

**KAPITEL 11 / CHAPTER 11 ¹¹****IDEOLOGICAL AND AESTHETIC SEARCHES OF OREST AVDYKOVYCH
IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN PRE-MODERNISM****DOI: 10.30890/2709-2313.2023-23-02-012****Вступ**

Цілком закономірно, що на схилі ХХ ст. виникла потреба переосмислити явище *fin de siècle*, яке наклало свій відбиток на філософію, мистецтво, літературу та інші сфери духовного існування людства на межі ХІХ – ХХ ст., оскільки протягом цього відносно нетривалого періоду відбулася не просто зміна мистецьких напрямів. Було покладено початок глибинному перевороту, результатом якого постала модернізація естетичних світоглядних засад, творення нових парадигм художнього мислення та нових форм і структур творчості [23, с. 44]. Особливої актуальності цьому питанню, коли мова йде про українську літературу, додає той факт, що довголітнє панування «реалізоцентричної» концепції її розвитку призвело до суттєвих деформацій в типології та періодизації літературного процесу ХХ століття. І лише відмова від притаманної радянській науці про літературу концепції, дозволила вченим звернутися до іншої, об'єктивнішої моделі розвитку, позбавленої соціологізаторського підходу в його атрибуції і заснованої на аналізі суто мистецьких чинників, які визначають домінуючі риси літературної епохи.

Саме тому останнє десятиліття позначилося у вітчизняному літературознавстві поглибленим інтересом до теоретичних та історичних аспектів побутування модерну на теренах української літератури. Прагнення досягнути загальні закономірності й індивідуальні особливості, згідно з якими відбулося зародження та розвій модерну, призвело не лише до потреби переосмислення класичної літературної спадщини, а й спонукало до актуалізації творчого доробку тих митців, які з ідеологічних міркувань довгий час залишалися на маргінесі наукових розвідок. До їх числа належить і Оrest Авдикович, творчість якого донині не було науково прокоментовано належним чином.

На жаль так склалося, що белетристика О. Авдиковича в контексті

¹¹ *Authors: Lopushan Tetiana Volodymyrivna*



культурно-літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. до останнього часу не була предметом спеціального наукового дослідження. Вивчення творчого доробку цього безумовно цікавого белетриста ускладнюється відсутністю сучасних видань його творів. Після більш як півстолітнього забуття впродовж останніх десятиліть побачили світ лише окремі оповідання О. Авдиковича, що увійшли до академічної антології «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.» (1989) та збірки «Образки з життя» (1989).

Проблема з'ясування творчої самототожності письменника серйозно ускладнюється відсутністю науково-публіцистичних статей про нього, досліджень епістолярію. Мінімальна кількість сучасних наукових розвідок присвячених творчому спадку митця. Вона обмежується біографічним нарисом Р. Кирчіва, котрий був вміщений до «Українського календаря» (1973) виданого в Польщі та статтею Є. Нахліка «Вразлива душа, упоена поетичним жалем» і його ж тезами до доповіді «Орест Авдикович як предтеча «Молодої музи», виголошеної на науковій конференції «Молода муза» і літературний процес к. XIX – п. XX ст. в Україні і Європі». Останньому належить єдина спроба аналітичного дослідження доробку белетриста. Але означені форми наукових розвідок передбачають певний схематизм та неможливість значного заглиблення в матеріал.

Аналіз окремих творів О. Авдиковича міститься в наукових працях сучасних дослідників модерної прози Є. Нахліка, В. Полека, Т. Гундорової, Н. Шумило, Ю. Кузнецова. Але ці досить цікаві дослідження не мають своїм предметом розгляд його творчості як художнього явища, як оригінальної і самодостатньої естетичної системи в контексті регіонального та європейського літературного процесу.

11.1. Ідейно-естетичний контекст модерністичних пошуків Ореста Авдиковича

«Мала» проза Ореста Авдиковича, завдяки своїй жанрово-стильовій різномірності, розмаїтості сюжетів, тем та мотивів, впливу, з одного боку, народницької моделі творчості, що тяжіє до пізньоромантичної та, з іншого, естетичних пошуків у царині модерної поезики, яскраво ілюструє



теоретизування, щодо художніх особливостей літератури кінця XIX – початку XX століття, переходової доби, породженням якої вона була. Дебютувавши у 1899 році, молодий прозаїк одразу голосно заявив про себе як про одного з тих «новиків», що, «... вступаючи на літературну арену звичайно приносять уже добре (не раз дуже гарно) вироблену мову і вироблену (не раз аж рафіновану) літературну форму і техніку, та високе розуміння задач і завдань літератури...» [32, с. 1]. Втім, крім досконалого володіння письменницькою технікою, молоді автори (О. Кобилянська, частково Н. Кобринська та Г. Хоткевич, В. Стефаник, А. Крушельницький, К. Гриневичева, А. Кримський, О. Плющ, М. Яцків та інші «музаки») вводили в літературу своєрідну, відмінну від освяченої півстолітньою традицією реалізму, манеру письма, що була одразу задекларована як прояв естетики модерну.

Вже аксіоматичним став той факт, що, вплившись свіжим струменем в літературний процес кінця XIX – початку XX століття, модерний спосіб світосприйняття спричинився до справжнього перевороту в мистецтві слова, розширив тематику і проблематику, підштовхнув до пошуків нових форм творення естетичної дійсності і, до певної міри, вивільнивши нашу літературу з полону постромантичної провінційності, внутрішньо-національної замкнутості і обмеженості. Поступово, через проникнення творів західноєвропейських, а зокрема польських, австрійських, німецьких письменників-модерністів (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме, Е. Верхарн, О. Уайльд, Г. д'Аннунціо, Р.-М. Рільке, Г. фон Гофмансталь, С. Пшибишевський, Я. Каспрович, К. Тетмаєр) в Україну, а особливо в Галичину (що цілком природно в межах однієї імперії) в молодому мистецькому середовищі сформувався модерний тип світосприйняття, що призвело до різкої поляризації в літературних колах від гарячого схвалення аж до цілковитого несприйняття. І все ж, навіть такий запеклий критик модернізму, як С. Єфремов, вимушений був визнати, що «настільки сумнівний з суспільної точки зору напрям має в даний час очевидний успіх навіть в нашій літературі» [16, с. 113]. Інша справа, що маємо говорити про специфічний, український різновид модернізму, оскільки, власне, навряд чи доцільно взагалі говорити про якийсь загальноєвропейський або світовий модернізм, не враховуючи національні варіанти (німецький *jugendstil*, австрійська сецесія, «Молода Бельгія», «Молода Польща» і т. н.). Мова радше йде про найзагальніші засади, певний естетичний та ідеологічний канон,



що становить основу модернізму як естетичного явища.

У своєму дослідженні «Українська імпресіоністична проза» В. Агеєва виділяє дві головні ознаки, що характеризують феномен українського модернізму: «Це, по-перше, переважна увага до власне естетичних, художніх вартостей, а не до суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящим тощо), а відтак і ствердження права митця творити за законами краси й художньої довершеності. По-друге, молодша генерація рішуче висловила вимогу європеїзації українського письменства, взорування на нові тенденції в усьому тогочасному світовому мистецтві» [9, с. 45].

Проблема сприйняття чи несприйняття модерних віянь в Україні ускладнювалася рядом причин, що виникли внаслідок специфіки розвитку української літератури як літератури нації бездержавної, колонізованої. Довгий час наша белетристика перебирала на себе, крім властивих кожній світовій літературі функцій, іще й державницькі, коли саме письменники ставали поводитирями народу за відсутності політичних лідерів. У зв'язку з цим не слід забувати, що протягом майже півстоліття в інтелектуальній історії, культурі та естетичній свідомості української інтелігенції безроздільно панував напрям народницького реалізму. Саме ця обставина сприяла гострій негації модернізму з його потягом до всього ірраціонального, підсвідомого, суб'єктивного, того, що лежить за межами раціо.

Показовою в цьому відношенні є стаття М. Євшана «Боротьба генерацій і українська література», опублікована часописом «Українська хата» в 1911 р. Відстоюючи ідею боротьби генерацій, що змінюють одна одну кожні тридцять років, у європейських літературах, головну перепону для розвою нової культури критик вбачає в українофільстві. Народницька традиція, що ґрунтується на культурі «батьківства», слідування проторованими стежками, викликає гостре несприйняття своєю закостенілістю, зверненням в минуле, ставленням до мистецтва як до засобу досягнення поставлених перед нею просвітницьких, виховних, ідеологічних завдань, не ставлячи акт творчості як мету. Тож М. Євшан закликає «...викидати всі старі шпартгали, щоб нічого з собою не брати до нової землі... навчитися віддихати, більше напружувати свій зір, навчитися іншого думання! А головне – покинути нам треба всю мізерну дрібничковість та вираховання, всю хитрість та тверезість розуму, коли ходить о речі великої волі.



