

Підсумовуючи, можна спробувати сформулювати принципи життя письменника з опорою на вказані опозиції тексту “Зачарованої Десни”.

Життя — це диво, у якому рух і боротьба (дія) вивищують хороше над поганим, а краса завжди бере верх над стражданням і смертю.

Наша гіпотеза має бути перевірена документальними свідченнями, а тому процитуємо автора, який, не читаючи психоаналітиків, створив такі вершинні образи, що їх неможливо вичерпати жодним контент-аналізом, а можна лише відчутти серцем: “З чого складається краса? З того, з чого й життя, й перемога. З осердеченого любовного поєднання всіх його явищ. У моїй “Симфонії” перемагає радість і сила її оптимізму, і всепокорююча краса була якраз у подоланні лихого...” (355).

Отже, образ автора виявляється в суперечності текстових модулів, що формують означені опозиції, розкриваючи в художньому тексті кіноповісті життєву стратегію О.Довженка, зафіксовану на глибинному рівні його свідомості й розкрити через контент-аналіз ранніх дитячих спогадів. Ця проективна модель світовідчуття простежується і в інших художніх творах О.Довженка, а також у документальних та автобіографічних матеріалах. Вона може бути певним ключем до розкодування мікро- і макрообразів на всіх рівнях художнього тексту.

м. Дніпропетровськ

Лариса Лебедівна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ КАТРІ ГРИНЕВИЧЕВОЇ

20–30-ті роки ХХ століття — це період економічної та політичної “депресії” і сплеску національного руху на Галичині. Період гострого протистояння між Польщею, її колонізаторською політикою й українцями, який історики назвали “взаємне невизнання” (О. Субтельний). Це також час паціфікації, утисків греко-католицької церкви, кооперативного руху тощо. Водночас цей період характеризувався активізацією культурного й літературного життя на Галичині. Та якщо на межі ХІХ-ХХ ст. найважливішими були питання нових шляхів розвитку літератури, зародження модерних літературних напрямків, то після поразки 1917-1920-х рр., коли українці не отримали очікуваної державності, більшість галицької суспільності зосередилась на аналізі причин цієї поразки й пошукові нових можливостей отримання незалежності.

Богдан Якимович так охарактеризував цю ситуацію: “Важка і несправедлива доля спіткала український народ у ХХ ст. — в час великого перелому, що стався під час першої світової війни в Європі: більшість поневолених націй здобула свою державну незалежність, а він, український народ, так і залишився поділений між сильнішими сусідами. Внаслідок нечесних комбінацій Антанти Галичина дісталася Польщі, Буковина — Румунії, Закарпаття “добровільно-примусово” увійшло до складу Чехо-Словаччини, а Велика Наддніпряньська Україна розпочала будувати “нове життя”, яке після сталінського перевороту 1929 року можна охарактеризувати як шлях до могили”¹.

Катря Гриневичева (1895-1947) була з тих національно свідомих українців, які не лише у творчості, а й у житті посідали діяльну національну позицію. Письменниця займалась редакційно-видавничою справою, була однією з активних діячок жіночого руху в Галичині. Присвятивши життя педагогічній роботі, вона, як й інші письменники-педагоги її часу (напр., Осип Турянський, Антін Лотоцький), чудово розуміла важливість виховання національно свідомих і сильних особистостей, які б змогли підготувати новий ґрунт для виборення української державності. Це переконливо засвідчують дві історичні повісті Катрі Гриневичевої “Шоломи в сонці” (1928) та “Шестикрилець” (1935). На той час історичний матеріал розробляло чимало белетристів, які прагнули збудити в українців історичну пам’ять, а найбільше — історичну гордість за свою націю, її славне

¹ Якимович Б. Антін Лотоцький: Життєвий і творчий шлях // *Лотоцький А. Княжа слава.* — Л., 1991 — С.5.

минуле, що могло б надати снаги новим поколінням до боротьби за її незалежність.

