

## IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Васьків Микола  
(Запоріжжя)*

### **Традиції епохи Відродження й українська романістика 20<sup>x</sup> років ХХ століття**

Конрад Бурдах, визначаючи передумови приходу Ренесансу на зміну Середньовіччю, у 1918 році писав: “Гуманізм і Ренесанс це не продукти пізнання. Вони виникають не тому, що науковці віднаходять утрачені пам’ятки античної літератури і мистецтва і прагнуть їх знову повернути до життя. Гуманізм і Ренесанс народилися із пристрасного і безмежного очікування і прагнення **старіючої** епохи, душа якої, зазнавши потрясіння в самих глибинах своїх, прагнула **нової юності**”<sup>1</sup>.

Не буде перебільшенням застосувати цю характеристику до того переходу, який відбувся з 10<sup>x</sup> у 20<sup>т</sup> роки ХХ ст. в колишній Російській імперії. Можна сперечатися про щирість ентузіазму й оптимізму митців у підтримці будівництва нового суспільства в кінці 20<sup>x</sup> – на початку 30<sup>x</sup> років, але зразу ж після подій громадянської війни більшість письменників була охоплена істинним піднесенням, пафосом творення докорінно нового світу, “загірної комуни”, в якій, нарешті, вперше всі трудівники будуть щасливими. Тому таким близьким до Бурдахової характеристики новонароджуваного Ренесансу є вислів, вже в художній формі, Гео Шкурупія середини 20<sup>x</sup> років: “Все нове народжується у вузьких стінах старого. Курча пробиває шкарлупу яйця, зерно – товщу землі, й життя – товщу

часу. Почуття б'ється в стінах традицій. Нова доба зароджується маленьким паростком в стінах старої доби і довго б'ється в цих стінах, поки не зруйнує їх і не вийде в простір свого часу і завітне пишним радісним цвітом”<sup>2</sup>.

Згодом зроджуються сумніви у правильності державно-партійного курсу, бачаться інші шляхи розвитку, але не виникає жодного разу думка про повернення до минулого, яке видається раз і назавжди перегорненою сторінкою. На аналогії вказує і найменування української культури 20–30<sup>x</sup> років “розстріляним Відродженням”, де термін Відродження є синонімічним, щоправда, до пробудження, активного зростання, а не вказівкою на пряму спорідненість з добою Ренесансу.

Звідси велика кількість типологічних сходжень у світо-відчутті і формальних особливостях літературних творів доби Відродження й української літератури 20<sup>x</sup> років. Правда, Д.Донцов, формуючи свою доктрину, прагнув пов'язати українську літературу цього періоду, особливо творчість М.Хвильового, з Середньовіччям<sup>3</sup>. (Однак сам М.Хвильовий пробував порівнювати українське “Відродження” 20<sup>x</sup> з італійським XIV–XVI століть). Не будемо зараз вдаватися з цього приводу в дискусію, хоча з позиції історика Відродження – це один із середньовічних етапів розвитку. Крім того, культурологи все більше схиляються до думки, що Ренесанс був породженням Середньовіччя. Власне до цього нас спонукає і зацитований вислів К.Бурдаха, і сприйняття М.Бахтінім народної культури Середньовіччя й Відродження як тяглового, нерозривного явища, яке він не розмежовує на етапи чи періоди.

Насамперед кидається у вічі оптимізм мистецтва Відродження й двадцятих років у Союзі загалом і в Україні зокрема. “На зміну середньовічній духовній закріпаченості людини приходить нова, гуманістична ідеологія з її вірою в необмежені можливості людини, ... з райдужним поглядом на життя, з оптимістичною надією, що коли-небудь люди стануть господарями землі і дійсно самі будуть як боги”<sup>4</sup>. Він набуває космічного характеру, митці і їх твори просякнуті безмежною вірою у можливість грандіозного перетворення світу, у всесильність людини. Для літератури 20–30<sup>x</sup> років цей

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

оптимізм пов'язували з романтичними тенденціями. Очевидно, виникає певна термінологічна плутанина, оскільки ці тенденції часто виводять від романтизму, хоча правильнішим було б, мабуть, вести їх родовід від романтичного пафосу, більшою чи меншою мірою характерного для мистецтва усіх епох, у тому числі й епохи Ренесансу: “Універсальний антропоцентризм Відродження закладав у собі елементи класичної рівноваги й невідомого еллінам та римлянам “романтичного” пориву в простір...”<sup>5</sup>.

Оптимізмом і романтикою сповнені романи Ю.Яновського (“Майстер корабля”, “Чотири шаблі”, пізніше “Вершники”), Г.Михайличенка (“Блакитний роман”), Д.Бузька (“Голяндія”), М.Івченка (“Робітні сили”), Г.Шкурупія, О.Досвітнього та ін. Дуже часто з'являється у творах комплекс так званого “трагічного оптимізму”, насамперед, у романі і повістях М.Хвильового. Смерть Павлюка (“Голяндія”) стає поштовхом до знищення кубла куркульських змовників і до промов про неминучість приходу світлого майбутнього, які згодом стали обов'язковим топосом радянського похоронного ритуалу. Щодо роману Дмитра Бузька, то взагалі цікавим видається його оспівування спільного проживання в комуні, яка згодом відійшла в історію, оскільки зазнала краху через неприйняття селянством її казарменної форми. Автор, не знаючи ще цього, вказує на цілий ряд недоліків ведення радянської пропаганди, комунного співжиття, а попри те твердо переконаний, що саме за комуною майбутнє у сільському господарстві. “Я зазначив, що протягом усього роману мене цікавить одна думка, один сумнів: хто переможе? “Фордзон”-трактор чи “садок вишневий коло хати”?

Так то я сміявся. Я – штукарик. Звичайно, такої думки-сумніву в мене нема. Бо ж ясно – трактор!”<sup>6</sup>.

