

Ірина Бестюк  
(м. Рівне)

## НЕОМОДЕРНИЙ «ВАГНЕР» Ю. ПОКАЛЬЧУКА В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ «ВАГНЕРОМАНІЇ» XX СТОЛІТТЯ

Тільки *сильні* люди знають *любов*,  
тільки *любов* дозволяє відчувати *красу*,  
тільки *краса* створює *мистецтво*  
Р. Вагнер [курсив Вагнера. – І. Б.]

Оповідання «Вагнер» (1988) Ю. Покальчука засвідчує неомодерну настанову на пропагування елітарної літератури, що автор-«вісімдесятник» утілює через творчість Р. Вагнера й ранню повість Г. Гессе «Клейн і Вагнер» (1919). Точка перетину повісті Г. Гессе й оповідання Ю. Покальчука – це не тільки інтертекстуальний символізм із творчістю композитора і, як наслідок, техніка лейтмотивів, відлуння волюнтаристської філософії А. Шопенгауера, а й символічні протиставлення просторових локусів Північ–Південь, поетикальний феномен «потoku свідомості» тощо. Оповідання «Вагнер» презентує вітчизняний варіант «вагнероманії» у світовому літературному контексті.

**Ключові слова:** «Вагнер як культурна міфологема», «вагнероманія», неомодерний, лейтмотив, бриколаж, інтертекстуальність, ритуал ініціації, кітч.

**Бестюк І. Неомодерный «Вагнер» Ю. Покальчука в контексте літературної «вагнероманії» XX века.** Рассказ «Вагнер» Ю. Покальчука свидетельствует о неомодерной настановке на пропандировании элитарной литературы, что автор-«восьмидесятник» совершает посредством творчества Р. Вагнера и ранней повести Г. Гессе «Клейн и Вагнер». Точка пересечения повести Г. Гессе и рассказа Ю. Покальчука – это не только интертекстуальный символизм из творчеством композитора и, как результат, техника лейтмотивов, отзвуки волюнтаристской философии А. Шопенгауера, а также символическое противопоставление просторовых локусов Север–Юг, поэтикальный феномен «потoka сознания» и т. п. Рассказ «Вагнер» представляет отечественный вариант «вагнероманії» в мировом литературном контексте.

**Ключевые слова:** «Вагнер как культурная мифологема», «вагнероманія», неомодерный, лейтмотив, бриколаж, интертекстуальность, китч.

**Bestjuk I. Neomoderny «Wagner» Y. Pokal'chuka in the Context of Literary «Vagneromanii» of XX Century.** The story «Wagner» (1988) by Y. Pokal'chuk testifies the neomodern directive on the propagation of the elite literature which author of the eighties incarnates through the creation of R. Wagner

and the early tale by G.Gesse «Klein i Wagner» (1919). The crossing point of the Gesse's tale and story by Y.Pokal'chuk isn't just an intertextual symbolism with composer's creation and as a result, leitmotif technics, echo of voluntary philosophy of A.Shopengower, also it's a symbolic contrasting of spatial locuses North – South, poetical phenomenon of «mind stream» and so on. The story «Wagner» presents native variant of the «wagnermania» in the world literary context.

**Key words:** «Wagner as a cultural mythologema», «wagnermania», neomodern, leitmotif, bricolage, intertextuality, the ritual of initiation, kitsch.

Потенційно музична чи, принаймні, так налаштована, українська літературна словесність має власну самобутню стратегію долучення до культурного дискурсу, зманіфестованого німецьким композитором Ріхардом Вагнером у другій половині XIX ст., що відразу резонувало в літературі порубіжжя XIX–XX ст. та й, власне, в естетиці всього XX ст. під розмаїтими верифікаціями: «культ Вагнера», «вагнеріанство», «вагнеризм як мода», «вагнероманія», «вагнеріанці» тощо. Слов'янський<sup>1</sup> літературний простір fin de siècle-івської епохи не міг не відреагувати на екзальтовану чутливість давньонімецького міфу в інтерпретації Вагнера. Приміром, про бурхливо-захоплену реакцію представників російської культурної еліти пише А. Гозенпуд: «По суті, не було ні одного видатного представника російської культури, який тією чи іншою мірою не відгукнувся на творчість німецького композитора, не взяв активної участі в суперечках про нього. Це Серов, Мельгунов, Одоєвський, Даргомижський, Балакірьов, Ларош, Стасов, Кюї, Мусоргський, Римський-Корсаков, Бородин, Чайковський, Танєєв, Скрябін, Рахманінов, Тургенєв, Л. Н.Толстой, Достоевський, А. К.Толстой, Рєпін, Бенуа, Вяч. Іванов, Блок, Дягілев. У суперечках про Вагнера представлені всі відтінки суджень, контрасти оцінок – від захоплених до різко негативних. Не було тільки сторонніх і байдужих. Можна сказати, що ставлення до Вагнера оприявило своєрідне вираження естетичної позиції того чи іншого художника» [5, 5]. Попри тогочасну російсько-імперську політику маргіна-