Історичні повісті Катрі Гриневичевої, з одного боку, належать до популярних історичних творів неоромантичного спрямування (Андрія Чайковського, Гната Хоткевича, Антіна Лотоцького та ін.), а з другого — вони надто вирізняються неповторним стилем. Особливу увагу до форми твору, його мови та образно-стильових засобів письменниці засвідчила ще в 1903 р., коли взяла участь у літературній дискусії про напрямки розвитку української прози й виступала прихильницею символізму². Модернізм приваблював Катрю Гриневичеву не лише тоді, коли вона була близька до літературного угруповання “Молода муза”, — він визначив усю її історичну белетристику. О.Мишанич твердить, що “сучасники докоряли їй за історизм мовлення, ускладненість образно-стильової системи”³. На нашу думку, саме така “ускладненість”, “свідомо” культивована авторкою, і є стилем “літературного бароко з його багатою орнаментикою, вишуканістю і вибагливістю вислову, високою поетичною насиченістю образу”⁴. У післямові до видання історичних повістей Катрі Гриневичевої (1990) дослідник відносить авторку до неоромантичного літературного напрямку⁵. Неоромантики 20-30-х років ХХ ст. пропагували культ сильної активної особистості (як князь Роман, Дуж та інші герої Катрі Гриневичевої), котра може власними силами змінювати дійсність на краще. Отже, письменниця зреалізувала визначальну рису неоромантизму — конструктивне подолання конфлікту між двома антагоністичними силами — ідеалом і дійсністю. Таке трактування не було лише теоретизуванням, а передусім ідеологією того часу, втіленню якої віддали життя тисячі галичан, і серед них письменники — О.Турянський, Р.Купчинський, А.Лотоцький, О.Ольжич, О.Теліга та багато інших.

Письменниця не акцентує увагу на конкретних історичних фактах — битвах, походах князя, не вказує час і місце, регалії історичних осіб тощо (скажімо, про історичних осіб, крім імен, дізнаємося дуже мало, а то й нічого), картини походів і битв розмиваються, затираються, і дуже важко, а то й неможливо, вичленувати з твору історичний фактаж. Захований на маргінесі, він стає наче непотрібним, бо на перше місце авторка виводить людину — лідера, державотворця, символ волі, мужності, мудрості й об’єднання, тобто ставить перед собою конкретне завдання, яке в період між двома війнами збігалось із завданнями не так мистецькими, як національно-ідейними. Для неї історія — лише привід поговорити на іншу, сучасну їй тему: возвеличення людського духу, жертвованої любові до батьківщини (образи князя, Ясині, Дужа та ін.), а головне — віри в перемогу добра, що в Катрі Гриневичевої означає побудову сильної європейської держави “Україна”. Отже, зустрічаємося тут ще з однією особливістю *неоромантичної стильової течії* — *національно-державницьким її спрямуванням*, що найбільше виявилось саме *в історичній белетристиці*.

Зіткнення антагоністичних сил у Катрі Гриневичевої закінчується лише частковою перемогою, але й вірою у перемогу повну: вдова князя Романа з малими синами змушена тікати з рідної землі, та вона вірить, що “так чи інакше, Галич... буде наш!” (313). І ми віримо авторці, бо знаємо з історії нашої країни: княжич Данилко виросте в Данила і стане могутнім Галицько-Волинським князем. Проводячи паралелі із сучасністю, і сама авторка переконана: якщо сьогодні поразка, то прийде час — і держава буде!

Стильові особливості Катрі Гриневичевої, на відміну від неоромантичних стильових особливостей творчості О.Турянського, А.Чайковського, А.Лотоцького, Р.Купчинського, Б.-І.Антонича, це передусім примхливі синтаксичні конструкції й досить заплутані структури⁶. О.Мишанич дуже точно визначив (не розшифровуючи й вказуючи на те, що стиль письменниці ще чекає своїх досліджень) найістотніше у творчості Катрі Гриневичевої, те, що дало підстави вважати її твори справді модерними, які навіть у річищі неоромантичної стильової течії стоять осібно завдяки неповторному

² Див.: *Літературно-науковий вісник*. — 1903. — Кн. 6. — С.213, 214.

³ *Мишанич О.* Катря Гриневичева // *Історія української літератури ХХ ст.* — К., 1998. — Кн.1. — С. 344.

⁴ *Там само*. — С. 344-345.

⁵ Див.: *Мишанич О.* Катря Гриневичева та її історичні повісті // *Гриневичева К.* Шестикрилець. Шоломи в сонці. — К., 1990. — С.330. Далі вказуємо сторінку в тексті.

⁶ Див.: *Історія української літератури ХХ ст.* — К., 1998. — Кн.1. — С.345.

“необароковому” стилю. Пропонуємо розглянути їх на трьох рівнях: літературознавчо-лінгвістичному, психолінгвістичному, метафізичному.

Розглядаючи літературознавчо-лінгвістичний рівень, звернемося до праць Юрія Шереха, який про подібні “примхливі” синтаксичні конструкції писав з приводу вірша Олега Зуєвського (“*Kuiv*”. — Філадельфія, 1951. — Ч.4.) у статті “Велика стаття про малий вірш”, вказуючи на незвичність синтаксичних конструкцій цієї поезії: “ішлося про розхитання звичних зв’язків слів”, “про їх систематичні переключення, про розбиття інерції, про виведення їх із звичного” (Ю.Ш., 335). Подібне спостерігаємо й у повістях Катрі Гриневичевої, образно-поетична мова якої була сформована так ще на 15-20 років раніше. Ось як описано двобій князевича із пардом: “З отрутим позіханням, мов із нудьги без меж, щось звалилось підпростковій на груди, аж повернув рам’я лицем до зорі, під ранній вітер із поля” (13).

Авторка ускладнює картину, ставлячи на перший план додаток із порівнянням “*мов із нудьги без меж*”, яке розриває головне речення, а потім уже подає головну частину. Така перестановка властива більше поезії, ніж прозі, і в даному випадку надає вислову мелодійності й певного ритму і, начебто недоречно, “збиває” головне речення. У другій частині складного речення середній рід присудка (“*звалилось*”) вимагає також середнього роду дієслова “*повернув*” (як бачимо, і тут порушені синтаксичні зв’язки). Чоловічий рід присудка “*повернув*” збиває читача з пантелику, постає багато запитань, але, як висловився Мек Ліш, “вірш повинен бути, а не означати” (цит. за: Ю.Ш., 339). Саме тому виникає естетична насолода, яку отримуєш від читання складних метафор та необарокових синтаксичних конструкцій Катрі Гриневичевої. Її проза справді будується більше на законах слова поетичного, ніж прозового: так, у вищезгаданій цитаті є ще й внутрішня рима: “*рам’я*” — “*ранній*”. У багатьох інших випадках письменниця, наприклад, взагалі опускає підмети і присудки, як це часто зустрічаємо в поезії, виставляючи на перший план другорядні члени речення, а головні пересуваючи в кінець фрази: “А тоді про Ейкунду з Нормандії слухала довго й радо, очі вниз, підборіддя з вагою на короткій, упертій долоні...” (11). Ну чистий тобі верлібр!

Подібне порушення “синтаксичної інерції”, “розхитання звичних зв’язків слів”, коли автор поєднує, здавалось би, непоєдане, “перебиває” звичні конструкції “рівнобіжними” (але не тотожними), подає “переслизання” з конструкції в конструкцію, Ю.Шерех називає терміном “*флюктуаціонізм*” (з франц. — “приблизно мінитися, переливатися, брижитися”) і зазначає, що “наслідком такої техніки, по-перше, розривалися зв’язки поетичної мови з побутовою. По-друге, і головне, підносилися вага слів і їхнього значення. Бо читач, відчуваючи, що його вибито із синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів” (Ю.Ш., 340). Розкриваючи суть флюктуаціонізму, дослідник зауважує, що “поет повинен весь час спиратися на можливості, закладені в самій таки мові, використовувати те, що в мові може бути, не накидаючи мові нічого їй чужого. Адже ідеться саме про мінення, вагання, але не про розрив з традицією, не про насильство над мовою” (Ю.Ш., 341). Такий стиль є модерним, він притаманний сучасній поезії Франції, Англії, Америки в її “вищих проявах”, зустрічався в пізніх символістів і “поміркованих” сюрреалістів, розкриваючи перед поезією “якнайширші можливості користатися найзвичайнішими словами, словами щоденної мови” (Ю.Ш., 341). Вчений закликає прихильників послідовної “європеїзації” української поезії: “беріть Європу сьогодні” (Ю.Ш., 342).

Цей синтаксичний аналіз, звичайно ж, не охопив усього багатства синтаксичних особливостей стилю письменниці, бо явище флюктуаціонізму значно складніше, воно охоплює всі рівні творчого стилю митця.

Авторка полюбляє “переслизання” та систематичні “переключення” розповіді тексту. Бачимо плетиво несподіваних переходів нарації від автора до героя і навпаки, від стороннього авторського погляду до внутрішніх станів героя, де події бачимо вже його очима; переливання, а також злиття часових меж, коли стає важко відрізнити події минулі від теперішніх; переслизання діалогів у думки героя тощо. І все це найчастіше зустрічаємо в межах одного абзацу. Наприклад: “Гліб Словит ставляв нову хату на

⁷ Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. — Х., 1998. — Т. 1. — С. 339. Далі подаємо в тексті так: (Ю.Ш., стор.).

