



Мирослава Гнатюк

### РЕЛЯЦІЯ “АВТОР-ТЕКСТ” У МОДЕРНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

У сучасній філології проблема “автор – текст” лишається чи не найдискусійнішою, відкритою. Нові інтерпретаційні версії, що з’являються на різних етапах її осмислення, відштовхуються як від конкретного художнього матеріалу, так і від тих суттєвих теоретичних результатів, на які здобулася наукова думка на сьогоднішньому етапі. Визначаючи взаємозалежність (чи взаємозумовленість) окреслених понять, варто взяти до уваги твердження Ю.Лотмана про те, що “знакова природа художнього тексту подвійна у своїй основі: з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу. З другого, він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає. В цьому подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі “реальність–фікція”, яку Пушкін висловив так: “Над вымыслом слезами обольюсь”. Риторичне поєднання “речей” і “знаків речей” (колаж) в єдиному текстовому цілому породжує подвійний ефект, зазначаючи водночас й умовність умовного, і його безумовну оригінальність”<sup>1</sup>. Ця думка помітно позначилася на сучасній практиці спілкування з текстом, де вирізняються дві основні тенденції. “Одна з них, – писав В.Прозоров, – визнає в діалозі з художнім текстом повне або майже повне всевладдя *читача*, його безумовне й природне право на свободу сприйняття поетичного твору, на свободу від автора, від слухняного слідування авторській концепції, втіленій у тексті, на незалежність від авторської волі й авторської позиції. Ідучи від праць В.Гумбольдта, О.Потебні, ця думка знайшла своє втілення в працях представників психологічної школи літературознавства ХХ ст.”<sup>2</sup>. У другій половині ХХ століття в річищі цієї тенденції сформувалася концепція тексту як безперервного процесу породження смислів, яку вслід за В.Халієвим можна назвати “теорією *тексту без берегів*, або концепцією суцільної текстуалізації реальності”<sup>3</sup>. “Пальма першості” пантекстуалізму належить представникам французького постструктуралізму (Ж.Дерріда, Р.Барт, Ю.Крістева, М.Фуко та ін.), для яких інтертекстуальність заступила інтерсуб’єктивність, і появу єдиного розпорядника тексту – читача, його народження “доводиться оплачувати смертю Автора”, на зміну котрому прийшов Скриптор (той, хто пише). Отже, тепер “читача тексту можна уподібнити до мандрівника, який нічим не обтяжений; він прогулюється”<sup>4</sup>, а “кожен новий читач Гамлета є начебто його новий автор...”<sup>4а</sup>. Упродовж

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Сб. XIV. – Тарту, 1981. – С. 15.

<sup>2</sup> Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. – М., 2000. – С. 19.

<sup>3</sup> Халієв В.Е. Теория литературы. – М., 2002. – С. 279.

<sup>4</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 391, 417, 515.

<sup>4а</sup> Горьфельд А. О толковании художественного произведения. – СПб., 1912. – 10 с.

останніх років ця теорія зазнала серйозної критики. Зокрема, означена В.Прозоровим друга тенденція в практиці спілкування з художнім текстом зацентровує “принципову *вторинність читацької творчості* <...> Автор самим твором, всією його багаторівневою структурою мітить, вибирає *свого* читача, терпляче дочікується його і з ним веде довірливий діалог”<sup>5</sup>. На безперечному діалогізмі тексту наголошував і М.Бахтін. Виходячи з того, що “будь-яке розуміння є співвіднесення даного тексту з іншими текстами”, він визначив такі “етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка – даний текст, рух назад – минулі контексти, рух уперед – передбачення (й початок) майбутнього контексту”<sup>6</sup>. Таким чином, кожна доба та її читачі роблять свій внесок у смисл твору, але, первісно належачи йому, ці смисли можна вважати результатом творчої волі автора – основного генератора смислу в цьому тексті. За влучним спостереженням Г.Гадамера, “коли ми намагаємося зрозуміти текст, ми переносимося в душу автора, в її конституцію, в те, що він мислить як смисл. Завдання герменевтики – прояснити це диво розуміння, яке полягає не в тому, що душі таємно спілкуються між собою, а в тому, що вони причетні до загального смислу”<sup>7</sup>. Що ж до “змагань” означених тенденцій, то можна навести думку колишнього учня Р.Барта – А.Компаньона про те, що “варто подолати хибну альтернативу “текст або автор”<sup>8</sup>. Оскільки, як справедливо зауважує й український вчений М.Наєнко, “хоч би як далі розгорталися уявлення про творчість у такому трактуванні її (на рубежі ХХ–ХХІ століть з’явилася в літературній критиці т.зв. теорія “нового історизму”, котра вносить у це питання дуже суттєві корективи), проблема “відповідальності” письменника актуальна й нині. Але розуміти її слід не спрощено; письменник відповідає не просто за “укладання цегли”, його місія – у творенні духовного фундаменту націй і народів. Це друга (після материнства, завдяки якому людство існує) божественна роль у життєвій світобудові, що найвидатнішими авторами успішно виконується протягом усієї відомої нам історії”<sup>9</sup>.

До таких авторів належить і творець “духовного романтизму” Юрій Яновський (1902–1954). Він починав як поет, а в добу українського авангарду 20-х рр. ХХ ст. вагомо заявив про себе першою збіркою новел “Мамутові бивні” (Харків, 1925). До невеличкої книжки ввійшло чотири твори: “Мамутові бивні”, “Історія попільниці”, “Роман Ма”, “Туз і перстень”. Присвята великому Києву виявляла свій підтекст, оскільки саме це місто народило Яновського-письменника. Невипадково і в автобіографічних нотатках “Міркування про себе”, віддаючи шану таким містам, як Харків та Одеса, Москва й Ленінград, він ще раз щиро зізнається: “Найбільше люблю Київ”<sup>10</sup>.

Власне, і своїм найпершим кінематографічним досвідом Ю.Яновський теж завдячував Києву. Свідчення цьому – новела “Мамутові бивні” (1924), яка відкрила однойменну збірку. Мала вона свою передісторію. Якось на засіданні літературного гуртка КПІ студент електротехнічного факультету Яновський познайомився з Сергієм Корольовим – студентом механофакультету, майбутнім видатним конструктором. Несподівано для себе опинився тоді ж у вирі цікавих,

<sup>5</sup> *Прозоров В.В.* Автор // Введение в литературоведение. – С. 20.

<sup>6</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 384.

<sup>7</sup> *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. – М., 1988. – С. 73.

<sup>8</sup> *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл (1998). – М., 2001. – С. 112.

<sup>9</sup> *Наєнко М.К.* Интим письменницької праці: З лекцій про специфіку художньої творчості. – К., 2003. – С. 21.

<sup>10</sup> *Яновський Ю.* Міркування про себе // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.116. – Од. зб. №1.

незвичайних подій. Почалося все з оголошення, розвішеного на рекламних тумбах Києва: “Зйомочна група Ялтинської кіностудії оголошує набір сміливців, які змогли б за велику грошову винагороду стрибати з високої кручі в Дніпро під час зйомок фільму “Трипільська трагедія”<sup>11</sup>. Оскільки сміливців бракувало, а Корольову вкрай необхідні були гроші на будівництво першого планера, він зголосився першим. Підтримуючи товариша, Яновський наздогнав його на пароплаві “Олександр Пушкін”, що йшов до місць майбутніх зйомок – Трипілля. Серед кінематографістів та селян, які заповнили тоді палубу, він уперше почув історію, котра згодом складе основу новели “Мамутові бивні”. Та перед цим “на березі Дніпра зібралося все Трипілля. Як на свято чи якесь видовище: з високої кручі у воду стрибав студент Сергій Корольов. Стрибав аж вісім разів під безперервний стрекіт двох кінокамер: одна знімала знизу, друга згори.

Зйомочна група ще залишалася в Трипіллі знімати масові сцени, а студента Корольова, який одержав від адміністратора значну суму грошей, разом з його другом режисер повелів одвезти автомобілем до Києва.

Поверталися Сергій і Юрій радісні, щасливі. Мчали у відкритій машині крізь обухівські ліси, дихали наддніпрянським духмяним озоном, а подумки вже творили своє”<sup>12</sup>.

Документальну основу новели “Мамутові бивні” було зацентовано епіграфом, взятим із газет: “...Коло Трипілля знайдено мамутові бивні”. Його сенсаційному характеру цілковито відповідали інтригуючий заголовок і досить цікаво продумана напівпародійна, напівекзотична рамка твору: історія старого мамонта Віма, який “законтрактувався в дешеву оперетку” й змушений був догравати свою роль у вузькій ямі, де його закидали камінням “статисти в перуках”, і де він “витиснув із своїх легенів останнє повітря”<sup>13</sup> за п’ятдесят три тисячі років до зображуваних подій. Висновок Ю.Лотмана про те, що “кодуюча функція в сучасному оповідному тексті віднесена до початку, а сюжетно-“міфологізуюча” – до кінця”<sup>14</sup>, можна вважати за вихідний принцип побудови новелістичних текстів збірки. Авторський код, закладений у першому розділі новели “Мамутові бивні”, поступово “дешифрується” наступним розвитком подій. Уже на самому початку автор настроює читача на певну оперетковість дійства, на жаль, не вищого ґатунку: “Старий мамут Вім кінчав сеанса в поганій оперетці” (113). Проживши не одну сотню років на світі й знаючи “смак в опері”, Вім усвідомив це остаточно. Зайвим потвердженням є примітивність мелодії (бо “навіть сука на Ланжероні в Одесі виє по більш складній партитурі” – 114), дешевий дах синього кольору, “що його встидався б і завклубом спілки Харчосмаку” (114), електричний ліхтар – невдала імітація сонця. Особливо дратували “статисти в перуках, що налазили їм аж на очі”, котрі “скакали навкруги Віма і хрипіли щось подібне до арії паровозного гудка. Вони були вдягнуті так, як вдягаються дійсні члени товариства “Геть сором”. Навіть для оперети це виглядало сміливо, і Віму ясно було, що скоро з’явиться міліція. Вім догравав свою роль” (114). Коли ж завіса опустилася, він вже не дихав.

Ця своєрідна прелюдія, здавалося б, ніяк не зв’язана з наступним розділом, де письменник різко переключає увагу на сучасний йому день. Та відповідна лексика легко “адаптує” читача до нових буднів і різкого повороту сюжету. Для

<sup>11</sup> *Плачинда С.П.* Юрій Яновський. Біографічний роман. – К., 1986. – С. 18.

<sup>12</sup> *Там само.* – С. 32.

<sup>13</sup> *Яновський Ю.* Твори: В 5 т. – К. – 1983. – Т.1. Посилаючись далі на це видання, вказуємо в тексті сторінку.

<sup>14</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 265.

більшої вірогідності автор уводить у текст типовий газетний допис зі збереженням орфографії: “Дорогому товаришу ридактору газети. Доносю я вам, товариш ридактор, що в нашій Бабанці суки самогон гонять. І даже красная міліція — непобідимий представник Радвлади і гордість революції, кривий Сєрьога по прозванію вуличному — під куб для первака дрова носить.

Товаришу ридактору газети повідомлення щоб він обратив замічання, і якщо ви цього не зробите, я не знаю вже, чи не загину тут у Бабанці — болоті Революції. Селькор Семко” (116). Апеляція до “четвертої влади” як єдиного оборонця порядку в Країні Рад стала, очевидно, первородною традицією. Історія Семка, який викриває куркульську банду та їхнього спільника Сєрьогу-міліціонера, ледь не поплатившись за це своїм життям, визначає наступний хід подій. Прикметно, що на місці сількора в критичну хвилину опиняється куркульський висуванець Петро Гиндя, якого поночі вбиває Сєрьога-міліціонер, прийнявши за Семка. В дусі щасливих “хепі-ендів”, культивованих радянською агіткою, інших варіантів тоді вже майже не допускалося. Прикинувшись божевільним, Семко остаточно розкриває карти куркулів, які спалюють сільраду, аби знищити списки попереднього розподілу землі, повідомляє начальника волосної міліції про вбивство і як свідок виказує місце злочину, де разом із мертвим тілом викопують і бивень мамута Віма. Протилежності звело й коло замкнулося, розповідь все більше нагадує кадри з фільму під умовною назвою “Трипільська трагедія”. Монтажність авторських планів у конструюванні сюжету є наче своєрідним продовженням оперетки з Вімом, однак уже в нових історичних декораціях: “Спросоння кричав пароплав і означав собою ступінь культури” (117), а все інше, здавалось, лишалося без змін. Як точно спостеріг М.Шкандрій, “оповідання “Мамутові бивні” пародіює банальний революційний сюжет. Радянська влада в селі представлена зграєю убивць, які намагаються знищити чесного селянина. Він виявляється хитрішим і викриває їх. Притаманні сучасному жанрові ремарки дозволяють авторові іронічно коментувати дію згідно з правилами популярних кривавих оповідань “про шпівонів”<sup>15</sup>. Ця пародія поширюється і на характер кінозйомок, ті принципи, які неприйнятні для автора як людини творчої. “Я ворог ставання на котурни — я проваджу знімку реально, не маючи наміру лякати глядача” (117) — проривається його голос “за кадром”. Автор відверто глузує з трафаретності, шаблонності низькопробного кінематографа, надуманості, штучності сюжетів: “Для глядачів, що закохані в трюки, — можна було б тут дати: хата в лісі, і віти затуляють її всю, крім вікна. Жовтий прямокутник витинається з ночі й пахне таємністю. Окремо на першому плані: темний силует руки, що стукає пальцем у вікно. Тінь, що рухнулась у хаті по шибці вікна. Вагання. Нарешті напис: “скрипнули двері й...” увійшов Семко. Він міг би зняти з обличчя бороду, вуса й зробитись кимось іншим. Це для любителів трюків” (118). Або такий епізод: “Картина “Пожежа на селі” ставиться просто: темна, як атрамент, ніч перерізується вогненними стовпами. Щоб показати сполох, — знімають на півметрові фільму рухи церковного сторожа, що шарпає за вірвовку дзвона, самий дзвін, як розгойдується, і осторонь десь на фоні білої стіни — тінь пса, що широко й щиро виє. Як ще до цього додати пару рук, що хлюпають з відра водою, і роззявлені роти присутніх громадян — картина вийде вичерпуючою” (121). Позиція митця виражається переважно через оповідний текст, де між ним та оповідачем, який веде мову від першої особи, існує відчутна близькість. Як зауважив М.Наєнко, “Ю.Яновський ставив своїх героїв у цілковиту залежність

<sup>15</sup> Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і Час. — 1993. — №8. — С. 55.

від “суб’єктивної” волі оповідача; його устами він диктував їм форми руху й розвитку, але, на диво, досягав виняткової об’єктивності (якщо така можлива) в розкритті таємниць людської душі”<sup>16</sup>. Свідчення цьому — яскравий, гумористично забарвлений образ Семка — людини малописьменної і по-дитячому наївної. Він прагне правдиво виконувати свою роль, але (як й у випадку з мамутом Вімом) оперетка знову виявилася поганою, дешевою. Трагізм ситуації полягав у тому, що на відміну від старого Віма, сількор так і не зрозумів цього:

“Семко сказився!” — гвалтувала Балабанка. Кожна баба підпирала кулаком щоки й вдавалась в імпровізацію. Кількість слухачів не грала ролі. <...>

“...воно й правда: писання не доводить до добра. Жінка його не наплачеться тепер. Завтра вона йде у волость, щоб взяли на ізлічення...”

“...головою земкомісії замість Семка буде тепер Гундин Петро. Старий Гундя вже й закваску составив із псаломщиковим хмелем. Ех, гульнем, брат, за всю Совецьку власть!” (118). “Глас народу” звучить не лише як своєрідний штрих до ментальності, вияву національного характеру й відповідної психології (дещо подібної до тієї мови-покруча, з важко засвоюваними елементами бюрократичної канцелярщини), а й є складовою імпровізованого діалогу з читачем, де з плану “гри” можна миттєво переключитися в цілком реальний план: “Села наші горять щоночі. Ніякий фільм не може вмістити всіх пожеж” (120). Коротка ремарка автора констатує як факт: життя стає на подив видовищнішим за кіно. Майстерне “кінооко” художника зацентровує “кінокадри”, які могли б стати матеріалом для кінохроніки. Тим-то “пародійне начало в “Мамутових бивнях”, — як доречно підкреслив В.Панченко, — то лише одна грань змісту. Образні зчеплення, асоціації у фіналі розкриваються своєю серйозною суттю”<sup>17</sup>. Саме тут автор максимально “оприлюднює” себе як носія концепції всього твору, а сюжетно-“міфологізуюча” функція розкривається через відношення “творець і створене”: “Я звертаю увагу на те, що було знайдено в землі разом із трупом. На бивень мамута Віма... Мої очі примружуються, і думка розгортає сторінки, багатотисячні юпітери світять моєму кінооператорові.

Знову старий мамут Вім, що його бойовий бивень пролежав у землі над Дніпром 53 000 років, старий Вім проходить перед моїми очима. Знову обсипається пісок у конусній ямі поганої оперети. Знову примітивні мелодії доносить мені вітер. Голі статисти з кудлатими перуками — мої минулі батьки. Темний схід дешевого синього кольору, який я встидаюсь помічати тепер. Багато метрів фільму пройде перед примруженими очима, доки я дивлюсь на нахідку: бивень Віма” (123).

У цій міфологізації історії відчувається настанова автора на зрив фальшивих масок як у мистецтві, так і в житті, гіркота й сором за “примітивні мелодії” й “погану оперету”. Його заключна фраза: “... та дайте ж хоч перед кінцем сеансу виплакаться флейті!” суголосна відомому заклику: “Най будем щирі!..”, а підтекстом звучало: уміймо слухати себе та інших, цінувати людське життя (чи пам’ятаючи про Віма — все суще на землі), робити належні висновки з історії, аби потім комусь не було соромно, не допікала совість.

Експериментуючи зі змістом і формою, Яновський прагне модернізувати традиційну манеру письма, підняти на вищий рівень художнє мислення читача, знайти нові шляхи творчого самовираження. Це одразу підмітив О.Білецький, який, вказуючи на певні недоліки збірки, писав: “...Слід, критикуючи образи автора “Мамутових бивнів”, мати на увазі основну їхню мету — надати деякої новини

<sup>16</sup> Наєнко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. — К., 2000. — С. 178.

<sup>17</sup> Панченко В.Є. Юрій Яновський. — К., 1988. — С. 25.



читачевому сприйманню, що вже наоскомилися, приміром, на шаблонних та невизначних оповіданнях про вбивства сількорів, або білогвардійських шпигів у червоній армії. Може й не дуже вдало припасовано повістярські рямці з зображенням старого мамута до історії замаху на сількора — але в цих рямцях історія, подібна до тих, про які розказано вже в десятках статей, оповідань і драм, виступила все-ж таки яскравіше, поривніше...”<sup>18</sup>. Безперечно, експериментування письменника не поставали на порожньому місці. Його таланти шліфувалися пліч-о-пліч із такими майстрами пера та друзями, як Микола Хвильовий, Олександр Довженко, Валеріан Підмогильний, Майк Йогансен, Михайль Семенко, Микола Бажан і багато інших; він добре був обізнаний з модерною європейською та американською літературою. Одна із заключних фраз новели “Мамутові бивні”: “Чебрець пах осіннім Техасом” (123) виразно виявляла ці захоплення, хоча вони не заступали власного неповторного голосу, оригінальної художньої манери письма. “Формальний експеримент — такий, як змішування і впровадження нових жанрів (напр., сценарію), — наголошував М.Шкандрій, — був частиною змагання за новизну. Двоє з найвитонченіших письменників 20-х рр., Юрій Яновський і Майк Йогансен, писали настільки новаторські під цим поглядом твори, що вони практично (як і твори Михайличенка та Хвильового) не піддаються аналізу”<sup>19</sup>.

Не менш цікава під цим кутом зору наступна новела збірки — “Історія попільниці” (1924). Її епіграф, виявляючи елементи епатажу й штрихи детективного роману, покликаний задати читачеві відповідний настрій: “У робітфаківця на столі стоїть попільниця. Зовнішнім виглядом, білою фарбою вона нагадує плісковату морську мушлю. В дійсності ж — це кістка з лоба чоловіка <...> Потім, прочитавши: “О.Полуботок 7.ХІ. 19 р.”, пошли свої спогади в долину минулого” (124). Інтрига знову входить у площину минулого, що є вже не таким й ірреальним, як може видатися на перший погляд. Ця історія, подібно до попередньої, також має свою передісторію. На неї вказував С.Плачинда, спираючись на спогади Івана Ле (справжнє прізвище — Мойся), котрий був товаришем Яновського по інститутському літературному гуртку: “Він (Ю.Яновський. — М.Г.) любив слухати цікаві історії, які розповідав Іван, — про громадянську війну, про боротьбу з бандами, про своїх друзів-чекістів. У цих розповідях було чимало фантазії, юнацької вигадки, і це Юрію подобалося. Як і те, що Мойся палив цигарки, а за попільницю йому слугував... людський череп. Іван запевняв, що це — череп денікінської шпигунки, яка мала його позбавити життя, а проте поплатилася сама. Історія була трохи неправдоподібна, зате романтична. Згодом Юрій несподівано використає цей факт, візьме його за сюжет до свого оповідання”<sup>20</sup>. З виходом новели із друку, Іван Ле подарує свою незвичайну попільницю Яновському, який не палив і прийняв подарунок дещо іронічно. Можливо, він мав на увазі ще одну цікаву паралель, про яку згадував, зокрема, Ян Парандовський: “Юнг писав свої похмурі “Ночі” при світлі свічки, встромленої в людський череп”<sup>21</sup>. Як би там не було, але на першому плані твору — знову постать оповідача, який коментує події від першої особи, витримуючи правила популярних історій “про шпівнів” і переломлюючи їх через драматичні зіткнення “фатальної” любові та жорстокого обов’язку, довіри й зради, злочину і кари.

<sup>18</sup> Білецький О.І. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. — 1926. — № 3. — С. 155.

<sup>19</sup> Шкандрій М. Цит. стаття. — С. 54.

<sup>20</sup> Плачинда С. Юрій Яновський. Біографічний роман. — С. 13.

<sup>21</sup> Парандовський Ян. Алхімія слова. — К., 1991. — С. 96.

Молодий червоноармієць, політрук п'ятої роти закоханий у машиністку штабу — Оксану Полуботок — нащадка роду останнього наказного гетьмана України, якого заморив Петро І. Уже в першому розділі, як раніше в епіграфі, знову з'явиться отой “знак певного символу” (Ю.Лотман), що зумовить наступний хід подій: “Лови! — закінчила вона, коли близьким став палац, і витягла хустку. З хусткою випав на стежку папір. Ми попрощались. Її рука була холодна.

Як злодій прокрався назад. Збоку — я спокійно дихав повітрям, але всередині — горів. Я взяв папір у руку. Ще було досить видно від вечора, і я прочитав два слова, надруковані машинкою. Там стояло: Оксана Полуботок” (с.125). Не зосереджуючи уваги на досить прозорій ремінісценції — хусточці, в карколомних перипетіях другого розділу виділимо такі головні контрапункти: вилазка політрука в денікінський тил під вигаданим прізвиськом, ув'язнення в контррозвідці, де він довідається ім'я інформатора — Оксана Полуботок, щаслива втеча з-під розстрілу. Вияв доказів шпигунської діяльності Оксани — відправний момент у новому вимірі стосунків між закоханими. Зустріч у старому склепі Полуботків, де дівчина ховала свої таємні донесення, переростає в напружений двобій. Емоції та пристрасті, доведені до вищої напруги, дозволяють переступити через особисті почуття, та все ж, на запитання політрука: “Ти мене не любиш?”, — героїня не дає однозначної відповіді. За неї свідчить авторська ремарка: “Вона зробилась блідою” (128). Миттєва слабкість ще виразніше означила високий романтичний заряд тексту, бо “шпиги — завжди романтики й все вибирають по собі” (128). Ці правила гри автор аж ніяк не збирається порушувати й тому — закономірно гримлять постріли у темряві між холодними трунами, вибух гранати оглушує політрука, який усе ж встигає вибратися зі склепу назовні й нарешті — вранці на дорозі з парку знаходять відрізану жіночу косу.

Калейдоскопічна зміна подій визначає основний поворот сюжету — захоплення вже наступного дня до річниці Жовтня міста С., де політрук п'ятої роти, кусаючи губи, шукає шпигунку Оксану. В дівчині зі стриженою головою, яку підводять до нього з приставленими до голови наганями, він упізнає ту, від котрої “ударило по серці”: “На мене глянула моя майбутня дружина” (130). Фінальний акорд цієї історії — безпристрасні рядки короткої записки, переданої мовою телеграфних зведень: “... в уборній кімнаті, — писав начдив, — знайшли денікінського шпига, який служив у нашій дивізії машиністкою штабу. Її вели надвір з наказом не стріляти, але вона вирвалася із рук, як скажена, і клинок не міг зупинитись”... (130). Жертовна кров пролилася таки на олтар Жовтневих “свят”, і з тих пір — “кожен день Жовтневих спогадів додає рік до її історії” — історії попільниці, зробленої з кістки людського черепа, що стоїть на столі у робітфаківця. Композиційна рамка твору довершує міфологізуючу функцію тексту як спосіб інобуття “концепційного” автора. Доречним видається тут зауваження Ю.Лотмана: “Варто ввести рамку в текст, як центр уваги аудиторії переміщується з повідомлення на код. Складнішим є випадок, коли текст і обрамлення переплітаються, так що кожна є і обрамляючим, і обрамленим текстом.

Можлива також така побудова, при якій один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього спеціально у фрагментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо). Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексті. Подібні включення можна читати і як однорідні з текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. Що різкіше виражена неперевідність кодів тексту-вкраплення та основного коду, то відчутніша семіотична специфіка кожного з них”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте. — С. 18.

На рівні протиборства свідомостей розгортається і основна драма в новелі “Роман Ма” (1925), що перегукується з попередньою своїм закінченням. Сюжетні перипетії, співзвучність характерів зумовлені ідентичним кодом та історичним матеріалом — подіями громадянської війни в Україні, поданими в їхній повноті й складності. Досить відверте зізнання автора, що послужило епіграфом до твору: “Цей невеличкий увраж я вважаю данню моєї молодості. Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту. Я маю віддати дань молодості” (38), не заступає визначеної попередніми текстами тенденції, яка “розшифровується” вже першим реченням, зверненим до читачів: “Ви відгадали — я хочу топтати романтичні полини” (38). Як і раніше, оповідач є однією з ролей автора й однією із форм вираження його свідомості. Письменник знову ставить своїх героїв у ситуації неминучого вибору, критичного порубіжжя, де вони виявляють себе як природи складні, сильні, вольові, безкомпромісні. Революційна ідея, яка стає для них мірилом честі, добра і справедливості, беззаперечно відсуває на другий план глибоко людське, особисте, тим самим до краю загострюючи конфлікт між пошукуваним ідеалом та реальною дійсністю. Унікальність характерів акцентує й незвичність обставин, ситуацій. Автор-оповідач прагне максимально заінтригувати читача, піднести до верховіть своєї творчої фантазії. Він не особливо турбується тим больовим шоком, який очікує на читача, оскільки це своєрідний катарсис, момент істини в проекції на нову реальність.

Карколомний сюжет, динаміка зміщення просторово-часових площин, настанова на екзотику, що виявляється навіть в іменах героїв — комісар Рубан (він же командир Матте), київська красуня Ма (в давніх народів Малої Азії — богиня родючості, матір богів), ім'я якої оповідач трактує не менш оригінально: “слово Ма — для мене символ жінки. Це — ім'я жінки серед тисяч безхвостих пав” (39) — ті головні атрибути модерного письма, які активно використовує Яновський. Містифікуючи й інтригуючи читача, він особливо наголосить: “Ма була унікум, а Рубан був трижды унікум у своїй ненормальності. Так почалася любов” (43). Народження цього надзвичайного почуття в місті — “найкращому за всі міста” — для Ма (та чи тільки для неї?) приховує свою символіку. Київ — назва третього розділу новели, де не раз із уст автора зринатимуть палкі зізнання в любові древньому красеню на Дніпрі, зворушуючи своєю щирою патетикою: “Я співаю гімна тобі, моє велике місто!” (42). На думку автора, тут навіть наявна своя, особлива кольористика мислення, але й звідси мусить тікати Ма, уникаючи звинувачень у вбивстві комісара Криги. Допомігши їй непомітно зникнути перед приходом ЧК, Рубан так і не розуміє, “була це любов чи лише остання послуга ради неї” (45). Магічна сила краси Ма аж ніяк не асоціювалася з підступністю. Їхня наступна зустріч відбудеться за ще незвичніших обставин. Своєрідною прелюдією є включення у текст свідчень третьої особи, відтворених усе тією ж телеграфною мовою військових зведень. Командир дивізіону тов. Доєнгардт й командир бронепоезда “KIM” тов. Матте вислухають удвох “заяву чужого селянина про те:

що троє розвідників лежать покатовані коло вітряка;  
що заманила їх дівчина в червоній хустці;  
що в селі стоїть ворожий легіон;  
що дівчина чужа, не наша, живе в селі з матір'ю;  
що вона сказала розвідникам — нікого в селі немає, і що красива вона до біса” (48).

Наздогнавши на коні під лісом випадкову незнайомку, Матте раптом упізнав Ма, а вона в ньому — колишнього комісара Рубана. Стосунки закоханих знову



виходять на рівень нових порозумінь, де авторська оцінка Матте — “це була залізна душа” (49) залишиться незмінною до кінця оповіді. Вихолостивши людські, особисті почуття, більшовицька мораль замінила їх інтересами класу й продиктувала герою єдино правильний вихід: розіп’яти шпигунку Ма на крилах вітряка. Однак, озирнувшись на мертві, розтерзані тіла, один із бійців зауважує: “Товариш командир, — сказав червоноармієць і мотнув головою на розвідників, — хіба вони на це согласні? Товариш, — крикнув чоловік, — хіба вони согласні?! Сонце не хоче бачити таких діл. Вціль її з парабеля!

Командир Матте вистрілив у сонце й сказав, коли вітер одвіяв дим: — Хто?” (50). Взяти простягнутий пістолет охочих не знайшлося і тоді — Рубан-Матте вихопив Доєнгардтову шаблю й простромив нею дівчину на землі. Заступаючи пилом від копит сонце, він уже не вслухався в останні слова: “Рубан, дорогий!”, не хотів бачити як “білі полині обсіпали гірким цвітом любов” (50). Передані тов. Доєнгардтом слова коханої лишили, здається, його байдужим та через постріл у білу кору безвинної берези і напускну браваду проступав відчай.

Своєрідне художнє обрамлення тексту створювало враження замкнутого кола, де щовесни із землі проростає “біла гірка полинь і нагадує любов тієї, що лежить під горбом” (51). У заключних рядках твору знову з’являється власне автор й, об’єктивуючи свої уявлення про основні моральні категорії, виразно солідаризується з бійцем, котрий апелював до сонця. В короткому, але промовистому заключному зауваженні: “Раз, сидючи в тумані вечора, коли сонце сідало великою раною, я знайшов тут порожню гільзу, що приніс сюди якийсь романтик від парабелума товариша Рубана” (с.51), він не бере на себе роль судді й радше виступає свідком для суду (як говорив колись Чехов), аби розповісти, що сталося...

У новелі “Туз і перстень” (1925), ретроспективно звернутій до тексту “Роману Ма” (зокрема, через віднайдений щоденник Ма й образ “братішки Рубана”, який постане в центрі оповіді його бойового товариша — санітара Большакова), знову зустрінемо знайому паралель: “І подумав тов. Большаков, що він своє останнє сонце розстрілює” (59). Через багато років письменник іншої генерації — Іван Драч напише свою знамениту трагедію “Ніж у Сонці”, де устами вченої ради Інституту пораненого Сонця (Париж) спробує зацентувати: “Сонце — це втілення людських прагнень до правди, до краси, до сміливості, до справедливості і т. д. Як виникло Сонце? Сонце виникло у фокусі людських поглядів, звернених у небо, бо ж людина звикла дивитись у небо, якщо вона не тварина”<sup>23</sup>. Тому, як застерігав і Яновський, кожен постріл у Сонце — це постріл у себе, в свою душу, котрий, спавши темною плямою на небесне світило, лише поглибить рану, бо не зменшить зла і насилля. Письменник вірив — відвернути катастрофу спроможні людяність, гуманізм, сповідування норм християнської моралі.

Новела “Туз і перстень”, як ще одне потвердження тому, розпочинається у формі прямого діалогу санітара Пантелеймона Большакова з читачем. Автор уже на самому початку викликає в уяві читача пряму асоціацію, означуючи поріг нового больового шоку: “Уявіть собі, що ви лежите на операційному столі. На обличчя вам кладуть полотно сітку, а потім тихо й поволі стануть крапля за краплею — хлороформ. Не забудьте при цьому, що руки ваші міцно прив’язано і ногами ви не можете зробити жодного руху. Велика рука вічності здавить ваше горло. Щось солодке, в’їдливе піде до вас у ніздрі. Це буде хлороформ. І десь здалеку-здалеку почуєте тихий і повний суворого рішення голос:

“Рахуйте!”

---

<sup>23</sup> Драч І. Сонце і слово: Поезії. — К., 1978. — С. 98.

<...> Минуле обліже теплим язиком вас, і захоче жити тоді ваша кров. Самоцвітним каменем без ціни вважатимете життя, що так сіро минало, так сіро котилося мимо. Хлопці, як же не хочеться вмирати!” (51). Фіксуючи це зболене відчуття нетривкості, безцінності життя, письменник наче спонукає нас перепустити його через найтонші фібри власної душі, бо лише так можна далі рухатися в цьому тексті, наче по своєрідному мінному полю із заздалегідь прихопленим міношукачем.

Перстень, що виступає тут новим “знаком певного символу”, стає також і рушійним чинником інтриги. Із розповіді Большакова, освітленої цим символом, дізнаємося про “лихоманковий бій” за цукроварню, де двадцять чотири бійці батальйону військ ВЧК, дислокованого на станції Васильків, протистояли двом тисячам махновців. Мимовільно відчуваємо ту напругу, яка замкнула у своєму силовому полі два протиборні вектори. Рівень її засвідчує максимальне зближення позицій оповідача й власне автора, окреслюючи один із категоричних імперативів: “Перед видимою смертю чоловік оглядає світ. Він для чоловіка остільки новий, незнайомий, що минуле життя здається лише прологом, увертюрою до чогось більшого, майбутнього. І мені — оповідачу — це здається, але я все заховаю в собі, і лише нервовий стиль, може, передасть вам моє хвилювання...” (59).

У центрі інтриги троє товаришів — Пантелеймон Большаков, Ванька Мороз і вже знайомий нам за новелою “Роман Ма” — Шурка Рубан, котрі у цьому бою виявляють не лише відчайдушну хоробрість, мужність, а й гартують почуття дружби, взаємовиручки, власної честі та гідності. Майже вирвавшись із пекельного кільця, Большаков повертається все ж назад, аби допомогти Ваньці Морозу, а згодом удвох порятовують неприємного Рубана. Змагання на межі життя і смерті навіки їх означило “братішками”, й не випадково, зустрівши через якийсь час “двохфамільного Шурку” — Матте-Рубана, котрий вважався мертвим, Большаков демонструє той мідний перстень, що надів йому після бою на палець Ванька Мороз як своєрідний розпізнавальний знак братерства. Для нього він був тим оберегом, що тепер мав беззаперечно перейти до рук друга. Прощаючись із Большаковим, Рубан також лишає йому свій знак-символ — маузер зі срібною монограмою: “Речі двох його товаришів утворювали певний настрій. Люди завжди люди...” (65).

Код ще одного символу, зафіксований в назві новели, “дешифрується” автором у заключних рядках. Йдеться про гральну карту туз, яку витяг на цукроварні з-поміж інших друзів Ванька Мороз, оскільки за спільним рішенням, “краще один загине, ніж усі” (61). На кін було поставлено життя кожного. Дорікаючи Большакову згодом за те, що він усе ж повернувся за ним, Ванька несподівано почує у відповідь розгадку свого картярського фокусу: “Ти нащо в цукроварні викинув трьох тузів, а четвертого — винового — не випускав з руки?!” (65). В жорстоких і безчесних умовах гри без правил кожен із друзів, як виявилось, гідно зумів провести свою “партію” до кінця, не переступивши й не зрадивши основного — людського в собі, поза класовими догмами. Ця домінанта ранньої новелістики Яновського певною мірою диктує й право вибору його героям, уміння скористатися чи знехтувати ним. Письменник не нав’язує своїх рішень, даючи кожному змогу зробити власні висновки.

Завдяки образній структурі, драматизму дії, лірико-експресивним відступам тексту, що сприяють максимальному самовираженню автора, проводиться “спектральний” аналіз вічних понять, серед яких особливо зацентровано загальнолюдські християнські цінності. Осягнути в усій повноті спектр подій, відмежованих ще надто короткою дистанцією часу, було завданням чималої ваги для молодого автора. Цілком його свідомий, він, однак, не побоявся самокритично й прямо заявити: “Я

тепер щойно наповнюю себе промінням зорь, таємницями хвилин. Тепер я лише відчуваю велике, і перо моє ворогує з думкою. Тепер в мені хаос. А пройде час, а зігнуться мої юнацькі плечі, і перше срібло на голові неминуче надійде — я буду суворим майстром. Я не випущу тоді блукати між рядками зайвого слова, я не дам бачити будівництва своїх будинків. Моє перо холодно ліпитиме рядки, і книжка, як дім, чекатиме недовговічного хазяїна — чужої думки” (64-65). За цим відвертим і щирим зізнанням не лише глибока повага й довіра до читача, а й одна з визначальних рис модерної прози Яновського — гранична “чесність з собою” як у тексті, так і в житті. Розуміння функції автора як творця особливої філософії та естетики тексту увиразнює його роль генератора смислу, органічної складової художньої цілісності. В стилетворчому плані він становить визначальну характеристику як окремо взятого твору, так і всієї літератури, оскільки “стиль в аспекті художньої літератури нового періоду, — на справедливе зауваження В.Виноградова, — зазвичай співвіднесений з автором як його творцем та виразником. Навіть якщо йдеться про стилі шкіл і цілих літературних напрямів, то маються на увазі абстрагування або узагальнення, що формуються на основі стилістичних систем індивідуальної художньої творчості”<sup>24</sup>. Основна стилетворча ознака художнього письма Юрія Яновського — “духовний романтизм”, закорінений в народнописаній традиції, спадщині Тараса Шевченка та Миколи Гоголя, світовій літературній класиці. Висока одухотвореність, смислова наповненість слова письменника виступає не просто засобом відтворення світу, а й джерелом розуміння, важливою ланкою в сприйнятті літератури як “нової реальності”, що гармонізується в уяві читача відкритою множинністю інтерпретацій. Поширення меж тексту до “співтворчості розуміючих” (М.Бахтін) і є тим необхідним компонентом, який уможливорює діалогічність культур, помножує художній досвід людства.

---

<sup>24</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М., 1961. — С. 27.

## **Анфіса Горбань**

### **РОМАН В.ВИННИЧЕНКА “ХОЧУ!” У ДЗЕРКАЛІ “ПСЕВДОЛЮБОВНИХ” КОЛІЗІЙ**

Книга “Дзеркало”, що вийшла друком 2002 року у видавництві “Факт”, поєднує два тексти — драматичну поему Лесі Українки “Оргія” та роман В. Винниченка “Хочу!”. Літературознавче обрамлення, подане упорядником видання В.Панченком, пропонує розгляд цих творів як діалогу-дискусії Лесі Українки та В.Винниченка з приводу його “переходу в чужу літературу”. Якщо в “Оргії” Лесі Українки вгадується творча трансформація “реальної людської долі” В.Винниченка, своєрідне “дзеркало”, запропоноване йому для “впізнання”, то Винниченків роман “Хочу!” трактується Панченком як відповідь-реабілітація “рenegата мимоволі”. Відштовхуючись від реальних дискусій того часу довкола національного питання, дослідник робить закономірний висновок, що “тема боротьби двох культур”, російської і української, — це і є та “вольтова дуга”, що несподіваним спалахом сполучає роман “Хочу!” з “Оргією”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Панченко В. “Я не буду загрозувати переходом в чужу літературу...” // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!”. — К., 2002. — С. 314.