Нам треба більше розмаху, більше безумства, більше оп'яняючого шалу: для того, щоб остаточно скинути з себе останки крамарської тверезості наших батьків, а полюбити розмах всього великого і гарного» [15, с. 53]. Втім, попри нігілізм даного висловлювання, слухною видається думка Н. Шумило, про те, що загально визнаний прибічник високої, артистичної культури та супротивник низької, народницької, Микола Євшан, не розглядав ці два пласти літератури у супідрядній залежності нижчої до вищої. Мова йде «не так про відрив від попередніх художніх традицій, як про принципове оновлення літератури з метою возведення її з народної до національної» [33, с. 9]. Крім того, це було лише голосне декларування намірів: здійснити радикальні перетворення на практиці українському письменству було не під силу, оскільки не так просто було зламати інерцію майже півстолітнього руху в руслі народницьких уявлень про місце і роль літератури в суспільному житті, тому навіть коли мова йде про «Молоду музу» та «Українську хату», як угруповання, що найголосніше в нашій літературі задекларували свою схильність до відмови від просування в традиційному напрямку, П. Карманський зауважує: «Якщо «Молода муза» придбала форму модерністської школи, так слід записати головно за рахунок Яцкова. Інші молодомузівці були тільки романтиками, кожний на свій лад» [21, с. 64]. Таким чином можемо говорити про певну невизначеність і суперечливість оцінок, коли мова йде про розвиток модернізму на українських теренах, але тим більш цікавим є дослідження особливостей перебігу цього процесу.

Аналізуючи творчий доробок українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття, можна помітити досить цікаву закономірність: всі вони, розпочавши з традиційної реалістичної моделі письма, заснованої на позитивістській філософії, просвітницькій ідеології та пізньоромантичній концепції народності, поступово еволюціонували в сторону модернізму з його культом індивідуалізму, естетизму та культуралізму. Першим пройшов цей шлях Іван Франко, чий літературні, наукові та політичні погляди значною мірою визначали «обличчя» нашого красного письма на протязі кількох десятиліть за його життя та й значною мірою і до наших днів. Неодноразово декларуючи в публіцистиці своє категоричне несприйняття модернізму, в белетристиці, за висловом Миколи Зерова, він проходить шлях «від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери» [18, с. 486].



Подібна ідейно-стильова трансформація відбувається й у творчості М. Коцюбинського. У передмові до книги «Що записано в книгу життя» Валерій Шевчук виділяє кілька етапів, що передували появі глибоко індивідуального «сонячного імпресіонізму», властивого зрілій манері майстра, перші спроби якого були учнівським слідуванням у фарватері І. Нечуя-Левицького. Своєрідну ідейно-естетичну еволюцію здійснила протягом життя і Леся Українка, яка, розпочавши з соціалістичних гасел «Досвітніх вогнів», врешті викохала у своїй душі модерну «Лісову пісню». Що ж стосується письменників, які вступили на літературну арену в 900-х роках, то процес переходу їх від одного стильового спрямування до іншого досить тяжко простежити в часовому відношенні. Втім, та епоха, яку називають передмодерністською, значною мірою позначена в українській літературі еклектикою стилів, змішанням у межах творчості, а іноді й окремих творів одного автора ознак різної стильової приналежності.

11.2. Стильовий синкретизм малої прози Ореста Авдиковича

Стильовий синкретизм є домінантною ознакою загалом нетривалої, якщо розглядати у часовому вимірі, але досить різноманітної у плані тематики, проблематики та жанрово-стильової специфіки творчості Ореста Авдиковича. Ця обставина стала цілком закономірною підставою для того, щоб Є. Нахлік назвав письменника «предтечею «Молодої музи», підкреслюючи, що він «у своїй новелістичній творчості повторив схему розвитку європейської літератури останньої третини ХІХ – початку ХХ століття – від натуралізму (І. Тен, Е. Золя, Г. Гауптман...) до декадансу і символізму (А. Рембо, М. Метерлінк, О. Уайльд, Р.-М. Рільке та ін.)» [24, с. 18].

Власне, говорити про те, що така еволюція послідовно виявляє себе у творчості письменника, до певної міри буде не зовсім правильно, оскільки видані за чотири роки п'ять збірок та ряд розпорошених у тогочасній періодиці («Літературно-науковий вісник», «Діло», «Руслан», «Молода Україна» та ін.) оповідань, нарисів, новел, свідчать швидше про шукання автора у царині стилю, ніж про чітко визначену стилістичну їх приналежність. Так, у збірці «Поезія і проза» (1899 р.) поряд з реалістичним оповіданням «Матвій Цьома», в якому психологічний зріз душі героя підкреслюється одверто натуралістичними



подробностями з життя селянської родини, з'являється лірична медитація «Проблеми», про яку критик М. Галущинський з часопису «Молода Україна» зауважує: «Гадки там – се гадки душі автора, однак, не раз такі неясні, що годі їх порозуміти» [10, с. 79].

Романтичний ідеал служіння власному народу, на якому неодноразово наголошує О. Авдікович, є результатом виховання в силовому полі просвітницьких традицій, яке він отримав у сім'ї і яке було характерною прикметою часу. Ще одним важливим джерелом народницьких мотивів у творчості письменника є його обізнаність з історією української літератури, з творчістю тих авторів, що стали прикладом безкорисливого служіння справі просвіти. Про це свідчать видані друком розвідки «Форма писань Маркіяна Шашкевича» та «Огляд літературної діяльності Олександра Кониського», найвищою заслугою якого, на думку О. Авдіковича, є те, що «Кониський посвячує літературі цілих сорок років плідної та поважної праці. Він працює на всіх полях суспільного життя в ім'я своєї ідеї – неглибокої, але твердої та щирої. Кониський вірить у свою ідею і терпить за неї ревізію, заслання і досмертне підозріння та переслідування, раз нап'ятнований недобронадійним. Особистою участю у зверхнім життю він стається одним з того маленького числа синів України, що трясли українською думкою XIX віку і терпіли за свою діяльність» [6, с. 4]. Відхід від селянської тематики, від традиційного реалізму, що ґрунтувався на позитивістських засадах, в цих умовах не міг не бути болісним і сповненим хитань. Відмовитися від реалізму – означало оголосити про свій розрив з батьківською традицією, заявити про прихильність до нових пріоритетів, які існували вже поза межами абстрактних суспільних інтересів, схиляння перед раціо і аналітичним вивченням реального життя у його типових проявах, як це проповідував традиційний народницький реалізм. Тож не дивно, що поряд з яскравим модерним самовираженням, у творчості Ореста Авдіковича помічено зразки реалістичного письма. Але в царині поезики вони відрізняються від прози 70-90 рр. XIX ст. виразним нахилом до натуралізму.

Демократизуючи мистецтво і розширюючи його проблематику, письменники-натуралісти намагалися ввести в художню практику показ нових площин життя: дна міста, життя робітників, прояви патологічної психіки. Особливо яскраво ці тенденції знайшли своє відображення у творчості І. Франка, зокрема в його новелах «На дні», «Вугляр», «Муляр», «Полуйка». Письменник



вдається до експериментального дослідження психіки злочинця, пролетаризованого заробітчанина, вугляра чи ріпника, використовуючи розроблену натуралістами техніку детального копіювання «шматків» життя. Елементи натуралізму використовують у більшій чи меншій мірі майже всі тогочасні галицькі письменники (Гр. Григоренко, К. Гриневичева, М. Левицький, К. Сроковський, М. Петрушевич).

Зразком своєрідного синтезу реалізму та натуралізму є оповідання «Матвій Цьома», котре досить помітно контрастує з іншими творами письменника. Відповідно до задекларованого Е. Золя принципу фактографічної достовірності і голої конкретики, оповідь побудована від імені сторонньої особи, чий погляд неупереджено і точно фіксує події. Сюжет твору досить розповсюджений для свого часу: брат убиває брата. Мотив братовбивства використовується письменниками цього періоду неодноразово, досить згадати хоча б «Землю» О. Кобилянської, «Пустку» С. Яричевського, діалогію Б. Грінченка «Серед темної ночі» і «Під тихими вербами». Інша справа – в чому автор вбачає причини цієї трагедії.

Розгортаючи перед читачем детальне дослідження мотивації вчинків героїв, Орест Авдиківич розпочинає твір з доволі розгорнутого екскурсу в передісторію подій. Після народження позашлюбної дитини зганьбленій молодій жінці врешті пощастило вийти заміж і таким чином облаштувати свою долю, прикривши гріхи юності. Розплачується за них ні в чому не винний син Матвій. На його долю, крім нелюбові матері, якій він постійно нагадує про колишню помилку, випала ще й зневага сільської громади. Адже вітчим відмовився дати йому своє прізвище і забезпечити таким чином певний соціальний статус у суспільстві. Всю свою любов та прихильність мати віддає іншому синові, Миколі, народженому у шлюбі. Герой зростає серед невідрадних життєвих умов: «Свою рідну хату міг був собі Матвій зятимити по тім, що у ній від часу до часу поштуркували ним і пригадували йому словами та вошийниками, що він по просту заважає» [7, с. 53].

Таке ставлення власної сім'ї підсилюється громадською зневагою, оскільки становище позашлюбної дитини, байстрюка, безбатченка традиційно викликало зневажливе ставлення до такої людини. Несприятливі обставини відобразилися на формуванні особистості Матвія, що цілком відповідає реалістичним засадам соціальної обумовленості характерів: «...зроду тихий та мовчаливий, знесмілений до решти кпинами людей та приголомшений побоями матері – не



молв язиком при роботі , як другі, а більше рук прикладав до повіреного робітникам діла» [7, с. 54]. Подальшим розгортанням подій автор ілюструє той постулат реалізму, що, змінивши оточення, можна сподіватися на зрушення в психіці персонажа. Тому, коли Матвій стає попівським наймитом з належною йому платнею, добрим харчем і привітним ставленням господині він внутрішньо перемінюється: «За ліпшим харчем та спокійнішим життям Матвій якось повеселішав. Вичепурнів, розбалакався, подужав на силах і наче змудрів. Десь і песимізм його давній подівся » [7, с. 61].

Ще однією рисою, що дає змогу твердити про реалістичний характер твору, є підкреслена типізація героїв. Матвій належить до найупослідженішої верстви з селянського середовища, тому автор наділяє його лише позитивними рисами: працелюбність, шанобливе ставлення до старших навіть тоді, коли вони цього не варті, богобоязливість, незлобливість. Всі ці риси належать до традиційного комплексу, виплеканого народовською прозою стосовно галицького селянства.

Образи матері та брата Матвія виписані з натуралістичної відвертістю і позбавлені привабливих рис. Мати, порушивши свого часу народну мораль, і далі поводить себе таким чином, що, власне, закономірно продовжує процес її морального падіння. Це не та народнопоетична «мати-чайка», що ладна пожертвувати своїм життям заради дитини, або ж Шевченкова «Наймичка», що карається увесь вік, вимолюючи у Бога, людей та власного сина прощення за свій гріх. Катерина ненавидить своє дитя, оскільки шукає вирішення власних проблем, а нелюбий син стає «лише машинально-робочою силою», неавтономною, але здатною приносити якийсь «хосен». Ще однією прикметою здеградованості героїні є її досить слизьке становище коханки багатія, яка продається за матеріальні вигоди, при цьому абсолютно не приховуючи своїх стосунків. Микола, улюбленець матері, у всьому вторить їй. Його свідомість, і без того викривлену сімейним вихованням, остаточно зіпсував той факт, що він служив у війську, набравшись там «панства». Тому він вважає, що має законне право знущатися з брата, відносячи його до категорії осіб, що знаходяться нижче за своїм соціальним статусом від нього самого. Про це красномовно свідчить сцена, коли Микола відбирає калач та гроші у Матвія, побивши його при цьому до напівсмерті: «Підбіг, вхопив Матвія за пазуху на грудях і штовхнув ним з цілої сили о грушку, що росла на подвір'ї.

Матвій застогнав і випустив з рук калач. Микола вдарив Матвія в твар «відси і відти». Матвій повалився на землю. Микола приляг йому груди колінами



і став «місити». [7, с. 68-69].

Ідейний зміст оповідання значною мірою засвідчує виявлення у творчості О. Авдиковича характерної тенденції руйнування патріархальної родини, в основі якої, як іманентна риса, лежав, на думку С. Павличко [25, с. 32], міф П. Куліша про ідеальність громади, народної, національної людини (душі) і національної жінки.

Проаналізовані вище оповідання близькі за своєю стилістикою до неореалізму, оскільки в них простежується одна з визначальних рис індивідуального стилю О. Авдиковича: поглиблений інтерес до розкриття психології персонажів. Цей інтерес зумовлений загальнолітературною тенденцією до психологізації, про яку говорить Н. Калениченко, характеризуючи зміни, що відбувалися на межі століть, коли «на перший план виходить не фактографічна описовість, а щире непідроблене психологічне переживання. Акцент переміщується з соціального аналізу суспільства, в особі його представників, на аналіз духовного світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого маємо не конкретно-історичне і предметно-аналітичне зображення, а глибокий аналіз психологічного стану персонажів. Якщо реалізм ХІХ ст. прагнув пізнати і правдиво відобразити життя народу, то реалісти початку ХХ ст. (неореалісти – Л.Т.) вважають літературу засобом пізнання духовного життя людини в різних проявах. Вони зосереджуються на внутрішньому світі героя, посилюючи соціально-психологічний аналіз» [20, с. 115].

Ще одним зразком особливої реалістично-натуралістичної стилістики Ореста Авдиковича може слугувати нарис «На авдієнції». Натуралістичні моменти у ньому проявляються більш послідовно і яскраво, ніж у наведених вище оповіданнях. Невипадковим є і вибір автором форми твору: нарис як психологічна студія.

Підкреслене натуралістичне змалювання життєвої ситуації дає можливість у найменших деталях проаналізувати душевні настрої та невловимі підсвідомі почуття героїв. Автор не дає нам передісторії взаємин пана начальника станції та сільського хлопчика, вигнаного зі служби, котрий прийшов за остаточним розрахунком. Твір нагадує «ескіз олівцем» («szkiz węglem»), якщо послуговатися термінологією образотворчого мистецтва. Така монохромність підкреслює боротьбу почуттів хлопця, що довго не може наважитися на рішучий крок –



звернутися до пана начальника з вимогою свого законного заробку. Тож він довго крутився «по перону залізничного двірця, переступав з ноги на ногу, чіхав потилицю, цмокав губами – вижидав пана» [3, с. 55]. Така його несміливість у формі видимої мови почуття контрастує з «урядово-бундючною», сповненою своєї значущості, поведінкою начальника станції, котрий зі «строго-урядовим» виразом лица» священнодіє, відправляючи потяги на Львів. Врешті для хлопчини цей дрібний сурдутовець, котрий лише одним посвистом (але, як пізніше дізнаємося й кулаком, якщо це стосується молодого служника) зрушує з місця сталеві вагони потягів, є втіленням незбагненої і жорстокої владної сутності, будь-який протест супроти якої не має сенсу.

Зважившись-таки на звернення, хлопець потрапляє під град їдко-ущипливих глузливих слів і неприхованої зневаги, що доводить його до сліз. Прірва між ними ще більше підкреслена мовою героїв, в якій відчутна гуцульська стильова колізія (кольорлокаль): «Зрештою, пан начальник, звісно, говорив «по-панськи», а хлопець «по-християнськи», то й не второпав добре есенції «вченої мови» [3, с. 55]. Начальник станції відчуває невимовну втіху, знущаючись над нещасним парубком, і намагається всіляко розтягнути цю розвагу, вишукуючи нові об'єкти для своєї іронії.

Мовні партії в нарисі надзвичайно виразні, саме через них автор створює образи. Німецька мова пана має свідчити про його вищість, окремішність. Втім, врешті дізнаємося, він добре володіє й українською, та вживає її, лише перекривляючи хлопчаків. Таким чином, чітко розмежовує своє та їхнє соціальне становище. Навіть здобувши врешті бажаний заробіток, колишній «льокай» мнеться. Не зважається полишити станцію і таким чином звільнитися з-під гнітючої «ласки», поки його не виводить з-під гіпнотичної влади страху доволі грубий окрик товариша. Хлопці рахують отримані гроші. Це заціпеніння – наслідок насадженого гнітючими життєвими обставинами, а, можливо, й успадкованого почуття меншовартості, яке століттями прищеплювалося українському селянству.

Реалістично-натуралістичний зміст цих творів якнайкраще відображає слушне зауваження Т. Гундорової: «Повна залежність людини від виховання, природних задатків, впливів середовища, вроджених і набутих пристрастей, інтелектуальної віри тощо зводили її (окрему людську одиницю – прим. авт.) до функції середовища, одиниці, в якій біологічно і морально закладено інстинкт



самозбереження цілого роду (альтруїзм)» [11, с. 16].