Такої ж віри у перемогу соціалістичної сільськогосподарської науки сповнений М.Івченко в “Робітніх силах”. Конфлікти носять переважно міжособистісний характер, або це конфлікти між добрим і ще кращим. Справжній же соціальний конфлікт опиняється на периферії, його відгомони пов'язані з постаттю Горошка і його розповіддю про власне попереднє життя. Приїзд Савлутинського на науково-дослідну станцію

тільки надає нових штрихів та імпульсів для пошукової роботи, яка інтенсивно ведеться і без цього, Савлутинський тільки налагоджує науково-системний характер цій роботі. Згодом професор доводить свою правоту і в інституті, науковими і практичними доказами розбивши вщент своїх опонентів. Багато проблем у романі залишаються відкритими, але авторська переконаність у торжестві справедливості сповнює читача віри, що з найдраматичнішої ситуації завжди є правильний і, головне, щасливий вихід.

Сповнені віри у торжество вселюдської справедливості й романтичного пориву *ins Vlaui* романи Олесь Досвітнього. “Ми були сповнені енергії. Крім загальноколективного задоволення з наших успіхів, з особистих перемог, гарних наслідків роботи, ми мали ще й свій чудовий, святочний світ. Ми захоплювались кожною дрібницею, як діти, раділи з кожного успіху й бадьорили себе з кожною поразкою, бо ж «у хвилини розпачу умій себе стримати...»<sup>7</sup>. “Генерали, пани пикаті, що не терплять неспокою, мені противні: в них нема прагнень, жадань чогось невідомого, але цікавого. Це все є у робітників. Ось я й по їх боці. Коли б у них не було великих невідомих обрїїв, хіба я був би в їхніх шерехах? Тоді це болото, застій – а я не люблю гною. Коли б точилась боротьба тільки за самий добробут, я, напевне, не був би в цих шерехах... Надто цікаве майбутнє з безперервним процесом...

А ви не такі, як я? Хіба вам ходить за чийсь добробут? Що вам, агрономові, остогидло минуле? Адже жили за земською стіною, як у бога за пазухою. А тепер – більшовик! Всі однакові. Оригінальне майбутнє важне, чудова ідея перебудови світу на дивовижних новітніх підвалинах. А це повинно приваблювати кожного, хто має живий розум, гаряче серце і... не боїться смерті”<sup>8</sup>.

І це був загальний настрій доби. У цьому ж творі О.Досвітнього, “Нас було троє”, мова йде про масову засилку більшовицьких шпигунів, без будь-яких навичок розвідницької роботи, виключно з розрахунку на переростання кількості хоч в який-небудь результат, у тил до білополяків. Але й це викликає безмірне захоплення в автора та його персонажів. “... я міркував над тим, що, дійсно, революція, запал пролетарської

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

борні сліпо веде людей на все... Людина не тільки не знає мови, а навіть не питає, які їй будуть обов'язки, що вона має там робити, мов зачарована, йде туди, де є якась потреба. Хіба не велично? Хіба це не краса?"<sup>9</sup>.

Однією з найхарактерніших прикмет ренесансної літератури, особливо епічних жанрів, є повна реабілітація людської плоти, надзвичайне зацікавлення проявами тілесної діяльності. Джерелами цього зацікавлення були античне мистецтво з його культом тіла та народна культура, яка відкидалася християнським Середньовіччям з його духовністю й тілесною аскезою, але отримала широкий доступ в мистецтво в добу Відродження. Цей інтерес міг бути помірковано-соромливого характеру, як, скажімо, у Маргарити Наваррської, але переважало буяння плоті на зразок новел Дж.Боккаччо і згодом майже всіх італійських новелістів, вершиною цього зацікавлення проявами тілесного стає роман Ф.Рабле з його главою про підтирки, натуралістичними описами сексуальних процесів, процесу народження тощо. "У творах Рабле звичайно відзначають виключне переважання **матеріально-тілесного начала життя**: образів самого тіла, їжі, питва, виділень, статевого життя... Аналогічні явища, але в менш різкому вираженні, знаходили і в інших представників літератури Відродження (у Боккаччо, Шекспіра, Сервантеса)"<sup>10</sup>.

Функцію аскетичного Середньовіччя на початку ХХ ст. виконувала буржуазно-міщанська мораль, яка вимагала повної заборони присутності тіла й тілесного у мистецтві. Руйнувати облудні постулати цієї моралі взялася модерністична література зламу століть. В українській літературі, безперечно, пальма першості у цьому процесі належить романам Володимира Винниченка десятих років: "Божки", "Записки Кирпатого Мефістофеля" й особливо "Чесність з собою". В них митець переконливо доводить, що всі люди мають тілесні потреби, у тому числі це стосується і революціонерів. Тілесні потреби, відповідно, вимагають їх задоволення, інакше людина зазнає душевних мук і стресів.

Романи В.Винниченка викликали гострі дискусії, вони справляли на сучасників епатуюче враження. Через десять років про тіло і тілесне митці пишуть і читачі читають як про

цілком звичайні речі. До цього спричиняють як мінімум два фактори. По-перше, революція схильна була знищити не тільки старе суспільство, але й стару мораль, на зміну їй ще не прийшла така ж облудна мораль “будівника комунізму”. 20<sup>ті</sup> роки схильні були базувати свою етику виключно на здоровому глузді й повній свободі людини в особистому житті. По-друге, на світову літературу цього періоду, в тому числі й українську, значний вплив справило Фройдове вчення, надзвичайно популярне і добре знайоме не тільки психологам, але й широким колам митців, критиків, читачів, що знаходить своє пряме відтворення і в романістиці цього періоду. Чи не першим тут варто назвати ім’я Валер’яна Підмогильного.