<sup>1</sup>Французькі символісти під впливом естетики Вагнера намагалися зруйнувати межу між словом і музикою (Верлен, Малларме). 1885 р. в Парижі починає виходити журнал «Revue Wagnerienne» (засновник Е. Дюжарден), який об'єднав поетів, прозаїків і художників: Вільє де Ліль-Адана, П. Верлена, Е. Шюре, С. Малларме, Ж.-К. Гюїсманса, Е. Фантен-Латура, Ж. Ришпена, О. Редона й ін. [5, 212]. Асимілювати слово музиці намагалися й російські символісти: В. Іванов, А. Бєлий, О. Блок.

лізації України, геокультурний простір нашої держави не залишався на периферії вагнеро-російської комунікації і теж переживав, можливо, і не таку активну й епатажну, інтеграцію концептуальних ідей німецького композитора Ріхарда Вагнера в період раннього модернізму (Леся Українка, О. Кобилянська, «молодомузівець» М. Рудницький, Г. Хоткевич, С. Черкасенко), у літературі т. зв. високого модернізму 20–30-х (П. Тичина, М. Рильський, І. Кочерга та ін.). Як відомо, знаменитою «вагнеріанкою» була Леся Українка (Г. Кисельов, О. Забужко, Я. Поліщук, Р.Тхорук та ін.). Павло Тичина переклав лібрето опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, а зі щоденникових записів поета від 30 липня 1920 р. дізнаємося про його студіювання автобіографії німецького композитора. Приблизно 1919 р. Іван Кочерга написав одноактну п'єсу «Изгнанник Вагнер» [див.: 1] тощо. Евристичне переживання «Вагнера як культурної міфологеми» (осмислення статусу митця; модерна ревізія німецько-скандинавської міфології та середньовічних легенд; теоретичні постулати «твору мистецтва майбутнього» тощо) в художньому тексті – це одна з реалізацій у вітчизняній літературі настанов на «психологічну Європу», національний варіант модерної ідентифікації.

Загалом маємо до справи фактаж небагатий, головню, з літературного життя кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Приміром, 1911 р. в газеті «Діло» анонсується фантастична драма «Непросте» Г. Хоткевича, піар якої, по суті, здійснюється за допомогою брендової семантики – *à la opera Wagnera*: «/.../ цікаве, оригінальне (близьке змістові опери Wagnera)». Художня вартість «гуцульської п'єси», основаної на міфах, зорієнтована на масову дохідливість, проте її міфогенність – і на реципієнта освіченого, на що вказує заголовок твору – «Непросте». Успіх на столичних сценах «гуцульських п'єс» в епоху дискримінації етнографізму можна коментувати словами самого Г. Хоткевича в статті «Гуцульський театр» (1911): «Гуцули принесли на сцену штуку без штучності» [18, 495]. Таким чином, концепт «народ» у модерній літературі реалізується в дусі Р. Вагнера та Ніцше – як сутність діонісійської стихії (Volk). Принагідно зазначимо: концептуальні постулати Р. Вагнера – «взірцевість мистецтва древніх», «синтез мистецтв», «народ», «релігія» – були визначальними у формуванні нової естетики т. зв. модерного міфологізму, або неоміфологізму, в українській літературі початку ХХ ст., що в діахронно-синхронному вимірі розгорталася за принципом спадковості: Вагнер → Ніцше → критики

«Української хати», – і трансформовано відлунувала в художніх текстах.

Наприкінці 1913 р. в № 11 та № 12 журналу «Дзвін» опубліковано драму С. Черкасенка «Казка старого млина». Прототипом головного героя – інженера Вагнера, винахідницька місія якого – перетворити первісний степ на цивілізацію, – можемо розглядати доктора Вагнера, який створив гомункула («Фауст» Гете). Інша номінативно-змістова аналогія: діонісійське алкогольного оп'яніння розчарованого Вагнера (персонажу драми С. Черкасенка) перетинається із песимізмом діонісійського шаленства музики німецького композитора Р. Вагнера, – обоє автори «твору майбутнього», однак якщо цілепокладаюча функція композитора заглиблена у відродження «казки» предків, то наміри інженера передбачають знищення цієї казки.