Попри незаперечну наявність у творчості Ореста Авдиковича елементів реалізму та натуралістичної стилістики, ще початкуючий письменник виразно ідентифікує свою творчість з декадентством (на той час це означало загалом визнання приналежності до «нової школи» – Л. Т.), про що свідчить лист до редакції газети «Діло» від 11.09.1899 р. Спочатку навчання в Гірничій академії в австрійському місті Леобен, а далі особисте знайомство з деякими майбутніми членами «Молодої Музи», як от з композитором С. Людкевичем, під час навчання в Львівському університеті, не могли не сприяти формуванню проєвропейської орієнтації митця. Поряд з особистими мотивами важливим чинником, що призвів до модернізації індивідуального стилю письменника, стала загальна літературна ситуація в західноукраїнських землях.

Цілком зрозуміло, що німецько-австрійсько-польські впливи були особливо відчутними в Галичині, і в значно меншій мірі це стосувалося східноукраїнських територій. За свідченням Т. Гундорової, своєрідний західний, колорит забезпечувався молодими галицькими письменниками майже свідомо. Зокрема з цього приводу вона зауважує: «Особливо виразно сецесія відбилася на творах письменників, які не входили до «Молодої музи», але водночас тяжіли до новітньої стилістики символістсько-імпресіоністичного плану. О. Авдикович, Е. Мандичевський, Л. Гринюк значною мірою популяризували і стилізували сецесійний *jugendstil*» [11, с. 90]. Спираючись на тяжіння віденців до розкнутості плоти, чуття, на еротизм, стилізацію, імпресіоністичний психологізм, українські митці прагнули до розвитку сфери чуття.

Отже, стосовно творчості Ореста Авдиковича доречно говорити не про тяжіння до західноєвропейського модерну взагалі, а радше про вплив на неї центральноєвропейської сецесії, котру уособлювала собою діяльність віденської (Й. Гофман, Г. Клімт), мюнхенсько-берлінської (Ф. Штук, Е. Мунк) та краківської (С. Виспянський) шкіл сецесії. Їх виникнення пов'язується [26, с. 37-44] з особливостями засвоєння практики модернізму центральноєвропейськими літературами, що визначаються різким розмежуванням позицій нового і традиційного мистецтва. Відмовляючись від старих застиглих форм, сецесіоністи намагалися досягти наближення до живого, мінливого враження, виразної настроєвості та декоративності.

Становлення сецесійного стилю сприяло й загальне прагнення до естетизації життєвого середовища, сфери сприйняття людини, протест супроти



зростаючої вжитковості мистецтва, спроб поставити його на конвеєр, що оберталось руйнуванням засад елітарності, втратою вишуканості і віртуозності техніки.

Визначальною ознакою сецесії стало оригінальне і еклектичне поєднання в ній елементів різних стилів: потужний вплив романтичних ідей та образів, своєрідна стилізація характерних для класицизму мотивів та образів. Цим можна пояснити відчутну присутність «антиків» в новелістиці Ореста Авдиковича. Приміром, у новелі «По місту» він називає проститутку «доньками Коринту», пияка, що залишає брудний слід на свіжому снігу – «п'яним Геростратом». Романтична схильність до фантазій та фантазмагорій знаходить свій вихід у циклі «Демон руїни», де письменник вражає читача контрастним протиставленням розкошів природи і похмурих візій царства демонів, що супроводжують передчуття духовного занепаду. Ця обставина цілком відповідає думці В. Єшкілева про те, що сецесійний стиль має ознаки «певної вичерпаності як наративної традиції, так і наративних практик. Сецесійна ситуація завжди пов'язана з есхатологічним передчуттям Апокаліпсису, кінця світу, межі буття» [17, с. 100].

Такі риси сецесіон-стилю як рослинна орнаментальність і потяг до імпресіоністичної мозаїчної багатоколірності, підкреслений інтерес до чуттєвості та поетизація інтимних почуттів, настроїв туги, смутку, меланхолії, естетизовані страждання знаходимо в іншій новелі: «Зелений віночок плаче срібними слізьми, що кануть до долу і заливають світло огнів. Барвінок росте, опускається дотолу, як довгий повій жіночого волосся і вростає в нутро розритої могили» [3, с. 120].

Поряд з австрійськими впливами можна простежити в новелістиці Ореста Авдиковича відчутний потяг до польської модерної школи, особливо колоритною, парадоксальною і майже культовою фігурою, якої був декадент і космополіт С. Пшибишевський. Про обізнаність із творчістю останнього свідчить згадка в новелі «Блудні тіні», котра була опублікована в кількох липневих номерах газети «Діло» за 1899 рік: «На столі лежала збірка новел одного писателя-модерніста. Я взяв до рук книжку і почав читати «На кладовищі» [1, с. 2]. За висловом Є. Нахліка, «услід за лідером польських декадентів галицький новеліст у своїх модерністичних текстах відсунув на другий план довколишній світ речей і явищ і на авансцену зображення вивів розірвану свідомість зневіреного в житті інтелігента» [24, с. 18]. Очевидно, деяку



спорідненість літературних настроїв помітили і сучасники письменника А. Крушельницький та В. Старосольський, оскільки для започаткування своєї серії книг «Живі струни» (1899-1900 pp.), головною метою появи якої була популяризація модерної «штуки» в Галичині, обрали переклад твору С. Пшибишевського «Із циклу вігилії». З власне оригінальних українських текстів дібрано було новелу О. Авдиковича «Нарис однієї доби» та десяток оповідань самого А. Крушельницького під загальною назвою «Пролетарі», чим викликали на себе нищівну критику І. Франка: «Твір Пшибишевського – се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має з усього потрохи» [30, с. 203]. Проте вихований на романтичній національній літературній традиції О. Авдикович, поєднуючи натуралізм з символізмом та домінуючим ліричним началом, не здатний сягнути глибин сатанізму, нігілізму та еротики, які розкриває перед своїми читачами польський декадент. «Нарис однієї доби» побудовано на глибинному психологічному аналізі процесів, якими сповнюється душа молодого сурдутовця Павла. Реалізація сюжетної колізії здійснюється не стільки через вчинки героя, скільки через розкриття внутрішніх суперечностей його душі. Автор торкається проблеми співвідношення свідомого і підсвідомого в людині, обравши характерну для модерного письма форму потоку свідомості, передає враження, спогади, асоціації, сновидіння, думки героя, ставить його на межу екзистенціального вибору між життям і смертю, який розв'язується самогубством.

Новела, разом з циклом «Пролетарі» А. Крушельницького, отримала розгромну критику з боку традиціоналіста С. Єфремова, який у статті «В пошуках нової красоти (Заметки читателя)» з приводу видання цих творів гостро зауважує: «Твори обох авторів переповнені грубим і відвертим зображенням проявів статевої чуттєвості, найбруднішими картинами аж до статевого акту і неприродної розпусти, а менш «пікантні» подробиці зображуються вже зовсім неприховано...» [16, с. 112]. Втім, слід зауважити, що подібна оцінка творів обох письменників видається аж занадто поверховою і суб'єктивною. Не випадково наведені висловлювання, що якнайкраще характеризують зміст і стилістику статті в цілому, викликали свого часу однозначне їх несприйняття з боку К. Гриневичевої, Г. Хоткевича, І. Копача, І. Франка, В. Дорошенка, Лесі Українки та поклали початок дискусії між прихильниками «старого й нового» в літературі.

Акцентований С. Єфремовим інтерес до проблем статі є однією з



іманентних рис європейської модерної літератури, оскільки в основі її лежить інтерес до глибинних проявів людської сутності, коріння яких ховається в підсвідомості. Та попри твердження О. Драка про те, що в «полова квестія вмотана нині в релігію етику, штуку, літературу, політику, право, медицину, навіть торгівля числиться нею» [14, с. 150], українській літературній традиції заснованій, як слушно зауважує С. Павличко [25, с. 79], на уявленнях про тілесну любов, як про щось гріховне, розпусне, бісівську напасть, до якої краці (ідеальні) люди з народу не вдаються, доволі важко було сприйняти європейський стиль відвертої розмови на ці дражливі теми, але спроби переламати такий стан речей робилися чи не кожним з тих письменників, котрі виявили себе як прихильники модерні. «Виявилось, що український модернізм не тільки не позбавлений статі, як, очевидно вважала більшість дослідників, ніколи не торкаючись цієї теми, а навпаки, – пов'язаний з нею тісними, генетичними зв'язками. В контексті української літератури злам віків фемінне і феміністичне стали синонімом і джерелом модерного» [25, с. 87], – стверджує С. Павличко, коли обстоює ідею феміністичної природи модерну, спираючись на дослідження творчості О. Кобилянської, котра вперше в українській літературі вдається до психологічного аналізу природних чинників, що призводять до виникнення непереборного фізичного потягу між чоловіком і жінкою, яких розділяє все: клас, культурний статус, освіта, але об'єднує глибинна біологічна сутність, природа.

