

# Літературні силуети

Юрій Ковалів

## ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК

Емоційно вразливий, захоплений науково-технічними новаціями, екстравагантний Валер'ян Поліщук (1 жовтня 1897 р. – 3 листопада 1937 р.), маючи у своєму доробку утопійний, ніде не друкований роман “На шляху до Великого Майбутнього” та поему “Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила”, завзято проголошував конструктивізм, що про нього мав приблизне уявлення. Риси характеру поета, темперамент і літературні амбіції позначалися на його ліриці, зумовлювали її “ламаний” темпоритм, кострубату образну систему, змінювали віршову форму. Аналогічна практика спостерігалася і в панфутуристів, яких В. Поліщук не полюбляв, висміяв у віршовій сатирі “Футурйози”, проте не міг відмовитися від притаманної їм агресивної лексики, запозиченої у В. Маяковського та більшовиків (“І з холодним мавзером рішучості в руці / Я вже йду до нових революцій”), від словотворів М. Семенка на кшталт “мовчаль взяла мене тоскно-тоскно”. Енергійно рекламуючи себе, прагнучи утвердитись у “пролетлітературі”, навіть підпорядкувати її, він поєднував, твердить Олесья Омельчук, “фривольний тон, агресивну риторику, кон'юктурність пролетарського автора із жестами вільної людини та завжди щирого хлопчика-філософа” [2, 5–6].



Поет перед цим пережив стрімку еволюцію від замилювання символістською поезією, втіленою, за словами П. Єфремова, в образі “ясної Панночки”, збунтувавшись не тільки проти неї, а й проти будь-яких канонів, символізованих біблійним “бородатим” Саваофом, що його скинула революція. Йому на зміну, на “поколупаній, // гарматами подертій, копитами / збитій землі” явився Діоніс – давньогрецький бог вина, блаженного визволення, осяйної любові, сповнений вітальної сили, вічного буяння, п'янючого хмелю, тому “нове життя, більш доцільне і прекрасне, / Природу осія”. Така, мовляв, “мудрість битія”, позбавлена чуття трагізму, що ним переймалося “втрачене покоління”, адже “одно умре – і друге встане”. І тим персонажем оновлення був не хто інший, як сам автор, екстрапольований на свого оптимістичного героя:

Хай обвинуться ваші чола виноградними вінками  
Еллади.  
Вже гомонять круг мене жінки, наче цикади –  
І радість в серці.  
Я – Діоніс, – я родився наново.

З екстатичним богом, улюбленцем жінок, пов'язані оргії, стихія ірраціонального, яку Ф. Ніцше назвав діонісійством, антитетичним аполлонійству, що до нього

(аполлонійства) В. Поліщук не мав жодної прихильності. Невипадково його лірика охоплена лібідозним шалом, солярними ескападами, прагненням, за словами П. Єфремова, “впірнути в стихійний вічно рухливий потік природи, все звести до цілісності космічної єдності сексуального чуття” [2, 570]. Це викликало жваве зацікавлення поета творчим досвідом В. Вітмена, зокрема віршами із циклу “Діти Адама”, що стимулювали власні творчі пошуки. Принаймні інтертекстуальна основа одного з віршів американського поета про жінку, яка стежить за двадцятьма вісьмома чоловіками (вони купуються), подумки “плещеться” з ними, проступає у вірші “На простори”: “І очі дівчат слідкують за мною / І за товаришами, що на піску себе в’ялять...”. Та найбільше захоплювала В. Поліщука властивість ліричного героя пантеїстичної поезії В. Вітмена переживати власний мікрокосм на рівні макрокосму, знаходити себе поза собою і довілля в собі (“Чисте контральто співає в церковному хорі...”). Аналогічним пафосом відкриття себе в різних людях, духовної єдності з ними охоплений вірш “Мій дух” В. Поліщука: “Всім я вам близький, в кожному частка моя”. Його цікавив не лише художній світ автора збірки “Листя трави”, з якою він познайомився в перекладі К. Чуковського, а й механізм конструювання цього світу, неklasичні засоби віршування, розкутий верлібр. За спостереженням К. Буревія, “солідні сліди” вітменівської образності й версифікації позначилися на перших двох збірках, надто на “Книзі повстань” В. Поліщука, інспірувавши “любов до фізичної сили й фізіологічної радості, філософський ухил і американізм”, оперування прозаїзмами [2, 610–613].

В. Поліщук не лише активно застосовував верлібр, а й пояснював поширення такої віршової форми в новітній ліриці та у власному доробку “найбільшою революційністю, яка любить і знає значення індустрії” (стаття “Верлібр і його соціальна основа”), заявляв: це “розмір індустріального міста”. Він навіть визнавав “два верлібри” – традиційний “кустарний виріб”, що трапляється “за всіх часів в усіх народів”, та верлібр як свідомо “форма виключно європейської культури”. Поет задекларував і апробував новий тип верлібру із двома модифікаціями. Перша, започаткована й розроблена І. Франком, Уляною Кравченко, П. Тичиною, полягає в “чергуванні нерівновеликих, від однієї до восьми стоп, неримованих рядків одного розміру (переважно ямба) та розмаїтості мовних засобів і стилістичних фігур” (“На Аюдагові гладенька біла шапка білого гриба, / Що велетнем на узбережжі виріс – / Смачна і важка хмара піднялась”); друга була “варіантом вітменівського верлібру” [1, 104–105]:

Коло пристані стовп з електричним ліхтарем під білим кружком.  
Він відбивається в коливній воді моря,  
І, здається, що там, у воді,  
Кілька великих світляних метеликів  
Увесь час кружляють і в’ються.

Творча практика В. Вітмена безпосередньо позначилася на віршах В. Поліщука (“Провалля”, “Бунт матерії”, “Філософ Іліан”, “Вистава” тощо), який водночас відстоював і свою самобутність, полемізуючи з прихильним до нього критиком П. Єфремовим:

Ні, я не Уїтмен,  
Новий я, ще не знаний,  
Що бунтом полоснув між хвилями знамен.

Верлібри стали основою збірок “Сонячна міць”, “Вибухи сили”, “Радіо в житах” В. Поліщука, виповнених пафосом космізму, запозиченого в революційних романтиків, та амбітного гіперболізму (“Мій розум без меж, бо я – людство”). Вони відповідали творчій натурі автора, підвладного розбурханій стихії асоціацій, невпинній зливі образів. Її “сковувала” римована строфа; до

неї часто звертався поет, як і до традиційних жанрів балади або елегії. Він у щоденнику “Дороги моїх днів” (1925) навіть спробував “теоретично” обґрунтувати специфіку верлібру, ґрунтовану на “математично точних законах” при “морфологічній безмежній різноманітності тих ритмів, звуків і образів”, виявив основну одиницю “складання тих ритмів і деталей” – хвиляду, тобто ритмічні “відрізки часу”: вони “ідуть хвилями, що не завше можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини, з різним евфонічним забарвленням, але з якимсь середнім математичним” (“Дороги моїх днів”). До таких уявлень спонукали В. Поліщука образні координати поетики: її заповнювала “текучість, або плинність, рухомість, драглистість і лінійність, можливість сповільнення та перебування у на позір застиглому стані, нагадуючи безрух, точку, небуття” [2, 6]. Наталя Науменко вважає, що у визначенні В. Поліщука, яке відповідає поняттю “синтаґма”, “можна знайти раціональне зерно” розуміння довільної інтонації ритмізованої прози [1, 33]. Однак метафоризовані теоретизування В. Поліщука позбавлені денотативних вимог наукового мислення й термінологічної точності. М. Хвильовий назвав їх “схоластичними”, а Галина Сидоренко – “фантазмагоричними”. Було незрозуміло, скільки часу мала тривати ритмічна одиниця “хвиляди” – у межах слова, словосполучення, речення, скільки “хвиляд” може містити верс. Автор надавав значення семантиці, доводячи, що “хвилядні величини утворюються багатьма чинниками, серед яких найбільшими є <...> зміслові цеглини і групи мови – зміст слів і фраз”.

Теоретизування В. Поліщука цінні тим, що вони розкривали секрети його творчої лабораторії, його аналітичну авторецепцію власних віршів, намагання “використовувати всю широчінь мовного матеріалу – од телеграм газет і поезій експресіонізму – до рафінованих поезій декадансу, вкупі з народними піснями і думами”. Він справді послуговувався різними джерелами, які часто не мали художніх ознак, інтертекстуальними та архітектуральними набутками літератури. Стаючи в награну позу нігіліста, противника “селозованої” української класики, вважаючи, що лише конструктивізм “здатен був охопити дух сучасності”, В. Поліщук насправді виявився традиціоналістом, навіть був автором “надзвичайно особистісної лірики” [1, 201], хоч би як прагнув видаватися об’єктивним “динамічним конструктивістом”.

Наталя Костенко розглядає Поліщуків верлібр як перехідну метричну форму вольного ямба, виявляє в ньому широку амплітуду в змінюванні довгих і коротких рядків, нерівне збільшення і скорочення “хвиляд” <...>, що відтворює імпульсивність, “нервовість” чуттєвого сприйняття і вираження у поета” [3, 132]. Така властивість спостерігається в “Гімні жінкам”, де анафора “Ти така” зміцнює структуру вірша, викликає гіперболічне уявлення про безмежжя й глибину жіночої семантики. Водночас у поета траплялися твори й “на інтонаційно-синтаксичному, неметричному рівні”, коли “нарощенню емоційного тону служить безперервне розгортання однієї довгої фрази, насиченої експресивними повторами” [3, 132], як у вірші “Миля”:

Нехай модні поети викручують ноги,	А я простим, дитячим лепетом
Ганяючи краще твій подих на слово	Спіткнусь перед тобою, і змовкну
	впіймати, І, на коліна впавши, скажу
Хай брильянти в очі вкладають,	Таке просте, звичайне
За пазуху мармур	І таке безмежне в коханні:
І під вії шовк,	“Миля”...

