

DOI: 10.31648/pw.10193

ARTUR MALYNOVSKYI | АРТУР МАЛИНОВСЬКИЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5687-6413>

Odessa I. I. Mechnikov National University

ІСТОРИЧНІ МАТРИЦІ СУГЕСТИВНОГО ПИСЬМА ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА: МІЖ ЕСТЕТИКОЮ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ

The historical matrices of suggestive writing of Oleksa Storozhenko: between aesthetics and ideology

ABSTRACT: The article describes the creative productivity of the archaic writing style of O. Storozhenko. His creativity have successfully completed the Gogol era in Ukrainian literature and have become a forerunner of the phenomenon that fully developed in the so-called chimeric prose in the twentieth century. The artistic style of Storozhenko's writing stood out from the rural prose of that period against the background of practical problems, excessive sociologization and populist pathos of the mid-nineteenth century.

Instead, accusations of peasantry, ethnography, local exoticism and trivial biography in the context of modern literary approaches are given to a new reading of this national-aesthetic phenomenon as heterogeneous one, imbued with stylistic innovations, invisible fusion of writing with ideology and aesthetics. Storozhenko moved within the old-fashioned way to an updated artistic word using the chimeric unity of folklore, baroque and romantic traditions.

KEYWORDS: baroque, ideology, suggestion, chimeric, aesthetics

Вступ

На тлі порушених на порубіжжі 50-60-х рр. ХІХ ст. питань практичного гатунку, прикладеної до життя народницької ідеології, вироблення соціальних підходів до відтворення дійсності доробок О. Стороженка виглядає цілковитою архаїкою. Проте не лише запізнілим входженням в літературу, а й дещо іманентними причинами пояснюється намагання письменника утвердити козацький міф, вивести його зі стану забуття, вилучити із застиглої колекції артефактів національної культури і продовжити йому життя в новій історичній перспективі. З огляду на таку естетичну поведінку підкреслено невчасний романтизм українського прозаїка навряд чи вкладесться в лабета старомодності, потребуючи осмислення в площині синергії, стильової продуктивності застарілих штамів, затертих і заяложених прийомів,

вихолощених попередньою традицією фольклорно-етнографічних мотивів. Вдаючись до техніки їх «розпаковування», реінтерпретації, Стороженко огортає свої, здавалося б, невибагливі народні наративи нестримною фантазією, що, мовляв, стає «формою ставлення до події, формою її переживання в цілому життя і світу»¹ (Bakhtin 1979, 11). Вона втілюється передусім у *письмі* як особливий техніці, структурній формі ідеології, дискурсі, стильовій надбудові, художній екзотиці на тлі розпорошеної і недостатньо виробленої поетики та естетики прогресивного письменства періоду «Основи» (1861-1862).

Поява в часописі «українських оповідань» запізнілого романтика викликала хвилю надто категоричних присудів, подекуди неконструктивної критики й невмотивованих обвинувачень в українофільстві, «вкраїнщині», хуторянстві, провінціалізмі, малоросійській лояльності до імперії, прихильності до офіційної ідеології, надмірному аристократизмі, панській поставі в літературі. Натомість закидалося безгрунтярство, відсутність націєцентричної ідеології, замаскованої тривіальними етнографічними картинками, фольклорними імпровізаціями, пафосом побутописання. П. Куліш із притаманними йому крайнощами дійшов навіть до заперечення у Стороженка історизму як провідного принципу новочасного письменства. Розмірковуючи над опобутовленням національної історії, міщанським здрібнінням людської душі й звироднінням козацької героїки, М. Зеров зауважив:

в українській літературі часів “Основи” був він (Стороженко) гість із попередньої доби, служака дворянин, без великого, так мовити б, ідеологічного рельєфу в своїй українській програмі, з офіціальними поглядами та консервативними настроями (Zerov 2003, 752).

Несвоєчасність позірно архаїчної романтики, її цілковите несприйняття пояснюється передовсім соціологічними причинами, намаганням застосувати до естетичного феномена категорії національно-історичного поступу, або, як відзначає А. Шамрай, «приточити Стороженкові ідеологію українського діяча 70-х років» (Shamray 1930, 11).

Натомість маємо явище «національної свідомости» як культурного артефакту, архівованого і кодифікованого в тезаурусі попередньої літератури, маркера її самотності, чудернацьких переплетінь художніх традицій, мовленнєвих стихій, індивідуальної і народної психології. На вагомість цього складника художнього мислення Стороженка влучно вказав Д. Чижевський, який відокремив метафізику романтизму з прихованими глибинними сенсами від його «*національно-естетичної функції*», обмеженої місцевим колоритом, зчаста поверховим «зшиванням», нагромадженням мотивів народної епіки.

¹ Тут і далі переклад з російської автора статті.

Тому ідеологія письменника омовлена, озвнищена в усноповідному слові, що стає невідривним від соковитих фольклорних образів, прив'язаним до мальовничих картинок українського повсякдення, сюжетів і образків лубочного штибу. Однак, в структури творчого мислення, в підвалини світогляду ця ідеологія не проникає, залишаючись десь на маргінесах як теоретичне оздоблення, розколюючи текстову цілість навпіл, слугуючи такою собі прикладкою, механічно приставленою примовкою, сентенцією. Це радше прояви дидактики, що претендує на ідеологію, проте, зважаючи на її вкрай примітивний, підкреслено стилізований характер, так і не виривається з обійм старої, утертої риторики.

