

7. Дильтей В. Переживание и автобиография // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М., 2004.
8. Луначарский А. Георг Кайзер // Кайзер Г. Драммы. – 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

жертви оберігала чи очищувала суспільство. У книжці Д.Уайта, присвяченій проблемі міфологізму в сучасному романі, звернення письменників до міфів про Орфея, Едіпа, Одиссея, Каїна, Авеля тощо аналізується як “префігурація”. Значну роль у розробці проблеми імпліцитних міфологічних структур у літературних творах відіграли праці російських учених О.Потебні, О.Веселовського, О.Лосєва, С.Токарева, О.Фрейденберг, В.Топорова.

В українському літературознавстві прикладом аналізу художнього тексту крізь призму міфопоетики можуть слугувати статті М.Новикової (“Міфосвіт Антонича: біос та етос”, “Мифомир Тютюнника: степ и соль”), монографія Н.Зборовської “Код української літератури”, розділи монографії Ю.Безхутрого “Хвильовий: проблеми інтерпретації”, О.Бондаревої “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання”.

Наше дослідження вмотивоване потребою прочитати українську класичну літературну спадщину міжвоєнного двадцятиліття (зокрема новелістику Мирослава Ірчана) крізь призму чільного у вказаний період для нашої літератури мотиву ритуального жертвоприношення, що вможливить розкриття глибинних механізмів сюжетотворення як на рівні “психічного фундаменту” (К.Юнг) самого автора, так і на рівні травматичного досвіду цілої нації. Об’єктом дослідження стали дві новели збірки М.Ірчана “Фільми революції” (1923).

У збірці, окрім коротких нарративних форм, уміщена класична, фабульна новела; вершинна серед усієї прози Ірчана, вона належить до кращих взірців української новелістики – “Княжна”. Екзотична інтрига у фабулі, наявність ключового образ-символу, елемент таємниці – усе це майстерно поєднано у творі із тлом рельєфної й динамічної картини української революції. Оцінюючи новелу свого соратника по перу й переконаннях, В.Бобинський інтуїтивно відчув її міфологічний код: критик зазначав “діонісійський екстаз революції” як чільну ноту пафосного звучання твору. Авантюрне “забарвлення” сюжету, майстерна архітектоніка, елемент ідеалізації краси героїні з ворожого табору, трагічний пафос пророчої візії фіналу борців за нове життя (дивовижно – але ще в 1921 р. Ірчан передбачив майбутнє своє та своїх соратників), піднесення романтичного героя, відданого ідеї ошчасливити людство, над натовпом засвідчують романтичну стильову домінанту, водночас поєднану з окремими рисами поетики експресіонізму (домінування трагічного над героїчним, елемент “оголеної правди” про людину як звіра, зацікавлення перверзними викривленнями психіки, зв’язок із міфологічним мисленням).

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

Я тобі кажу: всі ваші голови, ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям” [3, 268].

Наративна стратегія сюжету новели реалізується через взаємодію “кутів зору” автора-оповідача, котрий маскує провалля власної психічної травми розмірковуваннями про “революцію як коваля”, “що вміє так насталити найчутливіше місце, що воно стає тверде, як камінь” [3, 254], і автора-персонажа, безпосереднього учасника подій, про котрі згадує його “alter ego”. Центральним мотивом твору стає мотив смерті й ритуального жертвоприношення. Підтекстово обігрується тут і мотив неспроможності “врятувати світ” ні через красу, ні через

жертву: “Бо життя — це ярмарок. Хто дасть більше, той купить. Хто захоче — знищить його. І немає на світі людей. Є тільки кодро. Погане двоноге кодро найпідліших створинь” [3, 268].

