

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ОЛЕКСАНДР КОПИЛЕНКО



Олександр Копиленко (1 серпня 1900 р. – 1 грудня 1958 р.) один із яскравих представників експериментальної прози “розстріляного відродження”, зокрема її фабульного спрямування. Спочатку йому імпонували орнаментальні стильові ознаки, властиві дебютній, надрукованій у “Бібліотеці селянина” новелістичній книжці “Кара-круча” (1923), що складалася із трьох творів. Однак переважило зацікавлення авантюрними й детективними сюжетами, це позначилося на оповіданні “Іменем українського народу”, в основу якого покладено матеріали судового розслідування на Червоноградщині, висвітлено психотипи “рицарів” розбою Терешка, Васьки й Кузьки. У критики 1920-х років склалося враження,

що основною колізією новелістики О. Копиленка було зіткнення інтересів неординарної особистості та “революційної маси”, яка, прагнучи поглинути самотнього героя, репрезентувала хаотичну стихію: “Розпливалася юрба <...> котилася тисячонога велетенська тварина – тисячоногий змії”. Така інтерпретація “революційної маси” суперечила її більшовицькому трактуванню, проголошувалася пропагандою “надкласового гуманізму”, що зазначав Л. Підгайний у статті “Дрібно-буржуазна творча метода: Про творчість О. Копиленка”: “Копиленко головню малює не так революційну боротьбу бідняцького селянства, як індивідуальні подвиги, хоробрість й чудеса сміливості окремих одиниць” (“Критика”. – 1931. – Ч. 11–12). Очевидно, ідеться про типового для його малої прози колоритного одчайдуха, гострого на слово Македона Блина з однойменного оповідання, який, розмальовуючи церкви, не приховує іронічного ставлення до релігії, знаходить вихід із критичної ситуації, знищуючи бандитського ватажка, організовує поглум над отцем Олефіром, спіймавши його на перелюбі. Неадекватною життєвим реаліям постає вічна революціонерка Берг, яка за фанатичними прожеками розбудови Харкова в майбутньому, у 1960 р., не помічає не лише себе в 1920-х роках, а й своїх дочок, змушених самотинно влаштовувати власне беззмістовне життя (“Федерація”).

Робота над нарисами (після поїздки в Середню Азію) загострила інтерес письменника до реалій життя, до емпіричної конкретики, однак не стала “альфою й омегою” його творчих пошуків, як у футуристів, закомплексованих “літературою факту”. Автор тяжів до експериментальної, гостросюжетної фабули, до плутаних колізій, що іноді набували парадоксального сенсу. Апелюючи до уявлень соціального прогресу, зокрема в більшовицькому трактуванні, він їх спростовував в оповіданні “На землю”. У творі розкрито

перехрестя між традиційним і модерним способом існування, що стало драматичним для циган. Давній їхній ватаг Муро докладає чимало зусиль, аби вони й далі лишалися кочівниками, тому чинить запеклий спротив молодому Кості – прихильнику осілого способу життя поруч із рільниками, спеціально труїть худобу й медведя, ріже найкращого в околиці коня, що належав селянину Солониці, нарешті, вбиває Косту. Лиходій досягає своєї мети: табір, нажаханий помстою селян, рушає знову в мандри без мети. На парадоксі побудовано й оповідання “Твердий матеріал”: скульптор Мрава створює пам’ятник героям революції в непридатних для творчості умовах – у “колишньому великому амбарі, змурованому на околиці міста”. Митця забезпечує мармуром не пролетар, а люмпен Толька Сердюк, великодушний інтелектуал, котрий не любить одноманітності. Скульптор (як і його несподіваний помічник), витиснутий на узбіччя радянських реалій, що його принципово не сприймають, прагне увіковічнити міф революції й переконаний: “<...> тільки у нас будуть нові да Вінчі, Рафаелі – вони родяться в крові після боротьби”.

