

І. Багряний витворює власну версію взаємин індивідуума та світу: перший, потрапляючи

в буттєві пастки, має унікальну можливість реалізувати свою самість.

Література

1. *Багряний І.* Листування: У 2-х т. – К.: Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 584 с. 2. *Багряний І.* Людина біжить над прірвою: Роман // І. Багряний. Вибр. тв.: У 2-х т. – К.: Юніверс, 2006. – Т. 2. – С. 5–378. 3. *Багряний І.* Сад Гетсиманський. – К.:

Наук. думка, 2005. – 548 с. 4. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – СПб.: Наука, 2002. – 452 с. 5. *Ясперс К.* Введение в философию. – Мн.: ПроPILEI, 2000. – 192 с.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию мотива “пограничной ситуации” в романах И. Багряного. Подчеркнуто, что этот экзистенциалистский мотив коррелирует с мифологическими представлениями о смерти.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of the motive of “situation on verge” in the novels by I. Bahryany. The correlation of existentialistic and mythological conceptions of death is stressed.

А. Узунколєва

М. Хвильовий:

театралізація профанного як прояв волі до сакрального

У пошуках “нової сакральності”, що відбувались у 20-х рр. ХХ ст. як результат сприйняття ідеї Ф. Ніцше про “смерть Бога” офіційних культів, дуже важливим було виявлення конкретних практик проникнення у сферу священного. Відтак, особливого значення набували явища й процеси буденності, мирського існування: творчість, війна, статеві відносини, святкування та ін. До того ж, кожен з них охоплював низку певних актів і топосів, які у своїй сукупності надавали змогу розглядати вищезазначені феномени життя як ті, що відносяться до сакрального.

Наприклад, святковість існування у “переходову добу” передбачала панування карнавальної культури, що сягає за характером ще часів римських сатурналій з їх піснями й танцями, драматичними діями з перевдяганням, сексуальними оргіями та брудними лайками тощо, коли “іманентність б’є через край” [1:57]. Тут важливу роль відіграє театральність як певна ігрова форма буття, альтернативної дійсності, побудована на противагу реальному існуванню.

Необхідно зауважити, що, починаючи з кінця ХІХ століття, з’явилась численна кількість досліджень з різних галузей гуманітаристики, у яких наголос робиться на сакральному розумінні театру і драматичного мистецтва. Серед них можна назвати праці

Е. Дюркгайма, Дж. Фрезера, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, М. Еліаде, Р. Кайуа, М. Бахтіна, А. Луначарського тощо. Однак у літературознавчих розвідках, особливо тих, що стосуються мистецтва слова “переходової доби”, на вищезазначений аспект аналізу театру мало хто звертав увагу. Так, серед студій, присвячених вивченню творчості М. Хвильового, які б зосереджувались на “театральності” існування його героїв, можна назвати хіба що праці Ю. Безхутрого, Л. Плюща та Г. Хоменко.

Відтак, у даній розвідці ми зробимо спробу визначити функціональну роль топосу театру у творчій спадщині митців першої третини ХХ ст., зокрема у прозі М. Хвильового як одного з найяскравіших представників “переходової доби”. Крім того, наголос робитиметься на сакральному значенні театральності як “іншого світу”, “іншого життя” (М. Бахтін).

Отже, коли стало зрозуміло, що революція не принесла бажаних результатів і очікуваного духовного відродження, святковість існування стала єдиною можливістю виходу поза межі буденності, засобом дотичності до священного, що відобразилось, перш за все, у мистецтві. Не випадково, революційні романтики 1920-х у своєму пошуку істини послугоувались елементами карнавальної культури, особливо театрального дійства як її

органічної частини, змальовуючи побут оновленого суспільства. Подібна святковість існування проявлялась у різних аспектах як в житті окремих особистостей, так і цілої спільноти, знімаючи будь-яку диференціацію між буднями і святковими днями. Топос “світ – театр”, що був розповсюджений до цього часу, зникає як окрема одиниця і розчиняється у численній кількості інших топосів, що характеризували сакральне світовідчуття людини “переходової доби”: свята, зокрема Нового року, будівництва тощо.

Наприклад, головна героїня комедії Юліана Шпола “Катіна любов, або Будівельна пропаганда” (1928), зізнаючись у своєму коханні до такої зовсім буденної події, як будівництво, підкреслювала: “І життя наше, то – свято в карнавалі...” [19:347, 380].