Уже в перших, юнацьких, оповіданнях він без зайвої сором’язливості веде мову про те, що хвилює його самого та його сучасників: як увійти в доросле, сексуальне життя, як примирити потреби плоті з духовними запитами. Степан Радченко (роман “Місто”, 1927) відчуває непереборні вимоги тіла до сексу, він іде на відверте насильство у випадку з Надією чи на зв’язок із “мусінькою”, набагато старшою за нього, хоча сам відчуває зневагу до себе за такий зв’язок. Утвердження в оточуючому світі, кар’єрний ріст він прагне в подальшому закріпити сексуальними перемогами над Зоською та Ритою. Попри непривабливе обличчя свого головного персонажа автор, однак, прояви бажання тілесного зв’язку з жінкою вважає цілком природними і нормальними, хоча залишаються певні запитання.

Розв’язати їх допомагає прочитання “Невеличкої драми” (1930). Один із центральних персонажів – Славенко – відзначається раціонально-науковим підходом не тільки до професійної діяльності, але й до особистого життя. Як дослідник живої матерії, він приходить до висновку, що секс є обов’язковою потребою тіла й необхідною передумовою душевної і духовної рівноваги. Але підходить до вирішення тілесних проблем виключно механістично, вважаючи, що задовільнити ці потреби можна будь з ким. Так, свої еротичні вправи він розпочинає зі служницею. Після довгої перерви й занять онанізмом він вирішує одружитися на... кухарці, яка буде безвідмовним сексуальним об’єктом і не заважатиме його

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

науковим пошукам. Яскравим променем у неемоційному й раціонально-прорахованому житті Славенка стає кохання до Марти. Стає відчутним, наскільки нищими були попередні його статеві стосунки, домагання Марти з боку сусіда чи начальника по службі. Приходить розуміння того, що тілесний зв'язок у людини, на відміну від тварин, не може бути лише механічним процесом, він освячується духовним єднанням, тому такими природними видаються статеві стосунки Славенка і Марти.

Зацікавлення сексуальним життям людини, його впливом на людську діяльність та відчутне його психоаналітичне підґрунтя були настільки очевидними, що наслідком впливу романів В.Підмогильного на читацький загал стає стаття А.Музички “Творча метода Валеріяна Підмогильного”, автор якої повністю ігнорує всі інші первні “Міста” та “Невеличкої драми” і дає їм виключно фрейдистську інтерпретацію<sup>11</sup>.

До аналогічних висновків спонукає роман М.Івченка “Робітні сили” (1928). Тося, яка дозріла для кохання, пробує знайти розраду у виключно сексуальних стосунках із Горошком, не зустрівши взаємності з боку професора Савлутинського, в якого вона безтямно закохалася. Та згодом настає розчарування і розуміння того, що секс без почуття – ніщо.

М.Йогансен у “Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію” (1928) уже в самій назві твору (“майбутньої коханки”), а потім і в романі чи то повісті іронізує з багаторічних платонічних стосунків Леонардо й Альчести та з невдалих спроб доктора перетворити їх у статеві. При цьому автор, на відміну від персонажів, не впадає у цнотливість, а вдається до явного натуралізму. Так, коли герої твору після річкової купелі голими потрапляють у лісову хатинку, здається, статеve зближення стає неминучим, та раптом на заваді стає відсутність гарячої води для проведення Альчестою попередніх гігієнічних процедур. Більше того, як про цілком природні, Майк Йогансен веде мову про процеси виділення, зрештою, як і про всі інші тілесні процеси. “Свідомий і освічений читач знає те, що каже нам наука фізіології про деякі людські потреби, а саме, що вони абсолютно неблаганні й неминучі. Сила цих потреб така, що, буди затримані і невдоволені, вони крушать

все на своїм шляху: мораль, звичаї, закони, сімейні вузли, найдорожче для тих самих людей вони крушать як лавина. Такий голод і така любов.

Але й інші потреби, рідше згадувані в книжках і зовсім не згадувані в віршах, силою своєю чи не більші від цих двох.

“Леонардо, любий”, сказала Альчеста. “Я хотіла б зійти на цю гору”.

... “Я піду сама, Леонардо”, сказала вона з чарівною посмішкою на ніжних вустах. “Я зараз повернуся”.

“Коли є сила, дужча за любов, то мабуть ця”, подумав Леонардо. Адже ж вони не розлучалися ні на хвилинку з самого рання”<sup>12</sup>.

Або: “Із самого рання Леонардо ні на мить не розлучався з прекрасною Альчестою, і тепер він почував непереборне бажання з нею на мить розлучитись. Він біг дуже швидко і умисне віддалявся від стежки, намагаючи в кишені останній номер італійської газети «Воче-Дель-Пополо»”<sup>13</sup>.

У романі М.Могилянського “Честь” (1928) автор переносить у 20<sup>ті</sup> роки прототипа з ХІХ століття, про що сам заявляє у кінці твору. Головний герой роману – Дмитро Калін – стає для автора уособленням понять просефійної сумлінності та честі, тих якостей, які справді зможуть, вважає М.Могилянський, відродити українську націю (невипадково над робочим столом Каліна висить портрет не Т.Шевченка, а П.Куліша). Та на відміну від світогляду часів свого прототипа С.П.Коломніна, який покінчив самогубством у 1886 р., Дмитро Андрійович не страждає надмірною цнотливістю, вважаючи за цілком нормальне вступити у статеві стосунки з жінкою, з якою знайомий один день, відчуваючи симпатію до неї, але одночасно будучи закоханим в іншу жінку.

Віяння часу та лікарський фах Каліна дозволяють автору вдаватися до натуралістичного опису тіла (автор сам вказує, що цей опис він запозичив у Б.Пільняка). “Сестра оголила живіт Ляліній... І врешті Дмитро Андрійович узяв скальпель і ним провів по шкірі. Приснула кров, і шкіра розповзлась на всі боки; з-під шкіри виповз жовтий, як на баранині, жир, що лежав шарами, пронизаними кров'яними жилами. Дмитро Андрійович не раз порізав людське м'ясо, розрізав фасції,



#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

блискучі, білі, прошарені фіалковими м'язами. Павло Іванович пеанами й кохерами... зати́кав кровоносні жили..."<sup>14</sup>.

