

"ВЕРТЕП" АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА ЯК МНОЖИННА СТРУКТУРА

У статті зроблена спроба прочитати повість А. Любченка "Вертеп", використовуючи постструктуралістський досвід праць Р. Варта, а саме - текстуальний аналіз. Таким чином, увага дослідження зосереджена на інтерпретації композиційної структури, мотиву життя і смерті та нарративних особливостях твору.

Одним із найпомітніших явищ вапліянської прози, а також і творчості Аркадія Любченка 20-х років стала лірична повість у новелах — "Вертеп". Тут письменник спробував філософськи осмислити соціальні процеси в країні після буремних визвольних змагань, синтезувати естетику романтики вітаїзму зі світоглядом нової людини. В цьому невеличкому за обсягом творі А. Любченко зміг передати дух епохи в єдиному і множинному, розгорнув ідею часу й простору як континуум вічного у змінному, взаємодії активного і пасивного способів екзистенції. "Вертеп" написаний мовою відтінків, тонких мазків, в яких сутність ліричного образу маніфестується з музичністю його словесного, звукового й синтаксичного вираження. Поліфонічне звучання мотивів, продовження чи орнаментальне повторення їх у кожній новелі справляють враження вміло оркестрованої фуґи. Так, із новели в новелу переходить мотив життя і смерті, набираючи шораз нового звучання, нової інтерпретації, філософського тлумачення, хоча подеколи він поступається місцем другорядному і сам слугує тлом конкретного соціально-психологічного спостереження.

Свого часу (себто у 1929-1931 рр.) "Вертеп" Любченка не привернув достатньої уваги критиків [1] і, здавалося, так би й мав піти у небуття. Проте ситуація, що склалася в Україні 1933-1934 рр., спричинилася до того, що жодний твір із "сумнівним" текстом чи підтекстом не міг випасти з поля зору пильної партійної критики, тим паче, якщо це був твір колишнього вапліяннина. За "Вертеп", як і багато інших творів, написаних у добу ВАПЛІТЕ, А. Любченко був змушений критикувати себе та каятися на численних партійних зборах. Головну ваду свого твору Любченко звів до "зараження націоналізмом" [2]. Можливо, саме це сприяло тому, що у 40-х роках Ю. Гаморак [3] та Ю. Шерех [4] звернулись у своїх дослідженнях до проблеми національної ідеї повісті, маніфестованої образом Жінки. Варто зауважити й те, що Ю. Шерех детально проаналізував "Вертеп" в одній зі своїх студій та здійснив загалом вдалі спроби відтворити композиційну структуру твору [4].

У цій статті ми пропонуємо власне розуміння композиційної структури "Вертепу". При цьому виходи-

мо з того, що весь твір (загальний сюжет та множинність мотивів, з яких він складається) був свідомо замкнений автором у "герменевтичне коло" і зіпертий на логіку циклічності. Вихідною методологічною основою інтерпретації будуть слугувати теоретичні та практичні дослідження Р. Варта, які становлять модель текстуального аналізу із членуванням на певні "лексії" та коди, відповідниками яких будуть новели та мотиви повісті. "Розсмикування" тексту на певні мотиви або "ниточки", як висловився Варт, — "невід'ємна частина структурування" [5, 403], яке ми намагатимемося провести, залучаючи для цього нарративну та структурну одиниці аналізу твору.

Звісно, "Вертеп" можна структурувати по-різному, і шоразу це буде інший інтерпретаційний "ключ" до тематично-композиційної будови твору. Наша схема не претендує на універсальність, але, гадаємо, може допомогти повніше збагнути авторський задум "Вертепу".

А. Любченко будує "Вертеп" з одинадцяти фрагментів (умовно — новел), на перший погляд, ніби тематично й сюжетно не зв'язаних між собою. Ці новелки великою мірою самодостатні й динамічні, як кінокадри, завдяки чому витворюється панорамне полотно досить широкого ідейного плану, дії комюлятивно концентруються, а мова персонажів злітовується в "лаконічне багатоголосся". Завдяки макросюжетному рухові "кінокадриків" або, використовуючи одну із назв новели "Вертепу", "ляльковому дійству" перед очима читача розгортається динамічна картина цілої культурної епохи України доби ВАПЛІТЕ.