1. Запізнілий романтизм в контексті національного резистансу

«Перестарілий» стиль цієї епіки, поворот у трактуванні історії від модерної «Чорної ради» до карнавалізованої козацької архаїки «Тараса Бульби», підкреслена рустикалізація життя в інволюційному русі до старосвітської манери Квітки без урахування відкриттів Шевченка свідчили про брак серйозної глибокої ідеології, майстерно підміненої естетичними формами, мистецькими прийомами (Chyzhevs'kyu 1956, 474). Справді, ідеологія зцементована тут вербальними конструкціями національної пам'яті, українською вдачею, гумором, споглядальністю, колоритно вимальованим повсякденням. Стороженко репрезентує ментальний ландшафт, національну концептологію, всебічно просякнуту «високим естетизмом, який запліднював усі форми мистецтва» (Svidzyns'kyu 2008, 354). Слушним є зауваження М. Зерова про те, що в Стороженковому «українському патріотизмі виникають естетичні моменти», «його серце лежить найбільше до старих українських авторів» (Zerov 2003, 751). Безсумнівно, в цьому традиціоналізмі письменника відчувається свідоме репродукування вже кодифікованих у літературі норм і взірців, пройнятих особливою емоційно-естетичною чуттєвістю. «В українській філософській думці побутує переконання про естетизм як складову ментальності українського національного характеру... Тобто, українському національному характерові притаманний потяг до краси, досконалості, довершеності, що відображається в домінуванні естетичного ідеалу прекрасного. Багато важить і те, що в українця емоційність є механізмом адаптації до того середовища, в якому він живе» (Bigun 2020, 242).

Отже, парадоксальне зчеплення соціального почуття, громадянського пафосу з естетизмом можна вважати питомо українським, породженим в умовах становлення бездержавної нації. Надмірна увага прозаїка до формотворчості як прояву естетизації національного побуту, історичної минувшини, старосвітщини цілком зрозуміла на тлі архетипізації козацтва

як культурно-історичного типу, а козака-запорожця як «репрезентативної постатті нашої нації», прикладу для наслідування, яке спорадично спалахувало в кризові для України часи. Відтворивши «панівний на Україні національний тип», Стороженко постав не просто соціологом, але й археологом, антикварієм історії, співцем її героїки, колекціонером її державотворчих надбань. Він зафіксував в колективній народній пам'яті ту велич, яка занепадає внаслідок маргіналізації козацтва.

Він був письменником переломової епохи, коли конала стара козацька романтика; коли народжувалася інша доба, в якій на Україні, як і в цілій імперії царів – «на всіх язиках все мовчало» – коли націю українську – ще недавно націю козацьку – спихали до значення однієї, ничжої верстви, або племені чужої, переможної, нації (Dontsov 2010, 330).

Д. Донцов вважав його художником особливого штибу, що не вкладається в рамці свого періоду, виламується з уподобань сучасної йому генерації і вдається до увічнення історії, створює її національну ауру за допомогою універсальних складників. «Він цілою своєю творчістю різко виділявся на загальнім тлі селянськості українського письменства його доби» (Dontsov 2010, 330).

Таке пояснення в контексті національного резистансу проливає світло на заангажовану невиправданим соціологізмом постать прозаїка, який поставив перед собою зовсім інші завдання. Він зробив те, що не піддається навіть бартівському розумінню, яке виключало «можливість синтезування ідеології й поезії» як принципово несумісних речей. Хоча французький дослідник не заперечував за ідеологією здатність перетворювати «продукти історії в незмінні сутності», а міф інвентаризувати, піддавати бальзамуванню, щоб не дати йому розчинитися в інших дискурсах (Vart 1989, 125-126). Бо ж саме ця «ідеологічна інверсія» спонукала до скульптурного ліплення, філігранного використання козацької атрибутики з метою її переосмислення в контексті *козакофільства* як субкультури, культурно-історичного типу, альтернативного світогляду, ідентичнісної проблематики (В. Окаринський, П. Кралюк).

Крізь цю романтизовану візію прозирає минуле, подане у спогадах, оброблених народних переказах, топонімічних легендах, демонологічних оповіданнях тощо. Використання цієї епіки докорінно відрізняється від технічної майстерності, більш-менш раціонального включення народної архаїки в текстові масиви у Шевченка, Гребінки, почасти Квітки. Для Стороженка пріоритетним залишається фантазування, вільна гра мотивами й неупереджене розташування фольклорного матеріалу, оповитого відповідною емоційно-настрійною тональністю. Натомість майстерність прозаїка втілена в мовленні як процесі, дії, моменті контактної близькості наратора до дійсності,

представленої серією прямих і опосередкованих розповідних інстанцій. Автор вдається до живої народної усноповідної стихії, унаочнює в самому висловлюванні «емоційно-мовленнєву волю мовця» (Бахтін), навмисно оприявнює, озовнішнює її в т. зв. сказовій манері. Причому ця стратегія корелює з формою подання матеріалу, способом розгортання нарації – спогадами, споминками, мемуарами, пригадуваннями, інтертекстуальними відлуннями і відгомонами. У такий спосіб авторові найлегше вдається сполучати у творі позірно несполучувані і віддалені сфери дійсності, часопросторові пласти, залучаючи багатий арсенал фольклорної і літературної поетики. Імітація усноповідної манери вкупі з розкутими, неупередженими і зчаста хаотично нагромадженими спогадами, ностальгією за козацькою старовиною перетворює письмо в гнучке з'єднання, монолітну цілість естетики й ідеології. На цьому ґрунті письмо стає справді *химерним*, у ньому кодується *палімпсестність* української культури, відсутність у ній чіткого раціоналістичного розмежування естетик, стильових парадигм, напрямів і течій, її амальгамність, еkleктичність, прив'язаність на так до наслідування європейських взірців, як до національного життя, в якому відразу зійшлися і схрестилися різні традиції й орієнтири.

Стороженко постав предтечею явища, яке вповні розвинулося в ХХ ст. у прозі О. Ільченка, В. Земляка, Вал. Шевчука та ін. Він почав розвивати химерність як питомо український складник міжнародного літературного генотипу, відомого як моторошна, чорна, готична, міфологічна, магічна, сюрреалістична проза. Саме химерність дозволила приховати, притлумити в тексті ідеологію, яка все більш скидається на тропи, фігури мовлення, прийоми естетизації дійсності. Завдяки цій химерності відбувається «перетворення емпатичного змісту в інтенцію» (Adorno 2002, 431), з якої випродуковується навіювання, сугестія, цілковите занурення у світ зображуваного. Це передумови емпатії, вживання у феномен потойбіччя, задзеркалля, яким воно постає, наприклад, в оповіданні *Закоханий чорт*, в якому дивовижно сплелися любовна, демонологічна, агіографічна і національно-історична теми. До речі, тут сформульоване й творче кредо письменника, який визнає безпосередній вплив національних ландшафтів на стиль письма, що органічно визріває, «навіває на думи насіння поезії та чар», складаючись у витвори народної епіки. Знов-таки, в їхній побудові і сюжетичці найважливішими були не етнографічна скрупульозність, фактологічна точність, а сама аура, що йде від поетизації й зухвалого переплетіння, мовляв, священного і мирського. Адже традиційні топоси відьомства, чортівні подано в нетривіальній обгортці, в площині «психологічних та міфологічних засад, антропологічної поетики образу відьми та її наснаження культурно-історичним, національним досвідом» (Chyk 2018, 127).

Демонологічна тема розвивається невідривно від історичної, підсилюючи її звучання й укрупнюючи риси характерництва Кирила Келепа як персоніфікації пасіонарної ролі козаччини в українській історії. Ба більше, підкреслюється навіть певна подібність між інфернальними силами і козаком-характерником, який «знався з відьмами, з чортами, нічого на світі не боявся – правдивий був запорожець!» (Storozhenko 1957, 81). Ця подібність перетворюється у повну тотожність у сновидній реальності, коли спостережувані героєм у пуші, біля ставу потойбічні явища сприймаються як щось цілком нормальне, взяте зі справжнього життя. Чорт уявляється як «високий козак у кармазиновім жупані, в чорних оксамитових штанях і жовтих чоботях... такий з нього чуприндир, що кращого не знайти і у коші!» (Storozhenko 1957, 82). Начебто звичайною дівчиною виглядає справжня, хоч і з принуки, відьма Одарка. Проте, це значною мірою екзотизоване побутописання з вказанням навіть етнографічних деталей повсякчас перебивається напівфантастичною аурую, мареннями й увижаннями, міфологізацією, насиченою метафорикою. Таке сусідство стилів притаманне якраз химерній прозі, яка намагається вивести читачке сприйняття поза межі буденності, очуднити світ за допомогою кон-септизму, власне барокового принципу складного багаторівневого поєднання часопросторів і вимірів буття.

Одивнення виникає на межі сну і бадьорості, коли герой, задрімавши в кущах, відчуває якусь потойбічну виштовхувальну силу, дію начебто якогось наслання, гіпнозу. Образ «козака у кармазиновім жупані» подвоюється, поширюється в численних копіях, виявляючи свою поліморфічну природу. Це незвичайний козак, щось середнє між бісом і справжнім характерником. Та й загалом уся картина наповнюється дивовижним пантеїстичним світлом, в якому прекрасне й потворне, людське й диявольське, внутрішнє й зовнішнє зливаються, утворюють усепроникну єдність. Після бісівського поцілунку відчуття героя описано так:

- (1) так по усій пуші луна і пішла; дерева заколихались, гілля до гіллі прихилилось, затуркали горлиці, і мого діда нахилило до землі, – якось губи засвербіли, а тут де не взялась жаба, плиг! – і не схаменуєсь, як чоломкнув бісову тварюку. І щоб ви думали? Так йому зробилось весело на душі, мов гарну дівчину у ясне око поцілував! (Storozhenko 1957, 83).

Фантазійні ефекти створюються передусім антропоморфізацією демонологічного і тваринницького світу, причому на тлі достатньо описаної людської подоби чорта впадає в око відсутність акцентів на зовнішньому вигляді запорожця. Крім того, між відьмою і жабою теж встановлюються подібності, сингармонізм тактильних відчуттів, тілесної рецепції. На думку С. Павлунік, залицяння чорта до Одарки мають «ефект дзеркального відображення»,

втілюються як «метафора недозволеного контакту між Кирилом і жінкою». Тому «опис чорта – це насправді опосередкований опис самого Кирила. Чорт відображає його приховану сексуальність, його плотське бажання, що прорвалося крізь *заборонні механізми несвідомості*» (Pavlunik 2006, 31).

Пантеїстична аура посилюється введенням мотивів тілесності, еротизму, що корелюють з демонічним началом, увиразнюють, акцентують його надприродні властивості. Розчиненість тілесного у всесвіті додатково маркується рослинним і зооморфним кодами, співвіднесенням з ними людської подобі. Експресія досягає найвищого ступеня на тлі водної стихії, амбівалентної субстанції, міфопоетичного уособлення хаосу і космосу, Ероса і Танатоса, актуалізованих у творі на рівні «конструктивного контакту з вітальними, ладотворчими силами світла» і водночас як «джерело прихованої загрози», «пристанку найнебезпечніших демонів» (Kis' 1996, 106-107). З урахуванням того, що роздягнена Одарка більш скидається на русалку, ніж на відьму в точному розумінні слова, органічність водного середовища з відповідною містичною аурую не викликає заперечень. «Місяць, як скреблом, окотив біле її тіло; уся – як виточена, а довга коса, чорна, як гадюка, так і обвивається круг тонкого стану і аж до повних литок достає» (Storozhenko 1957, 83). Щоправда, наявність у неї та її коханця хвостика остаточно розвіює сумніви приголомшеного козака. Він спостерігає за справжньою містерією зваби відьми чортом, що вдається до всіх можливих «пекельних» клятв і «божінь» («Як він, гаспидів син, кумедно божиться»).