Прикметно, що мотив сметрі й мотив краси (зокрема жіночої вроди) вводиться автором у “силове поле” тексту з перших рядків, де оповідач говорить про ту нечутливість до смерті, яку викувала революція в його душі, що змалку ненавиділа насилля і смерть. І міркування про “смертельні обійми” двох ворожих таборів, “смерть мільйонів” подаються майже паралельно із зізнанням про винятково платонічну любов до жіночої краси, краси як естетичної насолоди: “Ця хворість ніколи не завела мене поза межі, де забуваються ідеї”. Однак така “благонадійність” має глибшу причину: служіння жорстокій богині революції зробило з двадцятичотирьохлітнього юнака “молодого старця”. І ознакою старості, неспроможності бути відкритим до життя, втрати вітальної енергії передусім стає прочитуваний в оксимороні “молодий старець” кастраційний комплекс, спровокований “діонісійським екстазом революції”. Як відомо, Діоніс — давньогрецьке божество землеробського кола, пов’язаний із стихійними силами землі, протиставлявся Аполлонові як божеству родової аристократії. Ці два начала, властиві європейській культурі, активно артикулювалися у філософському дискурсі поч. ХХ ст. Ніцшеанська антитеза Діоніса й Аполлона проймає всю європейську культурно-філософську парадигму минулого століття. “Персональний наратор” (термін М.-Л.Ріан, що позначає автора-оповідача, водночас і персонажа) аналізованого новели, переконуючи гіпотетичного адресата у відданості ідеям революції, нагнітаючи риторику огиди й ненависті до “експлуататорів”, кількома штрихами все ж зраджує свою приналежність до духовної аристократії: такими “родимими плямами” є його вміння тонко відчувати й цінувати красу, музику, книжки, огида до насилля, вихована в дитинстві і, так думає він сам, тепер переплавлена в міцну волю революційної необхідності. Світлі сліди доброго світу маминих казок, ще не затерті остаточно в його душі (на час подій, про які йдеться у фабульній частині, йому 17!), та ніжне почування до жінки як до втілення краси, що “жевріє в куточку закам’янілого серця”, — ці останні ознаки аристократизму духу вирізняють його серед бастардів революції. Однак жорстока богиня оргаїстичних містерій вимагає повної відданості, вона насилає безум екстазу вбивств, не визнаючи нічого святого, отже, усе святе слід безжально знищити навіть у власній душі, аби остаточно стати *своїм*. І ритуальне вбивство не випадково відбувається в містерійному локусі екзотичного родового гнізда одного з найбільших аристократів Волині (в описі замку надibuємо порівняння “наче в казці”). Стихійна сила “сп’янілої революцією селянської маси” не зачепила замок волинського князя Баккарта, порятунком якому стала недобра слава про темних духів, що стережуть князівське майно. Відділ червоноармійців отримав наказ ліквідувати змовників, які отаборилися тут і “кермують всією контрреволюційною роботою на Україні”; очолює їх, як стало відомо, молода красуня-княжна. Загін прибув до замку ввечері. Обшук (залишена в замку далека родичка князя запевнила, що молода панна тиждень тому зникла) було відкладено до ранку, а тим часом червоноармійці вирішили оглянути панський палац. Розкішні колекції старожитностей, дивовижна бібліотека, вишуканий інтер’єр незвичайних кімнат (білої, рожевої, потайної чорної) приголомшують навіть незворушного товариша Ледяника, котрий утілює для оповідача фрейдівський “Я-ідеал” (на користь цього свідчить самозізнання “персонального наратора”: “Він справді кам’яна людина. Такий холодний до всього, що нагадує мені вічні льодяні шпилі найвищих Альп. Його ніщо не зворушує, ніщо не хвилює. [...] Каторга вбила в ньому найменшу людську ніжність. [...] І я часто заздрю йому. Його вдача зробила з нього витриманого, твердого й непохитного революціонера. Я біля нього почував себе маленьким учнем” [3, 255].

Епіфанія смерті як грядущого жертвоприношення оприявнюється в кількох, малозначущих на перший погляд, деталях: у білій кімнатці княжни “на столику змарніла китиця жовтих троянд, дорогоцінна порожня скринька [...] — і в чорних

гебанових рамцях портрет царської родини в терновому вінку”. Семантико-емоційне тло новели з уведенням цих образів виявляє не так погляди самого “персонального наратора” чи реального автора (переконаного революціонера, що не міг співчувати замордованій царській родині), як “ноосферну необхідність Логосу” (С.Кримський), ключ до розуміння якої — у наступному образі: у картині Мадонни з Ісусом-немовлям, “...що, задивлена на свого сина, плаче. Безмірна туга на вродливому обличчі матері, а в очах і любов, і журба. Маленький синок спить тихим сном біля грудей скорбної матері і навіть не чує, як на його рум’яне личко падають тихі сльози” [3, 261]. У праці “Тотем і табу” З.Фрейд виводить християнську традицію трактування первородного гріха з учень орфічного походження, за якими його суть становило вбивство бога-батька: “... у християнському вченні людство найвідвертішим чином зізнається у злочинному діянні доісторичного часу, тому що найповніше його спокутування воно знайшло в жертвній смерті сина” [6, 1010-1011]. Непроминальний відгомін першого ритуального вбивства вчувається в усій історії й культурі людства; можливо, саме відчуттям непоправності цього діяння нав’яні геніям шедеври мистецтва. Невипадково наступним рівнем епіфанії смерті в новелі стає музика — у ній бо чи не найповніше з усіх видів мистецтва втілюється непогамоване, незаспокоєне почуття провини людства на загал, що приходить лише до обраних і терзає їх муками творчості. (“Народження трагедії із духу музики” Ніцше показує, що за естетизованим “аполлонівським” началом грецької міфології та драми приховується демонічна, ритуально-міфологічна архаїка діонісійства і древнього титанізму). Акорди Бетховена, що “застогнали-зойкнули” “серед глухої півночі в покинутих мурах”, “таємно і тривожно неслися по княжих кімнатах”, провадячи непроханих гостей у пошуках джерела цих дивовижних звуків до потаємної чорної кімнати: “Чорні стіни, чорні канапи, чорні меблі, чорне фортепіано. Тільки над самим фортепіано, на малій полиці, білів людський череп. [...] Щось таємне, дивне і разом поважне наповняло цю дивну кімнату. Щось неясне, божевільне і тяжке. Що саме — ніхто не знав. І, по правді сказати, - по моєму тілі пробігли мурашки. Не з переляку, не з дива, а з тої таємничості, що наповняла чорну домовину-кімнату” [3, 263]. Хто ховався від світу в чорній кімнаті й “шукав розради та забуття далеко від людей” у товаристві книжок, музики та усмішки черепа, що нагадувала: “мементо морі”, — лишається таємницею. Однак підтекстове наповнення цього інтегрального образу чорної (колір скорботи) кімнати-домовини відсилає до мотиву спокути, прагнення полегшити тягар первородного гріха власною, добровільною жертвою відречення від плотських утіх життя, умертвінням плоті. Загальну увагу привернув череп, череп молодої жінки, як визначив лікар Шибай. Цей мортальний символ в європейській культурі прочитується переважно як символ минушості життя, однак має і складніше значення як осередок інтелекту, духу, життєвої енергії (адже ця частина тіла найстійкіша до тліну). “Жреці” революції дозволяють собі цинічно жартувати навіть про смерть: Ледяникова репліка “з цього черепа можна зробити прекрасну цукорницю”, що відсилає до тези одного з апологетів пролетарського мистецтва “На пепельниці — черепа”, знаходить підтримку у пропозиції заграти “нашій панні” “Баркаролу”. Опівнічна тиша сповнюється акордами гімну закоханих і блюзнірським сміхом. Кульмінацією фабульної частини новели, її пуантом стає галюцинативне видіння персонажа, чия перевтомлена вбивствами психіка (“Чи один череп бачив я? А скільки власною рукою розтרוщив їх?”), заколисана звуками музики, ослаблює контроль над підсвідомим і вивільняє притлумлені раніше почуття. З.Фрейд у праці “Нариси з теорії сексуальності” говорить про походження глибоких неврозів як заміни низки “афектних душевних процесів, бажань, прагнень, котрим завдяки особливому психічному процесові (витісненню) перепинений доступ до вивільнення шляхом свідомої психічної діяльності” [6, 684]. І хоча сам персонаж пояснює свій стан перевтомою (“звичайна втома”, “кілька ночей не спав”), причина його сну-візії вочевидь значно глибша. Постійне намагання бути таким, як ідеалізований ним Ледяник, — безпристрасно-жорстоким