“Зайвими людьми” почувалися і звичайні люди, передусім маргінали, які стали прототипами персонажів оповідання “Будинок, що на розі”. Воно прозвучало викличним дисонансом у тогочасній літературі, поступово адаптованій до більшовицької дійсності. Герої твору опинилися в межисвітті символічного будинку поряд з університетом, де діяла школа комскладу; далі розпросторювався занедбаний міський цвинтар, а за ним – степ. Екзистенційна ситуація “між” увиразнена не лише маргінальністю будинку, а й практично недоцільною, зате ідейно “правильною”, абияк зліпленою аркою до річниць жовтневого перевороту, детальним описом поруйнованого кладовища наприкінці оповідання. У примарному просторі, між могил, здійснюються монотонні блукання студентки Лізи. Символічного сенсу набуває її діалог з іншою студенткою – Ніною. Ліза – прихильниця пісень О. Вертинського – не приховує своїх некрофільських зацікавлень, натомість її співбесідниця, яка скептично ставиться до життя, зізнається: “<...> жити хочеться, і живу я за інерцією...”. Аналогічної думки дотримується й Ліза: “<...> правду ти сказала, що за інерцією живеш, і я за інерцією теж”. Оповідання вражає глибоким соціальним та екзистенційним песимізмом, акцентованим через трикратне повторення лексеми “інерція”, висвітлює безнадійну “зайвість” молодих героїнь: Ліза, завагітнівши, прагне накласти на себе руки серед могил, а Ніна лишається при переконаннях, що життя в тогочасній молоді – “без перспектив, без будучини”. О. Копиленко спростовує апологетизацію деперсоналізованої маси, властиву “пролетреалізму”, вдається до пересемантизації базових понять національної онтології, зокрема архетипа дому, якому протиставлена вулиця, завод, вокзал, тобто першохаос, з нього мають формуватися соціалістичні структури, їх справдешню бруталну сутність відчули на собі героїні оповідання.

Особливе місце в експериментальному доробку О. Копиленка посіли соціально-психологічні оповідання. Одне з них (“Мати”) засвідчувало вміння автора з неабиякою достовірністю змальовувати людські характери, приречені на важкі життєві випробування. Головна героїня Двося тяжко переживає тілесну й душевну травму, завдану їй, шістнадцятирічній дівчині, під час єврейських погромів (що відображено і в оповіданні “Дитина”). Вісім років тому вона для порятунку родини витягла чорний жереб, ставши наложницею отамана Шкурини: “Від нього так тхнуло людською кров’ю і трупом, що я задихалася... Потім я дізналася, що всіх наших поріzano”. Змушена пізніше

животіти в підвалі на околиці Києва із сином Хаїмом, героїня одночасно і ненавидить його – плід ґвалтівника, і не приховує жалю до нещасної дитини-горбаня, схожого на Квазімодо з роману “Собор Паризької Богоматері” В. Гюґо. За спостереженням Світлани Ленської, такі паралелі поглиблені з подібністю вроди Двосі й Есмеральди, проте у творі французького письменника “антиномія краси / потворності розгортається у площині кохання, а в оповіданні О. Копиленка – це амбівалентне почуття материнської любові і ненависті”. Тому мати не віддала потворного сина до притулку, не викинула на вулицю, натомість змушена була лишити рідне містечко – подалі від лихих очей і насмішок, попри те повсякчас била і проклинала Хаїма. Повільний розвиток дії загострений на кульмінації, коли Двося впізнала в постаті непмана Макара Степановича Бандури колишнього отамана Шкурина – свого ґвалтівника, який прийшов наймати жінку на роботу. Зустріч батька із сином – один із найбільш напружених і талановито описаних епізодів у творчості прозаїка – викликав панічний страх колишнього отамана перед викриттям, змішаний з огидою до каліки і сексуальним потягом до красивої жінки. Несподіваний фінал оповідання, виписаний із порушенням логіки традиційної нарації, не вкладається в однозначне тлумачення або моральні критерії, адже Двося в нестямі задушила сина, що розв’язало проблему і для неї, і для поважного радянського громадянина Шкурина-Бандури, до якого вона пішла служницею (з перспективою стати його утриманкою). Обидва персонажі опинилися поза межами добра і зла, однак автор нікого не осуджує, а лише показує міру людської деградації в абсурдному світі із втраченою гуманістичною аксіологією.

