

РОЗДІЛ 5 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 82.0+141.32

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2019.10-2.18>

СПРОБА КАНОНІЗАЦІЇ ОКСАНОЮ КЕРЧ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО МОДЕРНІЗМУ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ПОВІСТІ «АЛЬБАТРОСИ»

THE ATTEMPT OF CANONIZATION BY OKSANA KERCH OF LITERARY-ARTISTIC MODERNISM IN THE INTELLECTUAL STORY “ALBATROSSES”

Кузь В.В.,

orcid.org/0000-0002-3497-5733

учитель української мови і літератури

Кам'янського навчально-виховного комплексу

«Загальноосвітня школа І–ІІ ступенів – дитячий садок»

Городоцького району Хмельницької області

У статті здійснено спробу науково осмислити канонізацію Оксаною Керч літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси». Об'єктом дослідження є найбільш репрезентативна проза української письменниці, змодельована в аспекті сучасного стилю. Цей стиль протиставив себе традиціям і продемонстрував нові засоби відтворення художньої реальності. З'ясовано, що новаторські принципи канонізації модерного мистецтва авторка передає крізь призму трансформації «західноукраїнської дійсності» міжвоєнного часопростору із точки зору соціально-політичної, культурно-історичної та художньо-естетичної модифікації професійної діяльності художників, поетів, літературних критиків, мистецтвознавців, у голосі і працях яких розкривались теми, ідеї, проблеми, образні доміанти, що підсвічують аксіологічні та онтологічні параметри, інші вектори модернізму своєї доби, як і, власне, цілісності художнього світу.

Ця стаття є спробою наблизитися до постаті митця, щоб хоча б частково розкрити деякі аспекти життєвої та творчої долі, таланту письменниці, що розкрився під тиском глобальних історичних і мистецьких збурень. Дослідження окреслює творчий простір Оксани Керч. Проблема інновації жанрового стилю Оксани Керч дає змогу одночасно простежити процес задуму ключових мотивів і настроїв у творчій свідомості письменниці, окреслити художнє кредо, життєві принципи і вірування. Згідно з автобіографічними записами, найближче творче середовище мало глибокий і багатогранний формаційний вплив на особистість письменниці, культурного і громадського діяча Оксани Керч. В емоційному захопленні письменниці виражала естетику символів динамічного життя, оприявнювала історичні паралелі крізь призму зображення минулого з проекцією на сучасну добу, духовну відкритість природи.

Доведено, що Оксана Керч постійно піклувалася про оновлення, розширення тематичних, творчих мотивів та ідеологічних горизонтів прози за законами краси, постійно шукала нові художні форми, свій оновлений підхід щодо модернізації літературного процесу й у такий спосіб збагатила українську літературу ХХ ст.

Ключові слова: жанр, стиль, сюжет, канон, нараційна стратегія, модернізм, інтелектуальна проза.

The article attempts to scientifically comprehend the canonization by Oksana Kerch of literary-artistic modernism in the intellectual story “Albatrosses”. The object of research is the most representative proze of the Ukrainian writer, modeled in the aspect of modern style. This style contrasted itself with traditions and demonstrated new means of artistic reality reproduction. It is revealed that the author shows innovative principles of canonization of modern art through the prism of the transformation of the “Western Ukrainian reality” of the inter-war time space from the point of view of socio-political, cultural-historical and artistic-aesthetic modification of the professional activity of artists, poets, literary critics, art critics, in the voice and the works of whose the topics, ideas, problems, figurative dominant were revealed, highlighting the axiological and ontological parameters, other vectors of modernism of their time, as well as the integrity of artistic world.

This article is an attempt to get closer to the figure of the artist, in order to at least partially reveal some aspects life and creative destiny and the writer's talent that was groundunder the pressure of global historical and artistic upheavals. The research outlines the creative space of Oksana Kerch. The problem of genre-style innovation of Oksana Kerch simultaneously allows us to trace the process of the emergence of key motives and mood in the creative consciousness of the writer, outline artistic credo, life principles and beliefs. According to autobiographical records, the closest creative environment had a profound and multifaceted formational influence on the personality the writer, cultural and public figure Oksana Kerch. In emotional admiration, the author expressed the aesthetics of the dynamic life symbols, expressing historical parallels through the prism of the image of the past with a projection to the present day, the spiritual openness of nature.

It is emphasized that Oksana Kerch constantly cared about updating, expanding thematic, creative motives and ideological horizons of prose under the laws of beauty, was constantly searching for new artistic forms, his innovative approach of upgrade the Ukrainian literary process, enriched the Ukrainian literature of the twentieth century.

Key words: genre, style, plot, canon, narrative strategy, modernism, intellectual prose.