слугою революції, і спротив голосу душі, що намагається зберегти бодай іскорку ідеалів дитинства (насамперед матері, підтвердженням цього стає мотив “казки матерів”, який оприявнюється ще у вступній частині новели, та казкових “княжен” і “королівен”, котрі в дитячому світі символізують невинність, чистоту) підточують своїм невинним змаганням його психічне здоров’я. Уві сні персонаж остаточно звільняється від того, що заважає йому повністю самоідентифікуватися з “Я”-ідеалом. За Фройдом, саме “Я”-ідеал “є спадкоємцем едіпового комплексу і, отже, виявом наймогутніших рухів “воно” і найважливіших доль його лібідо. [...] Конфлікти між “я” та “я”-ідеалом [...] відобразять суперечності реального й психічного, зовнішнього та внутрішнього світів” [6, 684]. Дивовижна поява живої дівчини замість черепа — із “стрункою постаттю і прекрасним обличчям, вповитим глибоким смутком”, “довгим чорним волоссям” і “блакитними очима”, її пророцтво (“ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям”), а особливо апеляція до почуття, прихованого навіть від себе самого (“Ти хочеш стріляти? Стріляй! Тільки, коли навіть ти будеш стріляти в мене, то хто ж не буде?”) з підкресленням “навіть ти” свідчить про знання найпотаємнішого, про що сам собі боявся зізнатись (“я чекала тебе роками. І ти прийшов. Я знала, що ти прийдеш”), дає вивільнення жорстокості з лібідо, за рахунок чого, за Фройдом, відбувається трансформація любові в ненависть, ніжних душевних порухів у ворожі, характерна для більшості невротичних випадків, а також для параноїдальних станів. Щоб стати таким, як омріяний Ледяник (нагадаємо: “Я біля нього почувуюся маленьким учнем”), треба раз і назавжди покінчити з тим “далеким, давнім і знайомим”, що бентежить його в цій дівчині. Тому герой стріляє (“череп був розтщений надвое”). Стріляє, як і революціонер-фанатик з новели Хвильового, у власну матір, власну долю чи власну душу. Орфей, що вбиває свою Евридіку замість того, аби вивести з темного царства Аїда... Як справедливо зауважує Ю.Безхутрий щодо персонажа Хвильового, “текст засвідчує, як герой вичавлює із себе по краплині не раба, а людину”; “глибока душевна криза веде “я” до справді шизофренічного роздроблення” [6, 263, 266]. У тексті Ірчана — підтвердження нашої гіпотези щодо тяжкої душевної хвороби персонажа: “персональний наратор” говорить про хворобу як реальну перешкоду описати ту дивовижну подію: “Хоч не знаю, чи зможу докінчити. Мене так все дразнить, так болить. Лікарі кажуть, що це звичайна недуга нервів від надмірної кількості праці. Та я знаю, що це щось більше за нервову хворість” [3, 656]. Фабула Ірчанової новели має довершинне кульмінаційне вирішення: сон-візія чудової дівчини наступного дня знаходить своє реальне, життєве втілення. Місце сховку княжни вказав червоноармійцям Довбан, парубок, що служив у княжому дворі. Її справді знайшли в потаємній кімнатці кутової вежі. Та новелістичний пуант твору реалізується не в подієвій площині, він зринає як мнемотична синтезія, аналогія між вчорашніми й сьогоднішніми відчуттями, що викликає “коротке замикання” й акцентує знані раніше, але не зауважані фігури, звуки, кольори: “За хвилю привели білу княгиню і молоду княжну. Я глипнув і остовпів. І нервова мурашка розпливлася по всьому тілу. Замість княжни я побачив перед собою таємну дівчину, що з’явилася мені вночі в чорній кімнаті. Вона глянула на мене холодними блакитними очима, та я не витримав її погляду і безсило впав у глибокий фотель” [3, 271]. Одна з ключових фігур, що не лише рухає сюжет, а й важлива для потрактування глибинного змісту новели, це постать Довбана — учорашнього попихача, що пристав до червоноармійців. Саме він утілює в новелі Ірчана “діонісійський екстаз революції”: такі, як він, глиняні големи, згодом, у 30-ті, чинитимуть масові репресії-розправи над своїми творцями, ідейними революціонерами, звівши утопічну мрію про рівність і братерство до звичайного задоволення власних інстинктів, “поскладають білі черепи” романтиків від революції “в музеї” і показуватимуть як власний трофей перемоги над “ворогами народу”. Для довбанів нема нічого святішого за їхні власні інстинкти. Тому-то, коли красуня-княжна опиняється в його владі, Довбан вривається в тюремну камеру й чинить наругу: він, учорашній