Власне на той новий дух часу, коли секс і шлюб, кохання стають нетотожними поняттями, Михайло Могилянський теж вказав у своєму романі. "Мужчина, в міру задоволення статевої потреби, втрачає не тільки потребу душевного спілкування з жінкою, співучасницею coitus'a, а й інтерес до її душевного стану. Цей інтерес займається знов, лише блимне вогник хтивості, і гасне в міру її задоволення. Тілесне єднання дає чоловікові й жінці не зближення, а відштовхування, відчуження, порожнечу... Чи не тому зростають кадри "нових" дівчат, що бажають стати матерями, але не бажають шлюбу?"<sup>15</sup>.

"Чотири шаблі" (1929) Юрія Яновського – один із найромантичніших за духом творів 20<sup>x</sup> років, сповнений патетики, поривань *ins Blaue*, але й тут автор не міг собі відмовити у відтворенні статевого акту в першу шлюбну ніч як виключно фізіологічного, тілесного і дегероїзованого. "Вона чекала чогось більшого від цієї ночі. Уява малювала майже божевільну насолоду. Млость незайманості п'янила дівоче серце. Та прийшов такий Шахай, і вже немає дівочих мрій, зникла туманна далина, прозора міниться обрій. Біль, втома і незручність – холодили новонароджену жінку... Напівсонний Шахай притиснув її до себе і, вмить спалахнувши нестримним бажанням, удовольнив його. Потім він заснув знов, не випускаючи дружину з обіймів"<sup>16</sup>.

Певне філософське обґрунтування вивільненню тілесних потреб з-під догм моралі пробує дати у своїх романах Дмитро Бузько. Головний герой Петро Чайка з однойменного роману, як і автор, вважає цілком нормальним задоволення статевої потреби без будь-яких подальших наслідків. Більше того, Чайка видається самому собі не зовсім нормальним на загальному тлі, оскільки відчуває якісь обов'язки перед сексуальними партнерками. Героїня ж роману "Голяндія" Гафійка цілком випадково з'ясовує, що секс є надзвичайно приємним, а тому прагне утвердити своє право на таку приємність, узгодивши його з комуністською формою співжиття. "Чому оті комуністські жінки, що залишилися в дівках, дві з них – куховарки, отак і мусять не знати милощів, не мати дітей – черницями жити, бо

ж як що – люди засудять... Ото їй теж, Гафійці, чернеча доля лишається... От навмисне залишиться дівкою й на злість тому, що люди скажуть, не стане в дівках чернече життя вести. І не тільки сама. Вона намовить інших жінок. Годі безглузду коритися. Кожна має право на кохання й на дитину. Незалежно від того, чи має вона чоловіка, чи ні”<sup>17</sup>.

До думок Гафійки приєднується і сам автор, він, власне, зізнається, що через неї пробує розв’язати свої особисті сумніви. “Вона, як ми бачили, зачепила саму доцільність шлюбу в комуні...

Ох, якби ж я сам мав певну думку про цю доцільність, легко мені було б і Гафійчині думки вести. А то ж у мене самі сумніви, самі вагання. Щоправда, економічну базу шлюбу в комуні вирвали й то з коренем. Але ж, кажуть, тоді лишається вільна спілка двох істот. Ну от як приятелювання. Та ще й зміцнюється воно силою статевих взаємин. Справді так? Хто його знає. На практиці ми більше бачимо, що статеві взаємини не зміцнюють, а псують приятелювання”<sup>18</sup>. Гафійчин бунт зазнає поразки в комуні “Чайка”, але проблема залишилася такою ж гострою і відкритою для вирішення читачами без будь-якої “підказки” автора до її розв’язку.

У соціальних романах О.Досвітнього особисті взаємини відсуваються далеко на периферію, але й він прагне філософськи узагальнити простоту й насиченість міжстатевих взаємин у бурхливій революційну та післяреволюційну епохи. “Хтось досліджував епохи і зробив висновок, що в часи жорстоких бойовищ, великих епідемій та лихих явищ, що поволі нищать життя, людей охоплює швидкокрилий Ерос... Природа не терпить винищення – вона намагається негайно надолужити згублене.

Це твердження було мені незрозуміле. Хіба в часи, коли навкруги безугавно снує смерть, можуть виникати такі чуття? Адже інтелект кожного спрямовано виключно на захист власного життя або на перемогу над ворогом... хіба людям до Ероса та його отруйних стріл?

Але коли я став дружиною Жабі, я змінив свої гадки на це. Дослідники таки мали рацію”<sup>19</sup>.

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Як бачимо, лозунг нудистів 20<sup>x</sup> років “Геть сором!” активно впроваджувався у художню літературу.

Революційна буря зрушила мільйони людей, розпочалося “велике переміщення народу” безмежними просторами колишньої Російської імперії (“одна Сибір неісходима”), та й не тільки цієї імперії, але й Європи, Америки, Азії, Австралії... Все це робить майже невід’ємним атрибутом літератури 20<sup>x</sup> років постійні просторові переміщення персонажів, далекі подорожі, описи екзотичних країв тощо. Насамперед це стосується епічних творів, особливо романістики. Такі мотиви сильно перегукуються з мотивами літератури Відродження, пов’язаними з добою великих географічних відкриттів, що припадає якраз на XVI ст.

