «слухання-душі» як «творення особливого поля інтимності, навіть вдавання інтимності, згідно з андрогінною і гомоеротичною чуттєвістю, прикметною для стилю модерн [100, с. 162]»*.

Проблеми стильової реалізації культурософських концепцій письменниці вичерпно розкриті в монографії Т. Гундорової «*Femina melancolica: Статі і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*» (К.: Критика, 2002) та в розділі «Модернізм: сецесійний кітч» її нової студії – «Кітч і Література. Травестії» (К.: Факт, 2008. – С. 150–165). Дослідниця зупинилась і на «національному дискурсові» «культурно-гендерної тематики» Ольги Кобилянської, заторкнувши питання «взаємин» літературного авторитету письменниці й пропагованих нею цінностей із донцовською парадигмою «інтегрального націоналізму». Як відомо, теорія націоналізму включала в себе й ідеологію т.зв. «літературного імперіалізму» Ернеста Сейєра. В інтерпретації натхненника й ідеолога українського інтегрального націоналізму особливий акцент робився на завданні побороення меланхолійності фемінізованої української літератури: рефлексійності, жіночій споглядальній пасивності протиставлявся ідеал «чоловічої активності» – чину.

Творчість Кобилянської, позначена меланхолійністю літератури минулого століття й впливом вторинного для ситуації міжвоєнного двадцятиліття сецесійного стилю – «стиль модерн передбачав поєднання інфантильного та еротичного. Інфантильність і еротизм часто переплітаються у творах Кобилянської [100, с. 162]», – дійсно бачиться опозиційною до декларованих «вісниківцями» ідей, хоча її твори друкуються у «Віснику», а Донцов вітає її з нагоди 40-літнього ювілею творчості [99, с. 226]. Однак чи губиться поклик «жриці меланхолійної краси» в силовому полі «арс мілітансу», чи знаходить і в новій добі палких прихильників, бажаючих продовжити власною творчістю «аполонічний міт» «нової жінки»?

Ми спробуємо простежити вплив культурософії Ольги Кобилянської на осмислення «коду самості» (маючи на увазі й код національної

* Донцов Д. Наше літературне гетто / Дмитро Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – С. 207–224.

* Гундорова Т. Модернізм: сецесійний кітч / Тамара Гундорова // Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – С. 150–165.

тотожності, й код самодостатності жінки як особистості і як творця культури) в західноукраїнській прозі 20-30-х рр. ХХ ст. Безперечно, що мова йтиме про жіночу автуру, і перш за все творчість тих авторок, що належали до т. зв. демоліберального напрямку (тим більше, що обрана нами для дослідження творчість Дарії Віконської досі залишається майже невідомою). Звичайно, не можна заперечити значення піднятих у творчості О. Кобилянської й Лесі Українки проблем для подолання в національній культурі трактування ролі жінки в дусі соціал-дарвінізму як біологічної, репродуктивної. Однак якщо Катря Гриневичева, Галина Журба та Ірина Вільде передусім реціпіювали ідеї О. Кобилянської в аспекті її розуміння зв'язку постання модерної нації з культуротворчою функцією жінки (зокрема героїні повістєвого циклу Галини Журби виступають не лише носіями коду національної самості, але й свідомими та активними учасницями процесу національного прозріння багатьох своїх земляків), то проза Дарії Віконської постає як своєрідне продовження якраз «аполонічного міту» «нової жінки».

Дарія Віконська у західноукраїнській періодиці виступала як критик, мистецтвознавець, автор чудових етюдів – «акварельок» («Соняшники», «Іриси», «Бегонія», «Аннамітський шаль», «Павлине око», «Білі іриси», «В'язні», «Фрагменти», «Імпресіоністичне»)* [235, с. 20]. Відома була також збіркою нарисів «Райська яблінка», монографією про Джеймса Джойса, томом есеїв «За державну бронзу».

На сторінках галицької періодици часто друкувалися її «акварельки», що в жанровому плані є ліричними етюдами, або ж поезією в прозі. У тяжінні письменниці до ліризації прози особливо відчутний вплив творчості О. Кобилянської, зокрема «фемінність» письма виявляється в культивуванні меланхолійної краси, сентиментальному спогляданні, чуттєвості. Крізь призму індивідуального стилю письменниці палімпсестно проступає стильовий шаблон модерну доби «Молодої Музи», намагання репродукувати образність і настроєвість ліризованої прози О. Кобилянської. Адже, як зауважує Т. Гундорова, «стиль арт нуво ставав загальною модою, міг тиражуватися і копіюватися. Стиль при цьому втрачає естетичну повноту і супроводжується надмірною витонченістю й орнаменталізмом, рафінованою образністю, декоруванням реальності [100, с. 160]**». У поезіях у прозі

Д. Віконської досить-таки виразно проглядають риси кітчевості сецесійного стилю: тут домінують згладжено-пастельні колористичні асоціації (для стилю сецесії характерні якраз квіткові й рослинні візерунки, переважання кольорів «пастельних, фіолетових, зелених, перлисто-сірих [100, с. 153]»), метафоричність асоціативно-емоційних образів, лірична тональність.

В етюді «Білі іриси» «прозора білість» квітів, побачених ліричною героїнею вночі, уявляється «неземним чудом», «астральними тілами», що випромінюють дивовижне світло: «... тоді, вночі, вони наче преображались в неземне чудо. Їхня прозора білість нагадувала алебастр. Верхні пелюстки, зложені на подобу ліхтаря, були дивно прозорчасті, і здавалося, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло. Місячні промені ламались, немов у призмі, на поверхні горішніх пелюсток, і зблизька ті пелюстки блищали стократно, наче посипані діамантовим пилом [...]. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти. Між місячним сяйвом і їхньою білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння [369, с. 113]». Зрештою, апеляція Д. Віконської, жінки з виразно «чоловічим» заняттям – мистецтвознавство й малярство, до стилю сецесії також свідчить на користь продовженого нею «міту аполонівської жінки», причетності до естетизації творчості, бо ж «сецесійна поетика водночас апелювала до людської уяви, ґрунтувалась на візійних асоціаціях. Протиставлена дійсності, вона вела людину в дивну й чудовну країну мрій, фантазії, казки, ідилії. Умовний характер мистецтва тут проявлявся відверто, навіть декларційно [321, с. 193]*. Навіть на рівні тематичному Дарія Віконська (зрештою, це характерно для багатьох галицьких авторок «жіночої прози», варто згадати бодай етюд Ірини Вільде «Рожі», написаний вочевидь під впливом однойменного твору Ольги Кобилянської) продовжує перебувати в дискурсі віденської сецесії – вона використовує улюблені мотиви сецесійного стилю – рослинно-квіткові, – задля створення враження «інобуття», іншої, нереальної, дійсності: «...флористика сприяє реалізації художніх ефектів екзотичного, незвичайного, фантазійного, що [...] справляло враження зовсім іншого світу, абсолютно відмінного та протиставного реальній дійсності [321, с.193]». Естетичний культ «арт нуво» в поєднанні з нарцисизмом, позою артистизму, естетизацією і фетишуванням почуттів (саме ці риси як

* Див. детальніше: Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу: [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 116 с.

** Гундорова Т. Модернізм: сецесійний кітч / Тамара Гундорова // Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – С. 150–165.

* Поліщук Я. Сецесія в поезії «Молодої Музи» / Ярослав Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – К.: Академвидав, 2008. – С. 189–204.

чільні в сецесійному кітчі називає Т. Гундорова [100, с. 160–161]) характерні й для збірки етюдів Д. Віконської «Райська яблінка» (1931).

Уже в назві збірки проглядає не так архетипна символіка гріха й насолоди, як провокативність естетизованого в мистецтві сецесії еротизму. Композиція збірки підкреслює також виразну зорієнтованість авторки на орнаментальні оздоби цього стилю, адже «зростанням замилування в декоративності слова акцентується не цілісність, а періоди, акорди [100, с. 115]». Збірка й складається з окремих «акордів»: настроєвих етюдів, що нагадують плин думок, сповнених імпресіоністичного психологізму, еротизму, і мають форму діалогу («В альбом», «Модерне мистецтво», «Поет»); діалогів про сутність кохання та призначення жінки, що ніби тривають в «силовому полі» втіленої свого часу Кобилянською у її текстах та епістолярії (маємо на увазі листування з Лесею Українкою) «платонівської утопії ідеальної комунікації» («Райське яблуко», «Затрачений звук», «Загроза кохання», «Весняної ночі»; «Ворота»); малярських візій, композиційним центром яких є певні алегорії («Три образи. 1. «Мона Ліза». 2. «Візія». 3. «Шал»; «Дві амфори»).

У невеличкому вступі, що передує збірці, Дарія Віконська обґрунтовує комунікативну своєрідність оформлення власної прози: «Форма діялогу вибрана не випадково, а наслідком своєрідної прикмети авторки, перед якою ситуації і розмови виникають з такою силою внутрішнього переживання, якби вона сама брала у них участь [60, с. 3]»*. Письменниця декларує й проблему, наскрізну для всіх нарисів збірки, яка фактично об'єднує окремі фрагменти в певну цілісність: «Уважливий читач догляне, що ці на перший погляд безладно покладені поруч себе нариси мають тісний зв'язок і є не тільки висловом ріжних думок, зворушень і настроїв, але змальовують також щораз ясніше поодинокі фази тих самих почувань і конфліктів.

Проблема, що проходить крізь ці листки, це проблема індивідуальності одиниці, її внутрішньої свободи і зовнішніх взаємин [60, с. 3]». У діалогах то двох подруг, то безіменних «він» і «вона» триває пошук формули ідеальної любові, твориться «особливе поле інтимності» – «любов-спілкування», «не так еротична, як естетизована гра» (Т. Гундорова). Не випадково на сторінках нарису «Затрачений звук» зринає навіть ім'я Сафо – так задіюється код андрогінної й гомоеро-

тичної чуттєвості, прикметної для стилю модерн. Композиційною віссю цього твору, як, зрештою, і всієї збірки, стає антитеза духовного й тілесного. Ольга говорить подрузі, що почуття, яке базується лише на духовному, однобічне, Іза – заперечує: «Кохання – дар, що ніколи не повинен ставати власністю». Однак співбесідниця (та й читач) вловлює у вигуківі «Я щаслива!» виразні ноти робленості, фальшу й зі смутком констатує: «Кожне «я» тужить завсігди до якогось «ти». Справді щирим є переконання самої авторки-мисткині, що «все ж існує Одно, що міститься в Усьому, все єднає і зв'язує... [60, с. 8]». І саме це – ідеальна любов, або краса, втілена в мистецтві.

Часто діалоги розгортаються довкола ідеалу краси (зокрема жіночого), як, до прикладу, в нарисі «Райське яблуко». Тут також піднімається й проблема духовності жінки, її індивідуальності, поставлена свого часу О. Кобилянською, її також прагнуть вирішити жінки, причетні до мистецтва. І якщо Ільона дивиться на статуєтку пастушки лише очима мистецтвознавця, то Еву неймовірно дратує вираз обличчя, якого надав скульптор юній вівчарці: ця підступна покірنا жіночність, тілесна жіночність, видається їй образою для всієї жіночої статі. Палка промова Еви стає банальним «сповзанням в риторику», в кітчевість, однак від штучності, фальші авторка рятується іронією – її героїня зі сміхом зізнається подрузі, що всі «звинувачення» на адресу «жіночності» – то тільки глузування: «Глузувати з людей і явищ – це інколи єдиний спосіб, щоби не плакати над ними. Моє ім'я Ева: – чи можеш докоряти мені, що я так думаю? [60, с. 14]».

Малярські образки Д. Віконської («Мона Ліза», «Візія», «Шал») своїм композиційно-стильовим вирішенням спрямовані на утвердження естетичного культу сецесії – «автономізації мистецтва у світі, що не є прихильником краси, не розуміє й не приймає її [322, с. 195]». Мона Ліза трактується в нарисі як символ Вічної Жіночності крізь призму псевдомаскулінної рецепції, що виявляється в дійсності лише «маскою» сприйняття образу жінкою, котра насправді здатна зрозуміти таємничу усмішку Джоконди: «Твоя зрілість є сповненням бажань, але Твоїх власних, а не чужих. Ти бережеш своє багатство, належиш сама до себе, носиш у собі міру всякої любові [60, с. 19]».

«Візія» – це алегорично-декларативне втілення проблеми митця й безсмертя. Уявний діалог розгортається між зображеними на картині Я. Мальчевського художником з палітрою в руках і постаттю жінки, чий ледь зарисований силует мріє над художником. «Я – твоя безсмертність», – відповідає на зачудоване запитання художника

* Віконська Д. Райська яблінка / Дарія Віконська. – Львів: книгарня наук. товариства імені Т. Шевченка, 1931. – 89 с.

жінка, ототожнюючи тим самим мистецтво з вищою, ідеальною формою любові. Цікавим у плані простеження впливу «гендерної утопії» О. Кобилянської та стильових виявів сецесії є образок «Шал».

Аналізуючи естетичні засади львівської сецесії, Я. Поліщук говорить про специфіку вияву еротизму в творчості молодомузівців, коли останній трансформується в «еротику «хворої доби», за якої дається перевага не здоровому, життєствердному любовному почуттю, а надламаному, зараженому фаталізмом»: «Сексуальність набувала амбівалентних естетичних якостей: вона могла бути представлена як сила, що визволяє й окрилює людину, але й уявлялася фатальною стихією, що веде до розчарувань, страждань та згуби [322, с. 198]». Саме таким трактуванням сексуальності позначені полотна художника Густава Клімта. Картина Ю. Подковінського, яку описує Д. Віконська, виконана в стилі Клімта. Центральна фігура картини подається авторкою як алегоричне зображення пристрасті – «Біле жіноче тіло в хмарі диму та вогню... пегас над прірвою став дибки. Обличчя водночас – невинне і гріховне, тіло – Рубенса...», а кінь, що став дибки над прірвою, – «символ демонічного гону, розгнuzданих сил [60, с. 25]».

Як відомо, метафорою любовного потягу душі у Платона виступав образ коней і візничі. Закладена давньогрецьким філософом у дискурс європейської культури символічна образність стала базовою для багатьох філософів, митців і науковців. Зокрема й згадана нами метафора любові-пристрасті як упокорення коня виступає у творчості О. Кобилянської «однією з підставових образотворчих моделей для відтворення жіночої сексуальності [99, с. 50]».

Д. Віконська, не згадуючи ні творів Кобилянської, ні її імені, у той же час розгортає цю метафору в протилежний бік – героїня картини бачиться їй за мить до остаточної втрати власної «самості» – духовність знищена, розтоптана шаленими копитами пристрасті: «...коли одного дня впадеш безсила, розтrocена на дорозі, нездібна навіть до гріху, а божевільний тупіт підков змовкатиме у віддалі – може тоді твої запаморочені очі відчиняться, шукаючи того світла, що йде не від спалахнувшого вогню, а від внутрішнього сяйва [60, с. 25]».

Добре розуміючись у живописі, Дарія Віконська оперувала словом, наче пензлем, залишивши чудові настроєві етюди та поезії в прозі. Її «акварельки» – це краса світу, сповненого барв у їх найтоншому нюансуванні. Однак спроба продовжити творений в українським культурним просторі О. Кобилянською «міт аполонівської жінки» у

стильовому вияві Д. Віконської виразно позначений «сповзанням» у сецесійний кітч.

«Гендерна утопія» О. Кобилянської, проблематика її творчості та культурософські пошуки періоду *fin de siècle* в добі 1930-х виразно відлунюють й у творчості Ірини Вільде. Молода новелістка й почала писати під знаком захоплення творчістю своєї літературної вчительки [235, с. 5]. У родині Макогонів панував своєрідний «культ» О. Кобилянської. Її творчість мала значний вплив на формування світогляду, становлення естетичних нахилів майбутньої письменниці: «Третім з черги моїм «хрещеним батьком» – власне, не батьком, а матір'ю, чи як кажуть у нас на Буковині, нанашкою, – була моя велика землячка Ольга Кобилянська». У даному випадку може йти мова не тільки про літературний, але й про виховний вплив, – те, що Кобилянська називала «моделью характеру». Проза Кобилянської розкрила їй ідейно-естетичні спромоги вивірення дещо спрощеного в нашому письменстві чоловічого погляду на світ – жіночим, ставила високі вимоги до людини й наближала її до ідеалу.

Д. Павличко слушно зауважив, що Ірина Вільде почала писати там, де поставила крапку Ольга Кобилянська: адже саме молода письменниця підхопила центральну тему, розгорнуту О. Кобилянською, і продовжила її творче осмислення. Авторка «Химерного серця» героїнею своєї ранньої прози обирає також жінку з середніх соціальних верств, хоча в її творчій інтерпретації долі цієї жінки соціальні аспекти набагато згладженіші, а часто й взагалі відсутні. Героїні Ірини Вільде, як і Ольги Кобилянської, наділені багатим внутрішнім життям і розвиненим почуттям особистої гідності. Це переважно чуттєві й горді натури, у внутрішньому світі котрих виразно впізнавані риси характеру й світогляду і самих авторок. Однак якщо для Д. Віконської характерним є наближення до творчої манери Кобилянської саме через призму стилю віденської сецесії, меланхолійності та еротизму, естетизму, культу краси, пошуків «ідеальної комунікації» як заміщення кохання, то проза Ірини Вільде пов'язана органічніше з ідеями Кобилянської про самодостатність жінки як особистості. Тут «гендерна утопія» авторки «Царівни» була сприйнята не через призму сецесійного кітчу і знайшла продовження в акцентуванні Іриною Вільде на сфері національного (хоча, справедливості заради, слід відмітити й поєднання індивідуалістичного пафосу з таким характерним для «меланхолійної жінки» Кобилянської елементом еротизму в новелах збірки «Химерне серце» та повістевому циклі). У цьому аспекті

промовистим є той факт, що після відзначення в 1935 р. Ірини Вільде другою премією ГОПЖу за збірку новел «Химерне серце» та повісті «Метелики на шпильках» (саме за відсутність тут виразної націоналістичної (і релігійної) ангажованості) обурений М. Гнатишак назвав її твори «мистецьки оформленою еротичною порожднечею».

Прикметою творчої манери ранньої Ірини Вільде стала зорієнтованість на поєднання в її художньому світі двох антитетичних граней людського буття – буденного й незвичайного. Б.-І. Антонич напівжартома вивів «формулу» стилю Ірини Вільде: «така трудна до схоплення і окреслення річ, що має походити з Божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом, плюс така життєдайна жила тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодості [...], плюс персонажі, що завстапають авторку, характеризовані за моделлю «химерне серце» (ніяк не підозрівають, що цей модель – то авторка приватно), плюс дві краплі меланхолії та все вибачливої усмішки над іронією долі, [...] плюс трохи визивної, але дуже невинної дівочої (...) одвертості в еротичі та фізіології жінки, плюс дуже багато відчуття родинного інстинкту, плюс три краплини наївності [...], плюс легкий, наче весняний капелюшок, стиль, плюс свіжість і мистецький інстинкт відповідних та на відповідному місці образів [9, с.15]»*. У своїх ранніх творах Ірина Вільде зуміла створити неповторний образний світ. Він відбив не так конфлікти епохи – довічні проблеми екзистенції людини (щастя, толерантність у міжлюдських стосунках, гармонія подружнього життя, туга за прекрасним). У переважній більшості ранніх творів Ірини Вільде порушується проблема жіночого щастя, проблема становлення жінки як особистості. До цієї проблеми молода письменниця зверталася і в своїй публіцистиці («За природне право жінки», «Ми й наші хлопці», «Чи «ова» – це титул?», «Шлях до щастя в домі» та ін.). А в рефераті «Особиста й родинна мораль жінки як підстава громадянської моралі», прочитаному на Українському Жіночому Конгресі 23–27 червня 1937 р. в Станіславі, Ірина Вільде обстоює тезу, що цілком пояснює її власне розуміння цієї проблеми: через родину до могутності нації.

Проблемі щастя жінки, становленню її як повноцінної суспільної одиниці, взаєминам батьків і дітей присвячені насамперед такі новели й оповідання: «Марічка», «Дух часу», «Щастя», «Маленька госпо-

диня великого дому», «Пуста жінка», «Одного весняного вечора», «Лист», «Наші батьки розійшлись». Ці короткі, без «штудерності» в сюжетах новели підтверджують власне авторське бачення покликання жінки: жінка мусить перш за все виплекати в собі «людину», дозрости до справжнього щастя, а не вдовольнятися його міщанськими декораціями, підготувати себе до великої місії – плекати особистості у своїх дітях.

Проблему збереження національної гідності піднято в новелах «Не можу», «Годі», «Врятований», «Чорна рада», «Рішальна розмова» (два останні твори є фрагментами з опублікованої пізніше повісті «Метелики на шпильках»), повістях «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти». «Врятований» від шлюбу з чужинкою – пихатою румункою Рамоною – персонаж однойменної новели: Микола, гаряче закоханий у красуню, прозріває після її егоїстичного вчинку (Рамона заборонила власній матері навіть думати про перспективу її переїзду до доньки): «Миколі... раптом видалось якимсь смішним непорозумінням, що він стоїть оце напроти чужої жінки й торгується за куток у серці жінки без серця для її мами [63, с. 102]». А коли вже був далеко від Ясс, у домівці своєї мами, з ніжністю дивився на спрацьовані мамині руки, і «здалося йому, що тільки чудом уникнув смерті в катастрофі».

Героїня повістєвого циклу – гімназистка Дарка Попович – бунтує проти рабської покори перед румунами, проти насильницької політики румунізації єдиної в Чернівцях української гімназії. Образ Дарки багато в чому автобіографічний, суголосний ідеалам самої Ірини Вільде періоду її юності. В уста своєї героїні авторка вкладає запальну промову, нехай і не позбавлену ще дитячого максималізму: «Бо ми загалом не повинні зживатися з румунами... чи це буде на спортивній площадці, чи навіть на забавах. Наші дівчата не повинні ходити з румунами, а хлопці з румунками, бо привикаємо до їх мови» (Рішальна розмова // Світ молоді. – 1937. – № 2. – С. 7). Нехай запальна Дарка, будучи дитиною, не зробила узагальнення, та воно прочитується так актуально й сьогодні: а потім, зрештою, починаємо розмовляти їх мовою, починаємо затрачувати гостре відчуття своєї самости, люб'язно поступатись усім і всюди...