У цьому невеличкому епізоді бачимо притаманну бароковій естетиці орнаментальність, дифузію, підвищену проникність елементів, змішування поганського і християнського, грішного і праведного. Гарантом укладеної між представниками інфернального світу угоди виступає характерник Кирило, чий образ теж подвоюється, бо в очах відьми він «п'яниця і розбишака», а чорт, навпаки, обстоює його християнську сутність. Втім, демон вдається до оксиморону в розгадуванні запорожця: «немає найчистішої душі, як у тих гаспидових синів». Це майже формульне визначення є прочитаною навспак, наведеною вище віддзеркаленою метафорою, якою козак охрестив чорта. Отже, навіть усередині цих лаконічних характеристик сенси не узгоджуються, розподібноються, взаємовідштовхуються, заперечують один одного у край тісних межах висловлювання. Цей принцип взаємовиключення при зовнішній злагодженості фрази заснований на противенствах, без яких не обходиться барокова стилістика. Вона живиться «"синтезою", сполученням культури середньовіччя ("готики") та ренесансу», «скомплікованою різноманітністю» їх елементів, відтісненням антропоцентризму теоцентризмом, переосмисленою в християнській площині античністю (Chyzhevs'kyu 1956, 250).

Принцип противенств, суперечливої єдності буття пронизує всю міфопоетичну картину, побудовану на парадоксах, взаємозамінності і рухливій

плинності природних стихій. Вода у ставку біля відьми замерзла, а біля чорта кипить («бульбашки схоплюються»), що пояснюється її амбівалентністю, співвіднесенням із силою кохання, ставленням до нього різних представників потойбіччя. Продуктивна родюча здатність води також пов'язана з її «пренатальною» функцією, зв'язками ембріогонії з космогонією в пам'яті колективного несвідомого (Торогов 1995, 583). Скріплення шлюбної угоди відразу увінчується дивовижним народженням чортеняти: «з рук щось плюсь у воду, задригало ніжками та й пірнуло». До цієї справді нетривіальної події запорожець застосовує фігуру мови зі значенням нарощування, подвоєння, дублювання як ефектів посилення впливу, акцентування в побаченому *чудасії*, притаманних цьому паралельному світові особливих сенсів тілесності. «Ну, не *бісові* ж тобі й *чорти*, – подумав дід, – які вони плодючі! Тільки за руки подержались, уже й чортеня привели» (Storozhenko 1957, 85). Типові для барокового письма і доречно використані повторення, дублювання семантично близьких слів сприяють згущенню змісту, розкручуванню сугестивної спіралі.

Проте цей язичницький світ з усією нижньою міфологією підпорядковується християнській ідеї спасіння, місії, покладеній на характерника Кирила. Обудження від зачарування побаченим настає одночасно з прагненням Одарки повернутися до Бога, усвідомленням своєї чужості в інфернальному світі. Нарация повертає в бік сходження до втіленого у Святих Горах сакруму, символу праведного життя і протистояння темним силам. На цьому шляху вивершується й характерництво запорожця, який, подолавши тимчасовий страх, вступає з чортом у біблійний диспут, вдається навіть до навмисної брехні, вигадок, плутанини аби довести істину. Полеміку побудовано за принципом парадокса, логічного виключення і можливого суміщення незіставних категорій гріха і чеснот. Колізія загострюється в момент фатального нерозуміння того, як можна губителю християнських душ сприяти духовному спасінню. Пропонування дідом кон'юнктурної угоди, його кмітливості і прагматизм скеровує розсудливе приборкання чорта, частково інтегрованого в побут, суспільство з метою неприродного для нього служіння людям: «не великий гріх спасти одну душу, а там покаєшся та десять загубиш, то тебе ще й по головці поглядять» (Storozhenko 1957, 86).

Ясна річ, подібні хитрощі й виверти з'являються не на порожньому місці, а закорінені в антитезах і парадоксах українських барокових проповідей. Подібна стилістика підриває зсередини мовлення, переводячи його в площину комічного, розважального, глузливого. Адже в сміху криється енергія подолання страху навіть перед сатаною, тому діалог розвивається за принципом обдурювання, зухвалого переконання, маніпуляції свідомістю. З обдурюванням пов'язане профанування, зниження, осмішування, здавалося б, страшної інфернальної сили. Ця стилістика помітна в проявах тілесної поведінки: «чорт почухав потилицю і згодивсь». Запорожець, глузуючи і сміючись, вдається

до гри, умовно інкорпорує чорта в *своє* товариство, навіть співчуває йому, намагається пізнати природу його кохання, зрозуміти, яке в нього серце. Він використовує нестандартні, хитрі, улесливі ходи, знову ж таки застосовуючи проявлене в оксиморонах парадоксальне мислення: «чом доброму чорту не допомогти!».

Цілком природно для химерного письма з підлещувань, обдурень і удавань чорта також народжується протилежна їм героїзація козацтва, вивищення характерництва як націєтворчого складника. Запорожців навіть із пекла виганяють за брутальне поведження, справжній «гармидер» як загрозу для потойбічного світу. Причому міфопоетична інтерпретація тут поєднується з історіософськими роздумами, коли кепкування, сміх і веселощі разом із питвом гарячої смоли, спаленням себе на сковороді співвідносяться з конкретними подіями національної минувшини. Навіть жорстокості ляхів не змогли зламати спеченого в мідному бичу Наливайка. Проте цілком у душі химерної антитетичності чорт натякає на мороз у пеклі як дієвий засіб приборкання січовиків.

Слід зауважити, що в цьому діалозі відтворено, так би мовити, постміфологічну ситуацію, віднесenu до плюсквамперфекту, найдавніших часів, відокремлених абсолютною епічною дистанцією, коли великий грішник Марко «товкся по пеклу». Легенда про нього присутня в згорнутій формі як нагадування, палімпсестне утворення, спосіб естетизації козацької міфології в ідеологічному вимірі. У часопросторі розповідання запорожці – це звільнені, випробувані й загартовані очищенням від гріхів герої з посттравматичним синдромом, щоправда, притлумленим комічною тональністю нарації. У міжтекстових зв'язках виявляються палімпсестові відклади записаного у XVIII ст. барокового оповідання *Марко Пекельний*, що у вертепній формі показує каяття у гріхах катованих запорожців і намагання повернутися до Бога. Апокрифічне тлумачення спалення Марком бісів у пеклі і звільнення з нього запорожців дозволяє зрозуміти вільне, неупереджене повоження Стороженка з матеріалом, віртуозне його використання в строкатій стилістичній суміші химерної прози. Слушну думку І. Ісіченка про твір XVIII ст. уповні можна прикласти до «Закоханого чорта»: «Попри бурлескную форму, твір виконує важливу функцію утвердження козацького етосу...» (Isichenko 2011, 467).

До речі, бурлескно-травестійні принципи відтворення міфологічного матеріалу стирають жорсткі кордони між потойбіччям і посеїбіччям, перетворюючи сакральні перетини між світами на звичайну мандрівку, руйнуючи табу і недоторкані з точки зору релігії речі. Тому Кирило Келеп – цілком трансгресивний тип персонажа, скорше варіант культурного героя, що, перебуваючи в міжсвітті, проявляє надзвичайно протейстичну здатність долати перешкоди, об'єднувати, відновлювати втрачені зв'язки з колективом. Історичні сенси характерництва, його національно-культурні потенції відчув Д. Донцов:

Можна сміятися з цієї війни запорожців з чортами, та не можна сміятися з того, що називалося їх характерництвом. Україна, і спеціально Київ, здавна славився як земля ворожитів, ясновидів, вішунів – людей обдарованих темною силою ясновидства, пророкування, містерійним даром бачити невидиме, майбутнє і бути з ним в контакті (Dontsov 2010, 335-336).

2. Химерність як стиль, поетика, ідеологія. Топологія українського пекла

Для порівняння в епічному «торсо» того ж таки Стороженка *Марко Проклятий* безпосереднього контакту між світами немає, натомість бачимо моторошне змалювання пекла за традицією «барокової готики» (термін Д. Чижевського). На відміну від епічної дистанції в *Закоханому чорті* тут маємо часопросторову модель *praesens*, покликану створити ефект присутності разом із переживанням *тут* і *зараз* емоційно-тілесного досвіду. Сугестивність інтенсифікується введенням в атмосферу ініціації, *переродження/відродження*, через яке поетапно проходить герой. Потрапивши на *той* світ за допомогою чарівного зілля, він опиняється в цілком френетичній атмосфері з властивими їй несамовитістю і шаленістю. Використання відповідних лексико-семантичних одиниць, стилістичних засобів посилює цей ефект: «загурколіла і заворушилась підмною земля, заколихався камінь, щось загуло, і мене разом потягнуло в глибину...» (Storozhenko 1957, 354). Простір деформується передовсім шляхом сплющення горизонталі й вертикалі, впливаючи при цьому на тілесні рухи героя в замкненому, відмежованому «пекельними воротами» антисвіті. Марко падає на розплавлені жаром ворота, вириває їх і починає трощити бісів, використовуючи чорта-патера замість келепа (асоціація з прізвиськом запорожця в *Закоханому чорті* лише увиразнює риси характерництва). Фізичним діям відповідає психічний стан: «дуже-таки розлютувався і сам себе не тямив». Він перевертає казани з грішниками і гарячою смолою, знаходить загублені ним душі рідних і, насамкінець, опиняється в чортячому вихорі, що виштовхує його на землю. Відтворена Стороженком ініціація нав'язана і підказана у мотто до твору словами з народної приказки: «Товчеться, як Марко по пеклу».

Втім, не лише тілесні дії, а й внутрішній духовно-інтелектуальний досвід, сповнений історичних сенсів, постає невід'ємною частиною ініціації. Адже цьому «антигероеві», «створеному на засадах альтернативності героєві-святому» (Isichenko 2011, 464), відкривається істина, щось на зразок таємного знання, варіанту герметизму у вигляді підслуханої релігійно-політичної змови проти польсько-українського братерства. Задумана в пеклі і керована самим Фарнагієм, вона згодом стає історичною реальністю, що зумовлює руїницькі тенденції й регресивні ухили національного розвою. Тому ніч в пеклі постає

розгорнутою ініціаційною метафорою, аналогом очищувальної подорожі в потойбіччя, за яким слідує розкодування його сенсів. Просякнута історизмом міфопоетична картина вписується в складну «топологію українського аду» (О. Забужко) як аналітику, інструмент антропологічної поетики, бо ж «мандри трагічного героя дали змогу авторові розбудувати антигерметичний дискурс повісті...» (Pohrebennyuk 2008). Безумовно, йому це вдається, в тому числі за рахунок насичення зображення сугестивними ефектами. Навіть звуження простору між посеїбіччям і потойбіччям («дупло», «щілина») не просто стандартний топос літературної готики, а й надважливий антропологічний хід, навіяний передочікуваннями, передчуттями, наближенням до відкриття таємної істини. «Сугестуюча роль «входу в пастку» значно вища від «небезпечної подорожі...». Аналізуючи емпатію реципієнта, В. Вацуро зауважує: «Сугестія в готичному романі постає, таким чином, психологічним фактором – але це не психологія характерів, а психологія ставлення читача до тексту» (Vatsuro 2002, 183-186).

Дещо по-іншому розв'язується питання впливу в *Закоханому чорті*, де немає жорсткої межі вимірів буття, а замість моторошного, жахливого потойбіччя маємо інкорпорований у повсякдення напівкомічний, подекуди жалюгідний світ нижчої демонології. Стороженко відійшов від достеменності описів пекла в барокових каталогах, транспонувавши їх у більш лабільну романтичну стилістику, невід'ємну від національного міфотворення. Подолавши межі чистої етнографії, прозаїк з'єднує, так би мовити, плюсквамперфект і *praesens*, переакцентує народні інтонації з «ось як воно в нас було» на «так воно є». «Саме тому фантастичне у Стороженка – хоча й не звичне, але нормальне: для оповідача, а отже, і для читача» (Nazarenko 2019). Воно є головним знаряддям химерності як чудернацького плетива уявного і реального, провідником дивовижного в побутовій структурі, естетичним інгредієнтом життя. Цілком природним для запізненого романтизму письменника був запозичений ним вертепний образ запорожця, який, перетворюючи чорта на об'єкт антропологічних дослідів, піддає його суцільному профануванню, осмішуванню. Л. Ушкалов простежує різноманітні прояви, маски і обличчя доволі строкатої на українському ґрунті нижньої демонології: це і патериковий чорт у вигляді чорного пса, і коханець-перелесник, і страшна потвора, і «українсько-польський Фауст» пан Твардовський, і наскрізь комічний, приручений гоголівський «красень» (Ushkalov 2015).

Видається, Стороженкові імпував збірний образ нечистої сили як утілення поетичної топології, інструменту різнояких метаморфоз і трансформацій. Сусідство реального і фантастичного, зумовлений архаїкою синкретизм, практична нероз'ємність комічного і моторошного створює особливу візуалізацію світу, примхливі орнаменти рослинних і зооморфних елементів, з яких складаються чудернацькі видава з рухливою

плинністю, дотиковими відчуттями, гідною подиву поведінкою природи. Стороженкові близька симультанність, суміщення в межах одного сценічного майданчика декількох часопросторів, продукування на рівні художньої цілості «підтекстових, кількоплощинних читань, творень на трьох рівнях: високому, середньому, низькому бароко» (Shevchuk 2005, 681). Таким багаторівневим постає ліс, утілення проміжкового ініціаційного простору, в якому людське, демонічне і природне взаємодіють у пантеїстичній всепроникності. З куців виглядає лісовик із зеленою бородою, вовкулака в червоному поясі, стрибають і кланяються упирі в німецьких вузьких штанцях та безліч «чортенят», «діток» чорта Трутика, яких він знайомить із запорожцем, своїм «сватом». Окрему увагу приділено зооморфній подобі цих істот:

- (2) [...] бісенята, поки ще молоді, то зелені, як осітняги, - нема у їх ні ріжків, ні кігтів. Та й втішні ж, розказував: бігають, крутяться, плигають, як жаби, граються, як кошенята: пірне у воду, а ніжки висуне з болота та й дрига (Storozhenko 1957, 89-90).

Вода, лісові хащі, дружня прогулянка запорожця з чортом на тлі розваг інфантильних істот насправді створюють потужний фантазійний ефект, позбавлений похмурості, фатальної безвиході, психологічного зціпеніння. Світ нижньої демонології відтворено з опертям на сміховинні традиції як «найважливішу ознаку української химерної прози, в якій «чортівня», «марення», «химери» змальовані м'яко, гумористично, і зовсім не страшні, а сприймаються як щось натуральне і звичне» (Shevchuk 2004, 22). Стороженкові близький пантеїстичний світогляд, заґрунтований на міфологічній партиципації, тотальній співпричетності противенств, містичній спорідненості людини з тотемом, психологізації речей і предметів, природних явищ, усвідомленні їхніх глибинних зв'язків із колективними емоціями.

Кульмінацію зооморфних підмін, природної мімікрії маємо в перетворенні чорта в коня, а відьми в хортицю. Чудесні помічники запорожця, звісно, зі своєї цілком міфологічної субстанції випромінюють ідеологічні сенси, тісно зрощені з формами стильової репрезентації. Дається взнаки поетика синестезії, яка набирає обертів у химерному письмі як поєднанні фольклорної образності, барокової гротесковості і літературної романтики. «А кінь, матері його біс, як намальований: шерсть на йому блищить, як броня, шия, як у лебедя, із очей іскри сиплються, а із ніздрів полум'я паше». Невдовзі цей бісів кінь у розшитій золотом і самоцвітами збруї стане «сердешним», «бідолашним», «хоч у рябка очей позичить», чортом, справжнім «наймитом», «крепаком» запорожця (Storozhenko 1957, 94, 96). Ще пізніше кінь перекидається у птаха, якого розшматували гайворони, залишивши після нього лише пір'я.