Цей поглиблений інтерес до доволі дражливих (а точніше, абсолютно неприйнятних для винесення для обговорення широким загалом тем) Т. Гундорова пояснює онтологією модерністського дискурсу, що характеризується «смісловою трансгресією, руйнуванням «межі» й пошуками нового «переходу», «мосту» між суб'єктом і родом, особою і соціумом, свідомим і несвідомим, високим і низьким, табуйованим і загальноприйнятим, моральним і прекрасним» [11, с. 79].

Саме таким шляхом духовного розвою проходить герой новели «Отсей шматок дороги». Досить розв'язна розмова, якою розпочинається твір, передає думки героя, що відчуває до панночки в «жалобній» сукні мимовільний вияв чуттєвого бажання, якому й сам не може дати раціонального пояснення: «Може правда, що не дуже гарна, не елегантна, не кокетка... Та чогось бажається бігти за нею. Її простота, скромність цікавить його» [4, с. 77]. Втім, герой сам собі зізнається, що може одразу відмовитися від марнославної думки про те, щоб «не



осмішити себе, не представитися недорослим новиком в оклепаній штуці фліртування і широко розповсюдженій манії – переслідувати дівчата методом невинного – поки-що – маневру» [4, с. 77]. Розмова з дівчиною сприяє переродженню молодика – він спочатку паленіє за легковажні слова свого друга, «старого практика», а далі усвідомлює власну провину перед нею. Наступний його крок цілком у дусі романтичних героїв: чоловік вистоює годинами в провулку, виборюючи право супроводжувати свою обраницю «отсей шматок дороги» по-джентльменськи оберігаючи її від легковажних домагань. Образ Прекрасної Панни, котру проводив до домівки герой-захисник, далекої, недосяжної за жалобними вуалями, символізує потяг до високих почуттів, вічне прагнення ідеалу, що живе в душі героя, утримуючи свою владу над біологічними проявами чуттєвості.

За зовнішнім браком дії ховається глибинний процес самовдосконалення, духовного переродження персонажу, психологію якого досліджує автор. Власне, самого автора ніби й нема, його об'єктивні судження не проникають в глибоко інтимний світ дещо екзальтованого кохання героя, пронизаний передчуттям трагічної розв'язки. Мотив розлуки закоханих сердець, неможливості повного, гармонійного єднання чоловіка та жінки в земному житті, сподівання на майбутню зустріч в іншому, досконалішому світі, – все це зближує новелу з романтичними баладами.

Втім ця схожість знаходить своє логічне пояснення, якщо взяти до уваги той факт, що модернізм і його течії (символізм, неоромантизм), чітко декларуючи розрив з міметичністю, не заперечує і не відкидає другу велику художню систему ХІХ століття – романтизм. З цього приводу цікавою є думка Д. Наливайка: «Найвизначніші з течій «кінця віку» символізм і неоромантизм, генетично й типологічно пов'язані з романтизмом і являють собою його пізні модифікації. Зачинателями «раннього модернізму» виступали, як правило, пізні романтики» [23, с. 45].

Власне, коли говорити про існування двох великих течій – символізму та неоромантизму (або, як називає його Леся Українка «новоромантизму») у контексті предмодернізму, то, слушною видається думка Т. Гундорової про те, що в українській літературі на початку ХХ століття символізм не отримав глибокого теоретичного розвитку, а зростався з романтизмом у рамках його особливого неоромантичного різновиду: «Такий символізм розгортався на



основі романтичного роздвоєння світу, однак це роздвоєння не було перенесенням в ідеальний і прекрасний інший світ. Швидше, символізм служив способом трансцендування існуючого поза його реальні межі, тобто був феноменологічним «зняттям» і зануренням у несвідоме» [11, с. 85]. Цей висновок Т. Гундорової робить на основі аналізу поглядів М. Вороного, який, намагаючись пристосувати своє бачення символізму, висловлене ним у відомій відозві з приводу видання «українського альманаху», до традиціоналістських поглядів українського читача, свідомо «демократизує» задекларований ним новий напрям і називає його «напівсимволізмом», згладжуючи, таким чином, опозицію старого і нового. Неоромантична сутність такого «напівсимволізму» виражається у наступному визначенні: «Любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початку чи «бога») – це сфера символістичної поезії, вона найкраще може про це оповісти. Горожанські мотиви, почуття обов'язків, заклики до боротьби проти темних сил – це сфера реалістичної поезії» [13, с. 75].

Втім, попри таке розмежування реалізму і символізму, в літературній практиці на межі століть спостерігаємо переплетення, змішання стильових прийомів, властивих різним течіям у межах як творчості в цілому, так і окремим творам одного автора. Ця тенденція простежується і в О. Авдиковича, який попри свою прогресивність у поглядах на модернізм, декадентство та інші тенденції, що означилися на тогочасному літературному небосхилі, не виступає як абсолютно послідовний їх прихильник, що є характерною ознакою для людини перехідної епохи. Про болісні вагання і роздуми, які цілком володіли розумом митця, свідчить новела «Просоння», опублікована у вже згаданому вище часописі «Молода Україна» (1900 р.).

В основі твору лежить внутрішній драматичний конфлікт, який розгоряється в душі молодого інтелігента, «заангажованого здавна між верховодячою сферою міської громади у суспільно-політичну діяльність» [8, с. 6]. Аналітичне заглиблення у внутрішній світ героя підкреслюється формою оповіді, близькою до «потoku свідомості». За його іронізуванням стосовно причин душевної кризи, яку він приписує тому, що «на вечорницях «Клюбу» одна гарна, але горда панночка зілляла студеною водою моє палке серце за одно сміле і трохи нерозважне слово» [8, с. 6], ховається триваліша і глибша зневіра у доцільності того, про що «горлав» на вічах та зборах. Поступово переконуючись «в облудній суєтності і безплідності роботи задля громади»,



герой все глибше занурюється у хворобливі глибини власної душі, абстрагуючись від навколишньої дійсності і все більше утверджуючись на думці «пальнути собі в лоб». Ані друзі, заклопотані його хворобливим станом, ані «старші політики» з їхніми намаганнями захопити героя «поважною працею», виявляються нездатними здолати чорний песимізм та відчуття власної непотрібності у житті, бо й вони є невіддільною частиною міського життя, нервового, протиприродного, зараженого міазмами розпаду. Врешті герой приходить до висновку: «Сам про себе був я декадентом, мізантропом і десперантом, одиницею елімінованою з суспільності і... кандидатом на самовбивця» [8, с. 7]. Думка про смерть як єдино можливий вихід з життєвої прірви настирливо переслідує героя, паралізує всі його думки, глухою стіною відгороджує від оточуючого світу, у можливості вдосконалення якого він втрачає віру.

Єдина можливість морального і духовного оздоровлення – звернення до того живлющого субстрату, на якому виросла інтелігенція, пошук втраченого свого коріння, витоків, які, безумовно, за народницьким ідеалом, знаходять на селі. Герой залишає місто, їде до батьків, прилучаючись таким чином до патріархального звичаю.

Освячена одвічним каноном традиція зустрічі Різдва в колі родини символізує можливість близького одужання героя. Автор змальовує ідилічну картину, що має утвердити непорушність, раціоналістичну заданість материнських клопотів коло різдвяного столу зі скрупульозним дотриманням звичного ладу, встановленого протягом століть: хліборобська магія дванадцяти різдвяних страв, неквапні застільні розмови, спільна молитва, що символізує єдність родини. Втім, герой ще поривається до іншого світу, який втілений в образі темного холодного вікна. Якась невідома йому сила ще тримає його у своїх обіймах, сповнюючи без причини жалем і смутком. «Я стояв бездушно при скляних дверях у передній кімнаті, дивився у вікно дусив часом студену шибку, і думав щось пусте» [8, с. 8]. Ця відсутність думок переконує, що причини зневіри заховані десь за межами простору, досяжного для їх раціонального пізнання.

Тим поштовхом, що наворачтає героя на шлях відродження, стає слово батька, котрий першим долає прірву непорозуміння, розв'язуючи таким чином одвічний конфлікт поколінь: «Ми уступаємо – ви підходите... Дай вам Боже! Не



відкажуть на нас, бо ми вам не вороги. Ми ваші приверженці, хоч і не такі норовисті, як ви, молоді» [8, с. 10].

У літературному контексті вище сказане можна узагальнити словами Тамари Гундорової: «В українській культурній самосвідомості стала патріархальна, традиціоналістська, пасеїстична орієнтація, на ній засновувалася ідея культурної національної автономності, передусім в умовах колоніальних репресій і розірваності культурного цілого України. Підставою національно-культурного розвитку ставала теорія ідентичності й цілісності культури щодо певного культурного коду, який зашифрувала традиція» [11, с. 58].

Орест Авдикович надзвичайно тонко відчув, що час для зламу ще не настав. Тому його герой капітулює, покійно визнає батьківські ідеали за власні: «Полумінь свічки розкрилювалася в моїх очах у три світляні стовпи світляних променів і творила разом трикінчасту звізду, що видавалася мені горючим хрестом. Мене обдавали дивні почування. Батькові слова поривали о мої нерва як незрозумілі звуки забутої музики і будили в мені почуття моїх святих повинностей. «Ми уступаємо, а ви підходите» [8, с. 10].

Засвідчені цією новелою хитання молодого героя відображають боротьбу в душі самого автора, викликані, з одного боку, активною громадянською позицією, яку засвідчує просвітницька діяльність, з іншого – глибокою внутрішньою невдоволеністю, що поступово наростає, проявляючи себе на сторінках малої прози. Причини цієї невдоволеності заховані у почутті власної окремішності, духовної відірваності від філістерського загалу, що виливається у прогресуванні почуття відчуженості в суспільстві.

Отже, О. Авдикович в модерному ключі розглядає питання ролі мистецтва в житті суспільства, чітко розмежовуючи громадянську та мистецьку позиції.

11.3. Актуалізація продекадентських тенденцій в новелістиці Ореста

Авдиковича

Окремого розгляду заслуговує питання про прояви декадентства у творчості О. Авдиковича, з його романтичним потягом до ідеалу. Пісумовуючи поширену думку щодо природи декадансу, Д. Наливайко стверджує, що в основі останнього лежить романтичний світогляд, але «перекинутий» догори дном, тобто він є ніби «зворотною, тіньовою стороною, негативом романтизму» [23,



с. 45].

Вслід за Агатангелом Кримським, котрий першим в українській літературі виразно спрямував свою творчість у річище декадансу, Авдікович відірвався від панівної наприкінці XIX століття в українській літературі неоромантичної концепції особистості і спрямував свої шукання у русло уявних візій, гри фантазії, абстрагованих почуттів і бажань з чітко вираженим песимістичним началом. Всі ці ознаки зближують творчість письменника з більш пізнім за часом феноменом «Молодої Музи», з її культом підсвідомого, проповіддю «чистого мистецтва», втечею від життя, містицизмом. Тож можна погодитися з сентенцією Є. Нахліка, який називає О. Авдіковича предтечею «Молодої Музи», вказуючи на спорідненість їхнього естетичного дискурсу. Висуваючи на передній план образи інтелігентів-неврастеніків, які знаходяться у постійному пошуку сенсу власного існування, внаслідок чого потрапляють у тенета зневіри і відчаю, зломлені неможливістю виконання власних максималістських вимог, декаданс характеризується «перенесенням центру уваги на явища досі маргінальні, як-от артистичну богему, інтелектуальних пролетаріїв, засвідчивши при цьому зростання нігілістичної свідомості і складання релятивістських модерних вчень» [11, с. 185].

Іван Франко одним із перших співвідніс декаданс з літературною модою, зміни якої – характерне явище для західноєвропейських літератур, визначивши її, як «рефлекси тих духовних настоїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби – з одного боку, соціальної боротьби покритвджених і упосліджених робочих мас за ідеал соціальної рівності і справедливості, а з іншого боку – боротьби в сфері релігії і моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямками» [31, с. 35].

Поява декадансу як літературного явища на українському ґрунті викликала, вочевидь, деяку розгубленість у рядах літераторів. Занадто контрастували його засади, спрямовані на «переоцінку цінностей», з усталеною десятиліттями літературною традицією, заснованою на тісному переплетенні естетики та ідеології. Цю розгубленість попри свій войовничий тон найбільш наочно демонструє С. Єфремов: « Модне – то воно модне, та не все ж якось ніяково: демократична, «мужицька» у кращому значенні цього слова література, і раптом – символізм, декадентство...» [16, с. 57]. Між тим поява декадансу цілком закономірна, якщо вбачати в ньому, коли брати царину поетики,



постромантичний і передсимволістський рух, що прийшов на зміну реалізму, який в Галичині відчутно еволюціонував (не без західних впливів) в сторону натуралізму. Ця обставина дала підставу М. Рудницькому прийти до висновку, що «на порозі ХХ віку появляються в нас поодинокі романтичні тони, такі, як меланхолія, пов'язана з метафізичною тугою, індивідуалізм, протиставлений суспільній доцільності, шукання екзотичних сюжетів, були почування проти занадто реально сформульованих ідеалів» [27, с. 112]

Перші об'яви декадансу у творчості О. Авдіковича спостерігаємо у 1899 році, коли в газеті «Діло» з'являються вже згадана вище лірична медитація «Блудні тіні», мотиви смутку, своєрідний «кладовищенський колорит» роздуми про зваби іншого, кращого світу, до якого перейшли померлі дідусь і бабуся. Все це лише перша спроба, за якою слідує інші, більш ґрунтовні.

У збірках «Поезія і проза» (1899 р.) та «Метелики» (1900 р.), згадувана вище тенденція наростає, набуваючи деяких ознак символістського письма. Як приклад можна навести ліричні мініатюри «Проблеми», «Хмари» (вечірні роздуми пізнього романтика). Останній підзаголовок свідчить про досить своєрідний характер авторського декаденства, тому відсутнє вивіщення злого демонічного начала, характерне для С. Пшибишевського.

Суперечливість світогляду О. Авдіковича виявляється в намаганні поєднати непоєднуване – декадентство і романтичне начало, як зауважує Т. Гундорова: «декадентська дискурсія відбивала сутнісну кризу культурної свідомості та історичного мислення, була формою модерну, передусім тому, що в ній фіксувався переорієнтація з романтично-ідеалістичної свідомості та розумної моральної правди просвітницького типу на релятивістську, амбівалентну, значною мірою десакралізовану картину світу» [11, с. 105].

Письменник намагається чітко розмежувати декадентство як глибоко індивідуальну, духовну сутність власного зденерованого «я», позначена глибоким розчленуванням. Цей світ прихований таємний. Інша частина душі діяльна, поривається до праці задля суспільної ідеї. «Поза суспільну роботу остану я сам до себе пізнім романтиком, декадентом у власній хаті. Та не хочу я бути декадентом у своїй Україні...» [5, с. 16]. Коріння такої роздвоєності слід шукати у загалом специфічній для української інтелігенції романтизації національної ідеї, піднесення її до рівня міфу, що пояснюється характерним для панівної народницької ідеології ідентифікацією понять селянство і народ. Таким



чином інтелігенція залишається поза цим поняттям. Служіння народу – її обов'язок, але водночас вона являє собою окрему касту, яка стоїть понад тим самим народом, і прірва між ними нездоланна. Таким чином опозиція декаданс – служіння Україні (тобто народу), ще є опозиція двох різних світоглядів, двох систем життєвих цінностей. І Орест Авдікович надзвичайно чітко проводить у своїх творах цю грань.

Власне у цьому і є еkleктика життя: потворне всуміш з прекрасним, туга з радістю, розчарування з надією. Це ще одна істотна ознака естетики декадансу, яка яскраво виявлена у мініатюрі «Метаморфози».

Чарівна картина м'якого літнього надвечір'я, коли «на синьому небі срібляться викупані личка маленьких зірок, як усміхнені очка веселої дитини. У морі сивого туману купається парний світ дрімучої днини. Сиджу в саду самодин – захований у густій тіни моєї глибокої задуми» [2, с. 3], сповнений не лише чарівною красою природи, але й сумом, оскільки за зовнішніми обіцянками раювання серед численних земних принад знаходиться місце лише для метафізичної туги, витоки якої слід шукати в одвічному прагненні людини подолати пустоту і тлінність людського буття і знайти шлях до вищого існування.

Феєрія розквіту життя, підсилена «оксамитними звуками» фортепіано заколихує героя, пробуджує у ньому наївність дитяти, якому солодко і безпечно в материнських руках. Легкі музичні тони, якими наскрізь пройнятий настрої початку твору, несподівано уривається. Гармонія порушена, бо за пахучою примарною візією краси і спокою ховається її зворотна сторона. Душа героя дисонує з облудними видіннями, повертаючи його до відчуття примарності сподівань та осягнення абсолюту. І вже «... тиха ніч пересичена тяжким запахом цвітучої природи – тратить свою молодецьку принаду... А соловейко уже не голосить, а тільки ковтає німі беззвучні сльози. І місяць горить холодним огнем, як бліда свічка на труні, палить дрімуче лице природи і її серце – утробу, з котрої почався світ...» [2, с. 7]. Життя і смерть, надія і зневіра – все у вічному круговороті переливається, взаємно породжується і нищиться.

Такими ж суперечливими і нетривкими є образи, що то з'являються, то зникають у душі героя. Ніжна молода мати, що лагідно заколисує немовля – вічний ідеал романтиків. Якщо згадати «Сон» Т. Шевченка, то саме сон-візія матері втілює ідеал вільного щасливого життя на власній землі. Авдікович



руйнує цей ідеал, звинувачуючи матір за те, що приспала свідомість і таким чином дала можливість демонам руїни проголосити власне царство. Мимоволі напрошується паралель із сентенцією Гойї: «Сон розуму породжує чудовиськ». Але піти далі від інтуїтивного осягнення цієї думки герой не владний. Він втікає від неї, оскільки боїться, що повне прозріння «могло би захитати в самім корінні підвалини віри і надії на красу і мету нашого існування і затруїти мене чорним зерном зневіри» [2, с. 6].

А отже зникає відчуття абсолютної краси і досконалості, чари ночі перетворюються на отруту. Ці імпресіоністичні фрагменти – описи, які, образно передаючи зміну почувань героя, підсилюються влиттям музичності, гармонійності тексту. Таким чином забезпечується максимальний вплив на читача. Безпосередня передача почуттів, «музики нервів» призводить до виникнення нової образності. Автор намагається, подібно до композитора, ухопити політ почуттів, зафіксувати їх ледь помітні перебіги вдаючись до сповідальних форм. «А тони музики ще заодно пливуть і пливуть... Такі сумні – трогаючі – криваві... Розливаються все далі і далі по струнах моєї душі, сунуться верствами гарячої поверхні землі, неначе хмара заразливої чуми підривають мої сили, як струя рвучої води, збагачена новим допливом брудної чорної ріки – і хочуть втопити мене в убійчих хвилях своєї чародійної мови. Хочу ще рятуватися з рук моїх невидимих убійників, шукаю крил, щоб злетіти ними у самітну пустку і там заховатися перед погонею» [2, с. 9].

Ще однією істотною рисою декадентства є поєднання сентиментальності із нелюдською жорстокістю, яке б досить красномовно засвідчує образок «Муха». Занурений у сумні глибини власної душі герой поступово приходиться до усвідомлення факту неможливості раціонально осмислити і передати словами причини власної зажури яка перероджує весь світна сумну руїну, яка затягує все живе заморожує кожен прояв ясного чуття. Символічно цей світ злих демонів втілюється в образі «мистецького гнізда» павука. Воно чорне довершене в своїй витонченості й безконечності, але попри свою вдавану красу несе у собі силу смерті. Приваблені його довершеністю мухи потрапляють в пастку, з якої вже нема вороття: «У сіття тої павутини – так само, як діється між людьми – гинуть і родяться всуміш поруч себе живі покоління... мух» [2, с. 71]. Смертельний поєдинок мухи і павука несе в собі елемент еротичної чуттєвості; переходить меланхолія, в яку занурений герой поступово в істерію. Дзижчання дратує,



спонукає до роздумів про закони буття, що пробуджують одночасно розчулення й огиду. Боротьба мухи за життя в холодній і голодній оселі захоплює героя. Він навіть у пориві благодушності звільняє муху з пастки, якою стало для неї розпечене скло лампи. Але постійне нав'язливе дзижчання поступово все більше нервує героя пробуджуючи темні сторони його душі. Врешті істерика досягає свого найвищого рівня, гра збуджених нервів призводить до нападу садизму. В описі розправи з комахою відчувається характерна для натуралістичної стилістики докладність та увага до найдрібніших деталей. Подібну сцену змальовує Е. Золя в романі «Жерміналь», один з персонажів якого, Жаклен, знущається над кролем. Використання поезики натуралізму лише підсилює загальну драстичність оповіді.

Герой палить муху сірником до того часу, поки з неї не залишаються лише жалюгідні рештки, які можна бездумно здмухнути на підлогу. Це символ людського життя, як зауважує Орест Авдикович, «звичайна життєва історія»: народившись серед тліну і нечисті, проживши у вічному пориванні до ідеалу, недосяжного для більшості і смертельного для тих, хто до нього зумів-таки наблизитися, врешті стати одного разу жертвою примхи долі, що обрала тебе на роль смертника. Жорстокість, з якою герой палить нещасну муху майже підтверджує, що ним керує не лише огида до того, що «вона... «така проста», погана сідає на всякі відходи, на стерво, живиться його соками, розносить гниль і трійло на живі організми» [2, с. 7]. Навпаки, бридке, потворне зачаровує О. Авдиковича, підтверджуючи ту думку, що в естетичному плані декаданс спирається на естетику «безобразного» (автологічного), на деморалізацію романтичного етичного й прекрасного на естетизацію «неморального» [12, с. 109].

Описаний вияв агресії швидше спрямований супроти власної неспроможності вирватися з «гною і трійла» життя, стати паном над самим собою у першу чергу, позбутися тваринних інстинктів, що цілковито заволодівають свідомістю у межових ситуаціях і перейти до життя іншого, інтелектуалізованої дійсності, поривання до якої постійно згадуються у циклі «Демон руїни».

Згадки про цю дійсність про світ ідей і мрій, що стане досягненням ідеалу буття зустрічаються неодноразово: «у мене є свій питомий світ грижі і смутку», «благословенний будь мені, мій сонячний невидимий світе – ти зготовиш мені



прибїжище і вкоротиш муку!» («Гієни»), «я творю собі в уяві другу природу – світ моїх думок – нові простори ілюзій» («Відголоски»). Цей потяг до штучності як одну з найбільших ознак декадансу вирізняє І. Франко у своїй статті «З галузі науки і літератури» (1891 р.). Ця химерна штучна дійсність позбавлена раціональної заданості і програмованості буття. В її основі лежить почуття. Втеча до цієї країни мрій і почувань – це бунт супроти позитивістсько-народницького ідеалу поступу, що примушує реальну людину відмовитися від свого «я», задовольнитися роллю жертви зовнішніх обставин на шляху до кращого майбуття.

Творчий процес, політ мрій еротизується, здобуває ознак «мозкового еротизму», що йде від С. Пшибишевського з його возведенням в ідеал нігілізму, еротизму і демонізму. Потяг до естетизації дійсності декларується такою ж невід'ємною рисою людського ества, як еротичний потяг. Тому акт творчості асоціюється зі статевим. Саме з таких позицій розглядаються взаємини поета і його музи в ліричній медитації «Відголоски». Мрія, матеріалізуючись, переливається зі сфери ірреального в реальне життя, водночас принижуючись, олюднюючись, втрачаючи ідеальні ознаки: «На крилах весняного кохання ти злинула з височин наших ідеалів – віднайшла душу зовучого коханця. І ми стрінулися у сфері світа, відокремленого від людей межами мрійного простору» [2, с. 44]. Тож злиття можливе лише для обранців, що зуміли вирватися поза проблеми реальності в метафізичний план. Відбувається підміна життя специфічною експериментальною чуттєвістю: «Чарівна краса спокійної природи зблідла перед красою твоїх форм, найкращий запах царського кадила задихав супроти ароми твого тіла, найгарніша музика тихла перед симфонією твого голосу, а найсолодші цукри гіркли перед солодом твоїх уст і найліпша пожива видавалася тринною перед смаком нашої крові» [2, с. 46]. Втім, будучи по своїй натурі екзальтованим ідеалістом О. Авдикевич не може змиритися з думкою, що всі його пориви до – то лише один з мотивів людської природи, а надмірне естетичне задоволення як і фізичне знецінює акт творчості: «Уся поезія нашої пещеної мови видалася мені звичайним залицанням, ми самі – не людьми, а звірятами і ти не любкою, а самицею, а я ... тільки слабосилим паном свого духа і невірним поклонником твого тіла» [2, с. 46].

