

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”:

“Бо мрійник я був”; “... Юний же був я і палкий”; “І я буйний і зелений”; “Хотіння моє було дужіше за мої страхи” [2; 6, 16, 18, 25]. Недарма Головка схарактеризовано як “лірика аж до схлипування” (Л.Новиченко). Історичний контекст був сприятливим для увиразнення й розкриття творчо-генетичного потенціалу цього письменника: глобальні зрушення в суспільстві, що започаткувались подіями 1905 року, які болісно травмували дитячу психіку; перша світова війна і “Кров. Трупи. Валки біженців по шляхах. А по слідах наших — горіли села”; революція 1917 року; громадянська війна й час “націонал-хмелю”; Червона Армія та шал бойових сутичок (“Осінь-зиму гасаємо в степу проти Врангеля. До Перекопа. Потім іще в степу за Махном”) [2, 24]. Родинно-особистісна ситуація була за емоційною напругою ідентична загальнонаціональній: конфлікт у сім’ї (“Самотний я. По-між батьками і мною уже лягла межа” [2, 10]; закоханість аж до втрати самоконтролю; важка хвороба (тиф); дезертирство через кохання (“Хоч знав же я кваліфікацію мого “преступлення”. Хоч знав кару за нього — розстріл” [2, 25])).

Отже, жах, тривога, біль — те подієво-емоційне тло, на якому відбувався процес самоусвідомлення й починалось “самособоюнаповнення”. Маємо приклад життя — на межі, переживання — на максимумі можливостей. І паралельно чи всупереч — верховне бажання творити, яке нічим не заглушити й ніким не замінити. У цьому контексті варто говорити про одержимість. Непереборну потребу літературної праці в А.Головка можна кваліфікувати як потребу фундаментальну. Все, що викликало загрозу її задоволення, породжувало наростання кризового стану, появу депресії, що переросла в довготривалу.

“Сидів у хаті я й писав (працював саме над “Можу”). Якесь свято либонь було, бо на леваді — співи. Дружина до подруги пішла ще з вечора... Підійшла тиха до вікна розчиненого й, може, довго стояла. Як оглянувся я — за вікном хрестом розп’ялася і мрійно, і розчаровано:

— Ой, яка-ж ніч чудова! Кинь *оте*. Іди.

Я погодився з нею: ніч дійсно чудова. І ти, моя дитинко, хороша. *Але-ж я хочу писати*. Добре?

Мовчазна стояла за вікном, хрестом розп’явшись. Потім тихо одхилилася в ніч... зайшла в хату нескоро. Мовчки лягла в ліжку. І думав я — спить.

(Коли я творю — не сидю я з пером над аркушем. А бігаю по хаті, спляюсь. Говорю в голос. То грізно, то з благанням — (по дії) руки заломлюю... Тоді кидаюсь до аркуша й зарисовую).

... Думав — спить. Аж це чую — зітхнула й пальцями хрупнула. Мовчала — ждала, що спитаю. І я мовчав. Вона сама тоді і з розпачем:

— У, яке прокляте життя! — Ще ждала. — Чоловік не любить. От спати прийде, а душу одвести — у нього є Христі в червоних хустках... — Ще ждала. Потім: — у, життя. Та ні в кого ні влюбитися...

Я всміхнувся. О, це діло. А що до “ні в кого”, то прошу — раю їй товариша свого одного: — хазяїн, втілене постійство... (цих якостів мені якраз бракувало, на її жаль)... Вона ж так змучилась за мною. І де край тим мукам! (То було божевілля. І не мить, а смугою)... одштовхнути треба од себе. Як? — Огидою. (Це ж божевілля — люблю до безмежі і одштовхнути огидою?!” [“Автобіографія” — 2, 27-28; курсив наш — Г.Я.].

Процитований текст “Автобіографії” вербалізує і трагедію “нерівні душ”, і подружню почуттєву антиномію (не можу з тобою й без тебе не можу), і кардинальну розбіжність у ставленні до літературної творчості (Тетяна Головка іронічно іменує її “оте”, Головка ж ставиться до своєї праці з пієтетом, він не пише — “зарисовує”). Крім того, у наведеному уривку розкривається аналогія цього письменника із психологічним типом експресіоніста. Маємо також свідчення експериментаторства над своєю любов’ю. До чого призвело виснажливе випробування себе на психічну міцність, ми знаємо вже не лише з чуток, а й з опублікованих документів, що висвітлюють сімейну драму А.Головка.

Настрої дружини посилили й довели до апогею кризи “его”-ідентичності й посприяли закріпленню стану безвиході й безсилля. Втрата адекватності —

логічний, хоч і не виправданий фінал, до якого психіка Головка доходила повільно, але неухильно. “Психіатрична лікарня м. Полтави” – промовистий підпис під “Автобіографією” 1925 року.

У “Червоному романі” знаходимо цікавий психологічний хід, про який нас інформує сцена вбивства “батька Петренка”. “Ти” пробує розв’язати любовне “рівняння”, усуваючи зі свого шляху коханого своєї дівчини. Але ж причина незлагод “Ти” не в ньому, та й навіть не в дівчині. Винуватця шукають не там. Демон темряви, що окупував глибинне несвідоме, цілеспрямовано дезорієнтує особу й переводить її увагу на іншого, відволікаючи від власного “его” й не даючи можливості спокійно самоаналізуватися. У “Червоному романі” існує ще один образ – проєкція Головкової підсвідомості. Це золотоволоса жінка, персоніфікована аніма. Загалом цей образ полісемантичний, прекрасний місток до ядра Головкової психіки, до “єлісейських полів” несвідомого. Це – двійник творчості, одержимість якою призвела до появи в житті Головка садомазохістських сюжетів. Світловолоска й сама одержима – ідеєю боротьби за світле майбутнє. Вона для письменника (і “Я” з повісті також) – утілення смислу, орієнтир, поруч з нею й через неї життя наповнюється значенням. Окрім чарівності, ніжності, витонченості й благородства, вона наділена рисами мужності й незламності. У цьому образі сплелись позитив і негатив аніми, творче й деструктивне її начала.

Сонячна красуня (“жінка всередині”) як візуалізація світлової субстанції – це естетично-архетипний еквівалент (і атрибут, і продукт) індивідуалізації А.Головка, що об’єктивується у всій його ранній творчості, а особливо у шкідці “Діти Землі і Сонця”, повістях “Можу” та “Червоний роман”. Саме світло, джерелом якого виступає сонце, стало тою площиною, де перетнулись Головкове та колективне несвідоме, де зустрілись свідомість письменника і його “его”. Тотальна, всепоглинаюча, фанатична зосередженість на “країні сонця” – утіленні гармонії й досконалості – це спосіб самоздійснення Головка, зануреного в архетипну сферу. Процес індивідуалізації, як уже було зауважено, фіксується по всьому обширу літературних текстів письменника періоду 1920-х років ХХ ст. Можна вважати, що в силу певних причин і особистісного, і загальномистецького плану цей процес розвитку творчої особистості Головка не отримав належного завершення й не закріпився, тому й “Артем Гармаш” оцінюється вже як “імітація творчості”.

Золотоволоса революціонерка – образ, релевантний до всіх структурних елементів “Червоного роману”, саме він передусім фонуює проблему самоідентифікації “лірика аж до схлипування”, засвідчує самоінвестування світлої, добротвірної енергії. Це естетична компенсація браку тепла і краси в дійсності, адже Головку випало жити у світі, який сховався з осі, світі розпанаханому, котрий “ригав” понівеченими судьбами, як вікна розгромленого панського маєтку поламаними кріслами (за текстом “Червоного роману”).

Уламки Головкової сутності боліли: “Були ночі місячні. Хлюпалися тумани в степу. – То ми вже удвох із нею бродили туманами...

(– Болить!).

У серпні розлучилися. Вона додому за 20 верстов мала їхати. Потім у школу. (Дитина – в школу! Перший рік учителювати буде. А це в тітки гостювала та аж забарилася...). Я мав од’їздити у м. Кремінчук.

Зажурені:

– Чи не забудемо? Чи стрінемося?..

(– Болить!) [“Автобіографія” – 2, 11].

Ретроспективні картини фрагментуються рефреном “Болить”, який відбивав реальний душевний стан Головка. Біль став емоційно-почуттєвою домінантою письменника чи не на все подальше життя, зумовивши замкнутість і настороженість природи у спілкуванні зі світом. Боєм супроводжувалось прагнення “вмістити невмістиме”, намагання злитися із власним внутрішнім центром (світлом), аби стати гармонійною особою (і не на мить, а назавжди): “Я ж стільки сили стратив на боротьбу з собою. І в пусте. Стільки сили” [“Автобіографія” – 2, 16]. Головка, очевидно, усе ж мав надію, що цілісність, гармонія прийдуть в якийсь ідеалізований

момент, котрий у його уяві ототожнювався із сонячною даллю: “А в степу вільному – сонце красно сміється. Сміються пшениці... ячмені... Радо падають під косами вільних людей.

Дітей Землі і Сонця” [3, 13].

Світлом і сонцем повниться весь художній світ цього письменника. Його твори – екстатична молитва Сонцю. Усі надії – на його чудодійну силу. Саме цим двом взаємозв’язаним атрибутам літературного простору А.Головка надано найбільше ідейно-естетичних повноважень. Їх функції і зміст інтегрують у трансцендентність. Можна стверджувати, що це – еквівалент трансцендентного “его”, “его”-ідеал, сфера до-існування Головкової сутності, яка знайшла своє продовження в міфології. Міфологічні сліди у творчості А.Головка виявляються в образі сонця й у присутності сонця, тобто насиченості сонячною енергією. Варто згадати в цьому контексті ще одного прозаїка, у світі якого владарює така сама сонячна стихія, – М.Коцюбинського, а світлоносна текстова фактура творів Головка дає підстави говорити про їх спорідненість із поезією П.Тичини.

Архетип сонця один із наймогутніших в ієрархії архетипів. До-свідомість А.Головка цілком умотивовано визнала за ним величезну психічну силу, таку, що причетна до вищих формувальних і регулювальних принципів життя, творчості й навіть політики. Власне, останнє й тільки це взято було до уваги радянськими дослідниками й подано як осанна “червоної” ідеології, так само, до речі, як і червона барва, що трактувалась лише з позиції тотожності кольоровій символіці революції, а тим часом на Україні споконвічні червоні крашанки, червоні стрічки, червоний мотив у вишиванках тощо.

Архетипи Сонця й Землі – дві складові, що визначають зміст міфо-ментальних взаємин Головка та його героїв зі світом. Цей письменник задекларував свої глибинні багатогранні стосунки із сонцем. Структуру переживання в його творах можна визначити і як феноменологічну, і в популярному значенні. Відповідно сонце присутнє в текстах і як фізичний момент, і як домінанта “его”. “Кількість” сонця у прозі А.Головка свідчить про своєрідний сонячний диктат, сонячний авторитаризм, який був властивий міфо-язичницькому світовідчуттю, а це наштовхує на думку про ритуальність, а отже – сакральність сонцедійства в оповіданнях та повістях письменника. Ритуальність уміщує акт жертвоприношення. Саме воно якнайтісніше контактує з експресіоністичними екстатичністю та силою емоцій. А.Головку приносив у жертву сонцю своє найдорожче. Він ввірив слов’янському сонячному Аполлонові свою душу, але не врахував того, що впритул наближатись до нього означає відчутти пекучу силу його вогняної сутності, і тому пішов по життю з глибокими сонячними опіками. Однак вітаїстичні імпульси переважали над імпульсами смерті, і саме у творче річище спрямував Головка своє розірване “Я”.

Надаючи образам сонця і світла статусу ключових, чи не заходимо в суперечність із засадами експресіонізму, де культивуються хаос, деструкція, розірваність, темрява – увесь кризово-травматичний лексично-образний континуум? Відповідь знайдемо в А.Луначарського, визначення якого деформує експресіоністичний канон: “Мета його (експресіонізму) – зовсім не створення чого-небудь аналогічного дійсності, а ніби втілення сну, кошмарного чи *райського* або іншого якого-небудь, який передав би другій душі всю складність притаманного самому художникові переживання” [8, 6]. Крізь призму такого розуміння експресіонізму світлоцентризм А.Головка не дисонансує, а суттєво доповнює уявлення про національний варіант цього літературного феномена. Крім того, не треба забувати, що поетика раннього Головка формувалась на перетині кількох стильових ландшафтів, і чи не найважливіше місце тут відведено експресіонізму та імпресіонізму. Світло, як відомо, – один із визначальних атрибутів і структурних елементів імпресіоністичної естетики. Саме світло, його джерела та інтенсивність – контрапункт імпресіоністично-експресіоністичних тенденцій у прозі А.Головка.

Анексія сонцем художньо-духовного простору А.Головка вказує на ще одну експресіоністичну ознаку – екстатично перебільшені мрії про нову людину. У

письменника це “дитина Землі і Сонця”, де останньому відводиться основна формуюча й деформуюча роль. Людина – “то складна, надзвичайно складна комбінація елементів, що жили вічно, що, пройшовши наскрізь всесвіт, зійшлися, перетнулися в одній точці, в тому шматочкові м’яса. І формула його була – “людина”.

Жило собі. В середині струни – струни – струни – безліч. Які – натягнуті вже – грали: Уа (їсти!) Уа (Болить) Уа!.. Які ще мусіло життя натягнути. Тут-же безліч кілочків, що на них життя снуватиме безліч струн.

Жило собі. Навколо – світ. Ах, скільки з’явищ! Лоно матери Сонце...

... Бриніла душа. Всіма струнами, як не наладований рояль. І не було акордності в людині. Хіба випадково, хіба акорд на том мелодій. І не було радості буття.

Що-ж робити? А, знаю, – хочу гармонії в собі! Стисну зуби і з ключем в одній руці, в другій з камертоном розуму – до струн. Я настройщик. Де – відпустю. Де – підтягну. Де – зовсім струни пірву, хоч із м’ясом, хоч і заюшу себе кров’ю. І тоді сам скажу душі моїй: – Грай” [2, 54].

“Сонце, ну йди-ж! Хай устануть раби! Розпечи їм кайдани до-червона, щоб з-під них розпеченим залізом запахло. Може, хоч тоді збунтуються. Пірвуть кайдани...” [2, 56].

Супровідні процесу формування й удосконалення людини – це не лише сонце (світло), а й кров. Кров – смерть і кров – життя. Основа земного фізичного існування, якісний генетичний показник, “червоний роман” людини зі світом і з власною сутністю. Зміст назви повісті (“Червоний роман”) розкривається тільки внаслідок взаємодії з усіма ідейно-естетичними шарами тексту, і особливий емоційно-смысловий резонанс викликається контактом з експресіоністичними елементами. Червоний колір радіює в тексті, убираючи й випромінюючи психологічну, ідеологічну, естетичну інформацію. Якщо й полемізує Головка з “Блакитним романом” Г. Михайличенка, то це полеміка неусвідомлена, зумовлена розбіжністю між імпресіоністично-експресіоністичними й символіко-імпресіоністичними стильовими структурами.

Колір повісті А. Головка – це переважно колір крові й відповідно смерті: “Кров’ю і мозком заляпаний спориш” [4, 37]; “Серед темної ночі палали заграви. У крові купалися ножі...”

Ах, скільки крові-крові!” [4, 39].

“В землі, як черва, припишкли, а злий хтось із реготом шматує, рве шалено землю, калічачи нас, перемелюючи на котлети... З жахом в очах – сотні верств ... хмари диму над палаючими селами”; “Ми не боїмося калуж крові, що проллється з нашого серця, пірамід трупів”; “Поруч мене впав хтось. Устами просто до землі. І вмить завмер у червонім поцілунку”; “... Рев червоної хуртовини... (А по степу – іскри-трупі займаються, гаснуть...)”; “Дух тобі забило. Очі налилися кров’ю”; “У чорному небі кружляли червоні птахи. Деревя простягали в полум’я голе гілля, немов намагалися хоть що-небудь вихопити з огню.”; “Линеш понад припишклими в тривозі ланами-селами з не похованими трупами поза городами” [4; 41, 45, 46, 47, 48, 49, 51].

Цитування можна продовжувати, однак видно, що практично жодна сторінка тексту не обходиться без експресіоністичної “кривавої” символіки, яка вказує на масштабність і значущість змін у людині й на землі. Образи сонця (світла), крові (життя-смерть) і Землі – землі (хліба) витворюють своєрідний художній трикирій Головка. Земля-земля персоніфікується і глобалізується згідно з експресіоністичним канонам: “Тоді ти кидався й припадав до землі.

Чи чув ти, як тремтіла й гула вона, повна криків скривавлених і стогнання крізь стиснуті зуби?” [4, 53-54].

У першотексті “Червоного роману” в останньому XXVI розділі (знятому у процесі редагування) земля постає в ореолі страдництва: “Ах, чому мені так сумно в твоєму, земле, мовчанню! Коли над тобою дзвонить сонячно блакить, коли груди твої тремтять, рве їх буйна жага. А по тобі повзають мікро-люде, безсило шкрябають нігтями мікро-пугів твоє молоде тіло!..” [5, 60].

Зазначені образи в такій естетично-значеннєвій сув'язі (світло-земля-кров) прив'язують художній світ А.Головка й до світу Біблії, адже загальновідомо, що біблійний образ Бога характеризують такі поняття, як істина, життя, хліб, світло і кров. На глибинно-структурному рівні перетинаються архаїчно-міфологічна (архетипи), християнська (символи, морально-етичні цінності), новітньо-естетична (імпресіоністична та експресіоністична атрибутика) площини. Важко стверджувати, що такий симбіоз – наслідок інтелектуально-пізнавальних зусиль письменника, бо за всіма ознаками, почерпнутими з біографії цього письменника, він належав до тих, хто жив і живився насамперед почуттями, його контакт зі світом мав стихійно-емоційний характер, а літературна творчість була інтуїтивним проривом у “позапростір”. Це тільки на перший погляд видається, що “Головка можна вважати письменником-реалістом, епіком українського села, але аналіз способів, якими відбувається в його творах дійсність, доводить, що це не так.

Автор старанно малює внутрішнє життя. Він підкреслює рух боротьби, мінливість. Він *переводить дійсність на мову особистих переживань*. Він часто вживає в своїх творах дрібний шрифт, де подаються спогади про давноминуле. Тут він викладає свої настрої. Аналізує переживання. Каже про творчість. Про суворі і болючі почуття. Про думи з епохи героїчних подій, оспівує минуле й майбутнє...” [12, 100; курсив наш. – Г.Я.]

Андрій Головка – митець, який інтуїтивно відкинув міметичний принцип творення тексту, запропонувавши, отже, читачеві й досліднику семантично багатомірну художню дійсність, яка потенційно множинна для потрактування, а також неоднозначна у плані стильової ідентифікації.

Це стосується й унікального в історії української літератури “Червоного роману” А.Головка. Яскраво виражена предметність, рельєфність зображення вводять в оману, а ще більше дезорієнтує чітка соціально-ідеологічна спрямованість повісті. Причина такої рецептивної аберації, на нашу думку, у тому, що експресіонізм частково анексувався імпресіонізмом, а також у тому, що “Червоний роман” – зразок рідкісного для української літератури активізму – не розглядався крізь цю стильову призму. Саме в активізмі повно виявляє себе ідейно-соціалістичний потенціал експресіонізму. Від “класичного” експресіонізму активізм відрізняється “бажанням підпорядкувати мистецтво завданням актуальної політичної агітації, апелюванням до бунтарських мас, публіцистичністю і соціальністю” [9, 15].

“Червоний роман” має ознаки і “класичного” експресіонізму, й активізму.

“Люди, колеса машин, червоні полотна... Тисячі гарячих тіл злилися в одно величезне й грізне тіло. З вулканом замість серця і з безліччю стиснутих до болю в пальцях рук... Очі гнівно сипали іскри.

– Ми з голої земної кулі зробили казку! – гримів грозивий голос. – Та не для себе. В гнилих підвалах родилися і вмирали ми. За хмарами диму не бачили сонця. З нас, як з каміння, мурували й потом нашим, як цементом, заливали фундамент для їхнього раю тоді” [4, 44-45].

Сцени такого змісту й такого образного вираження (гіперболізація-гігантизм) періодично вмонтовуються в експресіоністичний наратив “Червоного роману”. Якщо прагнути більшої точності в термінологічному означенні цього твору, то, на нашу думку, ідейно-естетичну сутність повісті найповніше відбиває поняття “інтенсивізм”.

“Червоний роман” увійшов до збірки А.Головка “Можу” (1926), котра, як висловився Г.Майфет, цілком пройнята була нервовістю [11, 207]. Цю повість розглядали такі літературознавці, як В.Півторадні, К.Фролова, Б.Шнайдер. Останній писав, що твору властиві “розірвана, безсюжетна розповідь; безсистемне нагромодження всякого роду психологічних асоціацій, думок, спогадів; нарочито гострі і несподівані контрасти в зображувальних засобах; штучно усічені, рубані фрази – весь *цей модний тоді характер викладу був доведений тут, здається, до краю...* Збагнути його до кінця і зараз важко” [13, 19; курсив наш. – Г.Я.]

З усіх повістей А.Головка “Червоний роман” вирізняється саме інтенсивністю, нуртуванням емоцій, кольорів, ритмів, конотацій. Нервовість, динамічність, розірваність як провідна категорія естетики твору спрямовують його у площину

експресіонізму. Розбурханий соціалістично-революційними перетвореннями український світ, гостра соціальна криза й наростаючий душевний надлом “Я” – “Ти”, пекуча, непереборна “жага сонця”, тобто ідеалу, бажання змінити світ і змінити людину – той експресіоністичний ландшафт, що естетично репрезентований у “Червоному романі”.

Надмірні переживання, глобальна емоція зумовили руйнування традиційної стилістики й появу “уривчастого дихання” (М.Зеров) фрази. А.Головка сам визначає форму, пунктуацію, синтаксис, він деформує речення в ім’я мети – створити образ “м’ятежної”, стривоженої хаосом світу душі, “вмістити невмістиме” – віки, долі в одну коротку форму, у кілька фрагментів, зцементованих в єдність ритмом. “... Степ панський. Пітні снопи. Шляхом – “брязь! брязь!..” Вночі – по дорозі в казку з нею. Забувся. Шукав по шляху слідів її ніг і з криком розпачливим кричав:

– Де ти? Де?

... Сіримі тіннями на фронті...

... Шум сірої товпи. Багнетом застромив ти гвинтовку в землю.

У сутінях казарм: -

Ревуть-стогнуть гори-хвилі.

В синенькім морі!..

Червона буря в Жовтні... Мовчазним степом грізно котилися.. Падали трупи – займалися, гасли, як іскра... І все вперед – уперед...

Плескалися хвилі морські об берег. І в очах твоїх плескались хвилі...

За ралом на ріллі ген-ген плямів ти. Повз, як мурашка – ледве помітний.

Наздогнав тебе зором. Обігнав (мій мозок в галопному ритмі моторно бренив) і понісся в туманні далі, що вмент займалися химерним сяйвом. Повз мене, як верстові стовпи, – ХХ ст. – ХХІ... ще” [6, 61].

За допомогою синтаксичної аритмії автор прагне передати конвульсивний рух почуттів і незглибимість переживання, деструктурованість часу і зсуви у свідомості. Екстатична мова, емфатична лексика в поєднанні з авторською синтаксою й пунктуацією спрямовані на те, щоб через кризу власної “его”-ідентичності (“Я” – “Ти”) передати соціальні й моральні потрясіння епохи. Неможливо було втиснути всю пристрасть і вогонь роз’ятреної дійсності й запаленої глобальними світовими перспективами й видіннями душу у традиційні синтаксичні конструкції, у традиційну повістярську форму.

Часто ж навіть і руйнація узвичаєних мовних норм не задовольняла письменника, тому на допомогу приходили “замовчування”, паузи, які розбивали текст на мікросцени, що іскрили музично-кольоровими ритмами, інколи цілий розділ перетворюючи на кілька коротких фраз: “Над зимовим палацом червоний прапор майорить, кличе “Пролетарії всіх стран, соєдінняйтесь!” На площах, по вулицях – скривавлені трупи. Як маки червоні, що кидали під ноги їй.

А в далі туманній – шляхи. Навхрест.

На північ.

На південь.

На захід.

На схід.

Ідемо ми. З дороги ж!” [4, 45]. Для А.Головка як для поета у прозі мова твору важила не менше, ніж будь-які інші структурні елементи. У художньому просторі цього письменника все напрочуд доцільне, “телеологічне”. Те, що було закодоване в генах, вибухнуло й засвітилось сонячно-червоним романом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994.
2. Головка А. Можу: Повісті й оповідання. – Харків, 1926.
3. Головка А. Діти Землі і Сонця // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 2 [4].
4. Головка А. Червоний роман // Твори: У 5 т. – К., 1976. – Т. 1.
5. Головка А. Червоний роман // Червоний шлях. – 1923. – № 4-5.
6. Головка А. Червоний роман // Червоний шлях. – 1923. – серпень.

7. Дильтей В. Переживание и автобиография // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М., 2004.
8. Луначарский А. Георг Кайзер // Кайзер Г. Драмы. – М.-Пг., 1923.
9. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. – М., 1966.
10. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М., 2004.
11. Майфет Г. Андрій Головка. Нарис // Плужанин. – 1927. – №7.
12. Степовий Т. А. Головка // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). – Т. 1: Біо-бібліографічний. – Харків, 1928.
13. Шнайдер Б. Андрій Головка: Літ. портрет. – К., 1958.

м. Луцьк

Наталія Мафтин

МІФОЛОГЕМА РИТУАЛЬНОГО ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ ЯК СЮЖЕТОКОНСТРУЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК НОВЕЛ МИРОСЛАВА ІРЧАНА “КНЯЖНА” ТА “ПЕРШИЙ РОЗПОДІЛ”

Стаття присвячена проблемі імпліцитних міфологічних структур у художній літературі. Зокрема, тут на матеріалі новел Мирослава Ірчана розглядається роль міфологеми ритуального жертвоприношення, однієї з чільних моделей української прози 1920–1930-х рр. ХХ ст., як важливого сюжетоконструювального чинника. Такий підхід сприяє розкриттю глибинних механізмів сюжетотворення на рівні “психічного фундаменту” (К.Юнг) самого автора, а також підтексту твору як опозиції діонісійського й аполлонівського начал. У статті досліджуються також композиційні особливості аналізованих творів.

Ключові слова: міфологема, діонісійське й аполлонівське начало, новела, імпліцитні міфологічні структури, епіфанія, архітектоніка.

Natalya Maftyn. Mythologem of ritual sacrifice as a plot-constructing factor in the short stories Princess and The First Allotment by Myroslav Irchan

This article deals with the problem of implicit mythological structures in the works of fiction. Making references to the short stories by Myroslav Irchan, the author of the article interprets the ritual sacrifice, which he considers to be one of the principal mythologems in the Ukrainian prose of the 1920s–1930s, as an important plot-constructing factor. Such an approach helps to reveal the basic plot-constructing mechanisms on the plane of the writer’s “mental foundation” (Carl Gustav Jung) and to articulate the implications of the text described as an opposition between the Dionysian and Apollonian principles of human nature and society. The article also demonstrates the peculiarities of the analysed stories’ composition.

Key words: mythologem, Dionysian and Apollonian principles, short story, implicit mythological structures, plot-constructing factor.

У літературі поч. ХХ ст. спостерігаємо “відродження” міфу: “міфологізм” стає її характерним явищем “і як художній прийом, і як світосприйняття, що стоїть за цим прийомом” (Є.Мелетинський). Популярність психоаналізу З.Фрейда та К.Г.Юнга, недовіра до історії – “страх перед історією” (Ф.Рав) і бажання врегулювати хаос, що запанував у суспільному житті європейців, “шок першої світової війни, загострення відчуття нетривкості соціальної основи сучасної цивілізації й могутності сил хаосу, потрясаючих її” [5, 9], спонукають мистецтво слова звернутися до пафосу міфологізму, що виявляє вічні руйнівні чи творчі сили. Мова психоаналізу стає мовою художньої літератури. Літературознавство ХХ століття, зокрема представники ритуально-міфологічної критики (Дж.Фрейзер, Е.Тейлор, Л.Леві-Брюль, Б.Малиновський, Е.Кассіер, Ж.Дюмезіль, Д.Уестон, Ф.Стрем, Ф.Ферюгсон, Т.Уіннер, Н.Фрай та ін.), скерували зусилля на дослідження проблеми імпліцитних міфологічних структур у літературних творах. Саме в такій площині проаналізував драматургію Шекспіра Ф.Ферюгсон (“Ідея театру”), ритуальні моделі в художній літературі стали об’єктом дослідження Д.Уестона (“Від ритуалу до роману”), Т.Уіннера (“Міф як художній засіб у творах Чехова”), американський критик В.Трой, аналізуючи прозу Стендаля й Бальзака, виводить соціальну роль їхніх персонажів із моделі ритуального жертвоприношення, за якої загибель одиничної