

VICTORIA ATAMANCHUK
Kyiv

**SPIRITUAL BASIS OF IVAN OHIENKO
PHILOSOPHICAL MYSTERY «THE BIRTH OF A MAN»**

This article is devoted to definition peculiar genre traits of mystery in Ukrainian literature, namely in artistic representation by Ivan Ohienko. Attention is paid to axiological components of the playwright's artistic conception. Research focused on the problems of spiritual development and self-development, which has peculiar artistic presentation according to the embodiment basic foundations of Christian worldview. Different forms of artistic convention used by Ivan Ohienko in drama are investigated, attention is paid to analysis of conflict in artistic work.

Key words: philosophical mystery, drama, Ivan Ohienko, conflict, spiritual evolution.

ВИКТОРИЯ АТАМАНЧУК
г. Киев

**ДУХОВНАЯ ПЕРВООСНОВА В ФИЛОСОФСКОЙ МИСТЕРИИ
ИВАНА ОГИЕНКО «РОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА»**

В статье определяются художественные параметры жанра философской мистерии, представленной в творчестве Ивана Огиенко. Внимание уделяется изучению художественного своеобразия произведения «Рождение человека». Анализируются способы соотношения, взаимообусловленности и неделимого единства художественного и философско-религиозного аспектов в произведении Ивана Огиенко. Исследуются формы художественной условности, использованные в драме.

Ключевые слова: философская мистерия, драма, Иван Огиенко, конфликт, художественная условность.

Стаття надійшла до редколегії 20.10.2017

821.161.1.09:82–225

ІРИНА БЕСТЮК

м. Рівне

lystopad_rivne@ukr.net

**ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ ГІТАРИ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ
ПРОСТОРИ 1920–1930-х РОКІВ**

Деміфологізація гітари мотивує антиімперські художні установки 1920–1930-х років: дискредитує культові в російській літературі гітарні наративи, українські письменники таким чином «відписують» метрополійній культурі. Водночас, в інтермедіальній парадигмі задіяна іспанська топоніміка, зав'язана на ігровому інтертексті з «Дон Кіхотом» Сервантеса. Доказовою ілюстрацією авторка статті вважає інтермедійну частину роману «Недуга» (1928) Є. Плужника.

Ключові слова: гітара, кітч, інтермедія, роман, модернізм, деколонізація.

У музичній семіотиці літературних 1920–1930-х років спотворені форми гітари переважають: ототожнені з виснаженим російсько-імперським минулим, увиразнюють національний проект культурного, або, за Е. Саїдом, «вторинного» [9, 298], опору, що, розгорнувшись після Першої світової війни та національно-визвольних змагань, був стимульований і політикою українізації. У статті ставимо за мету розглянути естетичне й ідеологічне призначення гітарно-літературних реляцій в інтермедіальній парадигмі 1920–1930-х років. Пріори-

тетно важливою при цьому вважаємо образотворчу «оптику», – у розхитаному поствоєнному світі авангардистське, кубістичне, «розкладання» гітари можемо розцінювати як емблематичне для літературної рецепції: в українського художника (як і в його сучасників, відомих іспанських «живописних гітаристів», Пікассо, Брака та Далі) – Василя Єрмілова, автора серії композицій під назвою «Гітари» (1919, 1923, 1924), гітара, як зазначає мистецтвознавець, «розкладається на структурні елементи» («гриф, верхня й нижня дека, обичайка») [7, 62].

У намаганні позбутись тяжіння метрополійної культури українські письменники деформують наративи, інспіровані звучанням культового в Росії XIX віку музичного інструменту: принесена з Іспанії мандрівними циганами, гітара була невід'ємним атрибутом армійського дозвілля, цигано-розгульної стихії та салонних звичаїв дворянських гнізд. Відтак і витоки національної дискредитації сягають цієї епохи: від, приміром, сатиричної гравюрної серії «Притча про блудного сина» (1856–1857), яку Т. Шевченко розпочинає епізодом «Програвся в карти», де візуалізація гітари функціонує як один з артефактів моральної деградації, до аналогічних її оцінок у пізніших текстах, зокрема, у сатиричній повісті «Старосвітські батюшки й матушки» (1884) І. Нечуя-Левицького («Надезя вивчилась читати й трохи писати; вивчилась грати на гітарі й вбиратись в європейський костюм; вивчилась танцювати й робити кнікси, й на тому скінчила свою науку» [6, 204]) чи в комедійному «Мартині Борулі» (1886) І. Карпенка-Карого (Націєвський, карикатурний денді з гітарою).