У фокусі пропонованого дослідження – неомодерна інтерпретація формули *Вагнер як культурна міфологема*, презентована оповіданням Ю. Покальчука «Вагнер» (1988), яке досі залишалося поза увагою літературознавців, попри те, що суттєво доповнює і вітчизняний, і світовий контексти літературної «вагнероманії» ХХ ст. Концепція статті обумовлена особливим статусом оповідання «Вагнер» у творчій спадщині Ю. Покальчука, – воно «випадає» з авторського прозового набуток, у якому домінує художній масовізм типу «камасутри». У художній системі «Вагнера» діють механізми, пов'язані з досвідом Покальчука-перекладача зі світової літератури (головно автури Латинської Америки, звідси тематизація екзотики Бразилії в оповіданні), а також спосіб осмислення у творі «проблем молоді» й «теорії відчуження», які склали сферу наукових зацікавлень прозаїка (маємо на увазі його дисертацію «Проблеми молоді і теорія відчуження у сучасному романі США» (1969)). Не випадково наприкінці 90-х Ю. Покальчук був зарахований до когорти «повернених деміургів» [15], причому літературною візитівкою такої авторитетної номінації стало оповідання «Вагнер», уміщене в «деміургічному» третьому випуску часопису «Плерома».

Револьюційно-мистецькі силогізми композитора улягали постулатам символічної літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., що й спричинило, починаючи вже з другого десятиліття ХХ ст., сприйняття Вагнера як культурної міфологеми. Не дивно, що така пропагуюча рецепція належить самим німцям, починаючи із Ніцше «Казус Вагнера. Проблема музиканта» (1888), – мова про повість Германа Гессе «Клейн і Вагнер» (1919), статтю Томаса Манна «Страждання і велич

Ріхарда Вагнера» (1933). Доречно нагадати біографічні твори про Р. Вагнера, як-от: австрійця Франца Верфеля «Верді» (1923) із жанровим означенням «роман опери», у якому німецькому композиторові відведено роль суперника, такого собі Командора, порівняно з італійським Верді. Ріхард Вагнер як утілення генія народного духу представлений у біографічній повісті «Мейстерзінгер» російської авторки Ф. Оржеховської (1964) тощо.

Знаковий текст в історії літературної «вагнероманії» ХХ ст. – *повість Германа Гессе «Клейн і Вагнер» (1919)*. Художня система повісті, в основі якої поняття «Вагнер як культурна міфологема», – складна модифікація «вагнеріанських» формул і психоаналізу. Гессіанський варіант «вагнеризму» вирізняють такі моделі-домінанти: «лейтмотив “Вагнер”», «театр “Вагнер”», «ефект дзеркала “Вагнер”» і семантика заголовка «Клейн і Вагнер». З огляду на співвіднесеність українського літературного дискурсу 80-х саме з іменем Германа Гессе, розглянемо функціональність окремих моделей.

*Амбівалентний лейтмотив «Вагнер»*. В основі суб'єктивованої прози Г. Гессе – «історія» душі ерудованого й чуттєвого європейця-невротика модерного порубіжжя, а саме: зображення амбівалентності почуттів, для чого прозаїк і використовує модель двох Вагнерів як архетипно суперечливе втілення змісту підсвідомого. У зболеній свідомості самотнього Клейна несподівано зринає спогад подій 20-літньої давності через асоціативну вервечку *Вагнер–музика–молодість–любов*, яка тут же виводить за собою інший асоціативний зв'язок *Вагнер–учитель–убивця* своєї сім'ї; друга модель, як бачимо, теж за своєю суттю амбівалентна – убивцею стає вчитель. Психологема амбівалентності почуттів, ключова для розкриття задуму письменника, – домінуючий лейтмотив: будь-яке переживання озвучується одночасно з його суперечливим значенням. Така оксюморонна логіка лейтмотивів виводиться із творчого методу Р. Вагнера, закоріненого в специфіці його міфомислення; ідеться про креативний потенціал синкретичного способу архаїчного мислення, звідси його ідея синтезу мистецтв у «творі майбутнього» [7]. Суголосно озвучена залежність творчого методу від психодуховних особливостей митця Т. Манном як «трагічна антиномія» від «складно переплетених суперечностей особистості» [13, 159].

Герой Гессе – Клейн – не витримує тенет суспільної моралі, самозаглиблено бунтує проти штучності й фальші етичних норм «міщанства»: в один момент він відчуває, що нав'язувана дисципліна

сковує його свободу («не пускає його в рай»), він утрачає власне «я». Соціальна Маска урядовця, порядного сім'янина, дбайливого батька стає нестерпною; щоб позбутися Маски, Клейн убиває дружину і двоє дітей, краде гроші та втікає на Південь (до речі, мотив утечі в екзотику півдня функціонує і в оповіданні Ю. Покальчука «Вагнер»). Ірраціонально-песимістична філософія Шопенгауера, книга якого є настільною в Клейна, оприявнюється в розгортанні ідеї страждання в міщанському соціумі, поведінка в якому зрежисована емоціями страху: «То был старый, привитый воспитанием и всю жизнь хранимый страх перед тем, что казалось ему развращенностью, перед выставлющей себя напоказ красотой, перед открытым напоминанием об отношениях полов и любовной борьбе» [4, 91]. Амбівалентність переживання – страждання від страху й туга за страхом – в основі людського буття; відповідно, позбутися страждання означає вийти «поза межі болю» – у смерть: «Да, он страдал от страха, от страха перед множеством вещей, перед безумием, перед полицией, перед бессонницей, даже от страха перед смертью. Но всего, перед чем он испытывал страх, он в то же время желал и жаждал, он был полон жгучей, смешанной с любопытством тоски по страданию, по гибели, по преследованию, по безумию и смерти» [4, 133].

*Онейроїдна символіка театру «Вагнер».* Акт самоспоглядання власної руйнівної амбівалентності потверджує символіка сну Клейна: герой заходить до театру з надписом не то «Вагнер», не то «Лоенгрін», де одну жінку вбиває він, а інша – його. У середньовічній легенді Лоенгрін представлений як амбівалентний образ – містично-християнський, про що писав Вагнер: «Середньовічна легенда показала мені Лоенгріна у двоїсто-містичному освітленні /.../» [10, 14]. Проте якщо композитор намагається вилуцтити легенду з християнського змісту, то письменник Гессе, навпаки, експлуатує саме цю амбівалентність: уходження в театр «Лоенгрін» – це самозаглиблений пошук Великої гармонії, – у міфічному розумінні, або пошук Бога – з позицій християнського світогляду. Ідентифікація із середньовічним рицарем Лоенгріном прочитується як благородна місія таємничого й самотнього Клейна в пошуку моральної чистоти – гармонії/Бога/своєрідної Чаші Граалю, що, по суті, виправдовує вчинені вбивство й пограбування.

*Макабрична символіка театру «Вагнер».* Сучасний музикознавець Герман Макаренко називає підґрунтям «філософії музики» ірраціонально-волюнтаристську теорію А. Шопенгауера й розглядає цей

феномен у виправдано спадкоємній послідовності, а саме: А. Шопенгауер → Р. Вагнер → Ф. Ніцше [12]. Власне, ця естафетність А. Шопенгауер → Р. Вагнер підхоплена в повісті Гессе «Клейн і Вагнер», зокрема в драматичному фіналі твору.

На амбівалентну семантику останнього епізоду реципієнт реагує розгублено – суїцид і відбувся, і не відбувся, адже, гасло, із яким Клейн фатальної ночі(!) йде топитися, теж неоднозначне – «Умри з радістю! Живи з радістю!» [4, 145]. Перша версія: з огляду на те, що герой ступає вслід філософії А. Шопенгауера, яка не визнавала самогубство як спосіб вибавлення від страждань, – самогубство не відбулося. Поетику фінального епізоду розглянемо із двох перспектив – психоаналітичної (як процес шизофренії) та міфокритичної (як ритуал ініціації героя). (1) У повісті дієвий психоаналітичний механізм поглинання свідомого витісненим раніше руйнівним змістом підсвідомого – деградація психіки головного героя. «Пірнання в глибини» підсвідомого прочитується як акт шизофренії, – в аналітичній психології вода – символ колективного несвідомого, що підтверджує і момент зникнення часу (за Фройдом, у Воно нема нічого, що нагадувало б про час). (2) Ритуал ініціації водою: Клейн долає етап «символічної смерті», а «нове народження» залишається «за кадром». Реципієнт спостерігає «акт вмирання» в театрі «Вагнер», у якому герой стає свідком найвеличнішого дійства – Космогонії й Есхатології: «Он видел сотворение мира, видел гибель мира, они, как два войска, постоянно двигались навстречу друг другу, никогда не завершаясь, вечно в пути. Мир непрестанно рождался и умирал непрестанно» [4, 144].

Друга версія: суїцид відбувся, з огляду на подібність фінального епізоду повісті Гессе й інтерпретації смерті Трістана Вагнером. К. Гюбнер стверджує, що в «Трістані та Ізольді» Р. Вагнер «корегує» шопенгауерівську систему, що засвідчують щоденникові записи композитора: «Суть справи в тому, аби вказати на неосягнений ніяким філософом, у тому числі й Шопенгауером, зцілюючий шлях цілковитого умиротворення волі через любов» [цит. за: 18, 372]. За Гюбнером, «міфічна Ніч перетворюється тут у якусь метафізичну космічну любов, яка “вивільняє світ” і дарує “високе задоволення” розчинення індивідуальності в єдиному першоначалі» [18, 372]. Мотив такого метафізичного розчинення присутній у повісті Гессе: «Вода лилась ему в рот, и он пил. Со всех сторон, через все органы чувств в него лилась вода, все растворялось. Его всасывали, его вдыхали в себя» [4, 146].