Складний зооморфізм зумовлений накладанням на міфологічні уявлення про швидкісного крилатого коня вимірних національною концептосферою історіософських сенсів, кореляцій зі степовим простором, відкритим, безмежним, як споріднена з ним волелюбна козацька душа. Кінь – це медіум, «посередник між двома світами, а мандрівка на ньому часто є експлікативним зображенням трансферної переміни світів» (Danylyuk-Tereshchuk 2009, 54). Амбівалентність цієї знакової постаті українського бестіарію, належність до міжсвіття, кровний містичний зв'язок із козаками визначає «"архітектоніку" надзвичайних якостей коня» (Kurylenko 2017, 133), транспонування тотемних, анімалістичних вірувань в емоційний вимір української душі. Відчуваючи внутрішню єдність із конем, дід репродукує засновану на етнопсихічному стереотипі, практично доведену до автоматизму модель поведінки. Стан замилювання «вороним арабським огером» є проявом афектаційної сугестії, під впливом якої справжній запорожець готовий проміняти дружину на люльку й тютюн, а тим паче на «доброго коня». Емоційне піднесення, очевидно, пов'язане і з тим, що кінь є «всесвітнім символом психічної енергії, яка слугує людським пристрастям» (Zhyul'en 1999, 223). З «архітектонікою» бестіарію пов'язані кентаврничні поєднання й модифікації, в яких асоціації, палімпсестні навіювання, кількاظлощинність нарації *проявлені* з особливою концентрованою. Поряд із дивовижним конем стрибає, як ластівка, не доторкуючись до землі, «біленька хортиця». Хорт – це мисливський собака, а за часів Київської Русі так називали ще й вовка. Таке неоднорідне зооморфне сусідство довкола запорожця підкреслює його характерництво, згідно народної усноповідної традиції здатність перетворювати людей на тварин, та й самому перекидатися вовком. Хай там як, але виведені фантазійні образи і справді складні, навіяні численними нашаруваннями, фольклорною архаїкою, символічними кодами і надаються до прочитання крізь призму сугестії...

Буквально випаровування в повітрі демонічного коня-птаха цілком закономірне в ланцюгу перетворень, якісної зміни напрямку та інтенсивності руху від швидкісного (фантастичного) подолання географічних кордонів до повного зникнення його тілесних ознак. Від кремезного крилатого коня на кшталт давньогрецького Пегаса залишаються лише шматочки м'яса, а згодом – цілковита нульова субстанція, рознесене вітром пір'я. Цей перехід матеріально-тілесного в *ніщо*, в порожнечу виглядає порушенням барокового синтезу анімізму з органіцизмом, тобто розподібненням душі і тіла і навіть їх остаточним відриванням одне від одного в процесі подальших перетворень, перевтілень, метемпсихозу. Ж. Дельоз, обґрунтовуючи філософію *складування* матерії в бароко і пов'язаний з нею естетичний принцип *складки*, відзначає:

Організми все ж таки самі собою не змогли б мати причинної підстави безкінечно складуватися і продовжувати існувати навіть посеред праху, якщо б вони не мали душ – єдностей, від яких невіддільні організми і які самі невіддільні від останніх (Delez 1997, 22).

Отже, в оповіданні Стороженка метемспихозу не відбулося, чортovinня разом із напівстрашними, напівкомічними маревами безслідно зникає, язичницький пантеїзм розчиняється, поступаючись християнській образності. Притаманна химерному письму сила сугестії зменшується, перетворюючись у схематизовані риторичні конфігурації патерикової літератури. В її рамцях народжується родинний наратив з ідеалізацією старосвітщини, прославлянням заснованого на християнській моралі патріархального ладу, героїзацією козацтва.

Висновки

Естетична продуктивність запізнілого романтизму О. Стороженка виявилася надто ефективною в утвердженні засобами сугестивного письма козацького міфу як ідеологічного конструкта національної історії. Цей міф інтенційовано в структуру письма, його стилістичне орнаментування фольклорними і бароковими елементами дається взнаки в моменти укрупнення, універсалізації й архетипізації козацтва як культурно-історичного типу ренесансної доби української історії та державотворення. Ясна річ, мовлення, риторичні виверти, фантазійні стилізації містять синергію одивнення/очуднення, активізації історичної ностальгії, оживлення її антикварних вкраплень на тлі соціальності селянської епіки середини ХІХ століття. Химерність несе ще й алегоричне навантаження, кодуючи й притлумлюючи *ідеологічні сенси*, про які писати відкрито не завжди випадало з тих самих ідеологічних причин. У цьому й полягає феномен Стороженка, який потребує перепрочитання в русі від позірної старомодності до неочікуваних модерних акцентів, створених навіюваннями, алузіями, нав'язливими мареннями, породженими прецедентністю або ж питомою *палімпсестністю* української народної культури.

Бібліографія

- ADORNO, T. (2002), *Teoriya estetyky*. Kyiv. [Адорно, Т. (2002), *Теорія естетики*. Київ.]
ВАХТИН, М. (1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva. [Бахтин, М. (1979), *Эстетика словесного творчества*. Москва.]
ВАРТ, Р. (1989), *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*. Moskva. [Барт, Р. (1989), *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва.]

- BIGUN, O. (2020), *Khrystyyans'kyu kordotsentryzm Tarasa Shevchenka*. [Бігун, О. (2020), Християнський кордоцентризм Тараса Шевченка.] In: *Przegląd Wschodnioeuropejski*. XI/1, 241-250.
- СНУК, Д. (2018), *Zhanrovi systemy ukrayins'koyi ta anhliys'koyi prozy kintsya XVIII – seredyny XIX st.: problemy typolohiyi ta poetyky: dys. ... d-ra filol. nauk: 10.01.05*. Кууів. [Чик, Д. (2018), Жанрові системи української та англійської прози кінці XVIII – середини XIX ст.: проблеми типології та поетики: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.05. Київ.]
- СНУЗНЕВС'КУУ, Д. (1956), *Istoriya ukrayins'koyi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)*. N'yu-York. [Чижевський, Д. (1956), Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк.]
- DANYLYUK-TERESHCHUK, T. (2009), *Fol'klorno-mifolohichnyy obraz chorta v khudozhnnyy ploshchyni tvoriv Oleksy Storozhenka*. In: *Mifolohiya i fol'klor*. 2-3 (3), 49-57. [Данилюк-Терещук, Т. (2009), Фольклорно-міфологічний образ чорта в художній площині творів Олекси Стороженка. В: Міфологія і фольклор. 2-3 (3), 49-57.]
- DELEZ, Zh. (1997), *Skladka. Leybnits i barokko*. Moskva. [Делез, Ж. (1997), Складка. Лейбниц і барокко. Москва.]
- DONTSOV, D. (2010), *Literaturna eseyistyka. Drohobych*. [Донцов, Д. (2010), Літературна есеїстика. Дрогобич.]
- ISICHENKO, I. (2011), *Istoriya ukrayins'koyi literatury: Epokha baroko (XVII-XVIII st.)*. L'viv. [Ісіченко, І. (2011), Історія української літератури: епоха Бароко (XVII-XVIII ст.). Львів.]
- KIS', O. (1996), *Divchyna rusalka: zvaба bezodni (implitsytnyy kod)*. In: *Studiyi z intehral'noyi kul'turolohiyi. Thanatos*, 105-112 | [Кісь, О. (1996), Дівчина русалка: зваба безодні (імплицитний код). В: Студії з інтегральної культурології. *Thanatos*, 105-112.]
- KRALYUK, P. (2016), *Kozats'ka mifolohiya Ukrainy: tvortsi ta epihony*. Kharkiv. [Крالیук, П. (2016), Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків.]
- KURYLENKO, D. (2017), *Zhanrovo-styl'ova polifoniya prozykintsya 50-70-kh rr. KHKH st. (na prykladi romanu O. Il'chenka "Kozats'komu rodu nema perevodu, abo zh Mamay i Chuzha Molodytsya", dylohiyi V. Zemlyaka "Lebedyna zhraya" ta "Zeleni mlyny")*: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Кууів. [Куриленко, Д. (2017), Жанрово-стильова поліфонія прози кінця 50-70-х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодія», діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини»): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ.]
- NAZARENKO, M. (2019), *"Krim Kobzarya". Oleksa Storozhenko*. [Назаренко, М. (2019), «Крім Кобзаря». Олекса Стороженко.] In: <https://kyivdaily.com.ua/oleksa-storozhe> (accessed: 10.12.2020).
- OKARYNS'KYU, V. (2015), *Kozakofil'stvo yak ukrayins'ko-pol's'ka nonkonformists'ka subkul'tura pershoi pershoi tretyny XIX stolittya*. [Окаринський, В. (2015), Козакофілство як українсько-польська неконформістська субкультура першої третини XIX століття.] In: *Oriens Aliter: Časopis pro kulturu a dějiny střední a východní Evropy*. 1, 50-72.
- PAVLUNIK, S. (2006), *"Zakokhanyy chort" Oleksy Storozhenka ta "Zakokhanyy dyuavol" Zhaka Kazota: sproba komparatyvnoho analizu*. In: *Slovo i Chas*. 9, 27-34. [Павлунік, С. (2006), «Закоханий чорт» Олекси Стороженка та «Закоханий диявол» Жака Казота: спроба компаративного аналізу. В: Слово і Час. 9, 27-34.]
- ПОНРЕБЕННИК, В. (2008), *Tradytysyna ukrayins'ka kul'tura u tvorchosti Oleksy Storozhenka*. In: *Ukrayins'ka literatura v zahal'noosvitnii shkoli*. 4, 2-7. [Погребенник, В. (2008), Традиційна українська культура у творчості Олекси Стороженка. В: Українська література в загальноосвітній школі. 4, 2-7.]
- SAYENKO, V. (2004), *Apokaliptychnyy zvir izseredyny. Poetyka zbirky U cherevi apokaliptychnoho zvira*. In: *Ukrayins'ka mova ta literatura*. 31-32, 383-384. [Сасенко, В. (2004), Апокаліптичний

- звір із середини. Поетика збірки У череві апокаліптичного звіра. В: Українська мова та література. 31-32, 383-384.]
- ШАМРАЙ, А. (1930), *Ukrayins'ki opovidannya Oleksy Storozhenka*. In: Storozhenko, O. *Tvory: u 3 t. T. 1. Kharkiv | Odesa*, 7-56. [Шамрай, А. (1930), *Українські оповідання Олекси Стороженка*. В: Стороженко, О. *Твори: у 3 т. Т. 1. Харків | Одеса*, 7-56.]
- ШЕВЧУК, В. (2005), *Muza Roksolans'ka: Ukrayins'ka literatura XVI-XVIII stolit': u 2 kn. Kn. 2. Rozvynene baroko. Piznye baroko*. Kyiv. [Шевчук, В. (2005), *Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть: у 2 кн. Кн. 2. Розвинене бароко. Пізне бароко*. Київ.]
- СТОРОЖЕНКО, О. (1957), *Tvory v dvokh tomakh. T. 1*. Kyiv. [Стороженко, О. (1957), *Твори в двох томах. Т. 1*. Київ.]
- СВИДЗИНСЬКИЙ, А. (2008), *Synerhetychna kontsepsiya kul'tury. Luts'k*. [Свідзинський, А. (2008), *Синергетична концепція культури*. Луцьк.]
- ТОПОРОВ, В. (1995), *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo*. Moskva. [Топоров, В. (1995), *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва.]
- УШКАЛОВ, Л. (2015), *Shcho take ukrayins'ka literatura. L'viv*. [Ушкалов, Л. (2015), *Що таке українська література*. Львів.]
- ВАЦУРО, В. (2002), *Goticheskiy roman v Rossii*. Moskva. [Вацуро, В. (2002), *Готический роман в России*. Москва.]
- ЗАБУЖКО, О. (2009), *Shevchenkiv mif Ukrayiny. Sproba filosofs'koho analizu*. Kyiv. [Забужко, О. (2009), *Шевченків миф України. Спроба філософського аналізу*. Київ.]
- ЗЕРОВ, М. (2003), *Ukrayins'ke rys'menstvo*. Kyiv. [Зеров, М. (2003), *Українське письменство*. Київ.]
- ЖЮЛЬЕН, Н. (1999), *Slovar' simvolov. Ural*. [Жюльен, Н. (1999), *Словарь символов*. Урал.]