Напередодні приїзду до Чернівців румунського міністра Дарка агітує гімназистів відмовитись від привітальних урочистостей на його честь. Вона не обмежується лише словесним протестом: ламає деревце, посаджене з нагоди цих відвідин. Слова, сказані Даркою Попович

* Цит. за : Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу / Наталя Мафтин – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 116 с.

про румунських шовіністів, рівноцінно стосувалися й шовіністів польських та російських.

Рання проза Ірини Вільде не позбавлена актуальної в добі міжвоєнного двадцятиліття проблеми національної самости. Однак письменниця зуміла поєднати шляхетність ідей із пошуками краси. Ірина Вільде, вихована на творах О. Кобилянської, намагалася в новій суспільно-політичній ситуації та за нових вимог, поставлених життям перед мистецтвом слова, продовжити осмислення піднятої її літературною вчителькою проблеми зв'язку модерної нації з культуротворчою функцією жінки.

Як бачимо, в літературному дискурсі міжвоєнного двадцятиліття культ меланхолійної краси та творчість її жриці – Ольги Кобилянської – поступаються новому ідеалові краси. Твори письменниці ще публікуються, вона посідає своє авторитетне місце в літературному процесі, має своїх шанувальниць серед жіночої автури, котрі намагаються продовжити в українським культурним просторі «міт аполонівської жінки», як у випадку творчості Д. Віконської, або ж осмислювати поставлені нею проблеми кризь призму «літературного імперіалізму», як це намагалася робити Ірина Вільде.

Однак «витання над водами Гангесу» (О. Луцький) у пошуках краси в добі, «жорстокій, як вовчиця», не відповідало вимогам часу. Обличчя літератури набувало виразно маскулітного характеру – адже жіноче, фемінне, пов'язувалося із колоніальною улеглістю. Тому меланхолійна мрійливість дискурсу «літератури батьків» мала бути поборена естетикою чину: «*Ver sacrum*» звільняла дорогу «імператорам залізних строф».

5.5. Стильові особливості прози Б.-І. Антонича

Орієнтацію на кращі здобутки європейського модерного письма й глибоку закоріненість у національній традиції засвідчує проза Б.-І. Антонича. Хоча письменник «привселюдно декларував ідеологічну та мистецьку автономію, непричетність до жодного політичного угруповання [374, с. 12]», це не значить, що його мистецькі зацікавлення були скеровані лише до «широких європейських видноколів». Антонич намагався шукати відповіді на «вічні» запитання, прагнув «відновити потребу філософського споглядання» (Л. Стефановська) в українському мистецтві. Сам митець у низці літературно-критичних та публіцистичних статей неодноразово підкреслював таку скерованість власної музи: «... маю відвагу йти самітно й бути

собою. Я не мандолініст ніякого гуртка, не вистукую верлібрів на барабані дерев'яного патосу [13, с. 45]», однак своє покликання як митця перед власним народом вбачав завперш у реалізації «потреби засвоєння європейського світовідчужання» («Примітивна європеїзація», «Національне мистецтво», «Як розуміти поезію»). Тому трактувати Антоничеву творчість як вияв якогось інтернаціонального «обоження» чужих культурно-естетичних горизонтів – значить гришити проти істини.

Антонич, як підкреслює Л. Стефановська, виразно зорієнтований на поезику «Краківського Авангарду», привніс в українську поезію міжвоєнного періоду оригінальну дикцію, його творчість стала однією з єднаних ланок між літературою українською та європейською, уможливила діалог між двома близькими, однак закритими одна щодо одної через політичну ситуацію культурами – українською та польською. Дослідниця наводить промовисту цитату з передмови Ф. Неуважного до виданої в Польщі в 1981 році збірки українського поета: «Народжений у Польщі та вихований на польській літературі, яку знав і за якою стежив не менш пильно, аніж за рідною та західноєвропейською, Антонич був одним із тих «калинових мостів» над позірними безоднями культур, які уможливлювали взаємне пізнання [374, с. 47]».

Та натхнення й талант письменника мали двоєдине джерело, і чи не важливішим у ньому був потужний глибинний пласт національного. Сам письменник у статті «Національне мистецтво» на прикладі модерного малярства Пікассо доводить, що навіть наймодерніші мистецькі стилі й методи лише тоді є виявом справжнього таланту, коли постають на ґрунті національного мистецтва: «Такий модерний кубізм, який нібито вискочив із голови Пікасса і є плодом модного інтелекту, не що інше, як тільки справжнє народне іспанське мистецтво, у великій мірі перетворене [9, с. 35]»*. Антонич наголошував на дефініції національного як глибинному зв'язку психіки митця «із збірною психікою свого народу» – тобто визнавав закоріненість художнього мислення митця, його індивідуального авторського стилю в глибинах національної ментальності та базовому породжуючому стилі. Свідченням того, що індивідуальний творчий метод Антонича був постійно зорієнтований на творчу рецепцію європейських мистецьких досягнень та осягнення національної сутності мистецтва саме кризь

* Антонич Б.-І. Національне мистецтво / Богдан-Ігор Антонич // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія / за ред. Л. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 30–40.

призму глибинного філософського споглядання, є не тільки поетична та публіцистична спадщина митця, але й маловідома ще й на сьогодні його проза.

Прозові речі Антонича – незавершені, однак чи не промовляє цей факт сам собою на користь модерної техніки, що набувала популярності в Західній Європі тридцятих років минулого століття, а згодом вилася в художні принципи школи «нового роману»? Адже Антонич, котрий «пильно стежив» за західноєвропейськими літературними здобутками, читав популярні в дискурсі модерних віань романи Дж. Джойса та М. Пруста (про обізнаність галицького читача з творчістю автора «Улісса» свідчить і той факт, що вже в 1934 році з'явилась присвячена цьому письменнику монографія західноукраїнської письменниці Д. Віконської (Федорович-Малицької).

У незавершеному романі «На другому березі», який був задуманий автором ще на початках його поетичної творчості (фрагмент твору опублікований на сторінках журналу «Дажбог» у 1932 р.), однойменній повісті, що становить продовження роману, прозовому фрагменті «Три мандоліни» (авторська дефініція – «новела») Антоничева «точка зору» значною мірою наближена до екзистенційного уявлення про абсурдність життя, відсутність цілісності життєвого процесу. Звичайно, незавершеність текстів залишає будь-які літературознавчі підходи тільки на рівні гіпотез, однак, з іншого боку, реально існуюча ситуація неможливості їх завершення спонукає до рецепції через максимальне розширення «горизонту сподівань». Адже їхня незавершеність, бажаємо ми того чи ні, також дає додаткові можливості потрактування й особливостей поезики Антоничевої прози, провокує «взірцевого читача» (термін У. Еко) здійснити прогулянку лісом його текстів, вибираючи серед стежин свою, власну.

Авторів «стрибки через розрив інформації» дають підстави вважати, що наратив роману тяжіє до «потoku свідомості». Ця наративна стратегія позначилась і на композиційній особливості твору (застосування позасюжетної оповіді, відмова від традиційних організуючо-концептуальних елементів). Акцент переноситься із сфери подієвої на імпресіоністичний переказ нюансів духовного життя персонажа. Більше того, в Антоничевій незавершеній прозі виразно вчувається (підкреслимо ще раз – чи то волею випадку через незавершеність творів, чи то як непомилне передчуття справді глибоким талантом нових мистецьких тенденцій, що остаточно викристалізувались у літературі повоєнної доби) перегук із характерним для західноєвропей-

ської прози 50-х років «потоком самосвідомості» – «думки, що тече поза берегами життя» (Ю. Борев).

Аналізуючи прозу «школи нового роману», Ю. Борев зауважив щодо поетикальної специфіки творів такої якості: «Ніякої розв'язки нема, сюжетні лінії обриваються, наче підкреслюючи, що не життєва подія, а внутрішні переживання, відтінки почуттів – самоцінний предмет художнього зображення»; «Особистість трактується як амфібія, що одночасно живе в двох середовищах – минулому й теперішньому»^{*}.

На наш погляд, заакцентовані особливості, поряд з іншими рисами специфіки поетичного світобачення прози Антонича, про які ми будемо говорити далі, є визначальними й для роману «На другому березі». Роман засвідчив глибину авторової спроби «філософського споглядання» життя як буттєвого потоку – це potwierджує і досить промовиста назва твору, і символічні образи ріки та старого мосту, що єднає два її береги. Невпинна ріка Вічності – рідня міфічних Лети й Стікса, та міст, схожий на велетенський перстень, – топоси Антоничевого міфосвіту, важливі в його поетичному світі, означають і часопросторовий континуум роману: «Між двома берегами плила ріка.

Вітри різьбили кришталеве плесо в мерехтливій брижі, краплі дощу кололи шпильками гладку поверхню, бурі перекидали брили хвиль і каламутили непорочну прозорість води. Ріка плила невпинно, безугавно, мов час, і, мов час, танула в безбарвній долині небуття. На грані сірого обрію вливалася чисті води в синє небо [...]. Було щось вічно однакове і вічно змінне в поморщенім обличчі річки. Якась предвічна мудрість старечого чола. Якась спокійна задума над всепроминанням. Якийсь шепіт підсвідомої стихії.

Міст лучив обидва береги. Мовби подавали вони собі долоні, котрі посередині взаємно себе хватили. Зігнений каблук, наче велетенський перстень, що його долішня половина закопана в землі [12, с. 27]». Отже, уже з перших рядків роману автор натякає, що світ його твору, світ переживального досвіду його персонажів – двополюсний: у ньому реально й повноправно існують життя як нерозгадана таємниця і смерть як задзеркалля, продовження тієї таємниці, що зав'язалася на цьому березі. Магічний перстень, який єднає два полюси вічності, – то людська душа, її страждання й печалі, її тендітність й обнадійлива здатність підніматися над берегами життя, повер-

^{*} Література «потока сознания» // Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М. : ООО Астрель, 2003. – С. 223–224.

тати найдорожче в споминах-спалахах із небуття, любов'ю переви-сати містком на той бік, надаючи минулому своїми найтоншими, но-стальгійно-тужливими спогадами переживального сенсу, оживляючи, продовжуючи буттєвий потік й у небутті.

Як ми вже зазначали, достеменно невідомо, наскільки автор пла-нував відшліфувати фабульну частину роману, що в існуючому варі-анті твору дана тільки пунктирною лінією. Однак навіть із цих нечіт-ких фабульних штрихів, з короткого плану, що передує рукописові, вимальовується історія трикутника закоханих, яка, за умов перене-сення акценту на подієвість, загрожувала б, напевне, обернутися літе-ратурною банальністю. Якщо спробувати викласти «сюжетну істо-рію» з розрізнених мозаїчних фрагментів за порядком, то її основу становитиме пригода, що фатально позначилася на долях усіх персо-нажів: Марко, син судді Мартовича, літератор-початківець, і приятель його дитячих літ – Ігор Збарський, талановитий хімік, під час поїздки до батьків Ігоря познайомилися з донькою залізничного машиніста Сонею. Юнаки закохалися в дівчину, та Соня обирає Ігоря, а він, віддаючи перевагу дружбі, від'їздить до міста, бажаючи другові щас-тя. Наступного дня Марко довідується з газетної передовиці про гра-гічну загибель Ігоря. Усе виглядає як випадковість, однак Марко пі-дозрює, що його найкращий приятель свідомо кинувся під колеса авто. Друга сюжетна лінія, яка залишилася ще менше виписаною, пов'язана з долею Соні, натяком на певну життєву трагедію, психо-логічний і моральний злам, що трапився з дівчиною невдовзі після смерті Ігоря. Архітектоніка твору, через нечіткість сюжетних ліній, їх незавершеність, має у своїй основі також мозаїчний, фрагментарний принцип. Тут поєднуються відсторонені споглядання Марка в його поїздки додому та його візія недавнього прощання з Ігорем, лист від Соні, газетні повідомлення про трагедію та інтерв'ю професора, учнем якого був Ігор, фрагмент, що позначений робочою назвою «Зустріч» (випадкова зустріч восени на польовій дорозі Марка з Со-нею, де вони розминулися вже навіки), убивство Шутом начальника станції та фрагмент про телеграфіста Соїку – «невільного свідка Со-ниної доли», сірої людини сірих буднів, котра також захворіла мрією про красу, і накресленої тільки початковими реченнями промови адвоката. Однак усе це становить лише один полюс, один берег рус-ла, що ним тече химерний наратив Антоничевого роману. Компози-ційної оформленості надає йому органічно включена в роман «лірич-на повість» з однойменною назвою, написана як спогад-звернення

Марка Мартовича до Ігоря, туга за яким не полишає його. Саме тут, у монолозі-спогаді, що кореспондує з незримим, однак безсумнівним адресатом, і міститься певний ключ до «філософської споглядально-сті» самого роману, спроба бодай підійти до власної відповіді на «віч-ні» питання: «Ігоре, скажи мені, чи справді бувають чуда. Ти на дру-гому березі знаєш це хіба краще [...]. Де є таємна пружина механізму життя? [...] Яка хижка насолода бути тільки одним звуком незбаг-ненного капричіо. Життя має вартість лишень тому, що його основа є невпійманна [12, с. 348]».

Як влучно зауважив М. Ільницький, «у повісті відчувається горя-че, бунтівливе бажання її героя збагнути таємницю смерті, того бере-га, на якому опинився його товариш [...]. Ці роздуми легше збагнути, коли порівняти їх з останніми поезіями «Зеленої євангелії». Постійне відчуття поета, що його дім не тут, що він, мабуть, аж за зорею, вили-валось у повісті через екзальтовану тугу за померлим другом, постій-ні думки про нього, нескінчені суперечки з ним. Ця ідея таємниці смерті в якомусь психологічно-філософському плані проймає весь твір, їй підпорядковані усі компоненти сюжету, пейзажі тощо [140, с. 196–197]». Лірична повість є не тільки композиційним фрагментом роману, який надає його химерній, фрагментарній структурі цілісно-сті; в її образах зашифровані чільні риси мистецького світобачення самого автора, що визначають міфосвіт Антонича. Серед споминів про дитинство домінуючим є спогад про те, як друзі заблукали в лісі. Розкіш лісового царства, багате буяння біосу так захопило хлопців, що вони забули про інших, не чули, як гукає їх учителька. Залишив-шись віч-на-віч із великою таємницею лісового царства, діти відчули не тільки могутні вітальні імпульси природи, але й тяжіння хтоніч-ного хроносу. В їхніх душах з'явилась бентежна тривога, щемке від-чуття небезпеки.

Аналізуючи міфосвіт поезії Антонича, Марина Новикова особливо значущим образом у ньому справедливо вважає ліс: «Для Антонича лейтмотивним, особливо значущим простором є ліс [...]. З першопоч-атків язичницьким гомоном озивається «міф про Ліс» [...]. Ліс – по-люс Антоничевої світобудови» [294, с. 5–6]». Дослідниця підкреслює, що різні рівні символічності Антоничевого лісу відтворюють і загальну еволюцію його поезії – від «особистого лісу» в «Привітанні життя», через «проглядання» крізь біографічний, елегійний ліс «Трьох пер-стенів» «значно архаїчніших шарів», до оприявлення лісу прапервіс-ного, міфологічного в «Зеленій євангелії». Саме цей наскрізний образ

поезії Антонича перетворив його «на унікального візонера язичництва. Реставратора найглибинніших надр української, загальнослов'янської і навіть індоєвропейської міфосвідомості [294, с. 6]».

Ліс в Антоничевій поезії – символічний та містеріальний, адже саме в лісі оживає прапервісний міф, тут починається інше царство, тут – пограниччя життя і смерті. Тому й у «ліричній повісті», написаній автором під кінець свого короткого життя, домінує хронотоп лісу як ініціаційної містерії, обряду переходу, здійсненого друзями в підлітковому віці під час зустрічі з найбільшими і незбагненими таємницями – життям і смертю. І мертва дівчина, яку знайшли хлопці під запаленим блискавкою дубом (чим не капище Перуна!), котра злякала їх не тільки своєю непорушністю, але й не менше – наготою юного тіла, а згодом зустріла друзів воскреслою господинею хатинки на лісовій галявині, в образній системі міфосвіту повісті постає хтонічною володаркою пограниччя, магічної точки, де пересікаються меридіани життя і смерті. Під дубом, перед ураженим блискавкою дівочим тілом, постала перед вчорашніми дітьми вперше своєю дволикою іпостасю таємниця буття і смерті: «Тоді вперше витягнула до нас свої кігті таємниця смерті й полу, потрясла нашими серцями, наче тонкими вітками, станула навпроти нас у всій своїй гостроті й зашепотіла жорстоко до вух: таке є життя, Боже й тваринне. Дві найбільш незбагненні тайни об'явилися нам передчасно в горючому від грому дереві, дві найстарші загадки, й обидві завеликі, щоб могли їх подужати наші дитячі голови. А ми були тільки самі, віддані на власні хлоп'ячі сили. Зрештою, людина завжди є сама, навіть у приязні та любові.

Ми відчували своєрідну дошкульну, болючу, сувору, шорстку, гостру, діймаву, проникливу розкіш, змішану з вразливим, зворушливим стидом. В устах полоскав язик гіркий полин, чули ми терпкий смак першого глибокого розчарування й млюсний запах першого знеохочення. Негадано впала перед нами заслона й відкрилася таємниця. Замість її пізнати, ми зрозуміли тільки її невпійманність і побачили її гидку осоружну наготу [12, с. 344]». Підглянуте «марєво вічної таємниці» химерами страхіть гнало друзів через лісові хащі, обернувши їх на «дві дрібні, безсилі пташки в велетенській клітці світу», вищірялося іклами вовчих пащек, зупиняло кров у жилах реготом пугача. Щоб повернутися до буття в іпостасі оновленого «я», готовими до прийняття «підглянутої таємниці», треба було пройти через майже тотальне розчинення власної індивідуальності з її страхами в стихії природи, в глибинних надрах біосу: «Заверешав на сосні пугач, заре-

готовав глумливо і стріпнув крилами дощ хвої. Написав своїм летом на небі нечіткі, вогнисті букви. Пугу... пугу... Покотилося далекосяжним відгомоном. Волосся підвелось над чолом. Смерть... смерть... Стукнуло глухо в мізку. Різкий вигук смерті. Звук, що має чорну барву й колючу, гостру поверхню. Гидкий образ, що ми його недавно бачили, переплив дрижанням нервами. Чуємо, що грузнемо в глину. Глибоко, глибоко, аж на дно землі. Корчимося, меншаємо, стаємо малими, смішно малими... Мов дві шпильки, дві мурашки, два зерна піску... Яка жорстока розкіш не бути, не існувати... [12, с. 346]». Не випадково порятунок прийшов із підсвідомості – «Підсвідомість не дала нам упасти й знайшла несподіваний лік, негаданий вихід із скрутною небезпеки»: із підсвідомості в хаос зруйнованої гармонії душі упало зернятко космічного порядку, структурованого людського світу – початок маминої казки про гномів та їх лісову хатку. Й хтонічний хаос відступив – «Ми стукали в дійсні двері дійсної хати»: «Знічев'я заскреготів над нашими головами ключ. Золотий жолудь місяця впав з дуба на землю.

Відчинилися обережно двері, й станула на порозі молода дівчина... та сама, що ми її недавно знайшли вбиту громом. Мала на собі нову сорочку, а в долоні тримала ліхтарню [12, с. 348]».

У розвідці про поезію Антонича «Міфосвіт Антонича: біос та етос» Марина Новикова глибинно визначила домінанту його «Зеленої євангелії»: «Наївні хвалителі оптимізму Антоничевої «Зеленої євангелії» забувають: на її дні таїться глухий біль від іншої, нереалізованої «великої гармонії». «Зелена» гармонія виявилася легше досяжною, грузька сконденсована енергія доісторичного «біосу» – більш стерпною, ніж християнський «етос» і «хронос». Особиста відповідальність і особиста путь крізь історію до Бога – «я співав боготворення тіла // та благав Його: визволь мене від душі...». Рідко коли вся півтисячолітня новоевропейська поезія висловлювалась так прямо і так страшно про болючий тягар духовності [295, с. 314]». Туга за домом, що за далекою зорею – аж на «тому березі», пробивається й через рядки ліричної повісті, кільчиться в них глибоким болем від «нестерпно болючого тягара духовності».

Серед прозової спадщини Б.-І. Антонича є ще два твори. Це короткі жанрові форми: «сатиричний гротеск» (дефініція М. Ільницького) «Політик» (опублікований у журналі «Дзвони» в 1933 р., № 4) та «новела» (дефініція самого Антонича) «Три мандоліни», яка збереглася в рукописі. «Політик» – це промовиста сценка із життя посла

до сейму, «широкого захисника» народних прав, написана колоритними, яскравими мазками, витримана в традиціях Франкової сатири.

М. Ільницькому вдалося розшукати й певні нотатки, зроблені Антоничем на звороті редагованого ним тексту, що проливають краплину світла на творчу майстерню письменника. Це заголовки й короткий зміст новел, які він, очевидно, збирався написати: «Життя є гарне», «Муза» та короткий запис сюжету про доньку лісника: «Біологічність. Пасивна, як земля. Інстинкти, примус життя [140, с. 202]». Новела «Три мандоліни» належить також до «недоораних перелогів» письменника. Опублікований твір уперше в 1992 році в журналі «Сучасність» (№ 9). Наративна манера цього твору теж наближена до «потому свідомості», за умов використання якого увага персонажа (він же й наратор) прикута до незначних деталей. Сюжет новели нагадує традиційну для епічних жанрів зав'язку, з якої, однак, не стає зрозумілим, куди й для чого вирушає герой травневого вечора. Імпресіоністичний портрет юнака, що переплітається з його рефлексіями, витримано в стилі полярних діапазонів «поетичного» й «приземленого», подекуди з вкрапленнями легенької іронії: «Хто ти є? Чорнявий хлопець із сивими очима. Архітект скляних веж, відкривець не існуючих на мапі світу островів, власник синьої загортки з витертими рукавами на ліктях, неслухняної чуприни, піджака з двома відірваними гудзиками й копалень срібла на місяці [14, с. 69]». Корелятивним принципом наведеного опису стають фрази-символи, завдяки яким юнак постає в легенькому ореолі чарів рвійного настрою юності. Певних настроєвих нюансів додають його образіві й штрихи інтер'єру («Над ліжком вилялялий пейзаж, а за ним схований зшиток з віршами й засохла квітка бегонії»). Специфіку авторської розповіді-«медитації» визначає і введення в структуру твору вірша (очевидно, з того «зшитка», в якому лежать засохлі пелюстки бегонії) з рядками про «терпко мандолінні весни», що перегукуються з назвою новели та мрією персонажа про мандоліну. І якщо незавершеність новели не дає змоги говорити про сюжет та композицію твору, то майстерність у створенні настроєвості, зачарованості життям, переплетення химерного, ірреального з реаліями буття вдалася Антоничеві справді на поетичному рівні.