Відмова від творчості, перехід до «нормального» життя пересічної людини розглядаються як зрада мрії – кохання. Жити з відчуттям того, що зрадив своє



натхнення, політ власної душі герой не може. Тож звертається до долі з проханням про ще один шанс, хоч би й ціною покут і страждання. Зіставляючи емоції та почуття з тваринними інстинктами, автор приходять до думи про недосконалість людської природи, її гріховність, а отже неможливість повного прилучення до вічності. У цьому сенсі О. Авдикевич дисонує з характерною для європейських декадентів концепцією взаємоперелиття добра і зла, духу і плоті, Бога і Сатани. Відчувається ідеалістичний розрив ідеалу і дійсності. Єдина можливість подальшої злуки – в іншому світі, по смерті: «Тоді я зачую давню музику твого голосу – сполучу прозору снасть твого життя і заживу з тобою, любко, в великім раю добрих тіней, у святій злуці наших чистих душ. А там... най вольний дух нового відродження – як чорний сон безсмертної ночі – буяє без спину у щасливих фантомах безмежних мрій, най чистою думкою заживе повік з тобою могутня богиня золотої уяви і задумчивим своїм життям най цвите – раює у ясній святині нашої любові – у безсмертнім слові нашого порива» [2, с. 53].

Декадентство Ореста Авдикевича поєднується з неоромантичною, символістською та імпресіоністичною образністю. У художню структуру ліричних медитацій вклинюються імпресіоністичні моменти, які підсилюють настроєвість прози:

«...Де далі ясні алеї кладовища темніють – густіють убогі могили.

Переступаю одну по другій, мінаю гріб за гробом, шалію, біжу, блукаю .

Перелетів ціле кладовище...

Швидше! Вже мабуть пізно...

...І знов нове кладовище.

Де вона? Могила мого щастя?

...Лечу далі.

Де ж ти моя Любо?! Мето моїх страждань, доле моя, мій ідоле... картину загублених мрій!» [3, с. 116].

Короткими уривчастими фразами письменник змальовує страшну тугу розлуки, яка оволоділа серцем героя новели «Задусні дні». Роздратовану, розірвану свідомість героя, чия душа переповнена цілою гамою почуттів, втілює образ вогню, що звідусіль струменить, втілюючись у блимання світла лампади, вогняні хрести. Це символ непокори, небажання схилитися перед жорстоким приписом долі, що розлучила закохані серця. Проклинаючи смерть, що забрала



кохану у свої холодні обійми, вимагаючи або повернути Любу до світу живих, або ж дарувати йому можливість об'єднатися з нею у світі мертвих, герой повстає проти Божого закону, що примушує безмірно страждати душу втраченої коханої, яка не може знайти забуття, бо її не хочуть відпускати пристрасті земного життя. Тому й підіймається біла тінь з темних глибин могили і чистотою і непорочністю своєю гасить чорні пристрасті, що заволоділи душею героя. Її омивають тихі сльози смутку і «милого жалю», що опанували спустошеним серцем:

Пусто – чорно – тихо...

У вікнах похилої церковці гаснуть світла – стихають звуки молитви – дзвони дзвенять глухими акордами далекої пісні...

До блідої зорі тремтить біле листя плакучої берези. Та вона так солодко плаче, як роса гарного цвіту.

Враз з нею кануть мої рясні легкі сльози» [3, с. 127].

Як зауважує Т. Гундорова, декаданс зароджується в українській літературі в межах народницького напрямку, засвідчуючи його кризу. Сприйнятий спочатку як спроба розробки нової тематики, він починає підривати присутні ознаки народницької ідеології.

Серед особливостей індивідуального стилю О. Авдиковича досить чітко простежується його схильність до використання стильових прийомів, властивих імпресіоністичній техніці письма, які органічно поєднуються з елементами символізму, неоромантизму, натуралізму. На думку В. Агеєвої, така зрощеність імпресіонізму з іншими літературними напрямками може мати кілька пояснень. Перш за все, якщо вважати імпресіонізм певною технікою, сумою стильових прийомів, то його ознаки проявляються у найрізноманітніших митців різних шкіл і напрямів у мистецтві в різні епохи. З іншого боку розмитість цього явища пояснюється тим, що «... оскільки в різних національних літературах розквіт імпресіонізму припадає на різний час, то з цим пов'язана і більша чи менша інтенсивність його взаємодії з іншими стильовими системами, скажімо, натуралізмом, неоромантизмом, символізмом» [9, с. 20].

Імпресіоністична настанова на зображення плинних, миттєвих, безпосередніх вражень добре узгоджується з умінням О. Авдиковича вихоплювати «менти з життя», не вдаючись до довгих передісторій або пошуків обґрунтувань поведінки героїв.



Висновки

Окреслене в розділі коло ідейно-естетичних шукань Ореста Авдиковича дозволяє зробити висновок про те, що специфіка індивідуальної стильової манери письменника значною мірою визначається її приналежністю до короткого, але змістовного етапу українського *fin de siècle*. Іменованій ще періодом передмодернізму, цей час позначився на літературній ниві перш за все стильовою еклектикою та істотними змінами на царині художньої мови: були зроблені спроби відкинути такі визначальні риси літератури попереднього періоду як етнографізм та ідеалізація селянства.

І все ж остаточно подолати суспільно-політичну заангажованість українському письменству епохи передмодернізму не вдалося. Занадто сильною виявилася інерція просування в межах, що визначалися літературі потребами просвіти народу задля можливості його національної самоідентифікації.

Ця обставина стала визначальною для перебігу творчих пошуків Ореста Авдиковича, чий юнацькі поривання *ins Blaue* знайшли свій вихід у появі збірки символістських поезій в прозі «Демон руїни» та цілого ряду окремих публікацій, які були помічені яскравою символістсько-імпресіоністичною образністю, на сторінках тогочасної преси.

Втім, тяжіння до модерної системи художньо-естетичних цінностей не ґрунтувалося в О. Авдиковича на повній неґації народницької традиції. Погляди письменника стосовно даного питання неоднозначно задекларовані новелою «Просонє». Мова йшла швидше про пошуки шляхів оновлення через спроби синтезу різних мистецьких парадигм. Звідси наявність у творчості митця кількох співвідносних у часовому плані пластів творчості.

О. Авдикович спрямовує свої пошуки у русло уявних візій, гри фантазії, абстрагованих почуттів і бажань із чітко вираженим песимістичним началом, висуваючи на передній план рефлексуючу свідомість інтелігентів-неврастеніків. Ці персонажі перебувають у постійному пошуку сенсу власного існування, внаслідок чого потрапляють у тенета зневіри і відчаю, зломлені неможливістю виконання власних максималістських вимог.

Ці ознаки також зближують творчість письменника з дещо пізнішим феноменом «Молодої Музи», з її культом підсвідомого, проповіддю «чистого мистецтва», втечею від життя, містицизмом. Спільним моментом у творчості О. Авдиковича і «музаків» є також суттєва дистанція між декларативно



проголошеною відмовою руху в руслі національної літературної традиції і літературною практикою.

Найбільш яскраво виявилось тяжіння О. Авдиковича до нової, модерної школи письма в символістських медитаціях, елегіях та епістолах («Проблеми», «Хмари (Вечірні думи пізнього романтика)», «Блудні тіні», «Химери», «Туга», «Хвилини щастя», цикл «Демон руїни»). Для них прикметне оновлення комплексу романтичних ідей та образів, увага до неповторності внутрішнього світу людини, поклоніння перед красою природи, схильність до фантазмагорій, що властиве західноукраїнському варіанту засвоєння віденської сецесії. Обізнаність із цим мистецьким явищем принесла в поезії в прозі письменника синкретичне поєднання елементів декадансу, символізму й імпресіонізму з натуралістичною образністю. Естетично-стильова парадигма «сецесіон-стилю» позначилась у творчості митця, зокрема в його циклі поезій у прозі «Демон руїни», водночас мотивами втоми, розчарування, смерті й контрастним їх поєднанням з відображенням вітальної енергії та оптимізму, парадоксальним сполученням переживань з протилежними емоційними зарядами. Її вивільнення веде не лише до апокаліптичного почуття виродження, уособленого образом «великої держави всесильних демонів руїни», на чолі якої постане цар – чорний ворон – та його діти («Метаморфози»), але й до усвідомлення можливості майбутньої національної регенерації («Псалом відродження»).

Аналіз творчих пошуків О. Авдиковича дозволяє вважати його одним з яскравих представників української літератури епохи передмодернізму. Поєднавши естетику та етичні коди реалістичної та модерної художніх систем, письменник виступив як новатор, майстерність якого виявилася в оновленні змісто-формальних чинників його прози.