Особливого значення поет надавав графічному оформленню верлібра, бо, записаний лінійно, він може втратити ритмічність, “щільність і значимість слова”, що збільшується “перед павзою на кінці рядка”, посилюється завдяки асонансу. Обстоюючи вживання римованих прозаїзмів, що “стають поезією

завтрашнього дня”, В. Поліщук не погоджувався з Ю. Тиняновим із приводу трактування верлібру “на межі прози”, доводив, що верлібр “охоплює собою всі форми ритмічної будови словесного матеріялу, включаючи праве крило старих метрів і ліве крило неусвідомлених ритмів розмовної річі” [2, 124, 132].

Активне звертання до верлібру поетів початку ХХ ст. як до самостійної системи віршування, що супроводжувалося принциповою відмовою від “класичних” ритмотвірних ознак (рима, ізотонія, ізосилабізм, розмір, регулярна строфіка тощо), було цілком закономірним явищем і не завжди пов’язувалося, всупереч уявленню В. Поліщука, з міськими темпоритмами, принаймні у творчості В. Вітмена або французьких символістів. Верлібр не всі вважали універсальною формою. Навіть прихильники авангардизму не завжди залучали його до своєї творчої практики. Наприклад, яскравий верлібрист Т. Марінетті трактував його зужитим віршем, не відповідним вимозі “слів на свободі” або “синоптичних таблиць ліричних виразів”.

Припущення В. Поліщука, що “урбанізм, індустріалізація побуту, життя висунули верлібр”, стало стрижневим для “динамічного конструктивізму”, водночас – і ахіллесовою п’ятою. Абсолютизація верлібру як нової віршової форми, винайденої, мовляв, В. Вітменом, не відповідає історичній дійсності, адже до нього, як слушно зауважував М. Хвильовий у памфлеті “Ахтанабіль сучасності, або Валер’ян Поліщук у ролі лектора Комуністичного університету”, зверталися давньоєвропейські і східні поети (Червоний шлях. – 1925. – Ч. 11–12). Та й в Україні елементи такої версифікації застосовували раніше від римованих строфічних форм, наприклад, у киеворуській “Похвалі Св. Феодосію”. Верлібру не надавали особливих переваг і прихильники російського конструктивізму. Принаймні представник ЛЦК І. Сельвінський не обмежувався тією чи тією метричною системою, звертався до силабо-тоніки, тоніки та вільного віршування, навіть до віртуозного “німба”, тобто неприпустимої для авангардистів “корони корон” сонета. Верліброманію, симптоми якої виявлялися в гіпертрофованих деклараціях В. Поліщука, спародіював Омелько Буц (псевдонім О. Слісаренка), діагностувавши її “хворобою” часу під “вченою” латинською назвою *Sverbliaus verbliaus*.

Верлібр В. Поліщука, не завжди заповнений індустріальними мотивами, іноді набував елегантного відтінку в таких акварельних пейзажах, як “Осінь”, “Пасіка”, “Осінь мелодія”, “Вода і ліс” чи “Смолисто соняшника дух...” і т. п., або доповнював українську мариністичну лірику на кшталт циклів “Деталі вічної дороги”, “Подих моря”, “Чорне море”. Вимога абсолютизованого раціоналізму, зумовленого доцільністю й ефективністю техногенного виробництва, так і лишалася задекларованою. Авангардист В. Поліщук перетворював матеріал дійсності на прикладний, намагався, якщо вжити термінологію М. Мамардашвілі, протиставити свою “некласичну раціональність” “класичній”, жорстко структурованій, яка стосується “вимкнутої свідомості”, що не взаємодіє зі світом.

В. Поліщук у своїй творчості й теоретизованих маніфестах виявляв постійну непослідовність. Його маніфестування верлібру зумовлене не так внутрішніми чинниками, як “прагненням бути лідером, законодавцем літературного життя”, що так і лишилося “прагненням”, зафіксованим “поспішними пишномовними деклараціями”, це зауважив З. Суходуб у передмові до “Вибраного” (1987) поета. П. Кононенко вбачає в такій поведінці, типовій для авангардистів, прояв мімікрії, супроводжуваний їх претензійним самопроголошенням “великими месіями і фундаторами нової, звичайно ж, революційної літератури”. Не обминула вона й нарцисиста В. Поліщука. Але він, ніби забувши власні вимоги “розміру сучасного міста” (“Дороги моїх днів”), часто вдавався і до традиційного римованого вірша (“Степ”, “Осінь за містом”, “Незрівняна”, “Розхитаний сонет”, “Миська пісня”, “Осінні бліки” з прикінцевим безконечником, “Червнева ніч”, “Альтана” і т. п.), іноді з вишуканою строфікою (“Доц”), до білого вірша (“Ніч на

морі”), апробував східні віршові форми (“Газель”; хоку, танка з рукописної збірки “Багатогранність”). Японський граційний вірш інспірував власні уподобання та спостереження В. Поліщука. Його, за авторським кардіоцентричним зізнанням, зворушувала “комашка, що блукає в траві, лишай, що сохне, прирісши до каміння, журавель, що летить, і т. ін..”. Очевидно, цикл “Танки про цвіт черемхи в саду” з’явився в доробку поета невипадково, як результат “зустрічних течій” східної й української лірики, засвідчував його натурфілософське відчуття світу: “Поїть дощ крапкий / Білі кетяги черемх – / Запах обважнів. / Так любовнеє чуття / Ллється з кетягів душі”. Н. Науменко, зіставивши хокку Мацуо Басьо (1644 – 1694) й подобизну танка В. Поліщука в типологічному ряді з творами японських і українських поетів, дійшла висновку, що автори дотримуються тріади логічних елементів: “усе – загальне поняття, щось – одиничне, окреме поняття, синтез – розв’язок відношення між загальним і окремим” [1, 189]. В. Поліщук міг у вишуканій мініатюрі, схожій на хоку, сягнути імпресіоністичного акорду, викликавши в душі звукові й зорові асоціації:

Голос надлетів,  
Позривавши днів листки  
З верховіття дум.

В елегійних пейзажних замальовках “Хай йде дощ, плюскотить...”, “Перший сніг”, “Шум майовий ходить садом...” тощо поет виявився “майстром точної деталі” (З. Суходуб), що засвідчувала стилізовану народнописенну основу: “А я з дощем веселюсь, / Перебендюю”. Тут він почувався природнішим, ніж у верлібрах: вони часто переходили “у звичайну, злегка ритмізовану прозу”, вважав рецензент П. Мельник (Життя й революція. – 1930. – Ч. 11–12). “Як простими словами / Про солов’їні рокоти писать?” – таке далеко не риторичне питання бентежило В. Поліщука (“Заклинання”). Поет за всієї симпатії до “естетики машин” і “технічного прогресу” (наприклад, екзальтована “Аеролірика”) помітив, зокрема у вірші “Моє дитинство”, небезпеку порушення екологічної цілісності та культури в умовах неухильної урбанізації, без якої вже не міг існувати: “Тепер я бачу, що моя стихія цілковита й безповоротна – тільки гігантське місто. Скучаю за цим містом серед штучних чорноземних пластів”; водночас він наголошував у щоденнику “Дороги моїх днів” (№ 168), що з природою в нього “інтимна дружба”.

В. Поліщук демонстрував притаманну авангардистам розбіжність між пуерилістичною декларацією і творчістю. У доробку галасливого, про людське око, антитрадиціоналіста помітний зв’язок із фольклорною спадщиною і віршовою класикою (“Не байдужі мені”, “Верховини”, “Зоряна симфонія”, “Гімн жінкам”) та “благородними традиціями Шевченка і Франка” (І. Грінберг). Пейзажні замальовки (“Цвіркуни” тощо) зі збірки “Радіо в житах”, проаналізовані О. Білецьким, “по своїй музичності й глибокому чуттю природи, можливо, не уступлять” П. Тичині [2, 592], проти якого некоректно виступав В. Поліщук, заперечуючи творчість “волошкових” поетів, дарма що сам, будучи противником “селозованих” мотивів, іноді звертався до них: “Шумом-шумовинням / Між волошок впав...”. Про це йшлося в еклектичній брошурі “Літературний авангард” динаміста-спіраліста, який доводив пріоритети “музики шумів”, суголосних урбанізованій добі, наголошував на нігілістичному ключі (мовляв, “місце, де створено мистецький витвір, обставини і мистецькі засоби не відіграють ролі”), тобто заперечував і власний статус поета. Такі авангардистські ескапади він постійно спростовував власною творчістю, доводячи вміння інтерпретувати мальовничі пейзажі, синтезувати в них стильові ознаки необароко, імпресіонізму й символізму, як у циклі “Деталі кримських краєвидів” (Н. Науменко). Попри те, що одивнення гірської пластики видається важкуватим (“Хребти слонів полізли догори, / Зігнуті спini мамонтів та інших велетнів од передвіку. / Ступні і ребра – міць дика – / Угрузли до черева у землі”), поволі поетичний



простір заповнюють пастельні тони, елегантна деталь емалі (“І синя, синя, аж до болю синя / Емаль у плинові гарячим потекла”). Цикл, виповнений алюзіями на сакральне, відоме з киеворуської доби мистецтво емалювання, коли співавтором митця ставав вогонь, завершується віршем-екфразисом, де відтворено графічний малюнок, що полонить людину:

Округ місяця павутиння гілок  
Круглий ятір буде:  
Хочеться рибкою поплисти туди  
І ввійматись...

Перед такою лірикою поступається естетизація техніки (“Динамо”, “Радіо”), романтизування механізованої “краси” металу (“Ейфелева вежа”, цикл “Металеві віхи”), особливо притаманне збіркам “Громохий слід”, “Геніальні кристали”. Вони менш переконливі, ніж поеми, виповнені вітальною енергією (“Асканія Нова” або “Органи філармонії”, цикли “Матерія”, “У моїй лабораторії”), близькі до сцієнтичної поезії. На її теренах утверджувалися П. Тичина, В. Гадзінський, М. Доленго, М. Бажан та ін. У поемі “Франко у труні” несподівано для авангардиста акцентовано ідею незнищенності українського духу, створюваного волею національного письменства: “Невже, народе мій, прообразом твоїм / Життя моє навіки стане?”. Натомість “злободенним” революційним поемам В. Поліщука (“15 поем”) бракувало “художньої довершеності” (З. Суходуб), як і римованій та верлібризованій риторичній кшталт “Аеропісні”, “Юнацького маршу”, “Веснянки”, “Всесвітньої революції”, “В доку”, “Динамо”, “Заклик”, вірші з імітаційно-“народної” книжки “Жмуток червоного”, що були даниною псевдохудожній “пролетпоезії” з її революційною та виробничою закомплексованістю. Такою ж даниною керувався автор в ілюстративно-пропагандистській поемі “Ленін”. Її високо оцінив М. Хвильовий, очевидно, за те, що вождь пролетаріату, наділений рисами біблійного пророка, “розбрикує громокиплячі сили” пролетаріату, репрезентованого робітником Усовим [2, 549–552]. Не минув цей ґандж також написану на злобу дня “надзвичайну поему” “Європа на вулкані”, певно, тому що в ній ішлося про банальну “нелегальну” поїздку радянського партфункціонера Д. Мануїльського до Парижа у справі виконання директиви Комінтерну. Автор у своєму творі ідеалізував Л. Троцького, ще не відаючи, що невдовзі візирець більшовизму буде звинувачений в антирадянщині. Розглядаючи поему, К. Буревій ідентифікував її “агіткою”, з якої, на його думку, розпочався “етап конструктивізму” у творчості В. Поліщука [2, 619].

Попри те, що поет і далі обстоював особливі конструктивістські засади у творчості, критика їх не завжди помічала, трактувала здебільшого як “первонісний матеріалізм” (Критика. – 1928. – Ч. 1), “лівий експресіонізм” (А. Лейтес у передмові до поеми “Адигейський співець” у російському перекладі), “український імажинізм” (Червоний шлях. – 1928. – Ч. 5). Так само вона не зауважила неприйнятних для авангардиста елементів національної міфопоетики, що стосувалися драматичного дійства воскресіння та солярної “ласки Ярили” (“Весняний мотив”), ремінісценції Чистого четверга, коли душі померлих відновлюють людський вид. Інфернальні істоти приносять чимало проблем живим нащадкам, які прагнуть порозумітися з ними, про що йдеться у вірші “На Мавський великдень”. У ньому, попри кардіоцентричну стихію, помітний перехід від верлібра з оказіональною римою до гетерометричного хорєя та спорадичного анапєста й амфібрахія.

Творча спадщина В. Поліщука складається з нерівноцінних поем “Пацанок”, “Дума про Бармашиху”, “Онан”, “Ньютон”, “Прометей і людство”, серед яких привертають увагу “Роден і Роза”, “Григорій Сковорода” неординарним розв’язанням сюжетної драматургії й філософічних трактувань онтології митця. Однак намагання бути “всеїдним”, всеохопним авангардистом часто шкодило

поетові. Його поліжанрова лірика містить різноплановий конгломерат творів. Це не завжди відповідало теоретичним домаганням автора, засвідчувало просту істину, що поезія не вкладається в ті чи ті версифікаційні форми, у певний стиль, бо репрезентує відкриту естетичну систему. Поета рятувало інтуїтивне відчуття художньої сутності, зумовлюючи появу низки творів, що збагатили українську літературу. Їх може назбиралося добра чверть у великому доробку В. Поліщука.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Науменко Н.* Серпантинні дороги поезії: Природа та тенденції розвитку українського верлібру. – Київ: Сталь, 2010. – 518 с.
2. *Поліщук В.* Вибрані твори [упор. Олеся Омельчук]. – Київ: Смолоскип, 2014. – 618 с.
3. *Український дольник* [за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко]. – Київ: ВД Дмитра Бурого, 2013. – 432 с.



### ГНАТ МИХАЙЛИЧЕНКО



На противагу традиційним жанрово-стильовим утворенням, зокрема метанаративам, які поступово витискалися на узбіччя літератури, її простір заповнили мобільні новели, оповідання, шкіци, етюди, “акварельні плями” тощо, переважна більшість із них уже була апробована на початку ХХ ст. Яскравим прикладом може бути мала епічна форма передчасно загиблого, найзагадковішого в українській прозі Г. Михайличенка (27 вересня 1892 р. – 21 листопада 1919 р.), розмежована на два цикли, що писалися паралельно, – “Місто” (“Дівча”, “Повія”, “Старчиха”, “Місто” і т. д.) і “Лірика” (“Зацвіла моя Люба”, “Поцілунок”, “Кольорові аркушики”, “Дівчина”). Вони ввійшли до збірки “Новелі”, що з’явилася посмертно 1922 р. Книжка, як і видання

1929 р., не відображала повністю творчої еволюції прозаїка. Він, опинившись у харківській в’язниці 1916 р., написав перше оповідання “Погроза невідомого”. У цьому творі розкрито душевне сум’яття засудженого до смертної кари юнака, котрий перебуває в стані марення. Така фабула була не новою в українській літературі, її розробляли Панас Мирний (“Лихі люди”), Леся Українка, М. Коцюбинський (“Невідомий”), досвід яких використав молодий письменник. Твір Г. Михайличенка привертає увагу психологічною глибиною імпресіоністичних фрагментів. Запалена свідомість душевно надломленого, схильного до суїциду анонімного в’язня роздвоєна. Перед ним з’являється двійник із галицьким акцентом – бісеня й танцюрист, а потім немовби приходить Невідомий, схожий на волоського Дракулу. Герой уник суїциду, подолавши себе та, здавалось би, безвихідні обставини. Світ персонажа, змушеного змагатися з ними, обмежений тісною площею камери, перетворився на містичний простір. Того ж року Г. Михайличенко створив етюд “Тюрма”, а невдовзі – автобіографічну детективно-пригодницьку, стилістично неоковирну повість “Історія одного замаху (Історична повість з життя українських революціонерів до революції)”, надруковану в Одесі (1918).

“Мала” проза Г. Михайличенка привертала увагу не лише тематичним фокусуванням постаті революціонера в різних екстремальних і стресових ситуаціях. Світ абсурду викликав у душах персонажів чуття розпачу, іноді паралізував їх волю, позбавляв екзистенційного вибору, як героїню песимістичної новели “Непарна рукавичка”, змушену пережити крах світлого сердечного почуття в байдужих обіймах міста. Письменник уникає традиційних описів, тяжіє до лаконічного викладу, до інтерсеміотичної практики, до ритмізації гротескно умовної, алогічної лірико-філософської оповіді, до вільного оперування часом і асоціативно ускладненого образу, до підтексту, розраховуючи на “домисел” читача, що було типовим для тогочасної прози, у якій не загубився виразний ідіостиль Г. Михайличенка. Намагання подолати онтологічне безглуздя спостерігалось в новелі з автобіографічною основою “Тайга”. У ній наведені алюзії на заслання в с. Тулуп’є Іркутської губернії, якого він не міг не згадати, бо через це заслання “лежить мій широкий шлях до життя – я силкуюся взнати, відкати його”. Маючи жанрові ознаки експресивної поезії в прозі, новела посилює відчуття трагізму завдяки кільцевому інверсійному рефрену “Кривавий сніг – сніг кривавий”.

Поряд із фабульними творами (об’єднані спільним персонажем Таласиком новели “На річці Мережаній” та “Забив”, цикл “Місто”), прозаїк часто вдавався до безфабульних етюдів, “акварельних плям” на кшталт “Чужого свічада”, що пригломшує “зливою емоцій, думок”, окреслював думку, що “кожен (а митець найперше) мусить мати власне обличчя, позицію, бачення, “своє свічадо” [6, 95]. Письменник виявив схильність до фрагментаризації, еліпсів, “телеграфного стилю”, ономапопеї, однослівних речень, що пізніше стане прикметним для орнаментальної прози М. Хвильового і його послідовників.

У випадку з Г. Михайличенком варто говорити про насичений імпресіонізм, химерне переплетіння натяків, складну семантичну синестезію, ліризацію ритмізованої прози в етюдах “Огонь моїх очей”, “В розстанні”, посилення музично організованої фрази в артистичних мініатюрах “Кольорові аркушки”, “Коли квітнуть айстри”, “Зацвіла моя Люба” тощо. Їх переважна частина перейнята еротичними переживаннями, лібідозними сплесками, невіддільними від революційних подій. Несподівано цікавий прийом одивнення за допомогою дієслів, ужитих у формі майбутнього часу, витворює етюд “В розстанні”, як і займенникові форми Я і Ти, що викликають враження інтимного спілкування. Найповніше поетика імпресіонізму позначилася на циклі “Лірика” із провідним мотивом нерозділеного кохання. Привертає увагу семантика підзаголовків, що дає додатковий ключ для прочитання мініатюр-натяків: “Огонь очей моїх. Новела віршем у прозі”, “В тумані. Інтермецо”, “Непроспівана пісня. Етюд кохання”. Іноді автор удається до метафоричного називання новел: “Кольорові аркушки. Осінні листки з-під снігу”, “Поцілунок. Блакитно-рожева новела”, “Дівчина. Новела шукань”. Внутрішній світ героя часто розкритий через стан природи, портретні деталі подано лаконічно й точно. Так “димчатоока” надає “ореолу таємничості” коханій із новели “Огонь очей моїх”, хоч автор удається й до розлогого портретування, коли образ коханки, асоційований із міфічними створіннями, має на меті “по-перше, підкреслити незвичайність жінки, по-друге, показати отруйність стосунків, позбавлених духовності” [2, 7].