Розвиток торгівлі, непосидючість купецтва, прагнення відкриття нових світів стають рушіями мореплавства ренесансної доби. І вже на зорі Відродження, в “Декамероні” Дж.Боккаччо, вони знаходять свої вагомі відголоски. Підприємливість купців чи поневіряння знедолених хвилями Фортуни по Європі, Азії, Африці відтворили майже всі італійські та французькі новелісти. Відкриття й описи нових, екзотичних, раніше не знаних, реальних і вигаданих країв, героїчні мандри до незнаного, боротьба зі стихіями і труднощами життя на нових землях згодом заповнюють епос доби Відродження, особливо це стосується таких “морських” літератур, як італійська, іспанська, португальська та англійська: “Лузіади” Л.Камоенса, “Гаргантюа та Пантагрюель” Ф.Рабле, “Шалений Роланд” Л.Аріосто, “Звільнений Єрусалим” Т.Тассо, “Кентерберійські оповіді” Дж.Чосера, “Утопія” Т.Мора, “Відкриття Гвіани” У.Ралі, “Про відкриття і плавання, здійснені англійським народом” Р.Гаклюйта, “Американська Маргарита” Т.Лоджа, драматургія В.Шекспіра, “Нова Атлантида” Ф.Бекона, зрештою, і “Дон Кіхот” М.Сервантеса. В літературу активно включаються сюжети з минулого й сучасності інонаціональних історій: драматургія П.Кальдерона, В.Шекспіра, К.Марло, ренесансна новелістика, творчість “плеядистів” тощо.

Постійні великі просторові переміщення персонажів романів 20<sup>x</sup> років дуже часто пов’язані з тим, що автори цих

творів теж багато мандрували в до- і революційний період і часто автобіографічний матеріал робили основою сюжетів творів. Саме так трапилося з одним із перших українських романів радянської доби – з “Американцями” (1922) О.Досвітнього. Після Лютневої революції автор вирушив з еміграції зі США через Японію на батьківщину. Ця мандрівка стала сюжетною канвою роману. Але Досвітній не обмежився тільки її відтворенням. Перед нами, можливо, надто самовпевнена розповідь про те, як Северин (автор був його прототипом) з друзями, спираючись на місцеве комуністичне підпілля, розпалює визвольні змагання на теренах всієї Азії. Цікавіше інше: персонажі постійно переміщуються з однієї країни в іншу, читач знайомиться з безліччю екзотичних місцевостей, звичаїв, професій. Герої твору побували, крім постійної резиденції в Японії (але в різних містах), також у Кореї, Китаї, Індії, на Філіппінах, а в деяких країнах неодноразово. Зрештою, в завершальній частині фабульна канва роману взагалі розпадається, основні персонажі зовсім зникають з оповіді, а мова йде про розгортання визвольної боротьби, крім перерахованих країн, ще й у Афганістані, Середній Азії, Австралії, Ірані.

Постійно переміщуються і герої роману О.Досвітнього “Хто”(1927). Неро виїжджає зі США до Франції, і потім сюжет розпадається на “американську” і “європейську” лінії. Лео і Лія в пошуках заробітку та реального застосування своїх сил до захисту інтересів трудящих постійно мандрують просторами США, даючи характеристику всього профспілкового американського руху. Неро, у свою чергу, характеризує становище революційного руху Франції, Росії, Європи загалом. Згодом він, грек, покидає Францію і бере активну участь у революційних подіях у Росії. Постійних мандрів, переміщень зазнають і персонажі романів Олеся Досвітнього “Нас було троє” (1928) та “Кварцит” (1929–1930).

Так само біографія автора стала поштовхом до постійних переміщень Чайки з однойменного роману Дмитра Бузька. Шлях його пролягає з Данії через Швецію в охоплений революційним полум’ям Петербург. Згодом роками Петро Чайка мандрує, поневіряється містами, степами, горами

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

України, виїздить за кордон, в Австрію і знову в Данію, після чого повертається знову на батьківщину. Виникає враження, що світ потрапив після чіткості і розміреності у безперервний хаос і що цьому хаосові не буде кінця.

Роман Д.Бузька “Голяндія” нібито про комуну “Чайка”, як зазначає сам автор. Але той же ж автор на сторінках роману декларує своє право самовільно переміщатися у часі і просторі, нехтуючи законами реального життя. “Щодо часу, коли ця історія має бути, то ми вже з вами, читачу, здається, погодилися: у нас кінець літа й початок весни одночасно”<sup>20</sup>. “Хіба вже така велика різниця між Гуманщиною, де він справді головував, та Білоцерківщиною, куди його я перетяг...”<sup>21</sup>. Як наслідок, оповідач і персонажі постійно мандрують, опиняються в різних місцях: не тільки у “Чайці”, але і в інших комунах, у сусідньому селі, містечку Ходоркові, Харкові, Києві і навіть у далекій романтичній Голяндії та в місцях дії Бузькової повісті “Лісовий звір”.

У 30<sup>ті</sup> роки визначних українських літераторів було або ліквідовано, або їх психологічно зламали. Так сталося і з Д.Бузьком. Його “Кришталевий край” (1935) написаний за всіма ортодоксальними вимогами соцреалізму, але романтичний потяг до мандрів і тут залишився непереборним. Фріц Грубер спочатку змушений подорожувати рідною Німеччиною для реалізації свого винаходу, а потім тікати в Радянський Союз. Та вершиною майбутнього технічно досконалого суспільства знову ж стає можливість головних персонажів без зайвих зусиль перелетіти персональним літаком, доступним для кожного громадянина Країни Рад, з Донбасу на Каспій заради задоволення власної цікавості і згодом на відпочинок на Кавказ.

Міщанське життя Теодора Гая (“Двері в день” Гео Шкурупія) асоціюється з його переїздом у велике місто (мабуть, Київ) і локальним перебуванням у стінах службового закладу, власної квартири, пивниці тестя та дачі. Нове його життя пов’язане з подорожжю на будівництво Дніпрельстану. Рух, переміщення стають символами цього нового життя. Автор навіть вводить окремими розділами жанр подорожніх нотаток головного персонажа, описуючи шлях із Києва до

Запоріжжя, могутність Дніпра, якого планується з часом приборкати.