У романі В. Домонтовича “Доктор Серафікус” (1920-ті) театральність проникає у площину гендерних відносин, зокрема жіночої поведінки. Так, Вер усім своїм єством нагадує акторку театру, стільки в ній “умовної декоративності й штучної орнаментальності” [5:209]. “В житті Вер була одночасно акторкою й собою. Вона грала себе...”, – характеризує її письменник [5:210]. Жіночий інстинкт допомагав дівчині створювати для себе ігрову умовність, керувати, як у ляльковому театрі, своїми та чужими почуттями, що допомагало розбити одноманітність і сірість буднів, коли все її життя, “її революційність, її праця, її ентузіазм, кохання й навіть шлюб, – усе це було лише силуетом іншого, щільного, живого життя” [5:216].

А у “Вертепі” (1929) А. Любченка, якого називали синтезатором тих ідей, що панували у “переходову добу” (Ю. Шерех), театр постає як “злива найрозмаїтіших кольорів та відтінків”, “грандіозний калейдоскоп”, “зворушлива симфонія” протиріч, а тому, безперечно, він є “саме життя” [12:267].

Тут подано лише окремі фрагменти. Проте елементи театральної умовності як певної ігрової форми буття можна зустріти в більшості творів першої третини ХХ ст. Причиною цього феномену можна вважати об’єктивне відношення до революції як театру (театру життя, театру абсурду, театру романтичного тощо), коли кризова свідомість знаходиться на роздоріжжі, коли життя змінюється, як акти п’єси, в якій особистість є найщирішою, а відтак, гра є найреальнішим світовідчуванням.

У творчості М. Хвильового дана тенденція досить яскраво відображена:

На душах темно. І на тих, і на других, і переможці і переможені – а хто переміг?.. Усі були похмурі, того й театри так повно заповнювала публіка... [17:145].

За спостереженнями Ю. Безхутрого, у своїй прозі, подібно до сучасників, митець пропонує читачеві “театральний варіант” життя, тобто переведення театральної умовності в реальність українського міста [див.: 3:25].

При цьому для письменника характерне парадоксальне сприйняття театру. З одного боку, він говорить про карнавал як плебейське світовідчуття, властиве масам. У його прозі наголошується на тому, що відходять у небуття класичні варіанти видів мистецтва. Академічні театри є лише “барахлом минулого” [17:358]. Тому й віолончель як пережиток “тоскує над парком” [17:510]. Натомість панує всезагальна пародійність, балаганність, “буйство, веселий сміх і безтурботність” [17:514], аполонічна культура все більше переплітається з діонісійською майже до повного розчинення.

Не випадково, досить часто у творах письменника згадуються різні розважальні заходи або окремі моменти, що мають певне відношення до карнавальної культури. Так, в новелі “Арабески” письменник чітко визначає:

Для епохи великого ренесансу буде характерним строката весна й *плебеїв* Великдень. Тоді підуть тисячі горожан на площу м’ятежної комуни, а потім підуть *карнавалом* (курсив наш. – А.У.) на аеродром [17: 319].

А в оповіданні “Пудель” одним із змістовно наповнених сюжетів є проведення музичально-вокально-танцювального каламбуру “на користь” на віллі “Зелений Гай”. Серед номерів програми найбільше уваги приділено виступу балабаєчника Букетова-Розіна, який грав *імітацію* (курсив наш. – А.У.) на знаменитого у той час росіянина Л. Андрєєва “Світ місяця ясний”. А пізніше цей зовні культурний захід швидко перетворився на балаган:

...виходили з натовпу одиниці й нарешті цілі групи імпровізувати: декламували, співали, а наприкінці хтось ударив по клавішах розбитого роля, і явились танцори [17:351].

З іншого боку, у карнавальному світовідчутті проявляється експансія сміху людини, яка бачить більше за плебейський світ. Письменник експлікує романтичну версію карнавальної пародії як різновиду театрального мистецтва, яку з часом М. Бахтін у праці “Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу” (1965) виділить з-поміж інших як особливу. Для останнього гротеск романтиків вирізняється своїм

відношенням до страшного, оскільки усе, що було знайомим людині, загально визнаним та повсякденним, розкривається як беззмістовне, сумнівне, чуже та вороже. Звичне перетворюється на страшне [див. 2:47].

Проте у цій же праці М. Бахтіна подається й пояснення вітальної суті подібної пародії. Спираючись на працю В. Кайзера “Гротескне у живописі та в літературі” (1957), літературознавець доводить, що, зображуючи існуючий світ чужим та ворожим, піддаючи сумніву його одиничність, незаперечність та непохитність, романтична версія гротеску розкриває можливість альтернативної реальності, іншої світобудови. Деструкція минулого, за В. Кайзером, призводить до творення нового, адже людина повертається до себе самої. Світ існуючий виявився чужим через виявлення “можливості істинно рідного світу, світу золотого століття, карнавальної правди” [2:57].

Театр тут постає як річ висока, навіть пафосна, пов’язана з містерією і навіть магією. Змінюються ролі, і людина-маріонетка стає людиною-творцем. Прикладом такого театру для М. Хвильового був “Березіль”. Так, “Вступна новела” починається із замітки про “безумство” актриси Н. Ужвій у постановці “Сед” та ілюзію екзотичної зливи, яку створював цей спектакль “Березоля”. Важливим стає той момент, що наступного дня над Харковом пройшов “справжній тропічний дощ” [17:120]. Тут ніби проступають елементи імітативної магії, а безумство актриси ототожнюється із безумством шамана, який сам по собі був сакральною істотою у своїй спільноті, а також мав прямий зв’язок зі сферою сакрального [див. 6].

Вистави Л. Курбаса як активного креатора і послідовника теорій “пізнання життя” і “перетворення життя” для сучасників були шляхом до вищої істини. “Мистецтво, – говорив він у своєму щоденнику, – це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю” [7:41]. Найбільше ж митця хвилювала Людина та секрети її відносин із Всесвітом.

Відтак, з метою досягнення прихованих таємниць буття Л. Курбас повертає свій театр до витоків драматичного мистецтва, до його “первоформи” – релігійного акту. Проте це не був крок назад. Як наголошував Ю. Бобошко, “зв’язок із традицією відновлювався на вищому витку спіралі, а не був поверненням до висхідного пункту, рухом угору, а не по замкненому колу” [4:21]. При чому увага була зосереджена не лише на формальних чинниках стародавнього та народного

театрів, а також театрів “комедії масок” та лялькового, а й на змістовому наповненні – особливому містеріальному сенсі, зв’язку з духовним космосом.

Подібні вистави робили спільноту єдиним цілим, давали їй можливість через виплеск внутрішніх пристрастей відчутти значимість свого існування. За теорією “мистецького перетворення життя” Л. Курбаса, протягом різних драматичних та святкових дійств оновлення людини відбувалось зсередини, через психологію, на свідомому, ірраціональному рівні. У подоланні стереотипів та ламанні канонів створювалась нова гармонійна реальність, яка надавала відчуття власної величі і всесилля. Так, наприклад, один з очевидців першої вистави драми Шіллера “Розбійники”, поставленої Л. Курбасом, доволі революційної для того часу, ділиться враженнями:

Театр був подібний до божевільні: хрипкі вигуки, палаючі очі, стиснуті кулаки, тупотіння ніг. Чужі люди з риданням кидалися один одному в обійми, жінки, близькі до млости, хитаючись, виходили. Це була загальна ошалілість, як у хаосі, що з його туманів вирисовується новий світ [цит. за: 8:702].

Проте театр Л. Курбаса був скоріше винятком. Як уже зазначалось вище, “переходова доба” суспільного життя характеризувалась пародійним зниженням традиційних видів мистецтва [див. 9; 10; 11; 15]. На думку Л. Плюща, М. Хвильовий у своїх творах постійно звертає увагу на каламбур як властивість його часу, що в перекладі на наукову мову сучасності означає ритуал переходу, карнавальний час [див. 13:241]. Тому в “Санаторійній зоні” оркестр грає щось похабне з якоїсь похабної оперетки; у “Сентиментальній історії” під скрипкову музику танцює проститутка, а мистецтво живопису представлене художником Чаргаром, який сам є пародією на духовні індійські вчення [див. 13:496], та карикатурами на діячів революції біля ларька; в “Лілюлі” похід до академічного театру легко замінюється суботником як “пережитком каламбурного часу” [17:358] тощо. Це було викликано тим, що старе мистецтво уже не відповідало вимогам революційного та пореволюційного часу, а нове було ще тільки у зародку.

Тому дуже яскравою складовою прози М. Хвильового є оповідання “Лілюлі”, точніше пародія, написана його героїнею Льолею на однойменну постановку Ромена Роллана. Письменник не випадково звернув увагу саме на переробку ролланівської п’єси, адже пародійне приниження будь-чого шля-

хом деструкції старого служить меті розчищення місця для нового творення.