Заголовок оповідання О. Копиленка “Ессе homo” (1923) сприймається іронічною ремінісценцією висловлення “це людина”, мовленого Понтієм Пилатом про Ісуса Христа. Оповідач Тарас, для якого “революція – це музика”, болісно переживаючи своє виключення з партії, нарешті доходить прозріння: “<...> революція засіяла болячками усю нашу країну: поруйнувала будинки, позапльовувала, позабруднювала міста – немає грошей. Але разом із тим кожне повітове місто мало свою газету, декілька політосвітів, десятки культкомісій, а не мали паперу писати десятки “входящих” та “ісходящих”. Революція – це стихія, смерч, шквал, а ми в двадцятому році мусимо все робити точно – скрізь потрібна математика, формула, точний облік”. Урбаністичні краєвиди зі схемами людської поведінки сковують творчі пориви, тому в оповіданні з’являється зізнання природної людини, приховане за оболонкою городянина: “<...> я вже не можу терпіти більше свого льоху. Навіть уже здається мені, що я зовсім не люблю великого міста, а люблю степ”.

О. Копиленко, комфортно почуваючись у новелістиці, прагнув жанрового оновлення, тому вийшов на простір середньої прози. Уже перша його повість “Буйний хміль” привертала увагу читачів розкутим прозописьмом, коли “ліричність набувала забарвлення то романтизму, то сентименталізму”, відчувалося, “що авторові притаманна епічність з реалістичною, власне натуралістичною тональністю” [1, 311–312]. Невдовзі на сторінках альманаху “Літературний ярмарок” (1929) з’явився роман “Визволення”, надрукований наступного року окремим виданням. Він знайшов свою читацьку аудиторію, яка, на відміну від вульгарно-соціологічної рецепції, відчула смак експериментальної, гострофабульної епіки. Пізніше Зинаїда Голубева побачить у романі “Визволення” О. Копиленка суголосся з романом “Місто” В. Підмогильного. Олена Пашник розгляне твір крізь призму мортальних універсалій як результату зіткнення індивіда з тоталітарною системою [2].

Перебуваючи в межовій екзистенційній площині танатографії, О. Копиленко змушений був хапатися за фантомну семантику революції в постреволюційну добу. У такому разі актуалізувалися екзистенціали народження, життя, смерті, що неминуче позначилися на ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному та емоційно-тональному рівнях текстуальної організації роману. Прозаїк констатував також ідею українського освоєння ментально чужого, зросійщеного міста, формування нового національного психотипу, що відповідав би урбаністичним критеріям і не втрачав би етнічних цінностей. Можливо, він узагальнив власний досвід, бо, ставши харків'янином, не почувався маргіналом із провінції, хоча знав на власному досвіді непростий, болісний шлях адаптації природної людини до міського темпоритму, супроводжуваний розчаруваннями й сумнівами, іноді драматичними надривами, що було властиве, наприклад, творам Б. Тенети.