Епіцентром твору стає мотив урочистої небуденності світу, його фантазмагоричності. Мотив очікування великої тасмниці стає й віссю твору, замінивши невикінчену композиційну та фабульну структури, і найповніше виявляється у фантазмагоричному образі сивобородого

щура – символі чи то спокуси, чи то тасмниці, що згодом стає звичайнісіньким старим дірявим черевиком: «Доми мають не вікна, але риб'ячі очі. Відчиняють темні брами й сіні, наче щелепи велетенських китів з підручника зоології. Навпроти мене виринає з них старий філософ – сивобородий щур. Хочеш утікати, – я завжди в дитинстві боявся пацюків, – але щур, пліснявий від столітньої мудрості, усміхається лагідно й вибачливо. Сиві вуса хитаються спокійно, а в глибоких скляних очах таїться якась невисловлена спокуса. У кутках грубих щічок ховається терпка судорога розкоші, й слина млосно спливає бородою. Чи ти є гріх, що мене страшили ним колись батьки? [14, с. 69]».

Незавершена новела Антонича бачиться у вимірах міфосвіту митця як частинка «міфологічного простору Міста» (М. Новикова), що найповніше виявив себе в текстах «Ротацій» з їх імпресіоністично-сюрреалістичними образами. «Нічне місто Антонича – [...] це місце, де народжується «міт» особливий: він будить тугу і навіть «стародавній жах», – зауважує М. Новикова. Як підкреслює дослідниця, значну роль у творенні міфу нічного міста в поезіях Антонича відіграє світло місяця: «дволикі, амбівалентні чари місяця можуть бути й небезпечними, бо нічне царство – це «другий берег» упорядкованого людського Космосу [294, с. 10–11]». У світлі «вічного сонця» будинки знайомих вулиць можуть перетворюватися в химери, у дивовижних амфібій, що ввірвалися в це містечко з тасмного світу незримого океану. У новелі «Три мандоліни» вочевидь мали постати ті філософські проблеми, що хвилювали автора й у поезіях «міфологічного простору міста».

Пошуки поетом Великої Гармонії, намагання досягнути й передати її через «метафізичне рефлектування» (Л. Стефановська) вилились рядками його поезії й прози, увічнили болоче прагнення людського серця збагнути одну з найбільших тасмниць буття – нерозривного зв'язку між двома берегами вічності. Його незавершена проза завдяки й тим рецептивним можливостям, що розкриваються перед читачем через глибинну знаковість кожного образу, є яскравим підтвердженням існування сакрального простору «священного лісу», на стежинах якого відбувається «наративне богоявлення» – коли «три особи наративної трійці – вірцевий автор, оповідач і читач – явлені одночасно», щоб «надати форму, структуру хаосові людського досвіду» (У. Еко).

Отже, характерна для літературного процесу 30-х років мода на експерименти з «нарацією та конструкцією» засвідчила пошуки альтернативних стильових напрямів – літературній молоді прагнулось іти за новаціями європейських горизонтів. Молоде покоління прозаї-

ків часто виявляло свій бунт проти традицій та ідейної заангажованості літератури посиленою увагою до містицизму, гонитвою за «штудерними» сюжетами, побудованими на психологічних химерах і буттевих парадоксах. Значною мірою погоні за «штукарством» сприяла й проголошена М. Рудницьким ідея примату форми над змістом, що в художній практиці призводила до порушення формозмістової єдності твору, а відтак – негативно позначалась на стилі. Частина літературної молоді намагалася вирішити проблему осягнення стилю поєднанням загостреної уваги до формальних чинників (зокрема композиційно-жанрових характеристик) з декларативністю ідейної заангажованості. Однак гонитва за «новелістичною несподіванкою» часто давала в поєднанні з імперативно дидактичною домінантою ефект фальшу. Та серед «новаторів нараці й конструкції» було й чимало талановитих письменників, котрі у власній творчості керувались інтуїцією митця і, пройшовши через «хворобу» модерних штукарств, знаходили власний стиль (Ж. Процишин, І. Вільде, І. Чернява).

Безперечною заслугою «новаторів» стало експериментування з мистецькими конструкціями, суть якого полягає в увазі до перемикавання «точок зору» та до часових інверсій і поглибленому студіюванню людської психіки. Також художнім здобутком нового літературного покоління є активно впроваджуваний у їхній творчості «концепт енергетики міста» («урбаністичний наратив» угруповання «Дванадцять», повісті Ірини Вільде). Прикметно, що персональний світ такого наративу представлений типом активної людини, спроможної на «вирішальні зустрічі з межами своїх можливостей». У жанрово-стильових вимірах західноукраїнської прози новаторські підходи виявляються і в зацікавленні артикульованими фрейдизмом проблемами підсвідомого, поглибленими філософськими вимірами екзистенціалізму (І. Чернява «Екзекуція»).

Зазнає інноваційних підходів тема села й землі. Осердям моделювання художнього світу такої прози стає антеїзм як одна з чільних етнопсихологічних домінант (І. Керницький, В. Ткачук). Відтак і стильова стратегія, позначена впливом традицій української новелістичної школи, постає як вияв власне авторського неоміфу, детермінованого антеїзмом. Закладений і в образності, і в часопросторовій організації текстів, він визначає імператив національної ідентичності.

У стильовому полі західноукраїнської прози 30-х рр. виразно звучать нові ритми, що означають появу на літературному горизонті рис екзистенціалізму й найповніше виявляються у творчості

Б.-І. Антонича. Індивідуальний художній метод Антонича-прозаїка був постійно зорієнтований на творчу рецепцію європейських мистецьких досягнень та розуміння національної сутності мистецтва саме крізь призму глибинного філософського споглядання. У незавершеному романі «На другому березі» «точка зору» автора наближена до екзистенційної уяви про абсурдність життя. Наратив роману тяжіє до «потому свідомості». Ця повістувальна стратегія позначилась і на композиційних особливостях твору (застосування позасюжетної оповіді, відмова від традиційних організуючо-концептуальних елементів). Незавершений роман «На другому березі», новела «Три мандоліни» – це проза екзистенціалізму, що постав на ґрунті національного буття і національного світосприймання.

Таким чином, можна стверджувати, що й християнська, і демо-ліберальна платформи розвитку літератури в дискурсі 1930-х зіграли свою позитивну роль у формуванні відкритої культурної моделі, яка сприяла віднайденню власної ідентичності на перехрестях міжнародних впливів. Тематичне та жанрово-стильове розмаїття західноукраїнської прози 30-х років засвідчило подальшу активізацію стильових форм, що виявилася й у зміні чільних проблематико-тематичних парадигм, скерованості прозаїків до майстерного оволодіння «формою», пошуків серед різних векторів європейської літературної моди власного, який вів би до вироблення «національно-органічного» стилю. На жаль, ці пошуки були трагічно обірвані «червонозорим» вереснем 1939-го.

ВИСНОВКИ

Динаміка стильових парадигм західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття, проаналізована в ідейно-художніх та онтологічно-екзистенційних параметрах, уможливила бачення цілісної картини розвитку української літератури у вимірах доби («стиль – це епоха» Д. Чижевський), дала змогу виокремити чільні закономірності руху стильових формацій, інтенційованого пошуками національно-органічного стилю.

Перш ніж постати у конкретно-теоретичному осмисленні Ю. Шереха, національно-органічний стиль генетично виростає з Франкової концепції національного літературного розвитку, а в міжвоєнному двадцятилітті реалізується в імперативі «grand styl'ю», артикульованому Д. Донцовим як втілення «естетики чину» й «філософії чину». У творчій практиці західноукраїнських письменників та письменників-емігрантів він виявився в моделюванні індивідуальних стильових стратегій на міцному ґрунті національної традиції художнього слова як пасіонарної енергії, спрямованої на утвердження «самості» й охоронної місії, та інтенційності до європейської геокультурної орієнтації. Адже екзистенційно-онтологічною детермінантою формування чільних стильових парадигм, що відбувалося «під знаком національної самобутності», була потреба творення антиколоніального дискурсу культури, а відтак відновлення й утвердження її національної цілісності.

Розвиток західноукраїнської прози в період міжвоєнного двадцятиліття позначений рисами, властивими для єдиного українського літературного процесу: мистецьке життя Західної України становить органічну складову явища, що відбувалося по обидва боки Збруча, дефінійованого нами як «літературна реконкіста». Воно характеризувалось інтенційністю до створення повновартісної моделі національної культури й умотивовувалось імперативом національної ідентичності. Однак для західноукраїнського письменства початок двадцятих років став етапом долання посттравматичного шоку, викликаного як кризою гуманістичних ідеалів у мілітарній Європі, так і фактичною втратою української державності, постверсальським порядком перекроєної мапи. Проза першої половини 20-х років була ще закорінена в стереотипах минулого століття. Перші спроби експериментування зі стилем помітні у творчості «митусівців» – перш за все в стрілецькій

прозі Ю. Шкрумеляка, О. Бабія, В. Софроніва-Левицького, М. Матієва-Мельника, В. Бобинського.

На стильовому рівні пасіонарний надлом долався шляхом утвердження експресіоністичної домінанти у творчості письменників як старшої мистецької генерації (В. Стефаніка, О. Маковея, М. Черемшини), так і молодшого покоління (Мирослава Ірчана, Степана Тудора), серед літературного доробку якого непроминальною художньою вартістю й гуманістичним звучанням постає роман Осипа Турянського «Поza межами болю». Стильова домінанта роману, формована «волею експресіонізму» як художнім утіленням «активності, волі, жадоби життя» (Д. Донцов), спрямована на утвердження віри в гуманістичне начало («людяного в людині») та «одуховлення волі до життя» (Р. Плен), на персонажному рівні твору задіювала етнопсихологічну домінанту шляхом акцентування топосів духовності, архетипальних для національного образного мислення (універсалії землі, домівки, матері, дитини). Найповніше ця риса художнього мислення письменника виявилась через детермінованість такими топосами вітальної енергії центрального персонажа.

Прикметно, що посилення епічної домінанти в прозі експресіонізму відбувалося й методом оновлення жанрової парадигми: яскравим свідченням цього слугує новелістика Мирослава Ірчана та Степана Тудора. Увиразненню експресії стилю, динаміки вираження, переакцентуванню зі споглядално-зображальної естетики на естетику чину сприяло й уведення в структуру прози елементів міфопоетики (зокрема міфологеми жертвоприношення).

Становлення прози нової якості значною мірою пов'язане з творчістю емігрантів із Наддніпрянської України Кліма Поліщука та Федора Дудка, авторів повістєвих та романних жанрових форм, де уроки національної революції осмислювались крізь призму романтики вітаїзму. У прозі цих письменників увиразнюється тенденція до творення нового типу персонажа, започаткована романом О. Турянського. В художньо-образній структурі роману К. Поліщука «Гуляйпільський «батько» важливого значення у моделюванні образу-характеру набуває полісемантичний образ-символ. Ризоматичний образ перехрестя-розп'яття, в якому потенційно закладено архетип вибору й жертви, виразно виявляється й на рівні характеротворення (сотник Сокол): апелюючи до глибинних пластів національного характеру, він увиразнює трагізм надлому цілісності – конфлікт між прагненням державності й тугою за «вольницею».

Із середини 20-х років «депресивність» повоєнного світосприйняття відступає перед «місійністю» словесного мистецтва, ідеологічно оформленою Д. Донцовим як доктрина «державницької літератури». Динаміка індивідуальних стильових стратегій засвідчує нагромадження пасіонарної енергетики українства, спрямованої на збереження zagrożеного національного «Космо-Психо-Логосу» (Г. Гачев). Саме пасіонарна енергетика творчості, задіюючи в силовому полі стилю доби домінанту етногенезу, сфокусовану в художній свідомості бароко та романтизму як базових породжувальних стилів, структурувала світ літературного буття ідеєю національного першочасу – державності й героїки, та ідеєю органічної причетності до «європейського культурного матірнього кола» (Ю. Липа).

Нагромадження енергетики «великого стилю», ідейно-естетичні виміри якого поставали в процесі літературних дискусій, відбувалося шляхом реалізації чільних вимог доби у творчій практиці репрезентатив «авторитетного стилю». Творчість Л. Мосендза, Ю. Липи, У. Самчука, Н. Королевої яскраво ілюструє проблему зумовленості індивідуального письменницького вибору стильової стратегії світоглядною домінантою митця, що постає як імператив «життєтворення» й «текстотворення». Дослідження стилю цих прозаїків у парадигмі концептуальної єдності людини й доби вияскривило скерованість авторського художнього мислення до європейської геокультурної орієнтації й закоріненість у національній традиції. Пасіонарною енергетикою українства наснажували прозу творців «авторитетного стилю» ідеї І. Франка та М. Євшана, концептуально увиразнені й розгорнуті в доктрину «державницької літератури» Д. Донцовим, Є. Маланюком, Ю. Липою.

Отже, динаміка стильових виявів у другій половині 20-х – 30-х рр. нарощувалась шляхом долання пасіонарного надлому й забезпечувалась переакцентуванням із зображально-споглядальної естетики на виражально-експресивну. Нагромадження енергії стилю детермінувалось домінантою етногенезу, артикульованою як «чин» задля ідеї «Філософія чину» й «естетика чину» в проєкціях індивідуальних авторських стилів Л. Мосендза та Ю. Липи виявились на рівні концепції персонажа – героя національної революції, сповненого вітальної енергії та «смівливості жити». У «Нотатнику» Ю. Липи та «Людині покірній» Л. Мосендза різьбитись тип нової української людини. Галерея образів-персонажів цієї прози – героїв національної революції – оприявнює цілісну концепцію персонажа як репрезентанта кращих рис української етнопсихології: активного, спроможного до

чину. вольового, здатного підкорити стихію анархічного вибуху державницькій ідеї. Точка зору персонажа виразно маніфестується на всіх рівнях твору (що й характерно для «авторитетного стилю»), а хронотопом оповідуваного стає хронотоп героїки. Таким чином, «розпливчатий, розтягнутий, розперезаний стиль» літератури, автори й персонажі якої «звикли розливатися сльозами над своїм і ближніх тілесним болем» [112, с. 199], динамізувався зміною концепції персонажа, побудованою на основі філософії чину. Саме ця філософія надала «авторитетному стилю» аристократичних прикмет, серед яких – уміння «панувати над болем» і «гартуючий дух патос» (Д. Донцов).

Концепція героя як репрезентанта філософії чину стимулювала активність стильових формацій, трансформуючи проблему взаємодії суб'єктивного й об'єктивного начал, впливаючи на наративну структуру. Яскравим свідченням цього став стиль прози Уласа Самчука, закорінений у кращих традиціях національної літератури. Проза У. Самчука увиразнила антропоцентричні й антропософські виміри стилю, адже митець творив поведінкову модель своїх персонажів відповідно до ментальної даності національного характеру – активного, спрямованого на підкорення життя. Концепція такого героя виявляється на персонажному рівні романів «Волинь» і «Кулак», новел збірки «Втрачений рай». Поведінкову модель центральних персонажів «Марії» визначає вітаїзм як етнопсихологічна константа життя.

Осердя індивідуального стилю Уласа Самчука – у спрямованості на філософське осмислення дійсності та утвердження українського хліборобського космосу, тобто в потужному націствердному вітальному коді. Тому дослідники справедливо акцентують «ключову метафору» (образ рідної землі), що пронизує всі рівні його прози. Саме завдяки функціонуванню цього образу-концепту та утвердженню інших, ментально значимих екзистенціалів (дім, родина, віра), забезпечується й ейдетичність стилю письменника, за якої охоплюється усе розмаїття довкілля, створюється ефект багатовимірності, поліфонічна картина буття, сповнена пульсування енергетики митця й енергетики твореного ним тексту.

Стильова домінанта прози письменника міжвоєнного двадцятиліття («Волинь», «Кулак», «Марія», зб. новел «Віднайдений рай») у площині сучасних досліджень творчості У. Самчука розглядається між полюсами виявів реалізму чи модернізму. Враховуючи авторитетні думки літературознавців щодо стилю Самчукової прози, трактуємо його індивідуальну стильову стратегію як вияв «оновленого реа-

лізму». Адже в основі художнього мислення письменника лежить метонімічний принцип організації мовлення, характерний для героїчного епосу й реалістичного письменства. Оновлений «філософічний реалізм» прози Самчука, розвинувши кращі тенденції реалістичної традиції української літератури в силовому полі модернізму, спрямований на розкриття найважливіших філософських проблем людського буття у вимірах історії й вічності.

У парадигмі «авторитетного стилю» індивідуальна стильова стратегія Галини Журби (диалогія «Зорі світ заповідають», «Революція йде») також детермінується утвердженням національної ідентичності. Однак, піднімаючи ті ж самі проблеми, що й У. Самчук у «Волині», письменниця дала взірць яскравого авторського стилю, вільного від наслідувальних інтенцій. У глибинах її художнього мислення конструктивним є відлуння космогонічних міфів про землю, що позначається на рівні образності твору в активному функціонуванні персоналіфікації, а на рівні архітекτονіки – паралелізму та космогонічного хронотопу. Метафоричний принцип організації художнього тексту в Галини Журби свідчить про скерованість її художнього мислення до модернізму (зокрема психологічного імпресіонізму) й водночас оприявнює етнопсихологічну домінанту на рівні властивого українцям як землеробській нації органічного зв'язку з землею, природою (за М. Іліаде – «космічним християнством»). Динаміка стилю письменниці детермінована обраною наративною стратегією – для повістєвого циклу характерне поліголосся. Тому в прозі письменниці відсутні розлогі публіцистичні відступи, властиві художній організації текстів У. Самчука. Імператив національної ідентичності, що став домінантою стильової стратегії письменниці, виразно звучить на рівні наративної проекції голосу автора й голосу персонажів.

Утілена в стилі «естетика як стимул життя» (Д. Донцов) визначила особливості художнього мислення Наталени Королевої, чия проза бачиться цілком органічною в дискурсі «авторитетного стилю». Хоча творчість письменниці не зазнала безпосереднього впливу ідей Д. Донцова, її особистісно-психологічна домінанта (на рівні біографії) та домінанта стильова суголосні філософії й естетиці чину. Світоглядний імператив, що знайшов свій вияв у трьох чільних і взаєморезонансних рисах життєтворення й текстотворення письменниці (теоцентричності й сповідуванні гуманістичних цінностей, пропагованих християнською доктриною; закоріненості в європейській культурній традиції; у власній активній життєвій домінанті), визначив і

стильові особливості її художнього мислення. Персонажі прози Наталени Королевої – репрезентанти «героїчних емоцій», суттю яких є «пожадання, жадоба життя, нестямний порив, погорда небезпеки, насолода ризиком, бажання нездержного лету» [112, с. 49]. Важливо, що проза Наталени Королевої утверджує вольовий світогляд, який є «бунтом особистої волі проти непорушної потенціальної енергії маси». Її творчість, позначена відсутністю сентиментального квієтизму, також сприяла подоланню в національному письменстві комплексу «санчопанци» (Д. Донцов), обмеженого хронотопу хуторянської ідилії – пасиву й споглядальності. Новели, повісті й романи Наталени Королевої («1313», «Сон тині», «Молитовник», «Легенди старокиївські») – це відповідь на потребу доби в інтелектуальній прозі, «прозі культури».

Пошуками стильової стратегії, спрямованої на осмислення минулого в історіософському сенсі, особливо виразно позначений дискурс історичної белетристики 20–30-х років. Естетичний модус художньої історіографії виразно детермінувався ідейними домінантами: нова історична темпоральність «переломного часу» (яким, властиво, й були 30-ті роки ХХ ст.), в основі якої – напруга між «простором досвіду» та «горизонтом майбутнього», вимагала динамізації стилю, антропологічна константа цієї темпоральності спонукала до осмислення й «переписання» історичного досвіду – явища, образно дефініюваного Р. Козеллеком як «історія переможців – історіографія переможених». Адже звернення до сторінок національної героїки давало шанс активно впливати на формування «горизонту майбутнього» шляхом відродження у стильових виявах художнього тексту, в літературних ідеях та образах важливого для етогенезу пасіонарного духу княжої доби та козаччини. Тому завдяки потребі витіснення посттравматичного досвіду нації історична белетристика стає «найбільш психологічно заангажованим жанром» (С. Андрусів). Хоча наративна стратегія історичної белетристики А. Чайковського, В. Будзиновського, Ю. Опільського ще моделювалась за стереотипами минулого століття, вона все ж зіграла свою важливу роль в усуненні деструктивного, травматичного досвіду з культури і свідомості. Ця проза формувала силове поле національної іманентності шляхом творення новітнього націоконсолідуючого міфу «золотої доби» та моделювання «взірцевого» типу поведінкової моделі персонажа як репрезентанта національних чеснот.

Для західноукраїнської історичної белетристики 20-х років прикметними є закономірності, що характеризують рух жанру історичної повісті та роману на загал: тяжіння до документалізму, утвердження

«правди факту», що вповні реалізується в парадигмі історичної прози тридцятих; за умов переважання типу часово-просторової організації сюжетів, характерного для дискурсу романтизму («роман мандрів»), спостерігаються новаторські підходи до хронотопу історичного твору (Б. Лепкий «Мазепа», Катря Гриневичева «Шестикрилець», «Шоломи в сонці»); зацікавлення історичним минулим поступово зміщується з доби козацької до глибшого пласту: доби Київської Русі, що стає символом державної могутності України – «новою ідеєю національного першочасу» (С. Андрусів).

Першою виразною спробою наповнити українську історичну прозу енергією «великого стилю» стала епопея Б. Лепкого «Мазепа». Однак закоріненість художнього мислення Б. Лепкого значною мірою в споглядально-зображальній естетиці ще особливо помітна на поведінковій моделі персонажів. На стильовій синкретичності епопеї Б. Лепкого, що постала між полюсами двох естетик, позначилась своєрідність історіософізму мислення письменника, зокрема реципійована з праць А. Шопенгауера концепція теологічного фактора історії.

