

Київський університет імені Бориса Грінченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Квіцинська Вікторія Віталіївна

УДК 821.161.2.09Жук.08(043.3)

Дисертація

Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ В. В. Квіцинська

Науковий керівник: Козлов Роман Анатолійович,
доктор філологічних наук, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Квіцинська В. В. Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю Філологія. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено розкриттю жанрово-стильової різноманітності поезії та прози Михайла Івановича Жука (1883–1964), зумовленої інтермедіальною взаємодією постатей письменника й маляра в цілісній творчій особистості автора.

Унаслідок застосування інтермедіального підходу та спостережень за жанрово-стильовими особливостями літературної творчої спадщини письменника (поезії, зокрема збірок віршів і вінка сонетів, малої прози, зокрема оповідань «Мені казали: “Ще молодий!”», «Дора», «Вона», сатири «З наказу губернатора», «Пісменник», казок) уперше її розглянуто комплексно в контексті біографії та сучасних йому культурно-мистецьких парадигм; співвіднесено її з ранньомодерністськими тенденціями української літератури.

У першому розділі «Письменницька (не)реалізованість М. Жука – митця у світлі інтермедіальності» визначено провідні чинники трансформації жанрових і стилістичних ознак літературного твору, зумовлені взаємодією різних видів мистецтва, з теоретичного погляду та безпосередньо в контексті життєвого шляху М. Жука.

Розглянуто інтермедіальність як теоретичний конструкт, його формування, виявлення специфічних акцентів залежно від того, які саме мистецтва взаємодіють. У варіанті такої взаємодії, дотичній до предмета дослідження, спостережено виникнення нової властивості твору, сутність якої визначається перекладом семантичного коду іншого виду мистецтва суто

визначається перекладом семантичного коду іншого виду мистецтва суто літературними засобами. Результатом інтермедіальної взаємодії є також особливе середовище, у якому стає можливим утілення пластичних і семантичних аспектів тих мистецтв, які взаємодіють.

Висвітлено фактори моделювання жанрових і стилістичних ознак, зокрема розрізнення вербальних і живописних картин як явищ мистецтва, їх поєднання та створення нового, баченого тільки автором результату; зіставлено технічно-матеріальний і семантико-досвідовий рівні взаємодії мистецтв. У межах інтермедіальності як напряму досліджень із неусталеними теоретичними засадами розглянуто літературознавчий тренд і спроби дослідників класифікувати інтермедіальні явища за різною кількістю рівнів таксонів і з різним ступенем успіху в практичному застосовуванні. У якості робочої обрано модель інтермедіального аналізу літературного твору в його взаємодії з нелітературним: визначення спільної для творів категорії аналізу; обрання спільного рівня аналізу; власне аналіз засобів, прийомів і технік іншого медіа в контексті особливостей літератури як виду мистецтва.

Охарактеризовано вплив часової парадигми, кола спілкування, зовнішніх впливів на малярську й письменницьку діяльність М. Жука; вплив на його творчість імпресіонізму та модернізму; чуттєвий і нематеріальний аспекти його літературних творів та їх ретрансляцію в живописі; впливи малярських і літературної шкіл. Від С. Виспянського й Ю. Магоффера митець перейняв прийоми розташування портретів на пишному, декорованому, багатому на орнаменти тлі, однак на початку 1930-х рр. із політичних міркувань відмовився від цього жанру, зосередившись на декоративному розписі кераміки.

Реалізація М. Жука як письменника була неповною, фрагментарною попри виражені творчі зв'язки з М. Коцюбинським, І. Франком, М. Грушевським, П. Тичиною, іншими видатними діячами української літератури. Свого часу письменник активно публікувався на сторінках «Літературно-наукового вістника» й «Української хати», видав збірку віршів.

Проте задуми багатотомових видань не були реалізовані.

У межах літературної школи М. Коцюбинського (у колі Грицька Григоренка, В. Леонтовича, М. Могілянського, М. Чернявського) М. Жук прийняв стильові домінанти імпресіонізму, деканонізацію народницьких настанов, зацікавився психологічним нюансуванням образу освіченої людини, використанням фабульних зміщень, потоку свідомості, деталізації. Установлено, що саме в імпресіонізмі виявилися виразні жанрові трансформації малої прози на основі інтермедіальних взаємодій, унаслідок чого постали новели-акції, новели-вираження, модифіковані синтетичні форми ескізів, етюдів, сюїт тощо.

Відповідно до засад теорії зустрічних течій О. Веселовського потрактовано позірну суперечність стильових уподобань М. Жука, зумовлену його причетністю до малярської школи С. Виспянського (постімпресіонізм) і до літературної школи М. Коцюбинського (імпресіонізм). Визначено, що відсутність виразного творчого конфлікту підкреслює цілісність творчої особистості автора й указує на необхідність дослідження стильових трансформацій у його літературній спадщині.

У другому розділі в межах інтермедіального підходу розглянуто жанрово-стильові трансформації лірики та малої прози М. Жука. Визначено творчі зв'язки поезії із живописом і музикою, домінування в ній символістської поетики над пластичними образами. У малій прозі встановлено розкутість авторської манери, стильову спорідненість із імпресіонізмом, виразний психологізм, схильність автора до розмивання жанрових меж.

Тяжіння віршування М. Жука до форми тематичних естетично цілісних циклів зіставлено з його малярськими триптихами, використанням схожих композиційних рішень у кількох подібних за змістом полотнах. Висловлене припущення, що негативна оцінка критикою перших публікацій поезій М. Жука зумовлена обмеженістю тем і схильністю до поширеного вже в той час символізму. Установлено, що в ранній поезії ліричний герой здебільшого

ідеалізує недосяжну кохану-королеву, а також переймається патріотичними сентенціями, які мають не народницьке, а ранньомодерністське походження й пов'язані з естетизацією України як категорії. Це привело до зменшення інтермедіального потенціалу поезій, тому зацентровано на нечастих випадках звернення до метафорики кольорів і пластичних образів як виявах художнього мислення живописця.

Тему кохання й еротичного захоплення М. Жук продовжив у першому в історії української поезії «Вінку сонетів» (публікація 1918 р.). З інтермедіального погляду простежено метафору жанрової форми в контексті практики багатого орнаментування портретів, що викликає смислові асоціації з образом лабіринту.

Установлено, що в поезіях 1920–1930-х рр., які виходили спорадично, автор схильний до збереження усталених жанрових форм. Це суперечить його практиці використання синтетичних і гібридних жанрових утворень із виразною ліризацією в малій прозі. Контекст раннього українського модернізму, орієнтація на психологізм, психоаналітичність, екзистенціалістську проблематику зумовили жанрово-стильові особливості фабульних новел та оповідань, новел-настроїв, мініатюр з ознаками жанрів, що походять із інших мистецтв: етюд, шкіца, ескізу, образка, замальовки, ноктюрна, акварелі. Для останньої групи узагальнювальним терміном може бути «етюд», що відображає інтермедіальну взаємодію живопису і літератури, однак аналіз змісту цих творів демонструє, що автор використовує його навіть щодо творів з ознаками притчі.

Сатирично-гумористичні оповідання М. Жука з більш традиційною сюжетно-фабульною композицією виявляють уміння автора відобразити точні й лаконічні реалістичні риси портрету. У них карикатуризація негативних персонажів реалізується завдяки правдивості та рельєфності зображення.

Загалом у малій прозі М. Жука постають негероїчні типи. У перипетіях їхніх життів для автора важливі передусім вияви людськості, а не їхній статус

«зайвої людини», який підкреслювався в сучасній йому літературній традиції. Мала проза автора чуттєва, розкута, сповнена діонісійства, еротизму, виводить на кін низку образів «нової жінки», часто поданих у психоаналітичному ключі («Дора», «Вона»). Спостережено, що прозаїк уникає детального портретування персонажів (що несподіване в контексті його малярських практик), обмежується окремими виразними деталями, які здатні передати емоції. Припущено, що це зумовлене зосередженням автора не на соціальних, а на психологічних аспектах подій.

Цей підхід М. Жука помічений також у побутово-психологічному нарисі «І. С. Нечуй-Левицький» і спогаді «Погасле світло», присвяченому життєвому шляху М. Коцюбинського. Обидва твори близькі до жанру портретного нарису та відбивають тяжіння автора до орнаментування тла, яке в першому творі складають деталі життя Києва початку ХХ ст., а в другому – своєрідний триптих інтермедіальних асоціацій-проекцій.

У 1920-х рр. М. Жук попри несприятливий політичний контекст продовжив експерименти з формами прози та сатиричними фабулами в жанрі літературної казки. Окремі з них вчасно побачили світ, але більшість лишилися в рукописах, часто ілюстрованих самим автором. Інтермедіальні взаємодії вплинули і на цей жанр, який М. Жук часто наближав до оповідання, новели, гуморески, п'єси, легенди. Взаємодія текстових і графічних компонентів планованих видань засвідчує гармонійність творчої особистості автора. Установлено на основі аналізу алюзій і підтекстів, що в більшості казок М. Жук виявляв проукраїнські та антиколоніальні політичні погляди, що пояснює причини їх неопублікування.

Підсумок головних спостережень дослідження вказує на принципову вагу видань творів, їх обігу в читацьких і літературно-критичних колах для розвитку письменницького таланту. Активні експерименти М. Жука з усталеними прозовими формами, його прагнення метафорично втілити традиційні поетичні жанри в пластичних образах, несподівані політичні алюзії та підтексти його казок засвідчують оригінальність літературної

спадщини М. Жука з виразними інтермедіальними рисами.

Припущено, що поширення досвіду вивчення творчості авторів, яка зазнала несприятливої видавничої долі, може розкрити нюанси розвитку літературного процесу України перших десятиліть ХХ ст. і дати можливість уявляти його ще більш різноманітним.

Ключові слова: інтермедіальність, автор, творчість, естетика, поетика, жанр, модифікація, епіка, імпресіонізм, модернізм.

ANNOTATION

Kvitsynska V. Intermedial modifications in the work of Mykhailo Zhuk. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

The dissertation for obtaining a scientific degree of the Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology. – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the disclosure of the genre-style diversity of poetry and prose of Mykhailo Zhuk (1883–1964), due to the intermedial interaction of the figures of the writer and painter in the integral creative personality of the author.

As a result of the application of an intermedial approach and observations of the genre and stylistic features of the writer's literary creative heritage (poetry, including collections of poems and wreaths of sonnets, short prose, including stories "I was told: "Still young!", "Dora", "She", satire "By order of the governor", "Writer", fairy tales) for the first time it is considered comprehensively in the context of biography and contemporary cultural and artistic paradigms; it is correlated with the early modernist tendencies of Ukrainian literature.

The first section "Writer's (un)fulfillment of M. Zhuk as artist in the light of intermediality" identifies the leading factors in the transformation of genre and

stylistic features of a literary work, due to the interaction of different arts, from a theoretical point of view and directly in the context of M. Zhuk's life.

The intermediality is seen as a theoretical construct, its formulation, the appearance of specific accents lies in the background of the fact that the art itself is interconnected. In the variants of such interrelations, which are similar to the subject of preliminaries, it is cautioned by the denunciation of the new power to the creator, the day of such intercourse is due to the shifting of the semantic code of this kind of art, which is almost literary. As a result of intermedial interaction, there is also a special middle ground, in which an old man can soften the plastic and semantic aspects of the quiet of the arts, as interaction.

The factors of modeling genre and stylistic features are highlighted, in particular, the distinction between verbal and pictorial paintings as phenomena of art, their combination and creation of a new result, seen only by the author; the technical-material and semantic-experimental levels of interaction of arts are compared. Within intermediality as a direction of research with unsustainable theoretical principles, the literary trend and attempts of researchers to classify intermedial phenomena by different number of taxon levels and with different degrees of success in practical application are considered. The model of intermedia analysis of a literary work in its interaction with a non-literary one was chosen as a working one: definition of the category of analysis common to the works; selection of a common level of analysis; actually the analysis of means, receptions and techniques of other media in the context of features of literature as an art form.

The influence of the time paradigm, the circle of communication, external influences on the painting and writing activity of M. Zhuk is characterized; influence on his work of Impressionism and Modernism; sensory and intangible aspects of his literary works and their retransmission in painting; influences of painting and literary schools. From S. Wyspianski and J. Mehoffer, the artist adopted the techniques of arranging portraits on a lush, decorated, rich in ornaments background, but in the early 1930s for political reasons abandoned this genre, focusing on decorative ceramics.

The realization of M. Zhuk as a writer was incomplete, fragmentary, despite the expressed creative ties with M. Kotsiubynsky, I. Franko, M. Hrushevsky, P. Tychna, and other prominent figures of Ukrainian literature. At one time, the writer was actively published in the pages of the Literary-Scientific Bulletin and the Ukrainian House, and published a collection of poems. However, the plans of multi-volume publications were not completed.

Within the literary school of M. Kotsiubynsky (in the circle of Hrytsko Hryhorenko, V. Leontovych, M. Mohylyansky, M. Chernyavsky) M. Zhuk accepted the stylistic dominants of impressionism, decanonization of populist guidelines, became interested in the psychological nuance of the image of an educated man, the use of fable shifts, detailing. It is established that it was in impressionism that expressive genre transformations of short prose on the basis of intermedia interactions appeared, as a result of which short stories-actions, short stories-expressions, modified synthetic forms of sketches, sketches, suites, etc. appeared.

According to the principles of O. Veselovsky's theory of countercurrents, the apparent contradiction of M. Zhuk's stylistic preferences due to his involvement in S. Wyspianski's painting school (post-impressionism) and M. Kotsiubynsky's literary school (impressionism) was interpreted. It is determined that the absence of a clear creative conflict emphasizes the integrity of the author's creative personality and indicates the need to study stylistic transformations in his literary heritage.

In the second section, within the framework of the intermedia approach, genre-style transformations of M. Zhuk's lyrics and short prose are considered. The creative connections of poetry with painting and music, the dominance of symbolist poetics over plastic images in it are determined. In short prose the looseness of the author's manner, stylistic affinity with impressionism, expressive psychologism, the author's tendency to blur genre boundaries are established.

The tendency of M. Zhuk's poetry to the form of thematic aesthetically integral cycles is compared with his painting triptychs, the use of similar compositional solutions in several similar canvases. It has been suggested that the

negative evaluation of the first publications of M. Zhuk's poems by critics is due to the limited themes and tendency to symbolism already widespread at that time. It is established that in early poetry the lyrical hero mostly idealizes the unattainable beloved queen, and also cares about patriotic maxims that have not populist but early modernist origins and are related to the aestheticization of Ukraine as a category. This has led to a decrease in the intermedia potential of poetry, so the emphasis is on the infrequent use of metaphors of colors and plastic images as manifestations of artistic thinking of the painter.

M. Zhuk continued the theme of love and erotic admiration in the first in the history of Ukrainian poetry "Wreath of Sonnets" (published in 1918). From the intermedia point of view, the metaphor of the genre form is traced in the context of the practice of rich ornamentation of portraits, which evokes semantic associations with the image of the labyrinth.

It is established that in the poems of the 1920s and 1930s, which were published sporadically, the author tends to preserve established genre forms. This contradicts his practice of using synthetic and hybrid genre formations with expressive lyricization in short prose. The context of early Ukrainian modernism, focus on psychologism, psychoanalyticism, existentialist issues determined the genre and style features of fables and stories, short stories, miniatures with features of genres originating from other arts: different types of sketches, image, sketch watercolors. For the latter group, the general term may be "etude", which reflects the intermedia interaction of painting and literature, but the analysis of the content of these works shows that the author uses it even in relation to works with parable.

M. Zhuk's satirical and humorous stories with a more traditional plot composition reveal the author's ability to reflect the exact and laconic realistic features of the portrait. In them, the caricature of negative characters is realized due to the truthfulness and relief of the image.

In general, non-heroic types appear in M. Zhuk's short prose. In the vicissitudes of their lives, the author is important primarily manifestations of humanity, rather than their status of "superfluous man", which was emphasized in

his contemporary literary tradition. The author's short prose is sensual, unfettered, full of dionysianism, eroticism, and brings to an end a number of images of the “new woman”, often presented in a psychoanalytic way (“Dora”, “She”). It is observed that the prose writer avoids detailed portrayal of the characters (which is unexpected in the context of his painting practices), is limited to certain expressive details that are able to convey emotions. It is assumed that this is due to the author's focus not on social but on psychological aspects of events.

This approach of M. Zhuk is also noticed in the household psychological essay “I. S. Nechuy-Levytsky” and the memoir “Extinguished Light”, dedicated to the life of M. Kotsiubynsky. Both works are close to the genre of portrait essay and reflect the author's tendency to ornament the background, which in the first work are details of life in Kyiv in the early twentieth century, and in the second – a kind of triptych of intermedia associations-projections.

In the 1920s, despite the unfavorable political context, M. Zhuk continued to experiment with forms of prose and satirical plots in the genre of literary fairy tales. Some of them were published in time, but most remained in manuscripts, often illustrated by the author himself. Intermedial interactions also influenced this genre, which M. Zhuk often brought closer to short stories, humoresques, plays, and legends. The interaction of textual and graphic components of the planned publications testifies to the harmony of the author's creative personality. It is established on the basis of the analysis of allusions and subtexts that in most fairy tales M. Zhuk showed pro-Ukrainian and anti-colonial political views, which explains the reasons for their non-publication.

The result of the main observations of the study indicates the fundamental importance of publications of works, their circulation in readers and literary-critical circles for the development of writing talent. M. Zhuk's active experiments with established prose forms, his desire to metaphorically embody traditional poetic genres in plastic images, unexpected political allusions and subtexts of his tales testify to the originality of M. Zhuk's literary heritage with expressive intermediate features.

It is assumed that the dissemination of the experience of studying the works of authors who suffered an unfavorable publishing fate, may reveal the nuances of the literary process in Ukraine in the first decades of the twentieth century and give the opportunity to imagine it even more diverse.

Key words: intermediality, author, work, aesthetics, poetics, genre, modification, epic, impressionism, modernism.

Список публікацій здобувача

Публікація в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку і Європейського Союзу

1. Квіцинська В. В. Самоусвідомлення нереалізованого письменницького таланту Михайла Жука в літературному процесі ХХ століття. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Hungary. 2019. Вип. VII(55), № 189. С. 31–33. ISSN 2308-5258 (print) ISSN 2308-1996 (online).

Публікації в виданні, включеному до Переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії «Б»

2. Квіцинська В. В. Сецесійно-символістські орієнтації ранньої лірики М. Жука. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 46. С. 159–165. ISSN 2520-6346.

3. Квіцинська В. В. Про полеміку з приводу оповідання «Дора» Михайла Жука, надруковану в «Літературно-науковому віснику». *Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 1(1). С. 239–244. ISSN 2520-6346.

Публікації, у яких додатково відображено результати дослідження

4. Квіцинська В. В. Любовні зізнання в обрамленні вінка сонетів Михайла Жука. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство*. 2015.

№ 43. С. 87–94. ISSN 2617-3247.

5. Квіцинська В. В. Чернігівський етап творчості Михайла Жука. *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку*. Переяслав-Хмельницький, 2017. № 38. С. 430–433.

6. Квіцинська В. В. До витоків творчості Михайла Жука: традиції і новаторство. *Українська мова і література в школах України*. 2018. № 3(1). С. 25–27.

7. Квіцинська В. В. Проблема сприйняття особистості в оповіданні Михайла Жука «Мені казали: “Ще молодий!”». *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи. Міждисциплінарні перспективи*. Банська Бистриця ; Баку ; Ужгород ; Херсон ; Кривий Ріг, 2019. С. 199–201.

ЗМІСТ

Вступ	15
Розділ 1 Письменницька (не)реалізованість М. Жука – митця у світлі інтермедіальності	22
1.1 Літературна творчість у контексті інтермедіальних досліджень	22
1.2 Багатогранна творча постать і драматична доля М. Жука – письменника й художника	31
Висновки до розділу 1	58
Розділ 2 Жанрово-стильові пошуки М. Жука – поета й прозаїка....	61
2.1 Мистецько-стильовий контекст творчості М. Жука	61
2.2 Рефлексії раннього модернізму в ліриці М. Жука	70
2.3 Жанрово-стильові виміри малої прози М. Жука.....	109
Висновки до розділу 2	153
Розділ 3 Новаторство М. Жука – казкаря	156
3.1 Мистецький і позамистецький контексти розвитку літературної казки 1920-х років	156
3.2 Змістове нюансування казок М. Жука	161
Висновки до розділу 3	181
Висновки	183
Список використаних джерел	190

ВСТУП

Наукове осмислення спадщини письменника, який із різних причин перебував на периферії літературного процесу своєї доби, зобов'язує більше уваги приділяти деталям його життєвого шляху, адже коли критична рецепція творів такого автора обмежена, верифіковану інформацію про мотиви й джерела творчих експериментів можуть надати саме біографічні студії. Коли ж до уваги береться багатосторонній талант, який шукав і виражав себе в різних видах мистецтва, не обійтися без теоретичних засад інтермедіальних досліджень, завдяки яким можливе пояснення певних композиційно-стилістичних особливостей творів, що зумовлені синкретичним художнім мисленням автора.

Михайлові Івановичу Жуку (псевдонім – О. Мігуельс, 1883–1964) як письменнику неординарного таланту не вдалося належно реалізувати себе в художній літературі. Він більше відомий як кераміст, художник, зокрема автор портретів І. Нечуя-Левицького, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Хвильового, М. Зерова, В. Поліщука, О. Слісаренка, Миколи та Марка Вороних, Леся Курбаса, П. Тичини та ін. Майбутній маляр формувався в Київській рисувальній школі М. Мурашка (1896–1899), у Московському училищі живопису, пластики й архітектури (1899), у Краківській Академії красних мистецтв, яку закінчив із двома срібними медалями (1904). Тоді, у польському місті, він під впливом С. Виспянського, Б. Лепкого професійно почав писати вірші й прозу [80, с. 7]. Літературний дебют М. Жука відбувся на сторінках журналу «Літературно-науковий вістник» (1906).

У творчій біографії М. Жука неможливо розділити його як художника і письменника, бо ці дві грані таланту постійно взаємодоповнювалися. Таким він себе усвідомлював 1923 р.: «Я, Михайло Жук – український художник і письменник. У галузі малярства працюю, як не рахувати часу, витраченого на вчення, 23 роки, а в галузі літератури 16 років» [113, с. 160]. Таким його знали вже в Чернігові, де він оселився 1905 р. і викладав малювання в

Духовній семінарії та Єпархіальному дівочому училищі, був членом ради чернігівської «Просвіти». Переїхавши в Київ (1915), працював у конторі старшого техника Ціціліано, що проєктувала стратегічний міст через Дніпро. 1917 р. брав активну участь у заснуванні й роботі Академії мистецтв, став її професором, керував однією її майстерень, був одним з ініціаторів й авторів альманаху «Музагет». Після повернення в Чернігів працював у губнаросвіті, очолював відділ мистецтв і керував студією образотворчого мистецтва; виконував обов'язки відповідального секретаря губернського відділу Спілки Робіт Чернігівщини (1919–1925). Після Чернігова поселився в Одесі, де жив до кінця свого віку, викладаючи в Одеському політехнікумі мистецтв (пізніше – Художній інститут) на графічному, згодом – керамічному відділенні.

М. Жук вписався в жанрово-стильові пошуки раннього модернізму, активно друкував власні вірші й оповідання в періодиці, але, крім поетичної збірки «Співи Землі» (1912) та трьох тоненьких книжечок казок (1920, 1923), не спромігся на інші видання. 1918 р. він сподівався опублікувати 3 томи своїх творів. В альманасі «Музагет» з'явився перший в історії української літератури вінок сонетів (під однойменною назвою) М. Жука. Пізніше він майже не звертався до поезії й малої прози, у середині 1920-х років удвічі розширив новели «Смуток», «Дійсність і мрія» («Етюд»), перед цим опубліковані в альманасі «Музагет», розпочав, але не закінчив автобіографічного оповідання «Стежки взяли й переплуталися». Найбільшим доробком у його творчій спадщині стали казки.

Перу письменника належать також п'єси для молодшого глядача «Хо-Біси», «Годинник», «Зайчик», «Весна». Його драми побачили світло рампи: п'єсу «Легенда» (1918) поставив у «Молодому театрі» Лесь Курбас, вистава «Плебейка» входила до репертуару театру ім. Марії Заньковецької. Зацікавлення М. Жука драматургією і сценічним мистецтвом було не випадковим, мало професійні ознаки, тому його запрошували завідувати літературною частиною театру ім. Марії Заньковецької. Пізніше він написав

портрети акторів Одеського державного драматичного театру.

М. Жук займався також перекладом, зокрема переклав драму «Троянда і Хрест» О. Блока (1920), п'єси «Флорентійська трагедія» О. Вайлда (1923), «Кораль» Г. Кайзера (1923), «Алмаст» О. Туманяна – С. Порнок (1930).

За життя автора було надруковано менше третини з написаних художніх текстів, тому митця зараховують до «літературного тла» раннього модернізму, що дає можливість простежити за розвитком одного зі «своєрідних письменників» у загальному культурному русі перших трьох десятиліть ХХ ст., дарма що його твори не стали визначною подією [127, с. 70], часто не з вини автора. С. Лущик та О. Яворська трактують образ М. Жука як нетиповий, адже уявлення про письменника формуються на підставі опублікованих творів, його активного перебування в літературному процесі.

Після смерті митця частина його малярської й літературної спадщини потрапила до літературно-меморіального музею М. Коцюбинського в Чернігові, до приватних колекцій І. Козирода та С. Шевельова, В. Берладяну-Бирладника, Т. Максим'юка, С. Лущика [194, с. 321]. Долею творів художника й письменника спочатку переймалися не професійні мистецтвознавці, які «забули» про нього, а небайдужі люди з тонкою душею, здатні вболівати за справжнє національне мистецтво, як-от інженери-кораблебудівники С. Лущик і Т. Максим'юк. Проте свою аматорську роботу вони виконували на фаховому рівні, тому чимало матеріалів із доробку митця збереглося, організували виставку його малярських творів в Одеському художньому музеї (1977); завдяки їм була відкрита коштом Фонду культури меморіальна дошка на будинку, де жив художник (2004).

Ім'я М. Жука, зазначене в каталогах одеських виставок, київської виставки «Всеволодність краси», з'явилося у виданні «Історія українського мистецтва», здійсненому Інститутом мистецтва й етнографії імені М. Рильського НАН України. За підтримки народного депутата України Д. Гриневецького літературний архів М. Жука у вересні 2010 р. надійшов з приватних колекцій до фондів Одеського літературного музею.

Літературна спадщина М. Жука, на відміну від малярської, майже не досліджувалась, хоча, починаючи з 1980-х років, з'являються окремі фахові розвідки, присвячені висвітленню тих чи тих аспектів у поезії та прозі митця. У 2018 р. опубліковано перше комплексне дослідження життєвого шляху М. Жука [165]. О. Яворська, працюючи з матеріалами письменника у фондах Одеського літературного музею, констатує, що найбільш дослідженою є його проза (20 оповідань, 34 казки) [194]. Важливим моментом лишається проблема жанрової ідентифікації поезії й малої прози письменника.

Актуальність дисертації полягає не тільки в поверненні поетичних і прозових творів М. Жука в літературний обіг, в історію українського письменства раннього модернізму й доби «розстріляного відродження», а й в осмисленні модифікацій жанрово-стильової специфіки віршів, новел, оповідань і казок автора, що виявляється в спостереженні за ними в контексті образотворчої діяльності митця.

У роботі задля збереження колориту авторського мовлення при цитуванні текстів поезій, малої прози, нарисів, спогадів і казок М. Жука збережено оригінальні семантичні, фонетичні, синтаксичні особливості українського правопису початку ХХ ст. з урахуванням досвіду О. Новицької [145].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану роботи кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка з реалізації наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (2017–2021 рр., 0117U005200). Тему дисертації «Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука» затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 12 від 22.12.2016).

Мета роботи полягає в розкритті жанрово-стильової різноманітності поезії та прози М. Жука в її органічному зв'язку з художньою діяльністю митця – письменника й маляра.

Відповідно до мети визначено такі **завдання** роботи:

- розглянути життєвий і творчий шлях М. Жука в контексті сучасних йому культурно-мистецьких парадигм;
- визначити провідні аспекти інтермедіального дослідження творів письменника;
- проаналізувати лірику М. Жука в контексті раннього модернізму;
- схарактеризувати жанрову палітру і тематичну спрямованість малої прози автора;
- визначити стильові й семантичні особливості казок М. Жука.

Об’єктом дослідження обрано поезії, зокрема збірки віршів і вінок сонетів, мала проза, зокрема оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”», «Дора», «Вона», сатири «З наказу губернатора», «Пісменник», казки М. Жука.

Предметом дослідження є інтермедіальні модифікації поезії та прози М. Жука, зумовлені міжродовими, міжвидовими і міжмистецькими взаємодіями і проявлені в жанрово-стильових аспектах творів.

Вибір методів, застосованих у роботі, зумовлений її спрямованістю на поєднання інтермедіального підходу та спостережень за жанрово-стильовими особливостями творчої спадщини письменника. Біографічний метод використано для реалізації завдань, визначених перебуванням постаті М. Жука на периферії сучасного історико-літературного дискурсу. Порівняльно-типологічний метод – для характеристики жанрово-стильових особливостей лірики, малої прози та казок письменника. Елементи психоаналітичного, семіотичного, описового методів – для розкриття змістових нюансів аналізованих творів, зокрема і в контексті інтермедіальних взаємодій.

Методологічно інтермедіальний підхід, що обраний провідним у дослідженні, ґрунтується на засадах теорії мистецтва М. Кагана й порівняльного літературознавства, визначених працями М. Бахтіна, В. Вольфа, А. Ганзен-Льове, Ю. Лотмана, Д. Наливайка. Вихідні концепти біографічного методу відповідають науковим поглядам Г. Лансона і

О. Веселовського на взаємозв'язок твору і сучасних йому культурних ідей і течій. Історико-літературне підґрунтя дослідження становить осмислення українського модернізму, запропоноване В. Агеєвою, Т. Гундоровою, С. Павличко.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

– *уперше* комплексно розглянуто літературну творчу спадщину (поезія, мала проза, казки) М. Жука в контексті його біографії та сучасних йому культурно-мистецьких парадигм. Це дало можливість співвіднести її з ранньомодерністськими тенденціями української літератури;

– *уперше* на підставі інтермедіальної інтерпретації поетичної творчості М. Жука визначено різнобічну взаємодію художнього мислення поета з живописом і музикою з виразним домінуванням символістської поетики над пластичними образами;

– *уперше* комплексно проаналізовано жанрово-стильові трансформації малої прози М. Жука з огляду на його малярський досвід і причетність до літературної школи М. Коцюбинського, на основі чого встановлено розкутість авторської манери, близької до імпресіонізму, виразний психологізм, схильність до розмивання жанрових меж;

– *уперше* системно інтерпретовано казки М. Жука в контексті розвитку літературної казки в 1920-х роках, на основі чого зауважено цілісність використання прийомів сатири в малій прозі та казках і жанрову гібридність казок, зумовлену зокрема інтермедіальними трансформаціями;

– *подальшого розвитку надано* формуванню цілісного наукового образу багатогранного митця М. Жука в контексті літературних і культурних тенденцій початку ХХ ст.

Практичне значення результатів полягає в можливості імплементації їх в історико-літературні дослідження української літератури першої половини ХХ ст. і, як наслідок, – в освітній дискурс: під час викладання курсів історії української літератури, теорії літератури, спецкурсів і спецсеминарів, у навчально-наукових роботах різних рівнів.

Особистий внесок дисертанта. Усі результати, досягнуті та сформульовані в дисертації, а також оприлюднені у відповідних публікаціях, належать авторці дослідження одноосібно.

Апробація дослідження. Основні положення дисертації оприлюднено у формі доповідей на Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (Київ, 8.10.2015), 38-й Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 14.12.2017), «Actual Problems of Science and Education APSE – 2019» (Будапешт, 03.02.2019), 4-й Міжнародній науково-практичній конференції «Fundamental and applied researches: contemporary scientific and practical solutions and approaches. Interdisciplinary prospects» (27.06.2019), а також у виступах на засіданнях і наукових семінарах кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Публікації. Основні положення дисертації викладено в 7 публікаціях, із яких 2 статті оприлюднено в наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному виданні (Будапешт, Угорщина), 4 праці мають апробаційний характер.

Структура та обсяг роботи підпорядковані досягненню поставленої мети і завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел з 210 позицій. Загальний обсяг роботи становить 206 сторінок, із яких 175 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ПИСЬМЕННИЦЬКА (НЕ)РЕАЛІЗОВАНІСТЬ М. ЖУКА – МИТЦЯ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

1.1 Літературна творчість у контексті інтермедіальних досліджень

В історії письменства трапляється чимало випадків, коли твори того чи того письменника випадають із літературного обігу на підставі об'єктивних і суб'єктивних причин. Як правило, таких авторів зараховують до «другорядних», до «другого ешелону», вважають «літературним тлом», хоча така класифікація – «умовна, відносна, схематична», адже без їхнього доробку література «постає також неповною». Хоча насправді її історія складається не тільки провідними митцями, чий талант визначає жанрово-стильові тенденції епохи, як зауважує Ю. Ковалів. Науковець наголошує на необхідності говорити і про поетів, позбавлених уваги критики і пізніших дослідників та поновлюючи у правах нині маловідомих письменників А. Чужого, С. Бена, О. Лана, Марка Вороного, А. Казку, Б. Тенету, Г. Брасюка, Ладю Могилянську й інших, які видали по одній-дві книжки або друкувалися лише в періодиці. До них належить і М. Жук, побіжно згаданий у першому томі історії української літератури кінця XIX – початку XXI ст. [91, с. 377].

Крім того, у сучасному літературознавстві лишається малодослідженою проблема інтермедіальності літератури у творчості письменників, які одночасно займалися образотворчим мистецтвом (музикою, архітектурою тощо), як В. Винниченко, І. Багряний, С. Гординський, В. Хмелюк, А. Кичинський та ін. Найповніше і ґрунтовно така практика досліджена на прикладі художньої спадщини Т. Шевченка й П. Тичини. До типу синтетичних митців належав і М. Жук.

Творча цілісність його постаті цілком уписується в наукові межі теоретичної концепції інтермедіальності, що закономірно виокремилася з теорії порівняльного літературознавства. Його історичні й сучасні

методологічні засади розглянуті в низці праць [як-от: 6; 18; 21; 169; 183; 205; 207], проте огляд літературознавчих публікацій останніх десятиліть засвідчує стале зацікавлення науковців особливим напрямом компаративних студій – питаннями інтермедіальності, її теоретичними [див., наприклад, 18; 76; 106; 131; 134; 150; 159; 164; 170; 172; 182; 185; 204; 205; 208] та практичними [16; 32–37; 137; 152; 153; 160; 199; 200; 206] аспектами.

Зі словотвірного погляду термін «інтермедіальність» указує на посередництво, взаємодію різних медіа як носіїв інформації. Оскільки в контексті мистецтвознавства медіа власне ототожнюються з видами мистецтва згідно із засадничими класифікаційними принципами, сама інтермедіальність відсилає до концепції, у межах якої є можливість «вивчати канали художньої комунікації між різними видами мистецтв» [208, с. 7].

У ширшому розумінні (А. Хамінова, Н. Зільберман) саме «медіа» може розглядатися як комунікативний канал, спосіб передачі інформації, засіб масової інформації в його зв'язках з техногенними процесами в сучасній комунікації, знакова система, код [181, с. 39]. Тож попри те, що різні види мистецтва мають різну «мову», з погляду семіотики вони є рівноправними під час передачі інформації.

В. Просалова зазначає, що «кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною» [154, с. 48]. У вузчому, літературознавчому сенсі, «інтермедіальність – це, з одного боку, спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо, з іншого – це й методологія порівняльного аналізу художнього твору і культури загалом» [154, с. 47].

Водночас інтермедіальність може розглядатися як іманентна властивість тексту або твору – як особливий тип взаємозв'язків у художньому

творі, який було засновано на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв [172, с. 151]. З цього погляду розширення трактування інтермедіальності зумовлює бачення її як специфічної форми діалогу мистецтв і культур (М. Бахтін), який здійснюється за допомогою художніх образів та/або стилістичних прийомів, що є знаковими для кожної конкретної епохи.

На думку О. Пешкової, інтермедіальність як іманентна риса тексту передбачає особливу його організацію, засновану на взаємодії різних видів мистецтва [150, с. 23–25].

Г. Сиваченко зазначає, що включення «візуальних» елементів до вербального ряду породжує певний художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому картина «вербальна» ніколи не тотожна картині «живописній». Більше того, вербальний образ картини часто протилежний живописному, бо статику малярського твору підмінюють динаміка літературного образу й сюжетна мінливість. Так у ситуації інтермедіальності маємо справу не із цитатою (як у випадку інтертекстуальності), а з кореляцією текстів, коли в художньому творі наявні такі образні структури, які містять інформацію про інший вид мистецтва [163, с. 3–4].

Таким чином, інтермедіальність як риса твору історично не може бути точно визначена в її започаткуванні – навіть твори античності містять у собі переплетення кодів різних мистецтв. Хоча можна констатувати, що спеціальне зацікавлення цим комплексом явищ простежується з 1950–1960-х років, коли на тлі розвитку досліджень мас-медіа сам термін «intermedia» був відновлений у науковому узусі (він відомий із початку ХІХ ст. на позначення особливих властивостей алегорії), але вже з уточненим смислом, пов'язаним із різними способами передачі інформації.

Розглядаючи «інтермедіальність» у теоретичному сенсі, О. Ганзен-Льове визначив її принцип як такий, що показує проблеми синтезу і взаємодії мистецтв [182]. Літературознавчі дослідження дали результатом розуміння слова як такого, що може виражатися звуком, об'ємом, кольором, тобто будь-

яким елементом художньої форми, а не тільки вербально. Цим самим забезпечується перехрещення різних кодових систем, що розглядаються як медіа [187].

За О. Ганзен-Льове, можливі три моделі інтермедіальності:

- 1) моделювання фактур іншого виду мистецтва;
- 2) реалізація формотворчих принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному;
- 3) додавання (вмонтовування) мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтв у літературний текст [182].

З погляду структуралізму світ є текстом [31], тож, прикладаючи це твердження до різних сфер людського життя, можна розглядати твори музики, архітектури, живопису, скульптури, так само, як і побут, одяг, моду тощо, водночас і окремими текстами [163], і частинами гіпертексту.

У межах цих наукових засад Ю. Лотман розробив концепцію семіосфери як особливої сфери існування культур, літератури та інших видів мистецтва [124, с. 237]. Він же зауважив, що внутрішній поліглотизм, який є механізмом смислотворення, визначають складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту.

Вербальна і живописна картини, як уже згадано, суттєво різняться, адже в художньо-літературному творі статика, яка загалом властива образотворчому мистецтву (Г. Е. Лессінг), замінюється динамікою сюжету та літературного образу, зумовленою смисловими асоціаціями [154, с. 49]. А отже, сам теоретичний концепт інтермедіальності полягає в розширенні можливостей інтерпретації літературного твору, здійснюваної тепер не лише за допомогою літературознавчого наукового інструментарію, а й шляхом збагачення її потенціалом мистецтвознавчої термінології [190, с. 212].

Можливість поєднання кодів різних видів мистецтва виникає, на думку М. Кагана, завдяки відсутності між зображальними і виражальними видами мистецтва неперехідної межі: «Принципи побудови образних знаків, специфічні для того і для другого, виявляються досить гнучкими, здатними

модифікуватися, йти один одному назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об'єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур» [79, с. 297]. При цьому додавання інших видів мистецтва в текст веде до модифікації самого принципу взаємодій, до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, як-от описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо [195, с. 34–35]. Таким чином, на думку Н. Гудмена, є сенс припускати існування знаків і смислових структур, що пронизують усі або кілька пластів культури [203, с. 129–130], забезпечуючи її цілісне існування як поля виявлення творчого начала людини.

Крім моделювання інтермедіальних взаємодій, науковці вдаються також до типологізування відповідних явищ. Так, В. Вольф розділяє екстракомпозиційну та інтракомпозиційну інтермедіальність, пропонуючи розглядати в першій трансмедіальність (варіації), інтермедіальну транспозицію (скажімо, перехід із літератури в музику), а в другій – інтермедіальне посилення (імітацію та лематизацію в межах спільної семіотичної системи) і плюральну інтермедіальність (злиття і комбінацію, що ґрунтуються на кількох символах, які є спільними для різних семіотичних систем) [210].

Значно складнішу, хоч теж ієрархізовану типологію інтермедіальних явищ пропонує М. Ісагулов [77]. Як показує автор на прикладі взаємодій із іншими творами п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», що формуються в процесі її існування в просторі світової культури, ця типологія враховує різні аспекти інтермедіальності: від збіжності сюжетів у різних творах до вмонтовування уривків із запису вистави в документальному фільмі про творчість В. Шекспіра. Разом із тим зауважимо, що така типологія виходить поза межі власне літературознавчого аналізу. У цьому контексті радше варто говорити про погляди Ю. Крістевої на текст як транссеміотичний всесвіт, конгломерат усіх смислових систем із культурним художнім кодом, що забезпечують його відкритість і полівалентність [100].

До певної міри в основі подібних типологій можна вбачати спроби поглиблення теоретичних концептів, згідно з якими в мистецьких явищах виокремлюються конкретні категорії, що стають ключовими під час класифікації. Тому доречним буде зупинитися на вищому концептуальному рівні, розуміючи, що звернення до громіздких типологій під час аналізу низки творів різного змісту й жанрової природи наразі не на часі. Вдалим, на нашу думку, є запропоноване Н. Е. Енkvістом виокремлення лінгвістичних параметрів тексту: теми (змісту), фокусу (акцентів), зв'язку (єднальних засобів) [202], – яке може застосовуватися до будь-яких текстів у широкому розумінні цього терміна, наведеному раніше.

Інтермедіальні зв'язки можуть бути відстежені між різними видами мистецтва: у музиці й живописі, живописі й поезії, музиці й поезії, живописі й оповіді, – загалом немає чітких меж, що визначали би, які культурно-семантичні системи можуть взаємодіяти, а які – ні. Є спокуса підкріплювати цю тезу існуванням синкретичних мистецтв – передусім не традиційних, як театр чи опера, а сучасних синтезів, як кіно та більш складні перформанси. Проте такий аргумент навряд чи посилить попередню тезу, адже мистецтво в процесі розвитку постало із синкретичних дійств, спеціалізувалося, тож у вироблених із часом його видах як відносно самостійних семантичних системах у кожному разі має зберігатися спільне, що служитиме майбутньому синтезуванню.

Крім того, необхідно враховувати культурно-історичні особливості спільного розвитку видів мистецтв. Після розмежування мистецтва і міфології чи не кожна епоха намагалася стилістично або й ідеологічно їх уніфікувати, хоч, звісно, такі спроби не могли бути завершені. Через це в різні епохи констатується домінування певних видів мистецтв: первинно технічних (просторових), потім часових (динамічних) і зрештою синтетичних.

Так, О. Вальцель, спираючись на концепцію Г. Вольфліна, послідовно відстоював «взаємне висвітлення мистецтв» і – цілком суголосно до реалізованих у мистецькій практиці модерністських тенденцій – намагався

розвинути ідею об'єднання (спільності) мистецтв. В основу такої спільності він покладав ідею Лейтмотиву [209]. Згодом К. С. Браун розвиває ідею об'єднання музики та літератури на основі спільних структурних і жанрових елементів [201]. Показово, що обидва автори домінують роль у мистецтві ХІХ – початку ХХ століть відводять музиці.

Дещо інший погляд лежав в основі ідей О. Лосєва: не потрібно ділити мистецтва за матеріалом, оскільки, на його думку, і мармурова статуя, і слово можуть справляти на реципієнта подібне враження. Натомість мистецтва варто розрізняти за двома категоріями світосприйняття: чистим досвідом (як-от лірика і безпрограмна музика) та художнім досвідом (література, живопис, програмна музика) [123, с. 301].

Таким чином, є сенс говорити про різні рівні взаємодії мистецтв: технічно-матеріальний і семантико-досвідовий. Це добре ілюструється категорією «голос», що функціонує в теорії музики та поезії. Під час читання літературного тексту голос ототожнюється із живою істотою. У циклі «Вечірня симфонія» М. Жук вводить голоси землі, вітру, лісу, ставка, зірок та інших персонажів, здавалося, безобразних, які при цьому в уявленні читача набувають пластичності відповідно до легенд, із якими уява читача пов'язує назви цих голосів. Кожен із голосів є і символом, який сам себе репрезентує в хорі. Поєднання музики (симфонія) і поезії (цикл віршів) дало незвичний результат. Об'єднавши музичний і літературний жанри, автор змушує читача не тільки замислюватися над дійством, яке відбувається, а й переносити образи на живих істот; змушує уявляти оркестр, який виконує симфонію на лоні природи, прислухаючись і дублюючи порухи, шелести природи та надаючи їм нових смислів.

Однак і чуттєвість, і нематеріальні сенси в літературі передаються словами, натомість, наприклад, в образотворчому мистецтві засоби їх трансляції різні (наслідувальна подібність та асоціації), тож у різних мистецтвах співвідношення цих складників інтермедіальної взаємодії відрізнятиметься. Крім того, під час передачі чуттєвого не тільки автор, а й

реципієнт адаптують сприйняте із власними спогадами, передчуттями, емоціями, а отже, відрізнятиметься і ступінь співучасті автора та реципієнта у співтворенні в різних мистецтвах.

Із цієї позиції доречним буде висновувати формування в процесі інтермедіальної взаємодії особливого середовища, де є можливим утілення пластичних і семантичних особливостей кожного з уведених у взаємодію видів. Відповідно, слушною видається пропозиція В. Чуканцевої щодо моделі інтермедіального аналізу літературного твору, який взаємодіє з іншим: визначення спільної для творів категорії аналізу (образ, простір, час, художній стиль); умовне визначення спільного рівня аналізу (композиція, художні деталі, ритмічні організації); власне аналіз засобів, прийомів, технік нелітературного медіа крізь призму літератури (кольоропис, світлопис, звукопис, жанрові трансформації, гра з точкою зору, перспективою, ретардація) [187, с. 143]. І хоч, як кожна теоретична пропозиція, вона не позбавлена дискусійних аспектів і потребує належної апробації та відповідного коригування, на рівні робочого застосування видається цілком прийнятною.

Синтез мистецтв проявляється у творчості багатьох письменників України. Ще недавно ця галузь перебувала на «прикордонні», сприймалася як окраїнна, периферійна, а тому й другорядна [156, с. 10]. Якщо в теорії «синтез мистецтв» полягає в об'єднанні та рівноправному вираженні кількох видів мистецтв, то часто на практиці один із видів мистецтв стає домінантним, підпорядковуючи інші своїм специфічним особливостям [156, с. 12].

Посилений інтерес до проблем синтезу з'явився в період глибокої психологізації української літератури, коли для зображення внутрішнього світу особистості необхідні були «допомога» суміжних муз, запозичення різних ознак і прийомів [156, с. 17]. За допомогою синтезу повніше реалізується художній задум, оскільки художній образ, утворений засобами одного мистецтва, при моделюванні реальної дійсності не сповна «покриває»

її [156, с. 19].

О. Рисак пише, що своєрідною формою синтезу мистецтв є портрети письменників, скульпторів, композиторів, музикантів: І. Франка (Ф. Красицький, М. Івасюк), Лесі Українки (Ф. Красицький, І. Труш), М. Коцюбинського (М. Жук) й інших. Уплив живопису на літературу виявився на рівні не тільки художніх образів, але й стильової манери, яка отримала назву літературного імпресіонізму [156, с. 19]. У музиці імпресіонізм позначився на творчості К. Дебюссі, М. Равеля, у літературі – на творах С. Малларме, Г. Гауптмана, О. Вайлда, Кнута Гамсуна, М. Коцюбинського [156, с. 20].

Водночас існує думка, що власне імпресіонізм не притаманний літературі, а мова ведеться лише про імпресіоністичні тенденції, які накладаються на реалізм, натуралізм, символізм [36, с. 257–258]. Суто імпресіоністичними рисами є акварельно розмиті контури подій і характерів, прагнення впіймати «невловне», розрізнені, нерідко випадкові враження, хаотичне нагромадження спогадів і асоціацій [156, с. 27].

Імпресіоністські течії сприяли розв'язанню низки естетичних завдань: розширенню художньої палітри, репрезентації «миттєвостей» як закономірності, урізноманітненню способів вираження задуму [156, с. 26]. О. Рисак підкреслює, що навіть твори, які зазнали впливу імпресіонізму, характеризуються специфічними сюжетними особливостями: уже не стільки пригоди персонажа й події його життя, скільки відчуття, настрої, несподівані перепади почуттів і душевних станів просяться заговорити мовою барв або звуків [156, с. 28]. Симбіоз слова, кольору, звуку породжує нові якості, нарощування нових граней [156, с. 29].