Основним героєм твору став Харків 1920-х років, у якому зовнішній пейзаж перетинається із внутрішнім, створюючи напружену, конфліктну єдність. Детально прописана топографія міста накладена на душевний топос, починаючи з експозиції, коли головний герой Сава Гарагат зимового вечора повертається з навчання в Харківському технологічному інституті (нині – Національний технічний університет “ХПІ”) до свого помешкання на Москалівці. Звичний маршрут обірвано на Сумській вулиці несподіваною зустріччю з дядьком Антоном, колишнім петлюрівцем. Неочікуваний випадок став зав'язкою романної дії, хоча не відповідав намірам амбітного головного героя, який прагнув стати іншим. Він спеціально змінив прізвище на материні, не дарував батькові вчинку подружньої зради (лишив дружину Уляну з малими дітьми), його одруження з молодою інтелігенткою Мар'яною Сулимою. Парубок сподівався самостійно здобути диплом, уникав зустрічей з батьком – керівником тресту сільськогосподарського будівництва, намагався не перетинатися з дядьком, котрий, не приховуючи неприязні до радянської влади, блукав серед харківських, як вважав Сава, волоцюг. Головний герой, змушений перервати свій звичний режим, перетнувши Павлівську вулицю, опинився разом із ними в півній, що перетворилася на своєрідний стартовий майданчик розширення часових і просторових координат розповіді, розгортання сюжетних ліній. Події з локальних реалій сягають Холодної гори, залізничного вокзалу, клінічного містечка в районі вулиці Шпитальної, заводу “Плуг і Коса”, майданів Театрального й Тевелева, нічліжки біля Благовіщенського базару, низки вулиць, поринають у минуле, коли батько, скориставшись посадою голови ревтрибуналу, врятував Антона від розстрілу. О. Копиленко, зображаючи дівчат під ліхтарями вулиці Свердлова, хуліганів із Москалівки, мешканців брудних нічліжок, студентів в інститутських аудиторіях, робітників, службовців, мимоволі міфологізував Харків, виявляючи стриману любов харків'ян до міста, що ледь актуалізується весною, її ж, на подив Сави, городяни майже не помічають, як і власного міста, на відміну від киян, одеситів, уманців; ті не приховують “патріотичних” переживань до рідних урбаністичних краєвидів. Події в романі розгортаються від кінця зими до початку квітня, коли “зі снігової мли дзвонили захлинаючись трамваї, ніби з далекої даліни або з-під землі”, аби згодом “квітневе сонце стояло над Харковом велике і принадно близьке. Стояло на сторожі, чатувало весну, виганяло людей із нудних клітин-кімнат...”.

Попри урбаністичний пафос роману, переважна більшість персонажів не стали іманентними городянами. Довкола головного героя, який обстоює принципи урбаністичної національної свідомості, згруповані інші персонажі,

передусім родичі – Петро Гамалія, мати Уляна, дядько Антін, брат Федір, але родинні зв'язки між ними, переважно формальні, поступаються перед дегуманізованими цивілізаційними інтересами, засміченими більшовицькою (класовою) риторикою. Головною перешкодою для порозуміння між ними стали ідеологічні розходження: як-не-як Петро Гамалія воював з “червоним прапором за свою Україну”, а молодший брат Антін покладався “на жовто-блакитні легіони”. Тому в кожного – своя правда. Випадкова зустріч Сави Гарагата з Мар'яною, що викликала в обох підозру в кривості, була радше винятком у загальній тональності роману, у якому простежені ідеї родинної деструкції. Між персонажами (вони здаються атомарними) налагоджується комунікативне поле спорадичних, переважно ділових стосунків, що охоплюють бригадира Топчія, інженера Маковецького, інженера Гайдерна та ін., не минаючи головного героя та його рідні.

Роман побудовано на змістових колізіях протиставлень Харкова й Києва, що спричиняє групування персонажів, унаочнює опозицію українського й російського менталітету, традиції й модерності. Мар'яна Сулима, вважаючи себе киянкою, змушена жити в Харкові, як і інженер Маковський. Спроба письменника розв'язати конфлікт двох міст, протиставляючи активно індустріальний Харків “провінційному” Києву, змусила автора спонукати Мар'яну Сулиму, охоплену сентиментальними спогадами про урбаністичне оточення свого дитинства, приїхати до наддніпрянського міста. Потрапивши “на свою тиху вулицю з Хрещатика”, вона збагнула, на скільки “ця частина Києва була схожа на маленьке провінціальне місто наших українських заулків”, відчуті, що її знову “тягло до Харкова”. Антін, не приховуючи своїх київських симпатій, “лаяв Харків”, доводив, що історія цього міста, на відміну від Києва, Переяслава, Гадяча, Батурина, – це “історія руського урядовця і купця”. Він затято сперечався із Савою, який сподівався, що колись “і з Харкова зробимо справжню столицю. З'являться і традиції, і люди. Але замість камінців буде бетон і сталь, а замість гетьманів – робоча міць”. Іманентний мегаполіс уявлявся йому в утопічних перспективах споживацької культури, коли “фабрика, завод, машина виробляє для кожного солодку цукерочку щастя. Живи, твори, вихваляй день і славу перемоги природи...”. Ідеалізацію індустріального Харкова, властиву Саві Гарагату, шорстко спростовували непривабливі реалії. Адже він змушений поневіритися в напівпідвальній кімнаті триповерхівки, натомість його батько розкошував на одному з верхніх поверхів у квартирі на кілька кімнат у престижному районі Харкова. Головний герой гостро відчував дискомфорт, коли опинявся після фешенебельних кам'яниць у соціально невлаштованій Москалівці, де “життя схоже на стоячу калюжу зеленої води, а з її дна підіймаються пухирі смердючих газів, що надувають прозору плівку на поверхні і потім лопаються, отруюючи повітря”. Як би він не звинувачував “обивателя” та “будиночки покручених провулочків”, що “вищерблено похнюпилися від теперішнього життя”, справа не в них, а в сутності радянської дійсності, адже вони теж були нею, як і керівники трестів. Ішлося про неминучу соціальну нерівність комуністичного світу, що позірно декларував рівні права людей, але не уник давньої, мов світ, життєвої несправедливості, фіксованої суспільною ієрархією із притаманними їй “низами” і “верхами”.