Романтика подорожей, справжніх і уявних, переповнює персонажів “Майстра корабля” (1927–1928) Юрія Яновського. Філіппіни, Ява, Австралія, Магелланова протока, Генуя, Мілан, Берлін, Балкани – ось зовсім не повний перелік тих місцевостей, де побували персонажі роману. Відчувається, що автор детально вивчав географію цих країв, мабуть, сам мріяв коли-небудь побувати там, з любов’ю відтворюючи всю їхню екзотичну красу, яка, на його думку, не може не вабити романтично налаштовану душу.

Випадає безліч мандрівок і персонажам іншого роману Ю.Яновського – “Чотирьох шабель”. Спочатку це бойові звияги на безмежних просторах українських степів. Ми не бачимо ні разу героїв твору в статичності (якщо не брати до уваги їх фотографування на початку роману), війська Шахая постійно в русі, в мобільності їхня сила. Згодом доля розкидає їх по світу: Остюка – у Париж, Марченка – у Сибір, Галата – знову в степ на дорожні роботи. Та вони знову сходяться під команду Шахая на завод кувати майбутнє України. Перед кожним розділом роману іде пісня як ключ до їх розуміння, пісня, що поєднує у собі мотив реального життя головних героїв з уже згадуваною романтичною світлою тугою за морськими подорожами в далекі екзотично-прекрасні і манливі краї. І завершується роман закликом до поступу, у прямому й переносному значенні: “Останні слова, які він чув од них, були: «Вперед, партизани!»”<sup>22</sup>.

Уже згадуваний роман Майка Йогансена самою назвою вказує на те, що буде побудований у формі подорожніх нотаток: “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію”.

На цьому тлі надзвичайно статичними (щодо фізичного, але не психологічного руху персонажів) і традиційними видаються романи В.Підмогильного. У “Місті” лише на початку Степан Радченко подорожує Дніпром із рідного села до Києва, згодом його мандри обмежуються лише київськими вулицями, та й то він відкриває для себе не стільки ці вулиці,

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

скільки людей на вулицях. Єдиний мандрівець – поет Вигорський, який щороку, як колись Сковорода, пускається в піші подорожі Україною, але він видається романтичним анахронізмом серед своїх знайомих. “Невеличку драму” слідом за Ю.Шерехом дослідники взагалі називають камерним романом, оскільки його дія майже повністю зосереджена у житлах Марти, її сусідів, Славенка та Маркевичів.

Твердим дотриманням традицій європейської романістики XIX ст. характеризуються твори В.Підмогильного і щодо композиційних особливостей. Хронологічно послідовний виклад подій, об’єктивізована оповідь від третьої особи, детермінованість і буденність подій, виділення головного персонажа, навколо якого концентруються всі інші персонажі і події твору, – ось найприкметніші риси романів Валер’яна Підмогильного. “Місто” при бажанні можна було б цілком повноправно назвати в дусі романів О. де Бальзака чи “Миколи Джері” за ім’ям головного персонажа – “Степаном Радченком”. Загалом романістика Підмогильного була чи не єдиним елементом опозиції до різноманітних структурних новацій та експериментів у романістиці 20<sup>x</sup> років.

І тут романний доробок митців третього десятиліття XX ст. перегукується ще з однією прикметною рисою художньої літератури доби Ренесансу. “Жага максимальної повноти життя формувала особистість у чисто земному її самоздійсненні через стихійно-артистичний індивідуалізм. Митець – центральна постать цієї епохи – намагався якнайповніше розкрити всі аспекти свого творчого потенціалу, виборював право змінювати, вдосконалювати доквілля за естетичними законами. Накреслювалася масштабна проекція титанізму, що відкидала будь-яку жертвовність на шляху реалізації творчої особистості за рахунок власне дійсності в процесі утвердження самостійного Я у значенні богорівного... Титанізм виявився стихійно-індивідуа-лістичною експансією просторово-часових полів, спробою ототожнити всесвіт із собою, уніфікувати його, нав’язати йому свою волю, зламати його спротив, приборкати і повністю нівелювати”<sup>23</sup>. Цю думку продовжують автори “Истории всемирной литературы”: “Нове розуміння активності людини у світі розвивало у художника Відродження нескутість

традиційною символікою, невимушеність образної системи, універсалізуючу цілісність композиції... Ренесансність образної системи виступає у новизні самої структури сонетів Петрарки чи строф “Шаленого Роланда” Аріосто”<sup>24</sup>; “в епоху Відродження, як ніколи раніше, дає про себе знати особистісне начало в літературі, що пов’язано з високим уявленням письменників про свою місію”<sup>25</sup>.

Всесильне авторське Я пронизує романістику 20<sup>х</sup> років, поборює старі норми, встановлює свої власні канони літературної творчості, щоб тут же знову їх поборювати. Творяться нові жанрові різновиди українського роману, переосмислюються традиційні різновиди. Михайло Могилянський назвав свій роман “Чість” патетично-іронічним. Умовно кажучи, патетична частина – це традиційна об’єктивізована оповідь від третьої особи. Іронічна – пов’язана з постійним втручанням постаті автора, його роздумами про особливості мистецтва, художньої літератури взагалі й будови роману, його нараційних особливостей зокрема. Образ автора дає постійну оцінку відтворюваним подіям, персонажам, перекидає місток із романного хронотопу у реальну дійсність. Сам автор акцентує увагу на тому, що його твір є комбінаторикою загальновідомих сюжетних мотивів, запозиченням окремих колізій і навіть дослівних цитатій із творів інших авторів. Автор у тексті вказує на запозичення з Чехова, Пільняка, декілька разів із Франса, колізія хвороби Нінки як покари за позашлюбне кохання відтворює майже повністю колізію “Анни Кареніної”, полемізує оповідач також із Золя, Винниченком, Підмогильним, Івченком, усіма романістами ХІХ ст. загалом тощо, вибудовуючи свою концепцію романної творчості. “... автор має свою *cause finale maitrise*. Та ж розводиться про нею – це ж означало б пуститись берега, кинути роман для теорії прози, науки тепер, щоправда, модної, але ж романіст воліє давати матеріал для неї, а не самому поринути в суху матерію “сірої теорії”, а іноді навіть і забувши про всі теорії на світі, невідомо йти за вказівками інтуїції, що тільки, пробачте за собачий термін, “верхнім нюхом” ловить і самому ще не зовсім ясні, не оформлені, не вивчені способи перемоги над труднощами виображення речі, зовсім не хапаючись за



#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

найлегші. Врешті, робити історію веселіше, ніж її досліджувати, і також веселіше забути про всі правила на світі (що зовсім не дорівнює цілковитому звільненню від них), ніж по-ремісничому їх наслідувати... Кращі твори мистецтва утворені не за правилами, а з них викроєно правило... Гордість автора – в своїй творчості повернутись лицем до читача, забувши про дослідника, теоретика”<sup>26</sup> і т.д. Як бачимо, автор не тільки теоретизує, але й “іронізує”, а часто вступає у гру з читачем, все піддаючи амбівалентному сумніву, на зразок Еразмової “Похвали Глупоті”.

Ця схильність до гри притаманна багатьом творам українських авторів 20<sup>x</sup> років ХХ ст. Відверто грає з читачем і хизується з цього Д.Бузько у своєму художньо найдовершенішому романі “Голяндія”. Він постійно переміщає дію в часі і просторі, вводить персонажів з інших своїх творів, відверто заявляє про те, що він видумав своїх персонажів для постановки і вирішення тих чи інших проблем, як видумав і сюжет твору загалом. Виклад подій характеризується карколомними стрибками, хаотичністю, різкою зміною акцентів у ставленні до персонажів чи подій. Зрештою, ми вже наводили цитату, в якій розповідач “Голяндії” заявляє, що то він “штукари́в”. Автор переповнений тими думками і почуттями, які вкладає в своїх персонажів, ця хаотична переповненість призводить до хаотичної довершеності роману. У “Кришталевому краї” митець пробує утвердити ті ідеї, в які сам мало вірить. Як результат, майже повна художня унормованість і відсутність натхнення, митецьких відкриттів, а за ними – нецікавість для читача, попри відсутність образу автора – неприхована однобічна тенденційність, яка так програє проти відвертих заяв автора в “Голяндії”, що постійно несли в собі опозиційність, ставили проблеми в усій їхній складності й неоднозначності. Пафос утвердження навіть фальшивих цінностей захоплював і переконував читача, бо був внутрішньою спонукою автора.

Право автора і персонажів його творів на вимисел, відтворення цього вимислу утверджує у своєму романі “Двері в день” Г.Шкурупій. “Я вважаю, що найкращі сучасні романісти – це друкарки, бухгалтери, рахівники, кур’ери, зави, помзави,

робітники, робітниці, селяни. Ви спитаєте – чому? Скажете, що це парадокс? Нічого подібного. Придивіться! Вони самі будують дивовижні чудові романи, вони якнайбільше заглибилися в матеріал, вони самі герої своїх романів. Вони будують великий роман під назвою “Майбутнє”.

... подивіться на самого себе, ви щодня komponуєте такі чудесні романи, що коли б їх записати, кожний з нас з великим задоволенням прочитав би їх. Що? Хіба ви в своїх мріях не подорожуєте по чудесних країнах, хіба з вами (в мріях) не трапляються найкарколомніші пригоди, хіба ви не закохуетесь в прекрасних жінок чи дужих чоловіків, хіба ви не переживаєте трагедій, комедій, що на їх позаздрив би Шекспір та класичний Арістофан? Але все це в мріях. І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романісти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях”<sup>27</sup>. Тому і вводить автор у роман мрії Теодора Гая про фальшування самогубства, про свого далекого предка печерних часів, про щире кохання. Саме тому розділи роману часто є окремими творами різних жанрів: кіносценарію (“Розгром”), опису (“Річ”), промови (“650000 к.с.”), подорожніх нотаток (“Вперед!”) тощо.

Гра з читачем своєї вершини в українській романістиці 20<sup>х</sup> років досягає у “Подорожі ученого доктора Леонардо...” М.Йогансена. Виявляється, що Дон Хозе Перейра дивним чином, але якось непомітно перетворюється з еспанського аристократа на комуніста Данька Харитоновича Перерву, з’являються і зникають уявні персонажі, від імені яких оповідач коментує події, відбуваються постійні часо-просторові зміщення. Сюжетні лінії часто виявляються без початку і кінця, випадково перетинаються, щоб тут же розійтися, неможливо провести межу між дійсним і уявним життям персонажів, особливо це стосується древонасадця і його сім’ї. Нарація постійно змінює свої жанрово-стильові домінанти, незмінною є тільки іронія, що породжує ту ж таки еразмівську чи раблезіанську амбівалентність у ставленні до зображуваного. Твір Майка Йогансена, безперечно, є чи не найпершим, але вже класично довершеним зразком української “химерної” прози.