Г. Клочек вважає, що цілісність літературного твору залежить від його внутрішньої гармонізації – взаємоузгодженості всіх його елементів. Внутрішня гармонізація – процес усезагальний, такий, що охоплює не лише найдрібніші «технічні» прийоми, але й усі складники художнього світу твору [89, с. 10]. Цього намагалися досягти різними засобами. У процесі синтезу

«художній текст» наповнюється новими відтінками, широта асоціативного діапазону залежить від рівня культури суспільства, групи реципієнтів або окремого реципієнта [156, с. 40]. Не потрібно було б створювати такий текст, якби реципієнт не ставив перед собою мету осмислити його [156, с. 42]. А. Джентілі стверджував, що поезія і малярство споріднені між собою, але якщо маляр малює те, що насправді є, то поет зображує лише правдоподібне. Матеріалом поета є загальна правдоподібність, а не правдивий факт [25, с. 44].

Відповідно до сучасних теорій літератури та мистецтва загалом інтермедіальність не є монолітною теорією взаємодії мистецтв чи напрямом досліджень з усталеними теоретичними засадами. Радше її варто розглядати як дослідницький тренд, до певної міри живлений науковим чуттям, чия природа співвідносна із творчим началом митця, яке, будучи синкретичним, знаходить своє втілення в конкретності мистецької реалізації.

1.2 Багатогранна творча постать і драматична доля М. Жука – письменника й художника

М. Жук – поет, прозаїк, драматург – майже невідомий сучасному літературознавству. Його більше знають як неординарного художника. Однак збережена літературна спадщина митця свідчить про неабиякий його талант, про його активне входження в мистецтво на початку ХХ ст., коли відбувалося становлення модернізму. Публікації М. Жука на сторінках періодики, його окремі книжки, що мали певний розголос, вписувалися в контекст ідейно-естетичних пошуків тих років, тому потребують поновлення в історії українського письменства. Літературні твори тісно пов'язані з діяльністю М. Жука – художника і є невід'ємною частиною усієї його творчості.

Доречним буде використання поширеного в літературознавчій практиці біографічного методу, який запровадив французький дослідник Ш. О. де Сент-Бев. Його суть – «вивчення літератури на підставі її зв'язку з

біографією письменника, яка розглядається як визначальний чинник художньої творчості» [120, с. 137]. Прикметно, що в Україні працювала біографічна комісія у складі ВУАН під керівництвом Д. Багалія, С. Єфремова, М. Василенка (1918–1933), а нині при Національній бібліотеці України діє Інститут біографічних досліджень (із 1997).

М. Жук народився 2 жовтня (20 вересня) у місті Каховка, про яке завжди дуже добре згадував [42, с. 5]. Його дитинство, тісно пов'язане зі степами Таврії, формувало в ньому чуття природної людини, яка прагне гармонії з навколишнім світом. Він змалечку почувався тісно пов'язаним із космосом: «Там я відчув, що існує таємниця, і там природа така велична, що я стаю менший за комаху; там повітря таке густе, запашне, тепле й спокійне, що здається, коли б його чимось помішати, то воно б розлилося б, як мед у склянці» [188, с. 4]. В умовах розкішного степу формувався талант М. Жука, його тонке художнє чуття колористики, пластики й слова, розкривалася ментальність неквапного українця, зумовлена розлогими широкими краєвидами. Важливе значення у становленні майбутнього митця відіграло також наслідування батькового фаху та досвіду.

Михайло не тільки допомагав батькові малярю-майстровому Іванові Жуку (родом із Лохвиці на Полтавщині) розмальовувати дахи, огорожі, а й вчився відчувати смак колористики. Певний вплив на підлітка, очевидно, мали іконописець Меліхов і скрипаль Кузьменко [20, с. 88], якщо зважити на те, що в майбутньому М. Жук виявляв уміння бачити колір і звук у нерозривній єдності. Він виростав в атмосфері мелодійного слова, «серед пісні, яка оспівувала різні сторони людського життя. Часто, коли мама співала, я десь у куточку ревно плакав» [42, с. 5]. Згодом художник намалює портрети матері й батька.

І. Жук, помітивши непересічний талант сина, переїхав до Києва (1896), аби Михайло вступив до престижної рисувальної (малювальної) школи відомого художника-пейзажиста й педагога М. Мурашка (1844–1909), заснованої 1895 р., утримуваної коштом мецената І. Терещенка та міських

субсидій, з 1901 р. відомої як Київське художнє училище. Тут викладали М. Врубель, Г. Пимоненко, І. Косяченко, І. Платонов, І. Селезньов, Г. Павлуцький, О. Троїцька, Г. Дядченко. У родині Жуків зберігалася фотографія зі щасливими батьками та сином, який символічно тримає пензель і палітру. Знімок було зроблено відразу після його вступу до цієї школи, яка, хоч і «не мала твердої методики й усталеного терміну навчання» [42, с. 6], дала ціле покоління талановитих художників – І. Їжакевича, О. Мурашка, О. Курінного, К. Малевича, Ф. Красицького та багатьох інших. Серед них М. Жук почувався як рівний серед рівних, брав участь у щорічних експозиціях шкільних виставок, отримував премії за найкращу композицію. Тоді ж він почав писати вірші [12, с. 188, 191].

Перспективний випускник рисувальної школи мав намір вступити до Петербурзької Академії мистецтв, але опинився серед «неблагонадійних» через підпільну революційну діяльність батька, якого заарештували після провокації (йому в кишеню вкинули фунт лаку) [113, с. 159]. М. Жук лише рік навчався в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, у майстерні В. Серова. Про училище й місто в нього залишилися прикрі спогади: «Москва тоді – сумне для мене. Москва – сльози, холод, голод. А головне, найбільше, чужою була для мене тоді Москва, коли я в ній бував». Молодого художника не влаштовувала також «строго регламентована система навчання, великий розрив між викладачами і студентами» [42, с. 7].

М. Жук міг продовжувати навчання лише за кордоном. Тому він 1900 р. вступив за порадою художника Л. Ковалевського до Краківської Академії красних мистецтв, заснованої 1818 р., реорганізованої за ініціативою Ю. Фалата з Краківської школи образотворчого мистецтва, якою керував Я. Матейко, чийм іменем сьогодні названа Академія. Студенту здавалося, що він «наче наново народився і вперше почув себе людиною, справжнім членом людської громади». Його вчителями були поет, драматург і маляр С. Виспянський, вітражист і портретист Ю. Мегоффер (обидва – прихильники модерністського сецесіону), реаліст Я. Станіславський та ін.

Тут навчалися також майбутні українські художники І. Труш і М. Бойчук. Від С. Виспянського М. Жук засвоїв техніку портретування на пишному орнаментованому тлі, декоративної колористики у книжковій графіці, від Ю. Мегоффера – витончену гру декоративних форм, гнучкість рафінованих ліній, від Я. Станіславського, що походив з України, – ліричну, романтизовану інтерпретацію краєвидів, увагу до пластики реальних предметів.

Пастельна студія «Дівчинка в кріселку» М. Жука експонувалася на осінньому салоні в Кракові (1903). Написана в манері С. Виспянського робота, у якій великі кольорові плями (синя сукня, сірий жакет, оранжева спинка кріселя, теплі барви обличчя й волосся) контрастували між собою, свідчила про академічний етап творчості М. Жука. Його друге полотно «Гуцул» (сангіна) також виконане за вимогами академічної техніки. Портрет «Дівчинка в польському костюмі» (сангіна) підтвердив уміння автора засобами тонованого рисунку передати характер моделі. Звертався він і до техніки італійського олівця («Натурник», «Постать натурника»). 1904 р. М. Жук проілюстрував видання «300 найкращих українських пісень», поєднавши техніку європейської модерністської графіки з традицією народного малярства.

Засвоюючи на факультеті монументально-декоративного живопису техніку образотворчого мистецтва, літографії, графіки, офорту, деревориту, М. Жук співпрацював як ілюстратор із видавництвами «Химера» (Варшава), Гирича (Київ), малював під час вакацій портрети, зокрема І. Нечуя-Левицького. Письменник вражав його педантичною акуратністю, тонким чуттям української мови, принциповим неприйняттям царського режиму. М. Жук зізнався: книги відомого прозаїка «окрили мене на дальшу мою працю» в літературі [56, с. 155].

Перша персональна виставка художника (50 робіт) 1904 р. у Києві, у художньо-промисловому й науковому музеї М. Біляшівського (тепер – Національний музей), не мала особливого успіху, тому що київська публіка ще не була готова до сприйняття малярського модернізму. Серед робіт

(«Портрет дівчинки», «Чоловічий портрет», «Хлопчик» та ін.), виконаних в академічній манері, були «Портрет батька» і «Жіночий портрет». Перша засвідчувала техніку виразних енергійних контурів, відтінених пастеллю, друга – новий для художника матеріал, вугілля, що відтворював пишноту орнаменталії одягу, лишаючи неторканим тло. «Портрет археолога Біляшівського» (пастель, італійський олівець, гуаш) був виконаний у дусі манери С. Виспянського: замислений учений зображений на фоні давніх українських килимів. Експонувалися також ліричні пейзажі, виконані олією на картоні («Хати», «Рижанівка», Псьол» тощо).

У Львові експозиція робіт М. Жука зустріла прихильну рецепцію (1905), засвідчену позитивною рецензією І. Труша [126, с. 150]. М. Жук – талановитий художник – разом з тим цікавився літературним процесом, охопленим модерністською атмосферою «Молодої Польщі», захопився лірикою С. Виспянського, Б. Лепкого. Зберігся портрет «Богдан Лепкий» (Краків, 1903), а також «Портрет Лепкої», хоч фахівці досі не з'ясували натуру – то сестра чи дружина поета-«молодомузівця» [166, с. 96].

С. Виспянський, якого часто називають четвертим пророком польської культури, продовжував традиції великих романтиків, а тому його творчість розглядалась у контексті впливу Адама Міцкевича і Юліуша Словацького. Ідеї, які Словацький запозичив в Анджея Тов'янського (концепція вивищення духу над матерією, поняття волі, прометеїстичний індивідуалізм, роль «творчого генія», що були перейняті від Фрідріха Ніцше), позначилися й на творчості С. Виспянського [132, с. 15]. У його п'єсах і поезіях безсмертний дух після смерті в одній іпостасі перероджується в іншій. Ідеї палінгенези, метафізики, містицизму як елементів художнього мислення притаманні більшості його творів [132, с. 15]. У драмах митця простежується «цілковите визволення з-під усіляких шаблонів, прийнятих у сучасній реалістичній чи символічній поезії», бо він «писав так, ніби один був у Всесвіті» [132, с. 27].

Творчість С. Виспянського прихильно сприйняли в українському літературному середовищі, зокрема в «Молодій музи», чії учасники були

представниками раннього українського модернізму [132, с. 42]. Іван Лозинський підкреслює пошуки українсько-польських контактів між С. Виспянським і Лесею Українкою, В. Стефаником, М. Жуком, О. Новаківським і наголошує на синтетичному характері творів «молодополяка» [132, с. 46]. Під впливом вистави «Листопадова ніч» Б. Лепкий створив поезію «Видиш, брате мій» [132, с. 53].

У спогадах Б. Лепкого є відгук М. Коцюбинського про польського драматурга і художника: український письменник визнав, що в краківському Францисканському костелі його «полонили і очарували декоративні мотиви квітів Виспянського» [132, с. 53]. Зі статті «Вистава Чернігівської “Просвіти”» стає зрозумілим, що найперше М. Коцюбинський сприймав С. Виспянського як художника-маляра [132, с. 54].

Єдність трьох мистецтв – образотворчого, літературного та музичного, – що характеризувала творчий світ зацікавлень М. Жука, дослідники виводять від С. Виспянського, бо масштаб мислення і творчість поляка значно вплинули на формування творчого методу молодого українського художника [132, с. 54].

Наслідування помітне не тільки в живописі, а частково й у драматургії, що потребує окремого дослідження. Так, наявність п'єс з однаковою назвою «Легенда» може свідчити про вплив С. Виспянського на М. Жука, про те, що вчитель знайшов ключі та відкрив і нові шляхи в мистецтві, і внутрішній світ свого учня [132, с. 55].

Навчання у відділах фрескового живопису й портрета завершилося успішними екзаменами (1904). Нагороджений двома срібними медалями, він – учасник успішних виставок – міг би відвідати найкращі музеї Європи [12, с. 189], але повернувся в Україну і мусив писати принизливе «Прошення» до поліцмейстера, щоб «видали свідоцтво моєї “благонадежности”» [129, с. 81].

Родині Жуків дозволено було поселитися в Чернігові, і саме там якнайповніше розкрився неординарний талант Михайла. Він став активним діячем чернігівської «Просвіти», де експонував свої картини, входив до

складу ради. Виставка 1908 р. викликала схвальні рецензії, зокрема М. Коцюбинського, надруковані в газеті «Рада» [129, с. 82].

Працював педагогом, викладав малювання в Духовній семінарії та Єпархіальному дівочому училищі.

Пензлю М. Жука належить низка декоративних панно: «Лілея» (1908) з оранжевими квітами й ніжно-зеленими листочками, «Гвоздики» (1908) з химерно закрученими квітами, «Казка» (1912), переповнена пишним зільником, у центрі якого стоїть зачарована дівчина в білому одязі, «Соняшник» (1914) з незначною стилізацією рослини на тлі геометричних фігур. Серед робіт великого формату привертає увагу портрет дописувачки журналу «Українська хата», письменниці Г. Журби (1912), який складається з трьох частин. Як твердить Л. Соколюк, М. Жук один з перших запровадив в українське малярство диптихи й триптихи [167, с. 110]. Замріяна письменниця показана на тлі небесної глибини з жовтим сонцем коло правого плеча, із невідомими стежинами за постаттю, що стеляться від очерету, із квітами, які переходять з однієї картини в іншу. Близький до триптиха виконаний пастеллю з аквареллю «Портрет дівчини» (1914) із зображенням поколінної постаті, яка, спершись на шафу, декоровану українським орнаментом, тривожить глядача замисленим поглядом.

Від них відрізняється «Жінка з серпом» (1912) із заплаканими очима й міцно стуленими губами. Твір має ознаки плаката із символом праці – серпом. М. Жук писав портрети чернігівських інтелігентів – родини Шрагів, живописця і скульптора І. Рашевського та ін. Вони були різними за технікою виконання, але спільними за глибиною відтворення людської психології. Серед тогочасних робіт – акварель «Жінка у коричневому костюмі» (1912), яка привертає увагу кокетливим натяком вродливої особи. Художник, зображаючи своїх синів, підкреслив їхню допитливість.

М. Жук спромігся відтворити єдність малярства і музики в портреті українського національного ідеолога М. Шрага з грифом віолончелі (1915): напружені лінії контуру немовби передають вслухання в глибини акорду.

Фахівці вважають композицію «сміливою і доцільною» [42, с. 12], адже музичний інструмент на картині відсутній, увага перекладена на зосереджений, сповнений творчого запалу погляд молодого чоловіка-інтелектуала. Згодом він увійде до Центральної Ради, переживе репресії радянської влади, стане доктором економічних наук, професором Львівського політехнічного інституту. Існують також два портрети його батька Іллі, співзасновника чернігівської «Просвіти». Один із них виконаний на квадратному форматі, що символізує внутрішню рівновагу і внутрішню напругу, передчуття чогось невиправного, адже в майбутньому радянська влада переслідуватиме цього чернігівського національно свідомого інтелігента.

Декоративна техніка властива пастельному диптиху В. Модзалевського (1916) – нащадка козацької старшини, керівника архівної комісії Гетьманщини, автора «Малоросійської родословної», «Малоросійського гербовника», виданого спільно з Г. Лукомським. Полотно розбите на дві нерівні композиції на тлі решетилівських килимів: перша репрезентує півпостать, яка сидить, склавши руки на стіл, друга – штоф, адже дослідник українського народного мистецтва цікавився гутою. В еволюції психологічного портретування М. Жука (1916) посилилася стильова риса символізму, притаманна зображенню М. Вороного на тлі містичних зірок, оздобленого декором із використанням додаткових кольорів. Символістські вподобання художника позначилися й на його автопортреті (1908): реалістично подане обличчя поглинається язиками полум'я, облямовується декоративними гнучкими лініями і кольоровими смугами. Тут очевидний перегук із раннім оповіданням «Мені казали: “Ще молодий!”»

Л. Соколюк, аналізуючи портретну галерею М. Жука першого чернігівського етапу, доходить висновку, що йому був властивий «камерний погрудний і рідше поколінний портрет, в якому особливе значення надавалось розкриттю внутрішнього стану моделі та декоративному тлу як засобу поглиблення характеристики»; разом з тим «художня мова його портретів, що

перегукується з літературними творами Жука, багато в чому є втіленням ідей та образів символізму» [167, с. 117].

М. Жук став не тільки успішним художником, а й фотографом. Йому належить кілька світлин М. Коцюбинського, з яким він заприятелював («М. М. Коцюбинський у фесці», «М. М. Коцюбинський зі студентами», «Ірина з батьком у саду», «Сім'я Коцюбинських у вітальні», портрети Ірини й Оксани Коцюбинських), часто бував у його родині. Художника вітали жартівливою піснею «Летів, летів жук, жук...» [155, с. 8]. Пізніше він мав у своїй бібліотеці 9 книг прозаїка, чий пастельний портрет написав 1907 р. На ньому було передано витончене обличчя письменника-естета з проникливими очима й тонким світовідчуттям, символізованим червоногарячими красолінками з яскраво-зеленим лапатим листям на гнучкому стеблі. Ю. Михайлів, аналізуючи зображення прозаїка, провів аналогію між витонченою душею та крихким кришталем [42, с. 16]. 1909 р. М. Жук створив ще один портрет (олія) М. Коцюбинського, який сидить із ціпком на тлі смугастого хутра – темні й світлі смуги символізували радість і горе. Цю роботу проінтерпретовано у спогаді художника «Погасле світло».

Митець, який уже проілюстрував львівське видання «З глибин» М. Коцюбинського (1909), збирався оформити нову книжку оповідань письменника, що мала з'явитися у Стокгольмі у видавництві А. Есена. Ілюстратор у листі від 31 серпня 1909 р. радився з М. Коцюбинським про композиційні деталі («пейзаж або щось в формі української орнаментики»), використання двокольорового рисунка («сангвіно і вуголь»), принагідно висловлював своє захоплення Карпатами: «Але їх природу треба розуміти і розуміти» [116, с. 318]. До цього питання художник повернувся 1912 р., цікавлячись її назвою і складом [116, с. 323]. Ішлося про «Тіні забутих предків», що містила, крім повісті, низку оповідань: «Сон», «Лист», «Подарунок на іменини», «Хвала життю», «Коні не винні», «Що записано в книгу життя». Вдало оформлена збірка з'явилася 1913 р. М. Коцюбинський обговорював елементи обкладинки, зокрема віньєти на дві-три фарби,

вважаючи, що вона «може бути зв'язана не тільки з даною книжкою, але взагалі з характером автора, або й ні з чим не зв'язана» [98, с. 283]. Такий декор йому припав до вподоби більше, ніж символічне зображення міфічної істоти-демона з людською головою, яка підтримувала скелю з назвою «Тіні забутих предків».

М. Жук переживав за хворого, перевтомленого письменника, про що писав 19 лютого 1908 р. Д. Лукіяновичу [129, с. 80]. М. Коцюбинський також постійно цікавився творчістю і здоров'ям художника, запрошував на о. Капрі, непокоївся «афронтом Леонтовича» (очевидно, негативною рецензією на поетичну збірку М. Жука) [98, с. 127, 51–52, 168]. Після смерті прозаїка М. Жук надрукував у «Літературно-науковому вістнику» «Вибрані листи М. М. Коцюбинського до дружини», тобто Віри Устимівни, вірш «Пам'яті Коцюбинського», спогад «Погасле світло». Підписуючи договір із видавництвом «Сіяч», він мав намір видати у власному оформленні том листів подружжя Коцюбинських.

Завдяки прозаїку М. Жук знайомився з талановитими сучасниками, зокрема з М. Вороним, який подарував художнику альманах «З-над хмар і долин». М. Жук виконав алегоричний малюнок для обкладинки збірки «Ліричні поезії» поета-символіста, написав портрет. Він часто приходив на творчі «суботи» М. Коцюбинського, які відвідували, крім відомих письменників Б. Грінченка, М. Вороного, М. Самійленка, М. Чернявського, композитора М. Лисенка, поети-початківці П. Тичина, В. Елланський (В. Еллан-Блакитний), А. Казка. Їх М. Жук навчав у Духовній семінарії. У листі до чернігівського краєзнавця М. Кодацького митець згадував про свої заняття в «рисувальному класі», що відбувалися в «позашкільні години». Тут панувала українська атмосфера, звучала тільки українська мова. Група юних художників складалася з тих, хто захоплювався малюванням, і тих, кого «тягло» до вчителя як «українського митця». До останньої категорії належав В. Елланський, схильний не так до малювання, як до вміння «щось організувати, вмовити людей, запалити товаришів до роботи», дебатувати.

Семинарист виявляв риси, що стануть визначальними в його майбутній революційній і державній діяльності. Особливо його захоплювали «суботи» М. Коцюбинського [112, с. 157].

І якщо М. Жук мав певний вплив на В. Еллана-Блакитного, то П. Тичина багато в чому завдячував художнику, як і М. Коцюбинському, у формуванні синестезії, тобто поєднанні звукових і кольорових ознак поетичного образу. Це спостерегли сучасники [168, с. 134]. Конгеніальне прочитання «кларнетизму» молодого лірика відображене в панно М. Жука «Біле і чорне» (1912–1914). Ідея роботи закладена у його ж вірші з однойменною назвою:

Білим і чорним хотів би я бути
 В нічку, щоб ясно світить.
 В день так стояти, мов велетень скрути –
 В кожному серці болить [43, с. 160].

Поряд із витонченим П. Тичиною в античному одязі та кларнетом намальована його кохана Поліна Коновал – дочка українського педагога, літературознавця, красзнавця. Привертає увагу образ дівчини з обрамленою косою, замисленим поглядом, руками, схрещеними на грудях. Її постать огорнена білими крилами, що контрастують із чорними крильми кларнетиста. Лиховісне небо над ними віщує небезпеку. Художник мимоволі передбачив передчасну смерть Поліни Коновал, яка травмувала душу поета, що відбилося на драматургії вірша «О панно Інно, панно Інно...» М. Жук постійно листувався з ним. Наприклад, у листі від 20 березня 1925 р. цікавився враженнями поета від поїздки за кордон, повідомляв його про «малювання портретів молодих сучасних письменників» у Харкові (замовлення «Книгоспілки») [126, с. 156].

П. Тичина теж тяжів до поєднання кількох мистецтв в одному творі, застосовуючи словесні та музичні виражальні засоби. Г. Клочек описує

синестезичний характер сприйняття Тичининих творів як звукове сприйняття, що супроводжується кольоровими репрезентаціями, і навпаки. Окрім того, він акцентує зв'язки психічного світовідчуття з їх вираженням у художній системі поета [89, с. 12]. Система переносних засобів вираження, антропоморфізми, неологізми, музичні виражальні засоби, синтез словесного й музичного – усі ці риси зумовлені психічними особливостями поетового ставлення до дійсності, досвідом музиканта і диригента [89, с. 12].

П. Тичина завжди ставився з пієтетом до свого вчителя М. Жука, презентував йому перше і друге видання збірки «Сонячні кларнети» з дарчими написами, датованими 1919 й 1921 роками, а також книжку «Вітер з України» (1924). А на титулі публіцистичного видання «Магістралями життя» написав: «Дорогому Михайлу Івановичу Жуку, що вчив мене малювати аж від 1905-го року починаючи. Автор 28/IV.41». Аналогічну думку він висловив і в дарчому написі «Вибраного» (1954): «Дорогому Михайлові Івановичу Жуку з подякою за те, що вчив мене ще з самого дитинства малювати. П. Тичина. 14.X.54».

Відомий поет ніколи не забував духовної атмосфери Чернігівської семінарії (хоч і негативно оцінював її в трилогії «Богословіє», «Спокуса», «На ріках Вавилонських», написаній уже за радянських часів, із погляду комуністичної ідеології), не приховував удячності викладачам, які привчили його до «філософського мислення», до вишуканої естетики в музиці, образотворчому мистецтві й – головне – у ліриці. Серед них був М. Жук, із яким він відвідував літературні «суботи» М. Коцюбинського. Учитель малювання зберігав автографи свого талановитого учня, зокрема рукопис збірки «Панахидні співи» (дев'ять віршів 1914–1915 рр.), яку сам П. Тичина вважав утраченою. Збірка була видана 1993 р. завдяки одеському інженеру С. Луцику, який придбав частину архівів М. Жука [171].

Важливо, що обидва письменники формувалися в духовному оточенні М. Коцюбинського. Прозаїк сприяв входженню М. Жука в літературу, клопотався з приводу перших прозових (оповідання «Мені казали: “Ще

молодий!»)) і поетичних публікацій у «Літературно-науковому вістнику», які з'явилися поряд із творами І. Франка, В. Винниченка, С. Черкасенка, М. Вороного й інших українських письменників. М. Жук часто друкувався не тільки в «Літературно-науковому вістнику», а й у журналі «Українська хата», в альманасі «Українська муза». Його твори помітили Леся Українка (вірш «Дорога») і С. Єфремов («Історія українського письменства»).

Авторитетний журнал «Літературно-науковий вістник» відіграв помітну роль у синестезії мистецтв. Як зазначав О. Рисак, кольорова гама в «Літературно-науковому вістнику» виражена близько двадцятьма кольорами. Нерідко на сторінках часопису велись розмови про особливості поетичної творчості, роздуми про специфіку музики, про характер виконання [156, с. 62,63].

М. Жук особисто знав І. Франка, змалював його портрети (1904, 1909), надіслав йому оповідання «Дора», як свідчить лист від 30 жовтня 1906 р., з проханням надрукувати в «Літературно-науковому вістнику». Пізніше взяв участь в організованому М. Коцюбинським зборі коштів на лікування хворого І. Франка (внесок передали через київську контору редакції «Літературно-наукового вістника»). І. Франко ставився до художника з теплотою, шкодував, що 1911 р. не приїхав разом із М. Коцюбинським до Криворівні, де часто бував. Про це свідчить лист маляра від 31 серпня 1909 р. до М. Коцюбинського [116, с. 323]. Пізніше М. Жук «по-каменярьськи» оформив надруковану в Чернігові Франкову книжку «Грицева шкільна наука» (1921), на замовлення кооперативного видавництва «Книгоспілка» виконав портрет-плакат І. Франка (погруддя у вишиванці на тлі скелі з написом «Каменярі», яку розбивають робітники) у техніці кольорової літографії.

М. Жук мав творчі зв'язки з Д. Лукіяновичем, В. Гнатюком та іншими письменниками. С. Лущик, розглядаючи його контакти із сучасниками, помітив, що він, на відміну від художників, «з літературними колами» «спілкується дуже широко» [126, с. 149].

М. Жук видав поетичну збірку «Співи Землі» (1912) [67], але вона,

попри його сподівання, не отримала розголосу, лише Г. Чупринка й В. Леонтович написали на неї рецензії. Задум видання виник раніше, 1909 р., коли він перебував у львівському домі Грушевських. У Криворівні малював їїню дев'ятирічну дочку Катерину – пізніше наукову співробітницю ВУАН, відому етнологиню, фольклористку, перекладачку з багатьох європейських мов, упорядницю видання українських народних дум, редакторку журналу «Первісне громадянство та його пережитки на Україні». Це був уже другий портрет дівчинки (перший виконано 1903 р.) [129, с. 82], написаний у стилі символізму, переповнений тривожними передчуттями: доросле обличчя дівчинки затиснуте в моторошний пейзаж гори, що ущелиною сповзає вниз, утворюючи ніби крила героїні.

Тоді ж М. Жук мав розмову з М. Грушевським і його дружиною Марією Сильвестрівною про можливе видання поетичної збірки [116, с. 321]. Цій жінці художник подарував імпресіоністичну картину «Яблунева гілка. Рижанівка, 1903» з дарчим написом «Високоповажній Марії Сильвестрівні в день її іменин – Мих. Жук, Вижниця, 1909 1/IX». Марія Магунь вважає роботу «одним з перших полотен молодого художника, втіленим у прекрасному стилізованому рослинному панно, намальованому ніжними пастельними фарбами півтонами і відтінками, де переважають блакитний, синій, зеленуватий кольори і дивне поєднання сіро-блакитного» [129, с. 79].

Особливе творче піднесення М. Жук пережив у добу національно-визвольних змагань. За його зізнанням, усі його надії «були на революцію» [126, с. 159]. Він, професор щойно сформованої Академії мистецтв, як і Г. Нарбут, М. Бойчук, В. Кричевський, брав активну участь у художньому житті відроджуваної України. Можливо, перебування в цій навчальній установі спонукало його відновити академічну техніку, засвоєну в Краківській академії красних мистецтв («Дитячий портрет»). Пензлю художника належить декоративне панно «Хризантеми» (1919).

Показовою є активна участь митця в літературному гурті «Музагет». Планувався місячник під такою ж назвою, але вийшов один номер на

172 сторінки, названий альманахом («січень – лютий – березень» 1919 р.). Серед чотирнадцяти молодих авторів М. Жук був найстаршим. Йому, крім обкладинки, титульного аркуша, декоративного рисунка в текстах, портретів П. Тичини, Д. Загула та Ю. Меженка, виконаних італійським олівцем, належать два вірші, два прозові твори «Смуток» і «Етюд», «Вінок сонетів», рецензія на збірку «Світлотінь» В. Ярошенка. Автор звернувся до різних стильових розв'язань своїх художніх робіт: зображення Ю. Меженка на тлі бібліотеки мало реалістичні ознаки, Д. Загула – символістські, а П. Тичини – конструктивізму й кубізму. М. Жук не був еkleктиком, він лише доводив, що митець не може обмежуватися одним стилем. Художник підготував ще станкові портрети В. Ярошенка, О. Слісаренка, Леся Курбаса до наступного видання «Музагета», яке так і не з'явилося. А. Ніковський, захоплюючись роботами М. Жука, дивувався, чи молоді поети «такий значний слід поклали в життя і мистецтві, щоб уже пропонувати вдячним сучасникам і потомству свої портрети» [144, с. 1592].

У журналі «Книгарь» за 1918 р. з'явилося повідомлення «Підготовляються до друку три томи *Михайла Жука* (перший том – поезії й два томи оповідань. Цими днями *Михайло Жук* закинчає драматичний етюд») [119, с. 676]. Збережений в архіві М. Жука аркуш «Зміст книжки» охоплює 16 оповідань і драму «Легенда». Автор у спогадах посилався на підписаний договір із видавництвом «Сіяч» на п'ятитомне видання (поезія, проза, драматичні твори, казки, статті з питань літератури й мистецтва), пояснював його невдачу від нього особисто незалежними причинами: «Книжки так і не встигли вийти з чисто технічних умов та умов дуже бурхливих політичних подій, що тоді відбувалися на Україні» [57]. Останній текст, датований 1918 р., був другим, правленим варіантом оповідання «Травень», написаного 1914 р. Остання публікація малої прози припадає на 1921 р. – оповідання «Очі».

Другий чернігівський етап творчості М. Жука був досить інтенсивним. Попри адміністративну й громадську роботу (відповідальний секретар

губернського відділу спілки працівників мистецтв, завідувач підвідділом мистецтв при губнаросвіті) він 1923 р. гуртував молодих письменників Д. Тася, Ладю Могілянську, Марка Вороного, С. Устименка, М. Сасенка, В. Коновала, які збиралися в нього вдома на літературні «середни». Серед них були й старші, наприклад А. Казка, із яким М. Жук раніше відвідував «суботи» М. Коцюбинського. До них приїжджали П. Тичина, Ю. Меженко, М. Зеров. Художник зробив ліричні портрети Д. Тася й Марка Вороного, що згадувалися у каталозі АХЧУ (Асоціації художників червоної України, заснованій 1923 р. в Києві, офіційно затвердженій 1926 р.), а також М. Зерова [126, с. 152]. 1925 р. М. Жук входив до складу АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), заснованого в Києві творчого об'єднання художників (М. Бурачек, В. Касіян, О. Хвостенко-Хвостов, О. Богомазов, В. Пальмов, Д. Бурлюк та ін.), яке з 1927 р. підпорядковувалося М. Бойчуку та його учням.

М. Жук написав 1920 р. на замовлення Чернігівського державного видавництва серію портретів у техніці ксилографії (Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Стефаніка, М. Горького й інших). Виконав серію 20 кольорових літографованих портретів українських письменників від Г. Сковороди до «розстріляного відродження» на замовлення харківського видавництва «Книгоспілка» (1925), яке мало на меті поширити їх бібліотеками, хатами-читальнями й школами. Ці погрудні, психологічно переконливі й графічно виразні зображення, однакові за розміром і композицією, подані на стилізованому тлі, що символізує сутнісні риси портретованих. Виконані в техніці вугілля, італійського олівця й акварелі (В. Сосюри, М. Хвильового, В. Еллана-Блакитного), обтяжені деталями й близькі до декоративного панно плакати розкривають ідеологічну й композиційну спільність письменників. Психологізм зображення властивий і «Портрету сина художника», де представлено хлопчика на тлі дерев'яної рами вікна.

Т. Максим'юк, аналізуючи портрети Т. Шевченка у виконанні М. Жука, виявив інтерпретаційну специфіку художника, який у першому разі (1921)

користувався або «Автопортретом в шапці і кожусі» (1860), що Т. Шевченко виконав на основі фотографії А. Денъєра (1859), або портретом роботи М. Мурашка з «Кобзаря» (1867). Репродукція цієї роботи М. Жука була надрукована в чернігівській пресі (1923). Другий портрет, що представляв Т. Шевченка в сурдуті, при краватці, сприймався як ремінісценція світлин 1858–1859 рр., видала «Книгоспілка»; третій (1931) стосувався його заслання в казахські степи (використано образ із Шевченкової акварелі «Казах на коні»); четвертий зображав поета в зеленому сурдуті на тлі стилізованих кавказьких скель. Остання робота не датована. На думку М. Максим'юка, М. Жук її забракував, використав для подвійної силуетки (на звороті), датуючи 1933 р., коли вже відмовився від жанру портрета [130].

Крім малярських і графічних робіт, М. Жук захопився плакатом зі спрощеними закличними зображеннями та формульними текстами. Він, як О. Хвостенко-Хвостов або А. Стархов, виконував соціальне замовлення більшовиків, малюючи одноденки на зразок «Тільки серп і молот знищать смерть і голод» чи «Хто здав продподаток – обмінює лишки в кооперативі на крам. Хабарника ж спекулянта жене з двору». Ці плакати з яскравим символічним декоруванням відображали політику комуністичної партії, а не жахливу дійсність з її грабіжницьким продподатком, що призвів до голоду 1921 р. М. Жук був природнішим у 1916 р., коли працював над плакатом «Жінка із серпом».

Художник у багатьох роботах на соціальне замовлення використовував нову для нього символіку радянської влади. Наприклад, оздобив обкладинку «Сільськогосподарського календаря Чернігівщини» п'ятикутними зірками, серпом і молотом, штучно прив'язаними до стилізованих рушників, гаптованих червоними та чорними нитками. Мотиви народного орнаменту видавалися неприродними і на ескізі обкладинки російського видання «Известия черниговского губкома КП(б)У».

У ці роки найповніше розкрився талант Жука-казкаря. Першою причиною, яка зумовила активність письменника в жанрі літературної казки,

було задоволення читацьких потреб дітей, зокрема формування естетичного смаку синів Юрія й Миколи. До цього жанру він уперше звернувся 1907 р. (віршова казка «Ох»; видання 1908; рукопис першої прозової казки «Правда та Неправда», 1908), активно працював у ньому з 1919 р. і майже всі 20-ті роки, видав у Чернігові «Казки» (1920), «Правда та Неправда» (1920), «Дрімайлики малайцям» (1923). На лаконічних, зрозумілих дитині гравюрах на кожній сторінці останньої книжки зображено обличчя хлопчиків, у яких вгадуються риси синів, змальованих любовно, у жартівливо-ігровій формі. П'ять саморобних книжок лишилися в архіві автора, що виконав обкладинки до них в одному стилі, сподіваючись на можливе серійне видання. Крім того, М. Жук опублікував поетичний збірник «Весняне світло пролетарія», організував випуск збірника «На допомогу голодуючим Поволжя» із власноруч оформленою обкладинкою та віршами «Голод», «Біда».

Митець був визнаний на державному рівні, навіть отримав особливий статус і «охоронний лист», який засвідчував: на підставі декрету Раднаркому УСРР про історичні та художні цінності будинок-майстерня в Чернігові на Вознесенській вулиці перейшов у «відання Народного комісаріату освіти і реквізиції не підлягає, а також не може бути забраний іншою установою» [12, с. 192].

Восени 1925 р., переїхавши з Чернігова до Одеси, М. Жук викладав з короткими паузами (1931, 1937–1938, 1942–1943) у художній школі (1925–1953) – Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв. Певний час виконував обов'язки її проректора, проводив процес українізації. Тому було засновано майстерню стилізації народно-прикладного мистецтва, на живописному факультеті запрацював текстильний відділ, що мав на меті на основі народних орнаментів створювати ескізи тканин для текстильної промисловості. За ініціативою М. Жука на архітектурному факультеті відкрито відділ на живописному факультеті майоліки (1928), що згодом став керамічним факультетом. Його особисті композиції з кераміки узгоджувалися з матеріалом, з формою глечика або кухля, були співзвучні з орнаментом,

стилізованим під писанку. Він використовував традиційну кольорову гаму (теракотову, червону, чорну барви), іноді збагачену іншими кольорами, як на ескізі чашечки «Рибка», де спостерігається гармонійне поєднання рожевої (ранкове небо) і синьо-зеленої (море) барви.

Художник освоює техніку літографії, переносить на літографський камінь портрети І. Франка 1909 р., М. Коцюбинського, свого сина, разом з тим не полишаючи власного характерного малювання італійським олівцем і сангіною, як на портреті професора мистецтвознавства А. Мандеса (1929). Працює і в техніках акватинти, офорта, опановує мистецтво сухої голки, що позначилося на майстерно виконаних портретах режисера В. Василька й політичного діяча Г. Петровського.

Поселившись у чорноморському місті, М. Жук тяжко переживав репресію п'єси «Весна» (1926), однак не полишав літературної творчості, іноді друкувався в журналі «Шквал» (травень 1929 р.), публікував тут статті про художників М. Ге, Ф. Кричевського, Ю. Михайліва, якого назвав «українським Чурльонісом», зробив аналітичну публікацію про О. Мурашка, присвячену 10-річчю його загибелі. Художник створив низку портретів Г. Нарбута, І. Франка, О. Мурашка, М. Пимоненка, Н. Ужвій, П. Няtko, експонував свої роботи на виставках Відня, у краківському «Салоні». На ці роки припало захоплення митця графікою, силуетним зображенням (портрети М. Бажана, В. Поліщука, В. Сосюри). Він працював над сюжетикою екслібриса, над шрифтом української абетки, модифікував традицію слов'янських літер, уперше використану при оформленні обкладинки каталогу-путівника архітектурного музею «Старая Одесса». Свій досвід орнаментування й шрифтового оформлення він застосував на обкладинках збірок віршів «Арки» (1929) Д. Гордієнка, власних віршів і сонетів «Металеві дні», інтерпретованих через образ крицевих іскор металу, що вилітають із-під молота.

Нерівний одеський етап творчої еволюції художника означений появою монографії «М. Жук» Ю. Михайліва у видавництві «Рух» (1930), ювілейним

вечором, організованим АХЧУ з нагоди 25-річчя «мистецької і письменницької діяльності свого члена проф. Михайла Жука», низки вітальних публікацій у періодиці («Червоний шлях», «Життя й революція», «Всесвіт», «Література і мистецтво» тощо). Однак життя митця було не безхмарним. Початок 30-х років приніс письменнику чимало неочікуваних, протилежних за значенням подій. Залізна рука репресій дістала і його. Якщо в січневому номері журналу «Червоний шлях» за 1931 рік після тривалої мовчанки побачили світ, окриливши автора, шість сонетів, то 12 лютого в «Книзі наказів» Політтехнікуму образотворчих мистецтв з'явилася скупа інформація: «Викладача <...> т. Жука М. І. вважати заарештованим з цього числа». До неї додано: «Звільнено з причини арешту» [10]. Пізніше митець згадував ті моторошні часи: «Відчуття болю, образи стискало груди. Постійно звучав один мотив – за що?» Найбільше шкодував, що чекісти конфіскували книги з автографами М. Коцюбинського, Лесі Українки, М. Лисенка, І. Франка, Б. Лепкого та ін. Треба віддати належне М. Жуку, який у добу тоталітаризму не знищив ні фотографій, ні власноруч мальованих портретів репресованих письменників.

Після короткотривалого ув'язнення митця знову (з 14 травня 1931 р.) повернули в штатний розклад. Однак тінь звинувачень і далі нависала над ним. У листопаді більшовицька преса почепила на художника наліпку «поміщицько-дворянського “мирискусственичества” з домішком символізму й українського націоналізму» [126, с. 153]. Наступного року він створив унікальну серію офортів українських художників від XVIII ст. до сучасності (В. Боровиковського, А. Лосенка, М. Ге, М. Пимоненка, О. Новаківського, В. Кричевського, П. Мартиновича, Г. Нарбута, М. Бойчука, М. Бурачека та інших), але після цього покинув жанр портрета, перейшовши до розпису по фаянсу.

Опинившись на волі, М. Жук подався до Москви, займався розписом кераміки на Дмитрівському і Дулевському порцелянових заводах під Москвою, навіть виконував обов'язки художнього керівника, був обраний до

Головфарфору. Наприкінці 1930-х років зважився повернутися до Одеси. Під час Другої світової війни лишився в Одесі, працював оцінювачем в антикварному магазині. Від нового арешту радянською владою, яка з підозрою ставилася до всіх, хто перебував під німецькою (румунською) окупацією, М. Жука врятував Міністр освіти УРСР П. Тичина. Митець продовжував викладати в художньому училищі, відкрив керамічну майстерню.

Найчастіше він використовував рослинний орнамент, вдавався до різних способів декорування, трафарету, друку, ручного розпису тарілок, чашок тощо, вимагав гармонійного поєднання кольорів (червоного, зеленого, жовтого, синього) з білиною фарфору, непереобтяження композицією і декоруванням [42, с. 21].

Реалізувавшись художником, М. Жук так і не зміг відбутися повністю як письменник, через що тяжко переживав. Попри те, що митець був активним представником раннього модернізму (його зараховують до представників «національного літературно-художнього Ренесансу 20-х років» [20, с. 95], відзначили навіть 50-річчя художньої та літературної діяльності в 1955 р.), він випав з історії української літератури. Можливо, М. Жук у листі до М. Коцюбинського від 31 серпня 1909 р. сам передбачив таку свою долю письменника: «Заповідається спочатку усе дуже гарно, а кінець – звичайно навіть якось буває без кінця» [116, с. 319].

Дарма що проєкт 1918 р. лишився нереалізованим, письменника ніколи не покидала думка видати свої літературні твори. Збережені рукописи з архіву письменника свідчать, що автор постійно працював над ними, правлячи їх. Іноді він удавався до такої практики і з виданими творами, прагнучи їх удосконалити, тому примірники книжок і журналів рясніють правками чорнилом або олівцем поверх друкованого тексту [127, с. 70].

Можливість надрукувати власні книжки в М. Жука могла зреалізуватися на початку 1940-х років завдяки колишньому учневі П. Тичині, але завадила війна. Значно пізніше поет, відчуваючи провину перед учителем,

зізнавався філологу, доценту Одеського державного університету А. Недзвідському: «Михайло Іванович Жук гнівається на мене. Треба неодмінно видати книгу його поезій» [114, с. 79]. У січні 1963 р. П. Тичина, вірогідно, домовився з видавництвом (з яким, не уточнював) про можливість публікації книги поезій, прози і статей свого вчителя [115, с. 85].

У тому, що поезія і проза М. Жука опинилися поза літературним обігом, були не тільки суб'єктивні, а й об'єктивні причини. Багато чого пояснюють його нотатки, часто писані в шухляду. Вони висвітлюють щоденні рефлексії, світогляд автора, його ідіостиль, специфіку творчої лабораторії, особливості художнього світу. Думки автора сконцентровані на зневазі до канцелярщини, що виснажує й нівелює творчу особистість, та неприйнятті будь-якого – фізичного чи духовного – насильства. Записи 1920-х років уже дещо змінюються, відображаючи втому і розчарування витонченого інтелігента, змушеного пережити воєнні катастрофи й революції.

М. Жук міг бачити речі природними, дистанціюватися від абсурду революційної метушні, як сказано в його записі від 29 червня 1922 р.: «Коли питають: Який уряд кращий? – правий чи лівий. Це питання подібне до того – яка рука краща у злодія – права чи ліва» [40, с. 83]. Він принципово не приймає деспотичної влади (нотатка від 28 липня 1924 р.): «Кому потрібні ваші мудрі мішки канцелярії з висмоктаними подобами людини, кому потрібні ваші ножі, гармати, тюрми, маніфести, декрети, порядки, увесь той груз, яким ви обдаровуєте людськість?» Осмислюючи безглуздя урядовців-адміністраторів, яким наляканий народ «не каже, що ви просто шахраї, нездари, мерзотники», він дійшов висновку: «Ваші дома – дома шалених мук, яких не могла вигадати інквізиція» [40, с. 85–86].

М. Жук, усвідомивши, що радянська влада перекрила йому шлях у літературу, не опускав рук, продовжував працювати над рукописами, правити й редагувати раніше видані твори. Але майбутнього в літературі вже не бачив. У листі до Голови Раднаркому Х. Раковського він у розпачі писав: «якщо я потрібний тут по своїй спеціальності, то дайте мені можливість працювати,

дайте можливість жити з цієї роботи. Якщо ж моя робота справді не потрібна, дайте мені можливість емігрувати з родиною, хоча б в американські українські колонії, де я спробую здобути собі це право. Я не уряду поїду шукати, бо всі уряди для мене неприйнятні, а поїду шукати заробітку, а також і освіти для своїх дітей. <...> Підкреслюю знову, що я не тікаю, а що я мушу шукати якогось виходу як українець, і як художник, і як письменник» [113, с. 160].

Можливо, у цьому листі художник найповніше проаналізував трагічну долю українця в чужій йому за духом державі, яка дискримінує громадян за етнічним і мовним принципами: «Я тільки скажу, що й тут як українець я нікому не потрібний. Чи треба що писати, чи треба що читати – на заваді моя українська мова. “Дали б вам роботу, так, знаєте, ви ж не писатимете по російському”». М. Жук посилався на відписки редакторів чернігівських газет. У кожному разі мовну ідентичність українця вони розв’язували по-більшовицьки, ототожнюючи його з «петлюрівщиною», нехтуючи тим, що йдеться про художника, який живе світом мистецтва, а не політики. Хоча, як гірко зізнавався М. Жук, «уже кілька років минуло, як я забув, що означає працювати в малярстві». Його тривожні міркування стосувалися й майбутнього нації, репрезентованої синами, у вихованні яких постали мовні перешкоди і в перспективі – «російська служба». Він запевняв, що, всупереч несприятливим обставинам, не зрікається «своєї ідеї культурного відродження українського народу» [113, с. 159–160].

Написати листа М. Жука спонукали не тільки скрутне матеріальне становище та зневажена більшовицькою владою людська і національна гідність, а й, очевидно, політика коренізації в республіках СРСР, проголошена резолюцією XII з’їзду ВКП(б) від 17–25 квітня 1923 р., що полягала в залученні національно свідомої інтелігенції «до радянської влади всіма силами». В Україні такий курс дістав назву «українізації» та завершився масштабними репресіями національно свідомої інтелігенції.

Своє бачення безвихідності творчої особистості в панівному,

комуністичному режимі він висловив на двох аркушах, доданих до казки-легенди «Принцеса Луна»: «І так буде завше, на довгі-довгі часи. Кожна своя думка буде стиснена в глибині і не знайде виходу. Кожне слово вмере ненародженим, кожне бажання зайве серед мотлоху ворожого наказу. Пісня повернеться нанівець. А як може бути, коли помре велика пісня?» [194, с. 342–343]. Міркування письменника стосуються його творчого покоління, знищеного більшовизмом.

Аналогічний настрої відображено і в автобіографічному етюді «Слабий на очі». У літературному доробку М. Жука майже не трапляється аналогічних творів, де б висвітлювалася проблема «мистецтва поетичного» (*ars poetica*). Етюд має дві антитетичні частини, які сприймаються як теза й антитеза. У першій ідеться про маляра-дивака Ора, знаного тим, що умів свистіти «чудесно», як осінній вітер, і малював квіти. Такий об'єкт зображення мав для нього принципове значення. Він був переконаний, що людей «не варто малювати, бо виходять кращими, ніж вони справді. А от квітки – так ніколи кращими не виходять» [43, с. 5].

Іронічне пояснення художника, розраховане на те, щоб позбутися надто цікавих вивідувачів його творчих секретів, приховує важливий підтекст. Квіти – завжди досконалий витвір природи, втілення повної краси. Натомість люди часто претендують на якості, їм не властиві, прагнуть здаватися, а не бути такими, якими вони вродилися. Тому митець дотримується принципу, зрозумілого небагатьом шанувальникам його пензля: «Біле звали білим, а чорне чорним». Це не означає, що він не помічав відтінків. Ішлося про художню рецепцію світу, адже сприймання його в природних формах буває невдячною справою, тому «як він не думав – не міг вирішити: чи варто добре бачити, – за такі річі люде не дуже дякують» [43, с. 5]. Його вагання – небезпідставні – розкриті в другій частині етюдю. Художнику не поталанило із суспільством. Він мусив жити в одній країні зі старим королем, який невдовзі помер, не маючи прямих нащадків. Період безвладдя приніс народу несподівану свободу. Кожен враз побачив речі в природному смислі, а не в

офіційній інтерпретації: «Злодійство взивав злодійством, хабарі – хабарями, морду – мордою, а лице – лицем. І так весело було» [43, с. 5].

Однак порожнє місце мусить хтось заповнити, тому знайшлося чимало претендентів на трон, хоч їм «спочатку трудно кожному було довести (а деяким і незручно), що вони родичі королю. Так вони трохи пошепталися і погодилися зайняти місце короля разом. І сказали, що працюють од усіх». Самозванці-узурпатори диктували суспільству свою волю, вимагали трактувати себе як виразників його інтересів, що не відповідало дійсності, примушували художників до кон'юнктури, тому швидко люди «замовкли так же міцно, що тиша настала по всій країні». Митець, який умів бачити світ у його природних формах, не міг фальшивити. Роздвоєння свідомості («бачив маляр одне, а чув зовсім інше») стало для нього нестерпним, спонукало відмовитися від мистецтва: «І зневірився він у своїх очах. Продав квачики, та купив хліба. Трохи згодом фарби продав і також проїв. Миші ночами гризли його малюнки, а порох запорошував недоїдене» [43, с. 5].

Художник почувався чужим у своїй країні, де відбулася підміна понять, бажане трактували як дійсне, правда і неправда помінялися місцями, хоча «на всіх кутках люде кричали, що все гарно. Грали музики, співали замерзаючі та голодні хори, танцювали самі собою ноги, малі діти поверталися у великих злодіїв, а все було гарно... Всі казали, що гарно». Художник не мав бажання брати участь у фальшивому світі. Остання фраза етюду «очі не погоджувалися, і маляр замовк» [43, с. 5] стала профетичною для М. Жука.

Маляр і письменник – взаємно невід'ємні у творчій постаті М. Жука, що він сам усвідомлював. На превеликий жаль, успішний художник не зміг повноцінно реалізувати себе як письменника в історії української літератури, хоча перші його публікації, особливо прозові, привернули увагу читачів і критиків, проекти видань лишилися у стані задуму. Самокритичний автор з'ясував об'єктивні й суб'єктивні причини творчих невдач, неспроможності подолати фатальну розбіжність між бажаним і дійсним, дійшов висновку, що митець може відбутися тільки тоді, коли він не фальшивить, коли він

справжній, а не обслуговує кон'юнктурні інтереси.

Коли знайомишся з життєвим і творчим шляхом М. Жука, складається враження, що маєш справу з кількома його біографіями. Постає реальний, фізично зримий чоловік, який не завжди збігався з постаттю митця. Ідеться про емпіричну особу, якій випало пережити становлення раннього модернізму, національно-визвольні змагання, радянську дійсність від доби «розстріляного відродження» до провінційного побутування в Одесі, стати свідком й учасником багатьох соціальних процесів. Його справжнім світом було мистецтво, а не існування в певних соціальних рамках. Найповніше він реалізував себе в малярстві, у його різних стилях і техніках. Якщо його офіційна біографія як письменника не сформувалася, це не означає, що вона не відбулася. Радше переходила в прихованій від стороннього ока формі. Адже багато хто із сучасників не здогадувався, що відомий художник є також автором неординарних поезій і прози, над якими працював усе своє життя. Багатоликість творчої особистості М. Жука була не маскою, а формою буття, яка не завжди вписувалася в реалії навколишнього світу, який визнав Жука-громадянина, Жука-художника, та не Жука-письменника.

Приватна особа митця не завжди тотожна з художнім автором. Схожу думку свого часу висловив І. Франко про В. Самійленка, указуючи, що «все пережите автором, усе, чим тішилося його серце, <...> лишилося досі тайною, в яку ми не маємо ані змоги, ані права входити» [178, с. 199]. Відповідно до засад культурно-історичної школи науковець наголошував на потребі розуміння духовної біографії митця, однак іноді надто зосереджувався на біографічних деталях, навіть убачав у персонажах втілення особи письменника [179, с. 23–29], хоча щодо власної творчості таке ототожнення вважав дискусійним [179, с. 7–20]. Та все ж І. Франко наполягав на відмінності приватної особи й автора-митця. Як констатують літературознавці, вона присутня в художньому творі, де «можуть і навіть повинні відображатися сліди життя автора, його біографії, стиль його поведінки» [15, с. 35].

Справді, існує тісний зв'язок між текстом і його творцем, що обґрунтував Г. Сивокінь [161, с. 136]. Це спостерігалось насамперед у малярських роботах М. Жука, не тільки в автопортретах, де передано його внутрішній світ, а й у низці портретів сучасників, особливо письменників. У кожному разі роботи відбивають авторський погляд на життя. Аналогічна ситуація спостерігається і в поезії М. Жука. Ліричний герой відображав замріяну душу поета.

Мав рацію М. Бахтін, коли твердив: «якщо пуповина, що з'єднує героя з його творцем, не обрізана, то перед нами не твір, а особистий документ» [7, с. 59]. Ідеться і про приватну особу, і про наявний у творі образ автора, що вже існує своїм незалежним життям, сприймається як самостійна, самодостатня даність. На цьому наголошував Ш. Сент-Бев, посилаючись на ту мить, коли читач ухопив у творі щось неповторне, «портрет починає дихати й жити: образ знайдено» [162]. Недарма в дискурсі постмодернізму, наприклад, Р. Барт відмовляє авторові в «автентичності» [5, с. 296].

Мар'яна Гірняк, розглядаючи міркування науковців про співвідношення авторських і текстуальних реалій, доходить висновку, що «автора не можна ототожнювати з різними віртуальними “я”, а тому приватне життя письменника і його внутрішній світ, навіть якщо стають матеріалом для художнього твору, обов'язково зазнають трансформації» [19, с. 20]. Дослідниця продемонструвала свою думку на прикладі життєвої та творчої біографій Віктора Петрова-Домонтовича, які вказують на буття в одній особі несумісних людей: агента НКДБ, науковця (філософа-екзистенціаліста, літературознавця, фольклориста, етнолог), творця експериментальної прози, що стала новою сторінкою української літератури.

М. Жук не мав таких характеристик, навіть якщо презентував «множинну природу авторського “я”» (Мар'яна Гірняк). «Смерть автора» як біографічної особи, на якій наполягає Р. Барт, має інше значення. Літературознавці сьогодні намагаються пояснити це поняття, що викликало хвилю непорозумінь, довести, що буквально його розуміння неприпустиме,

що йдеться про визнання тексту як самодостатнього феномена. А. Компаньйон уважає, що довелось би «стратити» автора, ототожненого з психологічною особистістю [93, с. 61]. Тому бартівська формула проголошується як метафора, що не відповідає змістовому наповненню поняття, яке має бути однозначним. За умов же використання біографічного методу вдаватися до цієї словосполучки можна лише буквально, у сенсі вилучення письменника і його імені з історико-літературного наративу.

Коли «смерть автора» щодо М. Жука відбулася, то не з його вини, а через утручання радянської влади у творчу долю письменника. Це було типовим для комуністичної системи, яка перекрила шлях у літературу не одному талановитому автору, нищила письменників і фізично, і морально. Варто лише згадати репресії, переслідування, заборони, характерні для радянської доби. Тут уже було не до метафор. М. Жук розумів, як свідчить його лист до Х. Раковського, що йому як прозаїку і поету шлях у літературу перекрито, але не втрачав життєвої енергії, навіть пишучи в шухляду.

Висновки до розділу 1

Інтермедіальний підхід дає можливість побачити творчу постать автора одночасно в кількох мистецьких вимірах, коли семіотичні коди й техніки різних видів мистецтва переплітаються, але втілюються засобами одного з них. Наслідком інтермедіальної взаємодії є своєрідне середовище, що уможливує реалізацію пластичних і семантичних особливостей кожного з видів мистецтва. Для М. Жука – художника й письменника – обидва мистецтва були невіддільними, тож його варто розглядати серед синтетичних митців на зразок Т. Шевченка, С. Гординського або А. Кичинського, яким вдалося реалізувати себе у двох сферах – літературі та образотворчому мистецтві. Інша доля склалася в М. Жука, що повністю здійснився у різножанровому малярстві, однак в історії літератури лишився майже невідомим автором, хоча його поетичні, а особливо прозові дебюти були

помітними на початку ХХ ст. та відповідали запитам естетики раннього модернізму.

Завдяки застосуванню біографічного методу вдалося уникнути інерції описового методу, неминучого при ступеневому висвітленні становлення творчої особистості письменника й художника в одній особі, хоча дві іпостасі – не тотожні. Простежено формування малярського хисту М. Жука від рисувальної школи М. Мурашка до Краківської Академії красних мистецтв, засвоєння ним малярського досвіду С. Виспянського й Ю. Магоффера. Від першого узято техніку портретування на пишному орнаментованому тлі, від других – витончену гру декоративних форм. Особливо привертають увагу написані М. Жуком портрети, зокрема діячів української культури. Згодом під тиском радянської влади художник відійшов від портретування та зосередився на декоративному розписі кераміки.

Як письменник М. Жук мав тісні творчі зв'язки з провідними авторами, активно публікувався на сторінках «Літературно-наукового вістника» й «Української хати», планував видання власних творів. Однак політична ситуація була не на його боці, про що він не раз висловлювався в листах і художніх творах. Він почувався чужим у своїй країні, де відбулася підміна понять, бажане трактували як дійсне, правда і неправда помінялися місцями. Тож митець не мав бажання брати участь у фальшивому світі.

У межах літературної школи М. Коцюбинського М. Жук виявився близьким до імпресіонізму, хоч у межах школи художника С. Виспянського був радше постімпресіоністом. Проте завдяки феномену «зустрічних течій» [14] М. Жук у літературі не повторював специфіки образотворчого мистецтва і не олітературював малярство.

М. Жук знаходив у собі сили відстояти себе як художника навіть за умов, коли зовнішні обставини відмовляли йому в праві бути митцем. На жаль, йому не вдалося здійснити цього в літературі, де його витіснили на маргінеси. Він не приміряв на себе лояльної до влади маски, як його учень П. Тичина, не грав несумісних ролей, як В. Петров-Домонтович, не

містифікував, як М. Йогансен. Він лишався самим собою, хоч був різним у житті, малярстві, літературі. Тому можна говорити про окремі постаті приватної особи, художника, поета і прозаїка, які, проте, не усувають цілісності М. Жука.

Основні положення розділу оприлюднено в [81; 85; 87].

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПОШУКИ М. ЖУКА – ПОЕТА Й ПРОЗАЙКА

2.1 Мистецько-стильовий контекст творчості М. Жука

М. Жук мав непогану стартову перспективу. Він формувався в оточенні М. Коцюбинського, до якого А. Меншій зараховує також Грицька Григоренка (Олександру Судовщикову-Косач), В. Леонтовича, М. Могилянського й М. Чернявського [133]. М. Коцюбинський особисто опікувався кожним із них. Завдяки йому відбулася дебютна публікація оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”» М. Жука в поважному «Літературно-науковому вістнику» (1906). В. Леонтович за порадою М. Коцюбинського розпочав повість «Ворохобня», продовжив роботу над повістю «Хроніка Гречок», вважаючи автора «Intermezzo» безперечним літературним авторитетом, щирим другом [117, с. 245].

Чернігівський період творчості М. Чернявського (1901–1903) характеризується його становленням як письменника нового типу, що відбулося завдяки М. Коцюбинському. Вони разом із Б. Грінченком упорядкували й видали альманах «Дубове листя» в київському видавництві П. Барського (1903). М. Коцюбинський запропонував М. Чернявському упорядкувати альманах «З потоку життя» (1905), що не тільки доповнив аналогічне видання «З-над хмар і долин» М. Вороного, а й відповідав естетичному смаку читача, знайомого з віяннями раннього модернізму, охочого до зустрічі «у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософських, соціальних, психологічних, історичних і ін.» [120, с. 374].

Грицько Григоренко друкувала свої твори в альманасі «З потоку життя». Їх добирав Ч. Чернявський за естетичним критерієм, повідомляючи М. Коцюбинського: «Григоренків [підкреслення М. Чернявського. – В. К.] “Силует” згоджуюсь друкувати. Але завважте, яке се він сальто-мортале робить!.. Як би нам старі філи за його голови не провалили: скажуть –

“спокусили пані”!» [118, с. 371]. М. Коцюбинський згадував її в листах до В. Гнатюка, листувався з нею [96, с. 298, 308, 310]. Як голова видавничої «Комиссии для просмотра малорусских книжек при издательском комитете Харьковского общества грамотности» Грицько Григоренко звернулася до нього з проханням опублікувати його твори, на що прозаїк дав згоду.

М. Могилянський, який вважав себе ближчим до В. Винниченка з його «чесністю з собою», завжди з повагою ставився до авторитетного слова М. Коцюбинського, був приємно вражений його вмінням читати текст. Так, М. Коцюбинський позитивно оцінював розв’язку його оповідання «Стріл»: «Особливо яким стає завдання, коли дочитуєш до кінця» [92, с. 436, 439].

Неповторний образ М. Коцюбинського відтворено у спогадах М. Жука («Погасле світло»), В. Леонтовича («Михайло Михайлович Коцюбинський»), М. Могилянського («Людина великої культури»), М. Чернявського («Червона лілея»). Делікатна Грицько Григоренко пояснювала, чому не хотіла тривожити спогадами улюбленого й авторитетного письменника, покликаючись на свою «російську мову», що могла б його образити [22, с. 286].

А. Меншій, зважаючи на такі обставини і на типологічну подібність прозових творів цих письменників із творами М. Коцюбинського, обґрунтовує наявність школи Коцюбинського в українській літературі. Вони «не лише творчо переосмислили засади естетики й поезики свого вчителя, створили потужні пласти української прози, а й репрезентували цілий ряд новацій, які вплинули на формування наступних мистецьких поколінь» [133, с. 65].

Дослідниця виявила спільні ознаки цієї школи високої культури художнього мислення, що полягають у схильності до естетики мінливих вражень (імпресіоністичного стилю), деканонізації народницького розуміння народу, зверненні до психічних переживань інтелігента, рафінованому відчутті прекрасного з усвідомленням неможливості свободи без змін соціального буття, витонченій лірико-монологічній оповіді, у якій поєднано

типи оповідача від першої та третьої особи, фабульні зміщення, прийом «потоків свідомості», інтерес до деталі. При цьому А. Меншій наголошує, що їхня творчість не зводиться до одного стилю, хоча в ній переважає імпресіонізм поряд із символізмом, неореалізмом, натуралізмом, неоромантизмом тощо [133, с. 458–459].

Її спостереження підтверджують інші дослідники. Г. Земляна виявляє, що М. Чернявський «одночасно з М. Коцюбинським прищеплював імпресіонізм на ґрунті рідного письменства», хоча й не уникав різкого натуралізму, романтичної настроєності, реалістичної предметності [75, с. 66]. О. Наконечна, окреслюючи індивідуальну стильову манеру В. Леонтовича як неореалістичну, знаходить у ній рясні елементи імпресіоністичних способів художнього зображення [140, с. 153]. Н. Шумило з'ясувала, що Грицько Григоренко, дотримуючись принципів «від серця до серця», «підстерігала саме життя», вихоплювала з нього окремі шматки для сюжетів і цим самим надавала звичному натуралізму «імпресіоністичного» забарвлення» [192, с. 213].

Коли, за словами Віри Агеєвої, імпресіоністична поетика позначилася на творчості письменників раннього модернізму [2, с. 12], то з прозою М. Жука – складніша справа. Він приїхав до Чернігова вже сформованим постімпресіоністом, як це властиве малярській школі С. Виспянського й Ю. Мегоффера.

Імпресіонізм, ґрунтуючись на принципі «Спинися, мить! Прекрасна ти!», будучи запереченням сухої лінійності й раціоналізму традиційного образотворчого мистецтва, його оптичного обману, «банальної фотографії життя», прагнув життєрадісного мерехтіння чистих барв, що сяяли на полотні, карнавального настрою, свіжого чуттєвого сприйняття світу. Він першорядне значення відводив натякам, сугестіям, алюзіям. Особливе місце в ньому посідав пленер, тому сформувався тип миттєвого пейзажу, адже «маляр надавав перевагу колориту на противагу жанровому малюнку, не переобтяжувався вимогами теми, сюжету або традиційного уявлення про

барву» [91, с. 199]. Імпресіонізм формувався, починаючи з 1874 р., у колі французьких художників (Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, А. Сіслей та ін.), поширився в музиці (К. Дебюссі, М. Равель, О. Скрябін та ін.), скульптурі (О. Роден), літературі (Кнут Гамсун, О. Вайлд, С. Віткевич, А. Чехов та ін.). На становленні стилю позначилися теорії інтуїтивізму А. Бергсона, психоаналізу З. Фрейда, психологія зору Дж. Гібсона та слуху В. Медушевського.

Ю. Ковалів зазначає, що в мистецтвознавстві й літературознавстві існують різні тлумачення імпресіонізму: «У європейській літературі він мав характеристики короткочасного напрямку, перехідної ланки від реалізму до модернізму, а в українській став однією із стильових течій модернізму» [91, с. 205]. Крім О. Кобилянської, Дніпрової Чайки, Г. Хоткевича, В. Винниченка, С. Васильченка та інших, до його естетичних можливостей звертався якнайбільше М. Коцюбинський.

С. Єфремов, який не завжди підтримував модерністські віяння в літературі, заявив: «...і тільки скинувши з себе натуралістичну одіж, як і попередню етнографічну, став Коцюбинський справжнім Коцюбинським» [38, с. 540]. Письменник застосував нову для української прози техніку, схожу до «зйомки схованою камерою», що дає змогу «пізнати інтимні моменти життя» людини, події перетворюються у «мозаїчне сполучення картин» [104, с. 179, 199].

Така практика неминуче позначилася на художньому мовленні, на усіченому синтаксисі, рясно заповненому розділовими знаками, на фабулі, що не мала канонічної завершеності. Поширилися нові синтетичні жанрові утворення, запозичені із суміжних мистецтв: етюди, ескізи, шкіци, ноктюрни тощо. Літературний простір інтенсивно заповнювала ліризована мала проза. Сучасні українські літературознавці у своїх дослідженнях спираються переважно на праці І. Денисюка, Ф. Білецького й В. Фашенка, які висвітлили модифікації новелістики у зв'язку зі зміною типу художньої свідомості.

Ці науковці посилалися на твердження І. Франка, який уважав новелу

«універсальним і свобідним родом літератури», відповідним новій добі, підкреслював, що «в новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [176, с. 524]. Представники нового творчого покоління прозаїків, за його спостереженням, порівняно зі «старшими епіками», привертають увагу «чуттєвими рефлексіями тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» [177, с. 108]. Як не парадоксально, новелісти нової формації, тобто модерністи, на думку І. Франка, набагато об'єктивніші, ніж попередники реалісти. Його захоплював у їхніх творах «тріумф поетичної техніки, а властиво, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [177, с. 108].

Модерністській новелі був властивий насамперед психологізм, зміщення композиційної структури переважно до кульмінації та стрімкої розв'язки, хоч могли бути й інші варіанти з розтягнутою експозицією і зав'язкою. Але в кожному разі «сюжетна напруга веде до драматичного загострення, до кульмінаційної вершини – пуанту» [26, с. 29]. І. Денисюк розмежовував у цьому жанрі новелу-акцію й новелу-настрій. Коли першій був властивий гострий конфлікт, напружений сюжет, боротьба антагоністів або суперечливих думок і дій, «несподіваний поворот, або, як дехто називає його, “табльо катастрофи”» [26, с. 113], то друга будувалася на асоціативних зв'язках при ледве означеній композиції, переповнювалася ліричними переживаннями й рефлексіями. Першу називають ще фабульною, другу – афабульною. Ця тенденція вела до розмивання жанрових меж малої прози, що заповнювалася різними мініатюрами, які мали походження з інших мистецтв: етюд, шкіц, ескіз, образок, замальовка, ноктюрн, акварель, поезія в прозі тощо.

Постімпресіонізм (поняття англійського мистецтвознавця Р. Фрая, 1910)

як умовна художньо-стильова тенденція не мав демаркаційної лінії з імпресіонізмом, виявив спільну рису сенсуалізму, неприйняття прозаїчності й «фотографічності» зображення, але також виявив і низку відмінностей. Постімпресіоністи (неоімпресіоністи, клуазоністи, синтетисти) не сприймали ігрового, сонячного, «безпроблемного» пленеру, переживали невдоволення абсурдом антигуманної дійсності, прагнули грубої вражальності, не боялися бути інтелектуальними. Полотна В. ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, А. де Тулуз-Лотрека й інших показували драматичну таємницю буття, «виходили з того, що світові потрібно повернути його велич, здатність жити у більшому просторі й часі», «наполягали на абсолютній самодостатності космосу, його відособленості від проблем людства» [133, с. 52].

Постімпресіоністів хвилювала не миттєва радість вражень, а експресивна концентрація чуття самотньої людини, тому вони, за спостереженням А. Меншій, «вийшли за межі візуалізації й наблизилися до межі пізнаного, де володарює знання», «деформували межі візуального світосприйняття, властивого художній культурі Нового часу» [133, с. 53]. Тому серед науковців існують різні погляди на взаємозв'язок імпресіонізму й постімпресіонізму. Одні, переважно в підручниках з культурології, (А. Кравченко) вважають, що вони принципово відрізняються [99, с. 232], інші (А. Маркова) вбачають у другому стилі «загострення» попереднього [105, с. 340].

Важливі в цьому аспекті міркування О. Левченко («Ставши революцією в мистецтві, імпресіонізм дуже швидко породив і реакцію. Постімпресіоністи або звели до банальності сенс його новацій, або різко оскаржили, звинувачуючи в поверховості та показній ефектності» [108, с. 101]) та О. Черненко, яка з'ясувала, що в європейському мистецтвознавстві поняття «постімпресіонізм» вживали в значенні експресіонізму, назва якого з'явилася пізніше [186, с. 80]. Вона поширилася в Німеччині (малярські групи «Міст» і «Синій вершник») на означення стилю, що заперечував не лише реалізм, а й імпресіонізм, наполягав на «демонтажі дискредитованих понять

логоцентризму», визнавав «іраціональні стихії розірваного часу» [120, с. 322–333].

Насправді постімпресіонізм не був таким однозначним і понурим, не зводився до «Крику» Е. Мунка, у ньому зберігалось чимало яскравих, сонячних барв, як у П. Гогена, часто закручених у стрімкі спіралеподібні лінії, як у В. ван Гога, або укладених у статичні площини кольорових декоративних плям, як у П. Сезанна. Так чи так імпресіонізм лишив на їхній творчості свій відбиток. Це ж можна сказати і про С. Виспянського. Вирішальний вплив на формування його манери малювання справили особисте знайомство з П. Гогеном і особливо полотна П. П. де Шаванна.

Повернувшись до Кракова 1894 р., С. Виспянський вразив шанувальників малярства несподіваними для них яскравими мотивами вишуканого декору, буянням геометричних, рослинних, геральдичних елементів. Він застосував їх у розпису інтер'єру церкви францисканців, згодом створив композиції «Блаженна Саломея», «Рани Св. Франциска», «Бог Отець». Художник завжди особливого значення надавав дизайну, був автором безлічі вітражів, поліхромних розписів, розробив разом із В. Екельським проєкт грандіозної реконструкції Вавельського пагорба. Але віддавав перевагу пастельному малюнку («Хеленка», «Сплячий Стась», «Сплячий Метек», «Материнство», «Дружина художника з сином Стасем»). Польська академія мистецтв та наук нагородила художника за намальований краєвид з курганом Костюшка.

Малярський досвід постімпресіоніста С. Виспянського позначився на творчих пошуках О. Новаківського («Смутні думи», «Заслухана. Портрет дружини», «Ануська», «Серце Ісусове», «Молох війни» тощо), хоч український художник працював у техніці олії. Найбільше засвоїв малярську школу С. Виспянського, тоді вже доцента Краківської Академії красних мистецтв, М. Жук, зокрема особливе бачення пластичної форми, узгодження тримірності предмета з плинним декором абрису. Він зробив гасло вчителя «Кожне добре мистецтво – декоративне» своїм власним. Уже перша робота

молодого художника «Дівчинка в кріслі» (1902) сприймається ремінісценцією картини С. Виспянського, відомої з репродукції в журналі «Życie» 1898 р. [107, с. 52] (1898). Його неординарні експресивні вітражі, як і засвоєні уроки Ю. Мегоффера («Дивний сад»), спонукали М. Жука до створення панно «Казка», «Чорне та біле» й інших. Можливо, створена С. Виспянським галерея письменників «Молодої Польщі» надихнула М. Жука на низку портретів українських письменників-класиків і сучасників. Він завжди використовував як експресивні засоби виразності гнучкі контурні лінії, що вібрують, та плями чистих кольорів. Згодом М. Жук, ідучи за С. Виспянським, використав при оформленні книги декоративну єдність шрифту й м'якого стилізованого, переважно рослинного орнаменту.

Навчання в Краківській Академії красномистецтва під керівництвом С. Виспянського і Ю. Мегоффера сформувало в М. Жука велике зацікавлення не лише модернізмом, зокрема постімпресіонізмом, а й народним декоративним мистецтвом, що свідчило про тісний зв'язок нового художнього напрямку з фольклорною традицією. Можливо, тут неабияку роль відіграло, попри вимоги С. Виспянського узгоджувати зображення з декором, його оформлення вистави за власною п'єсою «Болеслав Сміливий» (1903), де було стилізовано гуцульський одяг, селянську хату, а також оформлення Дому Товариства лікарняного або Товариства Художників польських «Sztuka», що спиралося на синтез народного мистецтва.

Однак то була не тільки художня школа. М. Жук як майбутній письменник зазнав і літературного впливу С. Виспянського, який разом із С. Пшибишевським, С. Жеромським, К. Прешною-Тетмаєром, В. Орканом та іншими втілював модерністську естетику «Молодої Польщі». Хоча драми С. Виспянського на історичну тематику «Стефан Баторій під Псковом», «Легенда», «Данило і Мелеагр» і не знали прихильності критики, але пізніше, спираючись на твори «Ахілл», «Болеслав Хоробрий», «Легенда-2», «Звільнення», дослідники назвали їхнього автора «четвертим польським пророком» після А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красинського. Лише

«Варшав'янка» принесла йому успіх. Деякі п'єси С. Виспянського були загострено полемічні, заперечували або романтичні ілюзії («Протесілай та Лаодамія», «Лелевель»), або народницькі уявлення про простих людей («Весілля»). М. Жук у краківський період життя мусив знати драматичні твори свого вчителя, бо й сам пізніше захопився драматургією та сценічним мистецтвом.

Серед краківських постатей, добре знаних М. Жуку, часто називають Б. Лепкого – викладача україністики в Ягеллонському університеті, який був «містком» між «Молодою Музою» й «Молодою Польщею», реалізував «контактно-типологічну спорідненість» обох національних модернізмів [136, с. 33]. На той час Б. Лепкий був відомим автором поетичних збірок «Стрічки» (1901), «Листки падають» (1902), «Осінь» (1902), «На чужині» (1904), у яких іще лунали народницькі інтонації, іноді вчувалися модерністські візії, символістські натяки на знання тайнопису природи [16]. Дотримувався він традиційного погляду і на прозу, що засвідчують його перші збірки 1897–1904 рр. «З села», «З життя», «Оповідання», «Щаслива година», «На послуханє до Відня», «В глухім куті», «В горах». Навряд чи ліричні образки-фотографії Б. Лепкого могли викликати особливе враження в М. Жука, який дебютував відразу як виразний модерніст, особливо в прозі. Очевидно, більшим стимулом для його творчих пошуків була мала проза М. Коцюбинського.

Коли йдеться про впливи С. Виспянського або М. Коцюбинського на творчість М. Жука, то це не означає, що він був залежним від них. За теорією «зустрічних течій» О. Веселовського («Лоренські казки»), запозичення – не пасивне, воно активізує зустрічні хвилі, «внаслідок чого витворюється синтезований варіант певного варіанта, трактованого як зразок» [120, с. 399]. Таким чином виникає нове художнє явище, яке, виявляючи схожість із попереднім, не дублює його. М. Жук представляв дві школи – малярську й літературну – С. Виспянського і М. Коцюбинського, які в його мистецькій практиці тісно переплелися, забезпечили появу нової інтермедіальної якості.

2.2 Рефлексії раннього модернізму в ліриці М. Жука

Скромна за обсягом літературна спадщина М. Жука охоплює всі родові категорії літератури – лірику, епос і драму. Кожна з них «інтегрує ієрархічно нижчі, типологічно подібні за обсягом поняття (жанри, види), вичленовані за низкою домінуючих, постійно відтворюваних ознак» [121, с. 332]. Лірика відображає подію, що «безпосередньо відбувається в душі поета», вона «досягає художньої переконливості, коли *показує*, а не описує або декларує думки і почуття, не так зображає, як *виражає*, не маючи на меті фіксувати перебіг подій та еволюцію характерів, бо вихоплює неповторну мить переживання, закріплює її у слові, в образі» [90, с. 11]. Поняття «епос» – багатозначне. У художній літературі його пов'язують з оповідними (розповідними) структурами з «відносно сталою композицією, тяжінням до об'єктивного зображення подій та персонажів неначе поза втручанням прозаїка, тобто саморух сюжетних ліній» [120, с. 345]. Драма, зумовлена «потребами театрального мистецтва, полягає в художньому моделюванні життєвих колізій за відсутності авторських характеристик дійових осіб» [120, с. 297].

Науковці по-різному ставилися до родових категорій. Аристотель віддавав перевагу ліриці, наголошуючи, що «поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більше про загальне, а історія – про окреме» [3, с. 54]. Натомість Г. В. Ф. Гегель проголошував драму вищим ступенем літератури, проявом зрілості доби [17, с. 428].

Усі категорії відкриті для міжродового синтезу. При цьому кожна з них не втрачає своїх властивостей, що продемонструвала література раннього модернізму. Кожна з них розгалужена на жанри, що вважаються «тематично, технічно усталеним типом художньої творчості, специфічним для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення» [120, с. 364]. Вони при відносній сталості схильні змінюватися, на чому наголошують І. Денисюк [28, с. 3], Н. Бернадська [8, с. 228], а М. Бахтін

указує на «пам'ять жанру», здатну зберігати в собі «своє минуле, свій початок» [7, с. 141–142].

Такі тенденції спостерігаються у творах М. Жука, який не вивищував і не понижував будь-якого літературного роду, синтезував їх у жанрових структурах. Він був за вдачею лірик, тому це позначилося на його малій прозі, але найповніше виявилось в поезії, що мала жанрові ознаки пейзажної, медитативної, любовної, іноді громадянської лірики, стильові риси неоромантизму, символізму, рідше – імажинізму і, як не дивно, не завжди імпресіонізму й постімпресіонізму. Виразними є прояви інтермедіальності, коли на образній системі позначалося світосприйняття художника.

Віршувати М. Жук почав іще під час навчання в рисувальній школі М. Мурашка. Пошуки поета в ліриці були стимульовані особистим його знайомством із С. Виспянським і Б. Лепким у Кракові, коли чернігівський художник навчався в Краківській Академії красних мистецтв. Перші поезії М. Жука разом із лаконічною біографією з'явилися 1908 р. в альманасі «Українська муза. Поетична антологія од початку до наших днів», редагованому О. Коваленком. Вони відкривалися біографією молодого автора. Видання друкувалося окремими зошитами, охоплювало українську лірику початку ХХ ст. різних стилів і жанрів авторства 125 поетів. Одночасно вірші М. Жука були опубліковані в «Літературно-науковому вістнику» (1908) поряд із творами І. Франка, М. Вороного й інших провідних поетів.

Свою поетичну творчість М. Жук розпочав не просто з окремих віршів, а з циклів, спираючись на досвід попередників і сучасників, зокрема Т. Шевченка («В казематі»), Л. Глібова (акровірші), Б. Грінченка («Весняні сонети»), І. Франка («Зів'яле листя»), Лесі Українки («Ритми», «Хвилини»), М. Вороного («Весняні елегії»). Його не влаштовували окремо написані твори, він хотів бачити їх пов'язаними між собою за принципом стильового і жанрового походження, тематики, за схожістю композиційних форм, об'єднаних спільним задумом як естетичну цілість. Таким чином він прагнув досягти єдності форми і змісту, інтонаційно-ритмічної структури, розвитку

ліричного конфлікту. При цьому кожен вірш, входячи у відповідну систему, зберігав відносну автономність. Таким вимогам відповідав цикл «Вечірня симфонія», що з'явився в «Літературно-науковому вістнику» [46].

Поет і художник, М. Жук водночас цікавився музикою, яка має безпредметну, безобразну основу, що властиво символізму як одній зі стильових течій модернізму. Символісти, повставши проти позитивістських тенденцій у мистецтві, насамперед реалізму, вважали, що музика, ґрунтована на принципах інтуїції та інсайту, глибше і краще пізнає світ, ніж наука або образотворче мистецтво, активізували фонічні властивості поезії, вкладаючи в них тонке смислове наповнення, відстоювали чистий «звуковий образ», як у зразковому творі «Осіння пісня» П. Верлена. Тому вони вважали предметні ознаки не вирішальними в художньому світі, уникали оповідних фавул, обстоювали критерії краси, разом із тим не відкидали зв'язку з іншими мистецтвами [121, с. 390–391].

М. Жук мав на меті, використовуючи можливості інтерсеміотики, випробувати можливості відомого з XVIII ст. великого твору для симфонічного оркестру у формі сонатного циклу. Симфонія складається з чотирьох частин (хоча припустима й інша їх кількість), але поет знехтував такою вимогою. Його лірична композиція складається з голосів землі, вітерця, лісу, ставка, зірок, місяця, які по чергово виконують свої партії, викликаючи уявлення певного багатоголосся у святовечірню пору, але не взимку, а навесні, на що вказують прикінцеві три строфи циклу. Можливо, автор апелював до забутої давньої традиції зустрічати новий рік у час початку пробудження природи.

Кожен із голосів мовить своє: земля закликає до пісенного гурту; вітерець тішиться танцем, очима прекрасними від веселоців, кучерями фей – мешканок лісу і, будучи музикою, веде їх у танок; ставок стає відображенням дівочої краси; місяць, закутий «у кайдани холодні», нарікає на свою самотність; зірки прославляють простір із таємним лицем, «святий вогонь» великої душі. Деякі голоси повторюються двічі (ліс), тричі (вітерець).

Поет прагнув показати «симфонічну» багатоманітність весни, однак не зміг поєднати всі партії у спільний життєрадісний хор. Автор зазнав невдачі не лише на ідейно-тематичному рівні, а й версифікаційному, часто вживав одноманітні дієслівні (сіє–віє, тремтять–горять, прийдуть–перейдуть) або тавтологічні (життя–життя, сні–сні) рими, іноді не дотримувався послідовного римування, давалися взнаки образні штампи: «очі прекрасні», «вогонь святий» тощо.

Цикл ще не виявив оригінального автора, як і деякі інші його публікації, наприклад, вірш «Стогне вітер. Плаче дощик...», що з'явився в «Українському декламаторі. Розвага 2» в упорядкуванні О. Коваленка [69]. Цей твір, означений переспівами мінорно-сентиментального мотиву сліз і зів'ялих квітів, пошкоджених «злою долею», покараних «вітром буйнесеньким», М. Жук, очевидно, вважав важливим, тому вмістив його в добірці, надрукованій у журналі «Українська хата» [48, с. 1130].

Інші вірші нової публікації засвідчили певне творче зростання поета, який уже поділяв естетику символізму, перебуваючи на межі реальної й ірреальної дійсності, промовляв натяками, апелював до сновидінь як форми нічим не скутого життя. Автор став прототипом свого ліричного героя, який, усвідомлюючи себе не тотожним снам, не може повністю реалізуватися в коханні, йому лишається нарікати на обмеженість людської природи:

І чому я не сон? –
 Бо тоді твої очі
 Тільки б я цілував серед ночі.
 І чому я не сон? –
 До твоєї уяви
 Я би кинув картини яскраві.
 Змалював би тобі
 Невідомі краї [48, с. 1129].

Вразливий ліричний герой із романтичною вдачею тяжко переживає неможливість реалізувати свої ідеали, бути повноцінною особистістю в навколишньому світі. Він прагне іншої, ідеальної, гармонійної дійсності, яку мав на меті передати своїй коханій. Однак його мета лишилася недосяжною, що підкреслено прийомом обрамлення, яке замкнуло на собі смислове наповнення вірша, змушуючи мрійливого ліричного героя комплексувати на безвихідній проблемі сну. Любов для нього була лише проектом, як зазначено у прикінцевій сентенції вірша «Я кохаю тебе»: «Лиш люблю такі хвили страшні сподівання». Епітет «страшні» з'явився не випадково, тому що ліричного героя охоплюють фобії при згадці про любов: «Я в безодню зіниць, / Як рибалка, кидаю “на щастя” питання. / Я тремчу, я боюсь!..» Йому бракує слів, аби передати свої сердечні переживання, які не мають земних властивостей, бо йдеться про стосунки не із земною жінкою («Я цілую тебе / Не в уста, що так повні живого кохання»), а з вищою сутністю буття: «Я лиш з Богом великим шукаю єднання» [48, с. 1131].

Можна було би припустити високий ступінь сублимації еротичних потягів ліричного героя, однак його еротичний платонізм – надуманий, бо належить інфантильному індивіду, надто перейнятому особистими емоціями. Він «боїться» жіночого тіла («Я кохаю тебе, / Не за постать твою, так принадно вродливу, / Не за музику слів...»). Виявляється, ліричному героєві реальна жінка байдужа, він заклопотаний своїми внутрішніми проблемами, бажанням бачити її за своїми уявленнями, тому й любить її «за мрію свою, як той сон, полохливу», байдуже – чи вона збігається з реаліями, чи ні. Можна було би подумати, що таке трактування кохання зумовлене незрілим віком ліричного героя, однак воно виявляється типовим для любовної лірики, написаної чоловіками. Г. Юзьків довела на прикладах аналізу творчості В. Сосюри, М. Вінграновського, В. Симоненка, що вони описували насамперед власні сердечні переживання, приводом яких була жінка, або відсутня в їхніх віршах, або емблематично означена займенником чи іменем. На думку дослідниці, такою є традиція петраркізму з високим ступенем

платонічних переживань і сублимації [193, с. 148, 151].

Нічого дивного в такій літературній практиці нема, адже вона ґрунтується на основах патріархальної культури, яка формує жінку за своїми, чоловічими моделями. Це з'ясувала Ю. Крістева у статті «Stabat Mater» при аналізі образу Матері Божої, ідеалізованого і тлумаченого за маскулінінними зразками розуміння жінки, не питаючи в неї на те згоди, перетвореного «у невинну раковину, яка утримує звук», позбавлену земних ознак [100, с. 503].

Символісти також долучилися до цієї традиції, обмежуючись при називанні жінки використанням займенників «вона», «ти», «хтось» без найменшої деталізації її постаті, задовольняючись таємничим натяком на її присутність. Вони, принципово уникаючи предметного зображення, поглибили досвід «чоловічої» любовної лірики, у якій відсутня земна, тілесна жінка з її реальними переживаннями і клопотами. Так, у віршах М. Вороного її компенсувала Блакитна Панна, при цьому епітет указував не на колір, а на її божественне походження. Однак важливою при цьому є власне установка символістів на заперечення позитивістської предметності, соціальної детермінації, аристотелівського наслідування. Сповідуючи радше мімезис за Платоном («безпосереднє осягнення ідеї»), символісти відштовхувалися від сформульованого Ш. Бодлером «закону “відповідностей”, розімкнута у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається таємниче “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез, спостерігається “самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього”» [121, с. 390].

Аналогічне враження виникає й від поезії «Королева» М. Жука, очевидно, написаної під впливом твору М. Вороного, від якого перейнято й принцип звукового образу, що формується на підставі ритмічних повторів алітерацій та асонансів, певних слів:

До королеви душі моєї ви дуже схожі!
 Блискучі зорі, квіти любові, очі огнисті,
 Ви балакучі, хто вас відчує, ви променисті!

Блискучі зорі... О милий Боже! [48, с. 1132]

Рядки з вірша «Королева» сприймаються як модифіковане наслідування динамічних тверджень М. Вороного: «Очі-зорі, зорі-очі / Тут і там. / Тут горять, ясні прозорі...» Його цікавило не «референційне значення слів», а їхнє гармонійне звучання [91, с. 420]. Коли у М. Вороного звуковий образ звучав природно, то в М. Жука – силувано, з багатьма награно емоційними сплесками. Крім того, жінка, трактована крізь призму рожевої барви («Рожева хмарко, весняна хмарко...», «Рожева мрія») як істота романтична, позаземна, ототожнена з фантазіями ліричного героя («Це ж її образ, це ж моя мрія, – як вони схожі!»).

Королева сприймається модифікацією поширеного в ліриці символістів образу Прекрасної Дами, переосмисленого традицією, починаючи від лірики трубадурів. Сама жінка відсутня в тексті, її репрезентують, крім хмарок (грайлива плинність життя), «стрункої тополі» (дівоча краса, дерево життя), позначені «певною сакральністю» квіти, що виконують роль «ліричної канви, на якій ґрунтується оповідь» [142, с. 121]:

Запашні рожі, квіти любови, красно-рожеві,
Вони так схожі, ой дуже схожі до королеви!
Квіти любови, запашні рожі,
До королеви душі моєї ви дуже схожі! [48, с. 1132]

«Красно-рожева» троянда, наділена багатьма значеннями, символізує насамперед романтичне кохання, солодке бажання, підкреслене епітетом «рожева», як є наскрізним у вірші й указує на витонченість, елегантність, жіночність, аристократизм об'єкта захоплення ліричного героя крізь призму вишуканої флористики. Символістська естетика зумовлює зміщення техніки зображення. Художник М. Жук, володіючи зоровими засобами, поступається перед принципами звукового образу, тому у віршових текстах домінує

«ракурс не “побаченої”, а “відчуті” деталі, яка згущує враження, збирає їх у одну точку й тому може перерости у велику емоційну силу» [142, с. 122]. Кохана стає для ліричного героя знаком усього світу, виявленим через низку порівнянь, але не названим справжнім іменем, не змальованим у чітких формах. Наталя Науменко вважає таке портретування, що відтворює «пейзаж душі» на тлі рослинної орнаментики, характерним для сецесійної (перехідної) лірики. Ідеться про душу ліричного героя, а не фемінну душу, тобто про чоловіче сприйняття жінки як певного ідеалу. Невипадково вигадана обраниця його платонічної уяви має бути особливою – «королевою» тільки його душі, заповненої єдиним рожевим кольором, а не навколишньої дійсності.

Кохана, попри те що не має земних властивостей, постає нав'язливою думкою, яка не дає спокою ліричному герою, змушеному постійно «співати» про неї, виливати душі «ті муки, що ти завдала». Вона виявляється «демоном могутнім», здатним повністю заповнити його, лише, мовляв, смерть звільнить його від такої залежності. Загострені пристрасті, здається, сягнули крайніх меж, коли еротичні (платонічні) переживання дійшли свого краю. Насправді то була гра роз'ятреної юнацької уяви.

У доробку М. Жука поряд із поезіями з відтворенням терзань внутрішнього світу й естетизацією страждань із приводу вигаданого кохання були твори, присвячені Україні. Поява патріотичних творів не була даниною народницькому віршуванню, радше стосувалася переконань ранніх модерністів, які врівноважували критерії краси і правди, а «хатяни» навіть трактували Україну як естетичну категорію [91, с. 142, 165]. Недарма М. Вороний писав: «Мій друже! Я красу люблю... / Як рідну Україну». Звернення М. Жука «До України» мало традиційні розпачливо-меланхолійні інтонації, наповнені слізьми («Я за тобою тільки плачу...»), а крізь весь вірш проходить пронизливий рефрен («Мені тебе лиш жаль!»). Ліричний герой, як і чимало його земляків, які втратили віру у відродження рідної землі, позбавлений сили волі утвердити себе і її господарями цього світу.

Мінорна тональність властива й іншим віршам, друкованим у журналі «Українська хата». У № 2 цього видання можна було прочитати поезію «Спомин», де наявні натяки на таємничих «хто» і «що», які являються «хмурою стіною» перед ліричним героєм. Він, на відміну від читачів, знає, про що йдеться, але нікого й нічого не називає, зберігаючи сюжетну інтригу до кінця твору, картає себе за втрачені «дні минулі, дні багаті». Ледве з'ясовується, що ліричний герой має на увазі охоплену смутком «темну воду», на дні якої чути дивний спів, що заспокоює персонажа, уподібненого до сокола. Однак він не може вгамувати себе, постійно питаючи, «де лишились очі – / Ті кохані, ті дівочі, – / Де вони цвітуть?» [68]. У цій драмі можна припустити, що мовиться про потопельника, не здатного забути тих очей, схожих на дві волошки, тому він непокоїться, чи вони «блищать глибокі, красні, / Мов ті зорі в небі ясні, / Від щасливих дум?» [68].

Лірична подія, яка має жанрові ознаки балади, розгортається місячної пори, що вносить у сюжет містичну напругу, поглиблену стихією води, яка не тільки належить до одного з чотирьох елементів світотворення, а й репрезентує жіноче начало, наділене властивостями одночасно жити світ і поглинати його своїми глибинами. Воно підкріплене також лунарним символом жінки, що лишає «тінь таємну під вербою», тобто під міфічним деревом життя. Таким чином, ліричний герой ще тішиться нетривкою надією на можливе повернення втраченого.

У доробку поета були й мажорні вірші на зразок «Шуму» [73], зумовлені спогляданням першого весняного оновлення ще мовчазної природи, пробудженої ручаями, прояснілим небом і зорями, шепотінням глибокого моря. Таємничий шум стосується закоханих, які теж переживають своє пробудження, суголосне природі, – він «Серед мороку і сна / Два рідних серця він турбує» [73]. Однак мінорних віршів у творчій спадщині М. Жука трапляється значно більше. Вони входили, зокрема, до циклу «В дні кришталеві», друкованому в кількох номерах «Української хати» [44; 45]. Він складається з двох підциклів, об'єднаних спільною підназвою «Осінні

мотиви», яка задає загальний тон презентованим творам, що мають внутрішню протиставну мотивацію. Тихі погідні краєвиди, позначені пізньою прив'ялою красою, яка зі свого різнобарв'я поволі переходить в одноманітну сіру барву, контрастують із соціальними монохромними подіями тяжкого життя, що посилюють амбівалентну сутність персоніфікованої осені. Уже в початковому шестивірші з тернарним римуванням *aabccb* вона постає «прозора, урочиста, / Немов кришталь, мінливо-чиста»:

Навкруги

Вечірнє золото спадає,
Нову одержу розгортає, –
На срібні верби і луги. [44, с. 91]

Однак ліричного героя («Поглянь! – лице моє змарніло...») не тішить навколишня краса. Він, зустрівшись «з своєю тихою журбою», полемізує з осінню, трактуючи її в розумінні іншого суспільного стану («Бо ти з Панів!»), тому байдужою до страждання, здатною обертати в «гульбища і спів» усе, «що літо важко заробляє». Йому лишається тільки приєднатися до осінніх веселощів («Налий в пугарь напою, / Та почаркуємось з тобою...»), однак хмільне, тимчасове забуття не приносить сподіваної розради. Він разом із осінню зізнається: «Давно знайомою журбою, – / Пожовклі зв'язую кінці» [44, с. 91].

Безвихідна ситуація, заявлена в експозиції та зав'язці циклу, уже в початковому шестивірші розгортається в драматичний розвиток дії на контрастному тлі «днів кришталевих», яким властиві «золото, кров і блискучі огні...», листка помарнілого, що опинився «у багні» (II вірш). Над ними «мрійно яснє, мов личко яснє», індиферентна хмаринка. Тропіка, наповнена антитетичними значеннями, сконцентрована на загадковій постаті, яку не просто ідентифікувати, адже вона може стосуватися й хмаринки, й осені, й небайдужої для ліричного героя жінки («Ти моя любя, розкішна, принадна! –

/ Хто мені стільки розваги подав?)). Очевидно, остання «номінація» найбільш вірогідна, тому що наділена гіперболізованими означеннями з тавтологічним, «дзеркально» оберненим уточненням особового займенника-натяку: «Ти божественна, незрівняна ти!» [44, с. 91]. Звертаючись до неї, ліричний герой, що властиво закоханим, не приховує свого молитовного заціпеніння, уявляючи її універсальною категорією, що заповнює світ:

В золоті дня твою бачу величність...

В подиху чую рішучість твою...

Я, наче в храмі великого Бога,

В хвилі такій на колінах стою... [44, с. 91]

Використання можливостей естетичної категорії піднесеного – цілком виправдане для екстатичного стану ліричного героя. Аналогічна ситуація спостерігається і в інших творах М. Жука поза циклом «В дні кришталеві», зокрема у вірші «З минулого», у якому поет мовив про внутрішнє піднесення, ототожене зі сходженням на гору, що «Бог передбачив», про тюльпан, який відкрився йому, коли він «цілував Ваші очі». М. Родько, розглядаючи такі вірші М. Жука в контексті лірики символістів, ставлячи їх у типологічний ряд із віршами Олени Журливої («Моє кохання»), зазначив, що в них «мотиви любові межують з молитовно-містичними настроями», а це вже ознака «“мистецтва для мистецтва” в добу революції» [157, с. 69]. Насправді то була «не втеча від непривабливої дійсності», як уважав літературознавець, а усвідомлення її повноти. Символ храму вважався у словнику символістів одним із визначальних, указував на досконалий світ, сповнений гармонії та високої духовності.

III шестивірш уточнює натяки попереднього твору, написаного катренами: «Горнутья хвилі до милої, / Ніжки торкаються білої...» [44, с. 93]. То єдиний момент, у якому ледь означено тілесні властивості жінки, що поглиблює сюжетну інтригу. Однак пріоритетними лишаються платонічні

переживання. Таємнича «мила» перебуває в епіцентрі гармонійної дійсності, оточена перлинними бризками, хмарами, які «щось» їй пригадують, але – що? – поет-символіст не уточнює:

Може з колишньої пісеньки,
 Наче з квітучої вишеньки,
 Квіти рясні осипаються;
 Може між хвильою білою –
 Ніби жартуючи з милою –
 Спогади щастя купаються. [44, с. 92]

Наступний, IV вірш складається з трьох катренів, які відображають внутрішню зосередженість ліричного героя на собі, здатність зберігати сердечну таємницю, щоразу по-новому сприймаючи таємничу «тебе», позначаючи її «десь» у глибині своєї душі. Оперуючи особовими й надто неозначеними займенниками, він сприймає її єдиною і неповторною, тому зізнається: «Нема у мене порівняння, / Як і немає поривання / До когось іншого у снах» [44, с. 92].

Укотре поет уточнює перебування себе і коханої не в реальності, а в сновидінні, тому можна припустити, що реальної любові поки що не відбулося. Він надто довіряє сновидійній дійсності, а не предметним, тілесним реаліям, які травмують його, що спостерігається у V, завершальному, вірші «Чому така похмура ти сьогодні?» підциклу. Тут відбувається напружений діалог із персоніфікованою осінню, у якій вгадуються риси колишньої «милої», сповненої зневіри й передчуття неминучого лиха, бо «Шле старостів огидливий Мороз!» Образна контамінація, взаємонакладання смислових нашарувань ускладнює тропіку, посилює символічний ряд багатозначного поетичного мовлення. Проте лірична композиція, не сягнувши кульмінації, не доходить своєї розв'язки. Ліричний герой лише обіцяє протипостати персоніфікованому Морозу, однак

не в розумінні рішучого бійця. То має бути поєдинок, у якому зійдуться «Я – стомлений поет, / Він – холоду король» [44, с. 93].

Очевидно, шукаючи відповідний фінал ліричному сюжету, М. Жук розширив цикл «В дні кришталеві» другим підциклом, надрукованим у № 4 «Української хати». Контрастна амбівалентність осені подана через травестовані прийоми: вона постійно перевдягається, з'являючись то «в короні променистій», то «убрана в шмати», хоча не розкриває мети постійних переінакшень. Прагнучи лишитися невпізною, вона «То спокійна, то рухлива, / То безмежно вередлива», врешті-решт втрачає свою сутність: «Бідну душу б'є тривога, / Поки стрінеться знемога / Й кине тінь свою на все» [45, с. 227]. Примарність осені порушує систему значень, викликає неадекватні дії ліричного героя, який у II вірші відповідає на її жарти сумом і плачем, на сміх – душу рве «до нестями» тощо. Усвідомивши її байдужість до себе, він все-таки лишається вірним їй, обіцяючи: «Її забуду – / Тільки... в могилі» [45, с. 227].

Такі еротично-танатосні настрої траплялися в ліриці М. Жука не вперше. Дезорієнтованість у семантиці спонукала ліричного героя пережити містичний стан, коли його, самотнього, осінньої, місячної ночі навідала мара («Хтось ступає... хтось йде до вікна. / Ось лице чієсь бачу бліде я, / Чиясь жилава стука рука...» [45, с. 227]), яку він відігнав лякливим запитанням: «Чого хочеш?» (III вірш).

Потреба вийти з лабіринту розвитку дії спонукала поета шукати кульмінації в романтизованому просторі осінньої стихії, що завершується реалістичними штрихами суворої дійсності (IV вірш). Ліричний герой, споглядаючи бурю («Боротьба сильна йде») з нестримним вітром і дощем, помічає, що за ними приховані інші смисли («...то не вітер, / Не листки, не дощ шумлять»), відчуває, як «Тисне щось кільцем залізним, / Холодом провалля тхне, / Кружляє, танцює...» [45, с. 229].

Нарешті характерне для символістів неозначене «щось» набуває конкретних ознак реальних двох голосів, які, належачи сиротині та

виконавцю колискової, наприкінці зливаються в дует. Нарікання першого голосу на поневіряння вигнанців із життя, приречених на вимирання, посилено констатацією жорстокості боротьби за існування, коли слабші мусять гинути під грубою силою нещадної дійсності, як твердить другий голос («Вітер співає, / Несе листки, / А в темнім гаю / Кладе в купки / Люлі, люлі! – / Жовті листки» [45, с. 229]). Об'єднані, вони в надривному ритмі відображають абсурд буття, поєднуючи у своєму співі танець, плач і прокляття.

Очевидно, поет уважав такий, на перший погляд, несподіваний фінал цілком виправданим, бо він сформований на драматургії протиставлень. Попри те композиційна спрямованість і смислове наповнення циклу не збігаються, бо зрештою мова перейшла від пейзажної та особистісної версії до соціальної проблематики, але без народницького або запровадженого в літературу «класового» розуміння людської неволі, з якою асоціювалася осіння негода.

Невипадково М. Жук передрукував IV вірш циклу під назвою «Ніч осіння» в добірці на сторінках альманаху (журналу) «Музагет», дописавши «Хор», яким звершувався текст публікації [61]. Відтепер перший і другий голоси зникли в загальному хорі з використанням ономапопеї («Гу, гу, гу! Ха-ха, ха-ха!») та стилізації фольклорної образності, з інтерпретацією образу півня, якому перешкодили своїм співом пробуджувати світ. Міфічне уявлення переплітається з реаліями селянина, у якого відібрано майбутнє. Уведення хору, на нашу думку, підкреслює інтермедіальні зв'язки поезії з античним театром.

У листопадовому випуску «Літературно-наукового вістника» за 1907 рік з'явився вірш «Не читай моїх пісень сумних...», його автор попереджає ймовірного читача, що в текстах він не знайде сподіваної розради для власної душі. М. Жук журиться тим, що «не посипав квітками я їх [пісні. – В. К.]», «не убрав у троянди красу» [60]. Крім невідповідності естетичним критеріям, поет зізнається, що його хист не годний піднести читача «у блакить»,

пригорнути до серця, тому неможливо оминати горе. Певно, М. Жук чи не вперше засумнівався в принципах символізму, «чистої краси», однак не відмовився від них.

Цикл «Гори» [50] відповідав естетиці натяків, що розгорталася на тлі емблематичних гір. Ліричний герой настільки охоплений внутрішніми переживаннями, що, здається, майже не помічає навколишнього світу, ледве окресленого тонкими контурами. Він прагне молитися, але за умови, щоби молитва, позбавлена прохання, була схожою на казку. На жаль, його сподівання марні, тому що він має таємне джерело, вдивляючись у яке, не знаходить спокою, адже у відображенні свого обличчя побачив демона, «що всюди йде за мною».

На відміну від давньогрецького міфічного Нарциса, ліричний герой не поглинається гіпнотичним віддзеркаленням своєї особи, на відміну від сковородинського Наркіса – не здатний пізнати макрокосм крізь мікрокосм, а радше постає паралізований страхом від споглядання себе в собі, ототожненого з привидами. Зізнаючись «я себе боюсь!», він не вказує на причину такої фобії, лише натякає на небезпечні для нього глибини підсвідомого, що можуть прорватися назовні, про що скаржиться навколишнім предметам: «Коли б ви знали – гори і тумани... / Смереки на верхах; / Співучі ріки, як сумні органи, – / Шмарагда на лугах...» [50, с. 88].

Ліричний герой при цьому діє як послідовний символіст: пропонує не називати речі відповідними іменами, бо тоді вони втратять свій сенс: «Якби води ви взнали таємниці / То не кажіть мені. / Укрийте правду між зелені глици, / Сховайте, чарівні!» [50, с. 88]. Його опановує страх перед баченням реального світу таким, яким він є насправді, страх бути розкритим у ясних очах коханої, зазирнувши в які він сподівається повернути собі спокій, однак даремно, тому що «В зіницях, як в безодні, – / Лице на чорнім тлі!» [50, с. 88]. Тобто всюди і скрізь йому ввижається двійник-привид – добре, що не в дійсності, а в «сні тяжкому», про що можна довідатися наприкінці вірша «Молити ся?! Чи є ж молитва в світі...» Отже, ліричному героєві не загрожує

доля вродливого сина річкового бога Кефісса, байдужого до закоханої в нього німфи Ехо, за що ображені її подруги випросили в богів покарання: йдучи з полювання, він побачив своє відображення в джерелі і, загіпнотизований ним, помер. Нарцисизм як психічний розлад, що характеризується підвищеним зацікавленням власною персоною, навіть якщо вона «демонічна», був для ліричного героя своєрідною грою уві сні.

Аналогічне враження викликають і наступні твори циклу. Так, у II вірші «Ти є така...», попри багатозначний образ коханої, уподібненої то до «шелесту на світанку», то до глибокого ставу, та її краси, що викликає або спів, або гнів, ліричний герой при своєму сердечному переживанні несподівано зізнається: «Я так люблю, / Я так тебе кохаю... / То ж мить пуста!» [50, с. 88]. У такому разі важко зрозуміти, чому він клянеться у своїх високих почуттях, які тут же знецінює. Драма полягає, очевидно, у тому, що вони не справжні: «То тільки тінь – / Я ж думав – чорна рана / В душі, на дні» [50, с. 88]. На заваді до їх природності постало саме життя («Я лиш життя / Бою ся, що забрало / Багато літ» [50, с. 88]), однак він не має наміру покінчити з ним, збирається й далі простувати шляхом «тернистим», щоб нарешті зустріти «май».

Такі сподівання на межі ірреального й реального світів лишаються ілюзійними, тому автор, уникаючи невідомості, у наступних трьох віршах удається до стилізації пейзажної лірики, розмитой в символіці гірської флори, прихованої за туманами, які «укрили той сум». За ними вгадуються обриси ялини, черниці-смереки. Споглядальна картина зненацька обривається драмою зрубаної ялини, яку, мов на руках, несе в долину бурхливий потік, однак її не помічає байдуже небо, укрите зірками, «застиглі» тумани, лише «сатири сміють ся, не сплять» («Утопилась в потоці ялина...» [50, с. 89]).

Поява міфічних істот аргосько-аркадського походження в карпатському краєвиді зумовлена, мабуть, прагненням контрасту, адже лісові демони, напівтваринні духи пагорбів і дерев, пов'язані з діонісіями, влаштовують свої веселощі, ніби не сталося жодного лиха, прихованого за густими туманами,

що заповнили віршову площу IV вірша «Тумани, тумани... Я бачив химерне...» та здатні щоразу змінювати свою форму, нагадуючи то легендарні, зниклі без вісти кораблі, то «кучері білі, рухливі, хвилясті». У їхніх глибинах «сопілка квилала, – / Той звук до кришталю подібний» [50, с. 89]. Здавалось би, V вірш «Шумлять верхи... Мовчать долини...» набуває пейзажної конкретики ноктюрну, навіть має прописану вісь координат: верх – низ, і навпаки. Проте таке його сприймання – оманливе, бо «десь далеко... За верхами! / Глибоке море шепотить...», тобто вертикаль мимоволі переходить у глибину, викликає якийсь шум: «І серед мороку і сна / Два рідних серця він турбує» [50, с. 89]. V вірш, переповнений натяками зміщених просторових площин подібно до складного орнаментування тла на портретах авторства М. Жука, сприймається найгармонічнішим у циклі.

У наступному, VI творі немовби продовжується аналогічний стан природного й душевного умиротворення через діалог літньої «тихої» ночі, «струмка прозорого», шелесту лісу і туману «хворого», уподібненого до «старця сліпого», «безодні сліз». Злагодженого хору так і не вийшло через контрастний дисонанс, тому кожен персоніфікований персонаж лишився наодинці зі своєю партією. Між ними порозуміння не відбулося, як і у VIII вірші «– Хто ви? Я Вас не знаю!», у якому ліричному героєві вчуваються тривожні голоси: «Ми ночі діти, / Прийшли забити / Серце сумне...» [50, с. 91]. Ніч – «чорна скриня» – постає як загрозливий символ. Декодувати його небезпечно, як і нехтувати ним («мара пуста!»), бо таємничі слуги ночі здатні приборкати ліричного героя попри його спротив: «Беріть за руки – / Болі і муки – / В'яжіть уста» [50, с. 91].

IX вірш «Люблю я часом посеред ночі...» своїм мінорним медитативним настроєм контрастує з попередніми творами, порушуючи композиційну схему циклу, яка мала б завершитися кульмінаційним моментом і відповідною розв'язкою. Ліричний герой, немовби не помічаючи попередньої драми, посилаючись на безсоння, зосереджений на спогляданні літнього нічного пейзажу: «Люблю серед ночі всі шуми / І власні

схвильовані думи!» [50, с. 91].

Так само випадає зі структури циклу VII вірш «Гори на право, гори на ліво...», у якому описано гірський краєвид у несподівано реальних контурах («Небо у зорях... Скелі нависли / Понад вузеньким шляхом») та психологічних тропях («Камінь дороги стомлює ноги») при конкретизованих багатозначних натяках («Погляд лукавий, мрійно-яскравий / Наче у серце кольне») [50, с. 90]. Предметний світ знівельовано в останній строфі, якою автор засвідчує, що видима дійсність – ілюзорна, з прихованою в ній небезпекою: «Кожний листочок казку шепоче, / Казка примари несе, – / Жахом проймає, дійсність ховає, / Сіє химери на все» [50, с. 90].

Символістським можна вважати вірш «Крила» [58], яким починалася «музагетівська» добірка. Він побудований на драматичній символічній антитезиці кольорів – білого, божественного, світлого, і червоного, кривавого, у якому «Відблиски зринуть яскраві, / Наче пожежа зотліла...» [58]. Перша барва властива верхній частині великих крил, друга – спідній, пов'язаній не лише із жахливими земними катастрофами та хмарами брудними, що лізуть «темними смугами горі, / Іми закриються зорі, / Місяць закриється ними» [58]. Однак повна руйнація світу не відбудеться, тому що білий колір, навіть коли «Все що живе, що літає, / Плаває що і плазує, – / Зникне» [58], збереже духовну сутність, відому не для всіх, лише для обраних: «І буде зверху самотно / Біле з сугою [наліт, плівка. – В. К.] блакиті» [58]. Вірш «Крила» написаний у дусі пізнього символізму, охопленого апокаліптичними видіннями, зумовленими крахом цивілізації, потопленої в крові Першої світової війни та революцій. Однак М. Жук знайшов свій вихід із кола болісних проблем, не впав у розпач безвихідної есхатології, радше сприйняв її як випробування для себе і своїх сучасників, як душевне очищення зі збереженням слідів пам'яті та зроблених висновків із минулого: «І може вперше безгрішні / Темним на білому стануть, / Може під крила заглянуть, / Дії пізнають колишні» [58].

Учитуючись у лірику М. Жука, не завжди легко знайти паралелі між

поетом і художником, що становлять цілісність цього митця. Аналогічна ситуація виявляється типовою – так само відбувається і з Т. Шевченком. При зіставленні поеми й картини зі спільною навою «Катерина» в око впадає сюжетна та образна різниця в трактуванні постаті героїні: у першому творі зображення реалістичне, насичене життєвими реаліями, у другому – символічне, переповнене літературно-художніми ремінісценціями. Обидва твори об'єднує принцип етики, вибору людського існування в несприятливому для дівчини суспільстві. Я. Голобородько, аналізуючи вірші М. Жука, твердить, що автор «живописує природу поліфонічним словом – густими кольорами, рельєфною інтонаційною палітрою, виразною композицією почуттів» [20, с. 91].

Однак у доробку поета віршів, подібних до «Захмарилось небо...», на який посилається критик, не так уже й багато. У творі є метафоричні кольори, названі безпосередньо («Мов дим од пожежі – закутав простори блакитні», хмара «сива, як ліс той, що в паморозь тихо дрімає...») або за аналогією («Ворони кружляють...», тобто чорна барва), пластичні образи («хмара, як баня», «як гадюка», «мускули й сили хмар»), побачені очима художника. Справді, віршовий текст із «палітрою предметних, зримих образів» сприймається як «малярська картина» [20, с. 92]. Асоціативний ряд порушує її нерухомість, зумовлює видіння «темної, відкритої могили». Ліричний герой збентежений, відчуваючи в собі «зв'язок / І з нею, і з серцем...», що засвідчує єдність внутрішнього і зовнішнього світів, набуває психологізованого трактування: «Страшенна тривога / І біль невимовний спадає на душу зболілу...» [20, с. 92]. Поступово ліричний сюжет переходить від малярських тропів до символів Сили і Волі, взятих у «лапки», очевидно, тому що ці абстрактні поняття не повністю вписуються в зоровий контекст вірша. Вони наповнені натяками на особливі смисли, приховані у видимих хмарах, які «дихають важко... / Вогнянії стріли – щохвилі на землю спадають» [20, с. 92].

Критик не цитує жодного іншого вірша М. Жука, тому що малярські ознаки в них трапляються не часто. Переважно вони побудовані на образних

натяках, що властиво символізму, схильному відобразити «вищу реальність», «недоступну безпосередньому чуттєвому сприйняттю чи логічним схемам», тому несумісному «із кларизмом, чіткою предметністю» [121, с. 390]. Така стильова особливість характерна для збірки «Співи Землі». Книжка з'явилася в Чернігові, у друкарні губернського земства (1912) [67]. Автор сприймав це видання як скромну працю, про що мовив у дарчому написі від 9 березня М. Коцюбинському: «Може, вона далеко і не вдатна, але се я побачу і може посміюся, але тепер я зробив так, як тільки міг зробити краще» [127, с. 70]. Збірка, яку згадав С. Єфремов короткою реплікою в «Історії українського письменства» як лірику переважно особистих мотивів прихильника «чистого мистецтва» [38, с. 593], так і лишилася майже без критичних відгуків. Наприклад, М. Могилянський відмовився писати рецензію на неї. Натомість лаконічною заміткою в розділі «Бібліографія» журналу «Українська хата» відбувся поет-символіст Гр. Чупринка, посилаючись на невдячну працю аналізувати щойно друковані книжки, тому що поезія в них «характеризується словами “так собі”. Духа вона нікому не піднесе і не притупить». Відкидаючи «рецензентську quasi-чемність», відзначивши оформлення збірки, він вбачав у ній текстуальне «аматорство», радив «збризнути живущою водою» [189, с. 141].

Письменник і меценат В. Леонтович у кн. 5 «Літературно-наукового вістника» за 1912 р. [110] був значно прихильнішим до поета, звернув увагу на розташування поезій у збірці, які немовби зі сторінки на сторінку переходять одна в одну. Рецензент уважав таке компонування невдалим, спрямованим на заплутування читача, який не відразу збагне, де початок того чи того твору, а де кінець. Можливо, у такому структуруванні є свій сенс, що, відтворюючи задум поета, показує безперервний потік тексту, хоча й викликає враження одноманітності та «штучності». Адже й саме життя не складається з дискретних частин.

В. Леонтович більше акцентував зміст збірки, спроби її автора «сказати так, як не сказав ще ніхто, тільки не в силі зробити цього, не розминувшись з

реальністю». Визначальний для збірки стиль символізму лишився поза інтерпретацією рецензента, хоча він визнавав за поетом статус модерніста, який «кохається у фантастичному; не цікавиться реальними здоровими почуттями, яскравими та виразними; береться до оброблення почуттів тьмяних, не різко окреслених, що мають у собі дисгармонію».

Оцінки й висновки В. Леонтовича, який слушно вказав на чимало стилістичних недоліків у віршах, подеколи не адекватні текстуальній реальності видання, заснованій на натяках на трансцендентні явища, що не завжди фіксуються безпосередньо органами чуття і розумом. Тому, на думку рецензента, «ідейний зміст книжки д. Жука вузький. Він все товчеться біля двох трьох тем: кохання, описів природи та фантастичних страхів...» [110, с. 56–58]. Насправді ідейно-тематичний аспект цікавив поета найменше.

Леся Українка поставилася до видання М. Жука доброзичливіше, відзначила такі твори, як «Дорога». У листі з Кутаїсі до матері Олени Пчілки вона слушно зазначає: «якби він більше попрацював над ними [віршами. – В. К.], то були б зовсім гарні, а так – поезії чимало, але артизму часом бракує» [173, с. 583]. На появу збірки очікував М. Коцюбинський, підбадьорював автора: «Сподіваюся дістати од Вас примірник і все-таки вірю, що Ваші вірші будуть мати успіх», непокоївся «афронтом Левицького» [98, с. 52, 200].

На оформленні та текстуальній частині збірки, яку проілюстрував сам М. Жук, позначився інтерсеміотичний принцип. У центрі її титулу зображено дивні декоративні квіти, на припущення В. Леонтовича – «щось ніби бегонія, ніби лісова фіалка» [110, с. 56], вони, проростаючи із землі, пориваються вгору, ніби палахкотять вогнями. Вертикаль домінує, відтворюючи духовний порив, граційні метаморфози, коли флористичні деталі мимоволі формують назву книжки. Візуальна вступна частина книжки служить немовби прологом до її ліричних сюжетів, в основу яких покладено вічні теми, трактовані переважно в річищі символізму. До її складу ввійшли вірші, друковані в періодичних виданнях та нові, означені рисами естетики натяків і «звукового

образу», розподілені в розділах «Вічні мотиви», «Дорога», «Гори», «Химери», «З життя».

Перший розділ складається з поезій «Королева», «Я кохаю» і т. д., які друкувалися в журналах, як і третій (цикл «Гори»), а також четвертий (цикл «Вечірня сімфонія»). Другий розділ внутрішньо структурований, що спростовує припущення В. Леонтовича, якому збірка здалася суцільним текстом. Монолог «Дорога», що сподобався Лесі Українці, має своє заперечення в «Паузі» з узятим у дужки підзаголовком «Штука», тобто «Мистецтво». Таким чином утворюється драма напруженого діалогу, протистояння на шляху пошуку істини. Аналогічний принцип властивий антонімічним текстам «Вогонь» – «Пауза (Двоє)», «Вода» – «Пауза (Подорожні)». Вони викликають враження двох голосів, кожен з яких відстоює свою життєву правду. Полемічна напруга завершується підсумковим «Епілогом (Біле)».

Поет, оперуючи символами, прагнув зображально-виражальної конкретизації, характерної для алегоричної поезії «Дорога», якою відкривається однойменний розділ. Автор, удаючись до прийому монолога, надає можливість персоніфікованій дорозі «висловитися», виявити свої істотні ознаки. Називаючи себе «дорогою людини», вона перераховує притаманні їй властивості, переважно з негативним значенням: «сумна», «сувора», «брехлива, марна, невесела» [67, с. 25].

Песимістична тональність стосується насамперед людини, яку свідомо, іноді підступно вводять в оману на її життєвому шляху. Іншого шляху в неї немає, тому дорога не приховує свого знущання із жертви, заманюючи її в брехню, зізнаючись, що вона, ототожнюючи себе з гадюкою, «холодом, голодом», морить бездомних, обдурює цікавих, «що таємне хотіли пізнати», і т. п. Символізуючи людську долю, дорога заводить довірливих мандрівників у нікуди, хоча попереджає їх про майбутні розчарування і страждання, тому радить: «Лише ти, подорожній, за мною не йди» [67, с. 26].

М. Жук через образну персоніфікацію піддає сумніву доцільність

людського буття, яка виявляється ілюзорним уявленням про недосяжність сутності речей: «Що було – те пройшло, те дурниця мала! / А що є – неможливе і дике» [67, с. 26]. Скептична тональність дороги вказує на прояви агностицизму, коли береться під сумнів істинність пізнання та існування, що було властивим філософії Протагора, Пірона, софістів, Д. Юма, Г. Башляра та ін. Такий тип світосприймання спростовується «Паузою». Поет через свого ліричного героя говорить про «штуку», тобто мистецтво, «дихає» ним. Воно, вбираючи в себе різноманітну дійсність («Ти всюди є...»), єднаючи людину зі своєю магічною сутністю («Ти твориш з ліній ті таємні дива, / Що сховані в душі на самім дні...»), будучи джерелом «тих чудодійних сил, / Що в жили льють гармонію чудову», сприймається універсальною категорією:

Ти звешся «Все». Не бачу за тобою –
 Крім вічності, якою линеш ти –
 Я іншої великої мети. [67, с. 25]

М. Жук апологетизував мистецтво суголосно концепції А. Бергсона, вважав, що воно здатне глибше й точніше пізнати світ, ніж наука, як це було притаманне модернізму. Тому не поділяв агностицистичні настрої. Вірш «Вогонь» переповнений неоднозначною семантикою одного з першоелементів світобудови (поряд із повітрям, водою і землею). Персоніфікований образ стихії не має сталих характеристик («Мої примхи знайомі людині»), він може бути жертвою «Богу у грецькій святині», блискавицею, душею, «що красою палає», викликати сміх, «поки жевріє іскорка в оці» в райському оточенні, плач, коли «в душі моїй все перетліло», молитву, коли чекають на вогонь, мов на кохану, засвоєні уроки, що допомагають долати інерцію животіння, пережити «святе почування од жару». Вогонь в інтерпретації поета наділений тілом («Моє тіло червоне і злоте») й душею, тобто реалізує в собі світову гармонію, самоусвідомлюється вищою силою:

Я король...

Лиш не той, що рабами керує,
 Що боїть ся морозу і спеки, –
 Я король – що смієть ся, руйнує,
 Що у танці своєму – поході
 Нищить зло і красу у природі. [67, с. 32]

Персоніфікований вогонь, ідентифікуючи себе з руйнівною стихією, яка нищенням краси відмежовує себе від нерівноправного суспільства, самоназивається тією красою, яку щойно нищив разом зі злом. Мабуть, ідеться про відмінну красу, що має етичний смисл естетичної досконалості, бо все інше – «попіл і глина нікчемна». Вогонь як втілення свободи не може розуміти рабської психології, заперечення якої властиве «Паузі (*Двоє*)»: типовий для символізму «хтось» виявляється осіннім дощем, який обурюється живучістю плебейської натури, тому він даремно «змивав сліди од ніг Рабів». Так було завжди, на чому наголошує персоніфікований мудрий Час («Я дід старенький... З головою / Як молоко...» [67, с. 34]): «Я хочу дощ попередити, / Бо він не змиє горя шлях; / Ще довго Раб буде ходити / По всій землі, по всіх кутках» [67, с. 34]. Таким еклезіастівським висновком завершена розмова «двох», зневірених у можливості змінити світ і людину в ньому на краще. У фрагменті «Вогонь» – «Пауза (*Двоє*)» діалог ускладнений монологом і сповіданням осіннього дощу мовчазному слухачеві та втручанням у їхню «бесіду» досвідченого Часу.

На антитезі побудована також віршова пара «Вода» – «Пауза (*Подорожні*)», що має свою діалогічну специфіку. У першому творі є смислове протиставлення зовнішнього і внутрішнього, які істотно відрізняються одне від одного. Поет не уточнює, що він мав на увазі: філософські поняття явища і сутності чи навколишній і душевний світи (непевний макросвіт і надійний мікросвіт). Персоніфікована вода, заглиблена

в себе, оберігає сталі внутрішні цінності, підкреслені через анафору («В моїй прозорій глибині, / На дні, / Заховані перлини і корали, / Заховані і радощі й печалі, / Зеленим паростом обплутані вони» [67, с. 35]), недоступні для суєтної дійсності:

Вгорі трагедія страшна –

Марна...

Гра піни білої, прокльонів, горя, –

То корабель наткнувся серед моря

На скелю, що зросла з моєї таїни. [67, с. 36]

Вода характеризується своєю «прозорою глибиною» як вищою якістю духовності, де немає «ні палат, / Ні хат... / Ні снів, що спокій твій турбують, / Немає рук, що нищать і грабують...» [67, с. 36]. Такий світ не відомий покірним подорожнім – «дивним аскетам», приреченим поневірятися чужими для них дорогами: «І діти Бога, й порох Землі. / Ідуть рядами – все йдуть та йдуть, / І тягнуть вітер, і сльози жнуть» [67, с. 37]. Останні два рядки виконують функцію смислового обрамлення, указуючи на фатальність безперспективного існування життєвих мандрівців, які, «де не стануть – гола земля».

Зі змістового погляду функція «Пауз» М. Жука близька до античної антистрофи, яка в модерністському художньому переосмисленні отримала оновлене жанрове втілення. Прикметно, що обране поетом жанрове визначення («пауза») підкреслює інтермедіальний зв'язок із театральним мистецтвом і відображає тоншу семантичну гру із усталеними жанрами, ніж, наприклад, «Антистрофи» у збірці П. Тичини «Замість сонетів і октав».

«Епілог (Біле)» присвячено апології білого кольору як символу чистоти і досконалості. Автор вдається до філософського трактування цієї універсальної барви («Воно є дзеркалом, де все може відбитись»), убачає в ній «таємницю», «ніщо і разом ідеал». Таким чином, у «білому»

сконцентровано семантику духовних цінностей, про які мовилося в попередніх віршах-діалогах, досконалого «білого-білого» шляху, яким «люде йдуть». М. Жук при цьому зізнається, навіть двічі наголошує – «І я люблю цей сон», «чудово білий, / Такий таємний, але все ж не мій...» [67, с. 38]. Мабуть, він натякає на архетипи, які часто з'являються у сновидіннях, але не несуть особистого досвіду сновидця, відображають «колективне несвідоме», здавна закарбоване в глибинах людської пам'яті. Отже, події ліричного сюжету розгортаються не в реальному світі: «Мій білий світ живе в раю далеких мрій». Автор уточнює своє місцезнаходження в інших, конкретно земних обставинах, свідомо приземлює себе: «Я тільки Раб землі, її продукт змарнілий». Поєднання ірреальних та реальних аспектів людського існування лишилося для нього недосяжним, зумовило роздвоєння свідомості, відображене в діалогах розділу «Дорога».

Останній розділ «З життя» складається з трьох тематично й версифікаційно різних циклів «In vino veritas», «Раб», «На струнах». Перший цикл, структурований за принципом тези, антитези й висновку, написаний чіткими катренами, переповнений енергією одчайдушного самоствердження ліричного героя на межі випробувань життя і смерті. Він прагне якомога більше ввібрати в себе символізованих вином вітальних сил саме цієї миті, а не пізніше. У першому вірші використано прийом ампліфікації, аби передати підсилення, доповнення, уточнення яскравої емоції ліричного героя завдяки нагромадженню однорідних мовних засобів, імперативів, синонімів, анафор, порівнянь, стилістичних фігур тощо:

Вина давай! щоб грала піна,
Щоб, як гранат, горіло шкло;
Щоб в почуттях повстала зміна,
Щоб б́ез вісти тікало зло. [67, с. 78]

Він у своєму фаустівському пориві, заперечуючи таким чином страшну

безодню «пекельних мук, пекельних дум», не визнає жодної згаяної хвилини. «Пияка» не переконує запевнення двозначного співбесідника мефістофельської вдачі («Я царь вина, я царь землі!»), який частує його «зіллям», що «Моя хазяйка вам зварила, / А я приніс – от ї амінь» [67, с. 79]. Він попереджає винолюба про неминучий фінал, тому вірш завершується реготом звабника. Однак аргументи містичного і разом із тим реального «царя вина», який «щез умить», для ліричного героя були непереконаливими, тому він, незважаючи на можливу небезпеку, прагнув будь-що вгамувати свою спрагу: «А ранком... ранком знов я пив» [67, с. 80]. М. Жук написав не похвальбу алкоголю, а алегорію епікурейської повноти життя.

Цикл «На всіх струнах», можливо, найслабший у розділі – надто він нагадує вишуканий цикл «Сім струн» Лесі Українки. Музичні поняття «бас», «терца» здаються випадковими в означенні третьої й четвертої віршів-строф, у яких мовиться про нужденне життя. «I. (*Квінта*)», мабуть, імітує інтервал між цим і п'ятим ступенем діатонічної гами через стогін вітру, листя й плач дощику та квітів, яких карає «буйний» вітер. У ньому можна припустити першу струну скрипки (мі), що дає найвищий тон. У вірші «II. (*Секунда*)» ремінісценція одного з основних інтервалів між сусідніми ступенями звукоряду передана через мить раптового осіннього завмирання дерев, останнього цвіту красолі, втрати снів – усе це раптово замінили ніч («Ся ніч витрищає страшні, байдужі очі») та голосіння вітру (велика секунда). «(*Акорд*)» як підсумковий фрагмент циклу відкриває містичну картину: «Скрадасть ся по під хатами / Біди страшної віщун. / Лиця – не має, рук – не має, / Очей і ніг – ані сліду...» [67, с. 85]. Він чекає на свою чергу на шляху в неминуче. Драматична ситуація подана завдяки імітації одночасного звучання кількох різних за висотою звуків.

Цикл «Раб» розкриває філософські проблеми людського буття, стосується сліпого бунту проти принизливого існування, який кожного разу завершується поразкою бунтаря. Його фатальне перебування в ситуації вічної несвободи передано за допомогою обрамлення, коли початкова фраза «Я,

прикутий ланцюгами до землі – стояв і плакав» має прикінцевий варіант: «Знов прикутий ланцюгами до землі, – стою й плачу...» [67, с. 81, 82]. Зміщення часу з минулого в теперішній указує на страждання ліричного героя (Раба), приреченого бути вічним невільником, який так і не дізнався, «Хто поклав тавро зневаги на моє могутнє тіло?» [67, с. 82]. Своєрідним реалістично-психологічним рефреном циклу є підсумковий прозовий розділ «Пісні раба», у якому обіграні ледь не всі мотиви попередніх розділів. Міжвидова взаємодія («пісні», подані прозою) підкреслюється жанровими алюзіями і взаємними трансформаціями, що виводять автора на тезу про синкретичну роль мистецтва в житті людини («“Надіє!” – шепчу й стаю на коліна. “Роскажи мені казку хвилеву... Надіє! Спасибі!” – вже почуваю, що думка тікає од страху й живого, умить пригадав свої роки минулі – як серед бруду, ще хлопцем, я будував фантастичні палати...» [67, с. 120]).

Збірка «Співи землі» містить низку влучних інтермедіальних задумів, хоч варто констатувати, що їх реалізація не завжди була вдалою. Помітно, що у жанрово-структурній та символічно-семантичній площинах автор почувався найбільш упевнено, особливо, коли йшлося про взаємодію літератури й живопису. Натомість музичні алюзії в поезіях збірки видаються штучними й неглибокими.

М. Жуку належить перший в історії української поезії «Вінок сонетів», надрукований 1918 р. в «Літературно-науковому вістнику» [47] і названий А. Мойсієнком «знаменитим» [135, с. 6], хоча про поета і його твір сьогодні майже ніхто не знає. Очевидно, критик мав на увазі, що М. Жук започаткував таку складну сонетну форму в українській літературі. Але не тільки він. Тоді ж, 1918 р., А. Казка, також малознаний у сучасному літературознавстві поет, написав «Аргонавти», означивши їх просто як цикл, хоча, на погляд О. Деркачової, вони були «майстерніші як у змістовому, так і в формальному планах», вірші в магістралі більше пов'язані між собою, ніж у М. Жука [30, с. 75]. Поет ще не визначився в жанровому аспекті. Натомість М. Жук свідомо підійшов до з'ясування складної жанроформи, тому постійно

нагадував про свою творчу лабораторію: «Давно хотів я написать сонети...», «З безмежних мрій сплітаю цей вінок...», «...голки з тернистого вінця / Вкладати мусить у дзвінкі терцети» [47, с. 3, 4, 5].

Треба розрізнити вінок сонетів (специфічне поняття) і цикл (широке поняття). Цикл охоплює низку пов'язаних між собою поезій, близьких за походженням, змістом і функцією, які формують певну цілісність. Вони можуть належати до одного жанру (балади, легенди тощо), мати спільні ідейно-тематичні параметри, єднатися задумом автора, визначатися логікою ліричного конфлікту. Ідеться не так про сонети, як про будь-які вірші. Натомість вінок сонетів постає як «композиційний цикл із п'ятнадцяти сонетів, кожен з яких починається повторенням (підхопленням) останнього рядка попереднього твору. Завершальний (п'ятнадцятий) сонет, або магістрал, що переважно пишеться на початку творчого процесу, складається з перших рядків усіх попередніх сонетів і має значення глоси (пояснення)» [120, с. 186–187]. Завершення віршового рядка чотирнадцятого сонета повторюється на початку п'ятнадцятого. Цикл не потребує такої структури та магістрала.

Вінок сонетів, започаткований у середньовічній італійській поезії (XIII ст.) і поширений у європейських літературах, свідчив про неабиякий попит на цю вишукану строгу строфічну форму, що розкрила свої можливості у творчості Ф. Прешерна, А. Слонімського, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Волошина. М. Жук не лише відкрив її для українського письменства, а й твердо ступив на шлях, яким пізніше рушили В. Бобинський, Л. Мосендз, Б. Кравців, М. Терещенко, Б. Нечерда та багато інших, спонукав до написання корони сонетів (225 творів), що належить Ю. Назаренку [139].

Сутність ліричного осмислення сонетної жанроформи в статусі «вінка» як замкненої в собі доцентрової віршової системи, а також драми ліричних переживань зафіксовано в сконцентрованому вигляді магістрала. Повторюючи рядки попередніх (початково-прикінцевих) рядків попередніх поезій, поет створив есенцію визначальної думки. Вона виконує функцію кульмінації та розв'язки складного тексту, який нагадує автономні,

взаємопов'язані ланки артистичного ланцюга. Уже на початку магістрала автор натякає на специфіку творчої лабораторії, на муки слова, труднощі реалізувати задум у кінцевий словесний матеріал, що можуть не відповідати початковому проекту: «Давно хотів я написать сонети, / Хоч і бою ся вислову думок...» [47, с. 10].

М. Жук натякає на прагнення поета випробувати свій таланти складною строфічною формою, що дається далеко не кожному, разом із тим дотримується естетики символізму, за якою названий предмет утрачає свій сенс. У першому сонеті йдеться про бажання написати сонет «Тобі одній, єдиній на всіх» усупереч неадекватній реакції, схильній або висміяти наміри автора, або обуритися. Проте не ясно, хто міг би зневажити його щирий порив: чи загадкова «вона», уточнена іменем «Нюсі», чи оточення обох закоханих, здатне висміяти сердечні почуття. М. Жук у першому сонеті виправдовується естетичними критеріями високого мистецтва, до якого апелюють модерністи, заявляючи, що «життя дарує небагато втіх». Він сподівається, що вона зрозуміє і прийме його дарунок («то сни того, що вже минуло / Засіяне безмежністю зірок»), хоча й побоюється можливої відмови.

У другому сонеті акцентовано невідповідність мовленого предметним реаліям, неспроможність передати тонкі смислові нюанси («аромат не виявиш у слові»), що зумовлюють невдачу втілення думок у слові, яке чинить опір. Але еротичні переживання, схожі на нестримний «поток», сприяють подоланню перешкод. І тоді світ прозирає крізь метафору стрімкої течії, «любовних шумів» лісу, у якому зберігаються таємні криївки. Закоханий ліричний герой знає, що «В садах душі є затишний куток», очевидно, ототожнений із земним раєм, у якому він творить «окрасу для голівки» своєї адресатки: «З безмежних мрій сплітаю цей вінок».

Третій рядок першої строфи магістрала підтверджує такі наміри в час натхнення ліричного героя, який, заглибившись у плетиво своїх фантазій, перебуває на межі ірреального й реального світів, де визначальною лишається яскрава уява поета. Вона відсилає читача до першого віршового

рядка четвертого сонета, де розвивається ліричний сюжет попереднього сонета. В обох творах кохана постає досконалою жінкою «в осяйній короні». Вона, ідентифікована як «краса богинь», матиме під ногами вінок сонетів, навколо неї «Метелики збиратимуть пилок / З твоїх розмов». Усюди панує гіпербола весни з екзотичними павичами та «потайними аскетами», які, вражені її красою і досконалістю, покинуть хаші, мабуть, для того, щоб здійснювати свої духовні подвиги для обраниці закоханого.

Ліричний герой, уподібнюючи себе до провансальського трубадура, самоназивається її «слугою», і таке звання йому до вподоби. Жінка в його уявленні – вища натура, він здатен виконати будь-яке її бажання, поставити «все на грань». Тому, на його думку, їй належать не лише його сни, здатні «пояснить поезії секрети», а й увесь світ – «і вогневий хвіст далекої комети», що розтинає ніч, «як груди цілини / Блискучий плуг», і небесні зірки, «як щастя амулети» [47, с. 4].

Комета, яка падає, за народним повір'ям, віщує людську долю, але в трактуванні автора постає в значенні не чиеїсь померлої душі, а нової, ускладненої символом плуга, що вказує, крім хліборобства, ще й на шлюб. Амулет уважають символом п'яти благ – щастя, здоров'я, миру, благодійництва, життя. Водночас у ньому вбачають атрибути віри, надії й любові. Тому кохана, оточена такими оберегами, може бути спокійною, убезпеченою від клопотів «турботного дня». Вона, перенесена в ідеальний світ, стає зразком жінки, але не тілесної, а уявної. Ліричний герой зізнається: «Тебе люблю... Твої дивлюсь портрети» [47, с. 4]. Три крапки в значенні еліпса виконують роль додаткового смислового навантаження.

У п'ятому сонеті спостерігається граматичне уточнення з іншим смисловим акцентом: після освідчення «Тебе люблю» поставлено знак оклику, що вказує на усунення душевних сумнівів, а портрети конкретизуються: «Тут милий рух, там лінія лица, / То стан гнучкий, то очі...» [47, с. 5]. Однак вони не сягають життєвої достовірності, лишаяться знаками жіночої постаті, яку художник зобразив у кількох варіантах, в'яжучи

«цвіт в фантазії букети». Захоплений своїм заняттям, він утрачає чуття часу і разом із ним об'єкт зображення, тому, вдивляючись у портрети, не може знайти кохану. «Де ти?», – в розпачі запитує він, ототожнюючи себе зі сліпцем, до якого вже озивається його обраниця.

Ліричний герой, якого проймає «тривоги біль», відчувається дезорієнтованим у просторових координатах, не може знайти «тої хати / Для вандрівця, де міг би бути куток». Загадкова, хоч і портретована, вона лишається для нього недосяжною, бажаною: «Твої уста бажаю цілувати». Сподіваючись на зустріч із нею, на впізнання її, він продовжує співати світлу «пісню, як струмок», звертаючи вже до земних «тих окрас, що формою взивають», до таємниць, «що лиш на небі знають», відомих лише закоханим.

Вінок сонетів зазнає смислових метаморфоз, уподібнюється до «нитки срібної», мотаної «у клубок», прикраси гаптування, до натяку на лабіринт, що потребує пошуків виходу з нього. Захоплений своїм заняттям, ліричний герой нарешті усвідомлює «самоти холодний, дикий сміх» серед «довгої ночі», нарікає на те, що «Байдужно всім, коли душа сумує». Аналізуючи миттєвий депресивний стан, ліричний герой вважає, що його переживання мають провіденційну основу: «З вогню жаги балакає пророк».

Психічні колізії в другій строфі магістрала констатують драму думок четвертої – шостої строф, але з певним уточненням. Фраза «Тебе люблю» завершується без знака оклику, а трьома крапками-натяками, Пророк написано з великої літери, тому що він має силу над можновладцями і невігласами: «І слухають царі й анальфabetи» [47, с. 6]. Таким значенням охоплені сьомий і восьмий сонети. Вогонь, яким атрибутовано дії Пророка, вказує на очищення, що відбувається на тлі бурхливої природи – «Над берегом, поміж бурхливі гори». Його віщування мають романтичний антураж природної стихії: «Співають з ним небесний гімн простори, / Осяяні громадами зірок. / Киплять вони» [47, с. 6].

Згадуючи про вогонь, поет, очевидно, мав на увазі й міфічні першоелементи світобудови, бо в сьомому сонеті після вогню мовиться про

воду, врівноважену з людською душею. Вони приречені пережити руїну, потрапити до Лети, тобто ріки забуття в царстві Аїда, п'ючи воду якої, душі померлих забували про земне життя. У цьому разі «царі й анальфабети» слухають не Пророка, а веління того світу і разом із тим зізнання в любові ліричного героя. Він присвячує себе коханій, шкодує, що він «лиш співець», що «чуття мої – куплети», якими не заробиш на хліб, не підкупиш продавця «парфум і стилетів», тому мусить любити «без криці, без парфум».

Однак ліричний герой володіє антеївським духом («Я у землі позичу диких сил»), уміє струснути «з себе пил», тобто зняти обтяжливі обов'язки «з чужих чобіт», що сковують його перед любов'ю. Прагнучи бути самим собою, він має на меті сяяти, «як самоцвіт – беріл». Коштовний зеленуватий або золотистий камінь, якому французький поет Р. Біло (XVI ст.) присвятив поему, згаданий в Об'явленні Івана Богослова при описі Нового Єрусалиму, мур якого був збудований у сьомому ряді з берилу – поряд із яшмою, сапфіром, халцедоном і т. ін. (Об. 21:20). Порівнюючи себе з надміцним мінералом, ліричний герой усвідомлює свої лицарські якості, тому бере кохану під захист вітрил, пориваючись разом із нею «В таємний світ за рідний небосхил». Він, романтик за вдачею, сподівається там знайти справжнє кохання («Нехай на мить почую розмах крил»), якому не місце у «здичавілому» світі меркантильних інтересів та соціальної несправедливості, поділеному «між підпанком і паном» [47, с. 7].

Ліричний герой діє як прихильник патріархальної культури, уподібнює свою обраницю до дитини, вона для нього не самоцінна жінка, яка може сама вибороти власну долю, відстояти свою любов. Не маючи наміру шукати такої жінки, він бере на себе обов'язки культуртрегера, який відкрив для неї райський край – «чудовий діл, / Гай, пташок, і сонце, і калину, / І тиху ніч, багато квіту – крину, / Солодкий мед, мов пахощі кадил» [47, с. 7]. Ним керує суто естетична мета – «подихати красою», мотивована устами коханої: «Твої уста дали мені мотиви» [47, с. 7].

Перший терцет («Нехай на день струсну я з себе пил, / Нехай на мить

почую розмах крил. / Твої уста дали мені мотиви» [47, с. 10]) віддзеркалює хід думки восьмого – десятого сонетів, яка в магістралі конкретизується певними уточненнями. Одинадцятий сонет виявляє перехід ліричного героя від любовних фантазій до земної пристрасті, коли він п'янів від поцілунку, «як од вогню вина», «вичерпував до дна / Солодкий пал і опари мінливі». Підсвідомі потяги стали реальністю («Я йшов туди, де тіни полохливі / Віки гніють...») [47, с. 8]). Ліричний герой зважився на виклик сатані як провокатору людських пригод, із яких той «сміяв ся». У сонетному терцеті згадано два роки, які мусив витримати закоханий («безнадійно жив»), що, очевидно, мають автобіографічні натяки. Протягом цього часу він лишався вірним коханій, бо тільки її «Постава всі складала вищий спів», тобто на якомога вищому реєстрі.

Така психологічна впевненість у собі та обраниці своєї долі «давала міць», залучала ліричного героя до вольових ечинків, до особливого світу, у якому панували міфічні істоти, наділені діонісійською енергією, як, наприклад, життєрадісний Пан – цапоподібний бог природної стихії, оточений сатирами і німфами, а також ельфами із середньовічних легенд, які, долаючи «старезний Час», «Танки ведуть од вечора й до рана». Кохана, перед якою схиляється ліричний герой, невід'ємна від їхнього гурту («ти живеш серед природи»). Вона стає втіленням природної досконалості, переданої через низку метафоричних інтерпретацій:

Пахтиш гірким, прянистим духом трав.

В очах зірки, блискучі і щасливі...

Детально я цей образ малював:

Хода і сміх дзвінкий – робили впливи. [47, с. 8]

Епіцентром світобудови стала «твоя краса», поза якою, здавалося, для ліричного героя вже нічого не існувало, хоча вона набувала платонічного, а не

земного, пристрасного значення: «Ти квіткою була, / Блакитним сном, що випестили ниви» [47, с. 9]. Колір тут не має самототожного значення, радше натякає на символіку чогось небесного, божественного. Тому ліричний герой, уражений сублімованим спогляданням магічної жіночої краси, як уже було зазначено, на портретах, «застиг, як завмерлий світ», приречений кружляти навколо неї, як «Заклятий бог в малій жебрацькій ролі», зізнаючись: «Я всі чуття – тобі одній спалив» [47, с. 9]. Вони виявляють схильність до оновлення, «як Фенікс можуть стати, / І будуть знов одну тебе чекати, / Отруту пий». Він зміг, очевидно, пізнати на мить свою обраницю як земну жінку, тому згадував «Вечірній час і плюскіт водограю, / І шепіт слів, і близькості імлу, / І форму рук, на одягу в саєти...» [47, с. 9]. Але реальні турботи, радощі та страждання жінки з крові й плоті лишилися для нього невідомими. Та він і не цікавився ними, заклопотаний естетизуванням власних переживань, відображених в артистичному вінку сонетів. Акордний пуант ліричного сюжету відображено у стислій формі прикінцевого терцета-замка надскладної строфічної форми:

Постава вся – складала вищий спів,
 Хода і сміх дзвінкий – робили впливи, –
 Я всі чуття – одній тобі спалив. [47, с. 10]

Охоплений еротичною стихією платонічного змісту, М. Жук зробив кохану лейтмотивом ліричних переживань, вимагаючи здійснювати для неї жертвоприношення, обстоюючи принципи любові, показаної в небуденному висвітленні з погляду чоловічої, патріархальної культури.

Поетичні публікації М. Жука в 1920-ті й пізніші роки мають спорадичний характер, не завжди відтворюють його естетичні вподобання і стильові нахили. Іноді віршовим добіркам властива еклектичність, як, наприклад, творам, надрукованим у чернігівському виданні «Голод. Литературный сборник помощи голодающим Поволжья» [39]. П'ять віршів

відрізняються один від одного як за стилем, так і за тематикою. Вони здаються випадково об'єднаними у спільній добірці. Перший із них під назвою «Голод», написаний 22 вересня 1921 р., переповнений жахіттями «серед хаосу народженого», «серед неохайности дикої випещеного» лиха, одягненого «в хламиду благодійности», що «стукає до вікон кістками рук». Містична картина не має ірреальних характеристик, відображає в метафоричних формах потворні й небезпечні тенденції життя, понівеченого війнами, революціями, більшовицькими експериментами. Хо́да голоду переступає в розстрільну оноματοпею з жорстокими видіннями, що виходять за межі конкретного часу, передбачаючи ще страшніше майбутнє:

Далі, вперед! – Тра-та-та-та!
 Пси зголоднілі отарами йдуть.
 Там поза межами чорна мета, –
 Тра-та-та-та! Тра-та-та-та! –
 Там поза межі на страту ведуть! [39, с. 11]

Автор спростовує офіційну версію голоду, немовби зумовленого посухою, вкладаючи моторошні слова в «марш переможний», на противагу «мільонам уст», які «промовляють – “рятуйте!”» [39, с. 12]. Вони вже стосуються не голоду, а нових трагедій, пов'язаних із добою сучасних поетові революційних перетворень, небезпечних для людства. Цей марш, очевидно, натякав на неминучі масові репресії, тому поет апелював до «хламиди благодійности», яку накидали на себе більшовики, трактуючи масове лихо як вияв «революційної закономірності». Можна закинути М. Жуку, що він, пишучи про сумні події Поволжя, де була-таки посуха, не згадав про ще жахливіший штучний голод в Україні, викликаний драконівськими продподатками. Навряд чи він не знав про цю трагедію, на яку відгукнулися українські письменники в колективному збірнику «На сполох!» (1921) із адресним написом «Офіра голодуючим від групи поетів». Попри те М. Жук

досить точно вловив суть більшовицької політики, що неминуче супроводжувалася голодом і репресіями.

Вірш «Біда» нагадував безвідраді мотиви народників у душі «Убогії ниви, убогії села...» Б. Грінченка. «Осінь» сприймається як поширений у віршуванні переспів сумного настрою, пожвавлений тавтологічними повторами «вітер-вітер», «буря-буря», «шуми-шуми» в душі П. Тичини, завершений неминучим фіналом осінньої фабули – приходом зими, атрибутованої мертвецькими знаками: «Встав ранок – білий-білий! / Поглянув: голо-голо! / За ніч вітри листки поїли, / Кістки стоять навколо» [39, с. 13]. Близький до «Осені» за натуралістичними деталями вірш «Гнилий світ» стосується побуту проституції. Відгомін символістської поезики притаманний віршу «Силует». Автор, використовуючи можливості звукопису та смислового наповнення рими, обігрує слово «силует» із іншими однозвучними словами «комет», «мінуєт», «фіолет», «берет», «Валет», створюючи ефект стереоскопічної милозвучності, посередині якої опинився «тонкий силует, / Що майстерна рука змалювала» [39, с. 14]. Світлі нюанси поетичного мовлення несподівано обриваються символічним натяком трагічного звучання, графічно опущеного прикінцевого рядка: «Тільки чорний берет!» [39, с. 14]

Свою вірність сонетам М. Жук продемонстрував пізніше, у 1920-ті роки, коли простір української лірики заповнило експериментальне віршування, схильне до розхитування традиційних форм, до розкутої версифікації некласичного вірша. Його мариністичним творам, добірка яких з'явилася в журналі «Червоний шлях» 1931 року [41], притаманні не внутрішні переживання, а стихія революційних збурень. Принаймні вірш «905» із циклу «Море» охоплений алюзіями на повстання броненосця «Потьомкін», що зважився збунтуватися проти царського режиму. Моряки на чолі з «гарячим лейтенантом» належать до героїчних особистостей, які виходять віч-на-віч із небезпекою:

Шиплять машини... Стоп! Крутився кран,
 Війнули погляди грізні й лукаві...
 На місто... бий! – рубає капітан! [41, с. 27]

М. Жук, як і чимало його сучасників, запаморочених комуністичною ідеологією, справді вважав, що боротьба за нове життя має відбуватися під символікою цієї ідеології: «Червоний стяг січе холодні роси / І марсельєза вплуталась між вант...» [41, с. 27]. Тому не випадково в його доробку з'явився сонет «Жовтень», присвячений революційному романтику, апологету більшовизму Вас. Еллану, переповнений гіперболами всесвітньої революції та міфу всесильного пролетаріату: «А на двірці – останній бій гуде, / Червона злива безупинно йде... / Двигтить земля... Ковтає море гомін, / Що шлють гармати в синій круговид. / Робоча кляса історичний спомин / Записує вперед на сотні літ» [41, с. 28].

М. Жук передав плакатний оптимізм більшовиків і щойно сформованих радянських письменників, які сподівалися на довічне панування, що насправді виявилось великою ілюзією, якої ніхто з них не бачив. Аналогічний настрій позначився на сонеті «Товариш» із підназвою «Радянський корабель, що об'їхав увесь світ», яка запрограмувала сюжетну лінію твору, у його пуанті постає зображений різкими лініями плакатний персонаж: «Що у морця задумливе обличчя, / Мов різьблене, завмерло на момент» [41, с. 29].

Автор більш переконливий, коли відходив від патетичної риторики до осмислення драматичної дійсності, породженої руйнівними революційними подіями. Трагедія розстрілу «морців» властива сонету «Березань», написаному з імітацією сухого протокольного письма, як у віршах зі збірки «Дні» Є. Плужника: «І чується сухий наказ... / із скелі чайки з криком позлітали... / Рушниці гостро випалили враз!» Невідповідність між сподіваннями революційних обіцянок і суворими реаліями оприявилась у сонеті «1921», коли на просторах, де щойно «кораблів тремтіли вимпели», «настали дні неначе гнійний струп, / На вулицях, чи корки, чи вже труп. /

Глухий і дикий стогін – “я голодний”» [41, с. 28]. Констатуючи жахи голоду, автор не помітив його ініціатора – більшовицьку політику з драконівським продподатком, звинувачуючи у великій біді посуху й «байдужного джентльмена» – «хижака поміжнародного». Незважаючи на більшовицьку риторіку, поет не уник репресій. За іронією долі, його заарештували за місяць після публікації, на яку «компетентні органи» не звернули уваги.

Значно природнішим був М. Жук у промовах зі свого голосу, а не з газетних передовиць чи більшовицьких брошур. У замальовці «Віллі», наділеній ознаками строгої строфічної форми, суворими лініями показано мариністичний однотонний краєвид рибальських помешкань на тлі поруйнованих панських вілл і безмежного моря, яке зберігає в собі неприборкану енергію: «Об скелю море б'є патлату хвилю / На райдуги, навколо шумовин / Хатки малі рибалчиних родин / Вітри гризуть і в рани кроплять сіллю» [41, с. 28]. Людський світ подано сухо, протокольно на противагу до природного, переданого через яскраву метафору, що відображає суть їх протиставлень. «Руїни панських вілл вкрились цвіллю» не тому, що їх донищила революція, а тому, що нічого вічного не існує. Вони стають попередженням людській амбіції, зокрема «пролетарській», адже, незважаючи на революційні збурення, живе сподівання на кращу долю: так само, як колись, «В затоці сплять потомлені човни: – / Той гріє бік, а той шматочок спини... / Рибалки волоки сухі гортають...» [41, с. 28].

Цикл мариністичних сонетів, попри стандартизовані поетизми, запозичені в натхненних революційними соціальними зсувами романтиків, був учорашнім голосом в українській поезії початку 1930-х років, що пережила творчі відкриття П. Тичини, О. Влизька, М. Бажана, Є. Плужника, В. Свідзінського, «неокласиків», яких М. Жук ніби не помітив, вийшла на обрії інтелектуального пафосу й філософського заглиблення в таємниці буття. Образна система його нових віршів уже уникала натяків, ставала дедалі предметнішою, рельєфнішою.

Лірика М. Жука на перший погляд видається менш пов'язаною з його

малярською практикою. Лише окремі вірші мають пластичну, предметну образність, привертають увагу яскравою колористикою, декоративними візіями, але в переважній більшості відповідають символістській естетиці таємничих натяків, хоча в них з'являлися й інші стильові ознаки. Автор постійно вдавався до тематичної й формальної циклізації поезій, що властиво і його художнім роботам, прагнув досягти зображально-виражальної цілісності. Тому його звернення до вінка сонетів – першого в українській ліриці, написаного одночасно з «Аргонавтами» А. Казки, – було закономірним. Дисципліна віршового мовлення засвідчувала високу культуру поетичного мислення М. Жука. Це був прорив після збірки «Співи Землі», яка загубилася в загальному потоці ранньомодерністської лірики. На жаль, перспективна лінія його творчих пошуків була обірвана. Але й окремі вірші, зокрема мариністичні сонети кінця 1920-х років, попри певні штампи радянського словника, виявляли невичерпні ресурси віршування М. Жука, що стало рельєфнішим, предметнішим, ближчим до художніх замальовок маляра.

2.3 Жанрово-стильові виміри малої прози М. Жука

Прозовий доробок М. Жука – надто скромний, однак уписаний у жанрово-стильові пошуки раннього модернізму. У періодичних виданнях 1906–1921 рр. з'явилися 8 його оповідань із 12-ти написаних [194, с. 322]. В архіві письменника зберігся аркуш із назвою «Зміст книжки», де автор зазначив 16 оповідань і п'єсу «Легенда». На думку О. Яворської, цей недатований список варто вважати написаним у кінці літа 1918 р. планом видання-проєкту, анонсованого того ж року журналом «Книгарь» [127, с. 71].

Найпліднішим періодом творчості письменника-новеліста був чернігівський: «Вона» (датовано 14.III.1908), «Геній» (1910), «З наказу губернатора» (30.V.1911), «Двое» (2.XI.1911), «Тільки встати...» (7.VIII.1913), «Пісменник» (6.X.1913), «Травень» (перший варіант: 1914, улітку; другий: 23.VI.1918), «Дійсність і мрія» (6.VI.1915), «Очі»

(21.VIII.1915). Незважаючи на те, що автор виїхав з Чернігова 1916 р., його наступні твори «Невідома» (26.VIII.1916) та «Оля» (2.V.1918) зберігали стильову манеру письма й ідіостилю чернігівського періоду. Недатованими лишилися рукописи оповідань «Сни провінції», «Бабуся», «Смуток». За пропозицією О. Яворської, твори «Травень», «Тільки встати», «Оля» можна вважати повістями, зважаючи на їхній обсяг [127, с. 71].

Не всі твори прозаїка, зокрема «Геній», «Двое», «Оля», «Невідома», «Сни провінції», «Бабуся», знайшли читача зі сторінок періодичних видань. Оповідання «Вона» (1909), «Тільки встати...» (1914. Березень, квітень) було надруковано в «Літературно-науковому вістнику», «Пісменник» – у журналі «Дзвін» (1914. № 4), «Дійсність і мрія» – під назвою «Етюд» в альманасі-журналі «Музагет», як і новела «Смуток» (1919), «Очі» – у збірнику «Голод» (1921). Оповідання «З наказу губернатора», датоване 1918 роком, з'явилося завдяки С. Лущику та О. Яворській уже на початку ХХІ ст. у виданні «Дом князя Гагарина» (2001. Вип. 2). Останнє прижиттєве, розпочате в Одесі середини 1920-х років, на жаль, не закінчене оповідання «Стежки взяли й переплуталися» обривало творчі пошуки письменника в малій прозі. У цей час М. Жук перейшов до жанру казки, який його зацікавив 1908 року («Ох»), спонукав до написання низки творів, що завершуються 1923 року казкою «Ме».

Мала проза М. Жука вписувалася в контекст інтенсивних пошуків модерністської новелістики, збагаченої різними жанровими утвореннями, часто синтетичними й гібридними, переважно ліризованими. Крім фабульної новели, він звертався до а-фабульних новел-настроїв, різних мініатюр, які мали походження з інших мистецтв: етюду, шкіца, ескізу, образка, замальовки, ноктюрна, акварелі, поезії в прозі тощо. Проте письменник більше схилявся до оповідання з його виразною послідовною композицією від зав'язки до розв'язки, з чіткою сюжетною лінією, одним або кількома епізодами з життя одного чи кількох персонажів. Однак окремі його твори мають новелістичні характеристики. Тому іноді важко розмежувати обидва

жанри не тільки у творчості М. Жука, а й у літературі загалом, на що звернув увагу В. Фащенко, аналізуючи твори «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського та «Новина» В. Стефаніка: «...будь-яка канонізація “кардинальних відмінностей” між новелою та оповіданням – марна річ» [174, с. 297]. Разом із тим він твердив: «І якщо новела – маленьке оповідання, то оповідання – маленька повість» [174, с. 171]. І. Денисюк зазначав, що оповідання, наближаючись до епосу, «портретує» характери персонажів, а новела, з рисами драми, «просвічує їх, ловить їх на “гарячому вчинку”, показує їх на “перевалі” життєвих доріг, відкриває для них щось незнане, нове» [27, с. 28]. Ф. Білецький констатував, що в оповіданні переважає епічне начало, натомість у новелі – ліричне, психологічне [9, с. 32].

Труднощі жанрової ідентифікації малої прози М. Жука засвідчили перші його публікації в періодичних виданнях. Він дебютував як прозаїк на сторінках журналу «Літературно-науковий вістник». Першим твором, що з'явився на сторінках цього поважного видання в 1906 р., стало оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”» Протекцію йому склав М. Коцюбинський, який у листі від 30 серпня (12 вересня) 1906 р. до В. Гнатюка, директора «Українсько-руського издательського союзу», пропонуючи до друку цей твір, зазначав: «Правда, се ще спроба молодого пера, але, на мою гадку, пера талановитого. Варто б заохотити починаючого автора, бо я сподіваюся, що він зможе зробити дещо для нашої літератури» [97, с. 61]. Звертався М. Коцюбинський і до «молодомузівця» О. Луцького з проханням підтримати М. Жука, бо «у нього є гарні речі» [97, с. 65].

Іронічне оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”» [59] привертає увагу не так рефлексією оповідача, який почувався некомфортно в ситуації неадекватного сприйняття його особистості навколишніми, як складною для малої прози структурою. Воно мало в собі фрагменти поезії в прозі, новели-настрою (вираження), акційної новели, пісенної вставки. Це свідчило про спроби дебютанта освоїти оповідну форму, а радше про його експериментальний пафос, прагнення синтезу цієї форми. Головний

персонаж гостро переживає проблему неспівмірності внутрішніх поривів і проєктів, яких не сприймають люди, вважаючи юнака незрілим, не здатним до серйозної діяльності.

Юний мрійник не приховує своєї романтичної вдачі тому, що, відколи, за його самозізнанням, «прокинулась у мені свідомість життя, від коли почув я в своїх грудях силу, від коли зрозумів світ сонця, – я почав любити» [59, с. 62]. Його безмежне сердечне почуття охоплювало всесвіт, знайшло в ньому Бога, переповнювалося творчим вогнем, захоплювалося аеролітами й «реготом грому». Для нього сучасність була невід’ємною від минулого, енергією постійного оновлення, неминучого після руїни.

Однак, переповнений постійними запитаннями до життя, жагою пізнання, юний персонаж несподівано для себе відкрив, що навколишній світ, байдужий до його неспокоїної натури, скептично ставиться до такої щирості. Кожне його запитання з філософським звучанням наштовхувалося на традиційну формулу «здорового глузду»: «Я любив і тому голосно питав і голосно думав про кожну річ, лиш за собою чув голоси: “Молодий – дурний, виросте – і змінить свій погляд, попечеться на вогні, то й на лід дуть стане!”» [59, с. 62–63]. Навколишні, виходячи зі своїх прагматичних уявлень, ставилися до нього як до неповноцінного, незрілого індивіда, на якого не можна покластися, тому він із сумом змушений був уподібнити себе до нетямущої корови: «О, бідна, велика душе! Як ти часто мусиш перебувати в тілі корови; як тобі сумно стає дивитися на ясний, широкий світ крізь безжурні, скляні коров’ячі очи!» [59, с. 62].

Цей початковий лірично настроєвий фрагмент, який умовно можна назвати інтродукцією, має властивості поезії в прозі, якщо зважити на його підвищену емоційність і ліричний сюжет. У ньому спостерігається «довільне чергування довгих та коротких нерегульованих відрізків ритмізованого тексту, варіювання різнонаголошених і ненаголошених інтервалів, що компенсують відсутність версів» [121, с. 190]. Настанова на вираження переживань персонажа супроводжується фонетичною і синтаксичною

впорядкованістю мовлення, анафоричними характеристиками дрібних абзаців, які часто починаються із займенника «я»: «Я дикий...», «Я не казав...», «Я любив...»

Така експозиція переходить у фрагмент-зав'язку з елементами акційної мікромовели. Персонаж, усвідомлюючи брак знань, прагне позбавитися цієї прогалини, тому вирішує піти до «святині», аби його просвітили. Він, наївний, наштотхнувся на першу, несподівану перешкоду, бо, виявляється, йому треба було «скласти іспити». Наполегливий юнак вирішив її подолати, але його чекало нове розчарування: «“Ви іспиту не склали і тому до нас вам ходити не вільно!” – сказав “письменний”, доглядач тої святині» [59, с. 63].

Відмова байдужої «вищої інстанції», на яку юний персонаж покладав великі сподівання, позбавила його можливості самореалізації, викликала негативні, образно сформульовані емоції: «Я відчув, що в мою прохаючу душу покладали холодний камінь» [59, с. 63]. Спостерігаючи за щасливими обличчями однолітків, які пройшли випробування, він почувався вигнанцем. Відмова супроводжувалася вбивчим «діагнозом» («А “письменний”, побачивши мої сльози і гадаючи певно, що плачуть лишень діти, сказав: “Ви ще молодий, встигнете пізнати... Старші лишилися і то не плачуть”» [59, с. 63]), який міг би паралізувати волю до життя.

Переживши важку катарсичну напругу, юний персонаж не занепав духом: «Я вийшов на вулицю, повний сили, наче з цінним скарбом і не дивлячись на теє, що чув довкола, з уст прийнятих, глум – сміявся в душі горячим сьміхом вогня. Тоді вперше спитав себе: чи не помиляюсь я, що можна любити всіх, чи не буде більше вірним полюбити таку душу, яка зрозуміє тебе і яка пособить тобі досягнути мети, до якої так невпинно поспішаю?» [59, с. 63]. Персонаж усвідомив, що його не вважатимуть «своїм» у чужому світі, до якого він ішов із відкритими обіймами, що йому доведеться самостверджуватися всупереч несприятливим обставинам. Засобом компенсації тимчасового розчарування стала для нього пісня, подана у формі інтермедіальної пісенної стилізації:

Тай, схили головоньку до грудей моїх, моя рибонько, моє сонечко!
 Розкажи мені тихо казочку, як вітрець розказує в ніч погідную,
 В нічку теплую...

Розкажи мені – я послухаю!

Тай позволь мені, моя пташечко любая, зазирнуть в твої очі бистрії,
 Тай позволь мені косу сплетену вмити фонтаною
 Аж до стіп пустить ...

Тай позволь мені, зоре ясная. [59, с. 63–64]

Вслухаючись у своє серце, юний персонаж зрозумів, що віднайшов у пісні справжнього себе, що «вона була для мене гармонія, а своїм словом я бояв ся перервати музику» [59, с. 64] Навколишній світ, переповнений урочистими церковними дзвонами, здавався йому повним злагоди і добра. У таку мить персонаж прагнув порозуміння в коханні, але й тут почув жорстоку відмову, посилення на його незрілість: «Не знаю, як се стало ся і не йму віри, що вона відказала так до мене, але в вухах усе чую її сьміх і слова: “Ви-ж дитина, ви-ж молодий і багацько разів будете міняти свій погляд”. Холодне “добраніч” закінчило всеє...» [59, с. 65]

М. Жук зобразив не просто конфлікт юного романтика з буденним прагматичним оточенням, а індивіда з глибоким серцем, якого називають «кардіоцентристом». Ідеться про українську людину, яка сприймає світ насамперед крізь призму душі, а не розуму, про її внутрішнє багатство, не зрозуміле цьому оточенню. Тому фінал оповідання – трагічний: персонаж, відкинутий світом, захворівши на сухоти, гине. Але й тут ніхто не сприймає цю подію адекватно. Тому інтерпретація його смерті звучить уже знущально і цинічно:

За труною гурток людей, що тихо проміж собою балакають.
 «Скільки він мав літ!» – питає якась пані сусідку. «Двайцять чотири, чи

п'ять – не тямлю... Молодий зовсім». «Ще дитина...» До розмовників наближається ще кілька осіб і всюди чути: «Не до часу, молодий». [59, с. 65]

Закінчення оповідання фікційною смертю юного персонажа наповнене гіркою іронією: «Душа моя сьміяла ся: навіть до часу померти не зумів» [59, с. 65]. У ній закладено значно глибший зміст, адже такому внутрішньо багатому індивіду не було місця в суспільстві «здорового глузду», тому він приречений на небуття:

Ще один поцілунок сонця, ще одно останнє «бам» у повітрі і про мене забудуть. [59, с. 65]

Ідеться не тільки про драму однієї особи, а типового українського «кардіоцентриста», якому немає місця під сонцем. Тому висновок, якого доходить автор разом зі своїм персонажем, має філософський смисл, стосується існування представника нації, потреби адаптації до суворих умов життя. Яким шляхом вона рушить, письменник не дає готової відповіді, сподіваючись, що її знайде допитливий читач.

Дебютне символістське оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”» М. Жука засвідчувало художні смаки й інтереси молодого автора – письменника «нової формації» (О. Яворська), який зробив однозначний творчий вибір у літературі – модернізм. Воно засвідчило спільні властивості малої прози письменника з його поезією, що полягали в «гострому відчутті дисгармонійності сьогодення, оточуючої дійсності, дисгармоній у людській свідомості, психологічному світі» [20, с. 94]. Самоаналізуючи невеликий за обсягом новелістичний доробок, письменник описав персонажів як носіїв нової психології. Вони, як і у творах Л. Пахаревського, були переважно маломістечковими мешканцями – дрібними чиновниками, учителями, журналістами, єпархіалками та ін. Їх зазвичай прозивали міщанами, маючи

на увазі людей із обмеженим колом життєвих інтересів, заклопотаних формуванням внутрішнього комфорту, проти яких О. Олесь писав гнівні інвективи: «В болотах жаби рай знайшли, / І там плодилися і згнивали, / А десь над ними клекотали / У небі синьому орли» [147].

М. Жук часто спростовував такі й аналогічні упередження, власними творами полемізував із прихильниками радикальних змін у суспільстві, висвітлюючи драматизм боротьби людського існування, іноді пориваючись у метафізичне буття, тісно пов'язане з навколишніми, предметно відчутними реаліями. Їхня смислова сфера проступала крізь не завжди привабливу оболонку повсякденного побуту неоднозначних персонажів, яких автор називав «благородним міщанством». М. Жук свідомо обрав за об'єкт зображення негероїчні типи з їхніми дрібними з погляду всесвіту й вічності надіями і стражданнями, radoщами і розчаруваннями. У записі від 1 березня 1916 р. він зазначав: «Я поповнив ті кадри людей, що являються приміряючою серединою, що створені настільки слабкими з фізичного боку, що не годні піти у ряди своїх предків, але й не годні стати у ряди першої лави. Це є те благородне міщанство, яке боїться всякої одміни, як 13-го числа, яке живе під доглядом власного товариства» [55, с. 43].

Важливо, що, на відміну від А. Тесленка або Грицька Григоренка, М. Жук у малій прозі представляв не «зайву людину». Персонажі його творів не схожі на схильних до суїциду персонажів оповідань О. Плюща або Надії Кибальчич. Кожному Бог відвів своє призначення, адже не кожному дано бути героєм, комусь треба добувати щоденний хліб, не сподіваючись на якісь ілюзорні дива. Можливо, у цьому спостерігалася іронічна алюзія М. Жука на «сродну працю» Г. Сковороди. Тому персонажі лірично-філософічних новел та оповідань прозаїка не хотіли бути кумедними, як черепаха, якій заманулося літати.

С. Єфремов на підставі оповідання «Тільки встати» [70; 71] знаходив у стильовій палітрі М. Жука найбільшу схильність до імпресіонізму в душі А. Чехова, з «влучним образом життєвої буденщини» [38, с. 458]. Виявляючи

залюбленість прозаїка в тонкий психологізм, С. Лущик та О. Яворська вказують на наявність у його ідіостилі виразних елементів символізму і реалізму та дещо осібну стилістику оповідання «Тільки встати» й етюду «Смуток» [127, с. 73].

Малій прозі письменника була властива чуттєва розкутість, діонісійська стихія, орґаїстичний культ. М. Жук, як і А. Крушельницький, М. Могилянський, цікавився образом нової жінки, дещо відмінної в чоловічому трактуванні від таких образів у творах Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської чи Лесі Українки. Радше його увагу привертала інтерпретація цієї проблеми в А. Стріндберґа й Г. Ібсена, а також М. Арцибашева, з яким полемізував в оповіданні «Травень», теорія психоаналізу З. Фрейда, що засвідчують його виписки з праць ученого, чернетки новел, нав'язні ідеями психоаналітика.

Така антиципація позначилася на психологічному оповіданні «Дора», датованому 1905 роком, коли автор працював у Чернігівській духовній семінарії, де його учнями були П. Тичина й В. Елланський (Еллан-Блакитний). Надрукована 1907 р. в 7-й книжці «Літературно-наукового вістника» [51], «Дора» викликала полеміку серед тодішніх шанувальників літератури. Прихильники традиційної прози чи, за словами головного редактора журналу М. Грушевського, «літературні старовіри» обурювалися твором, написаним із «неприличної сфери життя».

У статті «До наших читачів», присвяченій підсумкам першого року публікації в Києві «Літературно-наукового вістника», М. Грушевський спростував упереджені критичні оцінки оповідання. Учений зазначав, що воно «зовсім далеке від порнографії», бо йдеться про «легкий порив протесту, людської гідності у проститутки». Він пояснював, що журнал «не може замкнутися в рамки якоїсь школи чи доктрини й признає в творчості “всі роди, окрім нудного”, безталанного й неінтересного» [23, с. 184].

Із приводу оповідань «Дора» М. Жука й «Хиба» І. Федорченка, надрукованих у «Літературно-науковому вістнику», спалахнула

короткотривала полеміка. Прихильники моралізації, дидактики та всіляких заборон у літературі звинувачували журнал у поширенні «непристойної» лектури, небезпечної для цнотливого читача. Такої думки дотримувався С. Єфремов, невдоволений белетристикою журналу, про що листовно повідомляв М. Грушевський І. Франкові [13, с. 255–256]. Професор І. Копач у газеті «Діло» (1908. № 24, 25) припускав, що члени редакції журналу не зважилися б дати такі оповідання «своїм дітям» [94]. М. Лозинський у відповіді «Проф. д-ру Іванові Копачеві – кілька пояснень» («Діло». 1908. № 26) розтлумачив опонентам, що «Літературно-науковий вістник» «не є виданням ані для дітей, ані для родин, тільки літературно-науковим журналом, значить, в його програму входить все, що так чи інакше відноситься до літератури і науки, без огляду на те, чи давати його дітям, чи ні» [122].

Експозиція оповідання, антитетична внутрішній драмі персонажа, привертає увагу мальовничим безтурботним описом поранку, сповненого тонкими відтінками мінливих барв і голосів, коли зникали тіні під живлющим потоком сонця, яке «живою рукою бризкало <...> золотим дощем». Метафора нового дня поступається перед депресивним внутрішнім станом Дори: «Чорне, коротке волосся дихало на неї жаром. Usta були наче пошматовані лоєм» [51, с. 62]. Її непокоїло «дивне почуття», у якому вона вичитувала своє майбутнє без майбутнього.

Дівчина усвідомлювала, що її життя з коханим Казем не складеться. Він навіть соромився познайомити її зі своєю сестрою, що мала от-от приїхати. На відміну від Дори, коханець сприймав любовний роман як тимчасову розраду від одноманітного життя, тому вважав, що стосунки з дівчиною ні до чого його не зобов'язували. Та й зустрічі їхні відбувалися не в гармонійному світі, а в чадній атмосфері п'яної компанії, до якої вона вже звикла. Такі побачення були не кращими від «богемного» існування «вандрівного театру», яке пожвавлювали «вино і бенкети на загородніх ресторанах з акторами». Складається враження, що вона тільки й «живе бенкетами, коханцями й

розвагами», що констатує Я. Голобородько [20, с. 93], однак цей спосіб існування є лише вимушеним.

Мимоволі в Дори виникали припущення про інші варіанти досі безталанного життя, коли б її шанували як жінку, здатну жити «до вподоби». Але ці варіанти не для неї. Вона приречена бути використаною й викинутою, «як штани і сорочки з того покою, де приймають гостей!» [51, с. 63]. Позбавлена щонайменшої перспективи на самоцінне життя, Дора відчувала, що доходить межі, за якою починається прірва, тому вважала своє народження фатальною помилкою. Навіть не могла пробачити матері, яка «ходить по дворах і скуповує старе одіння»: «Мамо, нащо ти вкинула мене в світ?» [51, с. 63].

Як слушно вважає І. Нечиталюк, осмислюючи дієслово «вкинула», дівчина «переживає межову ситуацію: вона усвідомлює свою вкиненість у цей світ абсурду». На думку дослідниці, «розгортання екзистенційного бунту проходить за класичною схемою філософської теорії екзистенціалізму», що виникла значно пізніше [143, с. 87]. Отже, письменник однією з перших своїх прозових публікацій викликав дискусію в літературних колах, окресливши соціально-психологічні проблеми, які згодом набудуть філософського й художнього осмислення у творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю й інших. Змальовуючи Дору, М. Жук ніби наслідує вдало набуті прийоми живописного портретування: центральна постать окреслена кількома характерними рисами і подана на орнаментованому складному тлі.

М. Жук як письменник «психологічної дії» «розвиває колізію далі, прагнучи довести її до кульмінації» [20, с. 94]. Аби позбутися гнітючих думок, схожих на «важкий тупіт ніг на камінних плитах і брязкіт монет», Дора, «дрижачи, наче у пропасниці», перейнята бажанням «Я жити хочу!», кинулася у відчаї із замкненого простору кімнати із сонним Казем у відкритий простір, сповнений ранкового світла. Її біг без мети урвався падінням у рівчак, а потім – у росяну траву, щирою молитвою і новим здоровим сном. Таким чином, дівчина у своїй мікродрамі пережила очисний

катарсис грішної душі, відчула «якийсь новий дух, дух спокою» [51, с. 63].

Експозиція і зав'язка оповідання займають половину його обсягу. Така ретардація підкреслює драматичні душевні переживання дівчини, що становлять основу сюжетної лінії. Дія поживається в середині оповідання, коли Казьо, прокинувшись, не знаходить Дори поряд себе. Це легковажний чоловік, інтереси якого відображені в його наспіві: «Циліндер, циліндер, циліндер – фрак, фрак, фрак, фрак, то єсть культурний німецький знак» [51, с. 64–65]. Відсутність коханки лише злегка роздратовала молодика, який уважав, що нічого незвичайного не сталося. Тому, наказавши служниці приготувати «гербату», подався на пошуки Дори.

Прокинувшись серед трав, вона здивувала Казя своєю, як йому здалося, неадекватною поведінкою, коли кинулася його пристрасно цілувати, а потім зненацька «з незвичайною веселістю» запропонувала: «Ну, йдемо на сніданок!» [51, с. 65]. Розумово недалекому чоловікові була незрозуміла різка зміна настроїв коханки, та він і не мав наміру задумуватися на цим. Стислий розвиток дії швидко переходить у кульмінацію, але не має розв'язки, яка автор виніс поза межі оповідання. А поки що обидва персонажі, виспівуючи легковажну пісню Казя, «перестрибнули в двох через рів і сміючись сховались між деревами» [51, с. 65].

Безжурне завершення твору насправді приховувало трагедію жінки, позбавленої права бути собою, тому змушеної жити хвилиною, наповнити її змістом, знаючи, що завтра такої можливості в неї не буде. М. Жук розкрив пастки екзистенційного абсурду, уникаючи будь-яких оцінювань учинків своїх персонажів, не заглиблюючись у лібідозні відвертості чи сублімаційні маркування. Він мав на меті показати ситуацію людського життя при відсутності щонайменшого екзистенційного вибору, чого не помітили полемісти-моралісти на чолі з С. Єфремовим й І. Копачем.

С. Лущик і О. Яворська спостерегли, на перший погляд, дивну манеру прозового письма М. Жука, у якому відсутній повноцінний портрет, властивий його малярству. Йому «цікавіше передавати внутрішній стан

персонажів, те, що приховане за зовнішньою оболонкою людських стосунків»; так само й пейзаж, характерний для його картин, у новелістиці компенсується психологічним штрихом, колоритною деталлю [127, с. 73]. Це дало змогу, за спостереженням Наталі Науменко, в оповіданні «Дора» розпізнати в авторові поета й художника [142, с. 122].

Дослідниця виявила за живописними нюансами зображення символи руху людської душі («Ціле повітря було вигаптуване візерунком пісень» [51, с. 62]), еротизм – явний і «завуальований пейзажними мотивами», внутрішню драму дівчини, яка опинилася на межі минулого й майбутнього. Однак їй не судилося змінитися, вона так і лишилася в плетиві метафорично-алегоричних «гадок», у плутанині статевих стосунків із коханцем, якого вона не може позбутися, відчуваючи над собою його владу. Позбавлена перспективи, дівчина прагне забуття в любові, нехай ілюзорній, але реальній лише сьогодні, цієї миті, яку вона використовує сповна. Прикметно, що персонажі творів М. Могилянського, як-от в оповіданні «Згуба», в аналогічній ситуації накладають на себе руки.

М. Жук, починаючи з ліричного оповідання «Дора», у малій прозі подав галерею жінок – від зведеної дівчини в банальному сюжеті «Вона» до прагнення високих почуттів і духовності як заперечення тривіального, безрадісного сексу («Оля»). Головний персонаж розлогого, на чотири розділи, оповідання «Вона» [49] опинилася в ситуації задзеркального існування, коли навколишній природний світ виштовхнув її поза свої межі. Повністю індиферентний до трагічної долі дівчини, світ не помічав її ні в містечку, де вона народилася й жила з батьками, ні в містечку Ш., де на неї ніхто не чекає, ні у всесвіті, де вона асоціюється з дрібною пилиною. Ідеться вже не про «зайву людину», образами якої наповнена проза А. Свидницького, Панаса Мирного, А. Тесленка, а про вигнанку, позбавлену права і на повноцінне життя, і навіть на адаптацію до нього. Опинившись у безвихідній ситуації, залежна від фатальних, не зрозумілих для неї обставин, які не здатна подолати, вона не бачить іншого виходу, крім суїциду. Однак дівчина не

схожа на персонажів-самогубців із творів О. Плюща або Н. Кибальчич – вона надто любить життя.

Як й інші, персонаж навіть позбавлена свого імені – в оповіданні вжито особовий займенник «вона», що має негативний відтінок. Так до неї ставляться рідня, знайомі, коханці. У кожному разі вона – ніхто, навіть ніщо, адже навколишній світ не надає їй жодного значення, навіть такого, яке бачить у речах. Лише наприкінці твору з'ясовується її ім'я – Маруся, що ним вона даремно називає себе перед зчужілими дверима колишнього коханця. Але й воно, хоч і означає в перекладі з давньоєврейської мови «плакальницю», сприймається як порожній знак, носієм якого стала *вона*, приречена на неіснування. Її тілесна оболонка, юна привабливість, щедра душа – усе це фікція, що опинилась у примарному, повному таких же, як і вона, порошинок світі. Таким він постає вже на початку оповідання, у його експозиції, коли провінційно-містечкові краєвиди здаються неприродними, позбавленими життєвого тону: «У городі курно і душно. Партерові будинки, помальовані жовтою, сірою, та темно-зеленою фарбою, – втратили свій вигляд під грубою сугою пороху» [49, с. 449].

Пейзаж, побачений очима художника, від початку оповіді викликає неприємне враження застиглих негацій, носіями якого стали городяни («Перехожі тягнуть ся лїниво...» [49, с. 449]) та все навколо («Безхмарне небо застигло і хапає за очі гострим синім тоном, а дерева стоять безвладно і нерухомо – сірі від пороху» [49, с. 449]). Будь-який рух – неправдоподібний, нездатний змінити загального заціпеніння: «Серединою вулиці ледаче плентаєть ся підводчик: конячка втомила ся і, похнюпивши голову в долину, мотаючи від часу час головою, тягне, мов непотрібний, візок з господарем» [49, с. 449].

Досвідчене око портретиста кількома штрихами вилущує з цієї статичної картини образ захмелілого візника («Ціла його постать виглядає, як мішок, випханий чимось м'яким...»), «Великі чоботи, широкі штани, камізьелку зверху сорочки, картуз на голові – котрий зіхав на потилицю –

густо обсіпало пилом» [49, с. 449]), що теж ніби випав із часу і простору. Внутрішній і зовнішній світи для нього злилися в суцільну безформну масу: «Спека і горілка налили голову оливом, а тіло зварили, наче у окропі» [49, с. 449]. Лише в закутках душі жевріє вогник свідомості, про який візник хотів би забути («Дарма!.. усе дарма!..» [49, с. 450]).

Можливо, дійсність була для візника нестерпною, і тому він прагнув забуття, яке все ж його не рятувало. Отямившись, персонаж не мав іншого виходу, крім сліпого бунту, і вилив свою злість на нічим не винну худобу – єдину його годувальницю. Діставши батога, почав періщити ним конячку, яка з переляку «з усіх ніг сіпнула возок і якось ненатурально підстрибуючи побігла вдовш вулиці, збиваючи за собою цілу хмару куряви» [49, с. 450].

У таку мить персонаж побачив справжню суть свого, позбавленого сенсу існування («Усе його життя – сіре і безпросвітне, голодне і бездомне – стало перед ним, як на долоні» [49, с. 450]), що поглибило його сліпий, безвихідний протест: «Він відразу почув себе не чоловіком, а такою ж робучою конякою і страшенна злість, і обуріння засяло у нього на червонім, потнім обличчю» [49, с. 450]. Доведений до афекту, персонаж прагнув будь-що розрядити свою негативну енергію, «собі яку шкоду зробити, або жінку побити, або доньку вигнати з хати» [49, с. 450]. У цю мить йому на очі потрапила дочка, яку він відшмагав батогом тільки тому, що вона, охайно одягнена «панянкою», не захотіла сісти поряд із ним у загорошену, застелену соломою повозку. Батькові було байдуже до її мотивів, він у таку хвилину переживав насолоду садиста, що втратив батьківське почуття: «Лице його налило ся знову тою червоною радістю, руки несвідомо сягнули до батога» [49, с. 451].

Починаючи зав'язку з драматичної, натуралістичної поданої сутички, М. Жук не вдавався до поширених інтерпретацій у дусі народницько-реалістичної прози злиденного життя простолюду в несправедливому суспільстві. Прозаїк, на відміну від Грицька Григоренка, не ідеалізував народні типажі, розкривав їхні грубі, нерозвинені інстинкти, низький рівень

інтелекту, але водночас нікого не звинувачував, нікому не співчував, не закликав до боротьби за свої права, суть якої убогий візник навряд чи зрозуміє. Тільки-но хтось прагнув вирватися з фатального кола безперспективного животіння, утвердитися в гідних людини формах існування, він прирікався не лише на низку жорстоких випробувань, а й на безнадійну поразку. Письменник мав на меті показати фаталізм людського буття на прикладі безіменного персонажа, яка зважилася бути іншою, тотожною справжньому людському й жіночому покликанню, однак скрізь наштовхувалася на глухі стіни нерозуміння та байдужості. Тому так і лишилася нереалізованою особистістю.

Зав'язка непомітно переходить у розвиток дії, коли шокована батьківською наругою дівчина опиняється у знайомій панни, яка не могла їй чимось зарадити. Брутально зневажена батьком дочка вперше збагнула прірву, що розкрилась перед нею, «вона потрапила наче у скажений вир, де крутило її, де витягувало з неї усі фізичні сили, де тягнуло її на дно – страшне і глибоке дно» [49, с. 451]. Прийом антиципації визначив трагічне майбутнє дівчини, подальший розвиток сюжетної лінії.

У комфортній оселі своєї знайомої, потерпіла заспокоїлася, але не вгамувала тривоги. Переживаючи загострення свідомості, вона почала аналізувати те, що сталося, дошукуватися причини, пояснення жорстокого вчинку батька; збагнула, що йому й матері потрібні були її «грубі заробітки», а не сама дочка. Така інтрига зумовлює розвиток дії, що заповнює другий розділ, коли дівчина, захопивши свої речі, опинилася на борту пароплава, щоби дістатися міста Ш. Там вона сподівалася знайти розуміння і захист у свого коханця-адвоката. Простір оповіді заповнений переживаннями пасажирки («Страшений жаль <...> ухопив її за горло і давив спазмами сліз» [49, с. 452]), тому навколишній світ постає крізь призму її свідомості, травмованої вчинком батька, набуває викривленого характеру. Наприклад, пасажери здавалися їй «чудними»: «Вони наче почаділи, вони так хитають ся, а дивує її тільки те, чому вони й досі не попадали на підлогу, щоб змовкнути і

заснути... мертвим сном» [49, с. 452]. Світ перед її «байдужним» поглядом перетворюється на фантазмагорію, коли садки стали «фантастичними», цілуючись із небом, що «робиться темним», будинки стають сірі від «поговорів, які вони пустять у ночі про той поцілунок проміж собою» [49, с. 452–453].

Алогічні асоціації миттю уриваються від пронизливого гудка пароплава, що викликав у героїні жах. Такі несподівані алогічні повороти в травмованій психіці дівчини траплятимуться не раз під час нічного плавання на пароплаві, висвітлюючи симптоми депресії, які різко переходитимуть у збудження, супроводжуватимуться галюцинаціями. Хоча дівчина, опинившись на межі реального й ірреального, не втрачає чуття дійсності, бо сподівається на зміну ситуації, на її покращення, розуміючи, що марно чекати повернення колишніх світлих вражень, які виринули в пам'яті асоціативно, нині ж «все відразу втратило для неї свій принадний колір» [49, с. 453].

У розлозі другого розділі М. Жук зусібіч висвітлює психіку дівчини, яка опинилася на межі існування, чого не помічає навколишній світ. Вона у відчаї намагається віднайти причини непорозуміння між нею і цим світом, хапається за будь-яке, хоч трохи правдоподібне пояснення та знаходить його або в заздрісних жінках («який то поганий і злий народ. Хто перший ткнув на неї пальцем? – жінка. Хто в голос кидав їй слова урази? – жінка» [49, с. 453]), або в батьках із їхніми докорами й наріканнями на постійний брак грошей, відмовою її годувати. Дочка, поставивши рідним людям запитання, «де ж вона буде служити», почула жорстоку відповідь «хоч вночі на вулиці» та вирішила їхати до міста Ш.

Хаотичні міркування і видіння персонажа обриваються то гудком пароплава, що пронизує «її ціле тіло аж до п'ят», то появою невдатного залицяльника, який викликав «гіркий сміх у її грудях», то спогадами про любовний зв'язок із молодим адвокатом «з маленькими, чорними, гостро закрученими на кінчиках вусиками», до якого вона найнялася переписувати папери. Несподівано прояснюється таємниця, що інтригувала читача від

початку оповідання, бо любовний роман із цим персонажем був для дівчини знаковим, дарма що «без слів і барв дихнув на неї знайомий образ» [49, с. 454–455]. Саме він став винуватцем її сердечних переживань і глибоких розчарувань, особливо коли написав їй суперечливого листа, сповненого «переляку» через її життя й одночасно запевнення в коханні до неї.

Інтрига поки що не розкрита, бо дівчина переповнюється іншими думками-«картинами», хоча лист коханця лишається визначальним. Чинячи внутрішній опір неминучому, що може її навіки поглинути, вона виявляє в собі вітальну силу, засвідчену внутрішнім монологом: «І чому мені так хочеться жити, коли знаю, що життя моє таке, як ся ніч, де не видно ні початку, ні краю, а тільки темно і страшно?» [49, с. 456]. Дівчина балансує на екзистенційній межі, не відкидаючи остаточного розв'язання жорстоких випробувань долі («Треба було відразу покінчити з собою і перервати ту кров, що неспокійно рухається у висках, те тіло, що боїть ся холоду... Штовхає мене якась сила, штовхає у проваліє...» [49, с. 456]), однак інстинкт життя ще здатний протистояти абсурду дійсності, навалі фобій: «А я бою ся і хочу жити, жити! Який сором, яке безглузде наоколо...» [49, с. 456].

Отже, дівчину переповнював не страх, а надія, що ледве жевріла в глибинах душі, допомогла пережити людське приниження та перелякане зізнання залицяльника: «Не думайте, що я вас не кохав» [49, с. 456]. Вона нарешті дійшла висновку, який ще потребував підтвердження: «Не думаю!.. та й даремне думати; даремне питати, де не відповідають, даремне шукати там, де нічого немає!» [49, с. 456]. Таким філософським резюмуванням завершується неспокійна «чорна, безпросвітна» ніч уже сонної пасажирки, біля якої «непомітно для нікого сидів її сум і чекав, коли вона прокинець ся, коли знов можна буде шептати їй про свою чорну душу» [49, с. 456].

Третій розділ видається загадковим. У ньому представлено непривабливого прищуватого юнака в убогій кімнаті, який найбільше боявся насміхань, як і його батько – поштовий чиновник, як його рідні, що «дбали тільки про себе, про свої дрібні справи, і цілий світ складав ся у їхньому

розумінні тільки з менчих або більших дрібниць» [49, с. 457]. Автор невимушено підкреслює відмінність духовно багатшої дівчини від цього залицяльника, схильного не бути собою, а здаватися іншим («Не раз він за останні гроші купував собі білі рукавички і потім бігав по місті до втоми, щоб знайомі усї бачили ті рукавички» [49, с. 458]). Наскрізь фальшивий, він сподівався лише на поліпшення матеріального стану, а не на духовне зростання. Іншої мети не мав. Змальовуючи його, письменник заплутує читача, бо несподівано з'явилися два претенденти на любовний роман із дівчиною. Так само викликає підозру діалог залицяльника із товаришем Антоном Миколайовичем:

– Новинка, знаєш, от новинка! – каже, сміючись товариш. – Ти, знаєш, та... поїхала.

– Справді! – кидає він байдуже. – Поїхала. [49, с. 458]

Кульмінацією оповідання став четвертий розділ, коли змучена дорогою дівчина опівночі дісталася-таки будинку адвоката, де її ніхто не ждав. Промовистим, убивчим для неї був діалог:

– Хто там?

– Одчини... Я... Маруся... одчини. «Невже він не одчине, не вже?!»

– До дідька! Я в ночі не приймаю... Коли у вас яке діло, то прийдіть завтра... [49, с. 459]

Збита з пантелику такою відповіддю, дівчина побачила перед собою повну безвихідь, підкріплену метафорою пітьми з її страшною правдою: «Я – край... а за мною глибоке провалле і смерть. Я навчу тебе бути безсоромною поміж соромливими “грішниками”, щоб ти їм казала правду в очі... Не плач, не турбуй ся... моя бідна дитино!» [49, с. 460]. Іронія пітьми, яка зголосилася

бути «мамою» безталанній дівчині, розкриває абсурд буття, у якому вже не місце людяності, підтверджує відкриття Марусі: «Даремне шукати там, де нічого немає!» [49, с. 456]. Перед нею постала порожнеча.

Твір лишається без розв'язки, обривається лише намірами дівчини накласти на себе руки, повторюваними майже в непритомному стані: «Треба скінчити, треба поміркувати і скінчити!» [49, с. 460]. Вона ще лишає за собою шанс «поміркувати». М. Жук, на відміну від А. Тесленка («Страчене життя»), дав час їй отямитися. Разом із тим він не вдавався до моралізування, не втручався в оповідь, не коментував зображених подій, лише показував у художній переконливій формі людські вчинки в буденних та екстремальних умовах виживання у світі абсурду. Він, як й інші модерністи, аналізував людську психіку, залишену віч-на-віч із собою, зі своїми проблемами, відкинуту суспільством, тому опосередковано зображені соціальні проблеми тут виявилися неактуальними. Автор, на відміну від Панаса Мирного чи А. Крушельницького, порушував сексуальні питання досить делікатно, тому що надавав першорядного значення висвітленню жіночої душі в її драматичних і трагічних зламах.

У доробку письменника зберігається й інша мала проза різних жанрів. Серед них привертає увагу «Етюд» [53]. Авторська жанрова ідентифікація є суб'єктивною, довільною, адже цей твір, зберігаючи інтермедіальні ознаки образотворчого мистецтва й літератури, видається ширшим, ніж «поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем подію, картину, настрій» [120, с. 358]. М. Жук відтворює символічну еволюцію людини від народження до її зрілого віку, що властиво було творам реалістів, укладає у своє трактування теми гостро іронічний сенс: висока, духовно означена мета людського існування – недосяжна через лінощі, іноді прикрашені естетичними й гедоністичними машкарами. Тому йдеться, мабуть, про притчу, адже оповідь зведена до повчальної алегорії, побудованої «за принципом аналогії, в якій подвійна фабула підпорядкована моралізаційній частині твору» [121, с. 272].

Справді, очі персонажа символізують бачення або небачення світу, від чого залежить спосіб людського існування – зрячим або сліпим. Усе залежить від внутрішньої настанови, готовності сприймати чи не сприймати світ, діяти в ньому, утверджуватися чи пасивно пристосовуватися до нього, маючи для цього багато вірогідних виправдань. В «Етюдi» розглянуто обидві стратегії. У першому разі активний творчий дух, охоплений неспокоєм, ототожнений зі сміливістю, здатний підкорювати простір, брати міста. Однак парадокс полягає в тому, що досягнута мета, трактована як остаточна межа людських бажань, може стати останньою, поза якою простелиться пустка: «мета досягнена; взяв “города”, переповнив усю істоту тими “городами”, а що далі? Невже обсервувати з дня на день те саме?» [53, с. 47]. Натяк на Книгу Екклезіаста («і немає нічого нового під сонцем». Еккл. 1:9) лише поглиблює скептичне ставлення до мети, що насправді є ілюзорною. Її, відносно, суб'єктивно інтерпретовану, обмежує людська натура, яка, своєю чергою, обмежена інтересами особистого комфорту.

Досягнувши сподіваної цілі, великий «сміливець» неминуче розслаблюється. Спочатку він ліг «подрімати», і такий стан йому настільки «полюбився», що він «поспішав до вечора, як до рідної мами дитина і, заплющивши очі, творив для себе те, чого бракувало в життю» [53, с. 47]. М. Жук брав під сумнів концепції й реалістів, і модерністів, доводив, що явний та уявний світи входять до формули « $1 - 1 = 0$ ». Очевидно, проблема була значно місткішою, адже стосувалася питань людського буття, що обростали різними вигадками, за допомогою яких зледачіле людство одягає свої мізерні думки в естетичні шати, виправдовує злиденне існування: «Я, як злодій, – казав він, – грабую природу на те, щоб у затишку, на самоті, складати мозаїку свого хотіння» [53, с. 48]. Сфальшована й пограбована, вона вже не мала нічого спільного з дійсністю, викликаючи в персонажа ностальгію за втраченими орлами, бо «сучасне використовує момент, прокладає свої шляхи *тепер* і рие носом землю, бо вона мала, і не дивиться на небо, коли жолуді валяються долі» [53, с. 48]. Модифікована тема вірша

О. Олеся «В болоті жаби рай знайшли...» не містить властивого романтикам протиставлення інертної дійсності високим ідеалам, а констатує поширення тенденцій споживацького суспільства, призвідником якого став колишній «просто скалічений», сліпий «сміливець».

М. Жук метафорично обіграє зростання людини: незряча (дитинство) – зряча (молодість, зрілий вік) – незряча (поважний вік). У цій площині розгортається сюжет із філософським підтекстом: живучи у власному затишному міфі, персонаж, якого вже вважали «смертельно хворим», на жодне прохання не міг розплющити очей, бо «запевняв, що розгубить коштовності серед буденщини і стане грубим і нестерпучим» [53, с. 48]. Автор, показуючи такий типаж, характерний для багатьох інтелектуалів, підкреслював, що на цьому світі немає нічого досконалого, абсолютного, що підміна дійсності будь-якими суб'єктивними формами тотожна втраті зору, тобто бачення того світу і себе в ньому справжніми. Тому притча «Етюда» зведена до відповіді на запитання, як треба або не треба чинити в ситуації, яку пережив неіндивідуалізований, типовий персонаж твору, що мав багатьох реальних прототипів. Який варіант вірогідніший – вирішувати читачеві.

Психологічна новела-настрій «Смуток» [66] не має фабульної основи. Вона побудована на рефлексії персонажів, на нездоланному ними стані депресії. Чоловік і жінка настільки заглиблені в себе, що не можуть чути одне одного і навколишній світ, який їх дратує. Персонаж намагається збагнути причини меланхолії жінки, однак не може того зробити через закомплексованість. Тому між обома співрозмовниками пролягає смуга відчуження, якої вони не можуть визнати, адже вважають себе подружжям. Проте між ними немає нічого спільного. Вони існують як поза лібідозною, так і поза сублімаційною природою людини, їх не цікавить ні тіло, ні душа. Простір між ними і в них самих заповнює порожнеча, відтінена безмежним смутком, джерелом якого стала жінка. Не знаючи своїх бажань, вона перейнята заздрістю до інших, трактуючи їх злими істотами.

Її негачії охоплюють і чоловіка – персонажа й оповідача. Не розуміючи

джерел депресії дружини, він незграбно намагається її заспокоїти, але наражається на різкий протест і зрештою поринає у спогади, які виявляються ілюзією, особливо обурюється веселощами за стіною, чужими йому радісними емоціями незнайомих людей. Вловлюючи дівочі голоси й голос якогось добродія, співи, стогін роялю під невмілою рукою, персонаж змальовує у своїй хворобливій, роздратованій уяві метафоричні картини, коли «навіть бездушні меблі підлягають загальному настрою і немилосердно стукають по підлозі» [66, с. 49]. Піднесений настрої «втомленої публіки» за стіною він трактує як миттєвий акт, від якого невдовзі лишиться «попіл», не поділяє веселощів за стіною не тому, що не може бути їх учасником, а тому, що залежний від них. У таку мить йому здається, що причиною подружніх непорозумінь і відчуження стає світ, напоєний сміхом та радістю, миттєвою гармонією, якої бракує подружжю.

Персонаж сподівається, що стосунки між ними налагодяться, тільки-но в дружини «зміниться голос», й одразу «вибухне вогонь бадьорий, з'явиться порушена гармонія» [66, с. 49]. Однак притлумлює підсвідомі імпульси, бо розуміє, що цього не станеться, тому що жінка, заповнена нестерпною депресивною меланхолією, перетворилася на суцільну хворобливу істоту, яка заражає своєю недугою навколишній світ. Чоловік прагне знайти причину таких метаморфоз, уподібнює дружину до склянки «з чистою, кришталевою водою, куди випадково трапили якісь фуси і осіли на дні у вигляді білястого туману. Доволі комусь ледве доторкнутись або зробити самому якийсь незручний рух, як туман починає тягнутися вгору і затемнює собою всю воду» [66, с. 50].

Виявляється, що персонаж, ідеалізуючи жінку, прагне знаходити причини її неврозів не в ній, а в зовнішніх подразниках і чинниках, які стали її внутрішньою проблемою, несумісною з тонкою, делікатною, вразливою жіночою душею. Такі міркування спонукають його до «філософських» узагальнень: «Життя такої людини – вічна обережність перед тими внутрішніми фусами, а коли не обережність, то в перспективі якась дика

неясність, вічно важкий стан незрозумілої тривоги» [66, с. 50].

Аналізуючи психічний стан дружини в суцільному депресивному настрої, оповідач доходить висновку, що вона не здатна «до здорового життя, а властиво не самого життя, а лише окремих його проявів і то більше таких, що не мають найменше змісту» [66, с. 50]. Однак у своїй психоаналітичній студії персонаж, обмежившись констатацією симптомів жінки, не вдається до їх деталізації. Його влаштовує натяк, тому що думки про діагноз дружини несподівано викликають у нього сором, тому що «усе те, що було для мене певною красою, – раптом починає освітлюватися з другого боку... Обіймання, ночі, поцілунки...» [66, с. 50].

Усвідомлюючи безвихідну, «безпорадну» ситуацію, у якій опинився, персонаж на мить збагнув, що його «охоплює холод <...> за якийсь невідомий злочин», однак обірвав небезпечну думку, посилаючись на «одчай якоїсь фізичної перевтоми» [66, с. 50]. Назвати речі своїми іменами йому страшно, тому комфортніше бути зі своєю ілюзією, навіть при усвідомленні: «Те, що я кохаю, одмінилося і зникає од мене, – лишилося тільки якесь важке непорозуміння» [66, с. 50]. Очевидно, він і далі намагатиметься дотримуватися подружньої повинності, терпітиме дружинині маразми і нарікатиме на те, що світ поза ними – прекрасний, тільки недосяжний: «А за стіною веселі звуки, а радше крикливі, – якось до болю вражають слух» [66, с. 50].

Письменник порушив актуальну проблему *fin de siècle*, що полягала не лише у хворобливих рефлексіях перевтомлених, виснажених цивілізацією індивідів, а й у кризовій тенденції декадансу в мистецтві, появі персонажів з «отрутою в крові», з присмерковими настроями меланхолії та свідченням безмежної депресії. Це було властиве творам «Блакитна троянда» Лесі Українки, «З теки самовбийці» П. Карманського, «Memento» В. Винниченка, «Андрій Лаговський» А. Кримського, особливо прозі О. Плюща, Н. Кибальчич, однак М. Жук лишав проблему «смутку» і без суїцидних патологій, і без сюжетної розв'язки.

«Смуток» навіть не має своєї кульмінації, лише заповнюється потоком думок, що може нескінченно тривати після стислої експозиції та зав'язки, указуючи на безвихідь, безнадійність депресивного животіння персонажів. Однак автор ніде не вдавався ні до гумористичних, ні до сатиричних засобів зображення, хоча володів ними на професійному рівні. Письменник мав іншу мету – показати через можливості підтексту, у яку прірву може загнати себе людина, обираючи життя без життя, указати на цей небезпечний симптом суспільства *fin de siècle*.

В архівах М. Жука збереглися незакінчені рукописи різножанрової малої прози. Зокрема ескіз «Про короля» [65] містить іронічну характеристику праці правителя, який упродовж року щомісяця займався «важливими» справами: замовляв одяг, рахував зорі, наказував очищати парк від снігу, захоплювався квітами, починав війну й відпочивав від неї, наказував читати книжки, влаштовував забави в палаці, полював, курив люльку, судив людей. Настрій етюд «Тюльпани» [72] на два розділи побудований на контрасті мальовничих морських краєвидів й острівного замку чарівника Абу-Зорима. Єдина його втіха – тюльпани. Твір привертає увагу пейзажною замальовкою, у якій помітна рука художника-колориста. Автор не обмежується лише фарбами, що поєднані зі звуковими враженнями, витворюючи стереоскопічне бачення мариністичної картини: «Білогриві хвилі плюскають об чорні скелі невеличкого острову, розбиваються і знов одбігають назад. Плачуть морські птиці на прибережному камінні, сідає сіль на рослини і вони чахнуть під блискучою лускою соляного покриву» [72].

М. Жук, утілюючи у власній творчості синтез мистецтв, мав уявлення про сутність художньої дійсності, якою він жив. Таке уявлення відповідало концепції раннього модернізму, заснованій на принципах естетизму.

Разом із тим у доробку М. Жука є також сатирична мала проза, написана в дусі А. Чехова, із дотриманням стильових ознак реалізму. Український прозаїк використовував різновид комічного для «осудливого, дошкульного висміювання потворних явищ» [121, с. 368], тому обирав

персонажі, які втілювали в собі антиідеал. Таким, зокрема, став Сергій Іванович Срібний – персонаж оповідання «З наказу губернатора» (Чернігів, 30 травня 1911 р., уперше опубліковане в одеській газеті «Муза» 18 і 25 грудня 1992 р. С. Лущиком і О. Яворською) [54]. Не зловживаючи гротеском, гіперболою, літотою, пародією, що властиві жанру, письменник у реалістичній манері висвітлив полохливого працівника міського ломбарду, який навіть своїй тіні боїться, у незвичайній для нього ситуації, яка викликала в нього шок. До його квартири за наказом губернатора поліцмейстер випадково привів лютого пса, гадаючи, що помешкання належить ветеринару, – він переплутав імена та по батькові власників житла.

Поклавши в основу сатиричного сюжету анекдотичну фабулу, прозаїк у реалістичному аспекті неквапно оповіді розкрив перипетії потрясіння Сергія Івановича, аналогічні, у його переляканій уяві, зі світовою катастрофою. Зав'язка розкриває нам по-буденному банальну ситуацію, коли слухняний поліцмейстер наказує кухарці, «товстій, кремезній бабі», поселити лютого пса, до якого ставиться з підкресленою поштивістю: «так што злий... і тільки мене знають...» [54, с. 119]. Жінка не викликає в нього жодної поваги, тому він звертається до неї першим-ліпшим іменем – Дунічка, хоч та й назвалася Горпиною.

Прийшовши додому, господар, як годиться в такому разі, обурився, лаяв не тільки собаку, поселеного в його кімнату на чотири дні, а й самого губернатора, які зіпсували йому помешкання і триб життя. Тільки у своєму помешканні й тільки слухняній кухарці він, будучи знервованим, міг сказати «сміливі» слова, що звучать невідповідно до його реальних можливостей і волі: «Іди ти до сто чортів з твоїм губернатором... Я сам у себе губернатор у хаті... То тільки він тобі страшний а мені он що... і Сергій Іванович зробив коліном такий рух, наче викидав з хати настерного шевця. – У, морда!.. з презирством закінчив він до Горпини і спокійніше додав: “Давай обідати!”» [54, с. 120].

Репліка «Давай обідати!» – безперечна знахідка М. Жука, за її

допомогою передано справжню суть Срібного, який ніколи не зважиться відстояти свою гідність, скільки б не нахвалявся: «Ти думаєш, що твій губернатор не заплатить мені за твої збитки... ого-го-го... Фіу!... свиснув він. Знаємо... Бачили... Не налякаєш мене, що двацять чотири години... Я чоловік!... Чуєш ти анахтема, що я чо-ло-вік...» [54, с. 121].

Колізія набула комічно фарсового смислу не тільки тому, що персонаж сконцентрований на чиноповажанні, а й тому, що він із дитинства боявся собак: «Часто постерігали товариші на якійсь безлюдній вулиці Сергія, коли він спинявся за кілька дворів перед випадковою собакою і чекав щасливої хвилини або якогось дорослого, щоб разом з ним поминути страшливого ворога» [54, с. 122]. Автор іронізував, що «досі він полишився тим самим малим хлопцем і так само стерювався, коли зустрічав злого пса» [54, с. 122].

Ситуація для завідувача міського ломбарду, у якій він опинився не з власної волі, була нерозв'язною: «Ще як би се не губернатор прислав – можна було б покликати двох – трьох людей і поспекатися таким чином небажаного пасажира... А попробуй ти губернаторського собаку вигнати з хати?.. Попробуй!..» [54, с. 123]. Єдине, що він зважився робити, – завалити двері речами, навіть всією брокгаузівською енциклопедією, аби собака не вирвався з кімнати. Хоча, осмілівши, він згодом почав дражнити зачиненого пса, знаючи, що той йому не зашкодить, із розпачем перераховував розбиті й пошкоджені речі.

М. Жук добре знався на психології, на здатності людини бути паралізованою або афектованою, на особливостях психологічного часу, дуже точно переданого у сприйнятті чиновника: «Години тягнулися повільно і кожна хвилина, здавалося, підстерігала його, щоб викинути таку штуку, од якої страшно було б поворухнутися» [54, с. 123]. Сергій Іванович, не знайшовши жодного виходу з пастки, яку йому поставив поліцейський, намагався докликатися до Горпини як до свого порятунку. У таку мить він уявляв себе месником, посилався на «принцип» карати за нахабність. Жінка спочатку не зрозуміла справжніх намірів господаря, що викликало кумедний

епізод.

Дезорієнтований у своєму убогому часопросторі, Срібний так і не пішов до «гостиниці», заночувавши на ослоні кухарки. Випавши зі звичного темпоритму, персонаж не міг належно працювати у своєму ломбарді, робив помилку за помилкою, сварився з відвідувачами тощо. Нарешті йому спала рятівна думка: самому піти до губернатора й дізнатися, «нащо він прислав до нього собаку». Однак Сергій Іванович не міг зважитись. Йому ввижалося, що «видає губернатор наказ, щоб половину города вигнати на поле... І що ж – згожується його фантазія – і вижене... поки там те або друге, а ти собі висидиш серед степу... під зоряним небом...» [54, с. 124]. Срібний не може пояснити, чому в його збудженій уяві змалювалася така картина, хоча вважає її цілком мотивованою, бо будь-який наказ губернатора не підлягає сумніву чи обговоренню.

Тож, за припущенням головного персонаж, собака в його оселі опинився закономірно. Усі обурення, усі сміливі проєкти виявилися емоціями, фікцією, тільки-но поліцмейстер, приязно всадивши Сергія Івановича на стілець, пояснив йому помилку, навіть вибачився перед ним. Головний персонаж іще раз виявив своє нікчемне єство, вважаючи, що начальство приймає його належно, як поважну людину. Неадекватна поведінка персонажа проявилася не тільки в його несподівано голосному сміхові, а й у запопадливості перед владою: «Перекажіть його превосходительству, що ніякого клопоту не було... Я, навпаки, дуже люблю собачок... Так воно, знаєте, приємно!.. Я уже кілька літ збираюся придбати для себе...»[54, с. 128].

Белькотіння чиновника, очевидно, набридло поліцмейстерові, який наказав городничому забрати пса з помешкання спантеличеного Сергія Івановича. Головний персонаж почувався спустошеним після цієї пригоди, «якось принижений, мовчки засів у ломбарді за велику книгу і цифри закрутилися у його перед очима» [54, с. 128]. Автор не виявляє ні жалю, ні співчуття до нього, до його жалюгідної постаті. У ній немає нічого

трагічного, тому що персонаж просто сприйняв ситуацію безглуздя. Така сатира не викликає сміху, вона – надто серйозна.

Оповідання «Пісменник» (так в оригіналі) з'явилося 1913 р. [63]. У в'їдливій формі карикатури розкрито потворний портрет псевдоінтелігента, псевдоінтелектуала, внутрішньо порожнього індивіда, який, прикриваючись маскою добропорядного громадянина, паразитує на благах цивілізації. Він настільки привчив оточення бачити свою персону іншою, що ніхто не здогадувався про його справжню суть. М. Жук навмисне дотримується інтриги до кінця твору, коли антигерой нарешті сам зніме маску. Стає зрозумілим, скільки іронії вкладає автор у назву оповідання, свідомо спотворивши слово «письменник», бо йдеться про порожній знак, що не має нічого спільного з творчою особистістю. Ця інтрига формує сюжет оповідання, зумовлює його композицію, що складається з епізодів-зустрічей персонажа з представниками міської влади.

Експозиція твору знайомить читача з «колеритною» «життєвою галереєю» панівної верстви, яка має ознаки непорушної ієрархії. Її очолює дебела «фігура губернатора настільки плястична, що просто “з рами вилазить: дивиться на всі боки”, – по влучному виразу людей, які певні, що добре знають малярство» [63, с. 130]. Нижчі рангами сановиті постаті, подані без характеристик, сприймаються як емблеми «натурального добору» без людських ознак: «парахвіяльний архієрей», віце-губернатор, начальник жандармського правління, «нарешті й начальники різних канцелярій». Вони лише своїми титулами вирізняються з вуличного загалу. Його представляють «потокі кокард, одноманітні одяги, зроблені по виробленій урядом програмі з особливими ознаками для кожної канцелярії окремо: в такт руху митляються на руках білі рукавички і все це нагадує переходящі магазини готового одягу...» [63, с. 130].

Знеособлене провінційне місто символізує імперію, що не має «ні лиця, ні виразу, усе те затемнено полиском оправи на костюмах, гудзиками, шпадами, шаблями, острогами та іншими ознаками людської гідності» [63,

с. 130]. Воно запопадливо схиляється перед губернаторським фаетоном, крім деяких городян, що належать до низького соціального стану на зразок переляканого єврея, який «хапливо скидає котелок перед блискучим коритом, заміщується в натовпі на хіднику й просовується повз стіни домів, щоб не звертати на себе ласкавої уваги...» [63, с. 130].

На тлі такого маріонеткового видовища з'являється головний персонаж сатиричного оповідання. Він, представник місцевої преси, репрезентований у саркастичному смислі як «іберменш» (нім. – надлюдина), змальований скупими, досить точними колористичними і смисловими мазками: «Лице, наче жовтястий лайковий капшук, без ніякої рослинності, як не вважати маленьких колодочок над верхньою губою. Він рахує себе за пісменника і дуже щасливий з тої назви. “Пісменник” носить пальто модного крою, чорний котелок і пенсне на вутячому носі. Мабуть він дуже короткозорий, бо крізь поменьшаючи шкла пенсне, його й так маленькі очиці, – видаються ще менчими. Волосся на голові довге й м'яке – “коліру каштанового”, як позначає жіноцтво, – а на малому пальці правої руки перстень з палаючим серцем, на тій же руці і срібний браслет, що дзвонить дощочкою з написом “сувенір”» [63, с. 130]. Інфантильний, жінкоподібний тип не може бути собою, тому він здатний лише здаватися. Щоби привернути увагу, він прикрашає себе різними предметами, які символізують певні людські статуси, відсутні в нього: пенсне – інтелект, котелок – вищий світ, срібний браслет – достаток.

Автор іронізує, указуючи на «доповнення» до карикатурного портрета. Зображений на ньому персонаж намагається приховати свою неповноцінність, заретушувати хоча б символічно свою жінкоподібну натуру, тримаючи «хлист з голою, вигнутою до гори животом жінкою на держальці» [63, с. 130]. В оповіданні наведена ще одна деталь, яка про людське око засвідчує фахову приналежність персонажа, – «в кешенях пальто повстромляні різні газети, притиснені жовтими палітурками блокноту» [63, с. 131].

М. Жук не задовольнився таким, схопленим оком художника, портретом недолугого, але надто амбітного персонажа, подаючи кумедний, характерний штрих дволикого холопа в модерному костюмі: «Коли гарна погода, то голову “пісменник” держить до гори, а коли настерно хляпає дощ і зливає мокрим благородне обличчя, то він тоді граціозно схиляє її до долу, поступаючись тільки непереможній силі самого “превосходительного” неба» [63, с. 131]. Тому подвійне ставлення до дійсності в нього цілком умотивоване. Він пихатий зі знайомим писарчуком, із якого не має жодної користі, але «кланяється тільки поважним урядовцям, а останнім, коли вони того побажають, салютує по воєнному, злегка доторкуючись до країв бриля» [63, с. 131].

Інстинкт вигоди змушує головного персонажа вибірково ставитися до співрозмовників, залежно від того, чи дасть розмова йому користь, мимоволі набивати собі ціну, спостерігаючи реакцію оточення на свою поведінку. Такий симптом називають нарцисизмом. Однак «пісменник» не обмежувався інтроспективним замилюванням своєю персоною, а прагнув мати з того зиск. Він ретельно приховував свої вади, які проявилися ще в дитинстві, зокрема «у другій клясі духовної семінарії», звідки його вигнали за крадіжки. У нього змалку сформувалися заздрість і ненависть до кращих, до сильніших, якими були вчителі, що нині запобігають перед ним, тішачи його дрібне самовдоволення.

Життя пристосування привчило його грати ролі компетентного знавця преси, літератури, нового для початку ХХ ст. кінематографу. Вдаючи із себе «глибокодумну та розкидливу людину», він навіть заходить до зали по-особливому, уявляє не раз переглянутий, уже набридлий фільм із мелодраматичною фабулою. Щойно куплена газета його не цікавить, на відміну від галасливої «кумпанії», яка ввійшла до зали.

М. Жук як художник зобразив у манері реалістичної жанрової картини груповий портрет – офіцера стражників із жінкою, поліцейстера, «прилизаного студента у щільно застібнутому сюртуці з надмірно

викладеними ватою грудями», двох панночок «в узеньких спідницях і в таких же візитках» [63, с. 132]. Змальовуючи дівчат, автор не стримався від легкого сміху, підкреслюючи невідповідність одягу їхній зовнішності, що спотворювало дівочу вроду: «...по середині стиснений, опуклий зад, ще вище конус, вершечком у низ і в кінці знесилена, роззявлена паща одяжі, над якою переможно сміється не проглинута голова у великому капелюсі» [63, с. 133]. Така деталь розкриває мислення художника-модерніста, що розкладає візуальну картину на геометричні примітиви. Описані люди, як інші персонажі, намагалися не бути, а здаватися, тому своєю зовнішністю й поведінкою викликали комічний ефект, як собачка, яка гавкає, якщо до неї послаблюється прихильність її господині.

Зовнішні характеристики персонажів, що мають психологічні нюанси, не завжди помітні для стороннього ока. Привертає увагу потрійна група офіцера з дружиною, який удає із себе турботливого чоловіка, і закоханого в неї студента, який кружляє навколо неї. Їй, певно, подобається така гра у присутності чоловіка, до якого вона ставиться зневажливо. Натомість «жінка ласкава до студента: вона голосно сміється на його тиху промову й що разу піднімає голову до гори, заголюючи тілисту, білу шию, заплющує очі і, наче чорний птах крилами, майне при тому великим страусовим пером на капелюсі. Од того руху у неї спадає з рамен футряна горжетка, яку студент граціозно повертає на місце разом з тим наближаючи й свою голову до самого бюсту свавольної жінки» [63, с. 134].

М. Жук словами передав те, що він міг би зробити олівцем. Ескіз справді вийшов переконливим. Невипадково головний персонаж обрав для спілкування цей гурт. Добре обізнаний із тонкощами комунікативної практики, «пісменник» знав, що розмову можна і треба розпочинати з будь-якої безневинної, навіть невідповідної ситуації інформації. На байдуже запитання опасистої дами про новини в місті він не знайшов жодної відповіді, крім чуток про приїзд архієрея. М. Жук підкреслив удалий нюанс реакції персонажів на новину. Жінка, аби підкреслити свою відмінність від

набридливого «пісменника», не тільки відповіла з притиском «се вже нам відомо...», а подумки прокоментувала його присутність, що зіпсувала любовний флірт: «Сей ідіот <...> сповіщає про те, про що сам довідався од надзирателя...» [63, с. 135]. Проте вона не припиняла цього загравання на початку та під час перегляду фільму, викликавши в студента відчуття душевного сум'яття і невдоволення жінкою, яка, на його думку, насміялася над ним.

М. Жук у стислому обсязі оповідання навів два різні портрети персонажів. На відміну від повного сил і темпераменту офіцера, який лише знічується перед дружиною, поліцмейстер постає мальовниче непривабливим, ніби на рисунку, нашвидкуруч замальованому олівцем і ледве пожвавленому фарбами: «Рот у його по старечому напів открится, як очко у вулику, і там притулилися почорнілі, зруйновані зуби. Це було подібне на дірку в стіні, що роблять на електричні дроти, з губатою фарфоровою вставкою. Лице у поліцмейстера сухе і жовте, з міцно напнутою шкірою і з безбарвними очима. Воно дуже нагадує своїми зморшками шматок швейцарського сиру, що розрізаний сильно пощербленим ножом. Низько пострижене сиве волосся і шорсткі нафарбовані вуса, наче прикрашають гарніром сирний шматок лица. По зросту він дуже нагадує ринву з оцінкового заліза» [63, с. 136].

До фільму «пісменник», як і глядачі, був байдужий. Тому він шукав цікавіший об'єкт, яким став сонний п'яненький урядовець: «Постава його, як мішок з картоплею, важко засіла у м'яке крісло. Спав він сумлінно, хропів і присвистував» [63, с. 136]. Утішений своєю «знахідкою», головний персонаж відразу сприйняв її за сенсацію, вимагаючи від публіки аналогічної рецепції. М. Жук знову підкреслив важливу деталь «пісменника», який прагнув засвідчити свою близькість хоча б до поліцмейстера Іпполіта Платоновича, «прилипнути хоч би шматочком болота до всевладного чобота» [63, с. 137]. Головний персонаж постійно «чогось старанно метушився», прагнучи бути в центрі публіки, «поклав важно ногу на ногу і обертався, наче приймав

діяльну участь у розмові з усіма» [63, с. 137]. У наступному реченні автор уточнив: «Все то він робив на позір, для інших...» [63, с. 137]. «Інчими» для нього стали гімназисти, які, на думку «пісменника», помітили «його близькість до дійсного... “До якого дійсного?” – питав він у думці себе. “Та от... до сих людей, до офіцера, поліцмейстера. Вони тільки тепер і дійсні... решта – смердячі каганці перед електричним ліхтарем”» [63, с. 137]. Йому навіть сподобався власний образ, у якому, до речі, відбито і його самого, його потворну душу.

Не додивившись фільм, не доспостерігавши флірт жінки зі студентом, «пісменник» демонстративно покинув глядачів, посилаючись на те, що йому «треба, знаєте, в редакцію... Хроніка...» [63, с. 137]. Насправді він не мав жодного бажання йти до редактора, який обов'язково редагуватиме його допис-компіляцію з різних газет, викреслюватиме його власні думки, «сам допише ще гіршу дурницю, а потому й ділеться <...> зі мною гонораром» [63, с. 138]. М. Жук лише одним штрихом розкрив справжню суть журналістики, схильної дезінформувати, обманювати читача.

Можливо, то був єдиний момент «прозріння» головного персонажа, який настільки зжився зі своєю підлою натурою, що вже не міг змінити себе: нарешті розкрилася справжня інтрига оповідання – виявляється, «пісменник» «підпрацьовував» стукачем у жандармерії: «Він витягнув з кешені блок-нот і тут же при світі електричності проглянув кілька прізвиськ учнів фельшерської школи і гімназистів-“політиків”. “Тільки не пам'ятаю цієї адреси” – промайнуло в голові проти одного запису. “Дурниця, знайдуть...” заспокоїв він себе» [63, с. 138].

Незважаючи на різні загравання з тими, хто був наділений владою в місті, персонаж ні на мить не забував основної мети свого існування, викладеної у фіналі оповідання: «пісменник» «тільки вираховував, що можна дістати за відомості про політичних у жандармському правлінню» [63, с. 138]. Нарешті всі маски було знято. Персонаж виявив власну суть, сформовану суспільством антицінностей, антигероїв, потворних суспільних

ієрархій, де відбувалася гра у здаватися, а не бути собою. Очевидно, бути собою мали «політичні», лише згадані в оповіданні, трактовані як небезпека для всієї соціальної системи. Ревним її охоронцем став персонаж, але – не для ідеї, до якої не мав жодних симпатій, а для власної користі. Попри те він спотвореним словом «пісменник», як і своїми вчинками, дискредитував поняття «письменник». М. Жук, зображуючи свого антигероя, указував на небезпечні тенденції деградованого суспільства. Його несмішна, навіть жорстока сатира була на часі, однак прозаїк не зміг розвинути цю рису свого літературного таланту.

Мала проза не обмежувалася тільки оповіданнями, іноді близькими до новел, а й охоплювала інші жанри, що переважно вважаються межовими. До них належить нарис, яким послуговуються і в літературі, і в журналістиці. Він, орієнтований на життєву достовірність зображення, привертає увагу читача описом фактів, реалій, подій навколишнього світу, а не фантазій. Оповідання може будуватися на авторській уяві, домислі й вимислі. І все ж між ними є чимало спільних ознак.

Недарма письменники раннього модернізму називали твори своєї малої прози нарисами, як, наприклад, «Valse melancholique» Ольги Кобилянської, хоча йшлося про велике оповідання або малу повість. І. Денисюк, зважаючи на довільну практику ідентифікування творів раннього модернізму, припускав, що письменниця брала до уваги не «розмір» малої прози, а «спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв» [27, с. 177]. Нарис, близький до оповідання чи новели, «позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії» [27, с. 96].

Така тенденція притаманна і публіцистичній прозі М. Жука. Його нарис «І. С. Нечуй-Левицький», уперше надрукований у журналі «Київ» 1988 р. [56], містить невігадану життєву ситуацію з конкретними реальними деталями Києва початку ХХ ст., на тлі яких розкриваються риси характеру прозаїка, який проживав у цьому місті.

Разом із тим спосіб викладу переповнений яскравими тропами, стилістичними фігурами, своєрідним живописанням, властивим художнику. Оповідь має інтригу, приховану в розлогій експозиції та зав'язці, несподівані сюжетні повороти, невиразну розв'язку. Головна мета автора – розкрити внутрішній портрет І. Нечуя-Левицького, не виходячи за побутові рамки. Тому він написав побутово-психологічний нарис, у якому стерті межі з оповіданням. Сам перебрав на себе роль учасника подій, персонажа й наратора, який формує оповідний простір.

На початку твору констатовано достовірні факти знайомства М. Жука з І. Нечуєм-Левицьким в оселі прозаїка – на Пушкінській вулиці біля театру Бергоньє. Читачам початку ХХІ ст., які переживають майже столітню історичну дистанцію з Києвом тих літ, цікаво буде дізнатися, що будинок відомого письменника стояв у невеличкому садку в центрі міста. Оповідач із насолодою малює цей затишний закуток, у який він, маючи намір писати портрет І. Нечуя-Левицького, потрапив погожого осіннього ранку: «Садок був маленький, але чепурний і добре доглянений. <...> Серед садка ріс великий каштан, навколо стовбу[ра] якого, чотирьохкутником, були зроблені решітчасті, помальовані зеленою фарбою лави. <...> Кілька кущів троянд – майоріли квітами і полискували крапельками роси. Росою були вкриті і нагідки, і чорнобривці, і ситі кущі квасолі, що вогневими квітами сміялися серед круглого листя» [56, с. 153].

Розлогий фрагмент можна сприйняти за майстерний ескіз чи замальовку, що могла б існувати й поза нарисом, як було заведено в ранньому модернізмі, але він виконує важливу смислову й композиційну функцію. Означення садка «чепуренький», захоплення ним («Мене вражила чистота й охайність цього зеленого кошика» [56, с. 153]) викликає асоціації із земним раєм, невід'ємним від української художньої картини світу. Однак таке філософське узагальнення перебуває на другому плані сюжетної лінії нарису, де визначальна роль відведена головному персонажу. Перше знайомство з ним утверджує думку, що він є гармонійною ланкою мальовничого саду: «Це

був сухенький чоловічок, з акуратно підстриженою сивою борідкою і так само акуратно зачесаним волоссям на голові. Одежа на ньому була теж акуратна, темно-сірого кольору» [56, с. 153]. Аналогічна чистота панувала в його скромній кімнаті, оздобленій портретом Т. Шевченка роботи І. Крамського, заповненій книгами, «у міру» потрібними меблями та квітами у вазах, на чистих серветках.

Зовнішність письменника, підкреслена тричі у двох реченнях означенням «акуратна», відображає внутрішню суть цієї особистості, схильної не тільки до порядку, а й до педантичності, яка дивувала сучасників. Клуб «Родина» мусив досвятковувати ювілей І. Нечуя-Левицького, тому що він, ретельно дотримуючись режиму, відкланявся перед десятою годиною. Те, що для «звичайних» людей було дивацтвом, для письменника – правилом. Очевидно, тому покоївка по-доброму іронічно називала його, літнього чоловіка, паничем.

Однак І. Нечуй-Левицький не являв собою раціоналіста. Емоційно стриманий прозаїк мав багату душу, переповнену життєвими імпульсами, що оповідач передає лаконічними фразами, схожими на штрихи художника: «Лице все у зморшках, і серед пухнастих брів блискали гостро помітливі очі» [56, с. 154]. Між гостем і господарем, які відразу відчули спорідненість душ, виникло порозуміння. Оповідач мимоволі почувався в господі І. Нечуя-Левицького «своєю людиною», без жодних комплексів. Молодий М. Жук виповнювався гордістю, що він має справу з великим письменником, який сприйняв його як рівного собі.

Спостереження художника поглибилися наступного дня, коли він почав працювати над портретом І. Нечуя-Левицького. Робота М. Жука супроводжувалася жвавою інтелектуальною розмовою про сучасний літературний стан, про мистецтва, про життя. Цікаво подана ситуація із читанням віршів М. Жука, із тим, як їх сприйняв та оцінив відомий прозаїк, який не вдався до менторства. Помічаючи їхні вади, він тактовно перевів міркування на культуру мови, без якої, на його переконання, письменник не

може відбутися. Прикладом високого лінгвістичного досвіду є народна творчість і народна свідомість, відображена в багатій символіці, зокрема у вишивці. І. Нечуй-Левицький захоплювався І. Їжакевичем та А. Ждахою, які «дуже ловко» інтерпретують її, та критикував М. Жука, який «вишиванку за мною зробив по-чудному». Розмова співбесідників торкалася тонкощів вишивання гладдю і хрестиком, на таємницях яких письменник добре знався. При цьому прозаїк, як прихильник реалістичного стилю, тактовно висловлював свої критичні зауваження і щодо портрета авторства М. Жука.

Розкриваючи душу свого персонажа, оповідач був вражений непередбачуваністю його інтелекту. З вишивки розмова перейшла до теми мови, тому що їх єднає культура національного життя, яка не визнає дисонансів, часто принесених збоку. Вони, на думку І. Нечуя-Левицького, представлені матюками, властивими росіянам. Письменник не був пуристом, сприймав українців такими, якими вони є, не ідеалізуючи їх: «Наш народ по своїй натурі любить дотеп і теж не завше викидає з пісні слово. Але це зроблено з тактом» [56, с. 154]. Прозаїк продемонстрував слухність власних міркувань еротичною піснею «Весілля, весілля...», яку заспівав, акомпануючи собі на роялі, а потім виконав ще кілька народних пісень в обробці М. Лисенка.

І. Нечуй-Левицький у стислому нарисі постав багатограним інтелектуалом із тонким естетичним чуттям, із глибоким розумінням народної онтології, представлені в мові й пісні, з умінням бачити істотні риси літератури та інших мистецтв. Однак ніде він не дозволяв собі виходити за межі ладу, який сам же і створив. Змальовуючи нетрадиційний, внутрішній, позбавлений глянцю портрет класика літератури І. Нечуя-Левицького, М. Жук поважав делікатність своєї «моделі», лише постійно звертався до означення «акуратний», щоб, приховуючи легку іронію, підкреслити душевну культуру прозаїка-реаліста: «Несподіванок бути не може, бо все його теперішнє життя йде, як годинник. І він у всьому акуратний, до годин. Акуратний до анекдоту» [56, с. 155].

Спогади – мемуарні твори з «описами давніх подій, учасником чи свідком яких був автор», відтворенням портретів окремих людей «з використанням відповідних композиційно-стилістичних засобів, біографічних та автобіографічних даних, нотаток, щоденників тощо» [121, с. 427]. Такій дефініції відповідає спогад «Погасле світло», друкований у «Літературно-науковому віснику» і передрукований у виданні «Спогади про Михайла Коцюбинського» (1989), хоч він і не має ознак нотаток зі щоденника [64]. Він містить факти з життя письменника, свідком яких був М. Жук. Автор чітко усвідомлював свою настанову, маючи на меті не подати вичерпно «усі сторони духовної організації нашого художника слова», а розповісти лише те, що оповідачу як свідку відомо «з його життя у стрічах моїх з ним» [64, с. 191].

М. Жук не відкидав суб'єктивних суджень, неминучих у будь-якій оповіді, констатує: «Це будуть мої особисті враження з запису того, що одержав мій мозок» [64, с. 191]. Намагаючись бути якомога об'єктивнішим, він сподівався, що його «сторінка» долучиться до «праці, яку покладе історик нашої літератури на розуміння так передчасно погаслої для нас творчості» [64, с. 191]. Трагічна подія з життя М. Коцюбинського стала частиною життя художника, який створив портрет прозаїка, розгортаючи його в композиційних рамках свого твору, що відповідають структурі оповідання. Воно багате на тропи, стилістичні фігури, властиві малій прозі, й може ідентифікуватися як портретний мемуарний нарис.

Спогад М. Жука, присвячений Вірі Устимівні, дружині М. Коцюбинського, має документальну основу, наповнену спостереженнями свідка, якому не треба вдаватися до вимислу і домислу. У ньому описано події останніх тижнів життя М. Коцюбинського. Експозиція твору констатує реальний факт: «Я малюю його портрет...» [64, с. 191]. Речення містить інтригу, закладену в займеннику «його» і трьох крапках. Натяк розкривається в наступному реченні: «Михайло Михайлович сидить проти мене на підвищенню і розповідає свої плани, своє враження від прочитаних книжок»

[64, с. 191]. Відомо, що М. Жук написав кілька його портретів (1907, 1909). Усі вони різні, бо зображали письменника у відмінних психічних станах. Коли перша робота висвітлювала артистизм вишуканого естета, то друга, написана олією, про яку згадує М. Жук, відтворювала психічну напругу портретованого, який знав ціну стражданню, переживав не тільки за своє підупале здоров'я, а ще більше за «діяльно-громадське життя і загально світові болі, а головне занепад свого рідного краю» [64, с. 191]. Письменнику лишилося жити небагато, і він, вочевидь, передбачував, що хвилини його земного існування незабаром скінчаться, але, переповнений творчими планами, не давав собі послаблення. У своїх листах 1909 р. до художника скаржився на втому [97, с. 127], однак пізніше, перебуваючи на о. Капрі, переповнювався життєлюбними настроями: «Весь час душа співає, достроюється до загальної гармонії» [98, с. 51].

У спогаді М. Жука постає просвітлена творча особистість, яка живе активним літературним життям, що, здається, триватиме завжди. Спокійний, упевнений настрій письменника гармонійно вписується в пейзажний фрагмент, що, проте, викликає в оповідача певне, ще не усвідомлене занепокоєння: «Яскраве сонце залило садок, що видний йому у вікно, воно хвилями рефлексів проривається до хати, і я стежу, ловлю зміни і шукаю душі Михайла Михайловича, що пробивається у виразі обличчя» [64, с. 192]. Від пильного ока художника не приховано болісний стан близької йому людини, яку переобтяжує робота в Чернігівському статистичному бюро, дається ознаки підірване здоров'я.

Услухаючись у міркування письменника, удивляючись у його змарніле обличчя, М. Жук зосереджується на вустах «моделі», натрапляючи на елемент, що може оживити картину: «Спочатку вони ще хвилюються, мов течія води, а потім стихли; посунувся трохи лівий куточок і поклатася смужка од крила носа до того куточка» [64, с. 192]. То була істотна знахідка художника, ключ, який відкривав інтровертивну сутність М. Коцюбинського: «Ця смужка наче замкнула його і виразно каже, що він самотній. Бо це уста

єднають його у розмові з людьми, а тепер очі і чоло урочисто святкують своє свято самотності» [64, с. 192]. Вони, засвідчуючи глибоку суть філософського світосприйняття письменника, його творчої лабораторії, «не пропустять од себе випадкового слова, вони роблять свою роботу таємно від усього світу...» [64, с. 192]. Уста, протиставлені очам і чолю, уподібнені до «телеграфічної машинки, що вистукує надані телеграми» [64, с. 192].

У цій місткій метафорі інтелектуально-артистичного обличчя М. Жук розгорнув цілий мікросюжет творчої лабораторії письменника. Його задум, на нашу думку, можна прочитати і в живописному портреті 1909 р., спостерігаючи за інтермедіальними перегуками малярського і літературного творів. На цьому портреті М. Коцюбинський, зображений у темному костюмі й білосніжній сорочці з червоним метеликом, сприймається як «аристократ духу, людина витонченої зовнішності, що відображено і в підкручених вусах, і в клинчику невеличкої борідки»; Л. Соколюк вважає, що «за глибиною і багатогранністю відтворення внутрішнього світу творчої особистості цей портрет можна віднести до одного з найбільших досягнень в українському психологічному портреті першого десятиліття ХХ ст.» [167, с. 105].

М. Жук у жвавій образній формі стисло інформує про останні роки життя М. Коцюбинського, його виснажливу роботу статиста і прагнення якомога більше бути у сфері свободи творчості: «Яка золота мрія! Можеш викликати, як чарівник, перед собою усі твої спостереження над життям, можеш їх розганяти, ломити і знову творити» [64, с. 193]. Автор спогадів кількома реченнями передав важливу засаду модернізму – обстоювання сутності митця, незалежного від навколишніх обставин, хоч не відірваного від них, здатного реалізувати себе в новому, неповторному художньому світі. Разом із тим М. Жук розкрив характерну для світосприйняття М. Коцюбинського імпресіоністичну стильову домінанту, молоде бажання «ловити враження», які сплітаються у сконцентровану структуру метафори. Їх прозаїк знайшов серед Адріатики, де набирался сил на о. Капрі, на Гуцульщині, багатій людьми «з їх психологічними таємницями».

Означивши штрихами події з життя письменника, від яких «Дух захоплює!», знаючи їх із його листів, автор спогадів зупиняється на головному – на поверненні М. Коцюбинського додому. Митець, сповнений багатьма творчими проєктами, не міг їх реалізувати через хворобливий стан, тому надто переживав: «Багаті записи маю... Усе в голові готово... Сядь та пиши. Так, отже заслаб» [64, с. 195]. Його творча лабораторія показана в критичну мить, коли прозаїк чинив спротив непередбаченим, несприятливим обставинам. Він востаннє завітав до оселі Жуків 20 вересня, цікавився малярськими роботами господаря, виявивши серед них незакінчене панно «Біле і чорне». Маючи тонкий естетичний смак, письменник відразу вказав на дисонанс – чорну квітку, що його роздратовала.

Художник боляче сприйняв критичне зауваження не тому, що воно було справедливе, а тому, що мовилося «грубим голосом», невластивим М. Коцюбинському. Ідеться про тонкі душі митців, яким легко завдає болю нетолерантна рецепція. Різка реакція на картину, на думку М. Жука, зумовлювалася душевним і тілесним болем, який тамував у собі гість, наділений інтелігентною вдачею. І справді, письменник тут-таки продемонстрував свою тактовність: «Я, може, помиляюся, з мене поганий критик, і краще, коли ви мене не будете слухать» [64, с. 195].

Обидва персонажі – господар і гість – виявили вміння діалогізувати, розуміти один одного. М. Жук, використовуючи алюзію на пам'ять як «нерозлучного секретаря» з етюду «Цвіт яблуні», характерну для М. Коцюбинського, вбачав її й у собі, вимагаючи від неї документалізувати подію, що набула сенсу динамічного мікросюжету. Автор спогаду спостерігає чіпким поглядом за таким само чіпким поглядом письменника, який «почуває, що художник, як оператор, не повинен боятися нічого, що він не боїться різко позначити почуття батька-художника, в якого помирає дитина» [64, с. 195].

М. Жук удається до цікавої потрійної рецепції, побудованої на складному зв'язку асоціацій: через себе розглядає М. Коцюбинського як

проекцію на головного персонажа етюду «Цвіт яблуні», як проекцію на всю творчість прозаїка, сповнену сонця й «пейзажної ніжності». Автор портретного нарису пригадує звернене до нього прохання М. Коцюбинського проілюструвати видання «Тіні забутих предків», оздобити його віньєтками та квітами. Прохання було без диктату, навіть із сумнівами щодо семантики ілюстративних елементів. Тому запитання «Чи так?» вразило М. Жука: «Характерне останнє слово, зм'якшуючий півтон».

Автор намагався передати образ М. Коцюбинського якнайповніше, акцентував на його основній рисі – життєлюбство, тому у спогаді, аби довести, як прозаїк «любив сонце, золоту мрію сонячного дня», наведено фрагмент листа з Капрі від 15 липня 1910 р. Уміння новеліста захоплюватися багатобарв'ям і багатозвуччям світу, впиватися його енергією та красою, відчувати повноту свободи в самотності, у невичерпній природі позначилося на духовному змісті його творів. Основним їхнім лейтмотивом стала «Хвала життю», як названо один із етюдів. «Дуже гірке воно, це життя, – підсумовував М. Жук свої спостереження думок М. Коцюбинського, – але коли в йому є сонце, є людське страждання, то варто самому страждати і жити» [64, с. 197]. Наведена цитата з листа закріплювала за спогадом принцип документальності, прийом тексту в тексті виявився вдалим.

Кожна деталь, констатована М. Жуком, увиразнює психологічний портрет М. Коцюбинського – чи це стосується його неприйняття негармонійності світу і людського існування, чи ставлення до літератури, до творчості молодих авторів, яких він підтримував. Його непокоїло колонізоване становище українського письменства й культури, тому він, трактуючи низький рівень національної культури, вбачав у цьому і власне недопрацювання, особистий «гріх», докладав неабияких зусиль, аби відродити життєву енергію українців. Для цього ініціював створення чернігівської «Просвіти».

Розглядаючи неординарну постать М. Коцюбинського в літературному й культурно-громадському просторах, М. Жук не ідеалізував його, хоча

захоплювався ним, зазначав, що немає досконалих людей – «без тіневої сторони» [64, с. 192]. Автор нарису детально описує недугу письменника, його «тіневу сторону», що посилилася з настанням весни 1913 р., його протистояння нападам хвороби, страждання родини, яка тяжко переживала стан свого господаря, зусилля лікарів у спробах поставити його на ноги. М. Коцюбинський навіть картав лікаря Утевського за песимістичне ставлення до життя, заявляв, що надто любить життя і не боїться смерті. То не була бравада, а глибокі переконання. Прозаїк у критичні хвилини не втрачав самовладання, цікавився періодикою, зокрема публікаціями журналу «Дзвін», навіть встигав їх перечитувати, на фаховому рівні аналізував такі твори, як оповідання «Олаф» В. Винниченка – при цьому «очі йому [М. Коцюбинському. – В. К.] блиснули живою іскрою і схвильований художник прокинувся, щоб сказати своє враження» [64, с. 196].

Драматичним моментом спогаду було оформлення духівниці, яким займалися І. Шраг та М. Жук – найближчі люди М. Коцюбинського. Серце письменника зупинилося в мить весняного оновлення природи, коли його улюблене «сонце світило і гріло молоде листя на деревах, на траві: сонце викликало пахощі з перших квіток кульбаби, і напоєне ним повітря, з вологою прохолодою землі, вливалось цілющим бальзамом у груди» [64, с. 196]. На таких контрастах життя і смерті завершувався спогад, доповнений деталями поховання, у якому взяла участь чернігівська громадськість, коли, за іронією долі, «сонце подвоїло свою енергію» [64, с. 197]. За спостереженням М. Жука, обличчя покійника, осяяне тим сонцем, нагадувало «моменти його внутрішніх переживань» [64, с. 197].

Автор спогаду підкреслив передчуття неминучого, що охоплювало М. Коцюбинського, але не страху перед ним, коли вони приходили на Болдину гору, «розглядали круговид». Письменник не приховував свого захоплення місцевістю, пов'язуючи себе з нею: «Як тут гарно! Якби помер, то кращого місця і не треба для вічного спочинку» [64, с. 196]. М. Жук, тактовно уникаючи інтерпретації й пояснень цієї думки-передбачення, просто

констатував матеріалізацію слів: «Бажання його виконане» [64, с. 197].

Спогад завершується образом, у якому наддеснянський краєвид оживає в інтерпретації художника, здатного показати імпресіоністичну метафору погідної природи: «Тихо згасає весняний вечір і мінить блакитні тони на жовті, жовті на злото, злото на жар і в кінці на синяву задуму смеркання» [64, с. 197]. Містичний простір поєднується з реальними мальовничими картинами: «Долиною, під самою горою, розкидані людські оселі, а далі луки зелені з шматочками весняної води» [64, с. 197]. Покликання на топонімічні деталі Чернігова (лісок «Святе», Десна) надають образку документального сенсу, повертають на не названу в тексті Болдину гору, де був похований М. Коцюбинський. Автору спогадів не віриться, що не стало великого письменника, присутність якого відчувається в чернігівському, всеукраїнському часопросторі: «Так вільно дихати і так багато різноманітного простору, коли станеш біля нової могили! Невже, любий художнику, ти навіки заплющив свої очі?» [64, с. 197]. Останні фрази мимоволі викликають асоціації з вічним взаємопереходом еросу й танатосу, властиві філософським концепціям буття.

Жанрова ідентифікація малої прози М. Жука полягає в тісному зв'язку з її стильовими властивостями. Психологічні оповідання й новели з настановами психоаналізу й проблемами екзистенціалізму мають модерністські риси, натомість сатирично-гумористичні оповіді наділені реалістичними характеристиками, властивими ліризованим нарисам і спогадам М. Жука.

Висновки до розділу 2

М. Жук не вивищував і не принижував ролі якогось літературного роду чи виду, синтезував їх у жанрових структурах. Він був за вдачею лірик, що позначилося на його малій прозі, але найповніше виявилось в поезії, яка мала жанрові ознаки пейзажної, медитативної, любовної, іноді громадянської

лірики, стильові риси символізму, а також неоромантизму, рідко – імажинізму, і, як не дивно, – не завжди імпресіонізму й постімпресіонізму. Свою поетичну творчість М. Жук розпочав з композиційно-тематичних циклів («Вечірня симфонія», «В дні кришталеві», «Гори»), об'єднаних спільним задумом в естетичну цілість. Він спирався на власну малярську практику, схильність представляти картини у формі триптихів тощо, групувати їх за схожістю композиційних форм.

Вразливий ліричний герой переважно символістських поезій відчував у собі високий рівень сублимації, був схильний до платонічних переживань. Поряд із цим є твори, присвячені Україні, як наслідок прийняття автором ідейних переконань раних модерністів. Рання лірика М. Жука розчинилася в річищі символізму, тому сучасники (Леся Українка, Гр. Чупринка, В. Леонтович) не сприймали її як свіжу, піддавали критиці.

М. Жуку належить перший в історії української поезії «Вінок сонетів» («Літературно-науковий вістник», 1918), в образній системі якого виразно відчутні малярські схильності автора, його смислові асоціативні ряди, близькі до орнаменту.

Поетичні публікації М. Жука у 1920-ті й пізніші роки мають спорадичний характер, не завжди відтворюють його естетичні вподобання і стильові нахили.

Мала проза М. Жука вписувалася в контекст модерністської новелістики, збагаченої різними жанровими утвореннями, часто синтетичними й гібридними, переважно ліризованими. Жанрова ідентифікація малої прози М. Жука тісно пов'язана з її стильовими властивостями, тому психологічні оповідання й новели з настановами психоаналізу та проблемами екзистенціалізму мають риси модернізму, натомість сатирично-гумористичні оповіді – реалізму.

Автор свідомо обирає об'єктом зображення негероїчні типи. Та, на відміну від А. Тесленка або Грицька Григоренка, простір малої прози М. Жука заповнювала не «зайва людина». Цим творам властиві чуттєва

розкутість, діонісійська стихія, оргаїстичний культ, образ нової жінки, поданої в чоловічому трактуванні.

В архівах М. Жука збереглися незакінчені рукописи різножанрової малої прози, як-от ескіз «Про короля» з іронічною характеристикою праці правителя та настроєвий етюд «Тюльпани», побудований на контрасті мальовничих морських краєвидів й острівного замку чарівника Абу-Зорима.

М. Жук звертався до реалістичної традиції в сатиричних оповіданнях «З наказу губернатора», «Пісменник», де за прикладом своїх малярських портретів зображав не спотворені надмірними тропами типи, а радше вміло підкреслені риси характеру звичайних людей.

Побутово-психологічний нарис «І. С. Нечуй-Левицький» і спогад про М. Коцюбинського «Погасле світло» також відображають досвід художника з його увагою до деталей, психологічно виразних характерних рис і тяжінням до форми триптиху.

Основні положення розділу оприлюднено в [82; 83; 84; 86; 87].

РОЗДІЛ 3

НОВАТОРСТВО М. ЖУКА – КАЗКАРЯ

3.1 Мистецький і позамистецький контексти розвитку літературної казки 1920-х років

Талант М. Жука розкрився ще в одному жанровому утворенні – літературній казці. Вона, маючи джерела у фольклорі, відрізняється від народної казки з безособовим оповідачем насамперед вираженою присутністю в ній конкретного письменника, який «формує новий за якістю авторський текст з різними інтертекстуальними елементами (цитатами, ремінісценціями, алюзіями тощо)» [120, с. 568]. У доробку письменника наявні всі три умовні групи казок – чарівні, побутові та про тварин, доповнені жанрово-структурними ознаками (анекдотичні, кумулятивні, авантюрні, пригодницькі, легендарні, гумористичні, сатиричні).

Проблема жанрового визначення літературної казки останнім часом порушена в дослідженнях Г. Сабат [158], В. Кизиловой [88]. Вона з'ясовується при порівнянні цього жанру з фольклорною анонімною казкою, яку усно поширюють виконавці; у ній діє максимально типізований персонаж, час і місце подій визначити неможливо; набір сюжетів обмежений. Натомість літературна казка – авторська, має писемну форму, індивідуалізований образ персонажа, який діє в певному просторі й часі; набір сюжетів – необмежений [88, с. 8–16]. Вона виникла на основі фольклорної, руйнуючи її реліктові форми [158, с. 32].

В. Кизилова детально розглянула варіанти класифікації літературної казки в зіставленні з народною, у якій зберігаються фольклорні ознаки, але вже з'являються жанрові риси новели, історії, повісті (Л. Брауде [11]); спостерігається пересемантизація, іноді пародіювання усного зразка (Л. Дереза [29]), інтеграція обох жанрів (О. Цалапова [184]); поширюються віршовані казки, казки-поєми, казки-балади, соціально-дидактичні,

моралістичні, філософські казки (Т. Леонова [109]), формуються «функціонально-тематичні групи» – філософські, пригодницькі, соціальні, філософсько-ліричні, романтичні, науково-фантастичні, ігрові, пізнавальні (Л. Овчиннікова [146]). Літературна казка може існувати самотійно, без джерел народної (Ю. Ярмиш [198]), адресуватися тільки дітям, або дітям і дорослим, або тільки дорослим (Н. Копистянська [95, с. 88]).

Г. Сабат, аналізуючи казки І. Франка, класифікує їх за різними ознаками: кореляцією з народними, адресним призначенням, світоглядним сюжетним змістом, способом художнього відображення світу, жанротвірною ознакою, глибиною проникнення в життя, сюжетно-структурною специфікою, характером контамінації з іншими жанрами [158, с. 226–230]. Спираючись на її узагальнення і на спостереження інших дослідників, В. Кизилова доходить таких висновків: «Отже, укладаючи літературні казки у відповідну дистрибутивну систему, казкознавці обирають певні конститутивні ознаки. Крім зазначених вище, це може бути і *час* написання твору (казка XIX століття, казка радянського періоду, новітня літературна казка), і *форма* організації художнього мовлення (поетична, прозова, драматична казка), і *чистота жанрової структури* твору (казка-поема, казка-повість, казка-балада, казка-анекдот, казка-притча тощо)» [88, с. 23].

М. Жук спирався на національну традицію літературної казки, започаткованої Марком Вовчком («Дев'ять братів та десята сестриця Галя», «Невільничка», «Ведмідь»), розвинутої С. Руданським, І. Манжурою, Ю. Федьковичем, Панасом Мирним, І. Нечуєм-Левицьким, Б. Грінченком, Лесею Українкою, І. Франком, Олександром Олесем та ін. Вона постала на переосмисленні величезного фольклорного досвіду і нових версій фабул, поширених у світовому казкарстві. Письменнику також властиве переосмислення фабул різних за походженням казок – української народної («Ох», «Правда та неправда», «Дядько та Дідько», «Пшик», «Ме»), англійської («Хо-Біси»), японської («Водичка Молодничка») тощо. Окремі з них містять контамінації кількох джерел («Золотий горішок»), але переважна

більшість – авторські, навіть «Спляча Красуня», що має лише спільну назву з відомою казкою Ш. Перро. На припущення О. Яворської, «Кораблики» й «Війна» написані на основі історій із життя синів Юрка й Миколи [194, с. 323]. Зацікавлення М. Жука жанром не було випадковим. Він не лише писав казки, ілюструючи їх, а й був автором полотна «Казка».

Казки М. Жука мають різну форму викладу. Лише три твори – «Ох», «Дрімайлики малайцям», «Про Тхора-Тхорища» – написані віршем, «Івасик-Ковбасик» – говірним віршем, усі інші – прозою. Вони не мають чистої жанрової ідентичності, часто близькі до оповідання («Лиска й Чабан»), новели («Ме»), гуморески («Сливи»), сатири («Добро», «Про доброго короля Пустилихо»), п'єси («Хо-Біси»). Автор переважно ідентифікував свої твори як «казки», іноді вносив інші уточнення – «нісенітниця» («Івасик-Ковбасик»), «легенда» («Принцеса Луна»). Траплялося, що в основу сюжетного розгортання лягала анекдотична фабула («Дядько та Дідько», «Добра душа»).

Прозаїк часто вводив новелістичні елементи в казкову оповідь, вставляв пейзажні ліричні ескізи: «Настала ніч. Місяць світив. Тихо у садочку було» [43, с. 96] («Три глечики»), «Весна. Сонечко світить. Тепло. На нашій вулиці вже зовсім немає снігу, лише біжить великий згон. Шумить, так шумить... В нім і крижинки і шматки збитого, брудного снігу, – і де воно береться? Бо під муром уже травка зелена і москалики червоні повилазили – та й гріються проти сонця» [43, с. 100] («Кораблики»). Іноді використовується прийом вставних новел, віршів, пісень, який поживляє жанр.

Окремі казки М. Жука мають ускладнену будову, складаються з двох і кількох розділів («Три глечики», «Кораблики», «Водичка Молодничка»), часто виявляють усталену структуру і композицію, стандартний зачин («Жили на світі три глечики», «Жив на селі старий дід Кострика. Була у його і баба – Костричиха»), іноді – кінцівку, полярне протиставлення персонажів, привертають увагу фабульною інтригою, авантюрно-пригодницькими колізіями, дотепністю. Дидактичні акценти, характерні для жанру, переважно приховані.

М. Жук, активно розробляючи авторську літературну казку на початку 1920-х років, не зміг реалізувати її в літературі на підставі низки об'єктивних причин, несприятливих для жанру, на перешкоді якому стала більшовицька ідеологія, нав'язувана авторитетними на той час комуністичними діячами на зразок Н. Крупської. Вона однозначно проголошувала чарівні казки «шкідливими»: «Вони перешкоджають дитині розібратися в навколишньому [світі. – *В. К.*], впливають на її нерви, викликають переживання страху, живлячи хворобливу фантазію, притуплюючи чуття реальності» [101, с. 31].

Н. Крупська, до голосу якої тоді прислухалися та сприймали її твердження як своєрідну інструкцію, вимагала розмежувати форму і зміст казки, що неприпустимо з погляду жанру й здорового глузду. Спираючись на класову догму, вона наполягала вилучати з казки «класово чужий нам зміст», подати історію «в цікавій, простій, жвавій формі». Своє міркування Н. Крупська обґрунтовувала немовби турботою про малолітнього читача, бо «дитина беззахисна. Ми повинні її захистити від чужих, розтлінних впливів» [102].

Найбільший абсурд «класової» боротьби з казкою продемонструвала постанова Харківської окружної контрольної комісії робітничо-селянської інспекції, яка лягла в основу постанови колегії Народного комісаріату освіти УСРР «Про видання Казок Андерсена» (1929) в перекладі українською мовою. Їх у двох томах надрукувало приватне видавництво «Космос». Казки всесвітньо відомого автора осудили за «настрої буржуазії, що перемогла феодалізм і стала в суперечності з ідейними гаслами пролетаріату», радили усунути з текстів низку «буржуазних, містичних, сентиментальних, патріотичних рис», здійснити їх «ґрунтовну редакцію з відповідним добором їх і переробкою» [151, с. 146].

На захист казки лунали поодинокі голоси, наприклад, у статті «Не можна відкинути казку» П. Лукашенка в журналі «Дитячий рух» (1930. № 1). Дослідник літературної казки С. Іванюк має рацію, називаючи її «прекрасною заложницею» комуністичної системи [78, с. 313], дошкульні удари якої відчув

на собі й М. Жук.

Сценку «Зайчик» М. Жука було трактовано як «малозмістовний» твір [194]. «Плужанин» А. Панів, підтримавши п'єсу «Годинник», убачав шкоду для дитини від казки «Три глечики», зокрема у трактуванні «людських звичаїв», які засвоїли персонажі, перетворившись на розбійників, від постатей старої прочанки й доброго чоловіка із сокирою; не сподобалися критику фантастичні епізоди й вислів «Ех, малороси ви, а не глечики!», тому він дійшов висновку, що казка «В такому ж вигляді до видання не придатна» [149, с. 294]. Дитяча п'єса «Весна» потрапила до списку заборонених у 1926 р., що змусило М. Жука звернутися до реперткому по роз'ясненню. Письменник, знаючи наперед, що подана заява буде голосом волаючого в пустелі, відкидав надумані політичні та ідеологічні вердикти, які не відповідали змістові твору, відстоював своє право бути письменником: «Не може бути й того, щоб осуджений не мав права оборони, не мав виходу з мертвого кутка, не мав надії на перегляд його справи, а покійно складав зброю, як засуджений на смерть». Він, зважаючи на перешкоди листуванню, радянську цензуру, іронічно названу «прокурором», дійшов висновку: «При таких умовах – працювати не можна» [74, с. 301].

Боротьба з казкою по-більшовицьки призвела до того, що в літературі утворилася ще одна пустеля. Лише після 1934 р. з'явилися «Лісові казки», «Сандалики, повна скорість!», «Великі очі» О. Іваненко. Традиція жанру була штучно перервана. Особливих зусиль до цього докладали харківські педологи Інституту народної освіти на чолі з Е. Яновською. Нищівного удару по казці завдали її «наукові» видання «Казка як фактор класового виховання» [197] і «Чи потрібна казка пролетарській дитині» [196], де авторка обіграла розмову з умовним захисником жанру, розбивши його слушні аргументи. Вона вбачала в антропоморфічних уявленнях, властивих казці, «смаки дикуна», джерело страху, релігійного настрою, міщанських забобонів, віри в надприродні сили і всіляких «царів».

Через такі несприятливі для творчості обставини, літературні казки

М. Жука, написані переважно в Чернігові, не могли бути опубліковані в повному обсязі. З'явилися лише три його збірки: «Казки» (1920, з додатковим накладом), «Правда та Неправда» (1920), «Дрімайлики малайцям» (1923).

Частина друкувалася в періодичних виданнях або лишилася в рукописному вигляді (два грубі зошити, шість саморобних книжок, окремі аркуші), які детально описала О. Яворська. Дослідниця, наводячи 24 назви казок, перелік яких зробив письменник приблизно в середині 1920-х років, висловлює сумнів щодо повноти списку. Адже до нього не увійшли недруковані твори «Війна», «Ма-зол-ке», «Старість», «Добра душа», «Сливи», «Пшик», «Лиска й Чабан», навіть «Хо-Біси», що з'явилась у книжці «Казки» [194, с. 291–292]. Саморобні книжки казок («Добро», «Золотий горішок», «Осел», «Капчики») були навіть промакетовані, виконані в одному стилі гуашшю, із відбитком гравюри вгорі, із застосуванням рослинного й геометричного орнаменту. О. Яворська вважає, що казка «Ме» (1923) – останній завершений твір у доробку М. Жука, у рукописній спадщині якого зберігається чимало фрагментів («Чорт», «Титянка», «Про короля мудрого та коваля-майстра», «Деревляне серце», «Король-Півник та Королева-Курочка», «Чорнобрилик» тощо) і планів («Велетень», «Такла-Малан»).

3.2 Змістове нюансування казок М. Жука

Казка «Три глечики» на шість розділів належить до типу чарівних, найпоширеніших у фольклорі й літературі. Вона характеризується умовним фабульним простором із елементом чуда, хоча фантазійні ознаки поступаються перед побутовими обставинами вчинків казкових персонажів. Вони перебувають або у шпихлірі, або в лісі. Простір навколо них заповнений міфічним Горщищем, анімалістичними істотами – мишами, котами, здатними розмовляти по-людськи. У казці розгортається фабула перетворення посудин у людей на підставі слова, що може матеріалізуватися. Закляття Горщища, адресоване неслухняним глечикам, збулося: вони,

опинившись у лісі, стали розбійниками, але не були наділені суто людськими властивостями, тому знову перетворилися на посудини, тільки-но «добрий і справжній чоловік» одного з них «цюкнув, а з нього миттю глечик з варенцем зробився. Цюкнув другого – глечик з сметаною став, третього – аж він глечик з молоком» [43, с. 97]. Кожен із персонажів був задоволений: добрий чоловік не загубив жодної людської душі, глечики «раділи і сміялися, що вже вони не люде, що чари чарівника Горщища злого з них упали» [43, с. 99]

Інтрига твору зумовлена вибіркоким ставленням господині до посудин: вона протиставляла два «цяцькованих, як золото», глечика (Сметана, Молоко) третьому – Мурзатому, який, не приховуючи образи, підбив інших до втечі. Три персонажі своїм учинком спростовують традиційне протиставлення казкових персонажів, адже, опинившись в однакових екстремальних умовах лісового існування, вони стали рівними. Тому казку можна назвати авантюрно-пригодницькою. Хоча глечикам не сподобалася метаморфоза, що судилася їм. Побачивши себе парубійками, вони жажнулися: «От погана доля!» Такий фатальний смисл зберігається впродовж усієї казки, яка має ознаки психологізму, що не властиво аналогічному народному жанру.

Мурзатий виконує роль лідера невеличкої групи персонажів, а ставши людиною, отримує статус Цигана. Динамічний сюжет твору заснований на випробуваннях глечиків-людей. На відміну від народної казки, персонажі в трактуванні М. Жука після пригод уже не повертаються до початкового пункту своїх мандрів (шпихліру). Добрий чоловік разом зі старенькою прочанкою, яку розбійники змушувати замолювати їхні гріхи, прихопив глечики до свого дому. Та й добрий чоловік не зовсім відповідає застосованому до нього означенню, бо, за іронічним твердженням автора, «він був людиною, та ще й доброю, то і вирішив: “Зроблю велику сокиру – я ж сильний – піду у ліс та й зарубаю злодіїв”. Так думають усі добрі і справжні люде!» [43, с. 98]. Проблематично стверджувати, що добро в казці М. Жука перемогло зло, адже посудини повернулися до початкових форм через людську смерть.

М. Жук добре знався на дитячій психіці, наділеній багатою уявою, тому не випадково пригодницько-авантюрна казка «Кораблики» на вісім мікророзділів сповнена фантазійним пафосом хлопчика Мурика, який, як ведеться щовесни, робить паперові кораблики. У нього вже готова ціла флотилія, оснащена гарматами й тигром на першому судні, відкрита морським просторами, куди вона рушає, впливаючи зі звичайного струмка. Вони згодом стали великими білими невловними кораблями, схожими на шістьох лебедів: «Кораблики вирости, пливуть... Перший з тигром на носі гордовито ріже воду, а тигр великий, стоїть, сперся передніми лапами об лямівку, б'є сердито хвостом у боки, зуби вишкірив, очі вогнями горять. За ним п'ять тигрят і п'ять гармат. А навкруги море – море, а зверху небо – небо. Гуляй, де хочеш!» [43, с. 101].

Як у кожній пригодницькій фабулі, мандрівка мусить бути з перешкодами, небезпеками, переслідуваннями. Чарівні Сирени намагалися приспати білі кораблики своїми солодкими піснями, затягти на дно забуття, «в глибину», де «дзюрчать фонтани / І цвітуть морські тюльпани» [43, с. 102], але в них нічого не вийшло. На білі загадкові кораблі полюють «морські розбишаки», сподіваючись мати з них користь. Однак, заволодівши ними, пірати розчарувалися, не знайшовши жодної істоти, лише «виставили чорний стяг на Тигровому кораблі і поплили грабувати. І ніхто не міг їх виловити – так швидко літали кораблики: близько стріляли, а далеко тікали. Морякам життя не було од них. І так минуло чимало літ» [43, с. 103]. За цей час кораблі, потрапивши в рідну течію, почали зменшуватися разом із «морськими розбійниками». Мурик згодом знайшов ці свої кораблики на вуличному бруці, переповнені сміттям, але «не знав, що той смітник – то страшні розбишаки, що стільки шкоди наробили у морі» [43, с. 103]. Ненав'язливий дидактичний акцент, поданий у наочній формі, засвідчує, що зло має бути неминуче покараним.

Особливу смислову і сюжетну роль у казці виконують вставні пісні Мурика та Сирен. Пісня хлопчика поступово еволюціонує від наспіву,

сповненого вояцького пафосу, імітації барабанних звуків («Тра-ра, тра-ра, тра-ра, / У бій, у бій пора... / Вже й труби затрубили / І барабани били – / Трам, трам, трам!)), до осмислених романтичних образів: «Ой, тигри, не равлики, / Наші кораблики – / Швидкі літуни. / Пливуть, не гойдаються, / В хвилях купаються / І ми, і вони». Інше смислове наповнення мають пісні Сирен, звабліві й чародійні, здатні відібрати в білих кораблів силу волі:

Там ми знаєм, що то жити,
Там живуть з водою квіти,
Там живуть казки, пісні, –
Тихі й буйно голосні.
Пливіть до нас в глибину! [43, с. 102]

М. Жук, виявивши хист поета, досить вдало використав стилізацію пісень, точніше п'ятирядкових строф із різностопним, переважно чотиристопним ямбічним (пісня Сирен) розміром. Невипадково в його доробку були віршові казки, навіть книжки на зразок «Дрімайлики малайцям». Так іронічно назвав автор своїх синів Миколу і Юрка, узявши етнонім мешканців екзотичної Малайї та використавши алюзії на колискові пісні. Хлопчиків можна знайти на одному з малюнків, якими щосторінки супроводжуються лаконічні тексти, написані говірним віршем. Уся книжка має інтермедіальний характер, візуальний і лінгвістичні ряди в ній взаємопідкріплені, вона містить не лише педагогічні настанови, а й художні, естетичні. Обрамлення зачину і кінцівки «Чи по під лісом, / Чи у лісі, / У дурмановому горісі / Жили собі Дрімайлики» – «Прийшли додому, / Що у лісі, / У дурмановому горісі, / Ще хвилиночку побавились / І спатоньки одправились» [52, с. 357] натякає на істот, які напускають на дітей сон. Вони, «Мурзаті Чумайлики», зображені дрібними, «як мачинки», істотами, що «смерком виходили з хатинки, / Щоб хоть трохи їм прославитись, / Побавитись, / Погавитись» [52, с. 348]. Одна така усміхнена істота

намальована в збільшеному вигляді: схожа на електричну лампочку з «котячими» вусами», «котячими» зіницями та вухами-локаторами.

Дрімайлики забігли до хатки, у якій «дітваки вже збірались спатки», але мабуть, із неохотою, тому «тихенько “кумали”, / Щось думали / Та рюмали» [52, с. 350]. Зображені заплакані діти, схожі на синів М. Жука. На наступному малюнку зображені сон, який обіймає дівчинку за плечі, та Дрімайлики, що «сідають на війки». Малюки, Марійки та Михайлики, від того сміються, труть очі, що ї проілюстровано на картинці. Мама їх, напівсонних, клали в ліжку, «пестили шовкові кучері», що рецитовано відповідним малюнком.

Наступна сторінка – без тексту, але із зображенням жабки на тлі хати, до якої веде стежка, і стилізованих дерев. Після неї наступні дві сторінки присвячені сонним дітям, якими тішаться Дрімайлики – «сірі скачуть / Під сорочку». Саме тоді, коли «Ротик-котик усміхається, / Дрімайлики / Одягаються» [52, с. 356]. Кінцівка казки з уживанням народнопоетичної тропіки трохи подовжена: «І проснулись / Ясні зорі, – / Було тихенько вже на дворі. / Тільки трави там гойдалися, / Де зайчики сховалися» [52, с. 358]. На малюнках зображено дивний, напіврозколений горіх, у якому живуть Дрімайлики, зоряне небо у вигляді штор і двох зайченят під місяцем. На початку книжки зазначено, що її написав М. Жук, на останній сторінці констатовано, що «книжка гравірована автором».

Структуру тексту в тексті, у якому прозова частина перемежована віршовою, має казка «Водичка Молодничка». У ній стилізовано народну пісню «Ходила Уляна...» у виконанні одного з головних персонажів – Кострики. Вона виконує роль упізнавання персонажів, поширену в багатьох фольклорних і літературних жанрах. Казка має ознаки чарівної, зберігає в собі інтертекстуальні сліди перевтілень персонажів, які споживають певні напої чи страву. М. Жук обіграв мотив омолодження завдяки чистій джерельній воді. Початок твору перетікає в аспекті побутової казки, неквапливої оповіді щоденного життя подружжя старих Кострик, які доживають віку. У кожного з них, як ведеться в українській родині, свої

заняття. Дружина порядкує вдома, чоловік – переважно в лісі, де заготовляє дрова для себе і на продаж. Їхнє життя, можливо, так би й добігло кінця, коли б не випадок: Кострика спекотного дня знайшов у лісі джерело, а коли напився, його подиву не було меж: «Коли гульк на руки і не впізнав. То були сухорляві, з великими жилами, зморщені і якісь задубілі. А то тобі диво, наче у юнака – повні та сильні. Що вода йому скапувала з вусів, як він поглянув на своє лице, що одбивалося у струмку. І не впізнав. Молодець та й годі! На лиці тобі ні одної зморщки і вуса не сиві, а чорні як замолоду були» [43, с. 108].

Зав'язка казки починається з цього епізоду, з метаморфоз персонажа, який став настільки іншим, що його не впізнала дружина, сприймаючи за небезпечного типа, навіть убивцю. І тільки за допомогою відомої обом пісні вони з'ясували, хто є хто. Подружжя вже не могло існувати на різних вікових рівнях. Костричуха мусила спожити цієї ж води, але, припавши до неї, усе не вгамовувала спраги, тому перетворилася спочатку на молодицю, потім – на дівчину, на дівчинку і немовля.

М. Жук торкнувся важливого моменту чоловічої та жіночої психології, подавши його крізь призму добродушного гумору. Кострика, знайшовши свою дружину безпомічним дитям, мусив виховувати її вже як дочку: «Тепер вони і досі живуть у тому ж селі. Кострика працює, а *старенька* [курсив М. Жука. – В. К.] його виростає. Така гарненька і втішна дівчинка. Навіть худобу свою Кострика напоїв тою водою і вона вся помолодшала. Та обережно напував, щоб не зашкодило. Одна стара хата не могла пити і тому Кострика її полатав, а де – що й нове поробив» [43, с. 111]. Казка має філософський підтекст, указує на відносність людської вікової, родинної семантики, чуття міри, втрата якого призводить до небажаних наслідків. У творі відсутня дидактика, лише акцентовано натяк, що компенсує традиційну жанрову кінцівку: «Що то значить молода сила!»

Метаморфози персонажів не завжди були щасливими. Дівчина-сирота Бистринка, головний персонаж казки «Золотий горішок», потрапивши до баби-чарівниці, навчилася перетворюватися на папугу, осла, мавпу, нарешті

сама стала старою бабою, не здатною з'їсти золотого горішка. Але інтрига полягала в іншому – Бистринка, повернувшись до людей, опинилася в чужому для неї часі й просторі та вжахнулася від повністю зміненого краєвиду. Замість розкішної природи перед нею розгорталася понурі урбаністичні ландшафти, серед яких душа сумувала, навіть сонце почувалося самотнім. Змінена Бистринка нічого не могла вдіяти, щоб поновити втрачену гармонію світу, лише виходила на вершечок золотих горішків, щоб у розпачі крикнути про допомогу старечим голосом. М. Жук наділив казку, сповнену мотиву суспільного відчуження, ознаками наукової фантастики.

Казка «Спляча Красуня» відрізняється від інших аналогічних творів М. Жука своєю алегоричною основою. Форма інакомовлення розкриває драму головного персонажа, яку, користаючись її сном, прагнуть привласнити горобці, ворони, ведмідь, мисливий (мисливець), але, прокинувшись, вона відмовляє всім. Вислухавши їх, вона з гідністю відповіла в душі української ментальності: «А тепер і я скажу, що я своя, а не ваша» [43, с. 114]. Автор відразу уточнив: «Красуня ж дівчина була Україна» [43, с. 114].

М. Жук використав можливості новелістичного трактування образів, які постали індивідуалізованими через мовлення, тому не сплутаєш ворон («Кра, Бра! Бра! Мра!») і ведмедя («Ніхто не підходь, – ребер-рця поламаю, вуха покусаю, роги позбиваю, р-р...р...р!»). Вони розкривали психологію чужинців, тому, як зіронізував автор на прикладі стилізованої пісні горобців, схожої на «заум» футуристів («Цвірінь, цвірінь, чик-чаки... / Чи-ку, чи-ку, чи маки. / Чи цвіль, чи тіль, чи піль, / Чи чорний, як чуміль»), «Щоб цю пісню зрозуміти, то треба бути справжнім горобцем, а досі цього ще нікому не хотілося, і тому на українську мову вона не перекладена» [43, с. 112].

Претенденти на «руку і серце» України, отримавши, як то кажуть, «гарбуза», були шоковані. Зрозумівши, що вона ніколи не належатиме жодному з них, вони спрямували своє обурення один проти одного: «мисливий накинувся на ведмедика, ведмедик на ворон, ворони на горобців – таке сталося! Почали ганятися одне за одним, а може, ще й досі ганяються,

коли не притомилися» [43, с. 114]. М. Жук у такий спосіб висвітлив події національної революції, пробудження України від тривалого колоніального сну, самоусвідомлення власної національної душі та ставлення до її самоствердження різних сусідів, утілених в образах горобців, ворон, ведмедя і мисливого, які ніколи не змиряться з цією «втратою».

Нафантазований фінал казки, на жаль, не відповідав дійсності, адже боротьба за Україну тих сусідів відбувалася на землях України. Але жанр допомагав уявити собі іншу картину, хоча вигадка багато в чому збігалася з реаліями гостро драматичного національного життя. Із ним пов'язана також казка-алегорія «Свинка», персонажі якої хотіли, позбувшись свого хазяїна, знайти іншого. Усі їхні пошуки були ілюзорними. Як і в малій прозі, автор проявив себе тонким сатириком, розкриваючи драматичні наслідки від нерозуміння дистанції між можливим і дійсним, невідповідність амбіційних прагнень до мети, яка в персонажів казки була дрібною. Вони поставали в непривабливому вигляді, змальованому карикатуристом. «Товста, одгодована» Свинка «не вмивалася, звичайно, як Свинка, а через те солома і стирчала на всі боки, як голки на їжаку», Собака був розумним тому, що «вмів давно уже рахувати аж до десяти, тільки казав спочатку вісім, а потому сім», інтелект Индика вирізнявся тим, що він вимовляв «комарли» замість «комарі», «рлякають курлк» замість «лякають курей». На базарі, так і не продавши своїх господарів, через насмішкуватого Цигана вони втрапили у скрутну ситуацію, яка їх так нічого й не навчила. Алегорія спрямована проти ідеалізації народу, як то було притаманно творам Грицька Григоренка, В. Винниченка, М. Коцюбинського, поширювалося в народних казках. Спираючись на таку традицію, М. Жук запропонував, так би мовити, власний жанровий малюнок сатиричного змісту, у якому підкреслено незмінність психіки прототипів, засвідчених образами Свинки, Собаки й Индика.

В основу казки «Свинка» покладена фабула мандрівки, що використана і в ліричній казці «Музики», сповненій світлої імпресіоністичної тональності, стилізованих пісень, кожна з яких відображає характер Скрипки, Бубна,

Дудки. Музичні інструменти, мандруючи світами, створили злагоджений ансамбль, у якому жоден із них не втратив свого голосу, попри те, що вони іронічно ставилися одне до одного, як заведено серед митців. Музики разом могли змінити світ, що продемонстровано на прикладі Царя Гороха, який упав у глибоку депресію, сам «позеленів» і все навколо нього «позеленіло». Вони зуміли повернути йому життєвий тонус («Цар Горох осміхнувся, спочатку ногами притупцював, а там і танцювати пішов. Так стрибає, язиком ляскає, в долоні плеще, аж любо!» [194, с. 385]), але перебрали міри, тому танцюрист, дійшовши стану катарсису, «вдарився головою у горохове небо і розсипався горохом, та не простим, а золотим. Бо він же царем був!» [194, с. 385]. Він не зник, тому що його майбутнє заховане в кожній горошинці, якою збагатилися музики.

М. Жук умів знаходити неочікувані сюжетні повороти, інтригувати читача не лише композиційними несподіванками, захоплювати епізодами, схопленими чіпким оком художника, а й мовною грою, тонким чуттям слова, що продемонстровано в мініатюрі «Івасик-Ковбасик», якій автор дав жанрову підназву «нісенітниця». Таким чином письменник відводив від себе переважно соціально-реалістичну критику, яка могла б запідозрити його в несерйозних літературних вправах, та уникав звинувачення в зацікавленні експериментами футуристів, до яких ставився досить прохолодно. Він використав удалу стилізацію жартівливих фольклорних оповідей, побудованих на несподіваних асоціативних зчепленнях лексичних значень, на їхній дотепній грі, тому виніс події поза звичний час і простір: «Це було дуже давно – аж післязавтра» [43, с. 142].

Оповідь супроводжується говірним віршем, рясним оказіональним римуванням: «У бідній хатині, на драній свитині, та жив собі Івасик-Ковбасик. На голові – ріжки, на ніжках – горішки, підперезаний обручами, одягнений камінцями... Замість носа... гудзик, на голові картузик, з заду хвостик біленький – так і жив собі Івасик Маленький...» [43, с. 142]. Симпатичний портрет загадкового персонажа доповнюють небагате

господарство («дві Перепелички, Курочку-білотурочку, дві дірки з бубликів, два вушки з кухликів, велику Шпарку на підлозі, дві Блішки на підмозі, Таргана рудого і повітря “пре-е-много!”») [43, с. 142]) та свобода природного життя. Задовга експозиція і зав’язка переростають у розвиток дії десь на середині твору. Кульмінація та стрімка розв’язка пов’язуються з агресивним нападом мишей на макітри. Це спровокувало kota Сіренького, який із переляку «вхопив за голову Івасика-Ковбасика. Почулося тільки товсто “МАК!” і скінчилося так. Котик довго не озирався, схрумав, та ще й облизався. І тоненько запищав: “Мало! Мало!”. А що там вже мало, коли і так все пропало» [43, с. 143]. Жартівливо передана «трагедія» вразила співмешканців Івасика-Ковбасика: «Плакала Курочка-білотурочка, плакали з бубликів дірки, плакали одвірки, плакали Блохи над цеберцем, Тарганові щось зробилось з серцем, а зі Стелі падала ціла злива – така вона була сльозлива. І як би не Шпарка у Підлозі, то всіх би потопили сльози» [43, с. 143].

М. Жук датував цей твір 20 серпня 1922 р., дав йому ще одну жанрову ідентифікацію – байка, очевидно, маючи на увазі не коротке алегоричне оповідання повчального змісту, а синонім нісенітниці. Він використав прийом очуднення (за «Літературознавчою енциклопедією» Ю. Коваліва – одивнення), що полягає в застосуванні «незвичних асоціацій, створює свіжий, оновлений погляд на довкілля, руйнує автоматизм світосприймання» [121, с. 145]. Термін, який у літературний обіг упровадив В. Шкловський у статтях 1910-х років, стосувався насамперед експериментальної творчості футуристів, але не обмежувався нею, тому що був властивий усній поетичній творчості, поширювався в сучасній М. Жуку експериментальній літературі (Г. Михайличенко, М. Йогансен, М. Хвильовий та ін.).

Лінгвістичний принцип побудови сюжету, притаманний багатьом казкам М. Жука, характерний і для фантазмагоричної казки з дивною назвою «Ма-зол-ке». Прозаїк, удаючись до прийому очуднення, не мав наміру показувати відоме як невідоме, а радше пародіював практику аббревіатури,

надто поширену більшовизмом, що спотворювала мову, представляючи її наче якусь тарабарщину. Набувши деформованого вигляду, це не могло не позначитися на сприйнятті світу; такого не спостерігалося в народному уявленні про відунів чи волхвів, які розмовляли особливою мовою з вищими силами світу.

Стрівшись із нетиповим носієм дивної мови, баба Марійчина була вкрай шокована: «А говорить, таке говорить, що не розбереш... Що ж це воно буде – скажіть мені?» [43, с. 118]. У її свідомості на традиційне розуміння мови наклалося нове, незрозуміле відчуття інакшості, унаочненої чудернацьким одягом незнайомця: «На голові якась макітерка одягнена. Штани зверху пухирем надулися, а на колінах мов дудочки... На ногах чоботи блискучі... кептар цяцькований, хутрянний і з величезними кешенями...» [43, с. 118]. Ним виявився одягнений під пролетаря-городянина міський крамар Макаръ – золотий кептаръ, який самоназвався через аббревіатуру Ма-зол-ке. «Надокучило йому тим крамом торгувати – і надумався він бути чарівником», тому, начитавшись книжок про Івана-дурника, але не маючи бажання влазити в одне вухо, аби вилізти «красунчиком» з іншого, він полишив це заняття для «дурнів» або «тарганів» і вирішив зайнятися чарівництвом за допомогою аббревіатур. Не зрозумілі людям, вони здаватимуться їм таємничими, магічними, як і їхній носій. Він без дозволу Марійчини «поліз сам у комору, знайшов їжу, наївся і пішов собі» [43, с. 119], щоб поселитися в найкращому дворіщі в іншому кінці села, безцеремонно заявляючи: «Тут буде моє царство!» [43, с. 119].

Автор ніде не обмовився про конкретно-історичні обставини появи нахабного персонажа, який, проте, викликає алюзії на більшовика в багатьох епізодах казки. Скликаючи селян на сход, він мав на меті визначити своїх прихильників, примушував людей шикуватися то праворуч, то ліворуч, то перед ним. Це все нагадує тогочасні збори за класовим принципом. Для них він спеціально склав промову з суцільних аббревіатур («Я-ма, сла-вла, / Я-ве-чар-ник; / Ма-зол-ке-я-буд-зва, / Буд-зва-жи-повік»), тобто «Я Макаръ,

славетний владця, / Я великий чарівник; / Ма-зол-ке я буду зватися, / Буду з вами жить повік» [43, с. 119]), що нагадує більшовицький словник. Із розряду більшовицьких нововведень і вимога забути або препарувати рідні пісні, зміна назви села Старі Погорільці на Стапог, а імен молоді на химерні й безглузді Миж (Михайло Ільків Жарко), Тиж (Терешко Івин Жолудь), Кум (Кирило Уліанів Мазь).

Спародійована більшовицька стилістика тут неспростовна. Влада Ма-зол-ке над селянами мала руйнівні наслідки: «усі схудли: не спали, не доїдали». Вона виявилася регламентованою, бо «лише по святах дозволив Мазолке людям балакати по людському. А свят тих мало було. Старі свята велів скасувати. Полишив тільки день народження Мазолке (або Малий Мазолке), день іменин Мазолке (або Великий Мазолке), і день спочинку Мазолке (або тихий Мазолке), – от і все» [43, с. 121].

Викриття Ма-зол-ке відбулося дуже просто, як і в казці «Лис Микита» І. Франка. За народним уявленням, чарівник має бути в усьому бездоганим, позбавленим людських слабкостей, він навіть не може чхнути. Якраз чхання і викрило самозванця, якого селяни нарешті позбулися, повернувшись до природного способу життя. Вигнаний із соромом зі Старих Погорільців, він отямився, «Став знову крамарем і на вивісці, що над крамницею, написав здоровими літерами уже так: “Макарь-золотий кептарь”» [43, с. 121]. Такий щасливий фінал казки, на жаль, не відповідав дійсності, наповненій брутальними, не лише мовними експериментами більшовиків. Казка радше нагадує сатиричну новелу з антиутопійним підтекстом. У ній порушено ту ж проблему, що і в оповіданні «Пісменник», коли прагнення *здаватися* переважає принцип *бути*. І коли це *здаватися* свавільно прищеплюється життю, то над ним зависає серйозна небезпека. Тому можна вважати твір «Ма-зол-ке» пересторогою М. Жука всіляким реформаторам і реорганізаторам суспільства, згодом змальованим у трагікомедії «Народний Малахій» М. Куліша.

У такому смислового аспекті може сприйматися казка «Добро», що має

жанрові властивості притчі. Автор не лише порушив питання відносності етичних понять. Добро, перетворене на педантичний регламент влади, анігілюється, позбавляється своєї суті. Опинившись на смітнику суспільного буття, воно спочатку «блищало проти сонця», але поступово всихало, тому що зумовлювалося не потребою самого життя, а волею Чарівника, який «був справжнім, що довго жив на високій горі у величезній крижаній печері, нікому не служив, роботи ніякої не робив, а тільки вигадував чари» [43, с. 125].

Автор навмисне вже в експозиції та зав'язці твору вдається до іронії, аби звернути увагу читача на інтригу оповіді, на штучне втручання зовнішніх сил у природний процес, що шкодить людській натурі. Визначена наперед ідея працює на початку розвитку дії, показуючи технологію насильства деспотичного чарівника, який «напав у ночі на людей, полонив їх і давай добру навчати. Як тільки хто з людей, було, забуде, що Чарівник слідкує за ним, і зроби щось по людському, то Чарівник його зараз же за чуба або в куток на дві години поставить – ще й коцюбу у руки дасть, щоб більше сорому було» [43, с. 125]. Із перших фраз виникає сумнів у доцільності проєкту цього персонажа, який силою нав'язує добро, тому втомлені від його експериментів люди мали рацію, прохаючи, аби він отямився: «Чи не можна... того, щоб ви добро не робили, або вже хоч менше, щоб звикнути. От же всяка птиця і звірина без Добра живе і якось виходе...» [43, с. 125]. Однак всі розумні аргументи наштовхуються на суворий вердикт «Не можна!» Пояснення заборони містить тонку алюзію на політику більшовизму вже на початку 1920-х років: «Бо така вже наша лінія і ми інакше не можемо».

Очевидно під Добром розумілися соціалізм, який комуністи обіцяли збудувати, і вчення марксизму з його Чарівниками, тому «без добра – це все одно що без голови: нічого путящого не придумаєш...» [43, с. 125]. Автор у рукописі дописав олівцем: «Пізнійше Чарівник зрікся цієї думки, а на початку він гостро тримався» [43, с. 125]. То було добре побажання письменника, що не збігалося з дійсністю. Однак сюжет казки-притчі розвивався іншим

шляхом, ніж був запрограмований ідеєю Чарівника. Сталося так, що добро, всохле до гудзика, випадково знайшов ганчірник і пришив до штанів свого сина Юхимка. Батькова репліка («От Добро, так Добро, а його ніхто й не бачив... І не знав куди й приткнути... Що значить людина – до всього своїм простим розумом дійде!» [43, с. 126]), сповнена саркастичного смислу, сприймається як розв'язка-сентенція, що бере під сумнів і постать Чарівника, і його ідеї Добра.

Значно більш викривальний пафос властивий сатиричній казці «Клопіт», у якій в образі молодого, інфантильного, позбавленого почуття обов'язку й відповідальності короля зображено недолугого керівника держави. Він гнобить свій народ, уважаючи, що клопочеться про його благополуччя, сідає на трон, сподіваючись таким чином добутися на добру думку, але не знаходить жодної, тому проливає сльози від свого інтелектуального безсилля. Його переслідують дитячі враження, коли він побачив сонного батька з окулярами, і від того йому пече сором, не можуть розрадити ні писар, ні маленький паж, ні блазень, ні будь-який інший «дворак», крім улесливого, прагматичного «старого і хитрого міністра», який радив, *як саме* треба писати мудрі закони для народу – з невеличкою приміткою, що вони не стосуються короля. Аналогічні примітки згодом поширилися на королівську родину, приятелів, «приятелів приятелів» тощо. Розкриваючи потворну технологію державного управління, М. Жук наприкінці казки не утримався від саркастичного підсумку, що відображає абсурд такої паразитичної влади, типової і для царського, і для радянського, і для будь-якого іншого режимів:

А Король той і досі гарно правує країною. Ним видано десятки писаних сторінок закону для підданих і дві тисячі друкованих томів з примітками до тих законів.

Всі живуть щасливо. І хто коли робить кому яку шкоду, то завжди промовляє:

– Це не торкається королівської фамілії.

Король же до всього, що каже, доточує – «Ще можна додати!..»

[43, с. 131]

Автор не подає підказки про вихід із такого глухого кута, лишаючи читачеві думку про можливість шукати його, як і в наступній сатиричній казці «Пустилихо», адресованій «діткам» (інша назва – «Про доброго короля Пустилихо»). Автор про людське око знизив віковий рівень своїх читачів, адже насправді твір розрахований на дорослих, які пізнали на собі тягар державного абсурду. На початку казки він протиставляє свого персонажа іншим королям-лиходійникам, тому що він мав гарних порадників – Добрість і Мудрість. На відміну від другої чесноти перша була надто активною, навіть докучливою, «як лихі комарі», не давала спокою, постійно турбувала його сумління: «Грішнику, грішнику! Ти спиш, а твої підданці ще й досі не лягали... Вони працюють, а ти спиш...» [43, с. 137]. Добросердий король Пустилихо, дбаючи про добробут свого народу, насамперед бідних і вбогих, вирішує жертвувати собою, тому видає благодійні накази, насправді безглузді за своїм змістом. Так, він вимагає, щоб найменші істоти його держави, а саме «мухи, комарі тощо», «мене трохи менче шанували».