Постановка проблеми. За жанром «Альбатроси» Оксана Керч назвала романом, насправді ж за усіма літературно-критичними й теоретичними постулатами твір, безперечно, є повістю. Критики переважно звертають увагу на галицький локус 30-х рр. минулого століття, в якому живуть і працюють українські інтелігенти, акцентують на біографічних деталях, відшуковуючи прототипи, на кшталт, хто кому є Слава, сливе Ярослава Гаращак (дівооче прізвище письменниці), чи розкривають образ прототипу художника Володимира Гаврилюка, чи автора передмови до повісті «Альбатроси», його ж тезки і колеги Ласовського (першого чоловіка Ярослави, яку читачі ще не знали як Оксану Керч). Треба сказати, що досі поглибленого літературознавчого осягу найкращої інтелектуально оснащеної повісті Оксани Керч ми не маємо. Зовсім обійдено увагою такі важливі концепції прозо тексту, як філософія доби та інтелектуальні пошуки у творі, особливості характеристики персонажів-інтелектуалів Львова 30-х рр. ХХ ст., модерністські пошуки митців пензля і слова, обличчя і маски, слово й мовчання, як і пропущено аналіз екзистенціалістського виміру хронотопу. Проблемою залишаються характерні особливості поєднання в повісті мови естетичної та наукової, а також специфіка застосування нарративних стратегій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Свідком мистецьких естетичних шукань був Іван Огієнко, тому й одним із перших відгукнувся рецензією на («роман») «Альбатроси» в редакovanім ним журналі «Віра й культура» [6]. Коли буяло у Львові літературно-мистецьке життя до «золотої осені», О. Тарнавський саме розпочинав свій літературний шлях (у 18–23-річному віці), тому мав право в післямові запевнити читача, що «дописи і нариси Ярослави Гаращак появлялись головню у щоденнику «Українські вісті», що виходив у видавництві «Батьківщина». Активнішою стала діяльність Ярослави після одруження з митцем Володимиром Ласовським, який після студій у мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, а згодом у митця Ф. Леже в Парижі, став популяризатором модерного мистецтва в українському середовищі. Він був ініціатором мистецької групи «Руб», а згодом подвижником мистецького видання «Карби», що вийшло в 1933 р., та співдіяльним у першому професійному товаристві українських мистців АНУМ із мистецьким журналом «Мистецтво» [15, с. 145]. Дослідник Р. Яців зауважив, що «Альбатроси» вивели «Качиний Діл» у статус одного з вагомих і водночас романтичних явищ історії українського

мистецького модернізму. Від часів «Руба» змінилося кілька поколінь митців, але й на початку ХХІ ст. Львів продовжує жити оазами «живого мистецького досвіду» вже в нових «качиних долах» художницьких доль» [5]. Фрагментарно згадує «Альбатроси» Н. Мочернюк у журнальній статті про художника і поета В. Гаврилюка [10, с. 184–185].

Постановка завдання. Мета статті – розкрити спробу канонізації Оксаною Керч літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси».

Виклад основного матеріалу. В українській літературі до інтелектуальних творів прийнято зараховувати праці А. Кримського, В. Підмогильного, Ю. Яновського, О. Слісаренка, Н. Королевої, В. Домонтовича, Ю. Косача, В. Шевчука, Р. Іваничука, Ю. Щербака, Г. Пагутяк, Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Діброви, П. Колісника та інших письменників, в яких прочитується інтелектуальна гра з мовою, текстами, культурними дискурсами (наприклад, повість П. Колісника «Чарунка містерій» (Пряшів, 2017), іронія, деконструкція істин. Подібна жанрова та стильова специфіка спостерігається у повісті Оксани Керч «Альбатроси». Символіка назви твору має романтичний зміст, оскільки доля художників, поетів уподібнюється до долі морського птаха, він то ширяє високо у людському вирі життя, то приземляється. Найкраще про це сказав Ш. Бодлер у поезії «Альбатрос» (1841 р.): «Поет подібний теж до владаря блакиті, / Що серед хмар, мов блискавка в імлі. / Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій / Він крила велетня волочить по землі» [13].

Х. Ортега-і-Гасетт писав, що інтелектуально оснащена людина вимоглива до себе тим, що живе у властивій неволі, а проста людина невимоглива, задоволена собою. Для інтелігента праця є шляхетністю. Філософ розмірковує: «Для мене шляхетність – це синонім напруженого життя, що постійно прагне перевершити себе, намагаючись одірватися від старих досягнень і прямує до намічених обов'язків і вимог» [11, с. 54]. У примітках до тексту науковець тлумачить масове та елітарне мистецтво: «Інтелектуальною масою є той, хто перед якою-небудь проблемою задовольняється першою-ліпшою думкою, яку знаходить у своїй голові. Натомість, видатним є той, хто нехтує тим, до чого він доходить без попереднього зусилля і приймає як гідне для себе лише те, що ще є понад ним і по що треба ще високо сягнути» [11, с. 152], тобто автор рефлексує майбутнім, ще досконалішим досягненням у мисте-

цтві, побоюючись не загубити її, майбутню досконалість, на часопросторових шляхах. У цьому, на думку філософа, і полягає шляхетність інтелігента: прагнення перевершити себе і навіть свої сподівання.