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Ми вже згадували про жанрово-композиційне новаторство романістів 20<sup>x</sup> років. До жанру фантастичного роману чи з його елементами вдаються В.Винниченко (“Сонячна машина”), Д.Бузько (“Кришталевий край”), Ю.Яновський (“Майстер корабля”), при чому Яновський вдається до експериментаторства з романним часом, постійно перемижуючи як мінімум три часові пласти. Ми вже згадували про патетично-іронічний роман М.Могиллянського “Честь”. До почергового звернення до двох сюжетних ліній вдається О.Досвітній у романі з інтригуючою назвою “Хто”, актуалізуючи такий традиційний романний прийом, як листування персонажів. “Двері в день” Г.Шкурупія поєднує в собі, на зразок джойсівського “Улісса”, можливості багатьох жанрів, так само поєднуються голоси декількох нараторів – оповідача і персонажів (у Шкурупія – тільки головного персонажа), але український романіст, крім перерахованого, вводить ще й образ автора, який висловлює свою активну позицію щодо зображуваного. М.Івченко теж не задовольняється можливостями традиційної української романістики, прагнучи зробити свої “Робітні сили” без концентрації навколо одного персонажа, сплітаючи в цьому романі декілька сюжетних ліній, пов’язаних з долею як мінімум п’яти персонажів. Це породило багатомірне бачення зображуваних подій, гостроту багатьох конфліктів і психологічну динаміку. Можна було б назвати цей роман інтелектуальним, хоча часті історико-філософські полеміки у “Робітних силах” інколи викликають враження надуманих і занудних. Активно залучаються риси детективного роману – гостра інтрига, таємничість, зміщення експозиції і зав’язки на кінець твору – у недективні загалом романи: “Поклади золота” В.Винниченка, “Чорний Ангел” О.Слісаренка, “Майстер корабля” Ю.Яновського.

Український епос 20<sup>x</sup> років рухався від малих прозових форм до роману, майже всі прозаїки пройшли через школу новелістики, тому цим, мабуть, пояснюється звернення до жанру роману в новелах. Безперечно, це, насамперед, перший український радянський роман – “Блакитний роман” Г.Михайличенка. Елементи роману в новелах зустрічаємо в “Чотирьох шаблях”, вставні новели переповнюють і “Майстра

корабля”. Як результат, дещо пізніший за часом роман у новелах “Вершники” (1935).

Окремо хочеться зупинитися на “Чотирьох шаблях” Ю.Яновського, на перегуках цього роману з творчим доробком Данте. Кожен розділ “Vita nova” завершувався сонетом, який узагальнював зміст розділу. Ю.Яновський свої розділи називає піснями, але власне пісні справді йдуть на початку кожного розділу, виступаючи в якості того ж узагальнюючого ключа до частин роману. Ці пісні характеризуються надзвичайною композиційною стрункістю, чітким дотриманням однакової строфічної структури, опозиційними повторами і розходженнями на основі цих повторів, що не може не викликати аналогій з “Божественною комедією”, яку часто називають довершеним готичним храмом за ту ж композиційну стрункість. І, безперечно, з добою Відродження єднає ці пісні конкістадорський дух непереборного потягу до небезпек, мандрів, нових відкриттів, безмежного простору... І, безперечно, образ Панька Виривайла, який безперестанку, до ладу і не до ладу, сипле прислів'ями, не міг з'явитися без найбезпосереднішого впливу Сервантесового Санчо Панси.

Типологія суспільних перетворень двох різних епох закономірно викликала зацікавлення митців післяреволюційного часу творчістю своїх духовних попередників, що знайшло відбиток у літературних впливах різного рівня засвоєння. Ще більше ця типологія породжувала мистецьку типологію, що чітко виявляється на рівні романістики 20<sup>х</sup> років. Зрозуміло, що багато аспектів ще залишилися поза увагою даної статті, скажімо, актуальні для ренесансної літератури й української постреволуційної літератури проблеми національного відродження, самотності й самоозначення, широке звернення до жанру утопії тощо, але це лише зайвий раз вказує на плідність досліджень у цьому напрямі.

<sup>1</sup>Цит. за: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С.66.

<sup>2</sup>*Шкурупій Г.* Двері в день. – К., 1968. – С.13.

<sup>3</sup>*Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1990.

<sup>4</sup>История всемирной литературы: В 9-и тт. – М., 1985. – Т.3. – С.43.

<sup>5</sup>Там же. – С.122.

#### **IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

- <sup>6.</sup>Бузько Д. Чайка. Голяндія. – К., 1991. – С.381.
- <sup>7.</sup>Досвітній О. Нас було троє // Досвітній О. Твори у двох томах. – К., 1991. – Т.1. – С.410.
- <sup>8.</sup>Там само. – С.418.
- <sup>9.</sup>Там само. – С.431.
- <sup>10.</sup>Бахтин М. Цит. вид. – С.24-25.
- <sup>11.</sup>Музичка А. Творча метода Валеріяна Підмогильного// Червоний шлях. – 1930. – Ч.10. – С.107-121; Ч.11-12. – С.126-137.
- <sup>12.</sup>Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Грудень (№133). – С.83.
- <sup>13.</sup>Там само. – С.94.
- <sup>14.</sup>Могілянський М. Честь // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С.135.
- <sup>15.</sup>Там само. – С.110.
- <sup>16.</sup>Яновський Ю. Твори в п'яти томах. – Т.2. – К., 1983. – С.176-177.
- <sup>17.</sup>Бузько Д. Цит. вид. – С.332.
- <sup>18.</sup>Там само. – С.334.
- <sup>19.</sup>Досвітній О. Цит. вид. – С.409-410.
- <sup>20.</sup>Бузько Д. Цит. вид. – С.304.
- <sup>21.</sup>Там само. – С.297.
- <sup>22.</sup>Яновський Ю. Цит. вид. – С.326.
- <sup>23.</sup>Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. – К., 1997. – С.122.
- <sup>24.</sup>История всемирной литературы: В 9-и тт. – М., 1985. – Т.3. – С.10.
- <sup>25.</sup>Там само. – С.44.
- <sup>26.</sup>Могілянський М. Цит. вид. – С.136.
- <sup>27.</sup>Шкурупій Г. Двері в день. – К., 1968. – С.27-28.