

## ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2–1.09

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

### ХРОНОТОП ОСТРОВА ЯК КОНЦЕНТР ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ОБРАЗНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

*У статті досліджено розвиток хронотопічного образу острова в архітворах української та російської літератури першої третини ХХ століття – періоду не лише великих історичних потрясінь природного й антропогенного характеру, а й переживання їхніх наслідків. Образ острова взято до уваги як концепт, який виходить далеко за межі суто географічної термінології та стає виразником цілої низки екзистенціальних понять – самотності (усамітнення), мрії та таємничості, окремішності буття та чіткої окресленості в просторі. Результатом дослідження стало установа нових конотацій мотиву острова – концентру архетипних бінарних опозицій **реальність / ілюзія, спокій / неспокій, ідилічне існування / виживання, комедія / трагедія, зовнішнє / внутрішнє** в поетичних, прозових і драматичних творах обох літератур зазначеного періоду.*

**Ключові слова:** *острів, хронотоп, українська література ХХ століття, російська література ХХ століття, екзистенціальна образність.*

**Постановка проблеми.** Острів як географічне поняття (відокремлена частина суходолу, оточена водою) має в різних галузях науки і мистецтва значну кількість конотацій. Знаменними словами для їх узагальнення можна визначити *усамітнення, окремішність, таємничість, окресленість, спокій, подорож, мрія*. Передусім на образі острова ґрунтувалися уявлення давніх народів про пласку Землю, яка стоїть на трьох китах. Не позбавлена наукового підґрунтя й гіпотеза щодо існування одного материка (Гондвана) та одного океану. У стародавніх колядках збереглися космогонічні міфи – про ті часи, коли не було ні неба, ні землі, а було тільки синє море, на якому стояло дерево, що його теж можна було сприймати як острів.

Поняття «острів» стало основою наукових термінів «ізоляція», «ізолят» (від італійського *isola* – «острів»), «інсулін» (від латинської лексеми *insula* з тим же значенням). У концептосфері дорожнього руху існувало метафоричне поняття «острівець безпеки» – окреслена білою лінією ділянка посередині вулиці, вільна від доступу автомашин, де пішохід міг дочекатися зеленого сигналу світлофора. У пенітенціарній практиці острови

часто ставали місцем заслання (наприклад, острів Святої Єлени для Наполеона Бонапарта – *Н. Н.*). Цей мотив на початку ХХ ст. обіграв В. Винниченко в «Антрепреньорі Гаркуні-Задунайському»: за синопсисом вставної п'єси, головного її героя за вбивство засилають не до Сибіру, а саме на остров – Сахалін.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З міфічним хронотопом острова пов'язано виникнення таких великих метажанрів літератури, як **утопія** (антиутопія) та **робінзонада**. Назву першого з них зумовлено архітвором Т. Мора 1516 р. «Золота книга, наскільки корисна, настільки і забавна, про найліпший устрій держави і про новий острів Утопію», де йшлося про вигаданий острів, на якому існував найсправедливіший лад [11, с. 518]. Через 203 роки у світ вийшов роман «Життя та незвичайні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка» Д. Дефо, від якого й пішов термін «робінзонада». Лейтмотив твору – ізольоване існування людини на ненаселеному острові – відбився різною мірою в тогочасній науці та культурі, а також спричинив появу значної кількості версій, аж до новітніх часів

(зокрема, «Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «Пригоди Робінзона Кукурузо» В. Нестайка, «Часто я самотній, ніби Крузо...» В. Симоненка).

Прикладом співіснування ілюзорного та дійсного, опредмеченого в образі острова, є інший архівір доби англійського Просвітництва – «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта. Тут серед низки вигаданих земель – Ліліпутії, Блефуску, Бробдингнегу, Глаббдаддрібу, країни коне-людей гуїнгнів, летючого острова Лапути (у яких угадується сучасна авторів Великобританія) – виринає реальна Японія, для тодішніх англійців загадкова.

Острів постає екзистенціалом усамітненого (або, з другого боку, самодостатнього) людського буття і в сучасній пісенній ліриці. В "Island of Souls" Стінга це також відповідник Раю; "I Am a Rock" П. Саймона – уособлення самовпевненої, позбавленої будь-яких емоцій людини; "Rock Island" Я. Андерсона з репертуару групи "Jethro Tull" – власний мікросвіт, що його може нафантазувати собі кожен. До цього переліку можна долучити «Острів Дружини художника» – метафоричну назву «зайвого» у реальному архіпелазі острова, що його наніс на карту картограф, щоби його благовірна могла відчувати себе власницею цілої земельної ділянки [22, с. 235–236].

Загалом, українські та російські письменники першої третини ХХ ст. до мотиву острова зверталися часто. Перипетії тогочасної історії – Перша світова війна, жовтневий переворот 1917 р., голодомори – не могли не позначитися на світогляді авторів.

**Постановка завдання.** Метою цієї роботи стало окреслення новітніх екзистенціальних конотацій образу острова з урахуванням елементів письменницького світогляду й індивідуального стилю.