Повість «Альбатроси» свідчить про те, що письменниця намагалася художньо змоделювати не так богемні кола Львова, як прагнення західноукраїнських молодих інтелектуалів досягти досконалості творчої праці. Вони, письменники і художники, народилися в різних містах і селах Галичини, але мріяли потрапити до міста Лева, де буяли конкурсні пристрасті, де цвіла пишним квітом українська мова і культура. Центром такої культури в прозотексті є умовний «Качиний діл». Сюди, за версією прозаїка, сходилися молоді художники і поети, учні великого майстра О. Новаківського. Одним із них був В. Ласовський.

До літературно-мистецького кола в повісті належать письменники В. Гаврилюк (у повісті – оповідач), Ярослава Гаращак (Слава), Б.-І. Антонич (у повісті – Богдан Явір), С. Гординський (Долинський), художники В. Ласовський (Чуб; оповідач), Р. Чорній (Роман Чолій), П. Ковжун (Кобрин), А. Павлось (Антоша). «Качиний діл», як зазначає професор Р. Яців, був простісіньким гуртожитком учнів мистецької школи О. Новаківського (тодішня вул. Небеляка, а нині – вул. Котляревського, 39) [5]. При цьому не погоджуємося із Р. Яцивим у тому, що одним із головних героїв твору був оповідач В. Гаврилюк і «є постать Богдана–Ігоря Антонича». По-перше, за свідченням В. Ласовського, «Альбатроси» Оксани Керч колективізовані в центральному лицедієві роману – це порода людей, яких Бог створив альбатросами для граційного плавання у висотах творчих блакитей. Але призначенню за законами своєї природи Керчиних альбатросів не дано здійснюватись». Далі Ласовський зупиняється на досягненні письменниці, яка зуміла передати низку «ідей, прагнень та змалювання побутових умов галицьких «альбатросів» у період 1920–1940 рр.», бо авторка повісті – «одна з тих альбатросів і з того самого середовища перенесла в свій роман багато автентичних постатей галицької богемі й епізодів з її життя» [9].

По-друге, оповідачем виступає не лише В. Гаврилюк, а й В. Ласовський. На користь другого промовляє такий факт, що наче наратор (Гаврилюк) удосконалював майстерність у Парижі [5, с. 120–166], насправді, як переконують сторінки біографії художника, саме В. Ласовський перебував у Парижі, про що, власне, свідчить і В. Гаврилюк, закцентувавши

на модерному стилі свого колеги: «На один рік покійний (В. Ласовський – В.К.) виїхав до Парижу для завершення своїх мистецьких студій і повернувся звідти захоплений напрямом т.зв. сюрреалізму, якому, до речі, залишився вірним до кінця передчасно закінченого життя. У тому часі постав цілий цикл незвичайних портретів (між ними портрет поета Антонича), красвидів та сюрреалістичних композицій, що іноді навіть шокували нашого глядача своєю неортодоксальною композицією» [4, с. 25]. Оксана Керч згадувала, що В. Ласовський, будучи членом Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), поїхав у Францію, називає навіть прізвище майстра, в якого брав уроки. Дружина уточнює, що поїхав саме тоді, коли «будучи аномівцем, мавши за собою повні нерозуміння рецензії своїх та похвальні критики чужих, подався до Парижу. В Парижі кристалізується погляд на мистецтво, студія Фернанда Леже-кубіста та ще більше паризькі музеї (їх відвідини описано в повісті досить детально. – В.К.), які унагляднили істину: нічого нового під сонцем, не лише витончили смак та поглибили світогляд, але наблизили ще щільніше до рідного українського мистецтва, якого неперевершені скарби зібрав у Новаківського» [8, с. 26].

Уперше зустрівшись із справжнім європейським модерним мистецтвом, літературний персонаж рефлексує, перегортаючи паризькі галереї: «Я всіх їх мав перед очима, пестив матеріали, фактуру, кольори, форми. І думав про своє далеке місто (Львів. – В.К.), про всіх там у ньому. Я хотів їх порадувати цими рефlekсами людського генія, як вони хвилювали мене, як іноді заворожували, відбирали охоту малювати. Все те було таке досконале! Все вже було: кубізм, примітивізм, футуризм, музикалізм, сюрреалізм. Усе, все! А ми все ж таки малювали! Ми все ж таки мали характер» [7, с. 170].

Останнє речення вказує на потребу індивіда реалізувати себе у світі, бо, за Х. Ортегою-і-Гасет, життя – це рух, це постійна динамічна діяльність людини, а не фіксована сутність. Зрештою, життя кожної особистості полягає в реалізації Божого дару – покликання на Землі. Проте є певне протистояння між покликанням особистості й обставиною: покликання пригнічує якась несподівана обставина у той час, коли покликання намагається реалізувати задум. Словом, обставина реагує на реалізацію творчого задуму тим, що веде із покликанням постійну боротьбу [18, с. 350]. У повісті кожен мотив має свій хронотоп: час згущується, стає художньо приступним для зору, відкритим, а простір концентрується, переходить

у рух часу, сюжету, наративної історії. Водночас простір вимірюється координатами часу. Філософ Ю. Маріас співвідносить час із виміром людського буття: «І не будемо забувати той вимір світу, за яким сам стан людського життя перевищує всі почуття та проникає у все, навіть виходить за межі емпіричної структури, – час. Бачення приносить вирішальний елемент – його артикуляцію. День і ніч – Реалії, насамперед візуальні, вони дають перший досвід часового ритму, тривалості й кількісного визначення часу, що приводить до ідеї «днів», «тимчасового призначення» людини на землі» [17, с. 141–142]. Саме за цей час, на думку вченого, особистість має відбутися у світі та виконати своє гуманне призначення.