Можливості імпресіоністичного стилю розкриті в насичено асоціативному, семантично спресованому експериментальному “Блакитному романі” Г. Михайличенка. Твір, уперше опублікований у журналі “Шляхи мистецтва” (1921. – Ч.1), видався сучасникам як “темний, а місцями то й зовсім таки незрозумілий, з претензіями на символіку” [3, 661], “найзаплутаніший і найнезрозуміліший” в історії українського письменства (Б. Коваленко), “один з найбільш загадкових у світовій літературі” (Ю. Янович). Таке уявлення про “Блакитний роман” існує досі, бо неможливо з’ясувати “до кінця, де саме його



символіка була продиктована законами тогочасного мистецтва, а де потребою зашифрувати занадто інтимні подробиці, надати виключно індивідуальному узагальнюючих рис” [1, 72]. Ідеться про ідіографічний твір, який важко вкласти в типологічний ряд, навіть коли порівнювати з творами А. Белого (“Срібний голуб”, “Петербург”); з ними Г. Михайличенко міг ознайомитися, навчаючись у московському народному університеті ім. Шанявського.

Авторське визначення твору не мало адекватних характеристик метанаративу, апробованого І. Нечуєм-Левицьким або Панасом Мирним, ці письменники, до речі, іноді вживали поняття “роман” і “повість” як синоніми. Не дивно, що літературознавці не знайшли жанрового відповідника цьому, невеликому за обсягом (30 сторінок) твору складної алегоричної форми. Його не можна сприймати “тільки як прозу, тобто суму певних історичних та життєвих колізій”, адже на першому плані в ньому “мова чуття, мова імпульсів” (Вал. Шевчук). Зокрема, Інна Приходько вважає “Блакитний роман” новелістичною повістю. Інші дослідники вбачають у ньому “алегоричну повість у восьми новелах-притчах” із широким спектром символічних образів [4, 276]. Ідеться про яскравий приклад експериментальної прози українського модернізму, якому важко віднайти нормативний відповідник, “міряти за ознаками традиційних епічних форм” [6, 92], такою потужною була ліризація наративу, розмивання фабули. Очевидно, тому виникає спокуса назвати твір поезією в прозі, до чого схильні Галина Бахматова й Раїса Мовчан, або “драматичною поезією”, зважаючи на “насиченість діалогами та зіткненнями образів”, як уважає А. Підпалій. Складність жанрової ідентифікації невеликого за обсягом твору, перенасиченого подіями й персонажами, заштрихованими, а не детально прописаними, прокресленого багатьма сюжетними лініями, що не знайшли ґрунтового розвитку, все-таки дає певні підстави вважати його романом, але “у зародковому стані”, імпресіоністичним “за формою викладу матеріалу, де епічне начало тісно переплелось з лірично-орнаментальними рисами” [6, 75].

Г. Михайличенко, володіючи метерлінківським умінням бачити трансцендентну “душу речей”, знаходить кантівську “річ у собі”, марив про сонячну блакить, про блакитний роман, на крилах мрії вливаючи йому насолоду життя. Символічна семантика кольору, зафіксована в назві твору, стосується не так барви, як екстатично високої, романтично нюансованої екзистенції. Він цілком можливо має джерела з роману “Генріх фон Офтендінґен” Новаліса (цей твір іноді називають “Блакитною квіткою”), що асоціюється з поетичною мрією, романтичним неспокоєм, тугою за ідеалом, із драматичними творами “Блакитний птах” М. Метерлінка, “Блакитна троянда” Лесі Українки. Ти й Інна намагаються зберегти “блакить своїх душ” (до речі, передостанній розділ так і називається – “Блакитні душі”), незаплямованих марудною дійсністю навіть у любові, бо розуміння взаємозакоханості примусить їх усвідомити, що вони – чоловік і жінка, тобто соціобіологічні істоти, які не можуть жити одне без одного. Порив *ins Blaui* породжує не тільки відчуття особливого піднесення духу, а і його заперечення, коли закохані вдаються до суїциду і їх “з виразом одвічно захованої таємниці на своїх непорушних вустах” знаходять у ліжку.

Твір Г. Михайличенка, сюжетні перипетії якого сугестують політичну ситуацію національної і соціальної революції, багато в чому споріднений з “*Intemezzo*” М. Коцюбинського, з віршами в прозі П. Верлена, М. Яцкова, Г. Хоткевича, із “симфонізмом” А. Белого. Водночас роман має свою стилістику і структуру, інтегрує низку “глибоких думок, ідей, що крилися довгими віками і стихійно виринули на арену історії з самих надрів минулого – історії українського народу” [18, 185]. Недарма у творі чимало алюзій на різні легенди, інтертекстуальних слідів фольклорного й літературного походження. Полемізуючи з В. Ґадзінським, який не приховував свого захоплення “Блакитним романом”, прихильник

народницького погляду на мистецтво С. Єфремов не сприймав такої поетики, тому трактував твір як “типову інтелігентську «літературщину»”, свідчення “літературного занепаду чи просто примітивізму” [3, 661]. Аналогічні упередження зі спрощено ідеологічних, а не з художніх позицій висувало й радянське літературознавство, однозначно трактуючи твори прозаїка “декадентськими”, звинувачуючи його в тому, що він, мовляв, “зводив наклепи на трудовий народ, на революцію, намагався видати морально спустошених людей за революціонерів і революційних діячів” (О. Килимник). Офіційна критика висловлювала недоволення твором, це зумовлено тим, що він “не співвідноситься з омріяним майбутнім, блакитними далями, а лише зі спокоєм, якого прагне людина тут і зараз” [2, 6].

Письменникові, попри його партійну закомплексованість, діяльність у колегії київської губчека, функцію наркома освіти УСРР, удалося “піднятися над соціальним, а значить і класовим відображенням революційної дійсності в Україні, відмовитися від маскувальної пози митця, що творить “пролетарське мистецтво”, і вивести свої художні узагальнення на простір захоплюючої гри-пошуку, сміливого модерністського моделювання, в яке включалася розкріпачена уява національного історіософа, тонкий слух музиканта і прозорливі очі художника” (Р. Мовчан).

Традиційна аналітична свідомість опинилася в утрудненому стані, коли їй випало інтерпретувати цей експериментальний твір, трактований “водорозділом, межею, який поділяв літературу на стару й нову” (Ю. Янович). Переважна більшість критиків, вихованих на реалістичному мімізисі, сприйняла його як “сухий алегоризм <...> заплутаний і малозрозумілий” (О. Дорошкевич), “мабуть, найслабше з усього, що написав Михайличенко” (С. Єфремов). Особливо їх шокував безіменний персонаж, ідентифікований особовим займенником, наділений витонченим світовідчуттям, охоплений переживаннями, викликаними фрейдівським конфліктом між свідомим і підсвідомим, фатальною перемогою останнього.

Натомість критична рецепція, яка перебувала в нурті модернізму або авангардизму, спромоглася зрозуміти, що неординарний, поліфонічний твір побудований на потоці словесної свідомості з різними темпоритами. В. Поліщук не приховував свого захоплення ритмічною прозою “Блакитного роману” (вона асоціювалася із “Записками вдівця” П. Верлена), В. Гадзінський доводив, що наратив твору Г. Михайличенка “иногда тече быстро, але спокійним темпом (просто ідилічним), то знову немов підбирає, громадить свої сили перед перешкодами і опісля – спадає нестримним бурхливим круговоротом у пропасть” (“Фрагменти стихії: Статті та рецензії”, 1927). Твір часто переходить із прози в поезію і навпаки, стираючи між ними межі. М. Васьків спостеріг, що деякі фрагменти написані чітким віршовим розміром – ямбом (“Коли твоя душа полине...”), дактилем (“Падає, падає листя”), амфібрахієм (“У темних проваллях одвічної тайни снувалася легенда аоріст”).

Для адекватного прочитання зашифрованого тексту “Блакитного роману”, що “моделює “інакшу” (не-так-як-реальну) “дійсну дійсність” [8, 74], варто користуватися ключем його декодування “з усіма типовими символічними ознаками”, враховувати “поетичний, аж до музичності, ритм оповіді; насиченість віддаленими історичними ремінісценціями, постійні ліричні відступи з імпресіоністичним забарвленням”; це притлумлює “звичну для реалістичного сприйняття фабулу твору” [4, 276–277]. В її основу покладено міф революції в “буттєвій моделі «Ерос – Танатос»”, реалізованій на двох рівнях: внутрішньому, що передбачає проєкцію на образ Ти, і зовнішньому, що актуалізує опозицію Ти – Іна [8, 71].

Модерніст Г. Михайличенко, схильний до відображення часу некласичними засобами, демонструючи перевернуте співвідношення між об’єктивним і

суб'єктивним, спирався на традицію, витіснену на маргінеси логоцентричного письменства, поновлену в першій чверті ХХ ст. Проїнятий ліричним струменем, твір складається з калейдоскопу різних, асоціативно пов'язаних між собою імпресіоністичних картинок-вражень, тонко переплетених з елементами неоромантизму, революційного романтизму, символізму, навіть натуралізму, але не вичерпується ними, бо містить елементи експресіонізму, футуризму, сюрреалізму, який іще не оформився у відповідний стиль авангардизму. Має рацію Марія Яремкович, знаходячи в "Блакитному романі" ознаки орнаменталізму, відомого українській літературі від часів киеворуської доби. Його стильову специфіку дослідив Д. Чижевський ("Історія української літератури (від початків до доби реалізму)"), виявив у ньому "різноманітність орнаментальних прикрас, що зовсім іноді закривають провідну думку, тенденцію, змінюють характер твору; мозаїчність будови; послідовно символічний погляд на світ; стилістика, котра не лише служить змістові, а має самостійну вартість тощо". Орнаменталізм, апробований Г. Михайличенком, стане однією зі стильових тенденцій експериментальної прози 1920-х років, альтернативою фабульній епіці.