**Виклад основного матеріалу.** Літератори створювали кожен «свій» острів, іноді цілий архіпелаг, де або панував справедливий устрій («На білих островах» М. Рильського, «Отак загинув Гуска» М. Куліша, «Міррелія» Ігоря Северянина), або все було, «як у людей», – і війни, і революції («Багряний Острів» М. Булгакова, «Кондуїт та Швамбранія» Л. Кассіля, «Як створювався Робінзон» Іллі Ільфа та Євгена Петрова). Варто звернути увагу й на існуючі острови, описані в різних творах того часу (Сицилія – «Хвала життю», Капрі – «На острові» М. Коцюбинського): тут реальний життєвий і духовний досвід письменника, посилений екзистенціалом «відокремленого» буття, перетворює острів на точку боротьби й єдності протилежностей – людського та природного, дійсного й уявного, життя та смерті.

Імпресіоністичний вимір трагічної події та пов'язаного з нею контрасту символічно-кольористичних площин М. Коцюбинський подає в новелі «Хвала життю». Центр колізії твору – землетрус, який знищив сицилійське місто Мессіну, та весна наступного року. Оповідач, який чекав знайти «тишу й холод великого цвинтаря», дивується, побачивши, що життя в зруйнованому місті триває попри всі негаразди.

Колірний епітет «чорний», незважаючи на загальне забарвлення трагізму та відчаю, у «Хвалі життю» надано передусім людям: «Йшли якісь дами в довгих чорних вуалях», робітники «в чорних костюмах аж до краваток з крепу», жінка в жалобі, «з чорним непокритим волоссям», в якій, проте, на колінах грається дитина. Тоді як «барвисте», подане через різноманітні – як відкриті, так і приховані – образи, є виявом смерті. Характеристичними деталями цього є «веселенькі» (різнобарвні) шпалери на стінах зруйнованого будинку, «мозаїчні боги без голів або з половинками лиць» на руїнах собору. Вияв кольористичного контрасту новели М. Коцюбинського – цибуля, що нею змахує «чорний пан», зелень якої «перетяла сірі руїни й зазеленіла на блакитному небі».

Відтак оповідач знову повертає читача до образу чорного кольору, в якому приховується майбутній Wendepunkt новели [14, с. 210]: «чорний бджолиний рій» людей, переважно жінок, які зібралися довкола постаті чоловіка в білій манишці. Героєві цей чоловік спершу видається проповідником, що говорить про тлінність усього живого перед жорстоким обличчям природи. Відчуття полегшення, а разом – іронічного подиву із самого себе в оповідача викликає той факт, що чоловік у чорному – торговець, який рекламує «чудодійну» косметику для забезпечення жінкам «вічної молодості»: «*Оця помада є найпевніше средство заховати молодість і красу. Легким шаром ви втираєте на ніч її в лице, і рано встане свіжими, мов від роси троянда!*» [8, с. 232].

Тому у свідомості героя оптимістичного виразу набуває вже барвисте: «*Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір голубого моря*», й душа його, зворушена небуденною на тлі стихійного лиха сценою торгівлі косметикою, «*проспівала над сим кладовищем хвалу життю*». За визнанням Ю. Кузнецова, «з майстерністю живописця письменник штрихами детально змальовує вулиці, площу, руїни, натовп і окремих осіб, і з усіх цих імпресіоністичних мазків поступово постає цілісний образ міста» [9, с. 112].

У творі М. Коцюбинського, що має промовисту назву – «На острові», – спроби подати цілий потік зорових, слухових і дотикових вражень та асоціацій набагато виразніші, ніж у «Хвалі життю». Відображення подій поступається місцем зображальності звуків, запахів, барв, сконцентрованих у точковому хронотопі острова. За справедливим висновком В. Погребенника, «сюжетні зв'язки в процесі розвитку новелістичного таланту М. Коцюбинського значили все менше, дійшовши в «На острові» до автономної самодостатності частин-епізодів ліро-психологічної прози» [17, с. 66]. Важливий не опис явища, як воно є, а неоднозначність викликаних ним вражень, особливостей індивідуального сприймання, в які інкрустовано елементи різних мов:

*«Проходять американки. Брудкі, худі, широкороті, всі в білих в'язаних куртках і в жовтих капцях.*

*– Shall we have time before breakfast?*

*– O, yes!..*

*<...> Діти ганяють по piazz'і собаку. Собака скаче і попадає комусь під ноги. <...> З-за білих колон випливає парохід – дві голі щогли і чорний комин.*

*Скучуючі люди збилися в купу і перегнулися через бар'єр. Усім цікаво»* [7, с. 238–239].

Далі йде низка замальовок про закинутий сад, про старого, вічно співучого рибалку Джузеппе, про платонічну любов до випадкової гості-американки – і всі ці епізоди теж можна назвати «острівцями», символами усамітненого буття ліричного оповідача. Завершальний акорд «Острова» – як і всієї творчості Михайла Коцюбинського – рядки, присвячені агаві:

*«<...> квітка на високому пні вітає сонце і море, скелі та далекі вогні вітри гордим і безнадійним привітом засуджених передчасно на смерть.*

*Одчиняючи вранці вікно, я раз-у-раз бачу ряд квітучих агав. Стоять струнки і високі, з вінцем смерті на чолі й вітають далеке море:*

*– Ave, mare, morituri te salutant!..»* [7, с. 248].

Так складалася новітня традиція синтезу мистецтв на тлі натурфілософського осмислення людиною довкілля та свого місця в ньому. Українське імпресіоністичне письменство поступово набувало ознак своєрідного словесного «постімпресіонізму», що став образно-стильовою домінантою більшості авторів. Як і його попередник, постімпресіонізм фіксує скороминуще враження словом і концентрує в ньому значний символіко-метафоричний та міфічний потенціал.

Варто зробити екскурс в українське письменство другої половини ХХ ст., де традиція М. Коцюбинського оригінально виявилася в «італійських» поезіях Ігоря Качуровського. До численних міфів і легенд, присвячених походженню різних квітів, відсилає його сонет «Сицилія II»: за сюжетом ліричної оповіді, кельтські мореплавці, шукаючи Землю Обітовану, відкрили цей острів, де *«в суцільну квітку пагорби й долини / Зливаються в очах віддалеки»*. Різнобарвні квіти Сицилії: *«блакитний огірошник», «густочервоний спалах конюшини», «вогні алое», «китиці гліциній», «шавлія фіалково-синя», «агави цвіт»* (згадаймо «На острові») та *«ганусу стеблини жовтоквіти»* – для ліричного персонажа постають перетвореними на рослини міфічними героями, здатними до постійного перевтілення [13, с. 19]:

*Чи відтворились ви у давнім міті,*

*Чи, може, вас створив цей самий міт?* [6, с. 105].

Хрестоматійні «білі острови» раннього М. Рильського – символістичне втілення зазначеного хронотопа, окреслене концептами «мрія» та «спокій»:

*Блакитний океан небесний незмірянний*

*Розкинувся високо над землею,*

*І хмари-острови пливуть в тім океані...*

*Пливучі острови, неначе з снігу, білі –*

*На вас лечу... хоч думкою своєю,*

*Щоб серце чарами спокою ви укрили...*

[18, с. 10].

У хронотопі острова сполучаються медитативні й іронічні інтонації пізнішого вірша М. Рильського – «Правнукові». Він має своєрідне профетичне забарвлення, хоча це пророцтво стосувалося «червоного раю», що його звістив удар «дев'ятої хвили». Таку особливість вірша зумовили й алюзії до біблійних міфів [15, с. 99], іноді антитетичні, іноді співзвучні: *утраченого раю («Ми багато чого любили на світі: / Пахоці зілля, і трави, / Довгі вії на личках рум'яних дітей, / Пісню в вечірнім тумані, / Пристрасті руки жагучі / В колиханні нічному <...>»), книги пророка Ісаї («Ягня <...> не гралося з левом, / уже не суворим»), Землі Обітованої та її рясного плоду («острів'яни безжурні / не зривали в неробстві щасливим / золотих, як золото, грон»), а надто – мотиву спасіння, спокути кров'ю: «<...> розливалось коло червоне / од високих, зірчастих літер, / як од них перескочив вогонь / не моря, острови, континенти <...>»* [19, с. 46].

«У мрії взагалі залишається й повинно залишатись, як одна з найважливіших умов її існування,

щось нерозкрите, таємниче, захоплююче», – стверджує дослідник психології творчості В. Роменець [20, с. 102–103]. Серед дитячих і юнацьких мрій в усі часи одне із провідних місць посідали мрії про сповнені пригод подорожі та відкриття незвіданих земель.

Відомо, що саме гра сполучає духовні сили людини в їхній активності, необхідній для творчості. Насолода від процесу творчості, від реалізації творчого потенціалу та самоствердження особистості в грі поєднується із задоволенням від не-скутості уяви, відсутності утилітарної необхідності й водночас організованості, наданої вільно прийнятими правилами гри, у порухах почуттів, вольових імпульсів, інтелекту. Гра «у країну» розвивається саме за цими канонами й іноді може стати великою підмогою школярам у вивченні географії, біології, історії, суспільствознавства, іноземної мови.

Можна припустити, що вигадані дитячі країни – здебільшого острови, подеколи цілі континенти. Оточені з усіх боків водою, вони створюють ілюзію індивідуального, приватного простору, що його дитина облаштовує на свій розсуд – у прагненні тимчасово дистанціюватися від колективу (родини, дитсадка, школи). Крім цього, для мешканців помірної кліматичної зони особливо звабливими були й лишаються саме тропічні широти.