Ідея національного першочасу, пов'язана з активним введенням у дискурс історіософських концепцій вісниківців героїки княжої доби, знайшла художню реалізацію в «Шестикрильці» та «Шоломах в сонці» Катрі Гриневичевої. Пасіонарна енергетика творів письменниці, привнесена в її індивідуальний стиль базовими породжувальними – бароко й романтизмом, увиразнила експресію духовними імпульсами героїчної звитяги, спрацювала на розгортання історичної тематики у вимірах «естетики чину». В основі стилю історичних повістей Катрі Гриневичевої – органічне поєднання неоміфологізму як світовідчуття, стильової домінанти «активного романтизму», що виявилась на всіх рівнях образності твору й реалізувалась у авторській концепції героя, а також у необароковій символіці повістей та їх мовному оформленні. На формуванні енергетики стилю «Шестикрильця» і «Шоломів в сонці» позначилася й архітектоніка твору: завдяки новелістичному композиційному принципів Катрі Гриневичевої вдалося позбутися неминучої в історичній белетристиці описовості, створити напружений ритм нарації, що передав дух героїчної доби, поєднати стильові риси необароко й неоготики.

Динаміка стильових парадигм історичної белетристики в 1930-ті роки детермінується історіософією художнього мислення: наявність чіткої історіософської концепції спрацьовує на увиразнення експресії стилю. Осмислюючи минуле, проектуючи уроки історії на сьогоден-

ня, митець таким чином духовно конструє й майбутнє. Такими підходами вирізняються авантюрно-пригодницькі повісті С. Ордівського («Багрянний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя»), що, наголошуючи вплив сильної й вольової особистості на хід історичних подій, кидали виклик радянській українській прозі з її акцентами на вирішальній ролі мас у творенні історії. Головним здобутком С. Ордівського стала художня проекція «переломного часу» доби Богдана Хмельницького на історичну ситуацію початку ХХ ст.

Історіософізм як імператив художнього мислення в західноукраїнській та еміграційній літературі 30-х років найповніше виявився у творчості митців, об'єднаних у силовому полі «Вісника». У прозі це явище яскраво представлене романом Ю. Липи «Козаки в Московії». Стиль необароко забезпечив повноту реалізації чільних історіософських концепцій Ю. Липи, пов'язаних з осмисленням історичного призначення України й української людини. В романі знайшли художнє втілення погляди письменника на органічну належність України до праматірнього «антично-європейського культурного кругу», його ідеї щодо трьох етнопсихологічних первнів, визначальних у формуванні етнопсихології українця (еллінського, готського й варязького).

Вплив базового породжувального стилю виявився на всіх рівнях художнього мислення роману: твір заманіфестував трактування історії України Ю. Липою крізь призму пасіонарної енергетики доби бароко як доби державництва й героїки. Обравши для реалізації власних історіософських ідей стиль необароко та реалізувавши його в жанрі авантюрно-пригодницького роману, написаного на історичному матеріалі, змусивши читача по горизонталі й вертикалі пройти разом із персонажами твору всі рівні «ідеального московського пекла» (С. Андрусів), Ю. Липа прагнув відкрити сучасникам і нащадкам самоцінність українців як нації, спонукав до «себепізнання» й поцінування власних духовних скарбів, закликав відмовитись від принизливих і спрямованих на руйнування цілісності нації ідей «пораженчества».

Вияв необарокової естетики й поезики як домінанту історіософського мислення засвідчує й системно-телеологічний зв'язок усіх рівнів роману Ю. Косача «Рубікон Хмельницького». Стильові пошуки Ю. Косача пов'язані з висунутою письменником концепцією історичного твору й розуміння ним історизму як тяжіння до факту. Активний учасник дискусії про історичну прозу, котрий обстоював концепцію документалізму, Ю. Косач відмовився від використання жанрової моделі «роману мандрів» та у власній художній практиці дав зразок

нового типу історичного роману. Сюжет його твору розгортається у відносній статиці – бароковий хронотоп циклічного часу дав змогу авторові зосередитись на динаміці внутрішній – показати народження національного героя в напрузі переживань і сумнівів. Автор динамізує сюжет наскрізною метафорою гри, що виконує роль композиційного стрижня роману та проходить через усі рівні його поетикальних структур. Косачеве осмислення «призначення України», його авторська концепція вияскравлюється і завдяки проведеній паралелі між давньоримським полководцем напередодні походу на Рим та українським «мальтійцем», що змушений прийняти непросте рішення (лексема «Рубікон» при цьому несе важливе полісемантичне навантаження). Однією з чільних прикмет Косачевої небарокової герменевтики є виразний перегук із ексегетичною практикою українських письменників XVII ст. в оперуванні античними топосами, скерованою на розкриття в реальному житті виявів незмінних історичних закономірностей.

Європеїзм художнього мислення Ю. Косача, артикульований Ю. Шерехом як стильова особливість прозаїка, завперш виявився у європоцентризмові – автор не мислив України поза межами європейського культурного й історичного дискурсу. Тому й проблемно-тематичний, і художньо-образний рівні твору спрямовані на утвердження європейської ідентичності України.

Отже, стильова динаміка історичної прози відбувалася шляхом зміщення акцентів із вжиткової в українофільській літературі моделі жанру (оповідуваної історії як пригоди) на наратив ідентичності, основою якого стали осмислення й актуалізація національного історичного досвіду через призму філософських концепцій доби шляхом актуалізації художньої свідомості бароко як базового породжувального стилю та власне авторського розуміння зв'язків у вимірах «минуле – теперішнє – майбутнє». Філогенетична мотивованість стилю західноукраїнської та еміграційної історичної прози міжвоєнного двадцятиліття виявляється й на рівні скерованості індивідуальних стильових стратегій до пошуку культурної ідентичності й самототожності в добі бароко як добі національної героїки й державності.

Діалектика стильових пошуків у 30-ті роки виразно детермінована впливом чільних ідеологічних і естетичних концепцій. Якщо для «вісниківців» та «католиків» мистецтво слова поставало як духовна зброя, відтак важливою була єдність етичного й естетичного начал, то демоліберальне крило літераторів сповідувало ідею «вільного мистецтва». Головні тенденції розвитку західноукраїнської прози в 30-ті ро-

ки XX ст., серед яких – і експериментування з жанром та його архітектонікою, засвідчили різку поляризацію націоналістичної та ліберальної ідейних парадигм, що позначилось і на виразній стильовій диференціації. Мода на експерименти з «нарацією та конструкцією», що йшла «via Варшава», стимулювала молоде покоління прозаїків до власних, часто невинуватих і невдалих, експериментів: містицизму, гонитви за «штудерними» сюжетами, уваги до психологічних химер і буттєвих парадоксів. Наблизитись до практичної реалізації Донцовської ідеї «великого стилю» у власній творчості вдалося «психологічному націоналістові» (Р. Олійник-Рахманний) В. Кархуту. У його прозі вироблена техніка письма органічно поєдналась з ідеєю, його персонажі стали репрезентантами волі й любові до життя. Формозмістова єдність, що стала запорукою органічної цілісності стилю, забезпечувалась дією морального імперативу, яким визначився і життєвий вибір автора*.

Пошуки альтернативних стильових напрямів стимулювалися й самим життям – літературній молоді прагнулось іти за модою, яка з європейських відноколів кидала виклик «галицькій провінції» (Л. Стефановська). Тут також багато писалось й говорилося про Джеймса Джойса, модною була техніка потоку свідомості, елементи сюрреалістичної поезики. На зміну селянській тематиці центральним у дискурсі «новаторів конструкції і новаторів нарації» постає концепт енергетики міста. Модерне львівське угруповання «Дванадцять» творить специфічний «урбаністичний наратив» – міф про Львів міжвоєнного періоду. Прикметно, що навіть мовно-стильове оформлення такого наративу (зокрема й використання вуличного аргю) та модифікації жанрові («батарські» оповідання) забезпечують єдність стильового ритму. Такою стильовою єдністю прикметна проза Б. Нижанківського. І хоча персонажів своїх творів письменник брав із самого дна вулиці, його мистецький хист умів розпізнати і серед волоцюг «правдиву людину, в якій живо б'ється гаряче серце». «Батяри» львівського дна далекі від ідей націоналізму, однак вони далекі й від українофільського «санчо-панци» (Д. Донцов), бо в основі концепції персонажного світу Б. Нижанківського лежать «вирішальні зустрічі людини з межами своїх можливостей».

«Концепт енергетики міста» та майстерність в опануванні жанром новели характеризує і ранню творчість Ірини Вільде. Проза збірки «Химерне серце» засвідчила вміння молодої авторки побачити

* За свої переконання й діяльну любов до України Кархут відбув 19 років каторжних робіт і спецпоселень Колими.

новелістичний сюжет і в «психологічних дивовижах», і в буденних життєвих історіях. Її стиль постає із ширості та довіри до читача. Однак інколи на стилі письменниці негативно позначаються дрібнотемність і штучність, невірогідність історій, на основі яких вона прагне конструювати досконалу форму («Злочин д-ра Комарівського», «Русяві», «Таємнича пара»). І все ж, зберігаючи основну новелістичну конфігурацію, експериментуючи над структурними елементами, родовим часом, нараційним рівнем поезики, молода авторка зробила незаперечний внесок у розвиток жанру новели.

Прикметою новаторських пошуків на теренах західноукраїнської прози 30-х років є також зацікавлення артикульованими фрейдизмом проблемами підсвідомого. Свідчення цьому – новела І. Черняви «Екзекуція», художня студія найпотаємніших закутків людської душі, її онтогенезу. Схема ритуального жертвоприношення, функціональна в сюжетній динаміці новели, постає як гра зі смертю, що виривається з-під цивілізаційного контролю умовностей.

Урбаністична тематика, центральна в прозі «новаторів», не витіснила тему села й землі, яка також зазнає інноваційних підходів – у ній виразніше пульсує силове поле авторського неоміфу, заснованого на антеїзмі як одній з чільних етнопсихологічних домінант. Саме антеїзм як лейтмотив художнього мислення І. Керницького (зб. «Святоіванські вогні», «Мій світ») та В. Ткачука (зб. «Сині чічки», «Золоті дзвінки») визначає специфіку їх творчості. Стильова стратегія прози цих авторів, позначена впливом традицій української новелістичної школи (прози В. Стефаніка і Г. Косинки), постає як вияв власне авторського світобачення, умотивованого антеїзмом. «Інтимним зв'язком з землею» (В. Янів) детерміновані архетипи пристрастей персонажів прози І. Керницького («Стара хата», «Мій світ») й В. Ткачука («Золоті дзвінки»). Закладений і в образності, і в часопросторовій організації текстів, він визначає імператив національної ідентичності. Яскравий вияв художнього мислення І. Керницького – новела «Святоіванські вогні» – прикметна глибинним психологізмом творення образів, ліризмом, «міфологічною фантазією» як типом зображення природи, основним прийомом якого є персоніфікація, хронотопом химерного. У сюжетних конфігураціях новел І. Керницького продуктивним чинником є й модифікований архетип повернення («Мій світ», «Святоіванські вогні», «Колядники»). Типологічне зіставлення новели «Колядники» з новелами М. Матієва-Мельника «Місяшної ночі», А. Курдидика «Шість писанок» вияскравлює новаторські під-

ходи письменника на фоні традиції, яскравий новелістичний талант автора. Натомість новелістика В. Ткачука, ще виразно позначена «стефаніківськими» інтонаціями («Невістка», «Грішник», «Бунтівник», «Шкільник» – «Дорога» В. Стефаніка), засвідчила стильову скерованість до психологічного імпресіонізму.

У «силовому полі» західноукраїнської прози 30-х рр. ще відлунює голос «жриці меланхолійної краси» – стиль О. Кобилянської впливає на авторок «жіночої прози», однак рефлексійність, споглядальність і чуттєвість цього стилю в проєкціях наслідувань перетворюється на кітч і дисонує з потребою поборення меланхолійності фемінізованої української літератури («Райська яблінка» Д. Віконської). З іншого боку, вплив культурософії О. Кобилянської продовжується в осмисленні «коду самості» як ідеї самодостатності жінки та її культуротворчої місії у осягненні національної ідентичності (проза І. Вільде).

Типи естетичних відносин, що склалися в 30-ті роки між мистецтвом і дійсністю та знайшли своє відображення в літературній дискусії, репрезентує і проза Б.-І. Антонича. Його творчість, позначена орієнтацією на кращі здобутки європейського модерного письма і глибокою закоріненістю в національній традиції та міцним зв'язком із етнопсихологією, засвідчила двоєдину спрямованість стильових пошуків західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття. Окремі дослідники (Л. Стефановська) підкреслюють зорієнтованість художнього мислення митця на поезику польського авангардизму, однак сам письменник у статті «Національне мистецтво» на прикладі модерного малярства Пікассо доводить, що навіть наймодерніші мистецькі стилі й методи лише тоді є виявом справжнього таланту, коли постають на ґрунті національного мистецтва. Незавершений роман «На другому березі», новела «Три мандоліни» – зразок екзистенціальної прози, що не була штучно привнесена модними краківськими чи паризькими віяннями, а дійсно постала на ґрунті національного буття і національного світосприймання.

Стильові парадигми західноукраїнської та еміграційної прози формувались на перехресті впливів націоналістичної ідеології, християнських доктрин і демоліберальних концепцій. Інспіровані такими впливами філософсько-естетичні шукання, що стали підґрунтям реалізації ідейно-художніх і аксіологічних вартостей цієї прози, засвідчують співвіднесеність індивідуальних стильових стратегій з чільними стильовими парадигмами доби: експресіонізмом, активним романтизмом, оновленим реалізмом, психологічним імпресіонізмом, необароко та пошуками в напрямку екзистенціалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Між екзотизмом і традицією / Віра Агеєва // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 7–15. – (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
2. Агеєва В. Передмова / Віра Агеєва // Мирослав Шкандрій. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби; [пер. з англ. П. Тарашук]. – К.: Факт, 2004. – 496 с. – С. 5–9.
3. Агеєва В. Юрій Косач / Віра Агеєва // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – Кн. 2: друга половина ХХ ст.: [підручник] / за ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 250–253.
4. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно; [пер. з нім. П. Тарашук]. – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
5. Александрова Л. Исторический роман как жанр (фрагменты монографии) / Лидия Александрова // Теория литературы. Компаративистика. Художний діалог з історією: наук.-метод. зб. – К.: вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2007. – С. 16–42.
6. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
7. Антонич Б.-І. Як розуміти поезію: розмова в редакції з Богданом І. Антоничем / Богдан-Ігор Антонич // Назустріч. – 1935. – Ч. 15. – С. 2.
8. Антонич Б.-І. Між змістом і формою / Богдан-Ігор Антонич // Твори; [ред.-упоряд. М. Москаленко]. – К.: Дніпро, 1998. – С. 476–483.
9. Антонич Б.-І. Національне мистецтво / Богдан-Ігор Антонич // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеника. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 30–36.
10. Антонич Б.-І. Поезія по цей бік барикади / Антонич Богдан-Ігор // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеника. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 36–51.
11. Антонич Б.-І. Вибране / Передмова М. О. Новикової / Богдан-Ігор Антонич. – К.: ВАТ «Київська правда», 2003. – 376 с.
12. Антонич Б.-І. На другому березі // Б.-І. Антонич. Вибране / Передмова М. О. Новикової / Богдан-Ігор Антонич. – К.: ВАТ «Київська правда», 2003. – С. 277–348.
13. Антонич Б.-І. Становище поета. Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935 р. / Цит. за: Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К.: Критика, 2006. – С. 45.

14. Антонич Б.-І. Три мандоліни / Богдан-Ігор Антонич // Сучасність. – 1992. – № 9. – С. 68–69.
15. Арамис. Поганський расизм. Душа українського расизму в новеллах Ю. Липи / Арамис (О. Мох) // Нова Зоря. – 1937. – 27 червня. – С. 6.
16. Бабич С. Діалектика «порожнього місця»: рецепція культурної давнини в українському модернізмі / Сергій Бабич // Слово і Час. – 2002. – № 6. – С. 8–15.
17. Бабій О. Дві сестри: [повість] / Олесь Бабій // Скрипторій історичної прози. Літопис Червоної калини. Історико-літературний часопис. – Львів, 1996. – Т. II, 7–9 (61–63). – С. 184–294.
18. Бабій О. Гнів: Новели / Олесь Бабій. – Львів: Русалка, 1922. – 160 с.
19. Бабій О. Шукаю людини: Нариси з часів війни / Олесь Бабій. – Львів, 1921. – 31 с.
20. Баган О. Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза / Олег Баган // Українські проблеми. – 1998. – № 2. – С. 122–129.
21. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. «Українська література» / О. Р. Баган. – Львів, 2002. – 20 с.
22. Баган О. Коли серце, як на долоні (кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде) / Олег Баган // Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: [повісті]. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 3–12.
23. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм (Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби) / Олег Баган // Наталена Королева. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? Повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 655–669.
24. Багрянний І. А це проти кого диверсія? / Іван Багрянний // Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – Друге видання / упоряд. Олексій Коновал / Іван Багрянний. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 216–219.
25. Барабаш С. Пейзаж Уласа Самчука як модель українського пантеїстичного світу / Світлана Барабаш // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тиливка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 172–178.
26. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2004. – № 3. – С. 15–37.
27. Барабаш Ю. Вибрані студії. Скворода. Гоголь. Шевченко. Передмова В. Панченка / Юрій Барабаш. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». – 744 с.
28. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький / Євген Баран. – Львів: Логос, 1998. – 144 с.

29. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; [пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків] / Пітер Баррі / – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія: «Пролегомени»).

30. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 380–384.

31. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика; Поэтика / [пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова] / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423.

32. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского; [2-е изд., перераб. и доп.] / М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.

33. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука / Юрій Безхутрий // Березиль. – 1996. – № 5–6. – С. 164–179.

34. Безхутрий Ю. Творчість Миколи Хвильового і проблеми українського необароко / Юрій Безхутрий // М. Хвильовий: Проблеми творчості / Тези доповідей міжвузівської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження письменника. – Харків: ХДПШ. – 1993. – С. 38–39.

35. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.

36. Белянин В. Художественный текст как предмет психологического анализа // В. Белянин. Психологическое литературоведение. Текст как отражение миров автора и читателя: монография / Валерий Павлович Белянин. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.

37. Белая Г. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов / Галина Андреевна Белая. – М.: Наука, 1997. – 253 с.

38. Биковський Л. Апостол новітнього українства / Л. Биковський // Юрій Липа: Голос доби і приклад чину: [зб. наук. праць]. – Львів, 2001. – С. 319–323.

39. Биковський Л. Наталена Королева / Л. Биковський // Визвольний шлях. – 1958. – № 3. – С. 21–22.

40. Біла А. Артистична атмосфера Львова міжвоєнного періоду (1920–1930) і проблема альтернативних стилівих напрямів // А. Біла. Український літературний авангард: пошуки, стилівих напрямки: [монографія; вид. друге, доп. і перероб.] / Анна Біла – К.: Смолоскип, 2006. – С. 299–337.

41. Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. / [редкол.: М. К. Гудзій (голова), Д. В. Затонський та ін.; упор. та прим. Ф. П. Погребенник] / Олександр Білецький. – К.: Наукова думка, 1965–1966.

Т. 3: Українська радянська література. Теорія літератури. – 1966. – 608 с.

42. Білецький О. Становлення української радянської прози // Олександр Білецький. Зібрання праць: у 5 т. / [редкол.: М. К. Гудзій (голова), Д. В. Затонський та ін.; упор. та прим. Ф. П. Погребенник] / Олександр Білецький. – К.: Наукова думка, 1965–1966.

Т. 3: Українська радянська література. Теорія літератури. – 1966. – С. 7–37.

43. Бірчак В. Автор про себе / Володимир Бірчак // В. Бірчак. Проти закону: Скрипторій історичної прози. – Львів: Літопис Червоної калини, 1997. – Т. VI. – С. 334–335.

44. Бланшо М. Література и право на смерть // М. Бланшо. От Кафки к Кафке: [пер. с фр. и послесловие Д. Кротовой] / Морис Бланшо. – М.: Логос, 1998. – С. 9–59.

45. Блум Г. Західний канон; книги на тлі епох; [пер. з англ. за загальною редакцією Р. Семківа] / передм. Р. Семківа / Гаролд Блум. – К.: Факт, 2007. – 720 с. – (Серія: «Висока поліція»).

46. Бобинський В. Відчиніть «Вікна» // В. Бобинський. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини / Василь Бобинський. – К.: Дніпро, 1990. – С. 516–518.

47. Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини / Василь Бобинський. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.

48. Бобинський В. Наші автори // В. Бобинський. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини / Василь Бобинський. – К.: Дніпро, 1990. – С. 474–481.

49. Бобинський В. Від символізму – на нові шляхи // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сенника / Василь Бобинський. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 49–51.

50. Бойко Ю. Богдан Лепкий / Юрій Бойко // Нова Україна. – 1942. – № 250. – С. 42.

51. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стилівих шукання // Ю. Бойко. Вибрані праці / Юрій Бойко. – К.: Медекол, 1992. – С. 110–160.

52. Боров Ю. Стиль // Ю. Б. Боров. Естетика. Теорія літератури: Енциклопедический словарь терминів / Юрій Борисович Боров. – М.: ООО «Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 429–433.

53. Боров Ю. Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Боров // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения / [ред. коллегия: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский, И. Ю. Подгаецкая]. – М.: Наука, 1982. – С. 76–90.

54. Бородіца С. Концептуальний погляд на романістику У. Самчука в контексті прози його доби / Світлана Бородіца // Улас Самчук: художне осмислення української долі в ХХ столітті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне-Дермань-Тилівка-Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 124–131.

55. Будзиновський В. Осавул Підкови: Історичні повісті часів козаччини / В'ячеслав Будзиновський. – Львів: Червона калина, 1990. – 375 с.

56. Бурачинська Л. Розмах прози (Довкола новелі в 1937 р.) / Лідія Бурачинська // Назустріч. – 1938. – № 5. – С. 2.

