

Леся Демська-Будзуляк

ДОСВІД І РИТОРИКА СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДОМУЗІВЦІВ

Одна з найпопулярніших тем періоду раннього модернізму — тема смерті. Саме феномен смерті створює таку межову ситуацію, у дискурсі якої можна спостерігати зміни в системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи. У запропонованій у статті класифікації розглядаються три типи смерті залежно від тих чи тих естетичних парадигм європейського мистецтва — смерть позитивістська, або освоєна; смерть романтична; смерть модерністична, або ж дика. У творчості молодомузівців тема смерті найбільше висвітлена в поезії П.Карманського та прозі М.Яцкова.

Ключові слова: “Молода Муза”, досвід смерті, межова ситуація, модернізм, позитивізм, романтизм.
Lesya Demska-Budzulyak. Experience and rhetoric of death in the works by “Moloda Muza” (“Young Muse”)

One of the most popular themes of early modernism was the theme of death. It is the phenomenon of death that causes borderline situations, thus marking the important changes in the system of values, either of an individual or of the epoch as a whole. In this article we classify the aesthetic approaches to death into three major types: the positivistic death, the romantic death and the modernistic death. Each of these types is peculiar to a certain cultural period. Among the members of “Moloda Musa”-group the theme of death was most frequently mentioned in the poetry of P.Karmansky and in the prose of M.Yatskiv.

Key words: “Moloda Muza”, theme of death, borderline situation, modernism, positivism, romanticism.

Зміна естетичної парадигми наприкінці XIX ст. посприяла переосмисленню багатьох явищ не лише мистецьких, а й філософсько-культурних. Відбувся перегляд художньої традиції та стилістичного вираження загальнолюдських цінностей у творах мистецтва. Однією з популярних у цей період, переважно у зв'язку з філософією та естетикою декадансу, була тема смерті. Польська дослідниця мотивів танатології у творчості поетів “Молодої Польщі” А.Любашевська пов'язує актуалізацію цієї теми з фундаментальною аксіологічною проблемою епохи — ідеєю смерті Бога: “Шукаючи великих літературних тем, у яких особливо чітко можна було б спостерегти формування образу цінності, треба ствердити, що до таких належать межові ситуації, а особливо досвід межі” [10, 12-13]. Саме феномен смерті створює таку межову ситуацію, у дискурсі якої можна побачити зміни в системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи. Період кінця XIX ст. — початку XX ст. також можна назвати межовим, зважаючи на ті інтелектуальні, духовні та естетичні кризи, що тоді відбувалися.

У своїй праці “Філософський дискурс модернізму” Юрген Габермас зазначає, що базове поняття філософії модернізму¹ — “суб'єктивність”. Визначає її чотири конотативних значення, одним з яких виступає індивідуалізм. Відбувається самоусвідомлення й самоідентифікація філософії, літератури, науки, а через них — кожної особистості. Тобто в модерному світі, на думку філософа, безмежно окрема особливість претендує на значущість [1, 27-28], і в новому мистецтві індивідуальність, її мікросвіт стає тим центром, довкола якого починає обертатися світ зовнішній. Усе, що пов'язане з індивідуальним досвідом, стає важливим та ціннісним, і сам світ починає оцінюватися у співвіднесенні з індивідуальною цінністю.

Інша дослідниця проблеми смерті в контексті польського модернізму, Анна Каліновська, розрізняє три її види за діахронним порядком (співвідносно з появою різних естетичних парадигм у європейському мистецтві). Перше розуміння смерті

¹ Під модернізмом філософ розуміє ту історичну епоху, яка почалася в західній Європі відразу після Французької революції. — А.Д.-Б.

позитивістське, або ж освоєна смерть, як спостереження збоку, або ж як певний сцієнтичний досвід іншого. Друге розуміння смерті романтичне, тобто смерть близької людини, така, що безпосередньо переживається героєм і формує його екзистенційний досвід. І третє розуміння — смерть модерністична², або ж дика, яка тісно пов'язана з естетичним і виступає констатацією справжньої буттєвої ситуації — ситуації трагічної абсурдної самотності, адже смерть тут переживається героєм уже як безпосереднім її учасником: “Епоха модернізму водночас зі зміною нараційних стратегій у прозі дозволила, завдяки конструкції головного героя, який творить ілюзійний світ через власний досвід, по-новому інтерпретувати тему смерті, — стверджує А.Каліновська. — Персоналізувала її, конструюючи запис передсмертних станів, що самотньо переживаються, неодноразово у страху і тривозі... Образи смерті властиво були ілюстрацією дикої смерті, вражаючої й сором'язливої...” [9, 13]. На відміну від домодерної смерті, коли все життя індивіда було лише приготуванням і спрямуванням до неї і яка була логічним та неминучим переходом до іншого типу буття, уже “модерний” індивід у річищі тієї ж ідеї смерті Бога переживає смерть як остаточний кінець. Звідси й розуміння її як дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю.

Проте в ранньомодерністичній літературі процес умирання окремої особистості часто асоціюється з умиранням або ж “згасанням” цілого світу. Ця традиція йде безпосередньо від естетики романтизму, коли особистість ототожнювалася з цілим уесвітом. Уже саме слово “згасання” несе в собі констатацію певної зміни в естетиці та риторичі образу смерті цього періоду. Вперше ця зміна фіксується ще в мистецтві романтизму. Якщо порівняти образ середньовічної чи навіть просвітницької смерті з образом смерті романтичної, то бачимо, як із потворного кістяка в білому савані та з косою в руці вона перетворюється на прекрасну білу даму з таємничим усміхом, часто з лілією в одній руці та лебедем на паску в другій. Мистецтво романтизму естетизувало феномен смерті. Особливо яскраво це простежується на класичному поєднанні в романтизмі краси і смерті. Більше того, смерть прекрасної дами чи прекрасного лицаря стає чи не центральним образом естетики романтичного мистецтва. Згодом на зв'язок Смерті і Краси як естетичного феномена вказував Ф.Ніцше, ведучи мову про естетику цивілізацій, що вмирають.

Існує ще одне трактування феномена смерті в ранньому модернізмі, що з'явилося внаслідок філософських концепцій А.Шопенгауера: смерть як осягнення абсолютної свободи або ж смерть як можливість виходу. У своїх роздумах філософ неодноразово наголошує, що небажання жити ще не означає прагнення смерті, часто це може означати лише прагнення до звільнення: “Остаточно різні антропологічні орієнтації можуть погодитися в одному, що смерть може бути “кінцевим виявом нашої знищенності” або ж навпаки “чистим звільненням”. Смерть, що нищить, і смерть, що визволяє, — це ті дві можливості прийняття значення цієї межової ситуації в літературі...” [10, 117].

Перед митцями модернізму постало два завдання змістового й формального плану. Перше — як утілити в тексті той індивідуальний досвід межі, що недоступний митцеві, або ж як явище метафізичної смерті перетворити на явище матеріальних образів. Друге ж — якими мовними засобами це можливо здійснити. Адже в мистецькій інтерпретації смерть із аксіологічно-екзистенційної проблеми перетворюється на мовну. Звертаючись до танатологічної концепції в літературі А.Любашевської, важко не погодитися, що питання полягає не лише в тому, “що діється з тим, хто вмирає (це, зрештою, непізнаване), а й [...] що діється з тим, хто залишається. Смерть як мовна дійсність існує в літературі передусім через рефлексії про те, що залишається по смерті — вхопити її в описуванні дійсності, яка зазнала втрати, стала “позначена” смертю” [10, 51].

Коли йдеться про образ смерті в українській літературі доби модернізму (тобто від кінця XVIII ст. й до початку XX ст.), варто зазначити, що він еволюціонував

² У цій ситуації термін “модернізм” вживається вже саме на позначення мистецького напрямку кінця XIX — поч. XX ст. — А.Д.-Б.

досить мляво. Досягнувши свого розквіту в добу романтизму (численні балади, сентиментальні оповідання), фактично застиг на цьому рівні. Смерть романтична, смерть близької людини викликала сум, печаль, подекуди катарсис, але своєї трансформації у смерть дику, страшну, щільно пов'язану з індивідуальним досвідом не перейшла. Виняток можуть становити лише окремі новели та оповідання Ол.Плюща, Г.Хоткевича, М.Яцкова, М.Коцюбинського. Оригінальна смерть у драматургії Лесі Українки як спосіб подолання своєї долі. А також в І.Франка, коли письменник часто експлуатує образ двійника, який, як відомо, у світовій культурі безпосередньо пов'язаний зі смертю. Проте для всіх цих письменників смерть як досвід межової ситуації послужила, радше, практичним матеріалом. Їхнє ставлення до модернізму було не завжди однозначним, однак органічно вони вже писали по-новому.

Також цікаво спостерегти, що для різних мистецьких парадигм, а на той час це реалізм та модернізм, існує докорінно відмінне використання елементів смерті. У координатах реалістичного мистецтва смерть виступає складовою змісту з певним дидактичним навантаженням. У модерністів вона, радше, формальний засіб задля досягнення певного емоційного ефекту або ж розкриття психології героїв. Символічно ці дві стилістично відмінні смерті можна назвати "смерть розумова" (реалістична парадигма) та "смерть тілесна" (модерністична парадигма). Під тілом мається на увазі весь комплекс людських почуттів і реакцій підсвідомого та несвідомого. Тобто у творах реалістичного напрямку герої реагують на смерть розумом, розумовим досвідом (часто його ототожнюють із мудрістю), робить певні спостереження, що переважно супроводжуються логічними висновками, тоді як у творах модерністичного напрямку герої реагують тілом (конвульсії, закам'яніння), відчуттями (холоду, жару, дотику чогось, візії), емоціями (страх, розпач, біль тощо).

Що ж стосується творчості представників "Молодої Музи", то тут усе було зовсім не однозначним, зрештою, увесь український модернізм завжди більше намагався бути "модернізмом", ніж був ним насправді. Українські "модерністи" (уживаю цей термін на означення всіх, хто декларував у своїй творчості орієнтацію на нове європейське мистецтво) уже не належали до табору тих, хто у своїй творчості спирався на естетику реалізму, проте самі ще не спроможні були втілити основні принципи естетики модернізму. Тому українській модернізму можна швидше окреслити як напрям, ніж дію, або ж, як зазначала С.Павличко, "...переважання дискурсу, теоретизування над художністю є провідною тенденцією всієї української літератури новітнього часу" [6, 88]. Важко сказати, чого бракувало насправді більшості українських "модерністів" – освіти, досвіду, естетичного бачення, зрештою, таланту, проте в модернізм вони входили фрагментарно і свою творчість модернізували лише частково, окремі її елементи, цілісної ж і ґрунтовної реформи не відбувалося.

Це стосувалося й "Молодої Музи". У власних пошуках модерності письменники, безперечно, виходили на перспективні шляхи, однак здолати їх, прийти до очікуваного горизонту вдалося лише одиницям. Не здійснюючи цілісної реформи, вони хапалися за окремі елементи, що характеризували європейський модернізм, – чи то символи, чи то мову, чи то метафору. І досвід межової ситуації, культивованій у західноєвропейському модернізмі, послужив для них, радше, одним із елементів модернізації, проте для їхньої мистецької практики залишився неорганічним. Вони писали про світовий сум не тому, що відчували його, а лише тому, що це модно (виняток становив хіба що М.Яцків), заради демонстрації власної мистецької позиції в культивуванні нової естетики. Хоча їхня естетика багато в чому перегукувалася з естетикою "Молодої Польщі". Ідеться не так про якісь запозичення, як про спільну лектуру, на якій формувався світогляд митців обох літературних угруповань. Згадаймо творчість Ш.Бодлера, А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, представників скандинавської літератури.

Дослідження естетики "Молодої Польщі" досить важливе, адже ранній модернізм приходив у Галичину саме через польську школу. Як наслідок, багато тем і мотивів,

актуальних для творчості молодополяків, стали актуальними і для молодомузівців. Тема смерті була однією з них. І найбільший розвиток, як свідчить матеріал, вона дістала саме в поезії Петра Карманського та у прозі Михайла Яцкова, хоча доволі цікаві зразки її втілення трапляються і в інших молодомузівців.

“Чорний, замкнений в собі, студений і відтручуючий... Блудний метеор, що блукає огнем серед темної ночі. Він ненавидить сонце” [3, 180], – такий психологічний портрет П.Карманського вимальовує М.Євшан з аналізу його творчості періоду раннього українського модернізму. Зрештою, ця критична риторика надзвичайно схожа на риторичку поета, багату на апокаліптичні образи. М.Євшан не дарма порівняв його з “вогнем серед темної ночі”, адже це вогонь серед темряви. Образ ночі, мороку, темряви в літературі традиційно супроводжує образ смерті. Критик вдало завважив, що це блукаючий вогонь або ж вогонь, який перебуває в дорозі, а будь-яка дорога, як відомо, веде або до смерті, або до дому, хоча доволі часто могила, смерть ототожнюється з домом³. Очікування смерті – це вже перебування в дорозі. Дорогу і смерть, які щільно взаємопов’язані і взаємопереплетені між собою, можна назвати визначальними образами поетичної творчості П.Карманського.

Коли дорога не завжди чітко й повно виписується поетом, то смерть у нього надзвичайно багатогранна у своїх виявах. У поетичному світі П.Карманського присутні майже всі різновиди смерті – позитивістської, романтичної, дикої та смерті визвольної. Адже смерть не лякає поета, він прагне її. Поза її межами для нього немає жахить Страшного суду, як це було для віруючого християнина в попередні часи.

М.Євшан, продовжуючи аналіз творчості П.Карманського, зазначає: “Навіть там, де описує поет природу, немає в ній свіжості, сочистості, якогось заокруглення та повноти: скелі будуть саркофагами, пишні туї в садах – урнами. Ця мертвечина, висунення душі, що реагує на *кождий* прояв життя, спровадила ті повторювання в поета, спровадила в його творчості стагнацію” [3, 177]. Це зауваження доречне тим, що сама по собі стагнація – це наче входження у смерть чи адаптація до смерті. Ця ж стагнація накладається на поетичну риторичку П.Карманського. Поет вимальовує всі чотири види смерті за допомогою емоційної пристрасті, передусім пристрасті до смерті, та реалізації в тексті образу стагнації або ж згасання світу, і це дає нам привід говорити про домінування в його поезії модерністської, “тілесної смерті”. Наприклад: **“Судно, спинись! Верни в лиман! / Цить, серце, цить! Змогил несесь / Солодкий клич... Кругом туман – / Добраніч вам! Добраніч всім!”** [тут і далі цит. за вид. 5]. Проте важко не погодитися із С.Павличко, що у плані риторички молодомузівці залишилися на позиціях старої традиції, коли справжні глибокі переживання замінені наказово-агітаційною риторичкою просвітянської поезії: “Імператив – головна граматична форма поезії й для більшості галичан, – пише С.Павличко, аналізуючи риторичку раннього українського модернізму. – Це заклики до інших або до себе, однак саме заклики, а не сповідь про пережите” [6, 111]. Лише інколи можемо натрапити на спроби опанування нової риторички, як, наприклад, в О.Луцького: **“Кінчиться шлях – і губиться, / Ген-ген в густих імлах... / Остання струна зірвана. / ... Але той страх, той страх!..”**; у Б.Лепкого: **“Мерехтить в очах / Безконечний шлях, / Гине, гине в синіх хмарах / слід по журавлях”**; у В.Пачовського: **“– сльоза впала з віч / У серце моє, наче в море / Глибоке під зоряну ніч... / А музика грала / марш Бетховена”**, тобто похоронний марш. І, зрештою, у самого П.Карманського, де цих зразків дикої модерністичної смерті, смерті як індивідуального чуттєвого досвіду, найбільше: **“Чогось так сумно... З гробів несеться, / Якесь таємне, сумне квиління; / Співають півні, і серце б’ється: / Скінчиться швидко моє терпіння? / Мені так сумно!..”** Переважно маємо накопичення традиційних кліше, застарілих ще з часів романтизму, як, наприклад, **“пекельний жар”, “ворон криче”, “сира могила”, “Орфей в Еребі”** тощо.

³ Див., наприклад, роман А.Оза “А в смерть – це додому” чи у драматичній поемі Лесі Українки “Оргія”, де простір дому ототожнюється із простором смерті. – А.Д.-Б.

Також слід зазначити, що переживання смерті в П.Карманського двопланове. Спершу, як було сказано, це спостереження за власними відчуттями. Є й авторські образи світу, уже без символічного героя: *“І аж тоді з очей спадає / Нам непрозорий тьми серпан, / І око з жахом добачає / Один туман, туман”*; *“Спокійно ляжу. Щирі співи-стони / Сирітських мольб мене вколишуть / На вічний сон. Лиш бовкнуть дзвони — / І всі полишуть. / О Лето! Лето”*. Оця прив'язка до міфологічної Лети — ріки забуття — свідчить про саму суть розуміння феномена смерті модерністами як абсолютного кінця. Тому цінності набуває не те, що буде по ній, як це було у християнській традиції, а сам момент смерті. На цьому протиставлені можна також простежити домінування язичницького світогляду над християнським у творчості європейських модерністів. Момент смерті як несподіване розширення горизонту, певна телепортація, екзистенційна зміна місця перебування на таке, з якого герой дістає право бачити правду й оцінювати, тобто звільнитися від усього того, чим обтяжене життя, — від страждання, болю, вини, боротьби, цінностей, досвіду тощо: *“Все минеться, Все розрушить / Вир буття і міль часу; / Студінь смерті все зморозить; / Славу, честь, добро, красу / Втоплять сльози; / Все заглушить / Звук труби. Momento mori!”*

Коли ж ідеться про образи й риторику феномена смерті у прозі, то, безумовно, слід зосередитися на творчості Михайла Яцкова. Потрібно також додати, що, попри застереження багатьох українських дослідників щодо модерності “Молодої Музи”, більшість із них сходиться на думці, що саме творчість М.Яцкова найбільше наближується до західноєвропейської мистецької практики: *“...йому вдалося чи не найповніше і найяскравіше виразити ідеї “Молодої Музи” своїм експресивним стилем, в якому гострота спостереження, точність деталі поєднана з виходом за рамки реальності, а тонка лірична настроєність співіснує із відразливою натуралістичністю; в нього чи не найтісніше поєднані і переплетені бодлерівські ідеал і сплін, і водночас він чи не найорганічніше поєднав фольклорний символ з модерною технікою письма, що доходить місцями майже до сюрреалістичних образних конструкцій”* [4, 12]. До речі, певний час М.Яцків був під впливом відомого польського митця Яна Каспровича й перейняв у нього саме те, що той свого часу запозичив у Ш.Бодлера, — принцип естетизації потворного.

Традиційно творчість М.Яцкова дослідники поділяють на два типи — реалістичну та символічну. У більшості його реалістичних творів смерть використовується головню як межова ситуація, в якій виявляється передусім етичне, часто внаслідок оголення правди. Тобто в цей кризовий момент дійсність позбувається ілюзій. Це оголення М.Яцків передає через опис загострених відчуттів свідків смерті, які разом із тим, хто вмирає, осягають новий досвід. Отже, можемо говорити про переживання смерті як певного екзистенційного досвіду. Наприклад, в оповіданні “У наймах”: *“Жаль йому стало самого себе. Чув на собі драну сорочку і латаний сіряк, і здавалось йому, що вони також нещасливі. Заломив руки і бився головою об стіну”* [твори реалістичного типу взяті з вид. 7]. Фактично, у М.Яцкова існує цілий дискурс досвіду смерті, його герої думають про неї, говорять про неї, прагнуть її, а в новелі “Христос в гарнізоні” письменник узагалі вводить філософський дискурс: *“Смерть цікава тим, що в ній для живих у білий день нема нічого цікавого. Зате кожний може потішитися, що досвід смерті мусить хоч раз в житті перебувати на собі й тоді пізнає ту байдужість людей і світу для себе, з якою вперед сам відносився до інших”*. Ця цитата цікава тим, що письменник несвідомо, але доволі влучно описує приклад модерністичної дикої смерті як винятково індивідуального моторошного і вражаючого досвіду.

Також варто звернути увагу на бінарну опозицію “день — ніч” у прозі М.Яцкова. Так само, як для П.Карманського смерть передусім виступає дорогою, для М.Яцкова вона — інший світ з іншими екзистенційними законами. Ніч для письменника — це не темрява, це протилежність дня. І якщо зміст денних подій у нього часто завуальовується формами певних усталених ритуалів людських стосунків, то вночі ці форми зникають, оголюючи справжній зміст того, що відбувається. День для

письменника — це зона фальші, ніч — правди. А що ніч пов'язують зі смертю, то й смерть часто виступає в нього способом виявлення правди. Як один із прикладів можна згадати алегоричну новелу “*Furia adormentata*” (“Фурія дримає”). Власне, тут уся алегорія оперта на протиставленні фальші денного життя і правдивості ночі, що супроводжує смерть: “...*Місяць виглянув з чорної челюсті. Переді мною — безконечна дорога, праворуч поле, до краю вимощене чоловічими черепами, ліворуч — поле, до краю вимощене жіночими грудьми*”.

Отже, як уже зазначалося, у творах реалістичного типу М.Яцкова смерть — це переважно межова ситуація, що оголює етику героя, ціннісний зміст, натомість у творах символічного типу смерть — це передусім спосіб світовідчуження, який безпосередньо впливає на формування образного ландшафту тексту, явище естетичного плану. І досить часто це естетика потворного. Ось один із прикладів естетичного зображення смерті в новелі “Регіт трупа”: “*На возі везли мерця у відкритій труні. Був з бородою і міг мати яких тридцять літ. В роті ні сліду язика, в очних ямах ні сліду очей, як би мертвець не мав їх з роду. На виморенім лиці застив пекельний сміх, ями очей і рота ругали під небо таким глумом, що поборює богів*” [твори символічного типу взяті з вид. 8]. Чи іншим разом смерть з'являється через перший досвід дитини — спершу як спостереження за смертю сестри, потім як жах від усвідомлення її неунікненності, а врешті — як можливість звільнення від самотності й байдужості світу (новела “Біла квітка”). У цьому тексті М.Яцків, використовуючи традиційні образи смерті (тінь, біла квітка, мара, видива іншого світу), зосереджується на внутрішньому емоційному світі малого хлопчика, проблемі, яка була домінантною не лише у творчості діячів “Молодої Музи”, а й у західноєвропейських модерністів того часу. Через сприйняття явища смерті хлопчиком можемо бачити, як уже на дитині позначилася філософія індивідуалізму, коли для маленької істоти вона сама й кожна людина — щось цінне, унікальне, коли індивідуальна смерть стає трагедією світового масштабу, трагедією насильства над індивідуальною свідомістю.

Коли порівнювати досвід і риторику смерті у творчості обох митців, П.Карманського та М.Яцкова, видно, що це доволі різні форми вираження, хоча риторика схожа. Вони обоє надають перевагу смерті тілесній. Однак для П.Карманського більш властива романтична смерть, а для Яцкова-реаліста це передовсім смерть модерністична, або ж дика. Однак Яцків-символіст, як і більшість українських “модерністів”, у зображенні смерті також залишається на позиціях ще романтичної естетики. С.Павличко, характеризуючи еволюцію української прози в період раннього модернізму, стверджує, що “тема Краси, натхнення, мистецтва і в Яцкова, і в Хоткевича традиційно асоціювалися зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект” [6, 119]. Можливо, ця відмінність пов'язана з тим, що у творчості М.Яцкова смерть так і не перейшла кордону між смертю як метафізичним та мовним явищем, із об'єкта не перетворилася на суб'єкт мистецького твору. Бо в той час, коли більшість молодомузівців намагалися штучно подавати свою творчість передусім як модерний дискурс, а не практично втілювати у своє мистецтво новий досвід (унаслідок чого, як зазначає Т.Гундорова, “... відкривається “порожня” форма слова, чиста образність, яка не вимагає причитування, інтерпретації, а просто є красою...” [2, 155]), М.Яцкову, котрий зосереджувався передусім на екзистенційній проблематиці, вдалося уникнути цих “порожніх форм та красивостей”, наповнюючи своє авторське слово глибоким філософським змістом та новою стилістикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Габермас Ю.* Філософський дискурс модернізму. — К., 2001.
2. *Гундорова Т.* Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.
3. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998.
4. *Львицький М.* Краси свічадо // *Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”*. — К., 1991.
5. *Карманський П.* Поезії. — К., 1992. — 374 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999. — 447 с.

7. Яцків М. Вибрані твори. – К., 1973. – 454 с.
8. Яцків М. Казка про перстень. – Львів, 1907.
9. Kalinowska A. “Śmierć oswojona” i “śmierć dzika” w opowiadaniach W.Gomulickiego i S.Zeromskiego // *Módernistyczny wizerunek człowieka: Studia historycznoliterackie*. – Lublin, 2001. – S. 201.
10. Lubaszewska A. *Życie – Śmierć doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. – Kraków, 1995. – S. 137.



Галина Яструбецька

ОДЕРЖИМИЙ ЛІТЕРАТУРОЮ, АБО ПРО АНДРІЯ ГОЛОВКА І ЙОГО СОНЯЧНО-ЧЕРВОНИЙ РОМАН

У статті досліджується психогенетичне та феноменологічне підґрунтя поезики А.Головка. Робиться акцент на повісті “Червоний роман” як естетичному еквіваленті процесу індивідуації, а також як ілюстрації синтезу експресіонізму-активізму та імпресіонізму.

Ключові слова: індивідуація, інтенційність, “его”-ідентичність, архетип, інтенсивність, структура переживання. *Galina Yastrubetskaya. Obsessed by literature. A.Holovko and his sunlit red novel*

This article explores the psychogenetical and phenomenological aspects of A.Holovko’s poetics. It is centered on A.Holovko’s story “The Red Novel”, which is interpreted here as an aesthetic equivalent to the individuation process and therefore as an illustration to expressionism-activism and impressionism’s synthesis.

Key words: individuation, intentionality, ego-identity, archetype, intensity, structure of experience.

Сьогодні ім’я письменника А.Головка згадується хіба що в переліку представників української прози 1920-х років ХХ ст., та й то не завжди. Самодостатній художній світ А.Головка, неповторний фрагмент багатобарвної стильової картини ренесансних 1920-х, опинився на маргінесі сучасної літературознавчої свідомості швидше з морально-етичних причин, аніж через ідентичність із “червоними” (соціалістично-революційними) ідеалами. В.Агеєва висловила слушну думку, що “ранню творчість Головка загалом було б цікаво проаналізувати з допомогою інструментарію психоаналітичної критики...” [1,76]. Застосування психоаналітичних методик у процесі вивчення творчості й осягнення “краси” несвідомого “его” цього письменника зумовлює передовсім “антиномічний монодуалізм” (Франк) як структурувальний принцип психіки А.Головка, де перехрестились світлоносні та смертоносні інтенції.

Колодязь Головної сутності дуже глибокий. “Вдивляння, вслухання” (В.Стус) у неї підтверджує фрейдівський погляд на митця як на далеку від досконалості особу. Таку, що перебуває в полоні пристрастей та інстинктів і посилює всім своїм життям травму дитинства. Це з одного боку. З другого – переконаємося, що А.Головка всім своїм єством тягнувся до світла. У житті світла було замало, і він мріяв про “країну сонця”, бо всі біди людства від недосконалості кожного з нас, а ми неповноцінні тому, “що зароджували нас матері не під сонцем і серед степових далів, а в темних і вонючих конурах під брудними ковдрами” [2, 69].

А.Головка належав до тих, для кого програмними можна вважати слова Ф.Ніцше: “Хоч би яким ти був, слугуй самому собі джерелом досвіду... прости собі своє власне “Я”: оскільки в будь-якому випадку ти маєш у собі сходи з тисячею сходинок, по яких ти можеш підніматись до пізнання” [10, 26]. Особливість і, як виявилось, трагедія А.Головка в тому, що його життя – це структура емоційних співвідношень, де переживання – контрапункт усіх екзистенційних потоків, до того ж переживання найвищого ступеня інтенсивності. Підтвердження цьому знаходимо в “Автобіографії” 1925 року.

Автобіографія як жанр – це “вища і найінструктивніша форма, в якій нам подано розуміння життя. Тут життєвий шлях подано як щось зовнішнє, чуттєве, від чого розуміння має проникнути до того, що зумовило цей шлях” [7, 546]. Подамо кілька самоозначень і самостверджень, зафіксованих в “Автобіографії”: