

“ПОВІСТЬ БЕЗ НАЗВИ” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО:  
АСПЕКТИ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ

*Дослідження однієї з блискучих сторінок прози 20-х років заґрунтоване на герменевтичній літературознавчій методиці.*

*Ключові слова: метод, герменевтичний аналіз, інтерпретація, стильова манера.*

Бурхливі події початку ХХ ст. розбудили рушійні сили не тільки у суспільстві, але й у мистецтві, зокрема, в літературі. Глибокий український провінціалізм, реалізм, розрахований на маскультуру, хоча і не зник, але й не залишився провідною течією в літературі. В 10-20-х роках ХХ ст. культурний рух в Україні знайшов нові шляхи розвитку. В літературних колах з’явилися українські футуристи, імпресіоністи, експресіоністи, неореалісти і неоромантики, які торували багатовекторний мистецький шлях. Але, зокрема в прозі, такий “літературний хаос”, а точніше – поліморфізм і художній плюралізм, тривали недовго. Короткотривалість вільного пошуку пояснюється інтелектуальним спрямленням та неоригінальністю багатьох письменників, з одного боку, та ідеологічним тиском – з другого. З’явився метр прози М.Хвильовий і десятки епігонів оголосили себе “хвильовістами”; в українських часописах з’явилось безліч творів а la Хвильовий. І тільки Г.Косинка та В.Підмогильний, за висловом М.Зерова, обрали собі інші варіанти вияву сего: Г.Косинка орієнтується на винниченківський імпресіонізм, а В.Підмогильний – на чужомовну прозу [4, 31]. “Іде неспішний, складний процес літературного змушнення Підмогильного, коли він чи не єдиний тоді в українській літературі орієнтується на психологізм Мопассана, на інтелектуальну вишуканість Франса. Зрозуміло, заглиблення в прозу блискучих французів не сприяло “пролетаризації” Підмогильного” [7, 122].

Відчувши велику зацікавленість у розгляді впливу чужомовної прози на українську, новаторство її шляху, є потреба проаналізувати творчість В.Підмогильного в такому її конкретному вияві, як твір з довгим заголовком середньовічного типу “Повість без назви, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього”, написаний 1933-1934 рр. (якраз напередодні арешту і загибелі на Соловках), нещодавно видобутий з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва і вперше опублікований в журналі “Вітчизна” (1988. - № 2) та вдруге у збірнику творів “Невеличка драма”, видрукуваному в Дніпропетровську 1990 р. Роман “Невеличка драма” та повісті “Остап Шаптала” і щойно названа демонструють

рівень інтегрованості у світовий культурний розвиток, яким позначалася епоха українського рісорджіменто першої третини ХХ в. На думку М.Тарнавського: “В.Підмогильний – основоположник української інтелектуальної прози” [15, 89], продовжувач традицій XVI-XVIII ст., прагнув і досяг синтезу національних і європейських здобутків у літературі. І саме в цьому напрямку його творча енергія буквально фонтанувала.

Ще навчаючись у Катеринославському реальному училищі, В.Підмогильний глибоко зацікавився проблемами літератури, вітчизняної та зарубіжної, вивчив французьку мову; згодом перекладацтво стане окремою гранню його творчої діяльності. Та й загалом універсальна освіченість і творча енергія митця гідні подиву, бо за той короткий час, який йому було відпущено життям, він відбувся як письменник екстракласу, актуальність естетичних здобутків і пошуків якого зросла на межі тисячоліть. Динаміка творчого розвою письменника теж вельми прикметна: 1919 р., коли В.Підмогильний вступає до Київського університету, але невдовзі через матеріальну скруту залишає його, виходить його перша зухвало названа збірка оповідань “Твори, том I” (1920 р., Січеслав). І хоч молодий автор заробляє на хліб учительуванням у Катеринославі й Павлограді, а потім у Ворзелі, під Києвом, але 1921 р. у часописі “Шляхи мистецтва” з’являється його перша повість “Остап Шаптала”, у 1923 р. – оповідання “Син” про голодомор в українських селах, цього ж року друкуються оповідання з циклу “Повстанці” та “Іван Босий” в еміграційному журналі “Нова Україна”, що виходив у Празі. Хронологія виходу книжок В.Підмогильного як одна з граней культурного піднесення 20-х років прикметна: 1924 – “Військовий літун”; 1926 – “Третя революція”; 1927 – “Проблема хліба”; 1928 – “Місто”; 1930 – “Невеличка драма”. У 30-х роках політичне становище в Україні кардинально змінилось – закінчилась доба українізації і літератури Ренесансу і почалося планомірне винищення української інтелігенції. Саме тоді (1930 р.) В.Підмогильного виводять з редакції часопису “Життя і революція”, де він плідно працював 5 років; його твори перестають друкувати. Тільки одного разу (1933 р.) в “Літературній газеті” було надруковане оповідання “3 життя Будинку”. А “Повість без назви” журнал “Вітчизна” надрукував більше ніж через півстоліття після написання. 8 грудня 1934 р. В.Підмогильного заарештовують. Смертний вирок за участь у неіснуючій терористичній групі в останній момент замінили 10 роками Соловецьких таборів. Останній лист з Соловків датовано 2 червня 1937 р. У цьому році “трійка” переглянула його справу, а перегляд справи завжди означав кінець життя.

З листів пересвідчуємося, що письменник і у таборі працював над оригінальними творами і перекладами, але, на жаль, нічого з його творчих студій не дійшло до читача. Ось такий типовий трагічний шлях найталановитішого прозаїка 20-х років в Україні призвів до того, що його твори повер-

нулися до читачів лише в кінці 80-х. В.Підмогильного-прозаїка відрізняла від загалу “червоного письменства” орієнтація на найкращі здобутки західної та в якійсь мірі російської культури. У світогляді письменника, що знаходив свій прояв у творах, органічно поєднувалися Шопенгауєрівські ідеї, в яких діалектично синтезувалися традиції східного індивідуалізму і гармонійності та західного оптимізму світобачення, як і методи зображення дійсності, відкриті романами Ф.Достоевського. В.Підмогильний перейшов рубікон провінціалізму і започаткував кардинально новий напрям в українській літературі, який, на жаль, тільки нині повертається до життя, дивуючи своєю проникливістю в глибини свідомого і підсвідомого, інтенціональний світ людини, вишуканістю стилю і поетики загалом; вмінням бути неординарним навіть у звичайному, непоказному; зачаровує інтелектуальністю прози. Для досліду такої і нині нової для загалу прози, як творчість В.Підмогильного, потрібні і нестандартні, незвичні прийоми та методи. Зараз найпоширенішим методом аналізу літературних текстів є порівняльно-історичний, який усе ж не дає повного всебічного огляду художнього світу митця, увага ж переважно акцентується на соціальних аспектах.

Автор даної розвідки прагне дослідити творчість визначного письменника за допомогою нетрадиційного для українського літературознавства і критики методу, що здобув назву герменевтичного аналізу. Герменевтика як метод тлумачення тексту має свої витoki, що ведуть початок ще з античних часів, коли складалася традиція розглядати художній текст з двох сторін: з позиції автора і позиції сприймача естетичної продукції, що виступає як інтерпретатор. Звичайно, це ідеальний варіант, коли співвідносяться точки зору, далекі в просторі і часі, і механізми складання літературної продукції і розкладання її з метою поглинення естетичних вартостей. Та до такої гармонії на шляхах культурного прогресу далеко, хоча пошуки взаємодії об'єктно-суб'єктних взаємопереходів і заземленості на читача велися інтенсивно, та, на жаль, роз'єднаними силами літературознавчої практики. Адже одна людина втілює свої переживання, ідеї, емоції в схематично побудованій, закодованій системі, яка називається текстом, а інша намагається знайти шифр: розтлумачити його. Існує гіпотеза, що походження давньогрецького слова “герменевтика” пов'язане з іменем бога Гермеса, провісника богів, якому приписувався винахід мови та письма, а відтак і пояснення, розтлумачення його. Ці міфологічні здогадки тісно пов'язані з теологією. Біблія була першим і на багато віків єдиним найавторитетнішим джерелом писемності. Отже, з різного тлумачення Святого Писання і починає свій відрахунок герменевтика як наукова дисципліна тлумачення тексту. А передумовою теологічної герменевтики є Реформація з ревізією текстів Біблії. Тому першими письмово зафіксованими герменевтичними тлумаченнями є Євангелія від святих, закінчуючи Мартіном Лютером, який пере-

осмислив усю догматику теософії.

В добу античності з'являються спроби побутового переосмислення історичних подій. І герменевтика як метод аналізу роздвоюється. Крім теологічної, з'являється і філологічна герменевтика, передумовою подальшого розвитку якої був Ренесанс з його відкриттям античності. Своєрідний поворот до цієї школи було здійснено і в ХХ столітті в епоху нового національно-культурного відродження, та потім пошуки у даній царині були зведені нанівещ, змушуючи українську філологічну науку знову “стартувати з руйні космодрому” (Оксана Пахльовська). Актуальність такого типу роботи зумовлена, з одного боку, потребою вивчити феномен творчості В.Підмогильного, а з другого – програти філософські ідеї, які кристалізувалися з атмосфери 20-х років і з яких черпав новаторські відкриття український митець, по всій “клавіатурі” інтерпретаційних можливостей, прагнучи зрозуміти, чому в коло загальнолюдських духовних надбань проблематика французького екзистенціалізму, випереджаюче розроблена В.Підмогильним, не увійшла саме з українською “виробничою маркою” (О.Забужко). На ці питання автор даної роботи шукає відповіді в розділах, розпланованих, відповідно до задуму: дві частини, перша з яких спрямована в історико-теоретичне русло, а друга збудована з чотирьох параграфів, присвячених інтерпретації тексту “Повісті без назви” під кутом зору творчого методу митця, досліджуваного з використанням герменевтичної методики.

### 1.1. Герменевтика: деякі аспекти теорії й історії

“Герменевтика – це мистецтво та теорія тлумачення текстів” [16, 64]. Завданням герменевтики, за К.Ясперсом, є інтуїтивне розуміння символів трансцендентної сфери (за допомогою поетичної мови). Це розуміння художнього тексту досягається методом інтерпретації (іманентного тлумачення тексту). Інтерпретація починається з фіксації першого враження від художнього твору і повинна виявити, конкретизувати це враження, зробити його “розмовляючим”, включеним в інший часовий і культурний контекст. Перше враження від твору – це вихідний пункт теорії, котрий зумовлює не тільки появу та постановку різних питань, але й віднайдення методів їх вирішення. У будь-якої людини-споживача художнього твору – формується перше враження під впливом власного темпераменту, рівня інтелекту, філософського світобачення, настрою. Інтерпретація починається з гіпотези (здогадки), потім постають висновки, які зіставляються з відомими з тексту фактами. Якщо висновки узгоджуються зі всіма фактами, незалежно від того – аматором є дослідник чи професіоналом, він осягає сенс (значення) тексту. Але, як правило, в процесі інтерпретації з'являються нові факти, які спонукають до виправлення, коригування та уточнення гіпотези. І щоб вивести гіпотезу, потрібно зрозуміти та пояснити факти, а для цього треба

міння, бо без останнього не відбулось би пізнання. Людина пізнає тільки те, що хоче зрозуміти. Цей взаємозв'язок функціонування людського духу відбувається на чуттєвому, підсвідомому рівні, де не сприймаються ніякі твердження і докази.

3. *Взаємозв'язок розуміння частини та цілого*, який виявляється через *тотальність*. Цілісність художнього твору (в композиційному, ідейному і в психологічному плані) виявляється через розуміння суми його частин, так само, як і частина всебічно тлумачиться тільки через осмислення цілого. Тотальність в окресленні цього кола має визначну роль, бо кожний епізод, рух, слово має своє місце у визначенні цілісності твору – так, як і кожна теза, що характеризує твір як систему поглядів та методів, справляє вплив на кожну його складову частину.

4. *Взаємозв'язок розуміння та пояснення*, який виявляється через *непередрозуміння*. Останнє коло герменевтичного аналізу – це синтез почуттів і знань. Пояснення передбачає теоретичне обґрунтування фактів, пізнаних у художньому творі. Але це почуття не може існувати без розуміння фактів, зв'язку їх з об'єктивною реальністю, бо незрозуміле не можна пояснити. Пояснення не має певних об'єктивних причин, сутність явища таїться в глибинах підсвідомого, але воно все-таки передбачає певний вплив об'єктивного світу. Зміст цього світу – тільки розуміння суб'єктів, які існують онтологічно. І тому суспільство, як система проживання людей, – сума прагнучих спілкуватися один з одним, але не розуміючих один одного індивідів. Отже, суспільство – це друга модель світу, основним визначенням якого є спілкування, мовленнєвий фактор. Буття світу виявляється у мові, яка багатша, повніша, ніж її втілення у мовленні. Це прихована частина мови, її потенціал, що містить у собі прафеномен розуміння. Завдяки цьому потенціалові стає можливим розуміння світу, його об'єктивного буття. Більше того, прихована частина мови і є саме буття. Потенціал мови закладений у метафоризації, полісемії та інших фонетичних, граматичних і синтаксичних засобах, які допомагають народжуватись авторським неологізмам та складовим частинам системи розгляду проблеми, яка називається творчим методом. Але при цьому виникають дисгармонійні відносини між мовою та мовленням. Мовлення у процесі розвитку епохи та суспільства повільно втрачає свій природний характер і стає системою штучних знаків. Тому “слова не прямо несуть у собі смисл, а передають його опосередковано, тільки за допомогою слова (а не у слові)” [8, 260]. З цієї тези виходить, що ні мовлення, ні твір не можуть мати безпосереднього причинного зв'язку з реальністю. Цей зв'язок суб'єкта відбувається через підсвідоме, що закладено генетично та під час інтелектуальної рефлексії. Кожна людина індивідуальна у своєму розвитку, і тому не дивно, що серед людства є генії, таланти та нездари.

Якщо розглянути детальніше мовну проблему в герменевтиці, то звертають на себе увагу два аспекти: *системність та символіка*. Звуки і букви, комбінації слів та речення самі по собі несуттєві для розуміння. З інформаційної точки зору вони являють собою лише сигнали. Людина (слухач, читач) розуміє не звуки і букви самі по собі, як щось самостійно функціонуюче, а думку, яку вони виражають, зміст, який знаходиться у словах. Таким чином, розуміння семіотичних систем пов'язане з розкриттям їх значення. А проблема інтерпретування тісно пов'язана з розумінням. Виходячи з того, що текст є знаковою системою, семантичний підхід до проблеми розуміння кожної знакової системи залежить від того, яке значення надається її знакам.

Схематично це має такий вигляд: при інтерпретації тексту відбувається діалог автора та читача (інтерпретатора). Автор формулює речення, читач реконструює їх, щоб виявити сенс (значення) та зрозуміти їх. Автор кодує значення за допомогою речень, а читач їх розшифровує. Отже, головним для інтерпретатора є розуміння основної тенденції розумового спрямування автора. Об'єктами розуміння є семіотичні системи. Сам процес розуміння носить системний характер і відбувається внаслідок взаємовпливу частин і цілого в межах певної знакової структури. Окремі епізоди будуть зрозумілими тільки тоді, коли вони завдяки аналізу й синтезу проявляються як частини певної системи. Це може бути досягнуто за допомогою інтуїції і синтезування. Другою стадією у розгляді окремого епізоду твору є *пояснення*, яке взаємодоповнює *розуміння*, хоч пояснення є вторинним за своєю сутністю. Ця вторинність виходить з того, що воно оформлене у словесну оболонку, яка є штучною системою вираження людської думки. *Розуміння* з'являється на рівні інтуїції, у підсвідомому, тому тільки з волі суб'єкта воно може оформлятися словесно. Другим аспектом у вторинності *пояснення* є його варіантність, коли *розуміння* певною мірою догматичне. Хоча *пояснення* доповнює *розуміння*, але це доповнення не істотне, кардинального впливу не має, а лише можливе епізодичне варіювання. Будь-яке розуміння зв'язане із з'ясуванням значення, а значення розкривається лише у контексті. Це є ствердженням системного характеру розуміння. Розглядаючи цю систему на мовленнєвому рівні існування думки, приходимо до висновку: “Значення слова з'ясовується лише у контексті речення. В свою чергу самостійні словосполучення можливо зрозуміти при співвіднесенні їх з реченнями чи з більшими частинами, які виступають у вигляді нового цілого по відношенню до попередніх частин, бо тільки в межах цього цілого вони набувають свого функціонального та структурного значення” [20, 279].

Як бачимо, текст складається з кількох семантичних сфер, кожна з яких залежить від наступної. Це і є *принцип “герменевтичного кола”*: *слово і речення взаємовпливають один на одного*, а коли відбувається прорив з

одного функціонального кола до іншого за допомогою *передрозуміння*, то слово стикається вже не з окремим реченням, а з цілим епізодом чи розділом.

Це явище пов'язане з другим аспектом мовної проблеми у герменевтиці – з *символом*. Відомий вітчизняний мовознавець Г.Г.Шпет, який займався серйозним дослідженням герменевтики, назвав цей аспект *алегоричним тлумаченням*. “У витлумачуваних словах поруч з прямим смислом, усім зрозумілим, допускається інший смисл, не всім і не завжди зрозумілий, глибший, та у більшості випадків містичний (іноді смислів більше двох), в інших випадках – історичний (зміст твору), моральний, алегоричний” [20, 293]. Розрізняються, щонайменше, чотири смисли функціонування слова у художньому творі:

1. **Буквальний** (*litterate*) – матерія, вихідний предмет інших смислів. У цьому випадку слово виконує комунікативну функцію (називає предмет) і позбавлене сторонньої інформації.

2. **Алегоричний** (*allegorico*) – схований під маскою вимислу, він складає істину, сховану під прекрасною містифікацією. За допомогою слова, вжитого в алегоричному смислі, розкривається таємний зміст цілого епізоду. Це найпоширеніший тип, за допомогою якого автор досягає індивідуалізації письма, це найкраще поле для творчих знахідок.

3. **Моральний** – смисл, який читач повинен простежити для того, щоб знайти для себе корисне та повчальне. Дидактично-моралізаторський смисл відомий давно. Основний акцент зроблено на ідеологічному, етичному та гуманістичному рівні свідомості читача.

4. **Анагогічний** (*надсмисл*) – містичний смисл, що піднімається до провісницької вічної слави [20, 297]. Останній тип смислу слова у художньому тексті властивий глибоко психологічним авторам, у творах яких досліджується психіка і миттєві порухи душі героя, а пояснення вчинків відбувається на рівні теології, міфології, містицизму.

*Анагогічний, моральний та алегоричний смисли* це слова-символи, розміщені ієрархічно в міру зростання психологічного навантаження, яке несуть образи в творі. *Символ* виступає нестандартною формою вираження, що робить доступним такий зміст, який не вміщується за своєю насиченістю у конкретне поняття. Це стає можливим тому, що символ апелює до інтуїції, яка адекватніше сприймає істину, ніж розум, до якого звертається поняття. Інтерпретатор виходить з того, що літературний текст є фіксованою структурою речень. Тільки структура речень несе структуру значення, бо спроможність слів у реченні “значити” лежить в основі сутності мови. Але значення не відноситься до реальних обставин, вони набувають різних примхливих перешетень. По-перше, в основі значення лежить інтуїція та фантазія автора. Як би він не намагався відобразити реальні факти, але від впливу суб’єктивності йому не позбавитися, хоч би він цього і бажав. По-

друге, інтерпретатор має на меті відновити картину минулого, яку він розглядає зі своїх, суто індивідуальних позицій, вплив на які має, з одного боку, епоха, а з іншого, генетичні та набуті властивості характеру. Тому жодна інтерпретація, якщо вона доказова, не піддається запереченню, але не має підстав претендувати на істину в останній інстанції. Єдиним об’єктивним фактором у художньому тексті є мова. “Об’єктивність у творі конститується тільки зі складаючих дані вислови фраз. Єдність їх настільки тісна, що світ твору був би іншим, якщо б ми хоч що-небудь змінили у мові” [8, 257]. Мова зі своєю систематизованою об’єктивністю та психологія автора із своєю суб’єктивністю створюють великі труднощі для написання твору. Авторіві неможливо відтворити словами з буквальним-смислом всі порухи своєї душі, стан психіки при афектації, наприклад. Тоді він звертається до символу.

Сутність символу (наприклад символ-міф) як синтезу широкого аспекту історичних, психологічних аналогій та асоціацій складається не з пояснень, а з об’єктивізації суб’єктивного переживання. Акумулявання в символі суб’єктивного та об’єктивного робить зрозумілим їх зрощення і тому спостерігається єдність суб’єктивного образу та об’єктивного явища. Вищий ступінь узагальненості відокремлює цей вид символу від сучасності, він існує як позачасова схема. Отже, символ з анагогічним смислом може подолати часовий бар’єр і синтезувати в єдине ціле суб’єктивність авторського світогляду та об’єктивність реальності. За Гете, “містечтво – це посередник несказуваного” [2, 19]. І саме символ спроможний виразити ту несказаність і цим наблизити розуміння об’єктивної реальності. Багатство ідей та явищ з’являється перед читачем як неадекватна сукупність образів у їх безкінечних переплетеннях. Символ повинен підняти наративність (вклад) на той рівень смислового та образного узагальнення, з якого були б видимі обрії підземного, наземного та космічного світів. У цьому і полягає призначення мови твору – призвати “речі” (образи, метафори) до “істин буття” (до квадратури: небо – земля – смертне – божественне). За висловом М.Хайдеггера, “все вічне знаходиться поза часом, а справжнє буття – це Час, втеча від справжності означає суб’єктивізм (перемога над часом, потяг до вічності)” [19, 98]. Інший різновид символу – алегоричний (символ-інтерпретація) – показує, як з подрібненої мозаїки подій, у переплетенні вимислу та правди (з їх невловимо пульсуючими межами) складається щось спільне, неоднорідне, але велике ціле. Художній твір не відбиває дійсність, а створює її, зображуючи якийсь феномен буття. При аналізі твору *передрозуміння* відіграє роль одкровення. Для інтерпретації застосовується метод, який використовував Гете: “шкатулка – тенденція приховувати, ключ до неї – тенденція відмикати” [2, 23].

Ця проблема приховання смислу вирішується герменевтикою за до-

помогою інтерсуб'єктивності. "Інтерсуб'єктивність – наявність у досвіді окремих індивідів елементів, незалежних від суб'єкта та разом з тим обов'язкових для пізнання" [9, 33]. Іншими словами, це той генетичний код, що штовхає іноді людину на незвичайні для неї дії. У зв'язку з інтерсуб'єктивністю і мові (символіці) властива неоднозначність: прочитання предмета досвіду неадекватне з одночасним, окрім зовнішнього, внутрішнім розумінням контексту. Головний смисл закладено в архітектурі, побудові смислу, де перший – вербальний – смисл націлений на наступні, спроможні існувати лише у переносному вигляді. Це відбувається постійним переносом першого (буквального) смислу. Своєю контекстуальністю мова (символіка) є певним опосередковуючим моментом життя, за допомогою якого автор досягає своєї мети, творчого задуму.

Виходячи з основних тез, підсумовуючих основні принципи герменевтичного аналізу тексту, варто підкреслити, що герменевтична інтерпретація належить до своєрідного напрямку, в якому синтезуються суб'єктивний (особа інтерпретатора зі своїми особливостями) та об'єктивний (мова, спосіб вираження своїх думок та почуттів) факторів. Своєрідність також виявляється у методі герменевтичного кола, в якому всі частини аналізу, рефлексій взаємопов'язані та взаємодоповнюють один одного, і вихід з одного рівня герменевтичного кола на інший, вищий, відбувається інтуїтивно через передрозуміння. Що стосується мовного аспекту герменевтики, то основним засобом розшифрування коду автора є розуміння його символіки, яка за авторським задумом несе певну інформацію. Хоча треба погодитися з Вяч.Івановим у тому, що "символ взагалі – невичерпний та безмежний у своєму значенні, коли він інформує своєю магічною мовою натяку і навіювання щось неадекватне зовнішній формі слова" [5, 167]. А тому символи не можуть бути доконечно розглумачені. Це стосується символіки взагалі, але в певному контексті у читача виникають різні асоціації, які в певний час відповідають психічному станові інтерпретатора, його досвіду; тому контекстуально, на певний часовий відрізок, символ може бути зрозумілим та розглумаченим. Отже, схематична система психологічного герменевтичного тлумачення така (вона складається з семи стадій):

1. Загальний огляд (композиція, цілісність частини і цілого, тематика). Щодо теми, то тут треба зробити кілька зауважень, які вимагають розлогішої розмови в процесі аналізу твору. Та попередньо слід підкреслити: а) тема підштовхує автора до творення і гарантує втілення авторської індивідуальності; б) нестандартність теми відображається в основних рисах композиції (архітектоніці).

2. Принцип "герменевтичного кола" (взаємозв'язок цілого і частини).
3. Попереднє розуміння стилю.
4. Повне розуміння стилю. Думка та мова постійно переходять один в

одного, тому в стилі відображається певний спосіб мислення автора про будь-який предмет.

5. Адекватність позицій автора та інтерпретатора (зв'язок з епохою, знання стану літератури).

6. Дивінація та порівняння (жіноче і чоловіче начало людини, відчуття та аналіз цієї проблеми).

7. Розуміння ідеї твору. Головне завдання інтерпретатора – поєднання матеріалу (змісту) та кола дії (адресата тексту). Це цілком залежить од характеру кола людей, для яких написаний твір.

Виходячи з попередніх теоретичних міркувань, присвячених особливостям одного з літературознавчих методологічних підходів до художнього тексту, варто простудіювати твори Валер'яна Підмогильного – митця, який послуговувався інтенсивною, а не екстенсивною поетикою, значною мірою закодованого письма, тенденція до відмикання якого лежить не на поверхні, а в глибині естетичної природи Слова. У відкритті цих глибин актуальною, на наш погляд, виявляється інтерпретація активних зон творчості письменника і промовистих вузлів поетики, а відтак, і художнього методу. Це на порі сучасної філологічної науки. Так, якщо на витлумаченні філософської сутності слова "притомність" з контекстуальним поєднанням "нації" будеться концепція оригінальної статті Оксани Забужко "Філософія і культурна притомність нації" [3], то на інтерпретації такого закритого для стороннього ока і не простого для трактування митця, як Валер'ян Підмогильний, варто спеціально зупинитись, вивчаючи специфіку українського національного і культурного відродження 20-х років. Це і складає об'єкт аналізу в наступному розділі роботи.

## 2.1. Аспекти творчого методу Валер'яна Підмогильного

У підтексті "Повісті без назви" вирізьблюється думка, що кожна людина, як і письменник, розглядаючи факти, не може бути суціль об'єктивною, бо часто-густо відправною точкою поглядів стає ірраціональна інтуїція, а не метафізичні схеми. Автор трактує життя як таке, що стає зрозумілим через внутрішній досвід як суб'єктивне переживання. Прикметною парадигмою його літературного підходу до мистецтва словесного образу, як і свідомого життя, є відчуття кожною людиною в кожному мить початкової цілісності та повноти духовної рефлексії, яка починає формуватися з переживань.

Герой останнього твору В.Підмогильного "Повість без назви" Андрій Городовський живе, керуючись впевненістю в цілісності та повноті духовного життя. Раціональність буття, обмеженість емоцій, стримання природних потягів – це і є основа існування Городовського, всупереч його темпераментові. Насильство над власним еством було впроваджено для того, щоб принести жертву суспільству з його ненатуральністю стосунків між

окремими індивідами. Ця ненатуральність, штучність взаємин відчувається у кожному епізоді, коли Городовський спілкується з іншою людиною, незалежно від її статі. Так постає феномен відчуженості мікросвіту людини, виписаний з прискіпливістю не лише аналітика, але й лікаря, що систематизує спостереження на одвічною хворобою індивіда в суспільному континуумі, та ще більшою мірою – філософа, який доводить закон трагедії буття, що виникає на перехрещенні природного і неприродного, свідомого і підсвідомого. Виникає при цьому питання, звідки неприродні стосунки між людьми, над мистецьким вивченням яких зосереджується В.Підмогильний у своїй останній повісті, яку можна розглядати і як філософський трактат, і як твір-дискусію про скрижалі духу та підсвідомого прагнення до порозуміння з самим собою і світом – з оточуючими людьми. Якщо загальними словами сформулювати тему твору, то прийдемо до висновку, що зображено у повісті штучність, ненормальність людських стосунків. Ірраціональна сутність буття людини призвела до того, що кожний замикається у своєму ілюзорному світі, у колі своїх інтересів, і, щоб вивести його з цього стану протрації, потрібен дуже сильний душевний поштовх. Ненатуральність взаємин впливає на зовнішній вигляд, поведінку людей, доходять до магми ментальності.

У творі відсутні люди з сонцем у серці, похмурість природи вплинула на загальний фон повісті, тому всі фарби виражають трагічні відтінки. Характеризуючи головного героя, письменник ненав'язливо підкреслює, що його натура не менш штучна, ніж у інших, бо раціоналізм переважає у мотивації його поведінкових детермінант: так, спершу живе кілька років, активно беручи участь у суспільному житті, щоб потім рік присвятити собі і написати книгу, таким чином досягнувши сутності свого призначення. Цей епізод опрозорює певним чином виражену аномальність героя, зумовлену значною мірою суспільними відносинами, які формує місто як місце компактного проживання багатьох людей. Справа в тім, що саме суспільство зі своїми надбудовами – державою, партіями, громадською думкою – штучне, а це впливає на людину адекватно. Адже якщо не торкатися політики та громадського життя, як це робить В.Підмогильний, то показовою моделлю суспільства є місто з його чужинністю та ворожістю людей один до одного. У повісті постає ірраціональність, відчуженість людей та покрученість їх стосунків на побутовому і психологічному рівнях не як теоретична абстракція, а як художній образ стану світу і відчуття особистості, подане з документальною точністю, але як мистецька видіння внутрішньої субстанції душі. Недарма сільський хлопець Андрій Рудченко, вступивши на літературну дорогу, взяв собі псевдонім Городовський. Це характеризує новизну процесу формування іншого типу людини – виплоду урбанізації. Саме тому письменник називає свого героя “інженером з освіти”. Механі-

зованість взаємин, котрі переходять в автоматизовані, призвела до того, що в людині вмерли, чи, на кращий випадок, сховані десь у глибині ества природні почуття.

Вникнувши в характери інших дійових осіб, можна зазначити, що сутність їх схожа. Справа лише в якісному вираженні цієї штучності: в одних вона більша (Антоніна), в інших – менша (Зінаїда Михайлівна); у одних – агресивніша (Пашенко), а в інших – пасивніша (Безпалько). Цими чотирма персонажами окреслене коло громадського середовища Городовського. Щоправда, є ще один герой, напівмістичний, який, не промовивши жодного слова, лише своєю фізичною та потойбічною присутністю збурих внутрішні сили головного героя. Це та природна закономірність, яка має вигляд фатального випадку, коли щось незрозуміле, не пояснене мозком, метафізичними догматами почуття веде до кардинальної зміни життєвого плину та людської природи. В.Підмогильний персоніфікував цю містичність у жінку. Цікаво спостерігати, як протягом розвитку дії у творі змінювалися стосунки Городовського з навколишнім оточенням. Якщо до зустрічі з фатальною жінкою він ставив собі за мету написати книгу, щоб, напевно, навчити людей, наблизити їх до чогось світлого, поділитися плодами своєї рефлексії, бо в основі мислення лежить внутрішній імпульс, який і є чистим мисленням для себе в його абсолютній внутрішній сутності. Але, оскільки воно набуває більшої конкретизації та стає мисленням про щось конкретне, виникає внутрішнє мовлення, яке стає зовнішнім лише тоді, коли мислення намагається стати загальним, увійти у тиражність використання. Тому можна стверджувати, що на попередньому етапі Городовський хотів своєю літературною працею вплинути на суспільство. Зустріч з невідомою жінкою примусила його переглянути свою позицію. Герой почав аналізувати не тільки свою поведінку, але й намагався зрозуміти, а не лише засуджувати, інших людей. І тому, зустрівши жінку легкої поведінки Антоніну, Городовський не засудив її примітивізм у ставленні до статевих відносин, а відчувши їх схожість зі своїми поглядами на цю проблему, вжахнувся. Від того моменту інші жінки, крім однієї, перестали для нього існувати.

Прикметне і спілкування Городовського з Пашенком та художником Безпальком. Агресивна мізантропія Пашенка Городовському не менше брідка, ніж обивательсько-міщанська апатія Безпалька. І тому останньою думкою Городовського, представленою у творі, було: “Мені не треба зараз бачитися з людьми... Люди мене дратують” [14, 324]. Отже, герой пройшов довгий та непростий шлях від бажання просвітительства до розуміння дисгармонійності людського співжиття, до зневіри в можливості ладу в цій царині. І останньою надією, рятунком від того, щоб не наслідувати приклад Пашенка, був пошук цієї “прекрасної незнайомки”. Своєрідна інтертексту-

уникав їх ніколи... Від цих взаємин він не зазнавав глибокого переживання” [14, 278]. І така логіка інтимних взаємин, виходить, впливає із типології стосунків між статями, що спростилися до примітиву, стали чисто механічною дією, в якій жодному високому почуттю ніби й не було місця. Автор дуже лаконічно, але художньо переконливо подає модель холодно прагматичного дистанціювання чоловічого і жіночого начал при зовнішній формі взаємодоповнення і зближення. І тому між Городовським і його жінками були тільки фізичні контакти, без будь-яких ознак душевного тяжіння одне до одного. Його натурі властива була певна “домінанта”, якій підпорядковані всі пристрасті душі, але стан цей був мінливим, бо ознакою справжньої цілісності природи є добровільність, а Городовському, щоб утримати себе на цьому рівні, було потрібне зусилля волі.

Перший візит жінки після повернення додому і приїзду в своє місто підтвердив “поворот до звичності” для Городовського. Той струс, який перенесла його душа від миттєвої зустрічі, почав згладжуватися часом. Можливо, що зі звичним плином ця подія його життя забулась би, але все переплутала у його душі поява Антоніни, з якою були легковажні і поверхові стосунки. Городовський відчув нудоту, відразу до жінки, поведінкою якої керували тільки інстинкти. Це своєрідний контрапункт у зображенні психологічних змін, що сталися в душі героя: “До відрази його чуттів долучалися туга й незрозуміле каяття” [14, 283]. Каяття ще не розуміле, підсвідоме, але вже зароджене в нетрях цієї прагматичної, черстої, здавалось би, душі. Антоніна стала йому бридкою тому, що він зрозумів аномальність стосунків: “Він навіть занадто ясно побачив у ній самого себе” [14, 285]. Городовський відчув подібність свою з Антоніною, подивившись на себе збоку, і йому стало боязко, страх і каяття оволоділи його еством. Тому поспішний від’їзд героя “Повісті...” можливо трактувати як втечу (втечу від себе!). У кримському будинку відпочинку, мабуть, його життя набуло б певного ритму і з’явилась би нова (чи оновлена) “домінанта”. Але один спомин минулого не дав звершитися цьому. Він стосується першого зіткнення з Жінкою. Молодим, сільським юнаком, їдучи вчитися до Москви, на незнайомій станції, чекаючи свого потягу, у полі, він, шукаючи місця для ночівлі, зустрів дівчину. Заспокоївши її, у вокзальній колотнечі і переживаннях, де перебути тривожну суєту, Городовський (тоді ще Рудченко), цілу ніч охороняв її сон і візуально пізнавав протягом усієї ночі, що таке краса Жінки. Великий дисонанс був у тому, як виглядала ця дівчина до і після пробудження: “Вона просто виспалась, але як далеко їй було до тої, кого він так пристрасно любив цю ніч” [14, 288], звісно, платонічно, споглядаючи її красу, розкуту сном, безпосередню і відкрити, бо без контролю свідомості, без бажання подобатися і прибирати неприродні форми прояву, продиктовані системою суспільних правил і упереджень. Людина, засинаючи, ски-

дає маску, яку вона носить, захищаючи свою натуру від наглого втручання інших. І молодий Рудченко вловив той відрізок часу, коли людина була у гармонії зі своєю природністю.

Випадкова жінка, побачена на вулиці Києва, абсолютно незнайома, самодостатня, так само вплинула на Городовського своєю внутрішньою незалежністю і безсторонністю до оточуючого. І він зрозумів, що такі миттєві зустрічі, як юнеча та ця, вже в пору сформованого мужчини, дають привід для натхнення. В його душі виникло почуття провини, каяття за марно прожиті роки: “Невже на тій станції тієї ночі він навіки покинув свою юність, поневоливши й закріпачивши себе завданням? Невже у неспокої життя його серце збидлилось, утративши велику здатність бути ніжним і зреченим? Невже не можна вдруге – тільки вдруге! – зазнати тих хвилин, коли простори такі безмежні й світлі, коли час такий густий, що кожна мить його здається намистиною коштовного разка, який перебирають невиситими руки? І хіба позавчора не почув він зненацька, може, останній поклик...” [14, 289]. Це Городовський подумав через два дні після зустрічі з незнайомкою, вже коли мав намір реалізувати себе як письменник, коли здавалось, став на твердий шлях, будучи рішуче цілеспрямованим. Принцип герменевтичного кола дає змогу побачити всю широчінь інтенцій героя, спрямованих у певне русло, але потім несподівано самозруйнованих під впливом візій і алогічного повороту долі. Отже, виходить, що випадковість зустрічі з нею, саме та, яку захищав Пашенко, далася взнаки у подальшому розвитку подій. Залишений слід у душі Городовського випадково не був відсутній буденщиною у сферу спогадів і забуття. І наступило неочікуване випробування для “лінійного”, бо спланованого, буття героя, наступив різкий поворот у невідоме життя, алогічне, здавалось би, балансує на грані між доцільністю і стихійністю, зміни координат душевних і духовних цінностей, бо зроблено було крок у невідомість, у таємничий світ екзистенції.

Шлях од відрази до свого ества, каяття і пошуку не піддавався ніяким логічним поясненням; Городовський утратив свою “домінанту” і вже інтуїтивно почав шукати щось нове, чому можна було б підкорити свою натуру, бо, як доводить історією свого героя Валер’яна Підмогильний, людське ество, виховане і функціонує у відносинах, де все базується на покорі та приниженні, не може жити повноцінно, не служачи певній ідеї. Це і є головним надбанням, головною зброєю суспільних відносин. Людська особистість нівелювалась до рівня посади, котру обіймає людина в ієрархії суспільства, і, якщо вона хоче уникнути цього масового гноблення душі, то суспільство таку людину знищує, а коли це неможливо, то залишає наодинці з собою, розуміючи, що самотність для душі ще страшніша, ніж моральна смерть. Бо через страждання людина розуміє кінечність свого буття, відчуває нездолимість тієї межі, що відділяє людське від божественного. А

розуміння смертності істоти, конечності буття людини призводить до того, що усвідомлюється непідвладність часу та майбутнього людському духові, а це веде до втрати життєвої орієнтації. Саме цим пояснюється, чому в інтерпретації автора "Повісті..." її герой так методично розшукує ту жінку, яка розбудила в ньому природність і натуральність, систематизуючи та усвідомлюючи доцільність пошуку. Переживши нервовий напад, Городовський сам стає на позицію інтерпретації навколишнього оточення: "Зовнішній світ ніби випав на цей час з його відчуттів, і навколишні речі здавались не більше як умовними знаками, які він сам мусив в доконечності розставити" [14, 291].

З цього моменту, як доводить герменевтичний аналіз, свідоме споглядання життя, властиве Городовському, змінилося на ірраціональне, суб'єктивне його витлумачення. Це стало можливим тому, що життя героя "змінило домінанту". Його заповонило одне почуття – жадання справжності, яке сублимувалося в жінку: "Це жадання давало йому змогу зазнати відчуття такої чистоти, такого ніжного й zarazом могутнього піднесення" [14, 295]. Отже, погляди Городовського на інтимні стосунки стали діаметрально протилежними. Образ жінки тепер не асоціюється у нього лише з об'єктом фізичної насолоди, а це та частина людської природи, якої не вистачало йому до внутрішньої душевної гармонії. Бо механізованість людських відносин занедбала не тільки жіноче начало у протилежній статі, але й щедрість почуттів у чоловіків. Отож, сентиментальність (у кращому розумінні слова!), бажання краси і гармонії були недоречні при механізованості цивілізаційних процесів. А Городовський, всупереч цьому, відчув у своїй душі наявність і частки жіночого начала, почав сприймати ту насолоду, якою може зворушити жіноча краса та яку доконечність існування принесе гармонія духу. Він усвідомлює, що панування чоловічого начала, як і фемінізація, негативно впливають на стосунки людей і що у чоловіка це почуття жіночого начала повинно бути розвиненим, щоб не перетворитись у машину. Зміна домінанти у головного героя призвела до того, що почуття закоханості вийшло з-під контролю розуму: "Він був закоханий так, як інший буває мучеником і героєм: невідома сила поривала його до величчя й подвигу" [14, 297]. А подвиг має місце там, де людина, її почуття, виходячи з-під контролю розуму, вражають оточення своєю незбагненністю і не піддаються аналізу тверезого глузду. Це відчуття інтуїтивного характеру, бо "його вабило більше дізнане відчуття, ніж певний образ" [14, 299]. Людина, яка звикла керуватися логічними висновками та розумовою доцільністю, діаметрально змінюючи свою домінанту на інтуїтивістську, пройшла цей болючий процес без великих мук. Це свідчення того, що шлях інтуїтивного пошуку нового кредо – дорога вільного будування свого життя, в процесі котрого впадання в крайнощі чи довга дорога від одного постулату до наступного не несуть в собі вантажу морального невдоволення. Використан-

ня героєм тільки власного внутрішнього потенціалу, недоступного розуму, призводить до зупинки на позиції, яка тотожна природі на час цієї медитації. З часом відбувається зміна: людина проходить певний шлях і залишає для себе тільки те, що їй потрібно на цьому етапі життя. Тому певні моральні цінності, які сповідує герой, виявляються у контексті певного часового відрізка.