57. Вассиян Ю. Твори / Юрій Вассиян. – Торонто: Євшан-зілля. – 1972. – Т. 1.: Степовий сфінкс: Суспільно-філософські нариси. – 1972. – 287, [1] с.

Т. 2.: Творець із землі зроджений / передм. Ю. Клинового. – 1974. – 127 с.

58. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии; [пер. с нем. Е. Г. Лундберга] / Генрих Вельфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с. – («Художник и знаток»).

59. Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі: Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти. – 2-ге вид. доп. / Оксана Веретюк. – Тернопіль: Тернопільська крайова організація Національної ліги українських композиторів, 2001. – 123 с.

60. Віконська Д. Райська яблінка / Дарія Віконська. – Львів: Книгарня наукового товариства імені Т. Шевченка, 1931. – 89 с.

61. Вільде І. Василь Ткачук: «Золоті дзвіночки» // Ірина Вільде. Незбагненне серце / Ірина Вільде. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 225–227.

62. Вільде І. Василь Ткачук: «Сині чічки» // Ірина Вільде. Незбагненне серце / Ірина Вільде. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 224–225.

63. Вільде І. Незбагненне серце / упоряд., вступ. стаття і прим. М. А. Вальо / Ірина Вільде. – Львів: Каменяр, 1990. – 255 с.

64. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей / Виктор Владимирович Виноградов. – М.: Худож. лит., 1961. – 614 с.

65. Габор В. До історії львівської літературної групи «Дванадцятка» // «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: Антологія урбаністичної прози / Авт. проект, вступ. слово, бібліограф. відом., наук. ред. та прим. Василя Габора / Василь Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – С. 13–28.

66. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики: [пер. з нім. Олександр Мокровольський] / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – Т. 1: Герменевтика. I: Основы философской герменевтики. – 464 с. – (Філософська думка).

67. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори; [пер. з нім.] / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с. – (Філософська думка).

68. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 198–207.

69. Гачев Г. Национальные образы мира: общ. вопросы. Русский. Болгарский. Грузинский. Армянский / [предисл. Е. Сидорова] / Георгий Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 445, [2] с.

70. Гачев Г. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М.: Академический Проект, 2007. – 511 с. – (Технологии культуры).

71. Гачев Г. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с. – (Філософський бестселлер).

72. Гегель Г. В. Эстетика: Лекции по эстетике: в 2-х т. / ред. кол. В. М. Камнев, Ю. В. Перов, К. А. Сергеев, Я. А. Слинин, Ю. Н. Солонин; вст. ст. Ю. В. Перов / Г. В. Ф. Гегель /. – СПб.: Наука, 2001.

Т. I. – 2001. – 622 с.

Т. II. – 2001. – 603 с.

73. Гей Н. Стиль как «внутренняя логика» литературного развития // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX веков / [ред. кол. С. Г. Бочаров, Н. К. Гей, В. В. Кожинов (ответ. редактор), А. С. Мясников, В. Д. Сквозников] / Николай Гей. – М.: Наука, 1974. – С. 345–384.

74. Гейзінга Йоган. Homo Ludens; [пер. з англ. Олександра Мокровольського] / Йоган Гейзінга. – К.: Основи, 1994. – 250 с.

75. Гиршман М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения [ред. коллегия: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский, И. Ю. Подгаецкая] / М. М. Гиршман. – М.: Наука, 1982. – С. 7–18.

76. Гнатишак М. Жінки пишуть повісті / М. Гнатишак // Мета. – 1936. – Ч. 1. – С. 9.

77. Гнатишак М. Література і суспільне життя // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка / Михайло Гнатишак. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 53–63.

78. Гнатишак М. Наші лауреати / Михайло Гнатишак // Дзвони. – 1936. – Ч. 12. – С. 47.

79. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку ХХ сторіч / Михайло Гнатюк. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – 2002. – 208 с.

80. Голгота Василя Кархута: Статті, публікації, бібліографія / ред.-упорядник М. М. Васильчук. – Коломия: Коломийський інститут Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2005. – 76 с.

81. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку ХХ століття / Роман Голод. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 284 с.

82. Горак Р. Перехресні стежки В'ячеслава Будзиновського / Р. Горак // Будзиновський В. Т. Осавул Підкови: Історичні повісті часів козаччини. – Львів: Червона калина, 1990. – С. 368–367.

83. Горак Р. В пошуках духовного хліба / Роман Горак // Дзвін. – 1991. – № 1. – С. 53–56.

84. Гординський С. Модернізм і українське мистецтво / С. Гординський // Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К.: Критика, 2006. – С. 256–260. – (Критич. студії).

85. Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Святослав Гординський. – Львів: Світ, 2004. – 504 с. – (Серія «Ad Fontes – До джерел»).

86. Гординський С. Павло Ковжун / С. Гординський. – Краків-Львів: Укр. вид-во, 1943. – 64 с.

87. Гординський С. Проблема української стихії. З приводу «Нотатника» Юрія Липи // Гординський Святослав. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Святослав Гординський. – Львів: Світ, 2004. – С. 161–165. – (Серія «Ad Fontes – До джерел»).

88. Гординський С. Комплекс оселедця / С. Гординський // Ми. – 1935. – № 4. – С. 155.

89. Гординський Я. Межі реалізму в історичному романі / Я. Гординський // Ми. – Варшава, 1939. – Кн. 1. – С. 73.

90. Горліс-Горський Юрій. Холодний Яр: [документальний роман] / Юрій Горліс-Горський. – Дрогобич: Відродження, 2006. – 429 с.

91. Городнюк Н. Мова культури як фрейм існування літератури // Наталія Городнюк. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Наталія Андріївна Городнюк. – К.: Твім інтер, 2006. – С. 15–29.

92. Гриневичева К. Непоборні: повість, оповідання, новели / упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник / Катря Гриневичева. – Львів: Каменяр, 2004. – 359 с.

93. Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці / Катря Гриневичева. – К.: Дніпро, 1990. – 331 с.

94. Гром'як Р. Розпросторення духовного світу Уласа Самчука / Р. Т. Гром'як // Улас Самчук. OST. Трилогія. – Тернопіль: Джура, 2006. – Т. 3. Втеча від себе. – С. 392–411.

95. Гром'як Р. Давне і сучасне. Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛШЛЕЯ, 1997. – 272 с.

96. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1. / Упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської / Михайло Грушевський. – К.: Либідь, 1993. – 392 с. – («Літературні пам'ятки України»).

97. Гузар З. Книга болю Осипа Туряньського (грані поезиї) / Зенон Гузар // Українське літературознавство: міжвідомчий науковий збірник. – Львів: Світ, 1994. – Вип. 59. – С. 30–39.

98. Гумилев Л. Н. Етногенез і біосфера Землі / Лев Николаевич Гумилев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.

99. Гундорова Т. Femina melancolica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2002. – 271 с.

100. Гундорова Т. Модернізм: сецесійний кітч // Т. Гундорова. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К.: Факт, 2008. – С. 150–165. – (Серія «Висока поліція»).

101. Денисова Т. Джек Лондон: Життя і творчість / Т. Н. Денисова. – К.: Дніпро, 1978. – 124 с.

102. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Л.: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.

103. Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого / В. Державин // Критика. – 1936. – № 5. – С. 48.

104. Державин В. Стиль і стилізація («Українська еміграційна література (1945–1947)») / Володимир Державин // Нариси з поезиї: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри / упоряд., літ. ред. С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 142–175.

105. Державин В. Література і літературознавство: вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Володимир Миколайович Державин; [упоряд. та авт. передм. С. Хороб, авт. приміт. В. Чобанюк]. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 492 с.

106. Дзюба І. Між культурою і політикою / Іван Дзюба. – К.: «Сфера», 1998. – 372 с. – (Бібліотека журналу «Дух і літера»).

107. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 т. [под. ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова]. – Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе; [пер. с нем. под ред. В. А. Куренного] / Вильгельм Дильтей. – М.: Три квадрата, 2004. – 340 с.

108. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времени Возрождения и Реформации / [отв. ред. М. Т. Мильской]; Акад. исслед. культуры; [пер. с нем. М. И. Левиной] / Вильгельм Дильтей. – М.; Иерусалим: Унив. книга и др., 2000. – 463 с. – (Книга света).

109. До наших читачів // Дзвони. – 1931. – № 1. – Зворотна титул. сторінка.

110. Долгов К. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века / К. М. Долгов. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.

111. Донцов Д. Агонія одної доктрини / Дмитро Донцов // ЛНВ. – 1924. – № 1. – С. 56–57.

112. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов [репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто)]. – Львів, 1991. – 295 с.

113. Донцов Д. Наші цілі / Дмитро Донцов // Літературно-Науковий Вісник. – 1922. – № 1. – С. 1.

114. Донцов Д. Сансара / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1928. – № 2–3. – С. 149–158; 256–270.

115. Донцов Д. Туга за героїчним: Постаті та ідеї літературної України / Дмитро Донцов. – К., 2003. – 101 с.

116. Донцов Д. Українсько-советські псевдоморфози / Дмитро Донцов // ЛНВ. – 1925. – № 12. – С. 333.

117. Дончик В. Зупинені миті: Статті, спогади, полеміка / В. Г. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1989. – 351 с.

118. Дончик В. Позбуваючись догм / Віталій Дончик // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5–18.

119. Драгомирецкая Н. Стилевой переход как закономерность исторического процесса / Н. В. Драгомирецкая // Теория литературных стилей: Со-временные аспекты изучения [ред. коллегия: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский, И. Ю. Подгаецкая]. – М.: Наука, 1982. – С. 320–342.

120. Дудко Ф. Кубанська козачка // Збірка українських новель. Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Америці / Федір Дудко. – Нью-Йорк, 1995. – С. 254–265.

121. Дудко Ф. Моя молодість / Федір Дудко. – Нью-Йорк, 1965. – 87 с.

122. Дудко Ф. Отаман Крук. Оповідання / Федір Дудко. – Авгсбург, 1946. – 76 с.

123. Дюрінг С. Орієнталізм / Саймон Дюрінг // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 565–566.

124. Есин А. Стиль // Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды / А. Б. Есин. – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 52–65.

125. Євшан М. Критика; літературознавство; естетика / упор., передмова та прим. Н. Шумило / Микола Євшан. – К.: Основи, 1998. – 658 с.

126. Єндик Р. Регіт Арідника / Ростислав Єндик. – Львів: Винне гроно, 1937. – 267 с.

127. Жив'юк А. Між Сциллою політики і Харибдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука / Андрій Жив'юк. – Рівне: Ліста-М, 2004. – 184 с.

128. Жулинський М. Заявити про себе культурою: Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою / Микола Жулинський. – К.: Генеза, 2001. – 645, [1] с.

129. Жулинський М. «Виконати свій обов'язок перед собою і нацією»: Улас Самчук із вершини століття / Микола Жулинський // Самчук У. Волинь: [роман]: у 3 ч. – К.: ВАТ Вид-во «Київська правда». Т. 1. – 2005. – С. 5–24.

130. Жулинський М. Осінь без патріарха / Микола Жулинський // Самчук У. Ost. Трилогія. – Тернопіль: Джура. Т. 1. – 2005. – С. 5–12.

131. Журба Г. Зорі світ заповідають / Галина Журба // Дзвін. – 1994. – № 10. – С. 17–64.

132. Журба Г. Революція іде / Галина Журба. – Львів: Батьківщина, 1937. – Т. 1. – 229 с.

133. Журба Г. Революція іде / Галина Журба. – Львів: Батьківщина, 1938. – Т. II. – 272 с.

134. Заїкин В. Роман Купчинський. Заметіль. III. У зворах Бескиду: повість зі стрілецького життя / В. Заїкин // Дзвони. – 1933. – Ч. 67 (червень – липень).

135. Зборовська Н. Пояснення до тексту «Українська реконкіста» // Ніла Зборовська. Українська Реконкіста. Анти-роман / Ніла Зборовська. – Тернопіль: Джура, 2003. – С. 4–10.

136. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія / Петро Іванишин. – К.: Академ-видав, 2008. – 392 с. – (Серія «Монограф»).

137. Ільницький М. Рівень літературних стилів і напрямів // Порівняльне літературознавство: В 2 ч. Частина I. Лекційний курс: Навчальний посібник / Микола Ільницький, Василь Будний. – Львів: видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – С. 164–187.

138. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. / М. М. Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

139. Ільницький М. Минувшина – наука на майбутнє / М. М. Ільницький // Юліян Опільський. Твори: в чотирьох томах. – Львів: Каменяр, 1994. Т. 1: [Ду на вас. Ідоли падають. Вовкулака]. – С. 3–16.

140. Ільницький М. Недоорані перелоги / М. М. Ільницький // Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 91–206.

141. Ільницький М. Сторінки стрілецької епопеї / М. М. Ільницький // Микола Матіїв-Мельник. Твори. – Львів, Українська Бібліотека НТШ. – Львів, 1995. – Число 4. – С. 3–17.

142. Ільницький М. М. Історія мисляча // М. М. Ільницький. Людина в історії: [сучас. укр. іст. роман] / М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – С. 10–148.

143. Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: [зб. наук. праць / відп. ред. М. Т. Яценко]. – К.: Наук. думка, 1987. – 310 с.

144. Ірчан М. Твори: у двох томах. – Т. 2: спогади; повісті; новели; оповідання; публіцистика / упоряд., примітки М. М. Острика / Мирослав Ірчан. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.

145. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. / за ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 1: перша половина ХХ ст. – 464 с.

146. Іщенко Ю. Деякі паралелі барокового та постмодерного дискурсу / Ю. Іщенко // Філософська думка. – 2006. – № 5. – С. 91–109.

147. Кавун Л. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня доктора філолог. наук: спец. 10. 01. 01. «Українська література» / Л. І. Кавун. – К., 2007. – 35 с.

148. Капій М. Країна блакитних орхідей: [повість] / Мирослав Капій. – Львів: Новий час, 1932. – 160 с.

149. Капій М. Талісман // Потойбічне: Українська готична проза ХХ ст. / упоряд., вступне слово, бібліографічні відомості Ю. Винничука / Мирослав Капій. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005. – С. 260–273. – (Серія «Готика»).

150. Караванський С. «З Василем Кархутом...» / С. Караванський // Визвольний шлях [Лондон]. – 1987. – Січень. – С. 116.

151. Кархут В. Цупке життя: новелі / Василь Кархут. – Львів: Батьківщина. – 1937. – 95 с.
152. Кассирер Э. Сила метафори / Э. Кассирер // Теория метафоры: сборник; [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 33–44.
153. Качуровський Ігор. Новела як жанр. Науково-популярна розвідка / Ігор Качуровський. – Буенос-Айрес, 1958. – 30 с.
154. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парназизму / Ігор Качуровський // Клен Ю. Твори. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1. – С. 5–22.
155. Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет / Сергій Квіт. – К.: Видавничий центр «Київський університет», 2000. – 260 с.
156. Керницький І. Леонід Мосендз. Останній пророк / Іван Керницький. – Київ–Філадельфія, 1960. – № 3–4. – С. 72–73.
157. Керницький І. Мій світ // Іван Керницький. Святоіванські вогні: новели / упоряд. та передм. Р. І. Іваничука / Іван Керницький. – Львів: Каменярь, 1991. – С. 11–17.
158. Керницький Іван. Герой передмістя / Іван Керницький. – Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2003. – 260 с.
159. Кирилук А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла: [монографія] / Александр Кирилук. – Одесса: Астропринт, 1998. – 114 с.
160. Кінан Е. Російські історичні міфи; [пер. В. Шовкуна] / Едвард Кінан. – К.: Критика, 2001. – 273 с.
161. Клиновий Ю. Дещо про призабутого майстра української новелі // Василь Софронів-Левицький. Липнева отрута. Вибране. «Новий шлях» / Юрій Клиновий. – Торонто–Вінніпег, 1972. – С. V–XXV.
162. Клиновий Ю. Єндик, Ростислав. Жага: новелі / Клиновий Ю. // Моїм синам, моїм приятелям. Статті й есеї / Ю. Клиновий. – Едмонтон – Торонто, 1981. – С. 555–559.
163. Клочек Г. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 54–73.
164. Клочек Г. «Художній світ» як категорійне поняття // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 73–102.
165. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча вітчизняної рецептивної поезики // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. Збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редак-

- ційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 123–138.
166. Ковалів Ю. Стиль / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
167. Коваль Р. «Україна... Чому це слово таке болоче?!» / Р. Коваль // Юрій Горліс-Горський, Холодний Яр: [документальний роман]. – Дрогобич: Відродження, 2006. – С. 4–20.
168. Ковальчук М. Романи Кліма Поліщука в контексті художнього осмислення подій української революції 1917–1920 років / М. Ковальчук // Вісник КНУ: Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2003. – № 14. – С. 31–34.
169. Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. – 1976. – С. 30–100.
170. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу; [пер. з нім.] / Райнгарт Козеллек. – К.: Дух і літера, 2005. – 380 с.
171. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії [пер. з нім.] / Райнгарт Козеллек. – К.: Дух і літера, 2006. – 436 с.
172. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х рр. ХХ ст. / Мар'яна Комариця. – НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділення «Науково-дослідний центр періодики». – Львів, 2007. – 328 с.
173. Кормилов С. И. Теоретические аспекты художественного историзма / С. И. Кормилов // Проблема историзма в русской советской литературе: 60–80-е годы / отв. ред. Н. М. Фельд. – М.: Наука, 1986. – С. 67–150.
174. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / Наталена Королева. – Дрогобич: Відродження. – 2007. – 669 с.
175. Королева Н. Сон тіні // Наталена Королева. Предок: [іст. повісті; легенди старокиївські] / Наталена Королева. – К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
176. Королева Н. Молитовник / Наталена Королева // Збірка українських новель. – Вид-во Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Америці. – Нью-Йорк, 1995. – С. 265–283.
177. Косач Ю. До проблеми історичної повісті / Юрій Косач // Назустріч. – 1938. – № 4. – С. 1–2.
178. Косач Ю. Рубікон Хмельницького: [роман] / Юрій Косач. – К.: Україна, 2001. – 252, [2] с.
179. Косач Ю. Українська література і Юрій Липа // Липа Юрій. Голос доби і приклад чину: [зб. наук. праць] / Юрій Косач. – Львів, 2001. – С. 344–358.
180. Косач Ю. Чарівна Україна / Юрій Косач // Київська Старовина. – 1998. – № 4. – С. 58–76.
181. Косач Ю. Тексти, інтерпретації, коментарі / Юрій Косач // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд.

В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 352 с. – (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).

182. Костельник Г. Рецензії. Іван Чернява: На Сході – ми! Фільм прийдешнього / Г. Костельник // Дзвони. – 1932. – Ч. 7 / 8 (16 / 17). – С. 581–584.

183. Костюк Г. Образотворець «Времени лотога» / Г. Костюк // Українське слово: [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] у 3 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 2. – С. 499–514.

184. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. / М. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2004.

Т. 1. – 2004. – 336 с.

Т. 2. – 2004. – 386 с.

185. Кравців Б. Леонід Мосендз і його «Останній пророк» // Мосендз Леонід. Останній пророк / Богдан Кравців. – Торонто, 1960. – С. V–XXXII.

186. Кримський С. Персоніфікація як формоутворення людського буття // С. Кримський. Запити філософських смислів / Сергій Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 34–46.

187. Кримський С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом: Національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу / Сергій Кримський. – Віче. – 1993. – Серпень. – С. 76–83.

188. Крип'якевич І. Історія України / Відп. редактори Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович / І. П. Крип'якевич. – Львів: Світ, 1990. – 520 с. – («Пам'ятки історичної думки України»).

189. Криса Б. Необароко Юрія Липи / Богдана Криса // Антипролог: Збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. – К.: ВД «Стилос», 2007. – С. 393–402.

190. Кругликов В. Образ «человека культуры» / отв. ред. Б. Т. Григорьян; АН СССР, Ин-т философии / Витим Александрович Кругликов. – М.: Наука, 1988. – 150, [2] с.

191. Крушельницька Л. Рубали ліс... (Спогади галичанки) / Лариса Крушельницька. – Львів – Нью-Йорк, 2001. – 260 с.

192. Крушельницький А. «У горячці 41» / А. Крушельницький // Нові шляхи. – 1932. – № 2. – С. 117–118.

193. Кульчицький О. Світовідчужання українця // Олександр Кульчицький. Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48–66.

194. Кульчицький О. Український персоналізм / О. Кульчицький. – Мюнхен – Париж, 1985.

195. Кундера М. Нарушенные завещания: эссе; [пер. с фр. М. Таймановой] / Милан Кундера. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 288 с.

196. Купчинський Р. Заметіль. Ш. У зворах Бескиду: Повість зі стрілецького життя / Роман Купчинський. – Львів: Червона Калина, 1933. – 177 с.

197. Курдидик Я. Шість писанок / Ярослав Курдидик // Неділя. – 1934. – 8 квітня. – С. 5.

198. Кухар-Онишко О. Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія / О. Кухар-Онишко. – К.: Вища школа, 1985. – 172 с.

199. Кьєркегор С. Наслаждение и долг / Сьорен Кьєркегор; [пер. с дат.]. – Ростов: Фенікс, 1998. – 414 с.

200. Кьєркегор С. Страх и трепет / Сьорен Кьєркегор; [пер. с дат.] – М.: Республика, 1993. – 383 с.

201. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. Кирилл Семенов]. – К.: София; М.: ИД «Гелиос», 2002. – 256 с.

202. Лавріненко Ю. Література вітаїзму / Юрій Лавріненко // Ю. Лавріненко. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. М. К. Наненка – К.: Вид. центр «Посвіта», 2001. – С. 753–783.

203. Лебедівна Л. Західноукраїнська проза 20–30-х років ХХ століття: проблема неоромантизму (О. Турянський, Р. Купчинський, А. Чайковський, А. Лотоцький, Б.-І. Антонич, К. Гриневичева): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10. 01. 01. – «Українська література» / Л. І. Лебедівна. – К., 2007. – 20 с.

204. Лепкий Б. Мотря. Історична повість у двох томах // Богдан Лепкий. Мазепа. Трилогія. Мотря / Лепкий Богдан. – Львів: Червона Калина, 1991. – 388 с.

205. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин / Богдан Лепкий. – Львів: Червона Калина, 1991. – 450 с.