Слід зазначити, що попри свою назву, повість не має звичної вертикальної вертепної структури, її побудова нагадує радше горизонтальну тривимірну сценографію: посередині — кімната, простір, що його займає оповідач; з правого боку — вікно, з якого видно цвинтар, з другого боку — ліве вікно, що виходить на місто. Крім того, у першій новелі наголошується, що це буде "удосконалений вертеп" [6, 266], який можна "хутенько й легенько пересувати на яку завгодно відстань" [6, 266], — таким чином, автор відверто постулює, що дія може відбуватися у будь-якому місці, до того ж, героями, чи діючими персонажами у цьому вертепі будуть "почут-

тя, думки, окремі слова, окремі образи або й самі жи́вотні істоти" [6, 266]. Зазделегідь визначаючи, що саме буде у центрі уваги оповідача, та уточнюючи сценографію свого вертепу, автор тим самим підводив нас до розуміння власного творчого задуму. А й справді, всі ці новели є наративною сигніфікацією певних ідей у діалогах та ситуаціях. Усе це вельми суголосно теорії Платона про вічний, універсальний і незмінний світ ідей та матеріальний світ, в якому все змінюється і "тече". Проте в художньому світі Любченка "ідейний" план, позбавлений універсальної стабільності, опредмечений *ситуативними* медитаціями або діалогами і втрачає свою платонівську сталість.

Власне, дійство "Вертепу" Любченко замикає в рамки певних "домовленостей" із читачем ("*Слово перед завісою*"). У першій новелі читач-глядач запрошується до гри, правила якої викладаються тут же. Отож, коли перша новела є тим "словом", що пояснює специфіку дійства, настроєвим камертоном і визначником тем повісті, то "*Соло неприкаяної лірики*" - це зачин, засновок власне дійства, в якому читачеві-глядачеві накидається роль креатора-режисера, в медитаціях якого струмують голос і думки первісного наратора. Така стратегія автора дає змогу говорити про творення "відкритого" (за У. Еко) [7] твору, в якому реципієнт стає співавтором. Крім того, не варто забувати, що Любченко у цій повісті створив умови існування для потенційного читача, втягнувши його у гру. Сам автор як скриптор (за Бартом) [8] вписався у текст в образі наратора-конферансьє ("*Слово перед завісою*") та створив власне наратора, крізь призму свідомості якого реципієнт сприймає змальоввану дійсність, тобто створив тип акторального наратора. Останній робить з реципієнта не лише слухача, а навіть виконавця власної волі: "Уявіть собі: просто був такий день, коли ви лишилися на самоті <...> почали чоромусь упорядковувати свого стола <...>, ви одну п'одній ступні повісті - "*Сеанс індійського гастролера*". Зустрічі із уявним Сакья-Муні провокує роздуми та сунатрапляєте ви на кілька блокунів." [6, 269-270]. З цього часу "Ви" є спостерігачем, учасником подій, саме "Ви" мандрує з новели в новелу, "Ви" об'єднує їх, "ви комбінуєте з них, скільки можливо, різні ситуації, одне слово, несподівано й захоплюючи творите якийсь мистецтвобарвний твір" [6, 272]. Тобто реципієнт стає однією з діючих фігур повісті. Автор подбав не лише про свою, а й про читачеву "вписаність" у текст.

"Вертепна" дія починається із третьої новели "*Мелодрама*", в якій відбувається локалізація місця і часу дії. Так, нам повідомляється, що кімната, де знаходиться "Ви", спостерігач, котрий водночас є і всевідаючим оповідачем, розташована на другому поверсі, з її правого вікна видно цвинтар. Вашу увагу привертають, за словами автора, фанфари - похорон, звідси - відповідний музичний супровід. Взагалі слід зазначити, що майже кожна новела "Вертепу" відпінена певною музичною темою. Коли у "*Слові перед завісою*" "Ми-Ви" тільки-но налаштували інструменти, і їх різноголосся ще не складалося в певний мотив, то надалі вони звучатимуть органічно, у відповідному до новелістичної теми емоційному ключі.