Вісім частин твору ("Інтродукція", "Коли пожовкне листя", "В садку коло хати", "Палата червона заграва", "Аоріст", "Під місячним промінням", "Блакитні душі", "Посвята") об'єднані спільними героями: Я, Ти, Іна, Яся, Чоловік – "будучий демагог", Мавка-Мрія, Іріс, Ганка, "бувший депутат Всенародного Конвенту" та ін., яких В. Гадзінський ототожнив з автором (Я), українським народом (Ти), Україною (Іна), революцією (Яся). Персонажі, матеріалізуючи метафізичні ідеї, виконують роль символів, дають можливість для різнотлумачень, висвітлюють ледве вловні імпульси екстравертивного змісту, розкривають панораму чуттєвих колізій, адже письменника майже не цікавила фабула або з'ясування прототипів.

В "Інтродукції", що виконує архітектонічну й семантичну функцію увертюри, запропоновано попередній екскурс у родовід Іни, яка репрезентувала реальну Україну, і Тебе (Ти) – власне народ, довільно трактовані гіпотези та факти історії. Особливе значення відведено кольоровій символіці, коли блакитна душа Іни охоплює "свіжий вечір", "простір і міць вільного моря", "батьорість ранішнього вітру гірських верховин", поєднаний із душею народу та її "безмежними глибинами" й "одвічною порожнечою". Анафоричні абзаци ("В Твоїй душі була блакить стоячих вод...", "В Твоїй душі була блакить глибин холодних океанів...", "В Твоїй душі була блакить одвічної порожнечі") задають оповіді інтимно-ритмічний тон, що набуває універсального смислового сенсу, зумовлюючи прикінцеві зізнання наратора, схильного до самопожертви: "Останній свій погляд Тобі я присвячую...", "В блакиті Твоїєї душі я розгадав таємниці і вгледів прийдешнє", "На страті Тебе я пригадую".

Іна й Ти рідні, пов'язані через батьків (єгиптянка – мати Ти – і батько Іни) і водночас антитетичні, приречено амбівалентні у своїй єдності: "Твоя душа була зложена з двох ущерть повних великим змістом душ і в цілому ж вона являла собою порожню безодню". Обидва персонажі "являли собою два протилежні бігуни одної кулі і стреміли стати одним цілим", хоча "сумно сурмили Тобі осінні голоси про минуле, а Інні – майбутнє". У стосунках між ними спостерігається алюзія на вчення конфуціанства про дві протилежні, взаємоперехідні енергії Ян та Інь, які, втілюючи в собі світлу, активну чоловічу і темну, пасивну жіночу космічні субстанції, у поєднанні гармонізують світ.

Експозиційне навантаження припадає на розділ "Коли пожовкне листя", де завбачено й уточнено майбутнє дійство. Ще панує стан відносної, хиткої врівноваженості, коли Ти освідчується Іріс, багатозначний образ якої нагадує Іриду – давньогрецьку богиню веселки, крилату вістунку Зевса й Гери. За однією з версій, її вважають матір'ю Ероса. Г. Михайличенко називає її Мавкою, втіленням кохання, уподібнює до осені – "вогневого птаха, що майнувши

крилом, сконає, спопеліє дощенту”, виконавши “шалений танок різнобарвної смерті”. Водночас героїня має риси вимріяної України, приреченої на перші конфлікти з підступною Ясею (революцією). Тут ледь прокреслена зав’язка, зумовлена прихованою, далекосяжною інтригою Ясі, яка силкується здобути прихильність Ти, викликати в нього, закоханого в Інну, довіру до Чоловіка.

Змагання за душу Ти розгортаються в розділі “В садку коло хати”, коли точиться кривава боротьба червоних за панування над світом. Іна, блукаючи в тумані, виповнена кассандрівським завбаченням трагічної долі (“...У вихорі боротьби розтопчуть тебе, як тендітну польову квітку, кінські копита дикого табуна...”), прагне зберегти український світ, протистояти руйнівній стихії; з її глибин виринає амбівалентний Я, зваблений Ясею, закомплексований фанатичною вірою у фантомний “червоний світ”: “Ви знаєте, як щемить боляче, коли, мов перед смертю, перегортаєш сторінки свого життя і не знаходиш особистого щастя”. Автор, силкуючись зняти із себе підозру в роздвоєнні свідомості революціонера, відмежовується від персонажа, похапцем виправдовується: “Ви не подумайте, що я говорю про себе з вами. Але він”.

Наймістичнішим видається розділ “Аоріст”, назва якого мало прояснюється посиленням на дієслівну видо-часову форму давніх індоєвропейських мов, що виражала минулу одноразову дію без вказівки на її тривалість, позбавлену актуальності в момент мовлення. Таємнича легенда-натяк із минувшини (“знаки незнані і давні твою тамували блакить”) набуває нефінального значення, не підлягаючи однозначному декодуванню: “Пітьму безкрайніх світів ти зором незрячим своїм пронизав і застиг у небутті”. Довкола панує онтологічний безрух, абсолютна завершеність дії, після якої вже нічого не відбувається, лише простір заповнює порожнеча, вічне ніщо після примарного бою. Яся, досягнувши своєї мети, не годна заповнити духовної пустки, її тваринні потяги не співмірні з коханням, із блакитною мрією, не спроможна замінити Інну, тому охоплена ненавистю до неї і Я, якому “дороговказом шлях твій відзначив” “чийсь придорожній надгробок з дикого каменю”. Каламутні лібідозні інтенції символізують завивання вітру, гуркіт потяга, що втілює в собі ворожу силу, пролітаючи повз героя в безвість. У розділі використано анафоричні повтори, рамкову композицію: “У темних проваллях одвічної тайни снувалась легенда аоріст”.

Розвиток напруженої дії розгортається в наступному розділі – “Під місячним промінням”, коли душі героїв після емоційних сплесків переживають внутрішнє спустошення, поглинаються містичними ситуаціями з готичним антуражем, як у випадку зустрічі юнака з дівчиною із заплуценими очима, у хлоп’ячому вбранні – “блакитною плямою місячного світла” на бездоріжжі нічного лісу. Вона вночі стає тінню героя, а вдень наглядає за ним, набуваючи вигляду конкретної дівчини Ганки, дочки Чоловіка. Юнак, у якому сфокусовані Я і Ти, переживає власну духовну смерть, його уявні або реальні персонажі – Іна, Чоловік, Ганка – гинуть у водах Дніпра. Набуває першорядного значення семантика фатуму: “Спадщинна отруйна кров твоєї матері, що тяжким, незносимим прокляттям висіла над тобою, поглинула ще одно офірне серце”. Персонаж, постійно повторюючи слова “Ти не знав цього, але відчував. З самого початку”, приречений на усвідомлення амбівалентності, що сталася після придушення національно-визвольних змагань, яке розполовинило його свідомість (Тебе) на Ти і Я (“Блакитні душі”), на осмислення гіркоти ілюзій та драматизму офірування.

Спостерігається поступова смерть спустошеного Ти, який не бажав знатися з Я, встигнувши стати чоловіком для Інни: вони обоє поєдналися і тілами, і блакитними душами, формували “блакитний роман”, що так і лишився нереалізованим, адже під ранок “два мертвих трупи з обличчями білими як нововипавший сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку... Лікарі не викрили прикмет самогубства...”. Еротична енергетика парадоксальним чином перехрещувалася з танатологічними імпульсами.

Наратив “Блакитного роману” формується завдяки нанизуванню емоційних фраз, монтуванню внутрішніх невловних станів, часових зміщень, застосуванню засобів синестезії, де домінує кольоровий компонент “замість хронікального розвитку подій чи настроїв” [7, 26]. До речі, кожному розділу властива своя барва – жовта (“Коли листя падає”), червона (“Палала червона заграва”), срібна (“Під місячним сяйвом”), індиго, кобальт (“Аоріст”) тощо з перевагою блакитної (“Інтродукція”, “Блакитні душі”), де зосереджена “самоідентифікація «Ти»”, “символ енергії, знання, життя, але не чистоти <...>, в романі помирає лише тіло, блакить же одвічна – лишаються знання та перевтілення” (А. Підпалий). Іноді кольорова семантика набуває “антонімічного” сенсу: “Блакитна Іна. Іна блакитна!.. Іна як заграва!.. Я забув про її блакитний сум. Росла, палала червона заграва”.

Першорядне значення надавалося ліричному сюжету, що розгортався у двох аспектах – реальному та ірреальному. Затемнена символізація (мавка, мрія, легенда-аоріст і т. п.) мала не так фольклорну інтертекстуальність, як спиралася на давню єгипетську й грецьку містику, зокрема втілену в числах сім (наприклад, сім станів життя на шляху всесвіту, зокрема до Бога, як у міркуваннях Г. Сковороди) та вісім, що вказує на квінтесенцію роздумів про життя, розмежовану на дві блакиті – сонячну і порожнечну. Особливо дався взнаки потяг до культурних універсумів, до модифікації трагічних постатей Озіріса й Ізиди, супроводженої алюзіями на давньоєгипетську “Книгу мертвих”. Ідеться про міфотвірну стихію, а не модель історичної реальності, тому “персонажі втрачають антропологічну визначеність, стають складними, багаторівневими символами” [9, 13].

Сфінкс репрезентує таємне, часто небезпечне для людини знання, ознайомлення з яким може стати смертельним для неї, що розкрито в “Блакитному романі” через низку паралелізмів: “...єгиптянка все зрозуміла, а надвечір випав сніг, який убив її блакитну душу”, “В ту ніч у безликого сфінкса, що стояв ліворуч від дороги великих пірамід, упала додолу голова”, “В ту ніч не стало батька у Іни”. Анафора “В ту ніч” указує на таємничі дієства, надто містично-лунарного змісту. Саме тоді, уві сні, перед Ти явилася вимріяна Мавка-Іріс, яка втілювала “недосяжну дружину – біловолосу царівну з пишною квіткою лотосу на голові замість корони, із смарагдовими очима й губами-жаринами, з гадючим тілом-вогнем, з безсоромними рухами”.

Замість хроніки революційних подій розгортаються мінливі враження, постає новий міф Г. Михайличенка про зворохоблену дійсність, розгортаються різні етапи розвитку аніми – жіночого начала у структурі чоловічої психіки Ти, що втілюють бажання або небажання реалізації статевого інстинкту. Водночас з’являється новий напрямок еротичного досвіду, коли стосунки між головним героєм і Чоловіком у главах “Коли пожовкне листя” та “Палала червона заграва” набувають пікантного сенсу, що “продукує інший дискурс сексуальності – гомосексуальний” [8, 72]. Це свого часу спостеріг М. Йогансен, знаходячи у творі ознаки безладного статевого життя: “...цілком випадкові відносини з якоюсь побожністю малює автор, зв’язуючи їх з блакиттю душі та її таємничими потребами” [5, 99]. Але критик при глибокій спостережливості, апелюючи до настанов “пролетарського” сумління, дійшов запозиченого зі словника більшовицької ідеології висновку, ніби “еротичні ексцеси – чадо рафінованої розбещеності заможних клясів” [5, 99, 98].

Хоч би як Г. Михайличенка звинувачували за спроби культу “еротики й самогубства”, насправді він розкривав “два невіддільні потяги – ерос і танатос, життя і смерть, творення і руйнація” [2, 8]. На припущення Марії Яремкевич, спочатку Яся втілює чистий біологічний (лібідозний) зв’язок, поступившись Іріс, вивпненій романтичним поривом до абсолютної краси, відвертих еротичних почувань, натомість Іна символізує психоемоційний сенс духовної відданості, а Ганка – вищу мудрість. Усі вони репрезентують різні форми аніми Ти. На шляху до Абсолюту Ти мусить подолати в собі фемінне начало, відбутися



в чоловічій самості, зустрітися з Я – половиною власної душі, аби досягти сподіваної гармонії в цілісному естві, спробувати “на інтуїтивно-символічному рівні компенсувати втрату цілісності” Космосу. На жаль, цього не сталося, тому, маючи профетичне чуття, Г. Михайличенко у фінальній “Посвяті” прощався із самим собою, знаючи, що його чекає неминуча смерть: “Останній свій погляд тобі я присвячую”.

Екзистенційний жах перед невідворотним утілено в образі Я (апологія любові) та його антиподі – Ти як іншому, власне смерті, що її ніс у собі син “смуглявої єгиптянки” та “безликого сфінкса”. Достеменно відродження Ти, причетного до знелюдненого світотворення з відсутнім душевним теплом, можливе через його знищення у вогні любові, завдяки чому відкривався шлях до Абсолюту. Понівечене Першою світовою війною, воно стало видимістю початку ХХ ст., панегіриком “масово-кривавій боротьбі”, у вирі якої знищуються світлі мрії. Тому руйнувалися всі зв’язки між революцією та зболеною душею, поглинутою низкою смертей і ненаглою руїною, коли гине Чоловік (лідер Червоних), примарна Мавка-Іріс, Ганка. Вода, яка їх поглинає, символізує “вмирання старого і народження в новій іпостасі” [7, 28], що дає змогу припустити ймовірне відродження персонажів.

Усі зусилля твору спрямовані на подолання екзистенційного страху смерті через усунення абсурду буття, воно розгорталося через бінарні опозиції між Ти й Іною, сприйнятих як “два протилежні бігуни однієї кулі”; між ними опинилося приречене на розстріл Я, що відображає Ego (Свідоме), стиснуте Id (Несвідоме) та Super-ego (Надсвідоме). Життя і смерть аж занадто переплелися між собою, особливо в цупких обіймах Я й Ти: “два мертвих трупи з обличчями білими” в ситуації статевого зближення. Але навряд чи можна вважати переживання персонажів занепадницькими [1, 77], навіть коли вони охоплені “тяжким, незносимим прокляттям”, увібраним через “отруйну кров твоєї матері”. Радше йдеться про фатум, що нависає над життям героїв, примушує їх почуватися приречено самотніми, як-от Іну (“Сивий холодний туман окутав блакитну душу Іни міцними тенетами”), зумовлює меланхолійні переживання та відповідні їм пейзажі в розділах “Коли пожовкне листя”, “В садку коло хати”. Симбіоз позачуттєвих символів та сенсуалістично вияскравлених імпресій “Блакитного роману” – рідкісне явище в літературі українського модернізму, ускладнене як стильовою, так і жанровою дифузією, що пізніше стане прикметною ознакою експериментальної прози 1920-х років, завбачаючи аналогічні, доведені до крайнощів тенденції постмодернізму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Васків М. Романні форми в українській літературі 1920–1930-х років. – Кам’янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. – 325 с.
2. Гладка І. Стильові доміанти творчості Гната Михайличенка: автореф.... канд. філол. наук. – Одеса, 2011. – 18 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 688 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. [за ред. В. Г. Дончика] – Київ: Либідь, 1998. – Кн. 1. – 464 с.
5. Йогансен М. Еротизм в новій українській поезії (“Онан” В Поліщука, “Блакитний роман” Г. Михайличенка)// Жовтень: Збірник, присвячений роковинам Великої пролетарської революції. Видання Всеукраїнського літературного комітету художнього сектора Головополітосвіти. – Харків, 1921. – С. 98–105.
6. Приходько І. Гнат Михайличенко // Письменники Радянської України. 20-і роки. – Київ: Рад. письменник, 1989.
7. Романенко О. Світ і людина в українській літературі доби розстріляного відродження. – Київ: Компанія ВАТЕ, 2006. – 96 с.
8. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, канон, класифікації. – Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя. – 197 с.
9. Яремкович М. Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики і поетики): автореф.... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2004. – 19 с.

## ВОЛОДИМИР СВДІЗІНСЬКИЙ

Екзистенціальна проблематика натурфілософської лірики В. Свідзінського (8 жовтня 1885 р. – 18 жовтня 1941 р.) заглиблювалася в осягнення метафізичної сутності світу, втаємниченого пізнання та впізнавання істини Духу, що лишає в глибині людської свідомості свої мнемонічні сліди:

Коли я був в оцій країні?  
Коли ці пасма круглих гір  
Над краєм водної пустині,  
Як нині, бавили мій зір?

Пливу на обрії невідомий  
По океані колихкім,  
Відкіль же острівок знайомий  
На первіснім шляху моім?



Сугестивні спалахи неквапних філософічних медитацій, згадування колишніх існувань, намагання прозирнути в майбутнє, розірвати часову тяглість, щоб зануритися в глибини буття, були іманентними ідіостилію поета, означеного рисами “символістського вишколу” та шляхетного артистизму. Байдужий до життєвої й літературної метушні, обравши собі “три радості: / Самотність, труд, мовчання”, В. Свідзінський дебютував із першими спробами пера ще на сторінках журналу “Українська хата” (вірш “Давно, давно тебе я жду...”, 1912). Він не поспішав до будь-яких літературних угруповань, уникав полемік, нечасто публікував свої твори, за життя встиг видати три збірки (“Ліричні поезії”, 1922; “Вересень”, 1927; “Поезії”, 1940). Книжка “Медобір” надрукована посмертно. Його інтровертивні вірші репрезентували “сакраментальне “чисте мистецтво”, “чисту поезію” – повернення до першопочаткової суті як засобу висловити те, що ні в який інший спосіб не може бути висловлене” [3, 11].

Те, що В. Свідзінський нечасто з’являвся на обрії письменства, “нічим не звертав на себе уваги” (І. Дзюба), не означає, ніби він опинився поза художньою дійсністю. Радше поет перебував в опозиції до знедуховленого соціуму, де понад усе ставилися “ідейна чистота” та класова пильність, подався у “внутрішню еміграцію”. Але він завжди був уважним до літературних і позалітературних подій, іноді безпосередньо звертався до соціальних мотивів, як у сюжетному вірші “Темна”, де змальовано портрет сліпої жебрачки. В. Свідзінський, будучи типовим інтровертом, не сприймав позірної, оманливої дійсності, зовнішніх ефектів, прагнув відшукати поетичну філософію природи з її містичним сенсом і метафізичним змістом, що не вкладається в жанрове визначення пейзажної лірики.

У першій збірці, попри наївні рефлексії юного ліричного героя, виразно окреслено романтичні переживання, очікування особливої долі (“дивочна мрія в серці зрине”), оновленого життя, у якому панує “одна любов”, дарма що вона іноді приносить гіркотне розчарування (“Потопало сонце за житами...”). Автор поривається до високого ідеалу, асоційованого зі зграєю “пташок яскравих”, знаючи, що вони недосяжні, бо “тільки він наблизиться до них, / Вони перелетять йому над головою, / І знов за ним збираються юрбою”. Його не надто приваблюють буденні реалії, яким протиставлена невідома, принадна далечинь (“Усе в далечинь я дивлюся...”, “Моя дорога в край незнаний...”), здатна виривати молоду, вразливу душу з гіркої самотності. На дебютному виданні позначена традиція символізму з таємними натяками на “святий гармонії напій”, коли душу бентежить “горда туга за красою”. Наявність поетизмів

(“лелія”, “смуга золота”, “буйне море”, “далеч казкава” тощо), типових для раннього модернізму, засвідчувала естетичну школу, в якій формувався талант поета. В. Свідзінський випробував себе не лише в образному мисленні, а й у техніці віршування, вдаючись до стилізації фольклорної просодії (“Каплиця”), говірного вірша (“Ой красно ти, яблунько...”), гетерометричних форм (“По лісі шум, розхливний шум...”), сонетної строфіки (“На заліску”, “На руїні”, “Щастя”) тощо. Траплялися в його доробку стилізовані гекзаметри. У віршах логоедичного типу на кшталт мініатюри “Молодість, радість люблю я...” із циклу “Лістя” поет дотримувався силабо-тонічної відповідності гекзаметра, використовуючи традиційно білий “каталектичний шестистопний дактиль з цезурою на 3-ій стопі й останньою скороченою (хореїчною) стопою”. Поет не мав на меті імітувати античні ритми і строфи при змішуванні двоскладових (ямб, хорей) і трискладових (дактиль) стоп [6, 78–80].

Збірка “Ліричні поезії” свідчила, що автор перебував іще у творчих пошуках свого ідіостилю та в натурфілософських рефлексіях, що вихід на вічні теми став викликом сучасності, зануреній у стихію буденних реалій, засмічену політичним сленгом та міленарними ілюзіями “світлого майбутнього”. Тому перший рецензент Кобзаренко Г. (псевдонім І. Дніпровського), поцінуючи на сторінках кам’янецької повітової газети “Червона правда” (1922) охоплену фольклорними алюзіями і щирими сердечними рефлексіями дебютну збірку В. Свідзінського, не міг нічого помітити, крім “любові мрійника, одірваного од громадського життя”, що, виходячи з гуманістичних, а не вузько класових позицій, проголосував: “О ні, не буде кар і помсти, / І не проллється кров: / В очах зірниці світової – / Любов, одна любов”. Із рецензентом, котрий вважав, що збірка “Ліричні поезії” пролетаріату “майже не потрібна”, лише сприйматиметься як “гарний подарунок усім самотнім”, солідаризувався Василій Сонцвіт (псевдонім В. Поліщука), закидаючи поетові відсутність громадянських мотивів (Червоний шлях. – 1923. – Ч. 2).

Аналогічні присуди посипалися й на другу збірку – “Вересень”, надруковану коштом автора – учорашнього аспіранта кафедри народного господарства та культури Поділля Кам’янець-Подільського ІНО, а з 1925 р. – скромного редактора та коректора журналу “Червоний шлях”, коректора й перекладача журналу “Вапльте”. Нечаста реакція на агресивні вердикти офіційної критики, що в такий спосіб намагалася деморалізувати поета, перекрити йому шлях до читача, спостерігається в натяках його “орфеїчної” лірики, яка відстоювала авторське розуміння сутності “чистої поезії” та екзистенційного вибору духовно багатой, природної людини, свідомо відмежованої від щоденної марноти марнот: “О час небесного спокою! / Твоєю легкою красою / Як жадно упиваюсь я! / Як у тонке твоє палання / В твоє зникоме розцвітання / Ввіллялася б душа моя”. Зосередження на вічних, трансцендентних сутностях, схильних до мінливості при непорушній субстанційній основі, не утримало автора від сумної іронії: метафора “зникоме розцвітання” при збереженні філософічного значення стосувалася, набуваючи історичного сенсу, творчої та життєвої долі поета і водночас покоління “розстріляного відродження”. В. Свідзінському випало перебувати в епіцентрі літературного життя, хоч він намагався й далі триматися осторонь усілякої метушні та галасу. Поет іще раз підтвердив, що справжній шлях у велике мистецтво прокладає скромність і талант, що тиша і звільнена від дріб’язковості самота сприймаються як “запізнілий позов небуття буттю”, причетність до “великого і радісного кругообігу природи”, “інтуїтивне протистояння” відчуженню людини [1, 405].

В. Свідзінський – “плеканець полів сумовитих”, свідомий свого ества, можливостей власного ідіостилю, характеру й темпераменту, що позначилися на його натурфілософському типіві мислення, – констатував у ліричному

автопортрети: “Не метає вогнів блискавиця / У замисленім співі моїм, / Ані бою смертельна криця / Не гримить, не іскриться в нім”. Знаючи достеменні цінності людського існування, він досить тонко відчував трагізм дійсності, понівеченої безвідповідальними експериментами. Тому в його доробку з’являються болісні ремінісценції спроектованого більшовиками голоду 1921 р. Про це йдеться, зокрема, у трагічному вірші “Одна Марійка, друга Стефця звалась...”, що спростовує уявлення, мовляв, “чиста поезія” далека від життєвих реалій. В інтерпретації поета, відмінній від офіційної, село, поруйноване щойно формованою радянською владою, втративши віками плекану культуру, іманентне єство, постало ніби з позасвіття, яке пізнала на собі й родина Свідзінських: “Село моє, що сталося з тобою? / Померхло ти, зів’яло, посмутніло. / Лежиш у ярі, і осінній лист / Тебе, як гріб забутий, засипає...”. Трагічні інтонації звучать у вірші “І ти ж колись як сонце був...”, де наявна алюзія на драму сонцеподібного Люципера. Поет не висловлює свого ставлення до недолі персонажа-богборця, лише порушує перед ним далеко не риторичне питання: “Чи довго на високім чолі / Носитимеш корону смерті / І сум неволі?”.

Поет стає помітно глибший у любовних медитаціях (“Не мов нічого, кохана, / Не владні більше слова”). Сподіваний горизонт розуміння, досяжний на рівні сердечного спілкування, перетікає мовою промовистих жестів і поглядів, коли у “великій тиші” чутно, “як б’ється серце твоє!”. Ліричний герой, alter ego свого автора, закликає “єдину”, що заповонила його серце, осягнути “глибокість таємничу” душі. Часто ідеалізований образ, “обвинений блакиттю молодю”, дистанційований від ліричного героя (“в цій годині / Далека ти. Не в цім краю / Твій погляд милий, темно-синій, / Світив на молодість твою”), викликаючи в ньому прагнення долати простір. Світ коханої набуває обрисів “далекого саду”, викликає асоціації з божественним раєм, де щойно зацвіли яблуні. Вони сприймаються як легка алюзія на драматичну, фатальну фабулу Книги Буття з неминучим у майбутньому гріхопадінням. У любовній ліриці В. Свідзінського помітний відгомін петраркізму. До того ж платонічні акценти притлумлені душевним збентеженням перед одвічною загадкою жіночої природи, окресленої універсальною назвою “єдина”, що, виявляється, також – “всеосяжна, бурхлива, суперечна”, схильна до амбівалентної поведінки (“ненавидиш і любиш, / Жадна то щастя, то скорботи...”), проте неспроможна дати собі відповідь про своє справдешнє єство: “Чи відаєш ти, хто ти?”. Ліричний герой, підхоплений стихією сердечних переживань, не знаходить сподіваної відповіді. Кохана лишається такою ж незбагненою, як в оніричному видінні (“Давніх літ сон солодкий...”), і реальною, як друга дружина поета Олена Кондратьєва, що їй присвячено переповнений вітальною напругою вірш “З-за тонкого золота зорі...”. “Поломін” високого почуття завжди кликав до себе “слід небесний [божественний. – Ю. К.] твоєї руки”, “як знак безмовного привіту / Із-за межі чужого світу”, тобто іншого (без його пізнання неможливе повноцінне Я). Мотив кохання тісно пов’язаний із категорією краси, визначальною в збірці “Вересень”, іноді викликаючи в поета тривогу за безповоротну її минуність, якої не годне адекватно зрозуміти докільля (“Над джерелом, край теплої долини...”).

Книжка виповнена апологією життя. Недарма в ній постійно присутній солярний мотив, коли ліричному героєві здається, що “десь з’єдналися тисячі сонців” і тому “знов ми разом, і знову любим: / Світ в обладі нашій”. Він означений семантикою “солодкої тайни”, що приховують у собі “гарячі плюскоти сонця”, “невидні одежі” під блакиттю, “тисячі уст живих” у лісовій глибині.

Лірика В. Свідзінського насичена міфічною символікою, архетипними знаками, що поновлюють архаїчні шари культурної пам’яті. Одні з найуживаніших міфем – явір як світове дерево (“...явір шумить у дворі”), покинутий сад – він викликає асоціації зі втраченим раєм, де зберігається “яблуко, / Незірване,

/ Забуте між розкритими / Розхитчастими вітами”, від котрого можна почати нову історію, врахувавши попередні уроки людства, необачні дії, що зумовили майбутні катастрофи. Образ саду містить сакральний сенс досконалого космосу, безпосередньо спроектованого в людську душу (“Я не сам: таємний дух зо мною / В давнім саді”). Він стає позначником спокою, усамітнення, меланхолійного самозаглиблення, символом утраченого, але не завжди віднайденого раю, тому іноді викликає розчарування ліричного героя, активізує його пошуки такого світу, де “йому було б комфортно”, мотивує уявне повернення до дитинства (“Прийшов до саду, де був хлопчиком...”) [5, 6–7]. Поет, удаючись до інакомовлення, оперує містичною, “таємною” мовою в “доіменній”, “передіменній” сфері буття, яка усуває денотативи, сприяє “інтуїтивному доланню суб’єктивної, власне авторської рефлексії”, тому здається, ніби автор “проминає властиве фантазії художній розрізнення свого сприйняття речей – і самих речей” [3, 490]:

Під голубою водою	Крізь принадні	Спопеліє, застигне смутно
Живу я, живу...	очка – знаю –	Жовтава зоря в імлі,
Золотоокий рибак надо	Не раз, не два я	Ніч надійде нечутно
	мною	промкнись,
Закидає сіть вогневу.	В баговінню садів погуляю,	І не знайде мене на землі.
	А колись таки попадусь.	

Попри власну минушість у цьому світі, ліричний герой сприймає мить як сконцентровану вічність, убачає в ній проекцію змістовної миті. Тому доцентровий духовний світолад зберігає в собі істину буття (до неї торується шлях крізь глибини людського серця), що осягається в стані усамітненого самозосередження: “О час небесного спокою! / Твоєю легкою красою / Як жадно упиваюсь я”. Занурена в онтологічні глибини людського ества, лірика В. Свідзінського “мимовільно набуває відтінку містичності” (Елеонора Соловей), ознак “«філософського» суму, просвітленого розумінням (і органічним відчуттям) причетності до «солодкої таїни» вічного буття” (І. Дзюба): “Не в бога смерті і рабства – / Вірю в одвічне буття / Творчої сили і радості світлої / І що я її паросток, / Листок на гілці, дитя”. Ліричний герой, здатний переживати світ у собі, виявляє нахил до натурфілософських розмислів, усвідомлюючи себе невід’ємною частиною дійсності, тому кожну мить сприймає як особливу й неповторну. Ідеться вже не про “погляд, а цільний світогляд” поета, якому була властива “класична тенденція ловити вічно сутне з-поміж яскравих спалахів життєвого плину”, на чому наголосив В. Яременко в передмові до видання “Поезії” (1986) В. Свідзінського.