прислужник, тепер відчуває себе паном ситуації. І ця холодна, чиста й недоступна для нього раніше дивовижна краса, що дратувала своєю недосяжністю його художнє єство, стає здобиччю, об'єктом реалізації брудного інстинкту. Людська індивідуальність пов'язана, як стверджують філософи, "із подоланням у світі особистості стихії сексу. Сутність особистості асоційована з таїною кохання, а кохання — це завжди перетворення інстинкту в духовну подію. [...] Зустріч двох душ (згідно з платонівським міфом вони були призначені одна одній ще до народження) утворює особливий феномен "Ти". Це "Ти" має вертикальний вимір; воно йде вгору до того максимуму душі, котрий позначають як Вище Благо, Абсолют, Бог" [4, 36].

Поворотний пункт реалізує новелістичну несподіванку — розстріл і княжни, і Довбана в камері. Дізнавшись про вчинок Довбана, завжди незворушний Ледяник зблід: "Його руки і коротка люлька в зубах тряслися". Реакція Ледяника, ужите ним щодо Довбана визначення "худоба" і блискавичне рішення розстріляти обох дають підстави вважати, що інтуїтивно він побачив справжню машкару своєї богині-революції та справжню, тваринну сутність тих, кого мріяв "ощасливити" братерством і рівністю. Це теж жертвоприношення в ім'я очищення зганьбленого ідеалу. Однак для оповідача воно стає фатальним: "Грюкнуло два вистріли. Впало без зойку двоє тіл. Княжна і Довбан. Але я не тямлю, кого з них поцілила моя куля..." [3, 273]. Орфей, що вбиває Евридіку, також приречений: чим заповнить надалі екзистенційну порожнечу провалля, що зяється на місці Божественної вертикалі "максимуму душі"? Міфічний Орфей, який схилився перед Аполлоном і не визнавав Діоніса, загинув, розтерзаний вакханками, екстатичними рабинями свого Пана. "Персональний наратор" Ірчанового твору розтерзав власну душу сам, принісши її в жертву революції ("...це щось більше за нервову хворість"). Однак жертва не відкупила реального автора від "праведного гніву" й "невсипущого ока" новоявлених довбанів¹. В Ірчановій новелі виразно відлунює фаталізм приреченості людини, неспроможність вирватись із ланцюга жертвоприношень і шпенглерівська теза про хижого звіра, який "є найвищою формою життя, що вільно розвивається".

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення притаманний всій європейській літературі поч. ХХ ст., однак для літератури української він стає чільною сюжетною й підтекстовою моделлю реальної історичної ситуації, в яку потрапив наш народ. Модель ця кривою проступає як в окремо взятих долях багатьох українців, так і на рівні історичної долі нації та давньої рани "колективного підсвідомого" (за А.Белим, "разрыв рода и распад казацкого круга"), роз'ятреної ворожим вторгненням та інвазією чужинецьких соціокультурних псевдоміфів, що експлуатували вкотре утопійну мрію людства про віднайдення втраченого раю. За блискучою мішурою рівності і братерства, люб'язно пропонованих апологетами більшовизму моделей інтернаціонального раю, романтики революції не спромоглися розпізнати примітивну ідеологію азійця-кочівника з імпліцитно руйнівською зорієнтованістю ментальності й паразитарною психологією споживача-грабіжника, утілену в личину "гегемона революції". Про ситуацію в українському письменстві на той час справедливо писав Д.Донцов: у 20-х рр. свідомість майже всіх українських письменників розкололася, відтак у літературі запанувало "безсиле борикання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць накинутих їй догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє" [2, 80-85]. "Борикання роздвоєної душі", зрушена силовим полем ідеології пролетарського хаосу, зірвалася з органічної для неї орбіти українського макрокосму, у пошуках обіцяного неоміфу "світової гармонії" (соціальної рівності) підтягла власне коріння, однак на рівні підсвідомого "передбачила" й темний тартар замість омріяного "світлого майбутнього", і каїнове тавро тяжкого

¹ Після повернення в СРСР Ірчан був у трагічному 33-му заарештований, засланий на Соловки й 1937 р. розстріляний.

прокляття, замішаного на крові вбитого батьком сина і братом брата, виразно засвідчене в українській літературі через ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення.

Новела Мирослава Ірчана “Перший розподіл”, що нібито присвячена подіям утвердження нового ладу в українському селі, — це вияв кульмінаційного вибуху позасвідомого, темного в людській природі. І водночас — неусвідомленого учасниками страшного дійства, закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на “батьківське право”, закопують живим у землю... Гордій Титаренко, похресник сільського старости й багатія Мазуренка, представник нової влади, наказує старості віддати “печать”. “Зчинилася бійка. Кривава, вперта. [...] Не витримали бідняки — розскочилися. [...] Бідні розбіглися, а багацькі парубки потягли напівживого Титаренка і Панчишиного Юрка та й кинули у волосну холодну” [3, 249]. Наступного дня, розпалені самогоном, сп’янілі в передчутті екстатичного рецидиву прапервісного гріха (у працях З.Фрейда “Тотем і табу”, “Психологія мас і аналіз людського “я” дається пояснення “пристрасті до вбивства”, що живе у крові як рецидиви доісторичного пролиття рідної крові — розколу роду), скликали село й засудили Юрка та Гордія до смерті. Хитро маніпулюючи настроєм сходки (а зібралися лише багаті, від бідняків прийшли одні діти й жіноцтво — “сумне і біле, як багацьке полотно”), Мазуренко домігся для свого похресника страшної кари: “хотів землі — дати йому. Щоб наївся досхочу. Живцем у землю!” [3, 251]. За видимим злочинном приховане неусвідомлене прагнення через жертву землі-годувальниці (ритуальне вбивство) повернути ментальну цілісність роду, яка втрачена значно раніше: у фольклорі українців побутує легенда, що на місяці, коли небесне світило вповні, проступають сліди братовбивства. Однак земля не прийме страшної жертви як благодаті: “...як йшли до села, то чомусь озиралися на майдан. Деяким причувалося, що з-під землі добувається протяжний стогін Гордія і плазує слідом за ними” [3, 253].

Ця трагічна коротка новела в історичній реальності “фільмів революції”, певне ж, матиме своє продовження: назавтра вступають до бунтівного села ті, хто принесе нову криваву жертву (недаремне Гордій кидає в очі своєму катові: “Мене сьогодні, а тебе завтра.”). І чим проросте Озіріс землеробського роду із землі, пересиченої кров’ю синів цього ж роду? Насіння чортополоху, укинута у свідомість українця рукою підступного ворога, проросте у Жнива Скорботи... Кривавий ланцюг жертвоприношень залишить на розтерзаній українській землі пустирі вигибих від голоду сіл, а в сплюндрованій ментальності — рани, що не вигояться й у ХХІ ст.: чужі боги, спрагли крові, укотре штовхатимуть брата на брата. Звичайно, примітивно було б вважати, що Ірчан чи Хвильовий писали свої твори, зусібич опрацювавши юнгівське вчення про архетипи чи вишукуючи в “Золотій гілці” Фрезера чільні складники ритуалів жертвоприношення. Однак слід пам’ятати, що міфи, за слушним висловом Д.Кемпбелла, “передають вічні принципи”, слугують зв’язковими між нашою свідомістю й потаємними схронами нашої душі, джерелом основних спонук. У рецензії на “Улісса” Джойса в 1923 р. Т.С.Еліот писав: “використання міфу, проведення постійної паралелі між сучасністю і старовиною [...] — це спосіб контролювати, упорядковувати, надати форму і значення тому величезному глядовиську злиднів і розброду, яке становить собою сучасна історія” [5, 359].