Сакральна темрява ночі, інтегруючи часо-просторові виміри, відображає ідею Вічності, міфогенна формула якої урівнює «безчасся» й «суму всіх часів». Циклічність міфічного часу зникає «могило лона» й «лоно могили» [8, 16], унаслідок такого ототожнення хтонічна темрява набуває креативно-деструктивних властивостей. Такого трактування ночі надав Р. Вагнер у трагедії «Трістан та Ізольда» (1857); помираючи, Трістан тішиться в передчутті зустрічі зі всесвітньою ніччю. Аналогічно й для героя Гессе спосіб позбутися страждання, спричиненого амбівалентністю почуттів, – це повернення «додому, в лоно Бога» [4, 131], для нього це рівнозначне «впасти в лоно матері, в обійми Бога» [4, 142], вийти у вічність, яка теж амбівалентна за своєю суттю, – це вдих і видих Бога. Німецький композитор протиставляє Дню світу людей «рятівну глибину» Ночі, де смерть виконує місію визволення [18, 47]. У повісті озвучується ідея профанації потенціалу людського розуму, який номінує протилежності, позаяк Абсолютна енергія Бога не має назви, не має антоніма, а є синонімом музики, яка за своєю суттю – гармонійна: «ибо музыка вселенського хора была Его обиталищем и Его жизнью» [4, 148]. І саме в цьому музичному потоці, розчиняючись і зливаючись із Богом, герой віднаходить гармонію та засвідчує це хвалебним співом, він сягає начал Вічності, енергетичної опори Всесвіту, Чаші Граалю [6, 134–135].

В основі екзальтованої вагнеріанської чуттєвості – амбівалентність почуттів. Ця ідея – і в заголовку повісті Г. Гессе «Клейн і Вагнер», за змістовою даністю якого прочитується ідея протиставлення «малого» (ім'я Клейн означає «маленький») та грандіозного (творча спадщина композитора Р. Вагнера), зникомого та вічного, поверхневого та глибокого, свідомого й підсвідомого тощо, – відповідно такий принцип заголовка кодує всі оприявлені в повісті двоїсто-суперечливі емоційні моделі. До того ж, як показав цей короткий аналіз повісті, семантика «Вагнер» концентрує зміст не тільки безпосередньо згадуваної опери «Лоенгрін» (1848) (інакше повість називалася «Клейн і Лоенгрін»), тут присутній інтертекстуальний зв'язок з іншими творами Р. Вагнера: «Летючий Голландець» (1843), «Тангейзер» (1845), «Трістан та Ізольда» (1859), а також відлунюють музикознавчі нововведення Р. Вагнера-теоретика.

Припускаємо, що саме повість Г. Гессе «Клейн і Вагнер» надихнула Ю. Покальчука на написання оповідання «Вагнер» (1988). Твір українського автора підхоплює ідею *Вагнер як культурна міфоло-*



гема, проте обирає власний спосіб її художньої трансформації: симпатії Ю. Покальчука стосуються опери «Зігфрід» (1871), первинна назва «Молодий Зігфрід», – це третя частина одного із чотирьох циклів опери «Кільце Нібелунгів» (1876), їй передують «Золото Рейну» (1854), «Валькірії» (1856), завершує тетралогію опера «Сутінки Богів» (1874), попередній заголовок «Смерть Зігфріда». В основі і міфу, і музики – ідея гармонії, відтак ревізія «музично-міфічної» творчості Р. Вагнера втілює прагнення людини ХХ віку до гармонії, тугу за цілісністю, що засвідчує повоєнний текст Г. Гессе та післячорнобильський – Ю. Покальчука. Точка перетину повісті Г. Гессе «Клейн і Вагнер» й оповідання Ю. Покальчука «Вагнер» – це не тільки інтертекстуальний символізм із творчістю Р. Вагнера і, як наслідок, техніка лейтмотивів, відлуння волонтаристської філософії А. Шопенгауера, а також символічні протиставлення просторових локусів Північ–Південь, поетикальний феномен «потoku свідомості», а відтак, «внутрішнього часу» тощо.