Відомо, що “Лілюлі” Р. Роллана сама є пародією. “Я показую в “Лілюлі” Республіку Ілюзії. Це ілюзорна Свобода, брехливе Право, лицемірна й корислива Набожність,” – пояснював драматург [14:284]. Новела ж М. Хвильового стала розвінчанням ілюзії новизни й унікальності радянського побуту, розкриттям низької суті зримих досягнень комуністів у духовній сфері, про що свідчить, наприклад, рівень розвитку тогочасної культури. Письменник наголошує, що театральна студія Льолі відноситься саме до пролеткульту, яким керують “один бувший половий тультського трактиру, один бувший-небувший швейцар... і вісім чи дев’ять інтелігентів” [17:359]. При всіх намаганнях зустріти Новий рік по-новому, “в стилі” Уесесер”, люди так само, як і у давнину, ворожать на воску, співають “малоросійських” пісень і все ще сподіваються на щось інше, краще. Не випадковим є й те, що головну роль у радянській постановці буде грати Льоля. Письменник зауважує, що при всій відданості партії та ретельному виконанні обов’язків у театральній студії, головна героїня новели так і не стала повноцінним членом цієї партії. Крім того, жінка за своїми звичками й зовнішнім виглядом більше скидається на типову міщанку. Кілька штрихів автора роблять це цілком зрозумілим читачеві: Льоля не може ходити без білих, як сніг, панталонів з мереживом, любить і купує різні парфуми й туалетні прибори, які постійно повертають її відчуття до світу минулого. Для митця пролеткульт виступав анахронізмом, Льоля і подібні їй опиняються ніби поза межами сучасності, а тому й зазнають нещадної критики.

За Л. Плющем, пародія на пародію може означати вихід із неї у самостійне, серйозне буття [див. 13:555]. Оманливу сутність сучасного йому існування відчуває некрасивий

карлик Альоша, якого можна пов’язати з героєм ролланівської п’єси “Лілюлі”, горбуном Полішенелем, братом Істини. Саме завдяки йому, “вільному Сміхові”, за Р. Ролланом, можлива відбудова світу з руїн [див. 14:288]. Осягнення Альошею істини про ілюзорність і старого, і нового світу виражається у лайці на суспільному святкуванні, що свідчить про нестереотипне, вільне світосприйняття цього митця, розуміння ним істинної сутності навколишніх процесів як повернення до того ж, що й зруйнували.

Таким чином, “переходова доба” характеризувалась підкресленою святковістю існування, що, подібно до самої революції, була спрямована на побудову “нової сакральності” суспільства вільних особистостей. Важливим елементом святкового буття була ігрова форма, певна театральна умовність, що характеризувала сам потік тогочасного життя, а не якусь певну точку у процесі існування. Таким чином, останнє сприймалось як своєрідна вистава, карнавальна пародія в усіх її різновидах, що яскраво проступає у творчості митців 20-х рр. ХХ ст., зокрема у прозі М. Хвильового. При цьому театральність розкривалась як парадоксальне явище, що було характерним для амбівалентності сакрального світовідчуття людини “переходової доби”.

Піддаючи навколишню дійсність пародіюванню та висміюванню, письменники романтики сподівались на прискорене руйнування старих канонів і табу у житті та мистецтві та заміну ілюзорності буття новою реальністю. Проте вони не досягли поставленої мети і, як результат, – усе повернулося на круги своя. З революційної феєрії та святковості перших років пореволюційної дійсності люди поступово повернулись до “земних” справ. Відтак, з’явилась інша форма гри, що проявилась у формі п’єси, спектаклю як теми твору і т.д., що становить неабиякий простір для літературознавчих досліджень.