Цей нюанс людської природи особливо ретельно розглядається у психологічній прозі інтравертного зразка, до якої належать твори В.Підмогильного. Завдяки цьому вдається дослідити злами душі і виробити систему, що спроможна характеризувати їх. Тому стає зрозумілою мотивація парадоксальних, з точки зору загальноприйнятої моралі, вчинків героя. Таким є діалог Пашенка з Городовським, в якому перший пояснює свою зацікавленість у випадковому співмешканцеві надією "не збожеволіти до смерті". Він визнає свою поведінку божевільною, але в його виразі є міра. Отже, існує певна грань, на якій, балансує, існувати можна споглядаючій життю людині. Та споглядання Пашенка зумовлене не інтуїцією, а виникає під тягарем розумових обмислень життєвих ситуацій. Тому його твердження про переваги мети над мораллю цілком зрозуміле. Адже цей герой відокремлює мораль від мети, хоча дії людини, її вчинки завжди залежать від системи поглядів на життя, якими вона керується і які впливають на формування у глибині душі обґрунтовуючої, мотиваційної спонуки вчинку. Ненависть до людства має свої витoki у знеособленості і механізованості стосунків між індивідами. Пашенко розуміє, що людство з його системою взаємин перетворюється на парк машин, але й він сам є також машиною, хоча стверджує, що живе відокремлено від суспільства. Опонент Городовського акцентував увагу на побутовому боці життя, хоча для досягнення самоізоляції (а це його мета!) потрібне посилення духовного потенціалу. Тим більше, що його світогляд сформувався під впливом філософських догм, не маючи підґрунтя життєвого досвіду та інтуїтивістської рефлексії. Адже філософія, як система поглядів на загальнолюдські цінності, є продуктом суспільних взаємин і не є керівництвом до становлення життєвого кредо. Тому судження Пашенка про доцільність існування людства ним самим вірно охарактеризовано як судження "виродка". Він тішить себе винятковістю, незалежно від її якісного змісту. Ця винятковість для нього – певна сходинка в ієрархії людських відносин, певна посада в єдиній системі цивілізації. Тому про винятковість, як чужорідність для системи, говорити недоречно. Пашенко лише чужий серед своїх, хоч і піднявся завдяки своїй розумовій діяльності на вищий якісний рівень свідомості.

Розділ, в якому Пашенко висловлює свою опозиційність по відношенню до людства, єдиний у творі має назву "Декларація резонера". Як відомо, резонер – це актор, виконуючий роль людини, що керується свідомим розрахунком та має нахил до моралізаторства. Резонерствуючи, Па-



щенко лише грає роль “виродка”, котрий ненавидить суспільство, хоча сам з нього родом. Його твердження про випадковість народження людини і хисткість та крихкість її існування – це незавульований плагіат, а точніше – розмита цитата з філософських джерел. Шопенгауєрівська теза про ірраціональність людського буття була сприйнята Пашенком буквально, без будь-якого переосмислення і поєднання з власними психологічними настановами. Герой жив за “домінантою”, запозиченою з Шопенгауєра, підставляючи у вироблену чужим розумом систему власні життєві факти, і вдавався, таким чином, до суб’єктивного аналізу. Ретроспективно проглядаючи життєві перипетії, пережиті Пашенком, можна скласти схему, за якою він дійшов до резонансу: усвідомлення випадковості народження – випадковість, невизначеність існування – нетривалість існування – “хисткість людського розуму”. Переживши кожний етап, Пашенко прийшов до висновку: “Спосіб життя дано” [14, 307]. Тому намагання людини боротися з оточенням безглузде; вона лише може пасивно споглядати розвиток подій. Фізичний стан пасивності не визначив душевного стану. Психічно агресивний Пашенко, безсильний у своїй люті щось змінити, лише ненавидить. Він грає роль викривача, який зрозумів безглуздість існування цивілізації, ухпив закономірності суспільної психології. Та все ж як людина, а не актор, Пашенко, хоч і був “виродком”, та був і членом суспільства, витвором суспільних відносин. І як самозакоханий егоїст, він декларує свої погляди сторонній людині, вихваляється перед нею своїм передбаченням швидкої загибелі, іноді порівнює себе з пророком, будучи при тому давно духовно мертвим. Ось слова Пашенка, що свідчать про цей факт: “В мені прокинулося нове життя – життя спогадів” [14, 313]. Герой не має перспектив, а лише пригадує минулі події. Його мозок поволі атрофується, а тому він не спроможний видавати нову інформацію, зупинившись у своєму розвитку і далеко відійшовши від свого покликання – бути подобою і образом Божим.

Городовський не сприйняв концепцію Пашенка, бо той хотів “бути сам собі богом”, а для його не затятого у фанатизмі співрозмовника й опонента важливішим було знайти об’єкт, якому присвячено людське життя, те трансцендентне, що є в кожній людині, але не кожний це усвідомлює і знаходить цю “домінанту”. Вислуховуючи “декларацію резонера”, Городовський підсвідомо порівнював себе з Пашенком, знаходив спільні погляди на глобальні проблеми. Але, зрозумівши агресивний егоїзм резонера, він усвідомив безглуздя порівняння. Якщо Пашенко зробив богом самого себе, то Городовський намагається знайти божественне в людині. Об’єктом пошуку стала невідома жінка, і, продовжуючи пошуки, він зрозумів, що на інші грані людського буття не варто звертати уваги. Це підтвердила і його зустріч з художником Безпальком, який так само відчував аномальність людських стосунків, але визнавав свою поразку, здобувши ціною цієї не-

вдачі два місяці на рік повнокровного життя. Безпалько також виробив схему свого життя, що мала вираз гегелівської тріади: теза (життя віддається мистецтву), антитеза (вакханалія почуттів та потягів) та синтеза (одруження). Отже, одруження для Безпалька – це синтез, поєднання мистецького натхнення та задоволення природних інстинктів, а погляд на життя переважно побутово-міщанський. Кохання для нього – це обов’язок, який людина виконує перед природою та суспільством. З цієї логіки поведінки випливає висновок, що Безпалько деякою мірою також резонер, бо, виконуючи роль оптиміста, на противагу песимісту Пашенку, він вдається до моралізаторства і вважає, що його заслуги перед суспільством будуть належним чином оцінені: “І ще одержу орден” [14, 323]. Цей штучний оптимізм є своєрідним порятунком од проблем життя, лише ілюзією його повнокровності; тому доводиться вигадувати собі події, щоб не зіпсувати тихого плинного існування. Після спілкування з людьми типу Безпалька та Пашенка герої відчуває роздратування від того, що людина, розуміючи недоречність свого існування, не намагається щось змінити на краще, а підкоряється наколишньому середовищу, як Безпалько, чи ненавидить усіх і вся, як Пашенко. Городовський же зрозумів, що зміна на краще залежить тільки від власного чину, на зовнішню допомогу чекати не варто, а відживлювати і давати лад своєму життю самотужки, віднайшовши для себе таку “домінанту”, яка задовольнила б натуру і душевні потреби.

Виходячи з аналізу кожної частини тексту, розглядаючи їх у послідовності, застосовуючи принцип герменевтичного кола, можна дійти висновку про внутрішні скрижалі поведінки і тип головного героя “Повісті без назви”, зображенням якого автор чимало піклувався, прагнучи натягнути всі струни його душі, особливо ж – філософську, аби дзвеніли вони неповторним тембром непересічної особистості, яка є своєрідним маркером прямування людини ХХ ст., котра свою волю і незалежність вбачає в тому, щоб бути не пасивним носієм життя, а його творцем, активним і чутливим інструментом і настроювачем природного, органічного і достойного існування. В герої В.Підмогильного – осердя філософських роздумів про тип “надлюдини”, тобто людини нової формації, що втомилася від суспільних імперативів і шукає самостійної ідеї незалежно від волі інших. Герої подібного типу пізніше стали об’єктом естетичних шукань модерних європейських письменників К.Гамсуна, А.Камю, Ж.-П.Сартра та інших. І водночас це тип не ніцшеанської надлюдини, “білокурої бестії”. Як представник нової формації, герой В.Підмогильного синтезує в собі те, що набула цивілізація у своєму прогресивному розвитку, та ті загальнолюдські цінності, що залишилися незмінними з часів еллінізму.

претується письменником як модус підсвідомого кипіння думок і почуттів у тиглі духовного буття творчої особистості. Городовський у своїй еволюції піднявся від поведінки міського обивателя, людини-гвинтика в суспільному механізмі до усвідомлення своєї індивідуальності, неповторності, відчуття самоцінності життя. Герой дійшов до цього результату через нервовий напад, причиною якого була містична жінка. Наявність емоційно-нервового зламу підтверджує факт внутрішньої боротьби в душі героя. Попередня домінанта добровільно не поступалася новому почуттю, отже, це дає привід говорити про кардинальну зміну людського єства, коли рядовий член суспільства через випадковий спалах емоційного напруження усвідомлює свою обраність та неповторність.

Цікаво дослідити зіставлення двох персоніфікованих образів-символів – жінки та Пашенка, закладених у структуру “Повісті без назви”. Якщо образ жінки – матеріальне втілення ідеалу, то Пашенко – втілення людини-песиміста, носія фатуму, але з негативним відтінком. Обидва образи, сприйняті головним героєм, вели його до однієї мети, хоч і різними шляхами. Стикаючись з кожним, він переживав певні почуття та емоції. Схематизовано їх можна представити так: почуття ущербленого гонору – каяття – розуміння штучності навколишнього світу – жадання (гармонійне) жінки – тяжіння до образу (дематеріалізація). У спілкуванні з Пашенком головним почуттям було несвідоме порівняння себе з ним. Відштовхнувши від себе “резонера”, Городовський ще довго сперечався з собою, щоб назавжди відкинути пашенківське світовідчуття. В душі героя відбувалася боротьба двох протилежних позицій: песимізму, тісно пов’язаного з проблемою саможубства, та нового, незнаного почуття, яке, зрештою, перемогло.

Роздвоєння природи свідчить про душевну боротьбу за упорядкування цілісності природи. Несвідоме порівняння себе з Пашенком свідчить про близькість на певному етапі еволюції тези “виродків”, що інтуїтивно використовувалась у життєвих ситуаціях. Він відчув, що, можливо, в перспективі його світосприймання буде аналогічне пашенківському, якщо залишити без зміни “домінанту” життя. Обидва герої – представники нового часу цивілізаційного поступу. Якщо Городовський – це людина нової формації з позитивним маркуванням, це тип надлюдини, яка в своєму житті керується не прагматичним розрахунком, а душевним потягом, для вдоволення якого він не зупиниться перед викликом суспільству, то Пашенкова енергія пішла в протилежне русло, хоча він є теж людиною новітнього світу, точніше – нової, екзистенційної формації, яка втомлена спогляданням світу, а іншого втілення своїх можливостей, крім добровільного виходу з життєвої схеми, не має. Та він не лише екзистенціаліст, а й представник застарілих переконань. Споглядання світу привело до зневіри та ненависті і, як виклик суспільству, до добровільного ізолювання (духовного та фізичного), до ціле-

спрямованого самітництва, що заблокувало всі його душевні і духовні пориви, зробило “зайвим” атрибутом у змагальних пристрастях людини за сенс і якість життя. Аналізуючи вплив на духовне єство образів-антагоністів, Городовський дійшов до висновку, що людське суспільство хворе і що ліки кожний може знайти лише у своєму внутрішньому світі, у власному духовному потенціалі. Таким чином, характеризуючи людство, В.Підмогильний вдається до образу-символу. Письменник стверджує, що кожна людина заплуталась у побутових проблемах, що вона нагадує “жука, що котить кульки гною” [14, 310]. І чим більше “кульок”, тим престижніше становище посідає людина в ієрархії суспільних відносин. Недарма автор називає проблеми, пов’язані з улаштуванням побуту і кар’єри, “гноєм”. Це є тільки вторинним матеріалом, що служить для сходження нових, плодотворних рослин. Отже, виникає система розшарування людськості: одні – “жуки”, що живлять ґрунт, а інші – ті, що своєю духовною працею вирощують на цьому ґрунті нові, ще не бачені рослини, плоди людської рефлексії. Це аргумент на доказ сформованості людини нового типу, яка вийшла з нижчого рівня існування шляхом психічного надлюду.

Інший образ-символ пов’язаний з типом поведінки Безпалька як представника “інтелігентного пролетаріату”, що звичайно зветься міщанством, – “удав, що проковтнув кроля” [14, 69]. Людина досягла певного задоволення своїх потреб, незалежно від їх ґатунку (духовних чи фізичних), і їй більше нічого не треба, як не треба нічого удаву, що, смачно поснідавши кролем, гріється собі на сонечку і радіє світові, відчуваючи, як життєтворні соки розливаються нутром.

Цікавим моментом в аналізі символіки твору є призначення *подорожі* у формуванні природи героя. Визначним є той факт, що найважливіші рішення Городовський приймає, подорожуючи у літаку чи поїзді. Це не випадково. В.Підмогильний натякає на те, що шукання людиною свого ідеалу вічне, безнадійне, але не безцільне. Тому подорожі є метафорою екзистенціального пориву до самозвернення. Екзистенціальна символіка потягів і літаків свідчить про те, що буття людини випадково може змінюватись, що пошук свого призначення завжди хаотичний. Сенс життя людини не в осягненні мети, а в прямуванні до неї. У вирішенні цієї проблеми людина керується певною домінантою, але конкретизація її не приводить до бажаних наслідків, бо панування над ідеалом не підкорюється розумові, а функціонує лише на рівні підсвідомості. Реальність – лише особисті переживання, а головним виразником є щось більше, загальніше, що не вміщується у людську свідомість! Цікава символічна навантаженість назви твору.

Назва мала функціонувати як своєрідне узагальнення розгляду та аналізу життєвих перипетій. Заголовок твору – висновок, який унаочнює безглуздість пошуку виходу зі становища. В.Підмогильний звернувся до

універсального типу атрибутів твору: немає конкретної назви, як немає панацеї, ліків від хвороб цивілізації. Назва така, яка є у заголовку, свідчить про інтерсуб'єктивність, вихід можна знайти, лише враховуючи поправку на кожну особистість. Втеча від проблеми не є розв'язанням труднощів, тому Пашенко лише “виродок”, а не екзистенційна “надлюдина”. І все ж у змалюванні В.Підмогильного Анатолій Пашенко “постав новим типом у літературі. Українська проза В.Підмогильного ще не знала такого докладного обґрунтування екзистенціальності людини. “Декларація резонера” – вставний у “Повісті” трактат про марність людського існування, виголошений як заповітне слово Пашенком (чи не під впливом одночасного перекладу В.Підмогильним роману свого французького ровесника А.Мальро “Умови людського існування”, в якому ідеї та образи за змістом й тональністю були також близькими до екзистенціалістської літератури?) – це страшна зневіра людини, тверезе усвідомлення своєї не лише випадковості, а й непотрібності (особливо ж, коли ти мислиш!) у цьому реальному світі” [11, 271-272]. І далі автор монографії “Суворий аналітик доби” В.Мельник підкреслив новаторський зміст творчих здобутків майстра прози 20-х років, що виявилися в талановитому осмисленні поетики абсурду, в якому В.Підмогильний “пішов навіть далі к'єркегорівських засад, провіщаючи, до певної міри, так званий пізній європейський екзистенціалізм, зокрема французький, найбільш знаний нам у таких літературних постажах, як Ж.-П.Сартр і А.Каю” [11, 271]. А тим часом Городовський біжить за далеким і безнадійним ідеалом, він не спасував перед життям, а лише переорієнтувався, що допомогло йому здолати хворобливий процес становлення особистості нової формації.

Письменникові вдалося досягти здійснення творчого задуму за допомогою модерного письма. І пересвідчитись в економному шляху досягнення художньої мети, яким ішов В.Підмогильний у “Повісті без назви”, можна зосередившись на довершеності форми твору: “композиція, стиль, будова фрази, відграненість кожного слова напрошується на докладний аналіз” [11, 267]. Це тим більше важливо, що міра володіння словом у митця така висока, що ніби наочно демонструє питому ідею О.Потебні про те, що кожне слово має всі властивості твору, зміст якого невичерпний, хоч головна властивість його у *відносній нерухомості образу і постійній мінливості значення*.

#### 2.4. Концептуальна своєрідність “Повісті ...” й особливості інтерпретації її ідейного змісту

У повісті В.Підмогильного розглянуто багато конфліктів, але найважливішим є конфлікт між випадковістю і доконечністю, між неозначеністю і детермінізмом. Конкретизуючи цей конфлікт, можна помітити екзистенціальний його характер і зміст буття людини – суперечність між раціональністю та ірраціональністю, психікою й інтелектом, духовним і плотсь-

ким, яка в творі виявляється як доконечність і випадковість. Усвідомлюючи хисткість і нетривалість життя, герой намагається знайти сенс тих випадковостей (іраціонального), що керують його життєвим плином. Штучність людської організації (цивілізаційні процеси) спричиняє ненормальність взаємин між індивідами (суспільство), які першочергово є головним чинником у визначенні ірраціональності буття кожної людини, основні ознаки якого – нерозуміння і несприйняття епохальних процесів, відмова від активної участі у суспільному житті, активний чи пасивний протест. Панування випадковості спонукає до зневіри у перевагах людського розуму над природними силами. Саме тому герої твору (як Городовський, так і Пашенко) усвідомлюють, що визнання первинності випадковості призведе до неповноцінності, підкори життєвим перипетіям, втрати життєвих орієнтирів. Логікою художньої думки В.Підмогильний підводить до ідеї про необхідність пошуків панацеї від крайнощів, визнаючи несумісність природної активно діючої природи з міщанським та ірраціональним способами життя. У пошуках шляху виходу з того стану відчуження, властивого для ХХ ст., письменник пішов далі, ніж його сучасники і виробив кардинально новий напрямок пошуку, хоч і не претендуючого на універсальність, визначивши лише загальну тенденцію пошуку. Творча пристрасть письменника – “утвердження високої духовності в людини” [18, 8], що в аналізованій повісті здійснюється через саморефлексії героїв і зіштовхування двох точок зору – Городовського і Пашенка, кожен з яких по-своєму реалізує власне призначення на землі і пояснює світ в собі і навколо. В.Підмогильний у “Повісті без назви” зробив спробу синтезувати раціональність та ірраціональність людського буття, суб'єктивність і об'єктивність розуміння. Тому настільки активними були спроби автора поєднати у своєму творі такі несумісні, з точки зору сучасної моралі, речі, як любов і секс, творчу індивідуальність і розум тощо. Матеріальне вираження спроби такого роду синтезу вилилося в ідею народження нового покоління людей. І серед цього типу невпокорених шукачів – формування варіанту надлюдина, доля якої – існувати між випадковістю і доконечністю; жити, як Безпалько, але не коштом своїх ідеалів; визнавати правду життя, як Пашенко, але не коштом надії і самого життя. Це людина, доля якої в перспективі полягала у порятунку цивілізації (з її системою моральних цінностей) із великої кризи. Така людина свідомо своєї обраності. Тому вона уникає крайнощів. Крайній вихід у цю технічно-прагматичну епоху – синтез гедоністичних принципів життя та свободи особистості з творчим усвідомленням свого поклонання. Отже, тільки синтез в одній особі раціонального та ірраціонального світосприймання веде до свідомого життя та повноцінних взаємин між людьми – до такого висновку приходять вдумливий читач повісті В.Підмогильного. Написана за допомогою напівтонів, імпресіоністичної і штрихової поетики,

вона явила синестезійний принцип у літературному тексті, що є не тільки запорукою економного й сконденсованого стилю без зайвину і красивостей, але й сугестивної манери творчого письма. Іноді барвопис автора "Повісті без назви" нагадує музику з її особливом впливом на сприйняття, на підсвідомість реципієнта і водночас лірику з її апеляцією до емоцій і порухів душі, що декларується і в назві твору (навіть його номінація здійснюється за факультативною прикметою – адже в ліриці заголовок сформувався недавно і не став обов'язковим для кожного вірша, перевага віддається поезіям без назви, а тут "повість без назви"). Так за однією деталлю (виходячи з принципу кола, – за герменевтичною термінологією) можна розшифрувати підтекст твору, проникнути у художній світ такого непересічного письменника, як В.Підмогильний.

\* \* \*

Розглянувши провідні аспекти творчого методу Валер'яна Підмогильного під кутом зору нерозробленого в українському літературознавстві герменевтичного аналізу, застосованого до вивчення останнього і найцікавішого твору письменника, слід зробити підсумовуючі висновки. Адже проблема синтезу розрізнених міркувань – це вельми актуальна проблема сучасної україністики. Та підступи до неї необхідні вже зараз. Саме тому варто наголосити на таких узагальненнях, що впливають з конкретики дослідження "Повісті без назви".

1. Письменник раніше за багатьох своїх сучасників, у тім числі й зарубіжних, відчув згубність впливу науково-технічного прогресу на людські стосунки і своїм естетичним прозрінням психологічних струсів, осмисленням характеру їх перебігу спробував винайти методи захисту людської душі від цієї хвороби цивілізації.

2. В.Підмогильний раніше за А.Камю та Ж.-П.Сартра зобразив людину нового філософського світовідчуття – екзистенціаліста, що страждає від штучності навколишнього середовища і намагається уникнути його негативного впливу.

3. Найважливішим у "Повісті без назви" є конфлікт між випадковістю і доконечністю, за допомогою якого автор розкриває читачам сутність ірраціонального буття людини, його суперечність з раціональним. Важливою тезою у художньо інтерпретованій філософській системі автора є твердження, що життя, кероване випадковістю, нічим не краще від смерті. І тому в повісті виведено на перший план розгляд проблеми хисткості людського існування. Ірраціональність же буття людини здатна призвести до катастрофічних наслідків.

4. Зображально-виражальними художніми засобами досягнення мети у В.Підмогильного є текстуальна насиченість символікою, яка є своєрідним шифром авторських думок, розгадати який є головним завданням інтерпретатора.

5. І хоч не всі відтінки інтерпретаційного вивчення тексту повісті, а відтак і творчого методу митця, з'ясовані з належною мірою повноти (адже така творчість, як спадщина В.Підмогильного, – невичерпний об'єкт осмислення, що вимагає зусиль науковців), але герменевтичний метод аналізу художнього тексту є життєздатним і перспективним. Новизна даного методу є ще одним чинником вкрай необхідного системного розгляду цього проблемного письменника, що стоїть на порі і в перспективі розвитку сучасної філології.

#### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Габитова Р.М. Универсальная герменевтика Фридриха Шлейермахера / Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 26.
2. Гете И. Вопросы гуманизации искусства // Вопросы литературы. – 1978. – № 5. – С. 25-37.
3. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. – 1994. – № 3. – С. 119-128.
4. Зеров М. З сучасної української прози // Життя і революція. – 1925. – № 5. – С. 21-36.
5. Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль. – М.-СПб., 1916. – С. 165-212.
6. Кайзер Ф. Синтез-интерпретация в искусстве. – СПб. 1992. – 162 с.
7. Кузякіна Н. За соловецькою межею: Листи М.Зерова, М.Куліша, Г.Епіка, В.Підмогильного (тридцять років) // Київ. – 1988. – № 7. – С. 111-134.
8. Куркина Л.Я. Герменевтика и теория интерпретации художественного произведения / Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 37-44.
9. Лой А.Н. Проблема интерсубъективности в современной герменевтике. – М.: Наука, 1993. – 56 с.
10. Лосев А.Ф. Символ и художественное творчество. – Известия АН СССР: Серия лит-ры и языка. – М., 1971. – Вып. I. – С. 64-81.
11. Мельник В.О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 318 с.
12. Моррис Ч. Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – 112 с.
13. Нарский И.С. Онтология и методология философской герменевтики / Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 4-16.
14. Підмогильний В. Невеличка драма. – Дніпропетровськ: Промінь, 1990.
15. Тарнавський М. Останній твір В.Підмогильного // Втчизна. – 1991. – № 10. – С. 46-51.
16. Фогелер Я.С. История возникновения и этапы эволюции философской герменевтики // Контекст. – М.: Наука, 1988. – С. 64-82.
17. Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. – СПб., 1909. – С. 78-114.
18. Фролова К.П. Одухотворене життя // Підмогильний Валер'ян. Невеличка драма. Роман, повісті. – Дніпропетровськ: Промінь, 1990. – С. 5-11.

19. Хайдеггер М. Искусство и пространство / Самосознание европейской культуры XX века. – СПб., 1991.
20. Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М.: Наука, 1989. – С. 244-289.
21. Шульга Е.Н. Проблема “герменевтического круга” и диалектика понимания / Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 96-119.