206. Лепкий Б. Писання: В 2-х т. – Т. 1. / Богдан Лепкий. – Київ – Ляйпціг, 1921. – 426 с.

207. Липа Ю. Бій за українську літературу / [упорядкув., приміт. та післямова Л. В. Череватенка]. – К.: [КП «Ред. журн. «Дніпро»], 2004. – 350, [1] с. – (Бібліотека журналу «Дніпро»).

208. Липа Ю. Козаки в Московії: [роман із XVII століття]. – 4-те вид. / Юрій Липа. – К.: Видавництво імені Олени Теліги; журнал «Дніпро», 2000. – 176 с.

209. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Львів: вид-во Львівського Товариства укр. мови ім. Т. Г. Шевченка «Просвіта», 1992. – 270 с.

210. Липа Ю. Рубан // Ю. Липа. Козаки в Московії: [історичний роман. Новели] / Юрій Липа. – Львів: Червона Калина, 1995. – С. 182–229.

211. Липинський В. Листи до братів-хліборобів про ідею і організацію українського монархізму / В'ячеслав Липинський. – Мюнхен: [б. в.], 1946. – Ч. 3, зошит 1: – 1946. – 92 с.

212. Липинський В. Релігія і церква в історії України / [передм. М. Слабошпицького; ред. Л. Лупій] / В. Липинський. – К.: Рада, 1995. – 96 с.

213. Литвиненко Т. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація / Тетяна Литвиненко. – Суми: Слобожанщина, 2001. – 164 с.

214. Литература «Потока сознания» // Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – С. 223–224. [1]

215. Лиханський Якуб З. Риторика / Якуб Лиханський // Література. Теорія. Методологія; [пер. з польськ. С. Яковенка] / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 470–514.

216. Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля / А. Ф. Лосев // Контекст-1975. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 211–240.

217. Лосев А. Проблема художественного стиля / Алексей Федорович Лосев. – К.: Киевская академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.

218. Лясковец М. Микола Хвильовий: легенда та дійсність / М. Лясковец. – Зальцбург–Інсбрук: Звено, 1948. – 23 с.

219. Магас М. Краще смерть, ніж зрада / М. Магас // Літопис Червоної калини. – 1995. – Ч. 10–12 (16–18). – С. 36–37.

220. Макаров А. Світло українського бароко. / Анатолій Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.

221. Макурєнкова С. Онтологія слова: апологія поета. Обретение Атлантиды / Светлана Александровна Макурєнкова. – М.: Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.

222. Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу / [упорядкув. і передм. Григорія Сивокоця; прим. Р. Б. Харчук] / Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.

223. Маланюк Є. Буряне поліття // Маланюк Євген. Книга спостережень: статті про літературу / [упорядкув. і передм. Григорія Сивокоця; прим. Р. Б. Харчук] / Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – С. 210–227.

224. Маланюк Євген. Леонід Мосендз. В п'яту річницю смерті // Є. Маланюк. Книга спостережень: [проза] / Євген Маланюк. – Торонто, 1962 – Т. 1. – С. 243–246.

225. Маланюк Є. Спізнене покоління (Леонід Мосендз і інші) // Маланюк Євген. Книга спостережень: статті про літературу / [упорядкув. і передм. Григорія Сивокоця; прим. Р. Б. Харчук] / Маланюк Євген. – К.: Дніпро, 1997. – С. 310–329.

226. Маланюк Є. Чупринка і проблеми біографії // Маланюк Євген. Книга спостережень: статті про літературу / [упорядкув. і передм. Григорія Сивокоця; прим. Р. Б. Харчук] / Маланюк Євген. – К.: Дніпро, 1997. – С. 227–231.

227. Мариненко Ю. До проблеми концепції людини в романі Уласа Самчука «Темнота» / Ю. Мариненко // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тилівка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 131–139.

228. Мариненко Ю. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня

доктора філол. наук: спец. 10. 01. 01. – «Українська література» / Ю. В. Мариненко. – Львів, 2007. – 32 с.

229. Марко В. Стежки до тайни слова: літературознавчі й методичні студії. Навч. посібник / Василь Марко. – Кіровоград: Степ, 2007. – 264 с.

230. Марко В. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії: (На матеріалі сучасної української прози): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10. 01. 01 «Українська література»; 10. 01. 08 «Журналістика» / В. П. Марко. – К., 1992. – 44 с.

231. Матіїв-Мельник М. Дух степів – чи отаманщина // Матіїв-Мельник М. Твори / Микола Матіїв-Мельник. – Львів: Наук. тов.-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1995. – Число 4. – С. 580–586. – (Бібліотека НТШ).

232. Матіїв-Мельник М. Нова повість з часів визвольної війни // Матіїв-Мельник М. Твори / Микола Матіїв-Мельник – Львів: Наук. тов.-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1995. – Число 4. – С. 577–580. – (Бібліотека НТШ).

233. Матіїв-Мельник М. Твори / Микола Матіїв-Мельник. – Львів: Наук. Т-во ім. Т. Шевченка, 1995. – Число 4. – 641 с.

234. Мафтин Н. «...Бо Україні потрібні її діти» (новела В. Стефаніка «Марія») / Н. В. Мафтин // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 41–44.

235. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: Неповторність індивідуального голосу: [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ: Плай. – 1998. – 116 с.

236. Мафтин Н. Український космос Уласа Самчука / Наталя Мафтин // Слово і час – 2006. – № 4. – С. 76–79.

237. Мафтин Н. «Оцінний рівень» новелістики Григорія Косинки / Наталя Мафтин // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Філологія; [редкол.: В. Г. Матвіїшин (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – Вип. ІХ–Х. – С. 172–179.

238. Мафтин Н. «Щоб запалити іскру любові до Всесвіту...» / Наталя Мафтин // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 49–54.

239. Мафтин Н. Антеїзм як світоглядна основа новелістичного мислення Василя Стефаніка та Григорія Косинки / Н. В. Мафтин // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / за ред. проф. П. П. Кононенка. – К., 2005. – Т. 6. – С. 176–186.

240. Мафтин Н. Західноукраїнська проза міжвоєнного десятиліття ХХ ст.: ідейно-тематичний спектр / Наталя Мафтин // Українознавчі студії. Науково-теоретичний журнал Інституту українознавства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаніка / Головний редактор В. Грещук. – 2005–2006. – № 6–7. – С. 230–244.

241. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти: [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаніка, 2008. – 356 с.

242. Мафтин Н. Із призабутої спадщини. Новела Миколи Дерлиці «Пташенята» // Обрії. – 1996. – № 1. – С. 55–57.

243. Мафтин Н. Еманация духовного подвигу січового стрілетства в західноукраїнській прозі 20-30-х років ХХст. / Наталія Мафтин // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – Серія: філологія (літературознавство); [редкол.: В. Г. Матвіїшин (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ: видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006–2007. – Вип. XIII–XIV. – С. 34–41.

244. Мафтин Н. Етнопсихологічна парадигма новелістики Уласа Самчука / Наталія Мафтин // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 157–166.

245. Мафтин Н. Європоцентризм художнього мислення Ю. Косача / Н. В. Мафтин // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. № 836. Серія: філологія. Вип. 54 / Відповідальний за випуск Ю. М. Безхутрий. – Харків, 2008. – С. 273–277.

246. Мафтин Н. Жанр новели в літературному процесі Галичини початку ХХ ст. / Наталія Мафтин // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: філологія; [редкол.: В. Г. Матвіїшин (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – Вип. II. – С. 52–57.

247. Мафтин Н. Жанрово-стильова своєрідність малої прози Леся Мартовича / Наталія Мафтин // Зарубіжна література в навчальних закладах – 2002. – № 2. – С. 50–51.

248. Мафтин Н. Загроза людяного в людині. Еросно-танатосна парадигма фрейдизму як генеральний алгоритм побудови новелістичного сюжету: В. Підмогильний «Ваня» – І. Чернява «Екзекуція» / Наталія Мафтин // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. Науково-методичний та літературно-мистецький журнал. – 2008. – № 7–8 (70–71). – С. 130–137.

249. Мафтин Н. Західноукраїнська та польська проза міжвоєнного двадцятиліття: етноцентричні й поліцентричні аспекти / Наталія Мафтин // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: філологія (Літературознавство); [редкол.: В. Г. Матвіїшин (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ: видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – Вип. XVII–XVIII. – С. 92–97.

250. Мафтин Н. Імператив національної ідентичності у прозі Галини Журби / Наталія Мафтин // Слово і час – 2008. – № 12. – С. 39–46.

251. Мафтин Н. Міфологема «повернення» як сюжетно-композиційне підґрунтя реалізації новелістичного мислення твору Ю. Яновського «Поворот» / Н. В. Мафтин // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. № 798. Серія: філологія. Випуск 53. / Відповідальний за випуск Ю. М. Безхутрий. – Харків, 2008. – С. 175–180.

252. Мафтин Н. Міфологема ритуального жертвоприношення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана «Княжна» та «Перший розподіл» / Наталія Мафтин // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 38–47.

253. Мафтин Н. На березі вічності: модель художнього світу прози Б.-І. Антонича / Наталія Мафтин // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 51–56.

254. Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (Про новелістику Марка Черемшини) / Наталія Мафтин // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 20–24.

255. Мафтин Н. Риси експресіоністичної поетики малої прози Степана Тудора / Н. В. Мафтин // Література в контексті культури: зб. наук. праць / ред. кол.: В. А. Гусев (відп. редактор) та ін. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2007. – Вип. 17. – С. 169–179.

256. Мафтин Н. Специфіка новелістичного мислення Василя Стефаника / Наталія Мафтин // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 297–306.

257. Мафтин Н. Специфіка реалізації новелістичного типу мислення в малій прозі Юрія Липи / Наталія Мафтин // Історико-філологічний журнал Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова / відпов. ред. В. Полтавчук. – 2008. – № 15. – С. 33–43.

258. Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Наталія Мафтин // Слово і час – 2003. – № 12. – С. 42–49.

259. Мафтин Н. Страждаючи від кохання... Утверджуючи життя: Еросно-танатосна парадигма новелістики Юрія Федьковича / Наталія Мафтин // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 4–5 (47–48). – С. 169–175.

260. Мафтин Н. Творчість Ф. Дудка та К. Поліщука в контексті історичних та естетичних вимірів доби // Наталія Мафтин / Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківський національний педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. – Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2009. – Т. 13. – С. 85–96. – (Нова серія).

261. Мафтин Н. Типологія новелістичного мислення ранньої прози Ірини Вільде / Наталія Мафтин // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 394–398. – Слов'янська філологія: зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2008. – С. 316–322.

262. Мафтин Н. Віталізація смерті як домінанта поетики експресіоністичної новелістики Кліма Поліщука / Н. В. Мафтин // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Серія: Філологія. – Харків, 2007. – Вип. 50, № 765. – С. 115–121.

263. Мафтин Н. Мала проза Наталени Королевої: у вимірах антропології й поетики / Наталія Мафтин // Наукові записки. – Вип. 79. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 268–274.

264. Мейзерська Т. «Призначення України» Юрія Липи: проблема державності і міфологізація історії / Тетяна Мейзерська // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття: матеріали Всеукр.

наук. конф. (Одеса, 27–28 квітня 2000 р.) – Одеса: Астропринт, 2000. – С. 16–22.

265. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка / Т. С. Мейзерська. – Одеса: Astroprint. – 1977. – 127 с.

266. Мелетинский Е. Различные виды мифологизации в современном романе / Е. М. Мелетинский // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – 3-е изд., репринтное. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 358–372.

267. Мельничук Б. Випробування істиною / Б. І. Мельничук. – К.: ВЦ «Академія», 1996. – 272 с.

268. Миропільський В. На крилах фантазії / В. Миропільський // Дзвони. – 1932. – Ч. 9 (18). – С. 626–628.

269. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. – Т. 1. – 627 с.

270. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої / О. Мишанич // Королева Н. Предок: Іст. повісті; легенди старокіївські. – К.: Дніпро, 1991. – С. 633–653.

271. Мишанич О. Катря Гриневичева та її історичні повісті / О. Мишанич // Катря Гриневичева. Шестикрилець. Шоломи в сонці. – К.: Дніпро, 1990. – С. 314–331.

272. Мірчук І. Історично-ідеологічні основи теорії III Риму / Іван Мірчук. – Мюнхен: Церк.-Археогр. Ком. Апост. Візитатора для українців у Західній Європі, 1954. – 64 с. – (Праці членів Церковно-Археографічної Комісії Апостольського Візитатора для українців у Західній Європі).

273. Мовчан Р. «Морозів хутір» Уласа Самчука / Раїса Мовчан // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 73–86.

274. Мовчан Р. Привид реалізму, або Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму / Раїса Мовчан // Українська мова й література в середніх школах... – 2005. – № 3. – С. 108–115.

275. Мовчан Р. Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму / Раїса Мовчан // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські береги, 2005. – С. 50–58.

276. Моклиця М. Метод і жанр роману У. Самчука «Волинь» / Марія Моклиця // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські береги, 2005. – С. 145–157.

277. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – [2-е вид., доп. і перероблене] / Марія Моклиця. – Луцьк: РВВ «Вежа», 2002. – 390 с.

278. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща // Володимир Моренець. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». – 2002. – 327 с.

279. Мороз В. Горіти надзвичайним світлом... / Валентин Мороз // Липа Ю. Призначення України. – Просвіта. – Львів: Вид-во Львівського Товариства укр. мови ім. Т. Г. Шевченка «Просвіта». – С. 3–11.

280. Морозюк В. Крик простих душ / Василь Морозюк // Перевал. – 2002. – № 3. – С. 11–112.

281. Мосендз Л. Людина покірна / Леонід Мосендз. – Вінніпег, 1951. – 142 с.

282. Мосендз Л. Помста: [оповіді] / Леонід Мосендз. – Прага, 1941. – 157 с.

283. Набитович І. Універсум *sacrum*'u в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): [монографія] / Ігор Набитович. – Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.

284. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Граалю. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 222 с.

285. Набитович І. Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої) / Ігор Набитович // Наталена Королева. Без кориня. Во дні они. *Quid est Veritas?* Повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 3–36.

286. Наєнко М. Прозові вершини нашого бароко (Спроба нового прочитання) / М. Наєнко // Вісник (Літературознавчі студії) Київського міжнародного університету. – К., 2004. – Вип. 6. – С. 24–53.

287. Наєнко М. «Відвернули... культурну смерть України». Про антологію Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» / Наєнко М. К. // Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редактув. і передм. проф. Наєнка М. К. – К.: Вид. центр «Посвіта», 2001. – С. 3–12.

288. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / С. Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1981. – 286 с.

289. Наливайко Д. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Дмитро Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: [зб. наук. праць / відп. ред. М. Т. Яценко]. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 3–42.

290. Нигрицький Л. [Лужницький Григор]. Леонід Мосендз / Л. Нигрицький // Новий Час. – 1937. – 2 травня. – (№ 96). – С. 17–18.

291. Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: оповідання / упоряд., вступ. ст., післям. ред. Б. Рубчака / Богдан Нижанківський. – К.: Світовид, 1995. – 285 с.

292. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с. («Університетські діалоги», № 4).

293. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: прелюдия к философии будущего / [пер. с нем. Н. Полилива] / Фридрих Ницше // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Esse Homo: сборник. – Минск: ООО «Попурри», 1997. – С. 57–257.

294. Новикова М. Міфосвіт Антонича / М. О. Новикова // Антонич Богдан-Ігор. Вибране / передмова М. О. Новикової. – К.: ВАТ Вид-во «Київська правда», 2003. – С. 5–18.

295. Новикова М. Міфосвіт Антонича: біос та етос / М. Новикова // Новикова М. Міфи та місія. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – С. 301–314.

296. Новиченко Л. Стильові складники багатства сучасної прози // Новиченко Л. М. Від учора до завтра: літературно-критичні статті / Леонід Новиченко. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 122–139.

297. Огієнко І. Ткачук Василь: «Зимова мелодія» / Іван Огієнко // Рідна мова. – 1939. – Ч. 3. – С. 7.

298. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) / Р. Олійник-Рахманний. – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.

299. Опільський Ю. Твори: в чотирьох томах / Юліан Опільський. – Львів: Каменяр, 1994. Т. 1: [Іду на вас. Ідоли падають. Вовкулака] – 1994. – 424 с.

300. Опільський Ю. Сумерк. // Юліан Опільський. Твори: в чотирьох томах / Ю. Опільський. – Львів: Каменяр, 1994. Т. 2: Золотий лев; Сумерк. 1994. – С. 45–352.

301. Ордівський С. Чорна ігуменя: [історико-пригодницькі повісті] / Семен Ордівський. – Львів: Червона калина, 1994. – 411 с.

302. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва і другі роботи: сб. / [пер. с исп. С. Васильевой и др.; послесл. Н. Матяш] / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 638 с. [1] (Антологія літературно-естетическої думки).

303. От [Тарнавський Остап]. Останній пророк / Ідеологічно-моральний трактат Мосендза // Остап Тарнавський. Листи до приятелів / Остап Тарнавський. – 1960. – № 9. – С. 3–6.

304. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія [2-ге вид., переробл. і доп.] / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

305. Павличко С. Ще один сюжет. Психопатичний / Психоаналітичний дискурс як компонент української модерності // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія [2-ге вид., переробл. і доп.] / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – С. 237–278.

306. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / ред. рада: Валерій Шевчук та ін.; Вступна стаття Івана Дзюби / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – 447 с. – (Серія «Українська модерна література»).

307. Панченко В. Неубієнна література: Дослідницькі етюди / Володимир Панченко. – К.: Твім інтер, 2007. – 440 с.

308. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ століття / Володимир Панченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 9–17.

309. Пахаренко В. Українська поезика / Василь Пахаренко. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.

310. Пахаренко В. Основи теорії літератури / В. І. Пахаренко – К.: Генеза, 2007. – 296 с.

311. Пеленський Є.-Ю. Українські поети 20-х років / Євген-Юрій Пеленський // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років; хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеника. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 116–124.

312. Печарський А. Поезика творчості Осипа Турянського: монографія / Андрій Печарський. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 202 с.

313. Підмогильний В. Ваня / Валер'ян Підмогильний // В. Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; ред. тому В. Г. Дончик / Валер'ян Підмогильний. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.

314. Пінчук С. Улас Самчук / Степан Пінчук // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 11–17.

315. Піхманець Р. Психологія художньої творчості: теоретичні та методологічні аспекти / Роман Володимирович Піхманець. – К.: Наук. думка, 1991. – 164 с.

316. Плетенчук Н. Антропологічна проєкція просторової моделі світу у трилогії «Волинь» Уласа Самчука / Наталя Плетенчук // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. 11–13 травня 2005 р. (Рівне–Дермань–Тілявка–Кременець). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 38–50.

317. Погребенник Ф. Катря Гриневичева як письменниця і людина / Ф. П. Погребенник // Гриневичева К. Непоборні: повість, оповідання, новели / упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник. – Львів: Каменяр, 2004. – 359 с.

318. Погребенник Ф. Тихий сум Галини Журби / Федір Погребенник // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 34–35.

319. Подгаецкая И. Границы индивидуального стиля / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения [ред. коллегия: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский, И. Ю. Подгаецкая]. – М.: Наука, 1982. – С. 32–59.

320. Поліщук К. Гуляйпільський «батько»: [роман у двох частинах] / Клим Поліщук. – Львів: Фенікс, 1991. – 221 с.

321. Поліщук Я. Література як геокультурний проєкт: монографія / Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с. (Серія «Монограф»).

322. Поліщук Я. Сепесія в поезії «Молодої Музи» // Поліщук Ярослав. Література як геокультурний проект: монографія / Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – С. 189–204. (Серія «Монограф»).
323. Поліщук Я. Чи можлива реінкарнація історії // Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія / Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – С. 86–114. (Серія «Монограф»).
324. Поліщук Я. Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби / Ярослав Поліщук // Дивослово: укр. мова й література в навчальних закладах – 2004. – № 7. – С. 26–29.
325. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Геннадий Николаевич Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 330 с.
326. Потебня А. Слово и миф / А. Потебня [сост., подгот. текста и прим. А. Л. Топоркова; предисл. А. К. Байбурина]. – М.: Правда, 1989. – 622 с. [1]. – (Из истории отечественной философской мысли).
327. Потебня О. Естетика і поетика слова / Олександр Опанасович Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
328. Про автора // Поліщук Клим. Гуляйпільський «батько»: роман у двох частинах. – Львів: Фенікс, 1991. – С. 3–4.
329. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-х – початку 30-х років ХХ століття [вид. 2-ге, доп.] / Володимир Працьовитий. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.
330. Процишин Ж. Молоде покоління / Жигмонт Процишин. – Львів: Стрибожич, 1933. – 172 с.
331. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикёр // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
332. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами. 1919–1941 роки / Б. Романенчук // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. – Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Т. ССХІІ. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С. 232–255.
333. Романов С. М. Исторична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років ХХ ст.: дис. ... кандидата філол. наук: 10. 01. 01. / Романов Сергій Миколайович. – Луцьк, 2009.
334. Рубчак Б. Вирішальні зустрічі (Про оповідання Богдана Нижанківського) // Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: оповідання / упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б. Рубчака / Богдан Рубчак. – К.: Світовид, 1995. – С. 260–279.
335. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький. – Львів: [накладом вид. спілки «Діло» у Львові], 1936. – 438, [1] с.
336. Рудницький М. Між ідеєю і формою / М. Рудницький // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеника. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 127–134.