Попри те, що в романі панує міська атмосфера, крізь неї іноді прозирають обриси степу як відповідника національної ментальності. Він сприймається спорадичною реалією із притаманним йому статичним космосом, не відповідним індустріальному темпоритмові буття, простором, що потребує

підкорення, “кидаючи туди в ненажерливу пашу сіл машини”. Особливого сенсу набуває конфлікт природної й урбаністичної людини на тлі харківських екстер’єрів та інтер’єрів, іноді – серед степових краєвидів. Персонажі постійно переорієнтовуються з особистісного часопростору на “масовий”, зовнішній. О. Копиленко надавав урбаністичному топосу маскулітних рис як заперечення міфологеми землі, втіленої в жіночий образ степовички: “<...> віє від неї плодючим степом. Широкими ланами пшениці... У ній заховане те краще, що є в селянській дівчині, яка приходить у місто”.

У романі, крім традиційної композиції з персонажами, інтригами й конфліктами, розгорнута прихована композиція, ґрунтована на символіці знакової системи, знання якої дає змогу героям адекватно рефлексувати на семантику урбаністичного буття тут-і-тепер. Не всі персонажі, особливо жінки, наділені таким хистом. Наприклад, селянка Прися, потрапивши до Харкова, не могла збагнути його дегуманізованої “мови”, смуг відчуження та боротьби за виживання, що штовхнуло її до “фаху” повії, а потім – під колеса трамвая. Під ними необачно опинилася й Уляна, яка вирішила провідати невірною чоловіка. Мар’яна Сулима була приречена на аборти. Трагедія цих героїнь лишилася непоміченою в міському конгломераті, зайнятому своїми ідеологічними й меркантильними клопотами. Недарма Сава Гарагат, переповнений пафосом експансивного шалу, проголошує в дусі технократично-більшовицьких гасел: “Сонце повинно бути нашим рабом!”. Роман “Визволення” висвітлює триумф маскулітної сили, втіленої в шорстких урбаністичних формах, узалежнюючи фемінну субстанцію від своєї експансивної волі, відводячи їй роль жертви цивілізаційного поступу.

На превеликий жаль, прозаїк обірвав свої творчі пошуки в перспективі експериментального роману. Основною причиною була вульгарно-соціологічна рецепція, яка вустами Г. Овчарова на сторінках ортодоксального журналу “Критика” звинуватила автора у “великих ідеологічних і художніх хибах”, що ніби позначилися на персонажах та ситуаціях (“Критика”. – 1930. – Ч. 7–8). Ф. Якубовський, ставлячи твір водноряд із творами “Донна Анна” Г. Брасюка й “Дівчина з ведмедиком” В. Домонтовича, проголошеними “бульварною літературою”, знайшов “соціальний еквівалент” “наклепницького” роману в “апології прав громадянства для буржуазної жінки в радянських умовах” (“Критика”. – 1930. – Ч. 2). Радянська критика нарікала, що “піднесені в романі проблеми – емансипація жінки, винахідництво, мораль радянської молоді, сім’я – не розв’язані задовільно тому, що письменник не зумів побачити ні того середовища, яке б стало для жінки маяком у її визволенні, ні справжньої радянської молоді, котра розв’язує проблему винахідництва і є представником світу нової моралі” [3, 28]. Безапеляційні висновки лунали й далі, хоч роман “Визволення” після 1930 р. був вилучений із літературного обігу. Тому О. Копиленко вирішив перейти на твори для дітей і про дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. [за ред. В. Г. Дончика]. – Київ: Либідь, 1998. – Т. 1. – 464 с.
2. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х років ХХ ст.: автореф.... канд. філол. наук. – Харків, 2006. – 19 с.
3. Свідер П. Олександр Копиленко: Літературний портрет. – Київ: Держвидав художньої літератури, 1962. – 87 с.