Автор оповідання «Вагнер» за світоглядною й естетичною належністю – «вісімдесятник»: розбудовуючи дискурс «вагнеризму», компенсує його нереалізованість у попередній літературній епосі українського модернізму насамперед із причин «великої перерви» на домінування соцреалізму. Відтак текст засвідчує неомодерну естафетність ідей у настанові на творення елітарної літератури, зокрема на «бажанні харизматизації через “визнання на Заході”» [15, 39], що Ю. Покальчук намагається втілити через творчість Р. Вагнера й ранню повість Г. Гессе «Клейн і Вагнер» (1919). На відміну від постмодерністів (Ю. Андруховича, Т. Прохаська, Іздрика та ін.), для яких авторитет Германа Гессе, головно, пов'язаний із його пізніми культовими текстами «Сідхартха» (1922), «Степовий вовк» (1927) та «Гра в бісер» (1943) [див.: 15, 44].

*Оповіданням Ю. Покальчука «Вагнер» (1988).* У способі тематизації стосунків 15-літнього мулата-бразилійця, продавця квітів, та студентки, туристки зі Швейцарії, оприявнюється архетипальна історія нещасливих коханців Зігфріда та Брюнгільди (герої опери «Зігфрід» із тетралогії «Кільце Нібелунгів» Р. Вагнера). Емоційну напругу фрагментарної оповіді уможливорює бриколажна техніка, бриколер монтує різночасові відрізки з життя Освальдо, форма невимушеного інтерв'ю при цьому (де голос інтерв'юера відсутній) стає вдячним поетикальним ходом автора. Фіксація інформаційної «то-

нальності» кожної з умовно виокремлених дев'яти частин оповідання – це переконлива майстерність бриколера змінювати інструмент відповідно до ситуації [11, 92]; унаслідок цього мажорний, вітально-оптимістичний пафос продавця троянд («росеро» – «трояндник» [16, 203]) змінює мінорно-декадансна сповідальність самотнього закоханого (на кшталт «поезії в прозі»); наївно-грайлива насмішка над іноземцем, загравання з ним (адже той, дивак, «не може нормальної [тобто португальської. – І. Б.] мови навчитись, коли вже приїхав до Бразилії» [16, 197]) поступаються трагедійним біографічним екскурсом сироти Освальда, нині людини міського «дна» й т. д. У цій «чоловічій» сольній партії раптом пристрасно озивається голос «жінки», освіченої європейки, сплячої Брюнгільди: «Ні, я вже не знаю, що було зі мною! Це була вальпургієва ніч! Це був Вагнер, так, Вагнер! Це був політ валькірій! Це Вагнер! Ти розбудив в мені музику життя, ти народив мене для життя, для польоту, для ствердження себе в собі... ти мій Вагнер, мій маленький Вагнер, мій коханий Вагнер, обожаю тебе, захоплююсь тобою, тону в тобі, мій Вагнер, мій, мій, мій... О, скільки в тобі сили, скільки снаги, скільки життя, мій маленький володарю, мій сильний, могутній Вагнере, мій Зигфріде, мій, мій... люблю тебе... ще, і ще, і ще, і ще...» [16, 202].

Як зазначає Т. Манн, Вагнер служить еротичному міфowi, еротичній філософії [13, 147], вагнероманія, за Ніцше, – це «епідемія чуттєвості» [цит. за: 13, 151]. У часовій перспективі прізвище німецького композитора кодує міфологему любовного міфу чи то про Трістана й Ізольду, Зигфріда і Брюнгільду, «Вагнер» стає означником еротичної пристраси як основного елементу людського існування [18, 217]. Звідси вихідна сентенція Р. Вагнера: в драмі любові втілена ідея космогонії. До слова, у міфологічній критиці архетипна модель космогонії – в основі ритуалу ініціації. Саме як ритуал ініціації розгортається матриця любовного міфу в оповіданні Ю. Покальчука. Ритуал ініціації Освальда прочитується на рівні номінативному: до зустрічі з європейкою він – Освальдо Сезаріо да Сілва; період їхніх екстатичних зустрічей прочитується як своєрідне долучення до трансцендентного, тоді хлопець усвідомлює себе героєм-коханцем, повелителем, відповідно, ідентифікує себе з Вагнером: «/.../ бо я тепер був – Вагнер, я жив незвичайним, таємничим, чудовим життям...» [16, 205]. Проте долання ініціальної вертикалі завершується занепадом, моральною регресією: «/.../ мені однаково байдуже, я лечу, я падаю в нескін-

ченну прірву, я падаю і ніколи не вернусь назад, хіба що...» [16, 197]. Останній фрагмент оповідання – це пристрасно-сповідальний «месидж» уже дорослого чоловіка, який майже через два роки після розлуки з коханою жінкою усвідомлює травмованість досвідом пережитої драми як ритуал ініціації: «Як признатись і кому, що я став інший, відколи тебе нема, я вже інший, не той, хто був, *не в ті двері зайшов, не туди вийшов* і виростаю, вже другий рік виростаю, тільки живу й далі ностальгією, спогадом, настроєм, самотністю, в якій одна думка, одне відчуття – тебе люблю /.../» [16, 208] [курсив наш. – І. Б.]. Приреченість «весняноподібного» Зігфріда, героя давньонімецького міфу, який не здатний був відчувати страху, не злякався дракона, проте пізнав страх у любові до жінки. Аналогічно й герой Покальчука: не убога доля сироти зруйнувала його гармонійне світовідчуття, а пережита драма любові до жінки. Проте і в наведеному фрагменті, і загалом в оповіданні «Вагнер» увагу привертає наративна структура. Клішоване наслідування модерної схеми наближає концепцію «Вагнера» до кітчю: штучність любовних нарікань неосвіченого, неграмотного головного героя, людини міського дна, неспівмірно дисонує з вишуканістю романтичної патетики його мовлення.

Авторський задум зіставити два способи світовідчуття Європи та Бразилії, тобто Півночі й Півдня, відповідно пріоритетів *racio* й *etocio*, стає зрозумілим саме в ідеї безіменності дівчини, у виведенні такої портретної характеристики, у якій вона постає своєрідним загальником, «/.../ європейкою без віку, туристкою, що шукає зумисної екзотики, вичитаної з книг /.../» [16, 203]; також указівка на наукову роботу, якою займається студентка зі Швейцарії, засвідчує її життєві пріоритети. (До речі, саме у Швейцарії на честь свого сина Зігфріда Ріхард Вагнер написав п'єсу «Зігфрід ідилія» на матеріалі опери [2]). Натомість світогляд Освальда-Вагнера виправдано змодельований у дусі волонтаристської філософії А. Шопенгауера, адже, як відомо, Ріхард Вагнер захоплювався працями саме цього філософа. Лейтмотиви екзистенційного характеру: «відстороненості від світу», «безмежної самотності» [16, 196], доля «дітей вулиці», монструозного простору мегаполісу Ріо-де-Жанейро, «приреченості на самотність» [16, 208], «чекання», «відчаю», «втоми», пошук «людини, яка бачить мене» [16, 209], туга за пристрасстю тощо, – ілюструють ідею А. Шопенгауера про те, що життя окремої людини приречене на страждання, адже вона постійно мусить реагувати на веління волі,

бути її заручником, а щастя – це короткий спалах, ілюзія, покривало Майї, про що в тексті читаємо: «/.../того, що сталося зі мною, також не буває, це мара, кіно, яке скінчилося, сон, якого не було» [16, 197]. Ідею залежності людини від фатальної минулості утілює ще один лейтмотив – годинник: у такому ракурсі брендовий швейцарський годинник стає для Освальда фетишем.

Виокремлені екзистенційні лейтмотиви характеризують внутрішній вимір існування головного героя – т. зв. внутрішній час (і в ранніх творах Гессе<sup>1</sup>, у тому числі й повісті «Клейн і Вагнер», і в пізніх культових текстах): на відміну від реального (однорідного, лінійного, зворотного й повторюваного) феноменологічне трактування внутрішнього часу пов'язується з діяльністю свідомості у процесі набуття досвіду, це неперервний і незворотний часовий плин. Відтак стає зрозумілим ще один жест освіченої європейки, яка, відлітаючи до Швейцарії, дарує свій годинник хлопцеві, усвідомлюючи таким чином своєрідну відмову від реального часу на користь внутрішнього часу, засвідчуючи власну зміну, набуття досвіду, значущість її ініціації в долученні до вічного.

І повість Г. Гессе «Клейн і Вагнер» (1919), й оповідання Ю. Покальчука «Вагнер» підкорені одній ідеї – утілення екзальтованої чуттєвості як музичної експресії в художніх текстах під знаком «Вагнер». Концептуальність такого означника конденсує не тільки творчий метод німецького композитора, а й усю його оперну спадщину. «Вагнер» у Гессе – психологема амбівалентності почуттів (що оприявнюється в тексті через оксюморонну логіку лейтмотивів), які внаслідок страждань будуть гармонізовані; герой досягне цілісності самості через смерть-визволення. Повість Гессе вирізняють художні модифікації вагнеріанських ідей і психоаналізу, адже, як відомо, прозаїк тривалий час був пацієнтом К.-Г. Юнга. «Вагнер» у Ю. Покальчука – любовний міф: відкриття в собі еротичної чуттєвості прирікає героя на страждання, на драматичну ескалацію дисгармонійного світовідчуття. У творах обох авторів жіночий образ утілює «підступну сучасність» [13, 111]. Неомодерна настанова Ю. Покальчука в оповіданні «Вагнер» презентує вітчизняний варіант «вагнероманії» у світовому літературному контексті. Маємо самобутнє елітарне висвітлення зна-

<sup>1</sup> «Шлях всередину» – під такою назвою 1931 р. опубліковано збірник творів Г. Гессе, до якого входили: «Сідхартха», «Душа немовляти», «Останнє літо Клінгзора» та «Клейн і Вагнер».

чущого в естетиці Р. Вагнера концепту «народ» автурою «вісімдесятника». Нагадаємо: у трактаті «Твір мистецтва майбутнього» (1850) композитор категорично заявляє: «Однак хто ж стане художником майбутнього? Поет? Актор? Музикант? Скульптор? Скажемо без перебільшень: *народ*. Той самий народ, якому ми тільки зобов'язані й досі існуючим у наших спогадах і настільки спотворено відтвореним нашим єдино істинним твором мистецтва, – народ, якому ми зобов'язані самим мистецтвом» [3, 254] [курсив Р. Вагнера. – І. Б.]. Драматичний талант Вагнера, за влучним спостереженням Т. Манна, вирізняє вміння тонко поєднувати в одному образі народне й вишуканоелітарне, що найяскравіше втілено в образі Зігфріда [13, 151]. Відтак безпосередній, пристрасно відвертий, природно шляхетний образ Зігфріда органічно надається до зображень нічим не прикритих порухів душі. (До речі, саме таке інтерпретаційне амплуа Зігфріда закріплене в «Сентиментальній історії» (1928–1929) М. Хвильового, у поемі «Молодість» (1950) М. Рильського). Градаційна розбудова заголовка оповідання: Освальдо, людина міського «дна», → Зігфрід → Вагнер, – маніфестує психологічний вектор «шляху в середину» (за Г. Гессе) й елітарну тенденційність літератури «вісімдесятників», незважаючи на мелодраматичний кітч наративної структури.

#### Література

1. Бодик О. Ефект Вагнера в символістській драматургії І. Кочерги / О. Бодик // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. – [Вип. 9]. – Ужгород : [б. в.], 2005. – С. 40–43.
2. Вагнер Рихард. Зігфрід (опера) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki>
3. Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Р. Вагнер // Избранные работы : [пер. с нем.] / [вступ. ст. А. Лосева] / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
4. Гессе Г. Клейн и Вагнер / Герман Гессе // Последнее лето Клингзора : [повести] / Герман Гессе ; [пер. с нем. С. Апта]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 224 с.
5. Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура : Исследование / Гозенпуд А. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
6. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / [авт.-сост. В. Андреева и др.] – М. : ООО «Изд-во Астрель» ; ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 556, [4] с., [32] л. : ил.
7. Иващенко Т. С. Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.02 – историческая культурология / Т. С. Иващенко. – Нижневартовск, 1999. – 23 с.

8. Кемпбел Джозеф. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел. – К. : Вид. дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.
9. Крауклис Г. В. «Лознгрин» Р. Вагнера : путеводитель по опере / Крауклис Г. В. – [2-е изд., перераб.]. – М. : Музыка, 1988. – 62 с., ноты.
10. Літературознавчий словник-довідник / [авт.-уклад. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – Сер. : Nota bene.
11. Макаренко Г. Музика і філософія : Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Макаренко Г. – К. : Факт, 2004. – 152 с.
12. Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера / Т. Манн // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : [статті (1929–1955)] / Манн Т. – М., 1961. – 696 с.
13. Повернення деміургів // Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 1998. – 288 с.
14. Покальчук Ю. Вагнер / Ю. Покальчук // Озерний вітер : Повісті та оповідання / Покальчук Ю. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 232 с.
15. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; [пер. з фр. Я.Тарасюк]. – Л. : Літопис, 2000. – 304 с.
16. Хоткевич Г. Гуцульський театр / Г. Хоткевич Г. // Твори : у 2-х т. / Г. Хоткевич / [упоряд., підгот. текстів та прим. Ф. Погребенника]. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1966. – 602 с.
17. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Хоткевич Г. // Твори : у 2-х т. [упоряд., підгот. текстів та прим. Ф. Погребенника] / Г. Хоткевич. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1966. – 602 с.
18. Хюбнер К. Истина мифа : [пер. с нем.] / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.

УДК 821.161.09/ 7.038.11

*Ірина Констанкевич  
(м. Луцьк)*

## **ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА І ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ**

Висвітлено аналіз мистецького доробку яскравих представників українського конструктивізму В. Єрмілова й В. Поліщука, із чиїми іменами пов'язана ціла епоха вітчизняного експериментального мистецтва 20-х років ХХ ст. Охарактеризовано художні засоби творення нового стилю, нової мови, нових образів у живописі й у літературі, виявляється їх взаємодоповнення та взаємозбагачення.

**Ключові слова:** конструктивізм, авангард, верлібр.