337. Рудницький М. Ткачук Василь: «Весна» / Михайло Рудницький // Література і мистецтво. – 1940. – № 1. – С. 7.
338. Руснак І. «Я був повний Україною...»: Художня історіософія Уласа Самчука: монографія / Ірина Руснак. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – 406 с.
339. Руснак І. Повесть Юрія Липи «Рубан» / Ірина Руснак // Липа Юрій: Голос доби і приклад чину: зб. наук. праць. – Львів, 2001. – С. 126–135.
340. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / С. Савченко // Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини / [за ред. С. Савченка]. – К.: Сяйво, 1929. – С. 9–63.
341. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 544–559.
342. Салига Т. Імператив: літературознавчі статті, критика, публіцистика / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
343. Салига Т. Продовження: літературно-критичні студії / Т. Ю. Салига. – Львів: Каменярь, 1991. – 254 с.
344. Салига Т. Відлитий у строфи час: літературно-критичні статті / Тарас Салига. – Львів, 2001. – 328 с.
345. Салига Т. Вокатив (Літературно-публіцистичні статті) / Тарас Салига. – Львів, 2002. – 244 с.
346. Салига Т. Вогнем пречистим / Тарас Салига. – Львів: Світ, 2004. – 184 с.
347. Салига Т. Воздвиження храму / Тарас Салига. – Львів: Світ, 2008. – 504 с.
348. Салига Т. Бо заметілями курилися дороги / Т. Салига // Купчинський Р. Заметіль. ІІІ. У зворах Бескиду: повість зі стрілецького життя. – Львів: Каменярь, 1991. – С. 133–143.
349. Самчук У. Велика література. Доповідь У. Самчука на І з'їзді Мистецького українського руху (МУР), грудень 1945 р. / Улас Самчук // Самчук Улас. Роздуми про літературу: зб. літ.-крит. статей / упоряд., примітки, післямова М. Я. Гона. – Рівне, 2005. – С. 8–28.
350. Самчук У. Віднайдений рай / Улас Самчук. – Львів: Друкарня видавничої спілки «Діло», 1936. – 167 с.
351. Самчук У. Волинь: [роман]: у 3 ч. / передм. М. Г. Жулинського / Улас Самчук. – К.: ВАТ «Вид-во «Київська правда». – 2005. Т. 1. – 2005. – 584 с.
352. Самчук У. Гори говорять! [роман]: у 2 ч. / Післямова А. Жив'юка / Улас Самчук. – Ужгород, 1996. – 271 с.
353. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості / Улас Самчук // Самчук У. Роздуми про літературу: збірник літературно-критичних статей / упоряд., примітки, післямова М. Я. Гона. – Рівне, 2005. – С. 49–67.
354. Самчук У. Юність Василя Шеремети: [роман] / Улас Самчук. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 328 с.

355. Самчук У. Волинь: [роман]: у 3 ч. / Улас Самчук. – Острого-Львів: Вид-во НаУОА, «Сполом», 2005. – 632 с.
356. Самчук У. Марія. Хроніка родинного життя: роман / підгот. тексту та післямова С. П. Пінчука / Улас Самчук. – К.: Рад. письменник, 1991. – 190 с.
357. Самчук У. Чого не гоїть огонь: [роман] / Улас Самчук. – К.: Укр. письменник, 1994. – 233 с.
358. Самчук Улас. Кулак: [роман] / Улас Самчук. – Чернівці, Бібліотека «Самостійної думки», 1937. – 216 с.
359. Свістольнікова О. Жанрові моделі історичної прози в українській і польській критиці 20–30-х років ХХ сторіччя / О. Свістольнікова // ТЕКА KOMISJI POLSKO-UKRAINSKICH ZWIĄZKÓW KULTURO-WYCH. – LUBLIN, 2004. – Т. 1. – С. 179–187.
360. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Любомир Тадейович Сенік. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 239 с.
361. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
362. Сивокінь Г. Аксиологічна сутність і теоретичний зміст «європейськості» в українській літературі епохи бароко / Г. М. Сивокінь // Сивокінь Г. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – С. 129–135.
363. Сивокінь Г. Ментальність, біографія і творчість (Євген Маланюк) / Г. М. Сивокінь // Самототожність письменника: до методології сучасного літературознавства: колективна монографія / [відп. ред. Г. Сивокінь]. – К.: Українська книга, 1999. – С. 135–153.
364. Сивокінь Г. Степан Тудор / Григорій Сивокінь // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.: [підручник / за ред. В. Г. Дончика]. – Кн. 1: Перша половина ХХ ст. – К.: Либідь, 1998. – С. 341–343.
365. Сімович В. Літературна нагорода 1934 р. / Василь Сімович // Сімович Василь. Праці у 2-х томах: Літературознавство. Культура / упоряд. Л. Ткач, О. Івасюк, за участю Р. Пилипчука, Я. Погребенника, передмова Ф. Погребенника. – Чернівці, 2005. – Кн. ХХІ, т. 2. – С. 396–397.
366. Скупейко Л. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) / Лукаш Скупейко // Постаті і тексти (з історії української літератури): зб. статей / відп. ред. Сивокінь Григорій Матвійович. – К.: Фенікс, 2007. – С. 24–57.
367. Сміт Е. Національна ідентичність; [пер. з англ. П. Таращук] / Ентоні Сміт. – К.: Основи, 1994. – 222, [1] с.
368. Соколов А. Теорія стиля / Александр Николаевич Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.

369. Сокровенне: Антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ століття / упоряд. і вступ. стаття Л. Табачин. – Івано-Франківськ, 2002. – 245 с.
370. Сорокін О. Реалізація геополітичних поглядів Юрія Липи в романі «Козаки в Московії» / О. Сорокін // Треті Липівські читання: Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. / упоряд. Г. Дольник. – Одеса: Друк, 2007. – С. 116–123.
371. Софронів-Левицький В. Липнева отрута. Вибране / Василь Софронів-Левицький. – Торонто–Вінніпег: Новий шлях, 1972. – 151 с.
372. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / Гаятрі Співак // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 540–544.
373. Стефанік В. Виводили з села / Василь Стефанік // Стефанік В. Твори / упоряд., підготов. текстів та примітки В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника. – К.: Дніпро, 1964. – С. 35–36.
374. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Лідія Стефановська. – К.: Критика, 2006. – 312 с.
375. Тмарченко Н. Повесть как литературный жанр // Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра): монографія / Натан Давидович Тмарченко. – М.: Intrada, 2007. – С. 14–41.
376. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного: [пер. з англ.] / Максим Тарнавський. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 232 с.
377. Тарнавський О. Літературний Львів. 1939–1944: спомини / передм. М. Ільницького / Остап Тарнавський. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
378. Тарнашинська Л. «Боротьба з янголом» як з'ява «нової ясності». Юрій Липа і деякі аспекти психології творчості // Тарнашинська Людмила. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 19–40.
379. Тарнашинська Л. Історична проза як дискурс оприявлення автора // Тарнашинська Людмила. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 134–144.
380. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2009. – № 5. – С. 48–61.
381. Теорія літературних стилей. Типологія стилевого розвитку нового времени: в 4 кн. / [ред. кол.: Н. К. Гей, А. С. Мясников, П. В. Палиевский і др.; ответ. ред. Я. Е. Эльсберг]. – М.: Наука, 1976. – Кн. 1. – 503 с.
382. Творче життя поета (Розмова Ю. Тиса з Богданом Нижанківським) // Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: [оповідання] / [упоряд., вступ. ст., післям. ред. Б. Рубчака]. – К.: Світовид, 1995. – С. 248–253.

383. Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.

384. Ткаченко А. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія, динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст.): дис. доктора філол. наук: 10. 01. 06; 10. 01. 01 / Ткаченко Анатолій Олександрович. – К., 1998. – 365 с.

385. Ткачук В. Золоті дзвінки / Василь Ткачук // Перевал. – 2002. – № 3. – С. 112–113.

386. Ткачук В. Весна // Василь Ткачук. Новели. – Львів, 1973. – С. 38–40.

387. Ткачук М. Художні виміри творчості Уласа Самчука // М. Ткачук Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – С. 383–394.

388. Тойнбі А. Дослідження історії: Т. 1–2; [пер. з англ. В. Шовкуна] / Арнольд Дж. Тойнбі. – К.: Основи, 1995. – Т. 1. – 614 с.

389. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / [пер. з англ. М. Корчинської] / Ева М. Томпсон. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.

390. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров – М.: «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

391. Трессидер Дж. Словарь символов: пер. с англ. С. Галько / Джек Трессидер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

392. Тудор С. В обороні тенденційності / Степан Тудор // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 186–189.

393. Тудор С. Ще про «партійне» в лівій літературі / Степан Тудор // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія / за ред. Л. Т. Сеніка. – Львів, 2002. – Т. 2. – С. 191–194.

394. Тудор С. Твори: у 2 т. / Степан Тудор. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. – Т. 2. – 543 с.

395. Турянський О. Поза межами болю // Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання / Осип Турянський. – К.: Дніпро, 1989. – С. 42–127.

396. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 284 с. – («Висока полиція»).

397. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії // Ушкалов Леонід. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К.: Факт – Наш час, 2006. – С. 20–79. – («Висока полиція»).

398. Ушкалов Л. Стиль // Ушкалов Л. Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов. – Харків: Акта, 2001. – С. 59–179.

399. Ушкалов Л. Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов. – Харків: Акта, 2001. – 217 с. (Серія «Харківська школа»).

400. Федорів Р. Про документ часу й таємничого автора «Холодного Яру» / Роман Федорів // Горліс-Горський Ю. Холодний Яр: [роман] у двох частинах. – Львів: Червона калина. – 1994. – С. 3–9.

401. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: за ред. Марії Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 111–135.

402. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 41: літературно-критичні праці (1890–1910) / [ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко]. – 1984. – С. 7–16.

403. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 41: літературно-критичні праці (1890–1910) / [ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко]. – 1984. – С. 471–529.

404. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 31: літературно-критичні праці (1897–1899) / [ред. тому Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз; упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця]. – 1981. – С. 45–119.

405. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 26: літературно-критичні праці (1876–1885) / [ред. тому В. Л. Микитась, С. В. Щурат; упоряд. та комент. Н. О. Вишневської, Р. Ф. Кирчіва, І. Л. Мотронюка, К. М. Скарєвої]. – 1980. – С. 5–14.

406. Франко І. «Тополя» Т. Шевченка // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 28: літературно-критичні праці (1890–1892) / [ред. тому Н. Є. Крутікова, С. В. Щурат; упоряд. та комент. Н. Р. Мазепи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги]. – 1980. – С. 73–88.

407. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 41: літературно-критичні праці (1890–1910) [ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко]. – 1984. – С. 471–529.

408. Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Збір. творів: у 50 т. / голова ред. кол. Є. П. Кирилук. Академія наук УРСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка. Т. 45:

- філософські праці / [ред. тому В. Ю. Євдокименко; упоряд. та комент. В. С. Горського, В. Д. Литвинова, Г. М. Чабан]. – 1986. – С. 276–285.
409. Фрейд З. *Мы и смерть* / Фрейд Зигмунд // Рязанцев С. *Танатология* (учение о смерти). – СПб, 1994. – С. 25–26.
410. Фрейд З. *Очерки по теории сексуальности* / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. *Толкование сновидений*: [пер. с нем.]. – М.: Эксмо; С. Пб.: Мидгард, 2005. – С. 657–794.
411. Фрейд З. *Тотем и табу* / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. *Толкование сновидений*: [пер. с нем.]. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – С. 895–1016.
412. Фрейденберг О. *Миф и литература древности* / О. М. Фрейденберг. – М.: Вост. лит., 1998. – 798 с.
413. Фройд З. *Вступ до психоаналізу*: [пер. з нім. П. Тарашук] / Зигмунд Фройд. – К.: Основи, 1998. – 709 с.
414. Фромм Э. *Душа человека* / Эрих Фромм / [пер. с нем.] / Общ. редакция, составление и предисловие П. С. Гуревича. – М.: Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители XX века).
415. Фуко М. *Наглядати й карати: Народження в'язниці* / [пер. з фр. П. Тарашук] / Мішель Фуко. – К.: Основи, 1998. – 392 с.
416. Хвильовий М. *Україна чи Малоросія?* // М. Г. Хвильовий. *Твори: У 2-х т.* / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. Т. 2.: *Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи* / упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка. – 1990. – С. 576–621.
417. Хижняк І. *Про концепцію національної ідеї у творчості Юрія Липи* / І. Хижняк // *Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті XX століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Одеса, 27–28 квітня 2000 р.)*. – Одеса: Астропринт, 2000. – С. 22–28.
418. Хорковський Р. *Основні ідеї Драгоманова, Липинського, Донцова і Липи* / Р. Хорковський // Липа Юрій: *Голос доби і приклад чину*: зб. наук. праць. – Львів, 2001. – С. 359–368.
419. Хороб М. *«Карпатська ніч» Мирослава Ірчана: екзистенційні ідеї в контексті художніх пошуків української прози 20-х років* / М. Б. Хороб // *Література. Літературознавство. Життя*: зб. наук. праць й матеріалів на пошану доктора філолог. наук, професора М. В. Теплінського / відп. ред. І. Козлик. – Івано-Франківськ: Плай; ТзОВ Поліскан, 1999. – С. 253–263.
420. Хороб М. *Юра Шкрумеляк: один із чети крилатих* / М. Б. Хороб // *Сівач духовності: збір. спогадів, статей і матеріалів, присвячений проф. Володимирові Полеку*. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 197–210.
421. Хороб С. І. *Українська модерна драма кінця XIX – поч. XX століття; (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія* / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413.
422. Хороб С. *Стильові засади літературно-художньої творчості в інтерпретаціях Володимира Державина* / С. Хороб // *Нариси з поезики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гор-*

- динського, Володимира Державина)* / упоряд., літ. ред. С. Хороб; передм. С. Хороб, С. Луцак. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 142–175.
423. Хороб С. *Українська релігійна драма* // С. І. Хороб. *Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження)* / С. І. Хороб – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
424. Чайковський А. *Сагайдачний: [іст. роман: у 3 кн.]* / упоряд., авт. передмови та приміт. В. В. Яременко / Андрій Чайковський. – К.: Варта, 1993. – 576 с.
425. Череватенко Л. *«...І тим мечем нашим гострим утвердимось»* / Л. Череватенко // Липа Ю. *Козаки в Московії: [роман із XVII століття]*. – 4-те вид. – К.: Вид.-во імені Олени Теліги; журнал «Дніпро», 2000. – С. 3–10.
426. Чернява І. *Екзекуція* / Іван Чернява // «Дванадцятка». *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років XX століття: Антологія урбаністичної прози* / автор. проект, вступ. сл., бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – С. 279–285. (Серія «Приватна колекція»).
427. Чернява І. *На Сході – ми!*: [фільм прийдешнього] / Іван Чернява. – Львів: Стрибожич, 1932. – 198 с.
428. Чижевський Д. *Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах* / Переклад з німецької / Д. І. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 288 с.
429. Чижевський Д. *Культурно-історичні епохи* / Дмитро Чижевський // *Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у трьох книгах)*. – Кн. 3. – К.: Рось, 1994. – С. 609–620.
430. Шанюк В. *Літописець України* / В. Шанюк // Самчук У. *Юність Василя Шеремети: [роман]*. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – С. 5–14.
431. Шевчук В. *Улас Самчук та його Волинська сага* / Валерій Шевчук // *Українська мова та література в школі*. – 1992. – № 11–12. – С. 30–33.
432. Шерех Ю. *Стилі сучасної української літератури на еміграції* / Юрій Шерех // Шерех Ю. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.* – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада: В. О. Шовкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Корогодського]. – С. 161–195.
433. Шерех Юрій. *МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури* / Юрій Шерех // Шерех Ю. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.* – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 2 / [ред. рада: В. О. Шовкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Корогодського]. – С. 296–324.
434. Шерех Ю. *Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи* / Юрій Шерех // Шерех Ю. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.* – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада: В. О. Шовкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Корогодського]. – С. 196–235.
435. Шкандрій М. *Модерністи, марксистки і нація: українська літературна дискусія 1920-х років* / [авториз. перекл. з англ. Миколи Климчука; на

укр. / ред. Ярина Цимбал] / Мирослав Шкандрій. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 384 с.

436. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій / [пер. П. Тарашук]. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

437. Шкрумеляк Ю. Поїзд мерців: Картини жертв і трудів / Юрій Шкрумеляк. – Львів: Червона калина, 1922. – 96 с.

438. Шлейермахер Ф. Речі о релігії к образованным людям, ее пре-зиращим; монологи: [пер. с нем.] / вступ. ст. С. Л. Франка, с. 7–34 / Фридрих Даниэль Шлейермахер. – СПб.: Алетея, 1994. – 333, [2] с. – (Памятники религиозно-философской мысли Нового времени. Западная религиозная философия).

439. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: Фенікс, 1992. – 168 с.

440. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард [изд. второе, исправл., расширенное] / Вольф Шмид. – СПб.: Инапресс, 1988. – 352 с.

441. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // А. Шопенгауэр. Избранные произведения / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский / Артур Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1993. – С. 81–133.

442. Шопенгауэр А. Сборник произведений / Артур Шопенгауэр. – Минск: Попурри, 1998. – 688 с.

443. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. / О. Шпенглер / [пер. с нем. И. И. Маханькова]. – М.: Айрис-пресс, 2003. – (Библиотека истории и культуры). Т. 1: Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность. – 2003. – 528 с. Т. 2: Очерки морфологии мировой истории. Всемирно-исторические перспективы. – 2003. – 624 с.

444. Шумило Н. До проблеми «ліризації» української прози кінця XIX – початку XX ст. / Н. М. Шумило // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 250–265.

445. Шумило Н. Ментальність як складова системного аналізу / Н. М. Шумило // «Найголовніше... – момент істини». Пам'яті академіка Леоніда Новиченка: зб. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 371 с.

446. Шумило Н. Під знаком національної самотності: українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.: [монографія] / Наталя Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

447. Шумило Н. М. Українська проза кінця XI – початку XX ст. Проблема національної іманентності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філолог. наук: спец. 10. 01. 01. «Українська література» / Н. М. Шумило. – К., 2004. – 39 с.

448. Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы / Б. Эйхенбаум // Звезда. – 1925. – № 6 (12). – С. 292.

449. Эко У. Поэтики Джойса; [пер. с итал. А. Коваля] / Умберто Эко. – С. Пб.: Симпозиум, 2003. – 496 с.

450. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах; [пер. с англ. А. Глебовской] / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.

451. Элиаде М. Аспекты мифа; [пер. с франц.] / Мирча Элиаде. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

452. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

453. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство; [пер. с англ.] / К. Г. Юнг. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 9–29.

454. Юрченко В. Пекло на землі / Віталій Юрченко. – Львів: Червона калина, 1994. – 375 с.

455. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології: Підручник для ВНЗ / упор. М. Шафовал. – [3-є вид. стер.] / Володимир Янів. – К.: Знання, 2006. – 344 с.

456. Янів В. Психологічні основи окциденталізму / упоряд. і підгот. М. Шафовал; Укр. вільн. університет / Володимир Янів. – Мюнхен, 1996. – 205 с. – (Габілітації; Ч. 1).

457. Яременко В. Андрій Чайковський і його історичний роман «Сагайдачний» / В. Яременко // Чайковський А. Я. Сагайдачний: іст. роман: у 3 кн. / упоряд., авт. передмови та приміт. В. В. Яременко. – К.: Варта, 1993. – С. 3–21.

458. Beach J. The Twentieth Century Novel. Studies in the technique. – New York, 1960. – P. 78.

459. During S. Literatura – Nationalism's other? The Case for Revision. In: H. Bhabha (Ed.) Nation and Narration. L., N. W., 1990, p. 139–141.

460. Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin: Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.

461. Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia. – Warszawa, 1988. – 295 s.

462. Kuźma E. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1976. – 177 s.

463. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – 598 s.

464. Kwiatkowski J. Proza // Dwudziestolecie międzywojenne (Wielka Historia Literatury Polskiej). – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2000. – S. 203–354.

465. Parnicki T. Szkice literackie. – Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1978. – S. 118.

466. Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Агеєва Віра – 296; 308.
 Адлер Альфред – 252.
 Адорно Теодор – 11; 296.
 Александрова Лідія – 296.
 Андреев Леонід – 57.
 Андрусів Стефанія – 40; 141; 142; 143; 170; 172; 173; 183; 190; 208; 254; 257; 289; 290; 291; 296.
 Антонич Богдан-Ігор – 40; 43; 238; 270; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 283; 295; 296; 297; 301; 305; 309; 313; 316; 321.
 Антонович Роман – 203; 239.
 Араміс (Мох Олександр) – 297.

Б

Бабич Сергій – 297.
 Бабій Олесь – 44; 297.
 Баган Олег – 111; 162; 297.
 Багрянний Іван (псевдонім Івана Лозов'ягіна) – 39; 180; 297.
 Бальзак Оноре де – 242.
 Банах Катерина (Гриневичева Катря) – 41; 169; 181; 264; 290; 302; 309; 314; 317.
 Барабаш Світлана – 124; 297.
 Барабаш Юрій – 168; 297.
 Баран Євген – 171; 297.
 Барбюс Анрі – 57.
 Баррі Пітер – 298.
 Барт Ролан – 298.
 Безхутрий Юрій – 79; 85; 188; 298; 312.
 Беляя Галина – 36; 39.

Белий Андрій – 87.
 Белянін Валерій – 12.
 Биковський Леонід – 298.
 Біла Анна – 237; 298.
 Білецький Олександр – 13; 72; 298.
 Бірчак Володимир – 183; 299.
 Бланшо Моріс – 57; 299.
 Блум Гаролд – 299.
 Бобинський Василь – 8; 21; 37; 38; 41; 44; 46; 47; 49; 50; 51; 64; 67; 78; 79; 80; 92; 285; 299.
 Боднарівч Осип (О.Дніпровський) – 242.
 Бойко Юрій – 98; 176; 299.
 Борев Юрій – 10; 11; 22; 275.
 Бородіца Світлана – 124; 125; 299.
 Будзиновський В'ячеслав – 172; 183; 187; 289; 299; 301.
 Булгаков Михайло – 164.
 Бурачинська Людмила – 109; 299.
 Бутович Микола – 237.

В

Вальо Марія – 300.
 Васильчук Микола – 301.
 Веретюк Оксана – 300.
 Винниченко Володимир – 55; 56; 79; 126; 146; 247; 249; 262; 306; 307; 313; 317; 320.
 Винничук Юрій – 305.
 Віванті Анні – 57.
 Віко Джамбаттиста – 71.
 Віконська Дарія (літературний псевдонім Ліни Федорович-Ма-

лицької) – 264; 265; 266; 267; 268; 269; 272; 274; 295; 300.
 Вільде Ірина (Дарина Дмитрівна Полотнюк) – 7; 42; 183; 228; 238; 239; 244; 245; 247; 255; 260; 264; 265; 269; 270; 271; 272; 282; 293; 295; 300; 311; 313.
 Вінценз Станіслав – 23; 233.
 Віткевич Станіслав Ігнаци – 238.
 Вітлін Юзеф (Йозеф) – 55; 62.