У постреволуційних 1920–30-х гітарна музика так само асоціюється з провінційним побутовізмом, загумінковістю і стагнацією, а її акцентований «бренькіт» – з бездумністю і пустослів'ям («Коли потяг у даль загуркоче...» (1926) В. Сосюри, «І шум людський, і велемудрі книги» (1926) М. Рильського, «Міщанська стратегема» (1927) О. Влизька, «Гітари. Сатири на дезертира» (1931) Л. Первомайського). Вульгаризація гітари виступає лакмусовим індикатором фіктивності більшовицьких гасел про ліквідацію старого і творення нового суспільно-політичного укладу: революційні потрясіння не покращили життя пересічної, «маленької», людини, а навпаки, поглибили її маргіналізацію. І якщо у романі Є. Плужника російськомовний романс під «бренькіт» гітари супроводжує «скупий», «бідний» і «неохайний» [8, 82] пролетарський побут («Чути було лише, як порипують стиха черевики Івана Семеновича та чийсь притишений голос за стінкою наспівує з притиском під бренькіт гітари: Сиграйте мне паж-жалуйста разлуку, / Знать, мілую другу он знайшол...» [8, 85]), то у драмі М. Куліша молитва повії Зіньки під гітару символізує його абсурдність («Патетична соната» (1930)).

Деморалізоване, міщансько-претензійне, середовище з гітарою, балалайкою і російськомовними романсами відтворене у мемуарах Д. Гуменної: відчужені від «війни всіх проти всіх» (Я. Грицак) буремного 1919 року «шулявські дівчата» співали «Жалобно стонет ветер осенній...», «Дремлют плакучіє іви...», «Не іскушай мене без нужди...». Згодом, з діаспорної перспективи авторка прикро визнавала: «Ми так і не знали, яка тоді була влада і де. Це для ілюстрації, як виглядало в закутках населення і його свідомість» [2, 104]. Прикметно, що одна з шулявських героїнь, типізованих у «Дарі Евдотей», близька Кулішевій Зіньці: сіроока Ната, з розмальованими устами, яка «рішучо і безвідклично наставлена на мистецтво спокушання «мальчиків», і була в цьому мистецтві досить досвідчена», виконувала «Да, васількі, васількі...» і «Зачем ти мене целовала...» [2, 104].

З цим же часом воєнної розрухи і калейдоскопічної зміни влад пов'язана поява в Україні пітерської пісні вуличного фольклору «Цыпленок жареный, цыпленок вареный...», яка не втратила своєї популярності і за часів непу:

«Ципльонк жарений,
Ципльонк варений,
Ципльонк мілий, дарагой,
Єво поймалі, арестовалі,
Велелі паспорт показать.

Я не советский, я не кадетский.
Я петушіний комісар...

Ципльонк варений, ципльонк жарений,
Ципльонк тоже хочет жить...» [2, 161–162].

У споминах про київське життя початку 1920-х Д. Гуменна описує і виконавців блатняцького «Ципльонка...»: «А одночасно, – свідчить письменниця, – Київ був наповнений безпритульними, які звалися блатними, або вуркаганами, урками. Вони спали в каналізаційних люках, на базарах у ятках, були в неймовірних лахах, зарослі, в сажі, брудні й агресивні. Вони нападали в темних провулках, грабували, роздягали, – тільки й чуєш про це. Ці діти війни вже повиростали і перетворилися в небезпечних мармиз. Часто бачиш такого бевзя-велетня у лахмітті, що стоїть посеред вулиці й горлає: «Я голоден! Я голоден!» [2, 161].

Гітарну антикультуру як маркер збанкрутілих цінностей ангажують автори кінемато-

графічної, «революційно-героїчної», драми «Выборгская сторона» (1939) Г. Козинцев і Л. Трауберг: фокусуючись на героїзації революційного перевороту і т.зв. громадянської війни, радянські кіномитці пізніх 1930-х ідентифікують «п'яну» гітару і «Ципльонка...» з анархістським несприйняттям класового суспільства, натомість ідеалізують ритуалізовану більшовиками частівку про «яблучко» у супроводі гармошки. Завдяки цьому фільму, в культурній свідомості епохи зафіксований і образ блазнюватого гітариста: анархіст і авантюрист, цинічний дотепник, ловелас і випивоха, Платон Димба (М. Жаров) виконує хітового «Цыплёнка...» у підвальному помешканні пралі і фронтовички Євдокії Іванівни (Н. Ужвій), – епізод «На выборгской стороне».

В окресленому інтермедіальному просторі ретельніше зупинимося на романі Є. Плужника «Недуга» (1928), який у вітчизняному літературознавстві доказово прочитаний як інтелектуальний (Н. Колошук), урбаністичний (С. Жигун), в поетиці якого задіяні психоаналітичні, фрейдівські, механізми (А. Михайлова) та експліковані екзистенціалістські моделі (І. Куриленко). Однак дослідницькою увагою обійдені поетикальні аспекти вставної частини, формальні особливості якої нагадують бароково-вертепну *інтермедію*, що виконує роль «кривого дзеркала» [8, 168] відповідно до дійсності й до основної сюжетної історії: модерному наративу (історія Івана Семеновича Орловця) дзеркально протиставлена його кітчева версія (історія Миколи Сергійовича Сичова), з комедійними гоголівськими стилізаціями (Є. Плужник перекладав «Невський проспект» М. Гоголя [8, 7]) і спародійованою топонімікою текстів російської літератури попереднього століття (М. Лермонтова, І. Тургенєва, Ф. Достоєвського).

Цілком ймовірно, що в оновленні романної форми Є. Плужник перебував під впливом канонічного «Дон Кіхота», у деконструкції якого Гарольд Блум вказує на протиставлення лицарського роману і шахрайської повісті, центральними постатями яких відповідно є лицар-візіонер (Дон Кіхот) і пікарескний трикстер (Хінес де Пасамонте), з «дволичним талантом» [1, 164], що, своєю чергою, нагадує «безглузду повість» [8, 168] українського шахрая Сичова, крутість якого кодоване в таких зізнаннях: «Правда здебільшого на брех-

ню скидається...» [8, 151]; або: «У кожного їх [біографій – І. Б.] дві найменше. Одна – для всіх, друга – для самого себе» [8, 181]. У проєкції на інтермедійний епізод «Недуги» сприймаємо і міркування Г.Блума про цю вставну іспанську пікарезку як «естетичну притчу, в якій вміщені наче скорочений виклад усієї донкіхотівської місії і показано, водночас, і її межі, і героїчну пристрасть, з якою персонаж і автор ламають кордони нормативної літературної презентації» [1, 166].

«Дон Кіхот» Сервантеса відкрив і галерею осміяних літературних гітаристів. Звідси відповідно й інтертекстуальні витоки неґації мелодраматизму «гітарних героїв гітарних поем» [13, т. 1, 157] у новелі М. Хвильового («Кіт у чоботях» (1922)) і приниження ліричного «парикмахерства» «Олеся, Вороного і Чупринки» у поезії М. Семенка («Парикмахер» (1916)), у якій трансформовані рядки з роману Сервантеса про те, що «всі чи сливе всі цирюльники – гітаристи й куплетисти» [11, 645]: «Почувалося дощово й поосінньому облудно, / в душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав» [10, 47].

Модерний наратив: синхронія. Директор заводу, інженер Іван Семенович Орловець, людина «у футлярі» (у «шкаралущі» [8, 40]), під час перегляду «найпристраснішої» опери «Кармен» (1874) Ж. Бізе пережив естетичне й сексуальне потрясіння. І цей новий досвід, конфліктно не співмірний з його усталеними переконаннями, укладається в дефінітивний формат *когнітивного дисонансу* (Л. Фестінгер), тематизація якого в романі обумовлює філософсько-дискусійні дилеми: ідеологічну (чи можливе кохання пролетаря і буржуйки), соціальну (чи можлива «гармонія між особистим життям і громадським» [8, 169]), гендерну (жінка і/як коханка, товариш, людина («шукати в жінці людину» [8, 129])), психоаналітичну (кохання / пристрасть, її духовна і/чи тілесна «природа») та екзистенціалістську (дисонанс найчастіше виникає в ситуації вибору [12, 20]: «/.../ борсається він безпорадно в тих нових почуттях і думках, що насунули на нього, і не може сказати – навіть самому собі – що приймає він, що відкидає...» [8, 74]). Теорія когнітивного дисонансу охоплює і психоаналітичний механізм «витіснення» (юнача поразка на гойдалці), художня трансформація якого по-фрейдівськи мотивує «неврастенію» в директора заводу Івана Семеновича.

Альтернативними термінами дисонансу Л. Фестінгер називає нерівновагу і фрустрацію [12, 17]. (Пор.: «Ніби двоївся він тут, ніби сиділо в нім два Івани Семеновичі, різні, ба й ворожі» [8, 72]). Упродовж роману Орловець намагається розв'язати ці внутрішні конфлікти, – послабити дисонанс і досягнути гармонії консонансу, що йому вдається. Фінальне одужання героя, пов'язане з від'їздом Ірини Едуардівни Завадської, укладається у схему «психологічного захисту»: якщо не можливо примирити протиріччя, то слід позбутись одного з антагоністичних об'єктів.

Усунути одне з протиріч радив і півничковий шахрай Сичов, у фейковій автобіографії якого, як у «кривому дзеркалі» [8, 168], Орловець розгледів особистісну драму: «Важко людині поєднати особисте з громадським – щось чомусь поступитися мусить. Ну а це вже не гармонія, про яку ви на початку знайомства казали, – хитнувся він [Сичов – І. Б.] до Куниці, – а му'ка...» [8, 168].

Кітчевий наратив: діахронія. У півпідвальній харчевні з кримінальною репутацією «добре потертий» життям Микола Сергійович Сичов, ракло і «трепло» [8, 168], у хронологічній послідовності розповідає про те, як він, осиротілий син дякона-п'янички, комісований і слабосилий, змушений був наймитувати кухарем, а тому від «смутного життя купив» гітару й «навіть романци вголос співав. А найбільше один, з російськими словами: Вже не жду від жізни нічого я / І не жаль мне прошлого нічуть...» [8, 153]. Йдеться про твір М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841), фінальні заповітно-панахидні рядки якого мотивують облюбоване місце плаксивого відлюдька з гітарою – під дубом («Надо мной чтоб, вечно зеленя, / Темный дуб склонялся и шумел» [3, 223]).

Під гітарний супровід Микола страждає від нерозділеного почуття кохання до доньки управителя дворянського гнізда Олімпіади Сметанкіної (!), в імені якої узагальнений образ еліти «імперської провінції» [4, 38], яка мріє про тульського героя, що й обурює закоханого невдачу, тому він бунтує і позбувається цієї маски разом із її музичним атрибутом, «проклятою гітарою» (С. Єсенін): «"Я до неї, – думаю, – з усією любов'ю, а вона в Тулу героя шукати!" Тут схопив я гітару і об дуб трахнув. Звук жалісний такий пішов, просто плач – і наче прокинувся я...» [8, 154–155].

Ініціальне пробудження від гітарного песимізму завершується приїздом Миколи-оповідача до Миргорода, у центрі якого пам'ятник М. В. Гоголю, тут він знайомиться з Самійлом Ільковичем Рибкіним із Малих Сорочинців, який допоміг йому влаштуватися «кухарем і лакеєм в готелі "Ермітаж"» [8, 159]. У цьому гоголівському місті захоплюється соціалістичними ідеями: «дуже ідеальна людина» мріє про «рівність всіх». А на хвилях революції повертається у занедбаний і поруйнований дворянський маєток (нагадує епізод повернення Лаврецького («Дворянське гніздо» І. Тургенєва)), де з ентузіазмом береться «розводити культурність» поміж селянами. Втім, і цей соціальний проект заради коханої зазнає поразки: у фіналі – демаскований герой, оголений і осміяний, постає карикатурною жертвою соціалістичного донкіхотства.

В умовах культурної деколонізації 1920-х автор «Недуги» критично реагує на літературне малоросійство, зокрема на клішовані поведінкові моделі й стереотипні маски, до яких зараховував й імітаторів гітарних співців містично-загадкової руської душі; прозаїк оцінював антагоністичну дилему між громадським і особистісним як художній трюїзм, викриваючи водночас соціалістичні ідеї про рівність всіх як ілюзорні. У вертепний «низ» переведені знецінені лермонтовсько-єсенінські гітарні ресурси, які типізують спадкоємця російського літературного «родоводу "зайвих", "принижених й ображених"» [4, 50]. По суті, у «кривому дзеркалі» цієї інтермедії відбилась російська літературна традиція, від тиску наслідування якої задовго до Є. Маланюка застерігав і М. Хвильовий. У забороненому, свого часу, памфлеті «Україна чи Малоросія» (1926) «м'ятежний комунар» кваліфікував російську літературу як песимістичну, неспівмірну з українським романтико-вітаїстичним світовідчуттям: «Російський пасивний песимізм виховував кадри «лишніх людей», попросту кажучи, паразитів, «мечтателей», людей без «определенных занятий», «нитиків», сірєньких людей «двадцатого числа»» [13, т. 2, 601].

Авангардистська реакція на російськоцентричний гітарний колорит закорінена в антиімперському досвіді й архетипних структурах. Задеклароване у заголовку статті поняття «деміфологізація» верифікує процеси згорання музичного міфу, власне викривлення

орфеїчного міфу про співця з кіфарою (прародителькою гітари), маркуючи його вищепність. Трансцендентні сенси «орфеєвого чуда» у культурній уяві 1920-х обмежені та репресовані, оскільки мистецьким принципом советської реальності постає не співець Орфей (свобода, гра, чуттєвість, насолода), знаковий у символістській естетиці й поезиці, а співвідносний зі стрімкою індустріалізацією авангардистських 1920-х Прометей, – герой обов'язку, який створює культуру ціною репресованої рефлексії [5, 152].

Така соціально-психоаналітична формула Г. Маркузе про два принципи культури (Орфея і Прометея) корегує неоднозначність літературної епохи 1917–1934 років, в естетичних координатах якої струнні музичні інструменти затихають: античні ліри й арфи музеєфіковані, бандуристи і лірники репресовані та знищені, а гітарно-романсова традиція таврована «буржуазно-міщанською». «Люди за темних часів» тоталітаризму (Х. Арндт) занурені в іншу акустику: в ідеологічних пріоритетах 1930-х – духові й ударні, які відтворювали імперативні маршові ритми й відповідну риторіку сталінської епохи.

Список використаних джерел

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. — К. : Факт, 2007. — 720 с. — (Сер. «Висока полиця»).

ІРИНА БЕСТЮК

Рівне

DEMIFFOLOGIZATION OF THE GUITAR IN INTERMEDIAL SPACE OF THE 1920s – 1930s YEARS

Demifologization of the guitar motivates the anti-imperial artistic installations of the 1920s – 1930s: by discrediting the guitar narratives in Russian literature, Ukrainian writers thus «rejects» the metropolitan culture. At the same time, in the intermedial paradigm, the Spanish toponymic, tied to the game intertext with «Don Kixot» by Cervantes is involved. An authoritative illustration of the article is an intermediate part of the novel «Disease» (1928) by E. Pluzhnik.

Key words: guitar, kitch, intermediate, novel, modernism, decolonization.

ІРИНА БЕСТЮК

г. Рівне

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ ГИТАРЫ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 1920–1930-х ГОДОВ

Демифологизация гитары мотивирует антиимперские художественные установки 1920–1930-х годов: дискредитируя культовые в русской литературе гитарные нарративы, украинские писатели таким образом «отписывают» метрополийной культуре. В то же время, в интермедальной парадигме задействована испанская топонимика, завязана на игровом интертексте с «Дон Кихотом» Сервантеса. Доказательной иллюстрацией автор статьи считает интермедию романа «Болезнь» (1928) Е. Плужника.

Ключевые слова: гитара, китч, интермедия, роман, модернизм, деколонизация.

2. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Испит пам'яті. Кн.1 Київські кручі; Кн.2. Жар і крига / Д. Гуменна / Передмова В. Пепи; післямова С. Горошка. — К. : Дніпро, 2004. — 520 с.
3. Лермонтов М. Сочинения в двух томах. Т. 1 / М. Лермонтов. — М. : Правда, 1988. — 720 с.
4. Маланюк Є. Гоголь — Гоголь / Є. Маланюк // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті : Українська рецепція Гоголя / Упоряд. В. Агеєва. — К. : Факт, 2003. — 352 с. — (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них). — С. 35–52.
5. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство: Філософське дослідження вчення Зигмунда Фройда / Г. Маркузе ; пер. О. Юдін. — К. : Ніка-Центр, 2010. — 248 с.
6. Нечуй-Левицький І. Твори у двох томах. Т. 2. / І. Нечуй-Левицький / Підготовка текстів і примітки М. Грицюти — К. : Дніпро, 1977. — 500 с.
7. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну / Т. Павлова. — К. : Родовід, 2012. — 108 с. (Мала серія українського модернізму).
8. Плужник Є. Змова у Києві ; Роман, п'єси / Є. Плужник / Упоряд., передм. та прим. Л. В. Череватенка. — К. : Укр. письменник, 1992. — 428 с.
9. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Е. Саїд ; пер. з англійської. — К. : Критика, 2007. — 608 с.
10. Семенко М. Вибрані твори / М. Семенко / Упоряд. А. Біла. — К. : Смолоскип, 2010. — 688 с. — (Серія «Розстріляне Відродження»).
11. Сервантес Сааведра Мігель де. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : [Роман] / Мігель де Сервантес Сааведра ; пер. з ісп. М. Лукаша, А. Перепаді ; післямова Г. Кочура. — К. : Дніпро, 1995. — 703 с.
12. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса [Електронний ресурс] / Л. Фестингер. — Режим доступу : <http://www.klex.ru/esp>.
13. Хвильовий М. Твори : У 2 т. / М. Хвильовий / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка ; передм. М. Г. Жулинського — К. : Дніпро, 1990.

Стаття надійшла до редколегії 19.10.2017