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення стає однією з чільних моделей української прози 1920-х рр., як на наш погляд, також і з цієї, наголошеної Еліотом, причини: Мирослав Ірчан, Микола Хвильовий, Валер’ян Підмогильний, Григорій Косинка, Юрій Яновський силою свого світобачення намагалися “впорядкувати” українську братовбивчу епопею “подвійного кола”, практикуючи в художньому просторі своїх текстів міфологему “смерті-воскресіння”, трансгресію смерті у вічність, чого вимагав пафос як експресіонізму, так і неоромантики чи романтики вітаїзму.

Ірчанова новела “Перший розподіл” має чітко оформлену композицію. Автор графічно виокремив п’ять фрагментів, кожен з яких становить автономну, відносно

завершену цілісність: у трьох фрагментах домінантним стає настрої страху, передчуття загрози, що нависла над сином і братом, контраст між погідним осіннім днем і відчаєм сестри, яка заспокоює смертельно хвору матір перед жахливою стратою Гордія. Ці ліризовані фрагменти, що нагадують голосіння (новела починається й завершується криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-мо!”), стають обрамленням фабульної частини твору з викладом подій учорашнього дня і кульмінацією — виконанням присуду. Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується у “грізному гомоні дзвону”, що стелився по селу, скликаючи на сходку, і ранив стражденне серце матері, що помирала, а у хвилину Варчиної надії на милосердя він оприявнює себе у “слабому усміхові сонця”. Згодом так само безсило всміхнеться на прощання сестрі скатований і непомилюваний Гордій. Групування персонажів у першому “фабульному” фрагменті гранично чітке: постає два ворожих табори, безкомпромісних, сповнених взаємної ненависті, що “били себе камінням і палицями, кусались і тягали за чуба”. І, як хор у давньогрецькій трагедії, “збоку стояли жінки і ломили руки”. Натомість у наступній, кульмінаційній, частині Гордій і Юрко залишаються наодинці зі своїми суддями, а осторонь — жіноцтво, “сумне і біле”. Не допомогло Варчине благання: “цілувала його (Мазуренкові. — *Н.М.*) запорошені чоботи, і обнімала йому ноги”. Дослідники новелістичного жанру наголошують на спорідненості новели із драмою саме за згущеністю, насиченістю почуттів та динамікою викладу. Ірчанова новела і групування персонажів, і наявність умовного хору (жіноцтво, що в рухах, жестах, плачі постійно виявляє своє співчуття: “Жінки поодвертались і, захлипуючись, побігли на село”), і кульмінацією, яка на рівні символічному й реальному обертається ритуальним жертвоприношенням (“Парубки топтали ногами свіжу землю, підтанцювали і п’яними голосами кричали на все горло:

— Їж, їж, вдався! Господи, помилу-у-й-й-й!..” [3, 252] нагадує давньогрецьку трагедію з її катарсисом як проблемою переходу життя у смерть. В архітектоніці аналізованої новели цікавий ще один важливий момент: сюжет твору, що розгортається у фабульній частині, має свою проекцію у трьох ліризованих фрагментах: фабулу можна цілком реконструювати за окремими репліками діалогу між Варкою і матір’ю, яка вмирає, однак саме тут, трохи “осторонь” кривавої трагедії, відчувається пульс вічності й непроминальної цінності жертви Христа. Мати-земля терпить наругу (мало людям покійників, вони вже живими закопують одне одного) — не витримує серце Гордієвої матері: “на її зморщеному обличчі застиг безмірний біль”. А протяжний стогін, що, як здалося парубкам, плазував з-під землі, резонансно підсилений криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-мо!” — розростається до планетарних масштабів, у ньому вчувається і крик новонародженого немовляти, і мука розіп’ятого Спасителя. Звичайно, усі авторські симпатії, приховані за відсторонено-байдужою споглядальністю “осіннього сонця”, на боці Гордія й бідноти; можна б закинути авторові певну тенденційність: хіба довбани, тагабати, інші “борці за щастя” постають привабливішими від Мазуренка та його поплічників? Однак слід пам’ятати, що існує вища правда Тексту із закладеними в нього рецептивними потенціями. І у світлі цієї правди стає зрозумілим, чому так люто напився Мазуренко в день страти власного похресника, чому називає представників нової влади грабійниками й робить відчайдушну спробу схилити Гордія до каяття (“Признаєшся, що заслужив кару?”), чому мірошник стріляє Юрка Панчишина, свого кума, чому “стоять багачі і дивляться на мірошника, а всі — білі”... І у світлі цієї правди вже не як очікування неминучої розправи комунарів чи утвердження “більшовицького раю” прочитується кінцівка новели, що й становить своєрідний “вендепункт”: “Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений багатством надій на краще. Замість жайворонків, десь далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна?” [3, 253]. На рецептивному горизонті тексту маячить надія: може, грішний хліборобський рід, що йшов люто брат на брата, відродиться серцем, ставши на ниві власної долі Творцем і Господарем?

Новели Мирослава Ірчана потверджують одну з чільних ідей Юнгового психоаналізу про оприявлення у творі мистецтва найпотаємнішого, захищеного в підсвідомості автора навіть від себе самого: “Твір несе разом із собою свою особливу форму; усе, що хоче автор додати, відкидається, а те, що він хоче сам відкинути, виникає знову. У той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заповнює потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з доброї волі ніколи б не змогли реалізуватися. Але всупереч самому собі автор змушений визнати, що це [...] його власна природа відкриває себе і промовляє речі, яких ніколи не промовили б його уста. Він тільки може підкоритися цьому [...] внутрішньому імпульсові” [7, 18]. Внутрішній ідеологічний цензор Мирослава Ірчана, переконаного більшовика, виявився безсилім перед вищою правдою Тексту, що прорвалася із глибин підсвідомого й реалізувалася у зображенні трагедії як окремої особистості, так і цілого народу саме завдяки використанню міфологеми ритуального жертвоприношення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Безхутрий Ю.* Мотив убивства // Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків, 2003.
2. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
3. *Ірчан М.* Княжна // Вибр. тв.: У 2 т. – К., 1958. – Т. 2.
4. *Кримський С.* Персоніфікація як формоутворення людського буття // Запити філософських смислів. – К., 2003.
5. Див.: *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – 3 изд., репринт. – М., 2000.
6. *Фрейд З.* Тотем и табу // Толкование сновидений / Пер. с нем. – М.; СПб., 2005.
7. *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство – М.; К., 1996.

м. Івано-Франківськ

Наші презентації

Штейнбук Ф.М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

Книга Ф.М.Штейнбука – чи не перша в українському літературознавстві спроба ґрунтовного дослідження, в якому пропонуються новітні шляхи аналізу передусім постмодерністських текстів. Зокрема, у рамках концептуально-філософського підходу та на основі аналізу художніх творів постмодерністської літератури Східної Європи в монографії розглянуто специфіку такого поняття, як “тілесний міметизм”, визначено його характер, місце, значення та роль щодо організації відповідних текстових стратегій. Філософію чи, точніше, найфундаментальніші аспекти філософії – онтологію, антропологію, феноменологію та епістемологію – використано з метою літературознавчого теоретизування та аналізу. Окреслений філософський арсенал застосовано для введення до наукового вжитку вже й зовсім екзотичного, як на разі, поняття, що поєднує начебто непоєднуване – матеріальне та духовне, тобто тілесність та мімесіс.