Г

Гайдеггер Мартін – 6; 300.
 Гамсун Кнут – 262.
 Ганді Лейла – 27.
 Гачев Георгій – 135; 286; 300.
 Гебус Стефанія – 237.
 Гегель Георг Вільгельм Фрідріх – 301.
 Гей Микола – 299; 301; 304; 317; 321.
 Гейзінга Йоган – 252; 301.
 Гіршман Михаїл – 11.
 Гірний Василь (Федь Триндик) – 228; 229.
 Гнатишак Михайло – 17; 41; 42; 165; 182; 238; 242; 270; 301.
 Гнатюк Михайло – 301.
 Гоголь Микола – 133; 200; 215; 254; 297.
 Головка Андрій – 91; 254.
 Голод Роман – 301.
 Голубець Микола – 183; 212; 239; 260.
 Гон Мойсей – 319.
 Горак Роман – 212; 301.
 Горбач Анна – 234.
 Гординський Святослав – 19; 97; 100; 238; 239; 301; 302.
 Гординський Ярослав – 173; 302.
 Горліс-Горський Юрій (Городянин-Лісовський Юрій) – 39; 302; 307; 323.

Городнюк Наталія – 188; 302.
 Грабовський Збігнєв – 238.
 Гриневичева Катря – 41; 169; 181; 264; 290; 302; 309; 314; 317.
 Грицай Роман – 237.
 Гром'як Роман – 302.
 Грушевський Михайло – 146; 169; 203; 302.
 Гузар Зенон – 63; 302.
 Гумільов Лев – 28.
 Гундорова Тамара – 262; 263; 264; 266; 302.

Ґ

Ґабор Василь – 248; 300; 325.
 Гадамер Ганс-Георг – 7; 9; 300.
 Гомбрович Вітольд – 228; 238.

Д

Денисова Тамара – 302.
 Денисюк Іван – 302.
 Державин Володимир – 17; 18; 19; 23; 94; 97; 179; 180; 213; 303; 324; 325.
 Джойс Джеймс – 89; 264; 274; 293; 327.
 Дзюба Іван – 26; 303; 316.
 Дільтей Вільгельм – 167.
 Дніпровський О. (Боднарівч Осип) – 242.
 Долгов Костянтин – 303.
 Домбровська Галина (Журба Галина) – 41; 95; 141; 142; 143; 144; 146; 147; 148; 151; 152; 153; 154; 165; 166; 255; 260; 262; 264; 288; 304; 312; 317.
 Донцов Дмитро – 5; 6; 7; 13; 15; 16; 17; 20; 21; 26; 28; 29; 30; 31; 35; 38; 39; 40; 43; 50; 54; 55; 63; 87; 92; 94; 95; 96; 97; 98; 100; 112; 120; 121; 123; 126; 129; 132; 141; 154; 160; 162; 166; 169; 176; 178; 179; 185; 186; 190; 191; 231; 214; 216; 225; 227; 230; 232; 262;

263; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 293;
303; 306; 324.
Дончик Віталій – 26; 296; 303; 305;
317; 320.
Достоєвський Федір – 21; 94.
Драгоманов Михайло – 16; 29; 324.
Дудко Федір – 39; 95; 96; 98; 99;
165; 166; 183; 285; 304; 313.
Дюрінг Саймон – 304.

Е

Едшмід Казимир (псевдонім Едуарда Шміда) – 56; 72.
Ейхенбаум Борис – 107.
Еко Умберто – 274; 281.
Еліаде Мірча – 146; 254.
Еліот Томас Стерн – 9; 89.
Епштейн Михаїл – 254; 256; 257.

Є

Євшан Микола – 13; 17; 18; 19; 20;
21; 34; 35; 37; 45; 91; 120; 178; 226;
230; 286; 304.
Єндик Ростислав – 231; 232; 233;
304; 306.

Ж

Жеромський Стефан – 55; 62.
Жив'юк Андрій – 304; 319.
Жулинський Микола – 304; 319;
324.
Журба Галина (псевдонім Домбровської Галини) – 41; 95; 141;
142; 143; 144; 146; 147; 148; 151;
152; 153; 154; 165; 166; 255; 260;
262; 264; 288; 304; 312; 317.

З

Заїкин В. – 304.
Замятін Євген – 101.
Зборовська Ніла – 27; 141; 189; 304.

Зергель Йохан Тобіас – 58.
Зеров Микола – 38.
Зубенко Іван – 39; 228.
Зубрицька Марія – 298; 300; 304;
319; 321; 323.

І

Іваничук Роман – 306.
Іванишин Петро – 11; 26; 305.
Івченко Михайло – 91; 101.
Ільницький Микола – 15; 26; 38;
40; 42; 48; 131; 175; 176; 238; 277;
279; 280; 305; 321.
Ікер (псевдонім Івана Керницького) – 239; 253; 254; 255; 256; 257;
258; 259; 262; 282; 294; 306.
Ірчан Мирослав (псевдонім Андрія Баб'юка) – 8; 37; 41; 55; 63; 64; 65;
66; 79; 80; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91;
93; 285; 305; 312; 324.
Іщенко Юрій – 305.

К

Кавун Лідія – 305.
Каден-Бандровський Юліуш – 55.
Камю Альбер – 39; 303.
Капій Мирослав – 228; 229; 305.
Караванський Святослав – 305.
Карась-Галинський Юрій (літ. псевдонім – Юрченко Віталій) – 39; 229; 327.
Кархут Василь – 229; 233; 234; 235;
236; 237; 293; 295; 301; 305; 306.
Качуровський Ігор – 110; 306.
Квіт Сергій – 306.
Квітка-Основ'яненко Григорій –
113; 200.
Квятковський Єжи – 54; 67; 238.
Кемпбел Джозеф – 89.
К'еркегор Сірен – 57; 73; 77; 167.
Кирилюк Олександр – 306.
Кінан Едвард – 203; 205; 306.

Кіплінг Редьярд – 233.
Кіш Егон Ервін – 50.
Клебер Курт – 50.
Клен Юрій – 55; 306.
Клиновий Юрій – 47; 242; 243; 244;
300; 306.
Клочек Григорій – 11; 17; 79; 124;
306.
Кобилянська Ольга – 19; 254; 262;
263; 264; 265; 266; 267; 268; 269;
272; 295; 302.
Ковалів Юрій – 11; 307.
Коваль Роман – 307.
Ковальчук Володислав – 239.
Ковальчук М. – 307.
Ковжун Павло – 237; 238; 301.
Кожевникова Н. – 156; 307.
Козеллек Райнгарт – 167; 168; 169;
289; 307.
Козоріс Михайло – 41.
Комариця Мар'яна – 38; 40; 307.
Королева Наталена – 7; 41; 95; 154;
155; 156; 157; 158; 159; 160; 161;
162; 163; 164; 165; 166; 182; 238;
286; 288; 289; 297; 298; 307; 313;
314; 315.
Косач Юрій – 19; 169; 171; 173;
183; 184; 193; 194; 210; 212; 213;
214; 215; 216; 217; 218; 220; 221;
222; 223; 224; 225; 227; 228; 291;
292; 296; 307; 312; 318.
Косинка Григорій (Стрілець) – 39;
91; 101; 253; 254; 294; 311.
Костельник Гавриїл – 17; 308.
Костюк Григорій – 308.
Коцюбинський Михайло – 152;
249; 260.
Коцюбинська Михайлина – 26; 308.
Кравців Богдан – 308.
Кравченко Уляна (Шнайдер
Юлія) – 260.

Крижанівський Андрій – 229.
Крижанівський Василь – 237.
Кримський Сергій – 82; 86; 308.
Крип'якевич Іван – 308.
Криса Богдана – 190; 308.
Кругліков Вітим – 161; 308.
Крушельницький Антон – 41; 308.
Крушельницький Іван – 41.
Крушельницька Лариса – 41; 308.
Куліш Пантелеймон – 186; 200; 217.
Кульчицький Олександр – 141;
254; 308.
Кундера Мілан – 252; 308.
Купчинський Роман – 304; 308;
309; 319.
Курдидик Анатоль – 228; 229; 239;
258; 259; 262; 294.
Курдидик Ярослав – 228; 239; 308.

Л

Лавріненко Юрій – 26; 32; 33; 34;
37; 169; 188; 189; 309; 315.
Лебедівна Лариса – 309.
Левицький Орест – 171; 297.
Леві-Строс Клод – 248.
Леонтович Роман – 183.
Лепкий Богдан – 20; 41; 172; 176;
177; 178; 179; 180; 183; 187; 226;
290; 299; 303; 309.
Липа Юрій – 7; 13; 17; 29; 33; 35;
39; 58; 94; 95; 96; 97; 100; 101; 102;
103; 105; 109; 163; 165; 166; 167;
169; 174; 180; 183; 187; 190; 191;
192; 193; 194; 196; 197; 198; 199;
200; 201; 202; 203; 205; 208; 209;
210; 211; 231; 217; 218; 286; 291;
297; 298; 301; 307; 308; 309; 313;
315; 319; 321; 324; 325.
Липинський В'ячеслав – 167; 169;
187; 203; 254; 309; 324.
Литвиненко Тетяна – 178; 179; 309.

Ліханський Якуб – 57; 310.
Лондон Джек – 229; 233; 234; 302.
Лопушанський Володимир – 228.
Лорентен Морис – 164.
Лотман Юрій – 69; 218.
Лотоцький Антін – 183; 309.
Лужницький Григорій – 17; 40; 186;
240; 315; 318.
Лушпинський Олександр – 237.
Любченко Аркадій – 261.
Лясковець М. (псевдонім Леоніда
Мосендза) – 7; 29; 39; 95; 96; 97; 100;
108; 109; 110; 111; 112; 113; 114; 115;
119; 165; 166; 174; 185; 286; 297;
Лятуринська Оксана – 174.

М

Магалецький Юрій – 237.
Маковей Осип – 54; 285.
Макогон Дмитро – 269.
Макаров Анатолій – 194; 197; 201;
211; 220; 223; 310.
Макурєнкова Світлана – 71; 73; 310.
Маланюк Євген – 7; 11; 13; 15; 17;
29; 94; 109; 110; 112; 167; 169; 185;
189; 190; 191; 286; 305; 310; 320.
Мариненко Юрій – 26; 125; 212;
310; 311.
Марко Василь – 311.
Мартович Лесь – 312.
Матіїв-Мельник Микола (Мельник
Микола Матвійович) – 44; 47; 48;
49; 92; 172; 214; 215; 258; 285; 294;
305; 311.
Мафтин Наталя – 40; 264; 270; 311;
312; 313.
Мейзерська Тетяна – 313; 314.
Мельник Володимир – 41; 317.
Мельничук Богдан – 314.
Мирний Панас (Панас Рудченко) –
55; 175; 318.

Миропільський В. – 314.
Мишанич Олекса – 162; 314; 323.
Мірчук Іван – 254; 314.
Мовчан Раїса – 123; 125; 314.
Моклиця Марія – 125; 314.
Мопассан Гі (Гі де Мопассан) –
109; 242; 244.
Моренець Володимир – 315.
Морозюк Володимир – 315.
Мосендз Леонід – 7; 29; 39; 95; 96;
97; 100; 108; 109; 110; 111; 112;
113; 114; 115; 119; 165; 166; 174;
185; 286; 297;
Мулькевич Карло – 239.
Мухін М. – 209.

Н

Набитович Ігор – 110; 164; 315.
Нагірний Євген – 237.
Наєнко Михайло – 26; 32; 34; 188;
208; 309; 315.
Назарук Осип – 171; 183.
Наливайко Дмитро – 11; 14; 315.
Нивинський А. – 173; 183; 184; 213.
Нигрицький Леонід (Григорій Лужниць-
кий) – 17; 40; 115; 186; 240; 315; 318.
Нижанківський Богдан – 42; 238;
239; 240; 241; 242; 248; 293; 315;
318; 321.
Нич Ришард – 5; 21; 24; 315.
Ніцше Фрідріх – 30; 54; 56; 83; 114;
129; 167; 178; 187; 232; 234; 247.
Новикова Марина – 277; 279; 281;
296; 316.

О

Огієнко Іван – 261; 316.
Олдінгтон Річард – 62.
Олійник-Рахманний Роман – 39;
40; 231; 293; 316.
Ольжич Олег – 154; 167; 174; 185; 238.

Опільський Юліан (псевдонім Юрія
Рудницького) – 171; 174; 175; 176;
183; 187; 226; 289; 305; 316.
Орлівський Семен (псевдонім Гри-
гора Лужницького) – 17; 40; 183;
185; 186; 187; 226; 240; 291; 315;
316; 318.
Ортега-і-Гассет Хосе – 187; 316.
Островський Володимир – 183;
184; 185.

П

Павличко Д. – 269.
Павличко Соломія – 296; 315; 316;
322.
Павлишин Марко – 27; 316.
Панченко Володимир – 26; 297; 317.
Паращук Михайло – 238.
Парницький Теодор – 171.
Пахаренко Василь – 317.
Пеленський Євген Юрій – 242; 317.
Петрійчук Орест – 41.
Печарський Андрій – 62; 63; 317.
Підмогильний Валер'ян – 10; 89;
242; 248; 249; 250; 252; 253; 312;
317; 321.
Пінчук Степан – 63; 131; 134; 317; 320.
Піхманець Роман – 12; 317.
Плетенчук Наталя – 122; 317.
Плен Роберт – 58; 62; 63; 92; 285.
Погребенник Федір – 134; 298; 301;
317; 320; 321.
Погребенник Ярослава – 134; 320.
Полєк Володимир – 324.
Поліщук В. – 38.
Поліщук Клим – 39; 41; 51; 53; 55;
57; 92; 285; 307; 313; 317; 318.
Поліщук Ярослав – 14; 38; 125; 230;
265; 268; 317; 318.
Потебня Олександр – 12; 318.
Працьовитий Володимир – 318.

Проспер Меріме – 242; 243.
Процишин Жигмонт – 229; 231; 238;
282; 318.
Пруст Марсель – 18; 274.

Р

Ребряну Лівіу – 62.
Реймонт Владислав – 55; 62.
Ремарк Еріх Марія – 62.
Реформатський Андрій – 250.
Ріан Л.-М. – 81.
Рікер Поль – 174; 187; 227.
Романенчук Б. – 232; 253; 318.
Романов Сергій – 212; 318.
Рот Йозеф – 55.
Рубчак Богдан – 240; 241; 242;
315; 318; 321.
Рудницький Михайло – 17; 30; 42;
55; 62; 178; 182; 230; 237; 242; 261;
262; 282; 318; 319.
Руснак Грина – 319.

С

Савченко Степан – 55; 58; 62; 68; 319.
Саїд Едвард – 27; 319.
Салига Тарас – 26; 191; 319.
Самійленко Володимир – 135.
Самчук Улас – 7; 17; 39; 95; 120;
121; 122; 123; 124; 125; 126; 127;
129; 130; 131; 132; 133; 134; 135;
138; 139; 140; 141; 142; 143; 144;
145; 146; 152; 154; 155; 165; 166;
228; 231; 238; 254; 255; 257; 261;
286; 287; 288; 297; 298; 299; 302;
304; 310; 311; 312; 314; 317; 318;
319; 320; 322; 325.
Свістольнікова Олена – 320.
Семенко Михайль – 78.
Сеник Любомир – 27; 38; 40; 41;
42; 165; 273; 296; 299; 301; 317;
318; 320; 322.

Сетон-Томпсон Ернест – 233.
Сиваченко Галина – 55; 56; 320.
Сивокінь Григорій – 8; 310; 320.
Сімович Василь – 134; 320.
Сковорода Григорій – 130; 167;
193; 194; 202; 221; 297; 322.
Скупейко Лукаш – 11; 12; 18; 320.
Слісаренко Олекса – 50; 51.
Сміт Ентоні – 170; 320.
Смолич Юрій – 50.
Соколов Олександр – 320.
Софронів-Левицький Василь – 7;
44; 47; 92; 242; 243; 244; 245; 285;
306; 321.
Співак Гаятрі – 321.
Сріблянський М. (псевдонім Ми-
кити Шаповала) – 170.
Стефаник Василь – 48; 54; 55; 57; 62;
64; 241; 253; 254; 255; 260; 285; 294;
295; 301; 307; 311; 312; 313; 321.
Стефановська Лідія – 237; 272; 273;
281; 293; 295; 296; 301; 321.
Струг Анжей – 55.
Стур Ян – 56; 66.

Т
Табачин Лариса – 321.
Тамарченко Натан – 103; 321.
Тарнавський Зенон – 229; 238; 239.
Тарнавський Максим – 10; 321.
Тарнавський Остап – 240; 316; 321.
Тарнашинська Людмила – 12; 172; 321.
Теліга Олена – 185; 235; 309; 325.
Тис Юрій – 183; 321.
Тичина Павло – 23; 36; 48; 189.
Ткаченко Анатолій – 11; 14; 322.
Ткачук Василь – 239; 253; 254;
259; 260; 261; 262; 282; 294; 295;
300; 316; 319; 322.
Ткачук Микола – 110; 125; 131; 322.
Тодоров Цветан – 14.

Тойнбі Арнольд Дж. – 167; 322.
Толстой Олексій – 178.
Томпсон Ева М. – 27; 322.
Топоров В. – 322.
Трессидер Джек – 70; 71; 322.
Триндик Федь (псевдонім Василя
Гірного) – 228; 229.
Тудор Степан (Олексюк) – 8; 37;
43; 47; 50; 55; 64; 66; 67; 68; 69; 70;
76; 77; 78; 93; 285; 313; 320; 322.
Турянський Осип – 7; 53; 55; 57;
58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 92; 155;
285; 302; 309; 317; 322.
Тухольський Курт – 50.

У
Українка Леся – 40.
Успенський Борис – 108; 254.
Ушкалов Леонід – 190; 194; 209;
210; 219; 221; 222; 223; 322.

Ф
Фанон Франц – 5; 27.
Федорів Роман – 323.
Федькович Юрій – 231; 313.
Филипчак Іван – 183; 184; 185.
Фрай Нортроп – 254; 323.
Франк Бруно – 46; 47.
Франко Іван – 12; 13; 17; 18; 19;
23; 26; 31; 35; 100; 110; 120; 126;
131; 173; 230; 242; 249; 280; 284;
286; 296; 301; 306; 313; 317; 318;
320; 323.
Франс Анатоль – 164.
Фрезер Джеймс Джордж – 89.
Фрейденберг Ольга – 71; 324.
Фройд Зигмунд – 42; 83; 84; 85; 167;
247; 248; 249; 252; 282; 294; 324.
Фромм Еріх – 324.
Фуко Мішель – 205; 207; 324.

Х
Хвильовий Микола (Фітільов) – 26;
28; 29; 30; 32; 33; 34; 39; 55; 79; 85;
89; 91; 96; 97; 188; 189; 298; 310;
318; 324.
Хемінгвей Ернест – 241.
Хойновський Пйотр – 228.
Холодний Петро – 237.
Хорковський Роман – 324.
Хороб Марта – 324.
Хороб Степан – 19; 55; 97; 261;
303; 324; 325;
Хороманський Міхал – 228; 238.
Хоткевич Гнат – 233.

Ц
Цвейг Стефан – 62.
Цісик Богдан – 239.

Ч
Чайковський Андрій – 172; 173; 174;
175; 176; 183; 187; 226; 289; 309;
325; 327.
Череватенко Леонід – 208; 309; 325.
Черемшина Марко – 54; 64; 256;
285; 313.
Черненко Олександра – 55.
Чернява Іван (псевдонім Еміля Кі-
цили) – 42; 229; 239; 248; 249; 250;
252; 253; 282; 294; 308; 312; 325.
Чижевський Дмитро – 11; 13; 23;
24; 284; 325.
Чупринка Григорій – 15; 310.

Ш
Шанюк Володимир – 325.
Шаповал Микита – 170.
Шварц Георг – 50.
Шевченко Тарас – 5; 11; 15; 16; 23;
26; 29; 31; 151; 155; 158; 254; 266;

297; 300; 304; 305; 307; 308; 309;
311; 313; 314; 315; 318; 323.
Шевчук Валерій – 125; 130; 161;
188; 302; 316; 325.
Шерех Юрій (Шевельов) – 7; 8; 10;
23; 25; 38; 98; 212; 213; 214; 215;
216; 220; 284; 292; 325.
Шкандрій Мирослав – 27; 35; 296;
325; 326.
Шкрумеляк Юрій – 44; 45; 46; 49;
92; 228; 285; 324; 326.
Шлейермахер Фрідріх Даніель – 326.
Шлемкевич М. – 326.
Шопенгауер Артур – 114; 167; 178; 290.
Шпенглер Освальд – 56; 61; 87;
112; 114; 167; 326.
Шульц Бруно – 238.
Шумило Наталя – 13; 19; 20; 27;
37; 44; 54; 63; 135; 304; 326.

Ю
Юрченко Віталій (псевдонім Карся-
Галинського Юрія) – 39; 229; 327.

Я
Янів Володимир – 141; 155; 254;
294; 327.
Яновський Юрій – 79; 89; 97; 101; 312.
Яременко Василь – 302; 325; 327.
Яцків Михайло – 57.

Beach J. – 327.
During S. – 327.
Edschmid K. – 327.
Kwiatkowski Jerzy – 327.
Kuźma E. – 327
Hutnikiewicz A. – 327.
Ratajczak Józef – 327.
Parnicki Teodor – 327.

Монографія

УДК 82.-1 / -9:821.161.2

ББК 83.0

М 35

Мафтин Наталя Василівна

**У ПОШУКАХ
«GRAND» СТИЛЮ**

*(ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ТА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА
МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ)*

Комп'ютерний набір: Сергій Горічок

Комп'ютерна правка і верстка: Ігор Андрусяк

Коректура: Ірина Шалкітене

Дизайн обкладинки: Світлана Прокіпчин

*Видано на кошти Івано-Франківської
обласної державної адміністрації*

ISBN 978-966-7779-26-9

Здано в набір 25.12.2010 р.

Підписано до друку 3.01.2011 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman.

Ум.-друк. арк. 19,53.

Зам. 27. Наклад 1000 прим.

* * * * *

Віддруковано в КП фірмі «ЛІК».

Івано-Франківськ, вул. Василянок, 48. Тел. (03422) 4-80-11.

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ІФ №16 від 06.09.2001 р.*