Канонізація літературно-мистецького галицького буття на сторінках повісті «Альбатроси» репрезентована «абсолютною присутністю» в мові персонажів («Мистецтво слід вивчати, як латинську граматику, як алгебру, як ведення книг...» – с. 12; «Ми «футуристи», мусимо триматися, – сміється Чуб і враз поважніше. – Мусимо виховати собі культурного споживача, а то помремо «футуристами», і ніхто не знатиме, чому футуристами...» – с. 13; «Кожен мистецький твір – ідеалізація» – с. 56), задекларована в інтенційній структурі екзистенційних розмислів наратора («Я підвівся з лавочки й подався на Городецьку вулицю. Пішов туди, де Чуб каже, є «готові кубістичні композиції». І справді: в площі, закриті димарями, трамваями, суворі в кольорі постаті залізничників – готові картини. Стою й дивлюся» – с. 14); виразно постає означена канонізація в авторському версіюванні («і Чуб, й оповідач належали до футуристів – с. 10; «На центральній стіні висять Чубові «Руки й ноги». Він підсвідомий новатор»; «Моя «Жінка» удостоїлась також уваги й дбайливої оцінки. Її назвали богомазом та ще й несамовитим» – с. 12. «І Чуб побував у Парижі, і багато інших вдихнули новим повітрям» – с. 14) тощо.

Авторка повісті вкладає в уста персонажів антитезу боротьби старого й нового: «Наші критики, визначаючи органічність нашого мистецтва, зводять її ознаки до фольклорних рис... А мусимо не забувати, що мистецтво органічне, національне, виглядало тисячу, сто, тридцять років тому в своїх формальних шатах завжди трохи інакше, ніж сьогодні. Зрештою, як і ми самі, також відрізняємось від наших батьків, дідів, хоч ми й вони – українці і не хочемо творити нічого анаціонального» [7, с. 89–90]. Чуб намалював портрет Богдана Явора, «Нечитайло підвівся до великого полотна, що сягало росту людини. «Образ модерний...»,

«Знаменитий! – крикнув Нечитайло, перебиваючи чорнявого критика» (с. 90). Нечитайло розмірковував про традицію і модерн у своєму розумінні, але його голос прорвався тим, що він таки стояв на боці модерного мистецтва і схилив до цього своїх учнів, хоча й наче не визнавав мистецтва старого й нового: «Є символи того вічного мистецтва, яке ми боїмося визнати. Символи, що проти нашої волі стають у величі своєї повноцінності перед нами. Немає двох мистецтв, немає мистецтва нового, старого, застарілого, модерного. Є тільки відтінки людської душі, творця мистецьких явищ. Ось! – і він з-під купи паперів витягнув лемківський примітив – мальовило на склі» [7, с. 104].

Якщо пильніше «розлуцтити» текстове наповнення, то за алюзією легко розпізнати час написання портрета, адже авторка чітко вказує на вік маєстро Чуба (себто Ласовського): «Двадцятисемирічний Чуб з гарячою вдачею зберіг більше спокою» [7, с. 89]. Відомо, що Володимир Созонтович Ласовський народився в липні 1907 р., якщо ж до цієї дати додати 27, то виходить, що фрагмент розповіді торкається діяльності художника у 1934 р. Б. Волинський відносить написання Ласовським портрета Б.І. Антонича (Явора) до 1939-го [2, с. 321–322]. Все можливо, адже повість – умовна річ, не документальна. Розкрити істину – справа мистецтвознавців.

Щодо примітиву як масової культури і елітарного мистецтва для обраних, то найкраще сказав Х. Ортега-і-Гасет: «На мою думку, характерною рисою нового мистецтва «з соціологічної точки зору» є те, що воно розмежовує публіку на два класи: тих, хто його розуміє, і тих, хто не розуміє. Це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншій, – тобто перед нами два різновиди людської натури. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, як романтизм – воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає в мас. Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, вона відчуває свою вищість щодо нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невідчуття неповноцінності має бути компенсоване обуренням як самозахистом» [12, с. 238]. Після повернення з Парижу оповідач (в його образі і тут впізнаємо В. Ласовського. – В.К.) завернув до «Качиноного долу». Мистець був прикро вражений змінами в ньому, різкими змі-

нами: «Качиний діл» (напівпідвал під гуртожитком. – В.К.) опустів, лише єдиний гітарист спав на його ліжку. Усі художники і критики порозбігалися, хто оженився, хто підшукав собі вигідну роботу, хто виїхав в СРСР. Гітарист підсумував: «Зміни, як бачите, пане-товаришу. Великі зміни...» [7, с. 202]. Й оповідач (Чуб) подався в рідне село Розлога, де розмальовував церкву, в якій правив службу брат Іван. Оксана Керч про таку подію з біографії прототипа як абстрактного образу, що втілює безліч схожих форм одного і того самого патерну, схеми-образу (В. Ласовського), розповідає: «Ще останній клаптик України село Середнє Велике на Лемківщині. В. Ласовський розмальовує церкву. Вона як писанка в псевдолубочному стилі» [8, с. 27].