Цвинтар, де відбувається дія, існує як частина декорації, це царство мертвих є невід'ємною складовою "Вашого" життя, воно настільки звичне для "Вас", що "Ви" його не помічає, бо сприймає смерть як природне явище. "*Звичайнісінька собі історія — померла в місті людина. ... Місто за цей час уже встигло народити, принаймні, двох нових. Так чому б не хильнути за такий гарний кінець, що завжди є новим, гарним початком?*" [6, 276]. Тому в наступній новелі "*Mistere profane*" "Ви" із властивою молодості енергією та безтурботністю перестрибує через свіжу могилу, яка, за філософською настановою автора, невід'ємна від життя, це навіть певний старт для його розвитку: адже ніщо так просто не зникає і не з'являється. Смерть і життя — одна із провідних, наскрізних тем "Вертепу", яка не підноситься на високі емоційні реєстри, а, навпаки, опрошується, почасти навіть "карнавалізується". Цвинтар із його могилами існує як щось буденне, хоч і непрозоре, така собі химерна смуга в житті, ніби напівзримий учорашній день, що дає життя завтрашньому, також напівуявному дню.

Тема життя-смерті в цій новелі не єдина, крім неї автор функціонально уповноважує образ жінки, надаючи йому символічного сенсу жінки-матері, жінки-Землі, що перегукується з інтенціями Дж. Джойса в "Уліссі" (від цієї новели і далі "вглиб" повісті образ жінки зазнає багатьох трансформацій, наприклад у "*Танку міського вечора*") та, зокрема, із пантеїстичним світоглядом: "...щиросердно вклоняєтесь ви цій запашній персті, що замріяно розляглась перед вами та хоч-не-хоч нагадає вам жінку. Жінку, що мусить болям коритися..., але родити... <...> Ви нараз чуєте, як бринять під ногами й хитаються гони. <...> Ви припадаєте до грудей цілини. Ви наслухаетесь. <...> Яка дивовижна легкість сповняє обох!" [6, 281-282]. Ця ранкова медитація про землю та життя буде продовжена "вечором" наступної новели - "*Сеанс індійського гастролера*". Зустрічі із уявним Сакья-Муні провокує роздуми та сунатрапляєте ви на ще одну тему, а саме: "*Що є початком страждання?*" [6, 283]. Таким чином залучений до активної участі в нараці реципієнт повертається до двох центрових тем: а) смерть і життя; б) жінка. "*Якщо жінка виріє жадобі й народженню, якщо жінка — один із тих найсильніших стимулів, що ніколи не дозволяють зазнати нудного й страшного супокою, то хай живе ця прекрасна жінка! <...> Хай живуть протиріччя, що постійно рухають все вперед! Хай живе чудесна рухома рівновага!*" [6, 285-286]. Ця новела стала ніби містком від застиглого й нерухомого цвинтаря (він з'явиться лише у передостанній новелі) до вічно рухливого міста. Минуле, теперішнє, майбутнє у "Вертепі" (за Ортега-і-Гассетом, людина живе не лише у теперішньому, вона черпає свої сили і з минулого та постійно намагається зазирнути в майбутнє [9]) пов'язуються між собою й опосередковуються реципієнтом, - точніше, оцим ключовим для повісті і безумовно модерним для української прози "множинним наратором". В усіх наступних новелах пануватиме саме множинність креативного начала - обгрунтований життєствердний настрій, активність та оптимізм. Наприклад, у "*Танку міського вечора*" відтворено кольорову мозаїку міста, що вічно живе і дихає

пристрастю, молодістю, снагою. "Воно визнає тільки сміливих і здібних. Воно обдарує ласкою тільки імкливої та енергійних. І воно ненавидить усіх, хто кволі й зневірені" [6, 286-287]. Життєствердне крещендо настрою "Танку" дещо приглушується наступною новелою, а точніше - ригористично врівноважується, адже автор, за нашої прямої участі, не відвертається від теми життя і смерті: ця тема у деяких новелах може існувати як асоціативне, але обов'язково присутнє тло. Так, змальована у "Пантомімі" сюжетно-подієва канва ніби не має нічого спільного із зазначеною темою, однак зима - ця алегорична "смерть природи", протиставлена тут постійному рухові, життю, що вирує навколо. Тут немає нічого статичного, застиглого, а девізом "Пантомімі" слугує така близька кожному читачеві "гермаклівська" рефлексія автора: "все проходить, ...все міняється". Відтак, перехід у наступній новелі ("*Лялькове дійство або повстання крові*") до теми пробудження природних інстинктів, потягів, зумовлених настанням весни, є цілком закономірним. Цей провідний мотив невинного оновлення та продовження життя, що набирає нових обертів, розглиблюється "пікантною" дискусією на тему "*Наша дійсність і проблема статі*" [6, 301] та задекларованим тут кредо жінки (що, до речі, врівноважується у наступній новелі "*Атлетика*" - чоловічим).