У неоромантичній за стильовою домінантою збірці «Рання осінь» Євгена Плужника, також сповненій мрій про подорожі до незвіданих берегів, хронотопом виступає чітко окреслена в просторі місцевість – хутір: «Я знов на хуторі. Шовковий шум гаїв / Приспав усе надворі і в господі <...>». У такому «острівному» часопросторі розгортається ідилія, збудована на контрастах:

*Мале хлоп'я, доки старенькій няні  
У холодку дрімалось над шитвом,  
Жило в лісах, було на океані,  
І вже землі нові значило грані  
На стежці, де... не розминуться двом.*

Згадаймо слова євангеліста Марка: «хто Божого Царства не прийме, мов те дитя, той у нього не увійде» (Мк. 10 : 15). Алюзія доречна саме тому, що дитина будь-якого віку вирізняється *вмінням бачити*. Читач може апелювати до власного дитинства, коли і йому затісно було в межах свого двору чи будинку, і він також бодай подумки мандрував лісами й океанами, накреслював контури островів, подумки долав перешкоди («на стежці, де... не розминуться двом»). І хлопчик, і його нянька – обоє перебувають в ілюзорному часопросторі, однак для кожного він свій. Так,

і бабуся подорожує «чарівними країнами», проте її світ більш буденний – «м'яка перина, / тепленький чай, цитринка і халва». Попри довільну віршову форму (дві п'ятирядкові строфи та моностих-завершення), поезія Є. Плужника подібна до сонета за внутрішньою драматургією, у якій суцільні контрасти (теза – світ дитини, антитеза – світ няньки) збігаються в рядку-синтезі: «*Воістину життя не знає спину!*» [16, с. 167].

Мотив мрійництва став основою для Плужникового вірша «Є острови, яких нема й на мапі <...>». Мішень його – верхоглядство декотрих мандрівників: вони не лише, «книг морських перечитавши тонну, / Не знають навіть назв материків» [16, с. 175], а й до пуття не розуміють, «хто вони такі». Проте такі бодай тимчасово, але виходять поза межі свого буденного існування; проти стоять їм люди, надто закорінені в повсякденність, за словами ліричного оповідача – «дні <...> віддають каналі». І отже, римова пара першої строфи «мапі – каналі» прочитується як екзистенціаль, бінарна опозиція буденного / небуденного, спокою / руху. І хоча «в усіх <...> поменшає снаги», – «острови, яких нема й на мапі», назавжди залишаться архетипом віртуальної дійсності, здатної за певних умов актуалізуватись.

Ця актуалізація відбувається не лише в прозі та ліриці, а й у драмі. Микола Куліш у кожній п'єсі вдавався до незвичного показу сучасних йому подій, колізій, доль та світоглядів: то komponуючи їх у триярусну вертепну драму («Патетична соната»), то надаючи їм форми зіткнення двох мовних площин («Мина Мазайло») [21, с. 33]. Про «блаженний острів», до якого не дійшла більшовицька революція, мріє велика родина з комедії «Отак загинув Гуска» (1925 р.). Науковці спостерігають у сюжеті п'єси, надто ж у третій її дії, низку алюзій до біблійної книги Вихід [див. 5, с. 751], а також Буття. Окрім комарів, жаб, мух і туману (чотири з десяти кар єгипетських), це – пошук Землі Обітованої, вільної від повсякденних чвар і конфліктів.

І хоча це справжній, загублений у плавнях острівець без назви, де часто люблять бувати рибалки, Гуски надають йому міфічного змісту. Глава родини, за спостереженням С. Іванюка, – філістер, який намагається убратись в обладунки героя [5, с. 751], а на нашу думку, навіть Мойсея – адже родичка Івдя називає його не інакше як «Йорданський» та «Воздуховний». Спроба Гусок знайти Землю Обітовану набуває комічності внаслідок незначної відстані (перехід через Дніпро) та тривалості подорожі (не сорок років, як у Книзі Вихід, а лише кілька годин одного дня).

Острів – не такий уже й поширений у Біблії образ (винятком є хіба грецький Патмос, де писав Одкровення Іван Богослов), однак саме на його малому просторі у «Гусці <...>» М. Куліша розіграється старозавітна колізія. Обстановка острова спонукає персонажів – господаря, господиню, їхніх сімох доньок та П'єра Кирпатенка, – зійшовши на берег, спілкуватися піднесеною мовою, фразами Святого Писання, романтичними образами:

*«Кирпатенко. Вітаю, Саватію Савловичу! Ми на блаженному, безлюдному острові. Маєте одну природу. Революції нема. Революція <...> не існує тут у природі. Га? Містечко – цимес один!..*

*Гуска. <...> Коли не ймеш віри, Івдонько, то злізь, побіжи, оглянь. Ной коли пристав ковчегом до гори Арарату, між іншим, то теж не повірив, аж доки не послав на вивідки голуба і той приніс йому маслинову гілку <...>.*

Настонька й Охтисонька підхопили «Тебе бога хвалим, тебе господа исповедуем».

*От тільки холодно дуже <...>. І комарі як за третьої карі єгипетської.*

*Охтисонька. Зате тут, подивіться, як поетично!.. А водяні лілеї які! Ніби блюдця з медом на блакитному столі <...>. Ми квіток нарвемо-нарвемо і гртимемось» [10, с. 142–143].*

Та ідилія закінчується, коли в буття «острів'ян» вторгаються побутові проблеми. Секлета, упавши, безнадійно зіпсувала свою найкращу муарову сукню «від Дори Мойсіївни Франсе»; безневинні павуки та жаби видаються жінці монстрами; дочки Гусок геть розсварилися через кохання до П'єра Кирпатенка; сам Гуска застудився й зі злості лається із дружиною:

*«Гуска. <...> Тепер я віддячу за все! А за Маргаритку (замкнену в погребі свиню – Н. Н.) й плями на платті в першу чергу. Казав тобі заколоту, а плаття муарового не надівати, дак ні! Закопати, поки мене революція, а Маргаритка тепер здихає? І плаття у плямах? У, ти, макітро з полив'яним ухом! Дихай! Спокійніше дихай, гергепо!..» [10, с. 157].*

Героїв охоплює манія переслідування: не лише Секлета приймає жабу за скорпіона, а й Гусці двоє простих рибалок видаються переодягненими агентами «гранчека», вони ж чули гнівний монолог глави родини на адресу радянської влади, отже, мають ужити заходів. Своєю чергою, заклик «Беріть!», який мав би означати «арештуйте», Дідок і Рудий розуміють теж по-своєму – як привід запросити потерпілих від «контакту з природою» до себе в гості: у рибальський курінь.

Руйнування ілюзій у світовій літературі завжди було одним із найтрагічніших мотивів, який міг будь-якого комедійного персонажа або й антигероя перетворити на Гамлета. Тому для постановників п'єси М. Куліша в Київському державному театрі оперети (1991 р.) важливо було не лише висміяти прагнення героїв схватитися від життя, а й викликати співчуття до чоловіка, сповненого добрих намірів урятувати родину. Отже, постановці було надано характерну назву – «Блаженний острів».

Для М. Булгакова нашуміла у 20-ті рр. ХХ ст. комедія «Багряний Острів» стала майданчиком утілення єдності реального й ілюзорного. У 1922 р. у газеті «Напередодні» опубліковано фейлетон під цією назвою, а в 1927 р. з'явилася його драматична версія, в якій композиційною основою став прийом «сцена на сцені». З одного боку, це весела й зла пародія на псевдореволюційні штампи, а із другого – дослідження механізму їх виникнення та функціонування в структурі не лише вставної п'єси, а й її обрамлення: прологу та епілогу.

Місце дії – «театр Геннадія Панфіловича», де репетирують нову виставу. Обмежений простір – сцена – стає то приміщенням театру, то тропічним островом, то англійським (теж острівним!) портовим містом. Розвиток художнього простору йде циклічно (театр – острів – Європа – острів – театр); час розвивається лінійно, але з ретроспекцією: адже вставна п'єса показує, хоч і недалеке, але минуле. Іронічний вимір часопростору твориться перетіканням різних інтертекстуальних планів. Дія «Багряного Острова» повсякчас перебивається репліками побутового змісту:

*«Паспарту (забігає). Лорде! Лорде! Лорде!*

*Лорд. Яка ще халепа сталася в моєму замку?*

*Паспарту. Сава Лукич приїхали!» [2, с. 138]* (довільний переклад цитат належить авторові статті – Н. Н.).

Фарсовий характер подій посилено також тим, що декорації для п'єси Димогацького взято з різних вистав і поєднано неймовірним чином. Вігвам для царя зроблено з «Хатини дядька Тома» (у прочитанні цього епізоду вбачається архетипний перифраз «бідність – багатство»), діючий вулкан – зі списаної фанерної гори («*Метелкін. <...> щоб в Арараті прокрутив діру і в неї вогню! Що? Так, так, із димом. А ковчега скиньте» [2, с. 77]*). Помилково опущений задник – «*готичний храм, у який ушито шмат Грановитої палати з боярами» [2, с. 84]*.

Створений у п'єсі театр-острів можна вважати аналогом Олімпу. За авторською вступною

ремаркою, Никанор Метелкін водночас має кілька іпостасей (слуга Паспарту, помічник режисера, балакучий папуга), а крім того, передає вказівки Геннадія Панфіловича невидимому машиністові сцени Володі, тому нагадає бога-вісника Гермеса. В образі ж самого Геннадія неважко помітити іпостась Зевса: він владно роздає вказівки акторам і школярам, але сам (разом з іншими) пасує перед лицем усесильного критика Сави Лукича. Своєю чергою, червоний колір, яким супроводжується поява Сави, надає останньому рис бога підземного царства Аїда. Бутафорський корабель забули вчасно підготувати до виходу чергової групи персонажів, тому судно з ними не «припливає» морем, а спускається на острів із неба.

Сатиричний гротеск у часопросторі булгаковської комедії твориться й риторичними фігурами оксиморону (ненаселений населений острів; білі арапи) та гіперболи: перлина надприродних розмірів, якою цар Сизі-Бузі (до речі, самостійно! – *Н. Н.*) забиває цвяхи; п'ятсот пудів таких перлів тощо.

Однак головним засобом творення іронічного стилю є очуднення. Елементи тубільного побуту (збирання черепащачих яєць, язичницький культ Вайдуа, вогненна вода – горілка або ром) співіснують з осучасненим у дусі 20-х рр. ХХ ст. трактуванням образів. Мешканці Острова мислять категоріями цивілізованих людей, їхня мова насичена історизмами, канцеляризмами та науковими термінами на кшталт «провокатор», «церемоніймейстер», «тирани», «білі опричники», «прописані на Острові», «заслужені народні арапи», «ідеологічні очі» і подібне.

Із другого боку, хронотоп острова – як у фейлетоні, так і в п'єсі – стає концентром письменницької гри з географічними реаліями. Автохтони Північно-Східної Африки, арапи й ефіопи (у комедії останніх названо тубільцями) волею автора переселяються на острів у Тихому океані. Свою афрозійську мову вони міняють на австронезійську, про що свідчать поодинокі імена на взірць Сизі-Бузі, Кирі-Кукі та Ліккі-Тіккі, ономастичні алюзії до «Дітей капітана Гранта» Жуля Верна. Двоє антигероїв роману – підступні Каї-Куму («той, хто поїдає тіло свого ворога») та Кара-Тете («гнівливий», із мови маорі) – перетворюються на звитяжців-революціонерів, а надалі й президентів Багряного Острова Кай-Кума та Фарра-Тете. До того ж в імені останнього компонент «Фарра» – відсилка (можливо, випадкова) до образу батька старозавітного Авраама, і тому мрія острів'ян про перетворення власної держави на Землю Обітовану видається ще виразнішою.

Отже, булгаковський «Острів» через колізію драматичного дійства актуалізує на новому культурному ґрунті концепти ренесансної утопії, але найголовніше – екзистенціальну мрію людства про щасливу землю.

Сучасний автор порадики з писання великої прози М. Басов сформулював образне визначення роману: це – «партитура медитації на задану й суворо обумовлену тему» [1, с. 19]. У цьому визначенні зосереджено квінтесенцію й самого роману, й роботи над ним. Адже писання партитури музичного твору вимагає від композитора майстерного володіння декількома музичними інструментами, досконалого знання нотної грамоти, уміння провести головну та побічну партії, увиразнити їх чергуванням динамічних відтінків і темпоритму [21, с. 212]. Так само і з романом, партитура якого пишеться не нотами, а словами. І тому особливо цікаво простежити, як формують «партитуру» нового роману – «радянського Робінзона Крузо» – Ілля Ільф та Євген Петров у фейлетоні «Як створювався Робінзон» (1932 р.).

Перша фраза твору одразу інтригує: *«В редакції ілюстрованного двухдекадника «Приключенческое дело» ощущалась нехватка художественных произведений, способных приковать внимание молодежного читателя. Были кое-какие произведения, но все не то. Слишком много было в них слюнявой серьезности. Сказать правду, они омрачали душу молодежного читателя, не приковывали. А редактору хотелось именно приковать»* [4, с. 8].

Джерелом комічного в оповіданні є невідповідність «високої» романної форми і «побутового» змісту, мети й засобів її досягнення, намірів і їх реалізації. Першу редакцію роману авторства молодого прозаїка МолдавANCEVA письменники подають «конспективно», суміщаючи деталі оригіналу з реаліями 1930-х рр.: *«Советский юноша терпит кораблекрушение. Волна выносит его на необитаемый остров. Он один, беззащитный, перед лицом могучей природы <...>. Но советский Робинзон, полный энергии, преодолевает все препятствия, казавшиеся непреодолимыми. И через три года советская экспедиция находит его, находит в расцвете сил. Он победил природу, выстроил домик, окружил его зеленым кольцом огородов, развел кроликов, сшил себе толстовку из обезьяньих хвостов и научил попугая будить себя по утрам словами: «Внимание! Сбросьте одеяло, сбросьте одеяло! Начинаем утреннюю гимнастику!»*» [4, с. 8]

Тут у творчий процес активно втручається директор молодіжного часопису «Пригодницька

справа». Виявляється, що разом із головним героєм роману врятувалися голова місцевкому, «еще два освобожденных члена <...> активистка, сборщица членских взносов», аж до «широких народных масс» – щонайменше 10 000 душ. Серед речей, викинутих прибоєм, – не лише «сокира, карабін, бусоль, бочка рому та пляшка із протицинготним засобом», а ще й такі «радянські» деталі, як пляшка чорнила, вогнетривка шафа, «стіл для засідань, графин з водою, дзвоник, скатертина (будь-якого кольору) <...>».

Не лишається й сліду від сюжету першої версії витвору Молдаванцева, зате оновлена фабула має такий вигляд: «Существует остров, лучше даже полуостров. Так оно спокойнее. И там происходит ряд занимательных, свежих, интересных приключений».

То що ж це за пригоди? «<...> Ведется про-фработа, иногда недостаточно ведется. Активистка вскрывает ряд неполадок, ну хоть бы в области собирания членских взносов. Ей помогают широкие слои. И раскаявшийся председатель. Под конец можно дать общее собрание <...>. Ну, и все» [4, с. 8]. Отже, як бачимо, «захопливі пригоди» зводяться до буднів пересічного компартійного осередку. І це розуміє автор, однак така фабула, за словами редактора, «дуже ефектна у художньому стилі»: варто ще й викинути «незугарного скиглія» Робінзона, «нецікаву» кораблетрощу і перетворити острів на півострів, позбавивши сюжет елементу усамітнення. Виходить типовий твір соцреалізму – імітат-стилю, що його А. Синявський називав «соціалістичним класицизмом»: адже тут – «патетика (боротьба людини із природою – Н. Н.), суворі ієрархічність (безглузді приписи редактора, яких, однак, треба дотримуватися неухильно – Н. Н.), сюжетна логіка, високопарність мови (описані в романі загальні збори – Н. Н.) і, головне, втілення основного класицистичного принципу – зображати життя таким, яким воно «має бути» [цит. за 3, с. 437].

Іронія авторів, націлена на втручання чиновників від літератури в інтим письменницької праці, набуває сили сарказму в поєднанні взаємовключених концептів. Безіменний редактор «не сковає художньої творчості», але стосується ця благодусність <...> вибору кольору скатертини, що її виносить на берег хвиля. «Невелику кількість здорового, бадьорого, життєрадісного сміху» спричинює той факт, що та ж таки хвиля «раптом викидає на берег кількадесят тисяч людей». Можлива любовна лінія в задумі Молдаванцева для редактора – «бульварщина, нездорова еротика».

Однак, своєю чергою, східства в тоні молодого письменника – «Может, и стіл для засідань викинула хвиля?» – редактор не помічає й самотужки розвиває на цьому нову колізію, яка має завершитися показом «широкої маси трудящих».

Остаточно вихолощений роман, урешті-решт, задовольняє свавільного господаря видавництва. Протистояння між двома персонажами оповідання розвивається подібно до розглянутої вище комедії М. Булгакова «Багряний Острів». Письменник боїться зробити необережний крок, щоби не образити всемогутнього редактора «з березневою синявою та порожнею в очах», від якого залежить подальша доля твору. Редактор же постає клоном критика Сави Лукича, який в «Острові <...>» до вставної п'єси Димогацького – і без того набору зужитих ідеологічних кліше – додає ще й свої: «міжнародну революцію» та «солідарність», на втілення яких уділено лічені хвилини.

А в даному разі головна авторська інтрига – не в доповненні, а у взаємозаміні сюжетних концептів. Спершу вилучається хронотоп безлюдного острова; далі – екзистенціал самотності Робінзона, мотив кораблетрощі, а наприкінці – і сам головний герой. Унаслідок цього зникає й головна думка першої редакції Молдаванцева – «боротьба людини із природою», не менш «радянська», ніж будні місцевкому та «керівна роль профспілки» [12, с. 259].

Тут не лише перед Молдаванцевим, а й перед сучасним дослідником соцреалізму могло б постати декілька насущних питань. Яких таких робітників мала об'єднувати «профспілка» безлюдного острова, коли справжній трудівник там сам-один – Робінзон, городник і тваринник? Чим він, а також уся інша компанія, мали платити членські внески, якщо ніде не мовиться про «викинуті на берег» гроші? Однак це не важливо, головне – «показати масу». Тим самим – перетворити апріорі нового, «радянського Робінзона Крузо» на таке ж безлике нагромадження штампів, як «Багряний Острів» Димогацького, але створити «справжній пригодницький і притому художній твір», та ще й із продовженням. І найбільший трагікомізм ситуації – у тому, що автор погоджується внести просто-таки кардинальні зміни в роман за одну ніч. Отже, фейлетон Іллі Ільфа та Євгена Петрова – збірний образ для взірців метажанру «робінзонади ХХ ст.», які могли б з'явитися з-під пера сумнозвісних «ударників у літературі».

**Висновки і пропозиції.** Острів, завдяки своїй географічній сутності (відокремлена частина суходолу, з усіх боків оточена водою), завжди

приваблював увагу людей як потенційний символ, з одного боку, самотнього або усамітненого буття, а із другого – незвіданої, тому щасливої країни. Острівне існування накладає відбиток і на спосіб життя, і на рід діяльності людей: про це, зокрема, свідчить латинська приказка “Incolae insularum plegumque nautae sunt” («Мешканці островів – здебільшого моряки»).

В українській літературі початку ХХ ст. екзистенціальним синонімом «поривання *ins Blaue*» можна кваліфікувати пошук ліричним героєм осередків щасливого життя на островах – реальних, як у новелістиці М. Коцюбинського, комедіях М. Куліша та «італійських» віршах І. Качуровського, або ілюзорних, як у ліриці М. Рильського та Є. Плужника. Розвиваючи дію на обмеженому і водночас – волею письменницької уяви – безмежному хронотопі острова, літератори створюють атмосферу гри. Адже гра – це модель творчості, настрої на неї, її передбачення.

Тому закономірно, що в українському та російському письменстві 1920–1930-х рр. виразними стають тексти, присвячені літературній праці.

Хронотоп острова в них прислужився для екзистенціального сполучення реальності та фантастичного вимислу, минулого й теперішнього, життя та гри, серйозного й іронічного. Спільним знаменником для комедії «Багряний Острів» М. Булгакова та фейлетону «Як створювався Робінзон» Іллі Ільфа та Євгена Петрова є внутрішній протест персонажа – митця проти ідеологічного тиску всевладних сав лукичів та подібних «редакторів», порушення ними інтиму письменницької праці; конфлікт між потребою слідувати вимогам критика для щасливої долі твору та неподоланного опору їм.

Опредмечуючи в екзистенціалі острова концепти подорожі, гри, мрії, фантазії, самотності, українські та російські письменники першої третини ХХ ст. по-своєму дотримувалися євангельської настанови: «Будьте як діти, щоб увійти в Царство Небесне». Саме тому в їхніх текстах діячем або оповідачем часто є герой-мрійник, а образи творяться завдяки бінарним опозиціям, у яких синтезуються реальне й ілюзорне, серйозне та смішне, мале і велике.

#### Список літератури:

1. Басов Н. Творческое саморазвитие, или Как написать роман. Москва : Изд. дом «Гранд» ; ФАИР-Пресс, 1997. 368 с.
2. Булгаков М. Багровый Остров. *Пьесы. Романы*. Москва : Правда, 1991. С. 71–160.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
4. Ільф І., Петров Е. Как создавался Робинзон. *Правда*. 1932. № 298. 27 октября. С. 8.
5. Іванюк С. Пізнати себе... *Вибрані твори* / М. Куліш. Київ : Смолоскип, 2014. С. 745–775.
6. Качуровський І. Поезії. *Італія в українській літературі* / упоряд. І. Качуровський. Львів, 1999. С. 93–109.
7. Коцюбинський М. На острові. *Вибрані твори: у 3-х т.* / М. Куліш. Т. 3. Київ : Дніпро, 1979. С. 233–248.
8. Коцюбинський М. Хвала життю. *Вибрані твори: у 3-х т.* / М. Куліш. Т. 3. Київ : Дніпро, 1979. С. 228–232.
9. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі ХІХ – ХХ ст. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
10. Куліш М. Отак загинув Гуска. *Вибрані твори* / М. Куліш. Київ : Смолоскип, 2014. С. 99–160.
11. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 2 : Маадай-Кара – Я-Форма / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
12. Науменко Н. Концепти комічного у показі праці письменника (на матеріалі українського та російського оповідання 1930-х рр.). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур* : збірник наукових праць. Вип. 28. Київ : Освіта України, 2015. С. 254–263.
13. Науменко Н. Мистецька символіка в «італійських» поезіях Ігоря Качуровського. *Віриознавчий семінар: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського* : збірник наукових праць / упоряд. Н. Костенко, Я. Ходаківська. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. С. 16–22.
14. Науменко Н. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Видавництво «Сталь», 2013. 356 с.
15. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру. Київ : Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
16. Плужник Є. О, тишина моїх маленьких рим! / упоряд. О. Капленко. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. 272 с.
17. Погребенник В. Кастальське джерело. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: у 2-х кн. Кн. 2 : Новітнє українське письменство. Київ : Освіта України, 2007. 218 с.



18. Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907–1929 рр.; проза 1911–1925 рр. Київ : Наукова думка, 1983. 535 с.
19. Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти т. Т. 2 : Поезії 1930–1941 рр. Київ : Наукова думка, 1983. 432 с.
20. Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
21. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника. Київ : Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
22. Энциклопедия символов / авт.-сост. Е. Шейнина. Харьков : Торсинг, 2002. 591 с.

### **ХРОНОТОП ОСТРОВА КАК КОНЦЕНТР ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУР ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА)**

*В статье исследовано развитие хронологического образа острова в произведениях украинской и русской литератур первой трети XX века – периода не только огромных исторических потрясений естественного и антропогенного характера, но и переживания их последствий. Образ острова принят во внимание как концепт, выходящий далеко за рамки чисто географической терминологии и ставший выразителем целого ряда экзистенциальных понятий – одиночества (уединения), мечты и таинственности, отдельности бытия и четкой ограниченности в пространстве. Результатом исследования стало установление новых коннотаций мотива острова – центра архетипных бинарных оппозиций **реальность / иллюзия, покой / беспокойство, идиллическое существование / выживание, комедия / трагедия, внешнее / внутреннее** в поэтических, прозаических и драматических произведениях обеих литератур указанного периода.*

**Ключевые слова:** остров, хронотоп, украинская литература XX века, русская литература XX века, экзистенциальная образность.

### **THE CHRONOTOPOS OF AN ISLAND AS THE CONCENTER OF EXISTENTIAL IMAGERY (BASED ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN AND RUSSIAN LITERATURES OF THE 1<sup>ST</sup> THIRD OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY)**

*This article examines the development of mythical chronotopical image of an island in the works of Ukrainian and Russian literatures dated back to the first third of the 20<sup>th</sup> century, which was a period of not only great historical collisions of both natural and anthropogenous origin, but also experiencing their consequences. The image of the island is taken as a conceit to outgo far beyond pure geographical terminology and therefore embody an array of existential notions, including loneliness and solitude, dreams and mystery, separate being, and precisely outlined space. The result of this research is the establishment of the new connotations of the motif of 'an island' as the concentration of archetypal binary oppositions **reality / illusion, quietness / anxiety, idyllic existence / survival, comedy / tragedy, internal / external** in poetic, prosaic, and dramatic works in both literatures of the noticed period.*

**Key words:** island, chronotopos, 20<sup>th</sup> century Ukrainian literature, 20<sup>th</sup> century Russian literature, existential imagery.