Поєднавши подвійну нараційну стратегію в єдину сюжетну лінію, Оксана Керч для необізнаного читача «сплутала карти». Не знаючи добре біографічних і творчих стежин митців, окремі сучасні дослідники увесь нараційний набір подій, вибудованих у певному часовому порядку, приписують В. Гаврилюкові. Внесемо деяке уточнення. Так, картина «Материнство» (1931) – це праця Ласовського. У повісті оповідач веде мову від першої особи (виходить так, наче картина належить В. Гаврилюкові): «Хтось із щасливішою уявою поставив високу дерев'яну скриню, що своєю білістю і свіжістю звеселяла понуре тло темної стіни і брудними мальованою композиції. На ній стояли десятки радісних «Материнств». Одне було помальоване під теракоту, і я, дивлячись на нього, як звичайно, з захопленням, раптом згадав про свій модель» [7, с. 52]. Як бачимо, тут уже сама оповідь, як і нараційний набір подій, належать іншому персонажеві, іншій дійовій особі.

Або спостерігаємо, як наратор поволі «переносить» читача у благословенну Волинь, у Крем'янець, де працює гімназійним учителем. Образ міста постає у всій величі і красі: «Місто поєднувало в собі природну красу з витворами людського генія. І яр із неспокійними випадками гір, і філігранна архітектура будинків, і розлите місячне світло на спадистих дахах та дерев'яних рундуках, і жанрові картини на тому неповторному тлі» [7, с. 223]. Тут уже авторська нараційна стратегія передбачає використання «чужої» свідомості: в канву повісті влітаються і справжні, і вигадані події. В. Гаврилюк справді учителював у Крем'янці. Чи був у нього учень Арсен, невідомо. А ось подружжя Ласовських такого приятеля мали. Як згадує Арсен Степанюк, В. Ласовський був хрещеним батьком його доньки Ганни. Він пам'ятає літо 1936 р., коли разом

із дружиною Ярославою Гаращак Ласовський приїжджав до Крем'янця, жив в їхній хаті, адже місто «притягало туристів чудовими красвидами, старовинними будівлями українського бароко і славною горою Бонною» [14, с. 29]. Тому напрошується думка, що фрагменти повісті про учня Арсена, схильного до малювання, просто є авторською версією. Принаймні, сам спогадовець про цю подію зовсім не згадує.

Отже, Х. Ортега-і-Гасет резюмує: «Звичкі до вищості в усьому, маси відчувають себе ураженими в своїх «людських правах» новим мистецтвом – мистецтвом привілейованим, мистецтвом витончених почуттів та інстинктивного аристократизму. Маса чинять опір новим музам, де б вони не з'явилися» [12, с. 238]. Для філософа мистецтво розуміється не як «підземелля внутрішнього життя» (у повісті «Альбатроси» символом підземелля є «Качиний діл». – В. К.), як це хотіло романтичне розуміння, а як «метод», здатний представити нам (у своєму поданні) виконавчий характер речей. Самі речі в їхньому бутті, тобто в тому, що вони виконують. І саме презентаційний характер («абсолютна присутність») художнього подання дає в художньому досвіді близькість до безпосереднього і безпосереднього об'єкта. Мистецтво – це «прозорість»: прозорість абсолютної присутності, прозорість себе» [3].

Метафізичних, ірраціональних мотивів, іноказання письменника торкається скупко, боязко, вони майже непомітні на сторінках твору. Наприклад, образ отця Івана, Чубового брата, можна було б розкрити під час богослужіння, в розмові з віруючими, але монологічне/діалогічне мовлення про Надлюдину відсутнє, наче письменника боялася згрішити. Коли Чуб сказав, що намалює його портрет, то брат запротестував, бо спершу хотів церкву розписати і щоб «церква була не на два-три десятки років, а щоб вона й наступним поколінням щось сказала. Он і Голодіївці малював якийсь богомаз. Святих приклеював паперових до стін, довкола оббив щіткою-золотом і... люди, звичайно, ходять, моляться, шапки здимають, але так не годиться... Наша церква мусить підносити гордість у мирян. Не дивуйся! Гордість із свого храму, своєї віри й краси» [7, с. 198].