За порадою Мудрості король для блага трудящих наказав «у три дні, щоб всі багаті по моїй країні доброхітно віддали все своє майно тим, які зроду нічого не мали», тому господарі негайно покинули країну разом із нажитим добром. Вражений такими подіями, він за порадою Добрості примушує «сьогодні ж у ночі зробити огляд всієї держави і відобрати все, що є... І що найшлося... За три дні не все повивозили. Я сам пороздаю, кому схочу... Як нічого не знайдете, то всіх засмажу в казанах, як печеню...» [43, с. 139]. Унаслідок такої операції вранці «біля палацу лежали цілі гори майна, а всі люди по місті сиділи голі й не могли навіть вирушити на вулицю, щоб кому пожалітися» [43, с. 139]. Турботливий король Пустилихо, прислухаючись до Добрості, змусив пороздавати щойно відібрані речі «геть

усе чисто на бідних», у яких вони були щойно відібрані, тому «частина поглумилася, але ж і добра частина не повернулася. Може, Іванове трапило Семену, а Семенове Петрові... Так то ж нічого, можна потому розібрати...» [43, с. 139].

Так у державі тривало декілька днів. Вирушивши перевірити ефективність свого керування країною, король Пустилихо переодягся «простим підданцем», він дуже здивувався крайній бідності свого дивно одягненого народу, у якого відібрали останні костюми й сукні: «Назустріч королеві часто йшли люде якось химерно одягнені: он іде чоловік у жіночій кохті, а он де жінка – ну зовсім у такому одязі, наче жива канапа. Там знову йдуть фіранки, квітчасті хустки, порт'єри... Одним словом, люде наче змовилися заморочити свого короля. Місто наповнилося ходячими меблями різного стилю і гатунку, що і смішило і лякало Пустилихо» [43, с. 140]. Йому здалося, що він потрапив на абсурдну виставу, де його намагаються розіграти, ототожнити з речами.

Трактуючи це видовище як дійсність королівства, він вирішив жити в його стилі, тому наказав пошити собі костюм із парадних стільців, носив його з великим задоволенням, виспівуючи абсурдну пісеньку: «У-руг-ви, у-руг-вай! / Сонце встало й ти вставай! / У-руг-ви, у-руг-вать! / Сонце сіло – треба спать!» [43, с. 140]. За новим наказом її мусили співати пташки в його володіннях. Королювання божевільного Пустилиха, який був типовим державним діячем, закінчилося жахливим фіналом. Нарешті його підданим «терпець увірвався»: «вони мовчки почали помірати». Хто ж цього не міг зробити, то тікав світ за очі. «Не минуло й тижня, як велика країна короля Пустилихо – зовсім збезлюділа. Останніми повтікали навіть вовки» [43, с. 141]. Лишився в цій пустелі, яка ще називалася державою, божевільний король Пустилихо разом з Добрістю й безглуздою пісенькою. М. Жук, уникаючи моралізаторства, показує на наочному прикладі, до чого може призвести урядування деградованих державників, небезпечних для народу, про який вони нібито дбають, спираючись на радників типу Добрості. М. Жук

дуже добре усвідомлював соціальні зміни в Україні, названій УСРР, яких не сприймав, розумів, що не має можливості відверто висловити свої думки, тому звернувся до жанру літературної казки, адресованої не так молодшому, як дорослому читачеві.

Сатирична незакінчена казка-ескіз «Війна» стосується хлоп'ячої забави, унаочненої грою в карти, коли червона масть має протистояти чорній. Через давні родові образи вони розпочинають війну, якої могли б і не розв'язати, якби не родові амбіції. Боїв у війні було два. Перший перервало кошеля, а другий – мати, нагримавши на сина за карти, які він узяв без дозволу. Ці епізоди вносять іронічний смисл у конфлікт непримиренних противників, протистояння могло б і не бути, бо воно – суєтне. Діалоги між ними озвучує хлопчик, який, маючи багату уяву, грає одночасно двох противників.

Казка «Циган і Чорт» із гумористичною тональністю сприймається як поширена у фольклорі ремінісценція змагань. Персонажі, ображені один на одного, вимагають морального відшкодування. Для цього винуватець мусить возити жертву на собі. Ситуація ускладнена тим, що неможливо визначити ні першого, ні другого, адже обидва персонажі – однакові за вдачею і характером, попри те що їхній зовнішній вигляд дещо відмінний («Циган був чорний і хитрий, а Чорт, як і всі чорти, – червоний, у чорних плямочках, і дуже гарячий»). Однак Циган виявився хитрішим. Змушений возити на собі Чорта доти, доки той не виспіває українських пісень – найбагатших у світовому пісенному репертуарі, він помстився за своє приниження. Опинившись на Чортові, винахідливий Циган звернувся до безкінечника «Жив собі циган бідний...» Жартівлива пісня, у якій фінал зумовлює постійне повернення до її початку, виснажила Чорта, який ледве доплентався до Московщини: «Так от там і Цигана побили, а Чорт утік до себе у пекло» [43, с. 124].

Фабула змагання властива побутовій казці «Дядько та Дідько», повчальна суть якої зводиться до убезпечення від проклять, які можуть

обернутися проти ображеного мовця. Головний персонаж твору ніяк не може засіяти нивку, тому що вітер несе зерно «світами», тож у розпачі вигукує: «Щоб тебе Дідько взяв!» На великий його подив, на нивці «колосочки, як дзвоники, посхилялись. Дядько просто з радощів мало не стрибає» [43, с. 134]. Однак господар швидко був розчарований, бо побачив на своїй нивці Дідька, який, посилаючись на побажання-прокляття хлібороба, привласнив собі урожай. Обидва персонажі вирішили з'ясувати, кому належатиме хліб. Кмітливий Дядько розумів, що в Дідька не виграти справи, тому він, маючи наперед продуманий план, вирішив зіграти перед Дідьком роль убогого, позбавленого будь-якого майна. Роздягнувшись догола, він не міг у такому вигляді з'явитися в суд. Дідько змушений був подбати про одяг свого позивача.

На суді, де засідали персоніфіковані старі коняка, собака і котяка, Дядько реалізував свій хитрий план на основі простого силогізму. Свідомо оминаючи питання власності нивки, він почав перераховувати на собі елементи одягу, шапки, чобіт і з'ясовувати, чиї вони. Попри те що Дідько називав їх своїми, ніхто із суддів йому не повірив. Таким чином Дядько виграв суд, повернув собі нивку, навіть «одяга, що дядько у Дідька до суду визичив, – у додатку йому полишилася» [43, с. 136]. Ідучи за традицією народних версій судових справ, автор, як і народ, найменше дбав про справедливість, адже Дідько виявився не тільки працьовитим, а й великодушним, однак треба було показати, що простий чоловік будь-яким способом може перемогти нечисту силу.

Такі твори, як «Циган і Чорт», «Дядько та Дідько», були розширеною ремінісценцією анекдотичної фабули, що властиво й казці «Добра душа», яка має жанрові ознаки гуморески. Суть її зводиться до того, що сп'янілого чоловіка, який дорогою від кума додому заснув у лісі, роздягнув циган, вважаючи, що він робить велику справу – рятує дядька Степана від грабунку. Він знімає з нього одяг і взуття, посилаючись на свою «добру душу», тому що «хіба і свити і шапки не заберуть... Душогуби... все заберуть» [43, с. 145].

Таким чином, спираючись на гуманістичні принципи, чиниться злочин, який називають доброчесністю. Аморальний світ перевернутих понять комфортний для злочинця, який завжди знайде виправдання: «Тільки чесноти й лишилося, що в мене, та трохи було в мого батька, який коні крав» [43, с. 146].

Анекдотична фабула лягла в основу розгортання комічного сюжету казки-гуморески «Пшик» із дидактичною пересторогою – не мати справу з нечистою силою. Узявши від Чорта великий шматок заліза як подарунок за викувані «добрі кайдани» на замовлення скарбниці, коваль Алейко не міг зробити з підозрілого металу ні обіцяних людям сокир, ні прогоничів, ні ножів, з останнього розпеченого шматка лише «Пш-ш-шик!» вийшов.

Притчеподібною була також алегорична казка-замальовка «Старість», наділена несподіваними для письменника сюрреалістичними стильовими елементами. Сюжет її простий, хоча зміст твору складний у символічному сенсі: баба, схожа на «старий і дуже полатаний черевик», доживає віку серед лісу; вона буквально на очах розсипається, тому постійно латає голкою діри у своєму дірвому тілі. Єдине її захоплення – кури, яких вона вирощує, аби ласувати м'ясом. Вони почувають неприязнь до баби, тому помста – неминуча. Її здійснила зозуляста курка, що зіграла в житті баби фатальну роль: стара погналася за нею «та за пеньок і зачепилася і впала. Як упала, то латана шкура і луснула у десятьох мійсцях. Посипалася баба горохом та пшеницею. Курочки тут, як тут. Взяли і розклювали злу бабу. Тільки трохи шкури і полишилося. З тої шкури що року росли гриби-гадюки, яких ніхто ніколи не збирав» [43, с. 133]. Твір закінчується моралізаційним висновком персоніфікованих курей, які «порадилися і вирішили, що ніколи не треба з рук од людини їсти, бо це до добра не допровадить. І порозлітались по лісі і зробилися дикими. На тому і скінчилося» [43, с. 133].

Новела «Сливи» зображає скнару Макаря, який, спеціально нічого не ївши, іде на гостину до кума Мірошника, але там, замість уявлених страв, бачить зачинені двері. Безрезультатні мандри Макаря від дому до кума і назад

не мають фабульної ознаки, тому новела видається ретардаційно «заплутаною». Єдина подія – збирання слив, якими персонаж набив собі кишені, жбурляв ними у свиней, що бабралися в калюжі, а потім діставав ці сливи з бруду і їв. Автор немовби підкреслював, що в цьому світі, де існують такі Макарі, нічого не відбувається: «На дорозі ні лялечки. Цирінькають ластівки, поспішаючи під стріхи. Горобці уперто виспівають своєї, української: “Цвірінь, цвірінь! Журбу покинь”» [43, с. 152].

Безподійною сприймається також гумористична новела «Ме», у якій немовби «розгортаються» стосунки між двома сусідами – працюючим Грицьком-Пасічником і ледачкуватим Панасом-Циганом. Чоловіки згодом стануть кумами, тільки-но в Панаса-Цигана народиться дитина. Він різними хитрощами випрошуватиме в Грицька-Пасічника меду, посилаючись на те, що його потребує немовля, вимовляючи «ме». Так тривало доти, доки хрещений не викрив хитрощів кума.

Літературні казки М. Жука виявляють новий різновид жанру, у якому властивих його ознак майже не помітно. Попри те, що вони мають риси чарівних, побутових і про тварин фабул, доповнених новими структурними ознаками (анекдотичні, кумулятивні, авантюрні, пригодницькі, легендарні, гумористичні, сатиричні), автор свідомо розмивав їхні жанрові межі, тому частина з них сприймаються як оповідання або з побутовою основою, або з невимушено фантазійними картинами. У багатьох трапляються ремінісценції й народних, і літературних казок, але з порушенням канонічних форм.

Автор, закладаючи в основу оповіді певну інтригу, якнайменше дбав про збереження традиційних фабульних рамок, іноді оперував певною деталлю, надаючи їй сюжетного значення. Сюжети він брав також із життя, зокрема своїх синів, подавав в авторській інтерпретації у відповідному алегорично-притчевому тлумаченні, що викликає асоціації з езоповою мовою. Кожного разу письменник уникав прямої дидактичної настанови, сподіваючись, що читач сам дійде відповідних етичних висновків. Не скрізь можна з'ясувати, якій – дитячій чи дорослій – аудиторії адресовані його

твори.

Якби казки М. Жука в його ж авторському оформленні з'явилися в час їх написання, вони б стали помітною подією в літературному житті, поглибили б перспективу жанру, грубо обірваного більшовицькою дійсністю. Однак повернуті із забуття в літературний обіг сучасності, вони не втрачають своєї дотепності, пластичності, свіжості, доводять неспростовну істину, що талановиті твори безслідно не зникають, здобувають нове життя, сприймаються як щойно написані тексти.

Висновки до розділу 3

Активно розробляючи авторську літературну казку, М. Жук на початку 1920-х років не зміг реалізувати її в літературі з низки об'єктивних причин, несприятливих для жанру, та найбільшою перешкодою йому стала ідеологія радянської влади.

Спираючись на досвід народної казки з її трьома умовними групами (чарівні, побутові та про тварин), на традицію світового казкарства і творчий досвід Марка Вовчка, С. Руданського, І. Франка та ін., М. Жук створив свій варіант самобутнього жанру, у якому часто проявлялися інтермедіальні ознаки.

Казки М. Жука мають різну форму викладу: в «Ох», «Дрімайлики малайцям», «Про Тхора-Тхорища» це чітко ритмізована поезія, «Івасик-Ковбасик» написаний говірним віршем, а інші твори – прозою. Вони не мають чистих жанрових рис, часто близькі до оповідання, новели, гуморески, сатири, п'єси. Автор нерідко вводив новелістичні елементи в казкову оповідь, вставляв пейзажні ліричні ескізи. Твори «Кораблики» й «Війна» написані на основі історій із життя синів письменника, іноді в основі сюжетного розгортання лежить анекдотична фабула («Дядько та Дідько», «Добра душа»). Окремі твори, наприклад «Дрімайлики малайцям», автор проілюстрував, змакетував, сподіваючись видати цілу серію книжок для молодшого читача.

Видані в авторському оформленні ці казки могли би стати помітною подією і поглибити перспективу жанру.

Основні положення розділу оприлюднено в [85; 87].

ВИСНОВКИ

М. Жук – художник і письменник – міг би стати справді синтетичним митцем, якби результати втілення обох граней його творчої натури були вчасно удоступнені публіці й включені в культурне життя України. Та, цілком здійснившись у різножанровому малярстві, в історії літератури він лишився майже невідомим автором, хоча його поетичні й прозові дебюти були доволі помітними на початку ХХ ст., відповідали запитам естетики раннього модернізму. Тому загалом його зараховують до другорядних авторів 1910–1920-х років.

Становлення малярського хисту М. Жука відбувалося від рисувальної школи М. Мурашка до засвоєння досвіду С. Виспянського й Ю. Магоффера, від яких митець перейняв техніку портретування на пишному орнаментованому тлі та витончену гру декоративних форм. Репресії з боку радянської влади й арешт митця в 1931 р. зумовили відхід художника від портрету й інших малярських жанрів і реалізацію його таланту в декоративному розписі кераміки.

Реалізувавшись як художник, М. Жук так і не зміг відбутися повністю як письменник, хоча мав тісні творчі зв'язки з М. Коцюбинським, І. Франком, М. Грушевським та іншими діячами, активно публікувався на сторінках «Літературно-наукового вістника» й «Української хати», 1919 р. планував видати тритомник власних літературних творів, готував до друку серію казок у власному оформленні. Свого часу П. Тичина (учень М. Жука в Чернігівській духовній семінарії) кілька разів висловлював намір видати твори вчителя.

Причини своєї неповної реалізованості в літературі М. Жук пов'язував із власною вдачею («Заповідається спочатку усе дуже гарно, а кінець – звичайно навіть якось буває без кінця») та із несприятливими для ствердження творчої особистості умовами, створеними радянською владою (автобіографічний етюд «Сліпий на очі»). Проте матеріали біографії М. Жука

не дають підстав убачати в його життєвому шляху виразного періоду кризи творчої особистості. Навіть не маючи можливості публікуватися, М. Жук зберігав інтерес до літератури, продовжував редагувати власні твори і був цілісною мистецькою особистістю – художником і письменником.

М. Жук належав до літературної школи М. Коцюбинського (середовище Грицька Григоренка, В. Леонтовича, М. Могілянського, М. Чернявського) з домінуванням у ній імпресіонізму, деканонізації народницьких поглядів, зацікавленням психологією інтелігента, фабульними зміщеннями, потоком свідомості, деталізацією. Розвиваючись поряд із символізмом, неореалізмом, натуралізмом, неоромантизмом тощо, імпресіонізм зумовлював жанрові трансформації малої прози (новели-акції, новели-вираження, модифіковані синтетичні форми ескізів, етюдів, сюїт тощо) з виразним інтермедіальним підґрунтям.

Інтермедіальність розглядається як особлива взаємодія різних видів мистецтв, наслідком якої стає нова властивість твору, що полягає в перекладі семантичного коду іншого виду мистецтва суто літературними засобами. Водночас інтермедіальна взаємодія створює своєрідне середовище, що уможливорює реалізацію пластичних і семантичних особливостей кожного з видів мистецтва, включеного в таку взаємодію. На основі огляду наукових практик, реалізованих у межах інтермедіальних студій, базовою обрано модель аналізу літературного твору, запропоновану В. Чуканцевою. У цій моделі передбачене визначення спільної категорії та, відповідно, рівня аналізу й вивчення засобів, прийомів і технік нелітературного медіа крізь призму літератури.

Приналежність М. Жука до малярської школи С. Виспянського (постімпресіонізм) і до літературної школи М. Коцюбинського (імпресіонізм) не спричинила творчого конфлікту. Така суперечливість потрактована в контексті теорії зустрічних течій О. Веселовського, що сформувало дослідницьку установку на спостереження за стильовими трансформаціями в літературній спадщині митця.

Ця спадщина охоплює всі види літератури, проте в дисертації проаналізовано поезію та прозу, оскільки вони становлять найбільшу частку цих творів і більш придатні для виявлення жанрово-стильових трансформацій. Натомість драматургія М. Жука зберігається у фондах Одеського художнього музею і поки недоступна для вивчення.

Віршування М. Жука, інспіроване знайомством із С. Виспянським і Б. Лепким, розпочалося з тематичних естетично цілісних циклів («Вечірня симфонія», «В дні кришталеві», «Гори»), що перегукується з тяжінням його малярської практики до триптихів, використання схожих композиційних рішень у кількох творах однієї тематики.

Переживання ліричного героя ранніх поезій здебільшого сублімуються в ідеалізації недосяжної королеви зі снів. Водночас низка творів мають патріотичне звучання, зумовлене не народницькими, а ранньомодерністськими установками на врівноваження критеріїв краси і правди, на естетизацію України як категорії («хатяни»). Переважно негативну оцінку критиками перших публікацій поезій М. Жука спричинили обмеженість його тематичної палітри та схильність до символізму, який у 1908 р. уже мав доволі значну творчу практику. Разом із тим символізм скоротив інтермедіальний потенціал цих творів, тому особливу художню вагу мають ті нечасті випадки використання метафорики кольорів і пластичних образів, які вказують на виявлення художнього мислення живописця.

У першому в історії української поезії «Вінку сонетів» (публікація 1918 р.) М. Жук продовжив розвиток теми кохання й еротичного захоплення. Проте метафора жанрової форми («З безмежних мрій сплітаю цей вінок...»), поєднана з досвідом багатого орнаментування портретів, викликає смислові асоціації й метаморфози, у яких образ «нитки срібної», мотаної «у клубок», плетива майстерного гаптування виводиться до образу лабіринту й потреби знайти з нього вихід.

Публікації поезій М. Жука в 1920-х рр. і пізніше спорадичні, навіть еkleктичні, однак здебільшого, як-от мариністичні сонети (1931 р.),

засвідчують прагнення автора дотримуватись орієнтації на збереження усталених жанрових форм.

Натомість жанрова палітра малої прози М. Жука різноманітна, багата на синтетичні й гібридні утворення з виразною ліризацією. Крім фабульних новел та оповідань, помітні новели-настрої, мініатюри з ознаками жанрів, що походять із інших мистецтв: етюду, шкіца, ескізу, образка, замальовки, ноктюрна, акварелі. Стильові особливості цих творів зумовлені контекстом раннього українського модернізму зі спрямованістю на психологізм, психоаналітичність, екзистенціалістську проблематику. Водночас у сатирично-гумористичних оповіданнях, що мають більш традиційну сюжетно-фабульну будову, виразно помітні ознаки реалізму.

Дебютне оповідання «Мені казали: “Ще молодий!”» (1906) містить елементи поезії в прозі, новели-настрою, акційної новели, віршову вставку і засвідчує прагнення автора експериментувати, синтезувати, а не планомірно освоювати класичну оповідну форму. Можливо, тому М. Жук у цей час переважно зображає негероїчні типи, зосереджуючи увагу на їхніх ніби й незначних, та все ж людських надіях, radoшах, стражданнях і розчаруваннях. На відміну від виробленої і літературі цього часу традиції, автор не зображає їх «зайвими», тож його персонажі переважно не схильні до суїциду. У поєднанні з чуттєвою розкутістю, діонісійством, оргаїстичним культом малої прози М. Жука це породило низку образів «нової жінки», часто вирішених у психоаналітичному ключі («Дора», «Вона»). Акцент автора на психологічних, а не соціальних аспектах зображуваних подій зумовив і його несподівану (у контексті його малярського досвіду того часу) відмову від портретування персонажів, зображення лише окремих деталей обличчя, здатних передати емоції.

Авторська жанрова ідентифікація окремих творів видається суб'єктивною, довільною, однак такою, що відображає інший бік творчої постаті М. Жука. Особливо це стосується збережених в архіві незакінчених рукописів, як-от ескізу «Про короля», етюду «Тюльпани», що не отримали

остаточного авторського рішення і редакторського опрацювання. Узагальнювальним (парасольковим) терміном може бути «етюд», що відображає інтермедіальну взаємодію образотворчого мистецтва й літератури. Проте змістовий аналіз творів показав, що автор схильний називати так навіть ті з них, що мають виразні ознаки притчі.

Реалістична прозова традиція проявлена в сатиричних оповіданнях М. Жука («З наказу губернатора», «Пісменник»), де карикатуризація негативних соціальних типів досягається завдяки не властивим жанру гротеску, гіперболі чи пародії, а радше правдивості та рельєфності їх зображення. Полохливий жалюгідний працівник міського ломбарду, якого шокує незвична ситуація, не викликає співчуття. Внутрішньо порожній псевдоінтелігент, псевдоінтелектуал, який паразитує й прикривається маскою добропорядного громадянина, наприкінці твору знімає її, хоча читач уже зрозумів його сутність, визначену спотвореним звучанням назви його фаху в заголовку. Така сатира не викликає сміху, вона – надто серйозна, а її автор виявляє майстерність підкреслення в портреті найбільш характерних рис.

Особливо яскраво ця риса М. Жука виявилася в портретному побутово-психологічному нарисі «І. С. Нечуй-Левицький» із ознаками оповідання: розлога експозиція, зав'язка і невиразна розв'язка поєднуються з несподіваними сюжетними поворотами, прихованою інтригою. У невігаданій життєвій ситуації на тлі конкретних деталей життя Києва початку ХХ ст. розкрито характер прозаїка, як це властиве портретам М. Жука, а яскраві тропи і стилістичні фігури вказують на схильність автора до орнаментування.

Психологічними деталями-спостереженнями сповнений і спогад «Погасле світло» про перипетії життєвого шляху М. Коцюбинського, свідком яких був М. Жук. Композиційно зміст твору подібний до триптиху, кожна частина якого відображає окремий пласт інтермедіальних асоціацій-рецепцій: автор проектує постать М. Коцюбинського на образ головного персонажа етюду «Цвіт яблуні», на всю сповнену сонця і «пейзажної ніжності» творчість прозаїка, на уявлюване прозаїком ілюстроване видання «Тіней

забутих предків», оздоблене віньєтками і квітами. Із цих трьох компонентів постає виразний портрет письменника з акцентованими деталями: неприйняттям негармонійності світу і людського існування, колонізованості української культури, обожненням письменства та прихильністю до творчості молодих авторів.

У 1920-х рр. М. Жук продовжив експериментування з прозовими формами та розвиток сатиричних тем у літературних казках. Їхні жанрові ознаки визначені орієнтацією автора на творче опрацювання української та світової традиції казкарства в поєднанні з досвідом книжкового ілюстратора. Модернізуючи форму літературної казки, М. Жук відійшов від чистоти жанру, часто наближав її до оповідання, новели, гуморески, п'єси, іноді додавав уточнення: «нісенітниця» («Івасик-Ковбасик»), «легенда» («Принцеса Луна»), уводив у казкову оповідь новелістичні елементи, пейзажні ескізи. Експериментаторство автора виявилось й у видових ознаках творів: «Ох», «Дрімайлики малайцям», «Про Тхора-Тхорища» написані віршем, «Івасик-Ковбасик» – говірним віршем, решта – прозою. Власноруч ілюстровані та зверстані автором казки засвідчують гармонійність відчуття ним взаємодії текстового і графічного шарів майбутніх видань, що, на жаль, так і не побачили світу.

Аналіз алюзій і підтекстів окремих казок М. Жука розкриває його проукраїнські та антиколоніальні політичні погляди, що виразно суперечили радянській ідеології. Змістові нюанси, сатирична наснаженість цих творів на тлі боротьби влади з казкарством дають підстави припускати, що твори М. Жука і не могли бути опубліковані свого часу.

Викладені спостереження значною мірою підтверджують думки самого М. Жука про причини його неповної письменницької реалізованості та вказують на критичну важливість публікаційної активності, читацької та критичної рецепції у становленні літератора. Залучаючи досвід художника, активно експериментуючи з формою, долаючи опір усталених прозових жанрів і шукаючи метафоричного втілення традиційних віршових жанрів у

пластичних образах, М. Жук залишив оригінальну літературну спадщину з виразними інтермедіальними рисами. Поширення досвіду дослідження цього матеріалу на твори його сучасників із різними видавничими долями, порівняння їхніх поетологічних особливостей, образних систем і підтекстів уможливить отримання значно точнішого уявлення про перебіг літературного процесу перших десятиліть ХХ ст., ніж під час вивчення тільки найбільш популярних імен і творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Апологія модерну: обрис ХХ віку. Київ : Грані-Т, 2011. 400 с.
2. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. Про творчість М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Г. Косинки та ін. Київ : Фірма «Віпол», 1994. 158 с.
3. Арістотель. Поетика / перекл. Бориса Тена. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
4. Барладяну В. «Тільки нещасний народ міг забути Михайла Жука». *Кафедра*. 1989. № 8. С. 195–198.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
6. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 6–71.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979. 318 с.
8. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
9. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. Київ : Дніпро, 1966. 89 с.
10. Біографія. *Жук Михайло Іванович*. URL: <https://juk.pp.ua/biography>.
11. Брауде Л. Скандинавская литературная сказка (Этапы развития жанра) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1977. 37 с.
12. Бурд Г. Обранець двох муз. *Вітчизна*. 1968. № 8. С. 188–193.
13. Великий Українець. Матеріали з життя і діяльності Грушевського / упоряд. А. Демиденко. Київ : Веселка, 1992. 552 с.
14. Веселовский А. Собрание сочинений. Т. 16. Статьи о сказке. 1868–1890. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. 368 с.
15. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. Москва : Гос.

изд-во худож. літератури, 1961. 616 с.

16. Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого. Київ : Смолоскип, 2012. 226 с.

17. Гегель Г. В. Ф. Естетика : в 4 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1971. 322 с.

18. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 544 с.

19. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній практиці Віктора Петрова-Домонтовича. Львів : Літопис, 2008. 286 с.

20. Голобородько Я. Симфонізм Михайла Жука (Профілі мистецької постаті). *Південний ареал. Консорціум літературної Таврії : роман-монографія*. Київ : Факт, 2007. С. 87–96.

21. Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.

22. Грицько Григоренко. Хаос. *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія*. Т. 2. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. С. 208–313.

23. Грушевський М. До наших читачів. *Літературно-науковий вістник*. 1907. Т. 40. Кн. 11. С. 177–188.

24. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.

25. Демченко І. Індивідуальний стиль письменника як результат конвергенції мов (на матеріалі малої прози О. Кобилянської). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : зб. наук. статей*. Запоріжжя, 2005. № 1. С. 42–46.

26. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики. *Літературознавчі та фольклористичні праці*. Т. 1. Кн. 1. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 18–59.

27. Денисюк І. Розвиток малої прози в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст. Львів : Наук. вид. т-во «Академічний експрес», 1999. 276 с.

28. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.

Київ : Вища школа, 1981. 216 с.

29. Дереза Л. Російська літературна казка першої половини XIX століття в системі жанрів романтизму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Сімферополь, 2005. 36 с.

30. Деркачова О. Текст і канон: формальний аспект лірики Аркадія Казки. *Слово і час*. 2003. № 8. С. 73–79.

31. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів : Літопис, 2001. С. 617–632.

32. Дессон Ж. Картины, явлённые в слове. *Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков* : сб. ст. / общ. ред. Е. Дмитриева. Москва : ОГИ, 2006. С. 426–442.

33. Доній В. Інтермедіальність у творчості О. Довженка як вияв міжмистецької взаємодії. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми»*. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. С. 48–50.

34. Доценко Н. Особливості інтермедіального коду прози Патріка Модіано. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(1). С. 344–352.

35. Доценко Н. Проза Патріка Модіано (принципи інтермедіальності) : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 188 с.

36. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различных тенденций его развития во французской прозе конца 19 и начала 20 века. *Импрессионисты*. Москва : Искусство, 1976. 320 с.

37. Ерёмина-Чащина М. Интертекстуальность как миромоделирующий фактор прозы С. Д. Кржижановского : дисс. ... канд. філол. наук. Киев, 2018. 235 с.

38. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995. 688 с.

39. Жук М. [Вірші]. *Голод. Літературний збірник поміщи голодающим Поволжья*. Чернігов, 1921. С. 10–14.

40. Жук М. «Замітки з блок-ноту», «Листки календаря». 1900–1920 гг. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 1997. Вып. 1. С. 78–92.
41. Жук М. 905. Поезії. *Червоний шлях*. 1931. № 1. С. 27–29.
42. Жук М. Альбом / автор.-упор. І. Козидор, С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. 22 с.
43. Жук М. Білим і чорним хотів би я бути... Проза, казки, вірші, нотатки, спогади / уклад. О. Яворська та ін. Одеса, 2018. 256 с.
44. Жук М. В дні кришталеві. *Українська хата*. 1911. № 3. С. 91–93.
45. Жук М. В дні кришталеві. *Українська хата*. 1911. № 4. С. 227–230.
46. Жук М. Вечірня симфонія. *Літературно-науковий вістник*. 1908. Т. 43. Кн. 7. С. 83.
47. Жук М. Вінок сонетів. *Літературно-науковий вістник*. 1918. Т. 71. Кн. 7–8. С. 3–10.
48. Жук М. Вірші. *Українська хата*. 1909. № 11. С. 1129–1134.
49. Жук М. Вона. *Літературно-науковий вістник*. 1909. Т. 47. Кн. 9. С. 449–459.
50. Жук М. Гори. *Українська хата*. 1911. № 7–8. С. 88–91.
51. Жук М. Дора. *Літературно-науковий вістник*. 1907. Т. 39. Кн. 7. С. 62–65.
52. Жук М. Дрімайлики малайцям. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2011. Вып. 6. Ч. 1. С. 345–359.
53. Жук М. Етюд. *Музагет*. 1919. № 1–3. С. 47–48.
54. Жук М. З наказу губернатора. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2001. Вып. 2. С. 119–128.
55. Жук М. Замітки (з блокнота), рукописний зошит. Колекція С. Лущика.
56. Жук М. І. С. Нечуй-Левицький / публікація С. Лущика. Київ. 1988. № 11. С. 153–156.
57. Жук М. Київ. Академія мистецтв : рукопис, 1950-і роки. *Архів*

З. С. Луцика.

58. Жук М. Крила. *Музагет*. 1919. № 1–3. С. 16–17.
59. Жук М. Мені казали: «Ще молодий!» *Літературно-науковий вістник*. 1906. Т. 36. Кн. 10. С. 62–65.
60. Жук М. Не читай моїх пісень сумних... *Літературно-науковий вістник*. 1907. Т. 40. Кн. 11. С. 291.
61. Жук М. Ніч осіння. *Музагет*. 1919. № 1–3. С. 18–21.
62. Жук М. Очі. Голод. *Литературный сборник помощи голодающим Поволжья*. Чернигов : Государственное издательство, 1921. С. 40–53.
63. Жук М. Пісменник. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2001. Вып. 2. С. 130–139.
64. Жук М. Погасле світло. Незабутньої пам'яті М. М. Коцюбинського. *Спогади про Михайла Коцюбинського*. Київ : Дніпро, 1989. С. 191–197.
65. Жук М. Про короля. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2011. Вып. 6. Ч. 1. С. 420–421.
66. Жук М. Смуток. *Музагет*. 1919. № 1–3. С. 49–50.
67. Жук М. Співи Землі. Чернігів, 1912. 128 с.
68. Жук М. Спомин. *Українська хата*. 1910. № 2. С. 94.
69. Жук М. Стогне вітер. Плаче дощик... *Український декламатор*. *Розвага 2*. 1908. С. 232.
70. Жук М. Тільки встати. *Літературно-науковий вістник*. 1914. Т. 65. Кн. 3. С. 549–576.
71. Жук М. Тільки встати. *Літературно-науковий вістник*. 1914. Т. 65. Кн. 4. С. 55–75.
72. Жук М. Тюльпани. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2011. Вып. 6. Ч. 1. С. 421.
73. Жук М. Шум. *Українська хата*. 1910. № 5. С. 319.
74. Заява до Вищого репертуарного комітету проф. Михайла Івановича Жука [березень – квітень 1926]. Рукопис, збірка С. Луцика. У: Яворська О. «Дайте мені можливість працювати» (Казки Михайла Жука). *Дом князя*

Гагарина. *Сборник научных статей и публикаций*. Одесса : Сімекс-прінт, 2011. Вып. 6, Ч. 1. С. 301–302.

75. Земляна Г. Проза Миколи Чернявського: питання типології, жанрово-нарративна система. Київ : Інформаційно-аналітичне агентство, 2008. 580 с.

76. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия. *Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур* (22–23 березня 2011 року) / редкол.: В. Каліущенко, М. Сенів, В. Приседська, А. Иванов. Донецьк : ДонНУ, 2011. Т. 1. С. 115–117.

77. Исагулов Н. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации. *Культура слова : электронный научный журнал*. 2019. № 1(2). С. 28–39. URL: <https://jword.ru/archive/2/26>

78. Іванюк С. Історія прекрасної заложниці. *20-і роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1991. С. 289–313.

79. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Москва : Искусство, 1972. 440 с.

80. Каталог произведений украинского художника М. И. Жука. Из собрания Областного Черниговского художественного музея, личных коллекций Т. И. Максимюка и Н. Г. Ловейко (Жук). Одесса : Астропринт, 2006. 72 с.

81. Квіцинська В. До витоків творчості Михайла Жука: традиції і новаторство. *Українська мова і література в школах України*. 2018. 3(1). С. 25–27.

82. Квіцинська В. Любовні зізнання в обрамленні вінка сонетів Михайла Жука. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство*. 2015. 43. С. 87–94.

83. Квіцинська В. Про полеміку з приводу оповідання «Дора» Михайла

Жука, надруковану в «Літературно-науковому віснику». *Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 1(1). С. 239–244.

84. Квіцинська В. Проблема сприйняття особистості в оповіданні Михайла Жука «Мені казали: “Ще молодий!”». *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи. Міждисциплінарні перспективи*. Банська Бистриця ; Баку ; Ужгород ; Херсон ; Кривий Ріг, 2019. С. 199–201.

85. Квіцинська В. Самоусвідомлення нереалізованого письменницького таланту Михайла Жука в літературному процесі ХХ століття. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Hungary. 2019. VII(55), 189. С. 31–33.

86. Квіцинська В. Сецесійно-символістські орієнтації ранньої лірики М. Жука. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 46. С. 159–165.

87. Квіцинська В. Чернігівський етап творчості Михайла Жука. *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку*. Переяслав-Хмельницький, 2017. 38. С. 430–433.

88. Кизилова В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття. Луганськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. 400 с.

89. Клочек Г. Методологія системного аналізу художнього твору. *Філологічні семінари*. Київ, 2004. Вип. 7 : Літературознавчі методології: практика і теорія. С. 8–16.

90. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.

91. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : у 10 т. : підручник. Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 512 с.

92. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : у 10 т. : підручник. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 624 с.

93. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. Москва :

Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.

94. Копач І. «Літературно-науковий вісник», всеукраїнський журнал. *Діло*. 1908. 1 лютого (19 січня). № 24 ; 3 лютого (21 січня). № 25.

95. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 367 с.

96. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. Т. 5 : Листи (1886–1904). Київ : Наукова думка, 1974. 432 с.

97. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. Т. 6 : Листи (1905–1909). Київ : Наукова думка, 1975. 312 с.

98. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. Т. 7 : Листи (1910–1913). Київ : Наукова думка, 1975. 416 с.

99. Кравченко А. Культурологія : учебник. Москва : ТК Велби, Изд-во Проспект, 2007. 288 с.

100. Крістева Ю. *Stabat Mater. Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 495–509.

101. Крупская Н. К вопросу об оценке детской книжки. *На путях новой школы*. 1927. № 1.

102. Крупская Н. Какая книжка нужна нашим детям. *Литературная газета*. 1932. 23 ноября.

103. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кін. ХІХ – поч. ХХ ст.: проблеми естетики і поетики. Київ : Наукова думка, 1995. 158 с.

104. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1989. 268 с.

105. Культурологія. Історія мирової культури : учебник для студ. вузов / ред. А. Маркова. Москва : Культура и спорт ; Юнити, 1998. 600 с.

106. Кутовий А. Інтермедіальність – Intermedia: проблема дефініції. *ΛΟΓΟΣ* : зб. наук. праць. 2020. С. 19–22.

107. Лагутенко О. Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайла Жука. *Українськопольські культурні відносини ХІХ–ХХ століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. С. 46–60.

108. Левченко О. Неоромантична поетика прози Михайла Коцюбинського : дис. ... канд. філол. наук. Кропивницький, 2019. 204 с.
109. Леонова Т. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке : Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск, 1982. 197 с.
110. Леонтович В. Михайло Жук. «Співи землі». 1912. *Зібрання творів* : у 4 т. Т. 4. Київ : Сфера, 2006. С. 56–58.
111. Лессинг Г. Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 292 с.
112. Лист Михайла Жука до М. Кодацького. 16.10.1929 / публікація С. Лущика. *Київ*. 1988. № 11. С. 157–158.
113. Лист Михайла Жука до Х. Раковського. Чернігів, 03.05.1923 / публікація, примітка О. Рибалка. *Київ*. 1988. № 11. С. 158–160.
114. Лист П. Тичини до А. Недзвідського. 20.06.1962. *«Панахидні співи» та вірші з юнацького зошита* / упор. Т. Сосновський, А. Полотай. Одеса, 1993.
115. Лист П. Тичини до А. Недзвідського. 27.01.1963 *«Панахидні співи» та вірші з юнацького зошита* / упор. Т. Сосновський, А. Полотай. Одеса, 1993.
116. Листи до Михайла Коцюбинського : у 4 т. / упоряд. В. Мазний. Т. 2 : Гошовський – Іткін. Ніжин, 2002. 344 с.
117. Листи до Михайла Коцюбинського : у 4 т. / упоряд. В. Мазний. Т. 3 : Карманський – Мочульський. Ніжин, 2002. 480 с.
118. Листи до Михайла Коцюбинського : у 4 т. / упоряд. В. Мазний. Т. 4 : Науменко – Яновська. Ніжин, 2003. 400 с.
119. Літературне життя (звістки та чутки). *Книгарь*. 1918. № 11. С. 675–676.
120. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Т. 1. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
121. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Т. 2. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

122. Лозинський М. Проф. д-ру Іванові Копачеві – кілька пояснень. *Діло*. 1908. 4 лютого (22 січня). № 26.
123. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 940 с.
124. Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 480 с.
125. Лущик С. Друге народження. *Україна*. 1988. № 17. С. 12–13.
126. Лущик С. Михайло Жук у колі сучасників. *Київ*. 1988. № 11. С. 148–160.
127. Лущик С., Яворська О. Михайло Жук – літератор. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций* / Одесский литературный музей. Одесса, 1997. Вып. 1. С. 67–93.
128. Лущик С., Яворська О. Оповідання М. Жука. *Дом князя Гагарина. Сборник статей и публикаций*. Одесса, 2001. Вып. 2. С. 111–147.
129. Магунь М. Михайло Жук і родина Грушевських (На джерельних матеріялах фондів Державного меморіяльного музею Михайла Грушевського у Львові). *Український історик. Журнал історії і українознавства*. 2004/2005. № 3/4(163/164)–1(165). С. 76–83.
130. Максим'юк Т. Портрети Тараса Шевченка роботи Михайла Жука. *Тарас Шевченко і народна культура* : у 2 кн. Кн. 1. Черкаси : Брама-Україна, 2004. С. 251–255.
131. Махов А. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 224 с.
132. Мединська М. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця 19 – початку 20 століття: рецепція і типологія. Івано-Франківськ : Вид. І. Я. Третяк, 2008. 316 с.
133. Меншій А. «Школа» Коцюбинського в українському постімпресіонізмі: рух стильових тенденцій : дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2016. 530 с.
134. Михайлов А. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века. *Литература и живопись* / ред. А. Иезуитов. Ленинград :

Наука, 1982. С. 227–251.

135. Мойсієнко А. У часопросторі сонетного вінка. *Літературна Україна*. 2006. 21 грудня. С. 6.

136. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. 327 с.

137. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2018. 391 с.

138. Мышьякова Н. Литература и музыка в русской культуре XIX века : дисс. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. 234 с.

139. Назаренко Ю. Королівський вінок сонетів. Суми : Слобожанщина, 2004. 248 с.

140. Наконечна О. Творчість Володимира Леонтовича в контексті української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2000. 189 с.

141. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. Київ, 2006. С. 3–38.

142. Науменко Н. Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*. 2010. Т. 23 (62), № 1. С. 120–124.

143. Нечиталюк І. Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2011. 196 с.

144. Ніковський А. Музагет. Місяшник літератури і мистецтва. Січень – Лютий – Березень. 1919. *Книгарь*. 1919. № 23–24. С. 1587–1595.

145. Новицька О. Художня проза Антона Крушельницького: жанрово-стильові модифікації : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2012. 185 с.

146. Овчинникова Л. Русская литературная сказка ХХ в.: история, классификация, поэтика. Москва, 2001. 234 с.

147. Олесь О. «В болотах жаби рай знайшли...» *Українська муза*. 1908. № 11. С. 1059.
148. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
149. Панів А. М. Жук. Три глечики. Казка. 10.1.1925. Копія. 17.1.25 р. Рукопис, збірка С. Лущика. У: Яворська О. «Дайте мені можливість працювати» (Казки Михайла Жука). *Дом князя Гагарина. Сборник научных статей и публикаций*. Одеса : Сімекс-прінт, 2011. Вып. 6, Ч. 1. С. 294–295.
150. Пешкова О. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ–ХХІ століть: когнітивно-семантичний аспект : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2019. 250 с.
151. Постанова Колегії НКО про видання «казок Андерсена». *Шлях освіти*. 1929. № 10. С. 144–147.
152. Приходько А. Особенности интермедиаальной инкорпорации в романе Умберто Эко «Нулевой номер». *Мова і література : матеріали 76-й наук. канф. (БДУ, Мінск, 24 красавіка 2019 г.) / пад рэд. К. Тананушкі*. Мінск, 2019. С. 119–123.
153. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
154. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
155. Реп'ях С. Професія: художник-літератор. *Літературна Україна*. 1983. 22 вересня. № 38. С. 8.
156. Рисак О. «Найперше – музика у Слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
157. Родько М. Українська поезія перших повоєнних років. Київ : Наукова думка, 1971. 309 с.
158. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили». Дрогобич : Коло, 2006. 364 с.

159. Савчук Г. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіалогії. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія»*. 2019. Вип. 81. С. 15–18.

160. Самородов М. Інтермедіальна поезика прози І. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова в свете інтерпретації их произведений оперними лібреттистами : дисс. ... канд. філол. наук. Москва, 2015. 135 с.

161. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства / відп. ред. Г. Сивокінь. Київ : Українська книга, 1999. 157 с.

162. Сент-Бев Ш. Літературные портреты. Критические очерки. Москва : Художественная литература, 1970. 582 с.

163. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і Час*. 2017. № 2. С. 3–20.

164. Слюзко В. Інтермедіальний аналіз як метод вивчення художніх творів майбутніми учителями літератури. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2020. Вип. 11. С. 84–87.

165. Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор. Харків: Вид. О. Савчук, 2018. 256 с.

166. Соколюк Л. Михайло Жук: Продовження пошуків (перший одеський період. 1925–1937). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 1. С. 94–116.

167. Соколюк Л. Портрети Михайла Жука першого Чернігівського періоду (1905–1915). *Вісник ХДАДМ. Історія мистецтва*. Харків, 2015. № 6. С. 102–117.

168. Степняк М. До проблеми поетики Павла Тичини. *Червоний шлях*. 1930. № 5–6. С. 129–146.

169. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.

170. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной

науке. *Фундаментальные проблемы современной культурологии*. Т. 3 : Культурная динамика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. С. 112–119.

171. Тичина П. «Панахидні співи» та вірші з юнацького зошита / упор. Т. Сосновський, А. Полотай. Одеса, 1993. 114 с.

172. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*. 2001. Вып. 12. С. 149–154.

173. Українка Леся. Листи: 1903–1913. Київ : Комора, 2018. 736 с.

174. Фащенко В. Вибрані статті. Київ : Дніпро, 1988. 373 с.

175. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. Москва : Три квадрата, 2008. 432 с.

176. Франко І Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. Київ : Наукова думка, 1984. 674 с.

177. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 35. Київ : Наукова думка, 1982. 512 с.

178. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 37. Київ : Наукова думка, 1982. 680 с.

179. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 39. Київ : Наукова думка, 1983. 704 с.

180. Фрейд З. О сновидениях. «Я» и «Оно». Харьков : Фолио, 2009. 253 с.

181. Хамина А., Зильберман Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 389. С. 38–45.

182. Ханзен-Лёве Оге А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. Москва : РГГУ, 2016. 450 с.

183. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва : Языки русской культуры, 2001. 672 с.

184. Цалапова О. Міфопоетика казкового світу раннього українського

модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський) : автореф. дис ... канд. філол. наук. Харків, 2011. 20 с.

185. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.

186. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника. Мюнхен : Сучасність, 1977. 143 с.

187. Чуканцева В. Интермедиаальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов: преимущества и недостатки. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 108. С. 140–145.

188. Чуприна В. Майстер графічних портретів. *Наддніпряньська правда*. 1968. 29 травня.

189. Чупринка Гр. Михайло Жук. Співи Землі. Чернігів, 1912, стор. 125, ц. 50 коп. *Українська хата*. 1913. № 2. С. 141.

190. Шикиринська О. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія філологічна. 2012. № 23. С. 210–214.

191. Штейнер А. Интермедиаальность как дискурсивная категория. *Науковий пошук молодих дослідників: Філологічні науки : збірник наукових праць студентів*. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2014. № 3. Ч. 1. С. 112–118.

192. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

193. Юзьків Г. Константа петраркізму в українській любовній ліриці (В. Сосюра, В. Симоненко, М. Вінграновський) : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2012. 172 с.

194. Яворська О. «Дайте мені можливість працювати» (Казки Михайла Жука). *Дом князя Гагарина. Сборник научных статей и публикаций*. Одесса : Сімекс-прінт, 2011. Вып. 6, Ч. 1. С. 321–359.

195. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и

кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.

196. Яновская Э. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку. Харьков : Книгоспилка, 1925. 118 с.

197. Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания. Харьков : Путь просвещения, 1923 44 с.

198. Ярмиш Ю. У світі казки : літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1975. 143 с.

199. Albersmeier F.-J. Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 329 S.

200. Brinkemper P. V. Spiegel & Echo: Intermedialität und Musikphilosophie im “Doktor Faustus”. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. 520 S.

201. Brown C. S. Music and literature. A comparison of the arts. Athens : University of Georgia Press, 1948. 287 p.

202. Enkvist N. E. Introduction: Coherence, Composition and Text Linguistics. *Coherence and Composition: A Symposium* / ed. by N. E. Enkvist. Åbo, 1985. P. 14–15.

203. Goodman N. Routes of Reference. *Critical Inquiry*. Vienna, 1981. Autumn. Vol. 8(11). P. 121–132.

204. Intermedia: Communication and Society / ed. T. K. Gamble. Durham, N. C. : Moore Publishing Company, 1979. 254 p.

205. Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives / ed. W. Nöth. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1997. 896 p.

206. Sound Fabrics. Studies on the Intermedial and Institutional Dimensions of Popular Music / ed. M. Butler, P. R. Burger, A. Sepp. Trier: WVT, 2009. 201 S.

207. Texte zur Medientheorie / Hrsg.: G. Helmes, W. Köster. Stuttgart : Reclam, 2002. 352 S.

208. The Semantics of the Musico-Literary Genres: Method and Analysis / ed. W. Bernhart. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1994.

209. Walzel O. Leitmotive in Dichtungen. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft*. Berlin ; Neubabelsberg : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923. S. 358–364.

210. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. 2002. Vol. 4 : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam. P. 13–34.