Варто зауважити, що брак присутньої подієвості у новелах компенсований їх програмною медитативністю, взагалі дія як така переміщена з виміру дійсності в духовно-інтелектуальний простір сучасності, де авторське "Я" і знаходить собі поплічника в подібні уявного реципієнта - створює самого вертепного "дійства". Власне, інтелектуальні колізії, які розгортаються в умовному-сценічному просторі, насправді "промедитовуються" за імпліцитної участі ре-

ципієнта ("*Mistere...*", "*Сеанс*", "*Танок...*", "*Атлетика*"). Те ж саме відбувається, коли погляд цього "множинного наратора" спрямовується "за вікно" або ж звертається в глибини власної, себто соціальної психології ("*Мелодрама*", "*Пантоміма*", "*Повстання крові*", "*Найменням - Жінка*").

Остання новела дійства "*Найменням - Жінка*" залуговує на особливу увагу. Тут ми повертаємося до стартової точки (мається на увазі новела "*Мелодрама*"), однак циклічний рух часу на цьому не уривається: духовно-психологічне "Ми" ("Ви") розглиблюється далі наявно авторизованими спогадами про минуле літо, осінні дні, про зиму, про жінку, яка була об'єктом спостережень упродовж цілого року. Ми знову повертаємося в цю конкретну весну, до того ж самого вікна, з якого видно цвинтар, бачимо жінку біля могили, яка вже не сама, на чому робиться особливою наголос. Себто закони природи, сталий колообіг пір року імпліцитно поширюються у "*Вертепі*" і на людське життя, що вповні виявляє його по-своєму рятівну циклічність, коли визнати, що суб'єктом медитації був не конкретний смертний автор, а певне множинне "Ми - Ви", що розмикає цикл життя і смерті у буттєву спіраль: весна як відродження всього завмерлого або народження нового, літо — розквіт, осінь — поступове зів'янення, але разом з тим і вперта боротьба за своє тривання, та зима — як образ вічного сну, смерті. Отож, й ідейно, і суто композиційно повість нагадує виток спіралі, і досягається це завдяки модерній "плюралізації" образу автора.

Власне, всі моделі персонажів, ролі образу автора маємо змогу бачити в останньому фрагменті "Вертепу" — "Наказі". У ньому не тільки закріплюється обрамлення, а водночас сублімуються інтелектуально-настрійні імпульси попередніх новел.

1. *Майфет Г.* Аркадій Любченко // Червоний шлях. — 1930. — № 12; *Коряк В.* Художня література на сучасному етапі соціалістичного будівництва // Червоний шлях. — 1931. — № 5-6; *Крицький Р.* Нотатки про художню прозу // Критика. — 1929. — № 9; *Полторацький О.* Аркадій Златоуст // Нова генерація. — 1930. — № 5, № 8-9; *Юринець В.* Інтермедія // Літературний ярмарок. — 1929. — № 5.

2. Archive of A. Liubchenko. - Toronto. Thomas Fisher Rare Book Library. - Bd 3. - F. 23.

3. *Гаморак Ю.* Аркадій Любченко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та української критики XX ст.: У 4 кн. / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко. — К.: Рось, 1995. - кн. 4.

4. *Шерех Ю.* Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) // Друга черга. — Сучасність, 1978.

5. *Варт Р.* Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996.

6. *Любченко А.* Вертеп // Любченко А. Вибрані твори / Вступна стаття, упор., прим. Л. Пізнюк. — К.: Смолоскип, 1999.

7. Див.: *Еко У.* Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996.

8. *Варт Р.* Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996.

9. *Ортега-у-Гассет Х.* Дегуманізація искусства. — М., 1991.

Lesya Piznyuk

"VERTEP" (THE PUPPET SHOW) BY ARCADIJ LYUBCHENKO AS POLYSTUCTURE

In article is made the attempt to read the story "Vertep" ("The Puppet Show") by using the post-structural theory works by R. Barthes. Thus, attention in this research is concentrated at the interpretation of the composition structure, the motive of life and death, and narrative peculiarity of the story.