У праці «Метафізична антропологія» Ю. Маріаса є підрозділ «З Богом до Бога», в якому іспанський філософ розмірковує: «Якщо говорити про «інший» світ, то його часто розуміють як вираження в есхатологічній перспективі... У будь-якому випадку життєвий акт – світ унікальний, що містить двосвіття, внутрішній, мій світ, згор-

нутий і зовнішній світ, розгорнутий. Сучасне мислення – зумовлене християнською релігійністю, що торкається проблеми Бога та есхатології: функції «порятунку» після смерті; в таких доктринах звучить як гарантія безсмертя людини; позаземне життя наче наближає надію людини зустрічі з Богом; якщо ж означену надію заперечувати у позаземному бутті, то така ідея фактично вказує на принцип атеїзму» [17, с. 25–26]. Очевидно, щоб не вдатися в атеїстичні розмисли, авторка повісті «Альбатроси» оминула моральний дороговказ Божих заповідей в бутті галицьких митців нового покоління 30-х рр. ХХ ст. Хоча завуальовано вияв розумового й духовного начал ідуть поруч: творчий хист, обдарованість підноситься до ідеалу промислу Божого.

Прозаїк, вдавшись до інтелектуалізму як стильової домінанти літературної течії, розглядає-вивчає інтелігентну людину крізь призму інтелекту, абсолютизує мислення, частково відмежовуючись від емпірики (усе, що досягнуто шляхом експерименту, на практиці засновано на досвіді і спостереженні). Чуттєвий світ широко репрезентовано сприйняттям персонажами довкілля, прагненням пізнання матеріального світу і бути щасливим (душевний стан). Чуттєве ж сприйняття поезії, живопису розкрито у тісному зв'язку з їх осмисленням. Так, у розмові з Нечитайлом пан із борідкою а ля Мопасан висловив таку квінтесенцію: «Наші модерністи думають, що так, як мистецтво понад часом, мусить воно бути й понад простором. Коли ж випадково простір, в якому живуть згадані митці, є українською землею, то чи не можна їхнього мистецтва назвати українським? Я не можу пригадати будь-якого міжнародного малярства! Голляндське малярство є голляндське, негритянське – негритянське, французьке малярство <...>» [7, с. 91]. Чоловік, який золотив раму і не брав участі в діалозі, звернувся до Чуба таким одкровенням: «Це все теоретизування до чорта потрібне. Мистецтво буде таким, яким ми його хочемо, коли матимемо свою вільну державу. Решта – забава!.. Ви всі ходите ногами в повітрі, а потім нас «позичають», кому потрібно. Позичають, щоб ніколи не віддати!» [7, с. 93]. Чоловік мав рацію, бо наратор, обмірковуючи щойно почутий діалог, думав, що й він залишив «над Дністром свої картини, не турбуючись їхньою долею», залишив результати своєї творчої праці так, як зозуля яйця в чужому гнізді. Якщо письменника зараховують до тієї культури, якою мовою він написав твір, то з національною ідентифікацією художників – навпаки: зараховують до культури країни, в якій мистець

працював, малював картини, творив скульптурні чи архітектурні ансамблі, як, скажімо, скульптора О. Архипенка, архітектора Я. Січинського називають американськими мистцями українського походження.

За версією Оксани Керч, модерне мистецтво наднаціональне, позанаціональне. У запитанні мистецтвознавця («чи ви вважаєте свої «руки й ноги» українською картиною?») водночас реалізована безкомпромісна відповідь: мистецтво має загальнолюдський, універсальний характер. Хоча Е. Бйорк був переконаний, що «жоден вид критики не може застосовуватись у чистому вигляді, а мусить відбуватись поєднання, тому завжди є логічним тяжіння до критики як до остаточної методологізації будь-якого виду критики» [20, с. 1277].

Так, у повісті «Альбатроси» персонажі часто рефлексують на тему мистецтва, яке повинно мати велюдський, гуманний характер, про це виразно заявляють критики, про таке говорять самі художники і письменники. Оповідач, полишаючи гостини в Кобрині, резюмує: «Я пішов від нього, завидуючи йому і тих книг, і тієї кипучої діяльності, і того живого зв'язку з мистецтвом. Яке барвисте життя! Але він голодний і хворий <...> мистецтво не заспокоює болю в шлунку, що його там, усередині болить і ниє» [7, с. 42]. Критик тонко підмітив, що талановиті працівники культури іноді потрапляють у скруту, живуть упроголодь. С. Раваль сказав, що критика «вивчає та досліджує передумови критичного відгуку, а також критичні методи та співвідносить їх із тим, що вже відомо чи про що можна дізнатись або сказати, вивчає природу вражень, можливих завдяки певним способам критики. Проте все це не спрямоване на зміну будь-яких критичних концепцій, лише на механізм їх дії» [19, с. 241].