Література

1. *Батай Ж.* Теория религии. Литература и зло / Пер. с фр. – Мн., 2000. 2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М., 1990. 3. *Безхутрий Ю.* Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Х., 2003. 4. *Бобошко Ю.* Духовна спадщина Леся Курбаса // Л. Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 9–29. 5. *Домонтович В.* Доктор Серафікус // В. Домонтович. Без ґрунту. – К., 2000. – С. 173–278. 6. *Еліаде М.* Міфи, сновидіння і містерії / Пер. з нім. // М. Еліаде. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та

культурні уподобання. – К., 2001. – С. 119–301. 7. З режисерського щоденника // Л. Курбас. Березіль: Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 31–47. 8. *Курбас Л.* «Березіль» у культурному будівництві // Л. Курбас. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – С. 702–703. 9. *Курбас Л.* Вертеп на агітаційній службі // Л. Курбас. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – С. 569–571. 10. *Курбас Л.* Крах академічних театрів // Л. Курбас. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – С. 573–575. 11. *Луначарський А.* На підступах к театру-обозрению // А. Луначарський. О массовых праз-

днествах, естраде и цирке. – М., 1981. – С. 193–197. **12.** *Любченко А.* Вертеп // Любченко А. Вибрані твори. – К., 1999. – С. 265–330. **13.** *Плюц Л.* Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового. – К., 2006. **14.** *Роллан Р.* Лилюли. Послесловие / Пер. с фр. // Собр. соч.: В 14-ти т. / Под ред. И. Анисимова. – М., 1956. – Т. 7. – С. 279–290. **15.** *Семеняк Г.Ф.* Українська драматургія 20-х

років: конфлікти, характери, жанри: Автореф. дис. ... д. філол. н. (у формі наукової доповіді). – К., 1992. **16.** *Топоров В.* Майя // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. Х.С. Токарев. – М., 1997. – Т. 2. – С. 89–90. **17.** *Хвильовий М.* Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 1. **18.** *Шпол Юліан.* Катіна любов або будівельна пропаганда // Юліан Шпол. Вибрані твори. – К., 2007. – С. 331–405.

АННОТАЦІЯ

В статті подається версія інновації барочного топосу «жизнь – театр» в українській елітарній літературі 1920-х, в частині в прозі М. Хвильового. Розкривається дуалістичний характер театральності як елемента святкового, карнавального існування людини «перехідного періода», що було проявленням його стремління к сакральному.

SUMMARY

The article examined the version of an innovation of baroque topos “life – theatre” in the Ukrainian elite literature of 1920s, besides on M. Khvylovy’s prose. There is the studying of dualistic character of theatricality as an element of celebratory, carnival existence of the man of “transitional age” as his aspiration to sacred.

Ю. В. Логвиненко

Слова-символи на позначення рослинного і тваринного світу в системі поетичного мовлення дев’яцятирічних: постмодерна рецепція образу світу

Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема нових тенденцій в українській поезії, адаптації на українському національному ґрунті світового постмодерного дискурсу – актуальні завдання українського літературознавства. Особливий інтерес викликає творчість поетів початку 90-х рр. ХХ ст. (І. Андрусак, С. Процюк, В. Махно, І. Бондар-Терещенко, С. Жадан) через ті літературні зрушення, які були здійснені цим літературним поколінням митців. У нашому дослідженні ми будемо сприймати їх як цілісне художнє явище, абстрагуючись від індивідуальних особливостей кожного з них.

Символи для поетів 90-х рр. ХХ ст. є найбільш яскравим засобом для створення образів поетичної реальності та зображення метафізичних процесів у світі. Досвід, фонові знання, зумовлені реаліями навколишньої дійсності (геопсихічними умовами, особливостями побуту, історико-культурними чинниками), підтримують символічне значення. Постійні асоціації, що супроводжують символ, створюють підґрунтя для його вживання в складі фіксованих контекстів, різного роду словесних формул, визначають його здат-

ність передавати глибинний зміст, ставати носієм тієї чи іншої ідеї.

Характеризуючи природу символу, О. Шпенглер писав: «Символи суть чуттєві знаки, останні, неподільні, а головне, невідчужені, які мають певне значення. Символ є певною рисою дійсності, яка визначає з безпосередньою внутрішньою достовірністю для чуттєво бадьорих людей дещо таке, що не може бути повідомлене розумовим шляхом... Таким чином, мова тут буде йти не про те, чому «є» світ, а про те, що він означає для тих істот, які живуть у ньому» [6:324].

Чи не найвизначнішою спробою осмислення символу в філософії ХХ ст. є «Філософія символічних форм» Е. Кассирера, філософія культури якого стає філософією символу [3]. Центральне питання цієї праці автор формулює у такому вигляді: культура можлива як творчість, що визначається символічною функцією пізнання, як система символічних форм, будь-яка творчість завжди символічна, символ – чиста функція думки.

Завдяки символам, реальність, у якій людина існує і яку переживає, включається у світ людських відносин. Але, входячи в нього таким чином, вона перетворюється на