АНТІН КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ



Антон Крушельницького (4 серпня 1878 – 3 листопада 1937 р.) знають передусім як жертву комуністичних репресій. Прозаїку, колишньому міністру освіти ЗУНР, видавцю прокомуністичних журналів “Нові шляхи”, “Критика”, заарештованому 6 листопада 1934 р., довелося перейти пекельні кола більшовицької псевдофеміди, аби нарешті пізнати на собі справжню ціну соціалістичних ілюзій, жертвою яких стала його родина, що, знадившись на “пропозицію” консула консульського відділу Наркомату закордонних справ Г. Радченка (1932) зважилася переїхати до Харкова: Володимира навіть улаштувалася в Інститут венерології й дерматології, Іван дістав посаду наукового співробітника Інституту матеріальної культури.

11 травня 1934 р. А. Крушельницький із дружиною Марією, синами Остапом і Богданом, невісткою Наталею, онукою Ларисою ступили на харківський перон, не усвідомлюючи, що потрапили в радянську пастку. А. Крушельницький, переслідуваний не лише польською поліцією (побував у в'язниці 1932–1934), а й оунівцями, навіть не міг припустити, що його, ревного радянфіла, звинуватять у керівництві... ОУН. Шокований енкаведистським сценарієм, він пережив стан деморалізації, надіславши принизливу заяву “До суду при НКВД УРСР” (15 грудня 1934 р.), згодом опинився на Соловках, був розстріляний в Сандармосі на честь жовтневого перевороту. На засланні писав роман “Батьківщина”, очевидно втрачений у чекістських нетрях. Трагічний, належно незасвоєний урок родини Крушельницьких – жертви комуністичного фантому, зобразив шокований О. Олесь у трагедії “Земля обітована”.

Відомий за романами “Дужим помахом крил” (1924), повісті “Рубали ліс”, “Буденний хліб” (1929), А. Крушельницький (псевдоніми і криптоніми Антін Володиславич, Л. Журбенко, Педагог, Непедагог, Спокійненський, А. К., С-и, Кр.) був неабияким новелістом. Написавши впродовж 1898 р. низку творів, що склали основу збірок “Пролетарі” (1899), “Світла і тіні” (1900), він стрімко увійшов у літературу. Його ранні оповідання мали сецесійну специфіку. Автор, ще дотримуючись реалістичної традиції, вдався до сюжетно-композиційних та жанрово-стильових модифікацій, порушував табуовані мотиви, пов’язані із сексуальністю, що зумовило активізацію натуралістичної стилістики, натяків, застосування прийому “потoku свідомості”; події часто розгорталися у внутрішньому світі персонажів. Фрагментарний наратив, іноді з ознаками монтажу, переводив увагу з фіксації предмета зображення на враження від нього. Реалістичну фактуру тексту розмивали імпресіоністичні елементи, подрібнюючи й ущільнюючи художній часопростір.

Збірка “Пролетарі” містить десять різножанрових творів, об’єднаних соціальною тематикою, ґендерною проблематикою, висвітленням драматичної долі жінки, її безправ’я в деморалізованому суспільстві, порушенням сексуальних проблем (“Пролетарі”, “На заробку”, “Серед шляху”, “Кров”, “Два світи”, тощо). Зважаючи на це, С. