

вона поділяла, виявився одним із конструктивних шляхів “філософії чину” – “нової свідомості”, світоглядною основою якої став націоналізм, що мав для “пражан” естетичний сенс. Небезпідставно в її статті “Сила через радість” висловлена притаманна пасіонарію думка стосовно ліричного суб’єкта поезії О. Ольжича: “боротьба і життя – синоніми. <...> треба провести цю боротьбу найбільш блискучо і найбільш радісно”. Завдання українських письменників вона “вбачала у тому, щоб готувати себе й усю націю” до неминучої боротьби, навіть коли “рідний край нам буде – чужиною” (“Поворот”): пасіонарії всупереч найнесприятливішим умовам мусять “взяти все, що нам належить, / І злитись знову із своїм народом”. Спростовуючи припущення Ю. Шереха про декларативність вірша “Поворот”, Олена Климентова вважає цей твір програмним у творчості Олени Теліги [4, 78], у якому поетка передбачила свою долю, свідомо здійснила екзистенційний вибір героїчного чину.

Самовимоглива поетка, дебютувавши 1928 р. на сторінках “Літературно-наукового вісника” віршами “Весняне” й “Радість”, які відразу привернули увагу читача, не поспішала з виданням першої книжки. Вона ніколи не була неофітом в Україні, як припускає Ю. Шерех [7, 163] і що слушно спростовує Олена Климентова [4, 14]. Перша збірка “Душа на сторожі” з’явилася посмертно в Мюнхенському видавництві “Культура”, згодом перевидавалася під іншими назвами в доповненому вигляді: “Прапори Духа” (1947), “Збірник” (1977, 1992), “Полум’яні межі” (1977), “О краю мій...” (1999). Олену Телігу, незважаючи на її скромний доробок, сучасники сприймали “правдивою літераткою”, життя якої виповнене прагненням “писати своє і читати чуже, обмінюватися думками, <...> удосконалювати себе” в ліриці (Олена Теліга. Листи. Спогади: Вид. 2-ге. – Київ, 2004).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби [репр. вид. 1958]. – Львів: Просвіта, 1991. – 296 с.
2. *Ільєва Г.* Таємниці кохання: До проблем любовної поезії української еміграції. – Коломия: Вік, 1996. – 100 с.
3. *Климентова О.* Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”. – Київ: ДУШКТ, 2009. – 165 с.
4. *Миронець Н.* “І злитись знову із своїм народом”: Біографічний нарис про Олену Телігу – Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2006. – С. 140–226.
5. *Поети Празької школи.* Срібні сурми: Антологія [упоряди., передмова та літературні сільветки М. Ільницького]. – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
6. *Теліга О.* Збірник [ред. О. Ждановича, переклад]. – Київ-Париж, Лондон, Торонто, Нью-Йорк, Сідней: Фондація ім. О. Ольжича. В-во ім. О. Теліги, 1977. – 473 с.
7. *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 415 с.



## ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО

В. Винниченко (26 липня 1880 р. – 6 березня 1951 р.) був неординарний прозаїк-модерніст, мабуть, світового рівня, яскравий драматург – представник “нової драми”, постійно експериментував у різних жанрах, прагнучи їх синтезу, втілення непогамовних ідей у художній формі. Я не відношу себе до шанувальників його творів. Просто іноді прикро вражає несмак слова, стилістична неоковирність, що хочеться брати олівця й правити. Тому мала рацію Леся Українка, закидаючи В. Винниченку мовну неохайність. Письменник, очевидно, не встигав за думкою, тому писав як писалося, нічого не шліфуючи. Його прозу варто називати прозою парадоксальних ідей, що їх він переносив із твору у твір, педантично “обмацуючи” кожну “деталь”. Такою ідеєю



була зовні приваблива, за сутністю підступна, навіть небезпечна, амбівалентна ідея “чесності з собою”, що випробовувала етичні критерії людського буття: кожен має право аналізувати кожен свій вчинок, самозвітувати себе, виправдовувати себе, тобто не уникає відповідальності, принаймні перед собою. Але так можна виправдати будь-що – добродійство і водночас будь-який злочин, знайшовши для цього відповідні аргументи. Цикл експериментальних романів (драм) із передреволюційного періоду завершився в добу національно-визвольних змагань написаним перед національною революцією найчитабельнішим, можливо, найкращим з усього циклу, майже позбавленим політичних акцентів,

перенасиченим інтригами любовним романом “Записки Кирпатого Мефістофеля”. Метанаратив з ознаками паралітератури мав поліжанрову структуру. Друкувався 1917 р. одночасно на сторінках Літературно-наукового вісника (Кн. 1-5) й уривками в журналі “Промінь” (Ч. 1-2, 3-4). Перед цим з’явився в російському перекладі в одному з томів альманаху “Земля”.

Новим для автора став наративний принцип, адже в основу розповіді покладено я-форму, тому “особливої ваги набуває динаміка кутів зору персонажа-протагоніста, котра увиразнює мікротопографію модерної свідомості, фіксує нюанси психологічного часу” [1, 263]. Водночас простежується мотив убивства батьком небажаної дитини, що спостерігався в інтерпретації Гі де Мопассана (“Сповідь”), Г. д’Анунціо (“Невинна жертва”), був апробований у творчості В. Винниченка (“Memento”, “По-свій”), але в новому творі сягнув “нового звучання” [3, 263]. Можливо, воно зумовлене й любовним романом з Люсею Гольдмерштейн, що завершився народженням і смертю позашлюбного дитяти, що з’ясував В. Панченко. Недарма роман із клубком інтриг та любовних перипетій викликав жвавий інтерес критики, яка вважала його одним із кращих творів письменника (О. Дорошкевич, Ю. Барабаш, Ф. Неухажний та ін.).

С. Єфремов, міркуючи над тим, “що подужчає” в прозаїка – “чи талант художника, чи безталання мораліста”, вітав долання “кволої тенденційності” в останньому опублікованому творі, де автор “стає вже над своїми героями, придивляється до них збоку, як стороння людина і обсерватор, і замість моралізувати, як робив раніше, пише сатиру” [2, 577–578]. Вона, закодована в назві твору, вказує на доморощений дух зла, втілений в образі “знаменитого оратора, тонкого адвоката, психолога” Якова Михайлюка (він же й оповідач), маркованого в оксиморонній формі (Мефістофель, але Кирпатий), здатного на дрібні ескапади любовних романів, що нагадують бульварні сюжети з мелодраматичною основою. Історії закохваності перетікають кількома струменями, пов’язаними із залицянням до жінок, яких він, на відміну від героя роману “Любий друг” Гі де Мопассана, використовує лише для душевного й сексуального задоволення. “Мефістофелівський сюжет” стосується не тільки банальних любовних зв’язків із Сонєю Сосницькою та Клавою Петрівною, а й фабули про Прекрасну даму й “вірного лицаря” (історія Якова Михайлюка та Білої Шапочки) як ремінісценції втрачених куртуазних традицій. Твір, не обмежений лібідозними поривами й закамуфльованою сублімованістю Якова Михайлюка, охоплює неоднозначні стосунки головного героя з Нечипоренком, Сосницькими, Кривулями, тому “перехрещення конфліктних вузлів, чергування появи й зникнення окремих сюжетних ліній працюють на інтригу, створюючи велику психологічну напругу” [4, 81].

Найсильніший сюжетний струмінь у романі пов’язаний із любовними пригодами головного героя. Новочасний Дон Жуан, ненастанно прагнучи свіжих

лібідозних вражень, швидко байдужіє до того чи того об'єкта свого впадання, як принаймні до Соні – дружини колишнього однопартійця Сосницького, з якою він мав любовний роман. Зальотник навідується до неї, пильно придивляючись до обличчя малого Андрійка в пошуках своїх рис, сподіваючись у хлопчику побачити продовження себе. Якова Михайлюка допікають сумніви, він звинувачує Соню в жорстокості (“вона добре розрахувала свій удар”), прагне дізнатися правду. Минула гріховна подія зумовлює низку похідних мікроподій, засвідчуючи, що головний герой не може її викреслити зі спогадів, силкується компенсувати чимось іншим, тому насолоджується залежністю від нього Сосницького, неспроможного повернути великий картярський борг.

Не приховуючи цинізму, Яків Михайлюк зізнається, як “приємно заманити чоловіка на саму гору <...> і зіпхнути його вниз”, запанувати над ним так, що “він уже й не помічає того”. Персонаж не приховує великої огиди до вбогих людей, тому глузує над голодним, неохайним, обшарпаним, “обгризеним” Нечипоренком, якого зраджувала “вибачлива усмішка старого ідейного інтелігента”, колишнього агітатора. Йому Яків Михайлюк як адвокат пропонує брудну роботу лжесвідка, викликавши обурення Соні: “Ти з усього смієшся і удаєш з себе розчарованого, але робиш це для того, щоби замазати свою бездушність і моральну порожність, і через те ти і жорстокий... і багато іншого, ще гіршого...”.

Головний герой, попри всі домагання “бути суцільним”, залежить від фатуму, іноді з обридженням думає про себе: “<...> роблю не те, чого сам не хочу, весь я в полоні якихось сил, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими”. Принаймні експозиція твору починається банальною сценою картярської гри, що невдовзі викликає в Якова Михальчука “гидливе почуття”: “<...> навіщо я живу? Рішуче не розумію”. Йому здається, що “зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб – живуть одним шаблоном”. Юність, віддана революційним фантомам, перше кохання до Гані – нині каторжанки – замінено на чекову книжку, а “товариш Антон” розвіявся, як туман, тому він приглушує свої тривоги картами, пияцтвом і любовними пригодами. Амбівалентна заданість головного героя задана вже в експозиції, у якій революційне минуле типового “комітетчика”, “агітатора” з ілюзіями саможертвності контрастує із сучасним існуванням юриста, схильного до інтелектуальної сваволі, закамупльованої правничою риторикою. Він не годен позбутися екзистенціалу нудоти: “Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені загрожує бідую”. Недарма дія роману починається імпресіоністичною замальовкою бридливої настрою Якова Михайлюка: “Весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий. Вечорами тільки й можна робити, що грати в карти”. Натяк на “гріховну” гру наведений після згадки про церкву, якої головний герой, схильний до десакралізації ціннісної шкали, не сприймає, зосереджуючись на таких екзистенціалах, як нудьга, нудота, самота, що згодом стануть основними словами в екзистенціалістському словнику Ж.-П. Сартра (“Буття і Ніщо”).

Спостерігається розрив не лише колишнього й теперішнього персонажа із самим собою, а й закладається в композицію роману “деідеологізована парадигма сприйняття подальшої дії” [1, 120]. Яків Михайлюк виправдовує себе, апелюючи до іншого, власне посилаючись на те, що його “зрадило” життя, відібравши молодість. Внутрішнє роздвоєння свідомості мимоволі переноситься на довкілля, на споглядання Києва, викликаючи “не владну перспективу завойовника, не інтегрованість у життя урбаністичної цивілізації, а радше маргіналізовану позицію персонажа, розрив із минулим ентузіазмом” [1, 268]. Хоча йому не чужі урбаністичні переживання, коли, наприклад, Київ нагадує “якогось великого гарного звіра, який бозна коли слідкує за собою”.

Роман В. Винниченка стоїть осібно від мефістофельської традиції, відрізняється від поеми “Фауст” Й.-В. Гете, заглибленої в християнський інтертекст, де розум заперечує все нерозумне, а мораль відкидає те, що не відповідає її законам. Кирпатий Мефістофель не має нічого диявольського. Він немовби важить на традиційний людський світолад, погрожує “припудреній” моралі, пропонуючи, наприклад, Панасу Павловичу Кривулі, який прагне позбутися нелюбої дружини, зацикленої на собі, оточеної косметичним приладдям, викрасти дитину та будувати нову сім’ю. Головний герой, будучи юристом, свідомо порушує закон, який мав би захищати кривджених, розхитує звичну ієрархію понять, явищ і речей. Він радше схожий на трикстера, схильного прокладати місток між добре зрозумілим і тим, що вважають злом.

Яків Михайлюк тішиться новим любовним романом із Клавдією Петрівною, що бентежить його тілесними принадами, прихованими за чорним вбранням, та соромливістю. Йому ввижається, “як це тіло буде в кожну хвилину, як тільки я того схочу, покірне мені...”. Далі розігрується лібідозна інтрига, що спонукає персонажа зняти маску моралізатора для задоволення сексуального потягу. Яків Михайлюк, дотримуючись патріархальних традицій, трактує спокусливу жінку як об’єкт сексуального акту, вважає, що приборкав її, відібрав у неї волю на спротив. Проте, досягнувши своєї мети, він відчуває гіркотне обридження: “Не за те огида, що спокусив жінку, <...> а за те, що роблю те, чого сам не хочу, що весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від моєї волі й свідомості”.

Автопсихоаналітичні студії Якова Михайлюка лише порушують питання чоловічої сексуальної природи, але не дають адекватного її розуміння. Персонаж ще не знає, що його очікує після тілесного зближення із Клавдією Петрівною. Тому він справді був спантеличений природним бажанням жінки мати дитину: воно руйнувало його еротичний комфорт. Однак Яків Михайлюк був далекий від натуралістичного ототожнення немовля, щойно народженого в муках, зі шматком живого м’яса, як цинічно висловився Панас Павлович Кривуля про власну дружину і рідних дітей. Коли ж у Клавдії Петрівни народився хлопчик, спантеличений головний герой спочатку шукає засобів позбутися його. Ідеться про Костю, спочатку антипатичного Якову Михайлюку: хлоп’я “поводиться чемно і все усміхається гнилими негарними зубами, за які жаль його”. Вчинки головного героя, на перший погляд, здаються невмотивованими, зокрема його несподіваний намір поїхати з Клавдією Петрівною та Костоєм в Крим, так само несподівано одружитися з нею. Недарма роман із його набором мелодраматичних, бульварно-еротичних, містифікаційно-детективних сюжетних моделей сприймався передбаченням телевізійних серіалів (Романа Багрій-Пікулик).

Не всі спокуси ловеласа були результативні. Кирпатий Мефістофель так і не спромігся впокорити загадкову дівчину-піаністку Білу Шапочку, що постійно бентежитиме його чоловіче самолюбство своєю недосяжністю: “І там, і тут, і в цьому густому, кислуватом запахові малин, що йде від купи кущів, і в незрозумілій тузі та в незнаній, теплій ласці, що, як той запах малин від кущів, іде від усього й до всього, – скрізь вона, Шапочка...”. Вона викликає асоціації зі “зворушливо-самотнім островочком”, альтернативним споживчому соціуму з “напухлими перистими шпалерами”, яким протиставлена “якась велична, передісторична первісна мудрість і спокій...”. Наділена життєвим досвідом, Біла Шапочка наскрізь бачить сутність ловеласів (“ухажорів”), ототожнених із “якимсь грабіжником, шахраєм і адвокатом, який старається виграти справу на шкоду тому, кого обшахраєно”, здатних бити “передками чобіт у живіт”. Яків Михайлюк болісно переживає натяк на його фах, гостру фемінну оцінку патріархальних звичаїв, навіть обурюється: “Дурна, вузька, простолінійна

моралістка! Дівча, яке береться судити про те, чого не розуміє! І плювать, коли так! “Прекрасна дама!” Подумаєш, моральність!”. При цьому він апелював до уявлень про соціалізм, що має на меті “скасувати” стіну етичних принципів.

Попри те, Яків Михайлюк підсвідомо розумів слушність міркувань Білої Шапочки, котра в його уяві постала виідеалізованим образом, запереченням цинічної вдачі логоцентриста, “хижака-адвоката” й “аморального” зальотника. Вона несподівано висвітлилася на рівні втраченого едемського невідання, що збереглося в глибинах несвідомого (“Я не знаю тебе і ти не знаєш мене. Ми знаємо голос наших предків. Він сповнює наші душі п’яним і радісним, як старе густе вино, хвилюванням та захватом”), та першого еротичного осяяння (“Ми не кажемо: це мій чоловік, або це моя жінка. Нам соромно й ніяково так казати, – ми ще не чоловік і не жінка”), з якого почалася людська історія (“І от, нарешті, вона сама каже мені: як дивно, я люблю світ, я люблю людей так, як ніколи не любила”).

Осмисленню людської сутності в любові як пошуку відсутньої на теренах роману свободи в інтерпретації В. Винниченка сприяє “тричленна структура оцінки за схемою теза – антитеза – висновок, реалізуючи ідею гаданого духовного розвитку, віднайдення тожсамості в секуляризованому світі через аналог божественної благодаті” [1, 265]. Ідеться про вищі аксіологічні характеристики людського єства, часто нехтувані в попередніх творах письменника, зосереджених на революційній підпорядкованості ідеалу або сексуальній залежності жінки від чоловіка. Обстоювання ціннісних орієнтирів в часи апокаліптичних воєн і тотального знедуховлення засвідчувало новий виток авторської свідомості, збунтованої проти деструктивних віянь соціуму. Недарма роман з’явився 1917 р.

Власне, про Білу Шапочку Яків Михайлюк розповідатиме синові Мікі, який, на щастя, лишився живим і сприймав батькову розповідь наче улюблену казку, де могли існувати сміливі теорії Кирпатого Мефістофеля, тому що “вона допомагає забути себе”, деструктивного. Несподівано одружений із Клавою Петрівною, Яків Михайлюк не цікавився її життям, її ставленням до дитини, бо вважав, що “батьки люблять, по-справжньому люблять, а матері – тільки по-собачому”. Обмежившись формальним визнанням дружини в її земних та юридичних формах, головний герой іронічно називав свій вчинок “геройським”, “чисто як у бульварних романах”. Клавдія Петрівна не відповідала принадному образу виідеалізованої Білої Шапочки, юнґіанської аніми, яка провокує в уяві Якова Михайлюка антиідромію – перетворення тіні в персону. Цьому сприяє особлива форма твору (роман-записка), уможливлуючи простежити динаміку психічних станів головного героя-наратора в процесі його інтроспективного спостереження. Відтак розкривається романний простір – душа людини з її полярною структурою. Така дисоціація особистості має компенсаторне співвідношення Я (персони) і не-Я (тіні), риси якої іноді кращі, ніж у персони. Найвиразніше тінь проявляється при спробі Якова Михайлюка вбити свого сина, але “щось стороннє, сильне, раптове” відкидає його від колиски, ставить під сумнів концепцію “чесності з собою”.

О. Брайко вбачає “малу есхатологію” у вчинках персонажа – адвоката й ідеолога, звиклого паразитувати “на чужих проблемах”, позбавленого “моралісної софійності”. Тому автор роману використав можливості п’єси, адже замість звичних для метанаративу розділів вжито численні сцени. У них поза низкою візитів Якова Михайлюка спостерігається його внутрішня боротьба із собою, конфлікт між розумом і лібідозною стихією. Очевидно, автор намагався усунути донжуанські стереотипи, змальовуючи неоднозначну живу людину, складну натуру, крутія і жертву водночас. Тому оксюморон на прізвисько “Мефістофель” викликає примарні алузії на надлюдину Ф. Ніцше, “бісівщину”

Ф. Достоевського, а прикметник “кирпатий” означає домашній, звичайний, сприймається як маска, і коли вона спадає, то на місці Михайлюка-теоретика постає Махайлюк-батько.

У “Щоденнику” від 2 січня 1915 р. письменник, замислюючись над специфікою шлюбу, над далеко не ідилічними, іноді антагоністичними стосунками подружжя, нотував: “<...> я хочу з маси прикладів вивести яку-небудь закономірність, закономірність хоч для нещасливих шлюбів”. Роман, “анатомуючи” проблеми родини, моралі, любові, статевих стосунків, інстинктів, свободи, розуму, витворив у кінцевому результаті враження *happy end*’у на користь родини й дитини, що Яків Михайлюк, подолавши комплекс неповноцінності (“Ні в чому я не можу дійти кінця!”), трактує як “найвищий закон природи”, “великий закон життя”, перед яким політична метушня й риторика революційних “комітетів” постають дрібними. Письменник уперше відійшов від своїх улюблених тем, розроблених у попередніх романах. Такий його вибір був глибоко вмотивований, позначився на життєвих переконаннях головного героя, перейнятого “тайною, несміливою” мрією “обновитися в моїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування”. Аналогічні думки, на жаль, нереалізовані, бентежили й автора.

Насамкінець варто зазначити, що В. Винниченко ніколи не мав покликання політика. Генеральне секретарювання, хоч воно й тішило його амбіції, стало фатальним і для нього, і для України. Закомплексований комуністичними ідеями, він не розробив чіткої націоцентричної концепції української держави, не проголосив незалежної України в I Універсалі (лише в IV, коли вже було пізно), на якому позначилися хворобливі плями автономізму й федералізму, натомість їздив на поклони до Тимчасового уряду, розпустив щойно формоване українське військо, відмовився чути Вільне козацтво, проігнорував Жовтневий переворот, не організував спротиву московсько-більшовицькій окупації, ішов за подіями, а не передбачав їх, щоб бути готовим відстояти Україну, котра мала тоді рівні можливості, що й Фінляндія, Естонія, Латвія, Литва, Польща. Аналогічні недуги були властиві й Центральній Раді, яка, мов вогню, боялася рішучих діячів на кшталт М. Міхновського. Навіть після поразки національно-визвольних змагань, знаючи, хто знищив українську державу, В. Винниченко їде в Москву (не в Київ) випрошувати собі посаду. На еміграції В. Винниченко, дистанціюючись від усіх, від організації спротиву московсько-більшовицькому окупанту, пише гнівні листи радянському істеблішменту, які викликають незначну полеміку, впадає в теоретизування, в ідею колектократії, ілюструючи її в низці романів. В. Винниченко – приклад порушення принципу “спорідненої діяльності”, що її обґрунтував Григорій Сковорода, – відбувся передусім як неординарний прозаїк і драматург.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайко О.* Проза Володимира Винниченка 1902–1910-х років: проблема поетики. – Київ: Вид. дім “Стилос”, 2011. – 303 с.
2. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 688 с.
3. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. в європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
4. *Хархун В.* Роман Володимира Винниченка “Записки Кирпатого Мефістофеля”: генерика, семіосфера, імагіологія. – Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя, 2001. – 197 с.

Отримано 14 травня 2018 р.

м. Київ