Одначе С. Раваль у праці «Метакритика» заявляє, що остання є філософською естетикою (чи просто схожа на неї). Йому опонує автор статті в «Енциклопедії сучасної літературної теорії» Барі А. Вільсон, який резюмує: «До метакритики часто звертаються як до герменевтики або до метаінтерпретації, оскільки питання інтерпретації відіграють головну роль у метакритиці» [16, с. 102]. На наш погляд, у такому формулюванні термін «метакритика» власне ідентичний поняттю літературної критики. В «Енциклопедії сучасної літературної теорії» автори розпрозорюють історію розвитку літературної критики від Платона, Аристотеля до Дільтея, Гірша й аж до наших днів на мікро- та макрорівнях: автор-текст-читач. На макрорівні критики теоретизу-

ють й інтерпретують власне художній текст, під час аналізу, на думку Равалія, можуть появитися упереджені концепції: «Закладена вже в саму концепцію невідповідність пояснює суперечливу та змінну природу концептуальних структур у гуманітарному дискурсі» [19, с. 248].

Представник Франкфуртської школи, німецький філософ Т. Адорно, послідовником якого є Е. Фромм, свого часу писав: «Нове – це не суб'єктивна категорія, а явище, що виникло як об'єктивна необхідність, позаяк не може сформувався через власні, іманентні закономірності, незалежно від об'єктивного стану. На нове тисне сила старого, оскільки останнє шукає в новому спосіб для самоздійснення, самоіснування. Безпосередньо художня практика в усіх її проявах також підпадає під підозру, поскільки вона спеціально звертається до старого; в старому, що зберігається в ній, вона в основному заперечує свою специфічну різницю від нього» [1, с. 36].

Універсальне мистецтво епохи модернізму, творцями якого були західноукраїнські інтелектуали 30-х рр. ХХ ст., теоретики зараховують до різних галузей гуманітаристики. За визначенням С. Равалія, «це той критерій, який є наслідком інсайту в літературі та виявляється низкою інтуїтивно опрацьованих механізмів. Іншими словами, критерій – апріорно матеріальна структура, яка не здобувається досвідом, а, швидше за все, вноситься розумом чи мовою, якою ми послуговуємось» [19, с. 247]. За С. Равалем, виходить, якщо літературний критик вбувся у концепцію загальних критеріїв оцінки художнього твору, то його критична думка про будь-яку художню річ є авторитетною для читачів. Йдучи за таким визначенням, доходимо висновку, що інтерпретація критиком літературного твору не є індивідуальною справою, а слугує незаперечним, переконливим авторитетом для всіх читачів. У ХХ ст., як стверджує В. Бут, літературна критика стала полем «суперечок, збентеження, дебатів, суперництва, війни та хаосу між суперниками – формалістами, критиками читацького відгуку й особливо деконструктивістами» [20, с. 1275].

Оповідач (В. Гаврилюк) згадував свою зустріч із Богданом Явором: «Ми сідаємо біля ліжка при малому столику. Явір привітливий. Він облизує потріскані пухкенькі губи. Молодий, але волосся на голові мало. Зате, на потилиці воно довге, непідрізане. Поетичне... Врешті Богдан розгорнув шкільний зошит, поклав на стіл чорнильницю й дерев'яну ручку з пером. Таких зошитів лежало в нього кілька на столі під вікном, записаних розтягненим школярським письмом... Кожний рядок

читав у трьох-чотирьох варіантах і, дивлячись на нас, питав:

– Який?..

Поет читав «Пісню про співучі двері», оспівував своїм, трохи дивним для мого вуха, лемківським акцентом красу вільх, ставів, неба, сонця та працюючого люду теслів і поетів. Ми були за короткий час ніби викинені невидною прашею в ті світи, п'яні тим вином, дарма, зеленим чи червоним, запахом білого тесаного дерева, точених глиняних дзбанів» [7, с. 18–20].

Прозаїк через ракурс події виходить на простір сприйняття модерного мистецтва, його осмислення автором, персонажем, наратором, реципієнтом передачі розумових рефлексій, самовияву, самоаналізу творчих інтенцій-можливостей і передачі в художньому втіленні апріорного знання порушених проблем. Знання про модерне мистецтво 30-х р. ХХ ст. атрибутовано на широкому тлі філософування, наявності в текстах низки філософем, які сприяють розкодуванню антитектичних функцій в авторських концепціях реального буття й буття мистецького. Означені концепції закодовані в художньо-естетичні функціях, інтелектуально-розумових елементах повісті відповідно до творчого задуму та його реалізації. Художнє втілення інтелектуалізму галицького модерного мистецтва, його філософський підтекст суголосні історичним та суспільним катаклізмам. Саме від них митці тікали, намагалися вирішити проблеми, абстрагуючись ідеальним у творенні краси і правди між висловлюванням ідеї та художньою структурою. У повісті характер інтелектуального стилю позначений домінуванням думки над формою, де максими, монологи, діалоги, сентенції на філософські і літературні теми перебивають дію. У такий спосіб авторка намагалась компенсувати настрої західноукраїнської інтелігенції 30-х рр., в яких домінував песимізм і розчарування: молодечий максималізм згасав, бо життя поступово вносило свої корективи, про що красномовно розкрито у фінальній частині твору в устами оповідача («цілу зиму не малював», «він бере із стола папір, списаний безконечними рахунками, і вибігає, не зачиняючи за собою дверей», «у кав'ярні порожньо», «він швидко платить мою каву моїми ж грішми, я це бачу», «я свої власні гроші жбурнув у болото», «наша українська свіжість закутана в паризький туман», «я тікаю від Чуба, щоб не чути його докорів»). Врешті-решт, імпресіоністичний нарратив оповідача (головного героя твору) завершується тим, що він тікає з гамірного міста. Опинившись у рідному селі, він подумки вигукує: «Проблема,