Наскрізь “ренесансовий” поет, і “до того ж широкої та глибокої культури” [2, 191], спростовував прагматичне уявлення про душу. Вона, самовисвітлена, виповнена енергією світотворення, віднаходить у його “орфічній” ліриці відповідність між миттю конкретного існування і вічністю в безкраї “кружляння маревних тремтінь”, де пам’ять, “мов розкішне древо, / Поставлене над гробиком німим”. Ліричний герой, виявляючи загострене епістемологічне чуття, відчуває небезпеку вичерпного пізнання світу, надто його невидимої сутності, поринає в глибини підсвідомого, куди постійно “морок кличе”, дарма що від такого кроку застерігають “берези білі – / Як похоронні свічі”, “Дерева шепочуть: «Мандрівче, хто ти? / Невже ти підеш ще далі?»”. Його очікують розчарування, гіркотне розуміння гносеологічних обмежень людини, яка в пориві осягнення сутності буття постійно потрапляє в глухі кути: “Куди пливем? Чого ці води / Так смутно плюскають у тьмі?”. Однак прагнення повноти пізнання сильніше, ніж заглиблення в містичну Лету, воно стимулює волю, навіть якщо висока мета недосяжна, принаймні для прагматичного розуму. Про це йдеться у вірші-алегорії “Запало сонце в далекі землі...”, де колосся намагається переконати польовий ручай у марності сягнути туди, де “сонце спочило”.



Поет не раз замислювався над минущистю людського життя, поринаючи в елегійний настрій, коли він порівнював себе з листком, що “рідна гілка / Віддасть покірно <...> / Землі байдужій”. Сумна алегорія зумовлювала автосентенції про фатальну закономірність, перед якою всі рівні – і “листочок ярній”, і людина: “Нічим, нічим я / Не більший від тебе”. Таке вміння адекватного читання тексту природи і людини як її органічної частки справді рідкісне. Історія лише зберігає сліди колишнього життя з його драмами, що неможливо декодувати: над ними “тільки цикади сюрчать”.

Маючи профетичний дар, В. Свідзінський іще 1927 р. у вірші трагічного, есхатологічного звучання “Давніх літ сон солодкий...”, де проглядаються контури майбутніх обвальних репресій та війни, передбачив свою трагічну долю: “В полум’ї був спервовіку, / І в полум’я вернуся знову...”, “...розімчать, розметають / Сонячні вихори в пасма блискучі / Спалене тіло моє”. Поет сподівався серед безлічі “бездумних частинок” зустрітися з рідною душею – “з тобою, / колись – як і я – живою”, про це, на жаль, “не повість нам, не скаже ніщо”. Він обрав ритм стилізованого гекзаметра, трансформований у поліметричний вірш зі змінною анакрузою (переходить у дольник). В аналогічному за мотивом вірші, написаному майже одночасно, В. Свідзінський уже не впадає у філософічні медитації, усвідомлюючи, що неминуче “Настане день мій сумний – / Одлечу, одімкнусь од багаття живого, / Що так високо зметнуло”. Метафори містять ключі прочитання фатальних реалій жорстокої дійсності, на яку автор не нарікає, лише обмежується передчасним прощанням, не перестаючи дивуватися розмаїттю довілля: “І погаснеш для мене, / Ти, пристрасний світе, / Ненадивляний світе. / Буркотливий, п’янкий”. Собі поет передбачає інше, безживне існування: “Буду як сонний граніт”. Автор усвідомлює “самозрозумілі речі, як аксіому”, адже “достеменно буття не лише буття, а й не-буття, інобуття” [3, 487]. Йому, як і Ф. Ніцше, відомі шляхи Вічного повернення: “В безмежності часу ми прийдемо знов. / Тоді наше серце буде прекрасне...”.

Тогочасна критика не могла дорости до історіософського горизонту очікування В. Свідзінського. Тому Я. Савченко висварив автора за “фаталізм” збірки “Вересень”, безапеляційно заявивши, що така лірика, “світовідчужання й світогляд – цілковито поза добою”, бо засвідчує “безперспективне буржуазне світорозуміння” (Життя й революція. – 1928. – Ч. 10). Вразливий поет навіть засумнівався у своєму хисті, але не писати не міг, як і деякі його сучасники-“попутники”. Складаючи власні твори до шухляд, він доповнював поетичні осяяння фаховими перекладами античної класики, зокрема поеми “Робота й дні” Гесіода: уривки з неї були спочатку надруковані в збірці “Вересень” (згодом – у хрестоматії “Антична література” в упорядкованні О. Білецького, 1938) і привернули увагу критики. В. Державін зазначив, що В. Свідзінський “вдало суперничає з найліпшими зразками нашої перекладної поезії точністю передачі стилю й змісту”. Очевидно, рецензент мав на увазі передусім І. Франка, на переклад поеми Гесіода якого орієнтувався В. Свідзінський, поділяючи суцільний текст на тематичні фрагменти, спромагаючись якомога точніше відтворити давньогрецький гекзаметр, тому розмір не виходить за межі шестистопового дактиля з хореїчною кінцівкою. Водночас поет звернувся до перекладу вірша “Зимовий вечір” О. Пушкіна.

Віднайдений В. Свідзінським у поезії “засіб шляхетної герметизації власного духу” був екзистенційним вибором, спробою “замкнутися, щоб зберегтися. Змаліти, щоб не помилитися у власній суті” [4, 495]. Смуга тривалого мовчання поета після нетолерантної критики збірки “Вересень” зумовлена зовнішніми, а не внутрішніми обставинами. Завдяки неухильній інтровертності він зберіг головні ознаки власного художнього світу: асоціальність, внутрішню стабільність, тенденцію до самоприменшення й міфологічності, гармонійність, “рядопокладеність” людини й природи [5, 4]. Життєву й літературну позицію

делікатного лірика можна виводити з орієнтальної традиції мовчальництва, вбачати відгомін ісихазму або сковородинського типу світоуявлення, розуміння принципу “спорідненої діяльності”.

Я. Савченко глибоко помилявся, вважаючи, що В. Свідзінський “прийшов у літературу надто пізно”. Лірики від Бога завжди з’являються вчасно і назавжди. Це підтвердив В. Свідзінський, як і Є. Плужник, “чистою поезією”, що належить вічності. Його мовчання було “запорукою збереження поетової сутності” [5, 9], засвідчувало “об’ємний стан духу”, повагу до “святості слова” та громадянської чесноти [26, 405], а фаталізм виявився “демонстрацією духової сили – отії здібності уйняти душею світло і темінь, день і ніч, життя і смерть”, подолати “ілюзорне, самооманне, поверхневе” [2, 192]:

Душа твоя – оселя тиші.

Привертає увагу версифікаційна культура В. Свідзінського. Крім міцно збитих катренів із точним, переважно перехресним римуванням, у його доробку 1919 – 1920-х років трапляються гетерометричні вірші з дактилічним римуванням (“Під явором / Кружало листя в’ялого, / На досвітку опалого”), іноді ускладнені леоніном (“Оддзвеніло жито, розбуялось літо”); п’ятивірш із римуванням на місці цезури та на закінченні верса в третьому рядку (“Одинока хата при долині”). Тверда строфічна форма, попри внутрішню канонічність, вражала розмаїттям зображально-виражальних можливостей, інтригувала волею приборкати віршову нормативність, наприклад, у граціозному двовірші “Тріолети”. Водночас поет вільно почувався в білому вірші (“Не мов нічого, кохана...”) та верлібрі (“Давніх літ сон солодкий”).

Лірика В. Свідзінського вписувалася в контекст модерністської літератури, синтезувала античну ясність із лаконізмом артистичного мовлення, що іноді викликав асоціації з японським віршуванням. Вона була близькою до лірики М. Рильського, але навряд чи перебувала під її впливом, бо “надто відмінні ці два висококультурні поети”, яких об’єднував “потяг до джерел” (В. Яременко). В. Свідзінському вдалося робити неймовірне – подолати штучний розрив, ініційований “пролетпоезією”, між раннім і зрілим модернізмом, стати їх єднальною ланкою. У цьому полягала сутнісна роль його “парадоксально тихої й лагідної поетичної конквісти, в усій її відмінності від зазвичай рішучої, наступальної ходи модернізму в цілій Європі” [3, 486]. Елеонора Соловей убачає в такій авторській практиці тенденцію “вкоріненості” в традицію, коли першорядне значення набуває не залежність від неї, а “належність до неї як органічне в-ній-буття”, що “робить митця-новатора речником тривкого й непроминального, стабільного й нескасованого, всечасного”, виразно національного. Тому В. Свідзінський виявляв “незаперечну спорідненість з неокласиками, у цьому його філософічність, що має мітософський характер” [3, 486].

Цей “літературний силует” окреслює постать В. Свідзінського 1920-х років. У 1930-х роках його натурфілософська лірика, лишаючись в основі іманентною, набула нових якостей, тому потребує окремої розмови.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба І. Засвітився сам од себе // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – Київ: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 347–365.
2. Лаврінченко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933: Поезія–проза–драма–есеї. – Київ: Смолоскип, 2002. – 994 с.
3. Соловей Е. “Роботи і дні” поета // Володимир Свідзінський. Твори: У 2 т. – Київ: Критика, 2004. – Т. 2. – С. 447–516.
4. Стус В. Вибрані твори / Упоряд. Д. Стус. – Київ: Смолоскип, 2012. – 869 с.
5. Тимченко А. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського: автореф.... канд. філол. наук. – Харків, 2010. – 19 с.
6. Український дольник [за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко]. – Київ: ВД Дмитра Бурого, 2013. – 432 с.

Отримано 28 серпня 2018 р.

м. Київ