спохиллях виноградника, лицем до полудня. Трапився Йона-печерак: зайшов колись там случайно на обістя...” (200). Порушено інерцію розповіді: письменниця зливає часові межі, нічого не пояснюючи. І тільки через кілька абзаців починаємо розуміти, що перше речення — це теперішнє, а друге — минуле, яке пояснює, чому Словит почав будувати ще одну хату. І хоч авторка словами “зайшов колись там случайно” вказує на минулий час, проте читач все одно “вибитий” із стереотипу, бо два різних часи не мали б міститись без застережень в одному абзаці поряд. В іншому випадку речення “О насолодо, бути нарешті самим на весь широкий, глухий сад!” (7) може сприйнятись як внутрішній монолог князевича. Але раптом виявляємо, що два останні речення цього абзацу — авторська мова, бо не може він міркувати про себе самого, як стороннього: “Не даром вірлиним іменням, Шестикрила, нарекли хлопця бояни” (7).

Що ж до злиття часових меж у Катрі Гриневичевої, то цим прийомом письменниця переводить свідомість найнижчого фізичного буття до осмислення подій на землі з вищих духовних рівнів, допомагає читачеві подивитися “духовними очима” на дії земні.

Глибше вчитуючись у тексти Катрі Гриневичевої, помічаєш: письменниця, використовуючи явище флюктуаціонізму, у багатьох випадках не розповідає, а показує. Часто текст її нагадує ремарки з п’єс або ж кіносценарій: “Трибуни під коврами: королеві, його дворові й послам держав. Намет із злотоглаву, над ним герб Арпада. Навколо достойники, пажі, розкішно одягнуті і закохані в себе жінки... Стяги усіх країн [...] Довго ждуть короля, — нарешті! Крик: “Елієн!” Чури поквалпно кінчать водити коней, лицарі в лиснучих зброях, — готові” (28). Авторка зосереджується на показі факту, події, деталі тощо. Це ж стосується й випадку двоюбою князевича з пардом: “...Світ став крутитися нагло по лінії дикого двоюбою” (13). Усе це ускладнює сприйняття змісту твору й примушує читача знову й знову повертатись до прочитаного, вдумуватись у кожне слово, щоб потім самому скласти все у неперервну сюжетну лінію, а не спожити пасивно готове, дане автором. Деякою мірою читач тут виступає і як співавтор.

У Катрі Гриневичевої картини йдуть за картинами, але інерція звичних зв’язків між ними також порушена. Обриваючи, недоговорюючи, опускаючи важливе (як для читача), а висуваючи на перший план, здавалось би, другорядне, письменниця створює враження *бігу кадру, прокручування кіноплівки*. Прийом цей можна назвати “*німе кіно*”, де авторські пояснення, роз’яснення, які відіграють роль звуку, — відсутні. Її “переключення” з картини на картину часто такі ж несподівані, а деколи й незрозумілі, як при перегляді *фільму без звуку* (звук вимкнули), де поява “чогось” або “когось” для нас незрозуміла, бо коментар залишився за кадром, у неозвучених репліках акторів. Наприклад, описуючи нову церкву, будовану князем, письменниця подає розповідь як окремі картини, на перший погляд, мало пов’язані між собою: “У високому вікні, що його саме спокувано з драбин оливом, звісний Рандольф, син Алібертів, співак церковних вікон, мистець на склі з далекої Равенни, видвигнув натхненною кистю тонку проблему легенди.

Одіте смарагдовою сукнею, тугою, як дзвін, у завої з перської камки і повним дзбанятком у руці, як живе, стояло на склі Кондрине братнє дівча. Воно схиялося там вузьким, високим станом пільних квіток чи метунів дисків над раненим войовником, що вмирав біля її ніг. Пес, брунатний, як сарна, злизував кров поміж острівці дикого терносливу.

— На Хорса! — палко забувся князь у думках своїх, став теплий лицем, як полудне. — Зеленгора! Маленька ціна великих побід, розтратниця, що прохожому дарує славу!” (40). Як бачимо, змістові домінанті трьох наведених абзаців заховані за другорядними характеристиками й посідають перше місце, тому важко зрозумілі. А перехід між абзацами не плавний, а наче обрваний, навіть несподіваний: складається враження, що кожен із них — окрема розповідь. Крім того, суть цих трьох абзаців не завжди зрозуміла і з контексту повісті “Шестикрилець”, бо авторка не пояснює, приміром, хто цей “мистець”, як це роблять інші історичні белетристи, у творах яких кожне прізвище чи й будь-яка власна назва мають свою, хоча б мінімальну, історію. Таких прикладів у Катрі Гриневичевої чимало, тому думається, що авторка зумисне уникає “ясності”, щоб зосередити читача на іншому, в даному разі — на ідеї твору. Особливо це стосується образу князя Романа. Тут багато непояснених фактів, подій,

дотичних до нього, які мали б виконувати роль коментаря, що залишився в романі за кадром, а життя князя “пробігає”, наче кадри кіноплівки, окремими подіями: військові походи, битви, напади й оборони (і все це ривками, уривками!), з однією метою — возвеличення могутньої сили волі й любові до рідної держави. Отже, основні риси флюктуационізму відіграли свою важливу роль у виробленні індивідуального стилю письменниці.

Цікаво зазначити, що в історичній повісті “Шестикрилець” (1935), написаній раніше, але пізніше виданій, ніж “Шоломи у сонці”, які побачили світ у 1928 р., стиль ускладненіший. Оповідання повісті “Шоломи у сонці”, що становлять її розділи, і легші для сприйняття читача, і прозоріші як сюжетно, так і образно. Це може вказувати на дві речі: письменниця свідомо відпрацьовувала такий стиль (це думка О.Мишанича); це результат певних змін особистості на всіх рівнях, індивідуальна модель світу. Маємо на увазі, що мовою письменник виражає себе як особистість (свідому й підсвідому). Адже мова, стиль — відображення глибинних структур самого митця. Ми підійшли, отже, до розгляду ще одного рівня необарокового стилю Катрі Гриневичевої — психолінгвістичного.

Однією з найбільш поціновуваних здібностей у західноєвропейській культурі є творчість або творчий акт: дослідники переважно характеризують його як стан зміненої свідомості, адже часто найбільші відкриття й винаходи, художні сюжети й образи, вірші тощо приходять до творців у формі снів, раптових інтуїтивних вирішень, небуденних знахідок.

Творчі стани зміненої свідомості в різні періоди світової історії цікавили багатьох мислителів-науковців, зокрема американського лікаря-психотерапевта Мілтона Еріксона, який почав практикувати ще у 20-х роках минулого століття. З усіх його наукових розробок нас зацікавило вивчення не проявлених частин людського потенціалу, який називають творчими актами, і розширення творчих здібностей людини через вплив на несвідоме, котре вчений подає як “недомінантну півкулю головного мозку людини”.

Вивчаючи глибоко структуру мови та її вплив на психіку людини, М.Еріксон підмітив, що люди не спілкуються безпосередньо зі світом, а оперують моделлю того, що, вони вважають, являє собою світ. При комунікації, відповідно до своїх моделей світу, люди використовують три основні процеси моделювання світу: *опущення* частини нашого досвіду при створенні моделі; *номіналізацію*, де один елемент нашої моделі світу може репрезентувати всю категорію; *спотворення*, бо наша модель відрізняється від самого світу. Вчений дослідив, що порушення звичних зв’язків у людських моделях світу змушує її до конструювання іншого значення. Таке судження ще раз підтверджує думку про те, що порушені мовні зв’язки при флюктуационізмі спонукають читача до створення, через особистий досвід, власного езотеричного тексту, який повністю відповідатиме його (читачевій) моделі світу.

Розглянуті риси флюктуационізму багато в чому співвідносні з техніками Еріксона. Його психолінгвістичні дослідження ґрунтуються на техніках лінгвістичного моделювання світу людини. Заглибившись в основні процеси людського моделювання (опущення, номіналізацію, спотворення), можемо припустити, що їх вплив на людську психіку у психотерапевтичній практиці може бути дещо схожим на вплив необарокового тексту на психіку читача, а отже, на формування його естетичної свідомості.

Оскільки мова — найбільш повна і зрозуміла репрезентативна модель людини, то кожне речення нашої мови, як вважають дослідники творчості Еріксона Р.Бендлер і Д.Гріндер, має дві відмінні репрезентації: репрезентація звучання, або проявлення на письмі, яка називається *поверховою* структурою; репрезентація значення (сміслу) — *глибинна* структура. Саме відмінності між цими двома структурами й лягли в основу досліджень психолінгвістики, або трансформаційної лінгвістики.

Із процесами *опущення* зустрічаємося досить часто, коли “частина значення/сміслу речення/глибинної структури не має репрезентації в поверховій структурі”⁸ сказаного/написаного, тобто вона опускається. Брак інформації, який утворився, заповнюється

⁸ Бендлер Р., Гріндер Д. Паттерны гипнотических техник Милтона Эриксона. — Сыктывкар, 2000. — С.20.

читачем/слухачем. Ось як це виглядає в Катрі Гриневичевої: “А їздці просто на нього, на віддаль мету стрілою” (11). Ще: “Рум’яний подих сонця стежками зелен-садиби” (84).

Номіналізація присутня тоді, коли “слова-процеси із глибинної структури трансформуються в іменники поверхневої структури”⁹. Цей процес у Катрі Гриневичевої зустрічається значно рідше опущень, які його супроводжують: “Все розсипом у нього, коли йде про час і події” (194).

Спотворення — це “процес моделювання, який дозволяє нам робити зсуви в нашому переживанні сенсорних даних”¹⁰. Приміром, можемо уявити собі зелену корову, хоч ніколи такої не бачили, або ж уявити, що сплановане майбутнє відбувається зараз, тощо. Переводячи це в літературознавчу площину, бачимо, що йдеться, зокрема, про “світ” метафор, які в кожному художньому творі створюють незвичні, неповторні образи, як у Катрі Гриневичевої: “рубав очима одвірки”, “довго купував смерть”, “у кожному серці розкинулась горілиць утома” тощо; до того ж мова тут не тільки про рівень синтаксису, а й про метафоричне бачення світу письменником у цілому.

Три вищеназваних процеси використовувались Еріксоном для того, щоб свідомо “перевантажити або “заклинити” нормальні механізми мовної обробки інформації клієнта, тоді як підсвідоме клієнта виділяє найближче його завданням значення”¹¹. Тобто ускладнений текст Катрі Гриневичевої (у даному випадку ще й історизмами, старослов’янізмами, діалектизмами тощо) перевантажує свідомість (домінуючу півкулю мозку) і дає можливість підсвідомому (недомінуючій півкулі) вибрати для себе те його значення, яке найближче власним завданням. Не стверджуємо, що необароковий текст має такий самий вплив на читача, як методики Еріксона на пацієнта, бо вони переслідують різні цілі. Метод Еріксона, який отримав назву “Еріксоніанського гіпнозу”, має на меті гіпнотичний вплив на підсвідоме людини, лікування через введення пацієнта у трансівні стани, що в цілому неприпустиме для мистецтва (і не тільки). А розглянутий вище метод флюктуаціонізму не зумовлює жодного насильницького впливу на психіку читача, навпаки, пропонує естетичну насолоду через власні пошуки розшифрування глибинних структур тексту. Отже, читач має можливість при читанні такого тексту входити не в трансівні, а в *медитативні стани* (що є істотною різницею!), які завжди *позитивні* для нашої як езотеричної, так і екзотеричної природи особистості.

Свого часу Осип Маковей у статті про Т.Бордуляка¹², говорячи про заслуги автора збірки “Ближні” (1899), позитивно оцінює прозорість та ясність його мови. Згадаймо: при читанні такого *мовнопрозорого* тексту швидко “пробігаємо” його, зосереджуючись, в основному, на сюжетові, колізіях, образах. Тільки поява в ньому (хоч зрідка) метафоре (особливо складних) зупиняє наш читацький “лет”, бо свідомість помічає щось дивне, незвичне, над чим треба міркувати. Але якщо цей художній текст — “суцільна метафора”, тоді свідомість, як ми вже згадували, потрапляє у стан медитації, а підсвідомість починає “будувати” місток/канал до свідомості, щоб згодом розширити/збагатити власну модель світу, можливо, дещо її змінити, вибрати те, що могло б згармонізувати контакти свідомого й підсвідомого з найбільшою користю для читача.

Принцип “німе кіно” й такі риси флюктуаціонізму, як переливання та переслизання, — це складові плинності. У 20-30-х рр. минулого століття застосування цієї техніки письма як у західноєвропейській, так і в українській літературі вважалось одним із проявів модернізму. І використовували цю техніку митці різних стильових напрямків. Зокрема, явище плинності характерне для стилю англійської письменниці Вірджинії Вулф, яка вважала свою творчість “найбільш реалістичною”. І у Вірджинії Вулф, і в Катрі Гриневичевої світ, в якому живуть їхні герої, наче сплетений із дрібних деталей, чогось, що на перший погляд здається маловажливим і незначним, але насправді має велике значення для героїв, бо це — частка їхнього життя, це вказівка на його внутрішній зміст. “Він переходив саме через пекарню, залиту світлом і гамором многих голосів. Дзвонили ключі на ретязках за ситим станом Євпраксії, цоркотіла перемивана посуда,

⁹ Там само. — С. 135.

¹⁰ Там само. — С. 11.

¹¹ Там само. — С. 174.

¹² Див.: “Літературно-науковий вісник”. — Т. 3. — Кн. 3. — 1898. — С. 59-82.

чиїсь сильні руки, обліті лискавкою вогню, швирили в паленисько цілі бервена” (“Шоломи в сонці”, 168). Порівняймо: “На утро они обсудят все блюда — суп, семгу; семга, миссис Уокер знала, как всегда, не очень-то удалась; она вечно нервничает из-за десерта, а семгу оставляет на Дженни; вот семга вечно и не удается”¹³.

На синтаксичному рівні письменниця також використовує засоби, більше характерні для поезії, ніж для прози: уводить “вишукані” метафори, поєднує непоєднане, руйнуючи звичні для нас комбінації слів, розмиває значення слів тощо. Слово в неї “наче летить у порожньому просторі, не закріплене ні за яким предметом, і значення його вгадується важко. Вірджинія Вулф веде читача поза межі слів, імен, назв до розуміння сутності світу, тиші”¹⁴. У романі, наприклад, Річард, даруючи троянди Кларисі, так і не сказав їй про своє кохання, але вона розуміє його без слів: “Она без всяких слов поняла; это же Кларисса” (127). Взагалі, більшість героїв її роману спілкуються не так словами, як тими інтуїтивними відчуттями, які лежать *за* межею слів. В іншому епізоді роману аероплан “виписує” (з метою реклами) у повітрі слова, які зацікавлюють глядачів передусім можливістю надати їм власної інтерпретації, вифантазувати із легких і швидко зникаючих букв свою мрію. Усе це, а також нероз’яшені деталі й моменти, виділення малозначущого, яке передує головному, знаходження істотного у випадкових натяках і репліках, переливання картин, переслизання вражень, створює відчуття плинності не тільки свідомості, а й подій, станів, картин тощо. Згадаймо, що у Вірджинії Вулф, як і в Катрі Гриневичевої, часові межі можуть зливатись: минуле переходить у теперішнє і навпаки. На початку роману “Місис Деллоуей” Клариса купує квіти й замислюється над своїм минулим. Але читачеві зовсім невідомі імена Річарда й Пітера, авторкою не пояснено, хто вони і з якого часу — минулого чи теперішнього її життя? Так само й про Словитову хату (“Шоломи в сонці” Катрі Гриневичевої) ми не знаємо, хто той Йона Печерак і коли він прийшов — зараз чи раніше колись?

Картини і враження плавно змінюються у В.Вулф, бо це частки потоку свідомості героїв, у якій дрібна деталь уже описаного викликає асоціацію з новим: гарний погідний ранок Лондона нагадує Кларисі такі ж ранки її юності в Бортоні — стосунки із військовим Пітером Уолшем, якого любила в молодості — любов її до городян і міста в цю погоду червневу мить — середина червня й кінець війни тощо. Подібне зустрічаємо й у Катрі Гриневичевої: “чарівний” ранок, яким захоплюється княжич Роман і який вважає “за данину своїй молодості” (7) — насолода ранком і самотою в саду на противагу минулому гамірному дню — спогади про гостей: купців і послів — спогади про парда — подарунок послів — бій з пардом — перемога — радість князевича від весняного ранку й сонця.

Щоб глибинно зрозуміти сутність “плинності” й “мінливості” у стилі обох письменниць, потрібно з’ясувати, в якій сфері матерії вони працювали. Після прочитання історичних повістей Катрі Гриневичевої помічаємо, що авторка теж веде читача “поза межі слів”, до “розуміння сутності світу”. Текст письменниць ніби вводить читача у стани невагомості, де втомлена від сприйняття, фрустрована психіка немов у гіпнотичному сні бачить і відчуває те, що перебуває за “межею”, в якомусь іншому вимірі, за звичайних умов захованому від сприйняття.

Стильову різноманітність співвідносимо з індивідуальними властивостями особистості митця, особливостями його душевної й духовної структури тощо. Але завжди цікаво знати: чому стилі деяких письменників аж так суттєво різняться? Може, загадка в певній неповторній організації структури психіки? А, можливо, головне не у структурі психіки, а в *рівні*, на якому вона перебуває? Може, занадто матеріалізуючи явище творчого процесу, ми не наважимося глянути трохи вище цього рівня, щоб по-справжньому зрозуміти смисл прислів’я: “Скажи, про що ти думаєш, і я скажу, хто ти”. Іншими словами: “Скажи, про що ти думаєш, і я скажу, де перебуває твоя свідомість”. Існують кілька рівнів свідомості, але лише один із них якнайкраще може дати відповідь на наші питання.

За переконанням Макса Генделя, “відображаючий ефір” приймає *враження* від усього,

¹³ Вулф В. Миссис Деллоуэй. — СПб., 2000. — С.176-177.

¹⁴ Аствацатуров А. В поисках индивидуальности // Вулф В. Миссис Деллоуэй. — С.216.

що існує, живе й рухається. Він також *записує* кожну зміну, як *плівка в кінокамері*¹⁵ (риси, згадувані вище щодо стилю Гриневичевої!). Ця невидима субстанція — не тільки динамічна, а й текучо-тягучо-плинно-безкінечна, як повітря, світло, звуки Землі й Космосу. Якщо ці вібрації стають співзвучними із сприйняттям світу митця, то починають також формувати певне мистецьке мислення, відповідне цьому “відображаючому ефіру”. Водночас, на яких вібраціях письменник живе, їх він і притягує у свою творчість. Вірджінію Вульф, наприклад, ставлять поруч із Джеймсом Джойсом. Але, крім певних стильових відмінностей, вони різняться ще й тим, що Д.Джойс показав в “Уліссі” нижчі шари фізичної матерії, тоді як В.Вульф — вищі, ефірні, що проглядається на всіх рівнях, особливо стильовому. Саме це єднає В.Вульф і Катрю Гриневичеву — письменниці однієї епохи, але різних стильових напрямків: неореалістичного та неоромантичного.

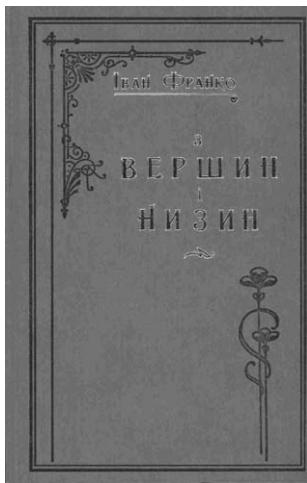
Можна сказати, що Катря Гриневичева вийшла за рамки шаблонно-сталої мовної моделі. Зовсім небагато митців у світовій літературі користуються подібним стилем. Такий текст, до того ж (за Ю.Шерехом), майже неможливо перекладати на інші мови.

Творчість Катрі Гриневичевої, отже, стала помітною передусім завдяки оригінальному необароковому стилю, визначальною рисою якого була техніка флюктуаціонізму. Основні риси цієї техніки виявились в історичній белетристиці письменниці на трьох рівнях: літературознавчо-лінгвістичному, психолінгвістичному, метафізичному; усі вони не тільки щільно між собою пов’язані, а й становлять єдине ціле, взаємопроникаючи й гармонійно взаємодіючи. Більше того, вони — складові моделі сприйняття світу митцем.

Отже, Катря Гриневичева у своїй творчості спромоглася поєднати два важливих моменти для розвитку українського літературного процесу 20-30-х років: націоналістичний і модерністський. Такий дуалізм зумовлений історичними обставинами, які переживала в міжвоєнний період Західна Україна. Цим самим творчість письменниці — наочний приклад того, що в Україні модернізм (отже, і неоромантизм) розвивався власним шляхом.

¹⁵ Гендель М. Концепция Розенкрейцеров. — М., 2004. — С. 248.

Наші презентації



Іван Франко. З вершин і низин. Збірка поезій Івана Франка: Репринтне відтворення з видання 1893 р. / Упоряд. та автор післямови Б.Якимович. — Львів: Піраміда, 2004. — 498 с.

Франків ювілей ознаменовано не лише рядом цікавих монографій інтерпретаційного характеру, а й цілим гроном джерельних видань, кожне з яких по-своєму знаменне.

Збірка І.Франка “З вершин і низин” стала визначною віхою його творчості. Широка філософська й лірична амплітуда її змісту сфокусувала найбільші вершини Франкової лірики, які стали хрестоматійними. Однак дотепер вона була фактично малознана у повному обсязі. Відомий дослідник Б.Якимович підготував і перевидав друге (перше було 1887 р.) прижиттєве видання цієї збірки, у якій не лише зміст, а й композиція мають велике значення.

Варто відзначити високий поліграфічний та науковий рівень видання, а також насичену, зокрема книгознавчою інформацією, післямову упорядника.

Г.Б.