всі проблеми розв'язані!» [7, с. 304–305]. У такий спосіб, за авторською версією, головна думка твору служити усе життя красі засобами мистецтва не знайшла відповідного втілення в реальному житті, що задекларовано в зачині повісті устами персонажа («Щось підганяло мене до порядку, до праці, щось давало ясні думки й силу перевести мої наміри в дію»).

Висновки. Проаналізована повість «Альбатроси», її текстове наповнення за своїм хронотопом переконує нас в тому, що насправді прототипи літературних героїв існували у фізичному реальному світі (серед них й авторка повісті), а отже, правда реальна і художня правда на сторінках повісті співіснують у парадигмі суспільно-культурних процесів (у концептосфері західноукраїнської терміносистеми 30-х рр. ХХ ст.). Історичний період репрезентований пам'яттю автора в міжвоєнному часі на Західній Україні. Як психологічна категорія, пам'ять художньо зафіксована і відтворена в діях та мові персонажів у формі спогадів (пригадування, згадування) у формі розгортання нарації, творцями якої були

галицькі інтелігенти письменники, художники, критики, журналісти і водночас носіями мовно-мовленнєвої діяльності. Оксана Керч, як фізична особа, була ровесницею персонажів й учасником художньо змодельованих подій, мистецьки створеного художнього світу, а тому авторка є невіддільною від мовлення-говоріння-нарації. Персонажі повісті «Альбатроси» – непрактичні, не пристосовані до життя-буття, однак вони безкорисливо віддають свій труд задля слави високого мистецтва, мову якого однаково розуміють люди на всій планеті Земля. Порушені новаторські принципи авторка передає крізь призму трансформації «західноукраїнської дійсності» міжвоєнного часопростору із точки зору соціально-політичної, культурно-історичної та художньо-естетичної модифікації професійної діяльності художників-модерністів, поетів, літературних критиків, мистецтвознавців, у голосі і працях яких розкривались теми, ідеї, проблеми, образні доміанти, що підсвічують аксіологічні та онтологічні параметри, інші вектори модернізму своєї доби, як і власне цілісності художнього світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 528 с.
2. Волинський Б.І. Ласовський Володимир Созонтович. *Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2005. Т. 2: К–О. С. 321–322.*
3. Волощак Юр. Згадаймо Володимира Гаврилюка. URL: <https://zbruc.eu/node/62360> (дата звернення: 15.05.2019).
4. Гаврилюк В. Пам'яті Володимира Ласовського. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С. 24–25. Керч О. Немає гірше, як загинути безслідно. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С. 26–28.
5. Згадаймо Володимира Гаврилюка. URL: <https://zbruc.eu/node/62360> (дата звернення: 15.05.2019).
6. [Ларіон, митрополит]. Серед нових книжок. Красне письменство. Оксана Керч. Альбатроси. Роман (Буенос-Айрес, 1957. 312 с.). *Віра і культура*. 1958. Ч. 3 (51). С. 26–27.
7. Керч О. Альбатроси. Буенос-Айрес : Вид-во Ю. Середяка, 1957. 310 с.
8. Керч О. Немає гірше, як загинути безслідно. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С. 26–28.
9. Ласовський В. Слово про альбатроса. *Керч О. Альбатроси*. Буенос-Айрес, 1957. С. 3–4.
10. Мочернюк Н. Поетика збірки «Соло в тиші» художника Володимира Гаврилюка. *Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych*. 2012. Vol. 2. P. 178–186.
11. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас / пер. В. Бургґардта. Нью-Йорк, ООЧСУ, 1965. 158 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238–272.
13. Символічний зміст поезій Ш. Бодлера. «Альбатрос» (1841). URL: https://pidruchniki.com/12980416/literatura/simvolichniy_zmist_poeziy_bodlera_albatros_1841
14. Степанюк А. Спомин. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С. 29–30.
15. Тарнавський О. Слово про Оксану Керч. *Керч О. Альбатроси*. Буенос-Айрес, 1957. С. 144–145.
16. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. editor Makaryk I. Toronto : U of Toronto P, 1994. P. 102–110.
17. Marías Julian. *Antropología metafísica*. Madrid, 1970. 318 p.
18. Ortega y Gasset J. *Meditaciones del Quijote. Obras completas. Tomo I (1902–1915)*. Madrid; Taurus : Fundación Ortega y Gasset, 2004. Pp. 350–825.
19. Raval S. *Metacriticism*. Athens : University of Georgia Press, 1981. 289 p.
20. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. gen. ed. Leitch. W. W. Norton & Company. New York; London, 2001. P. 1272–1277.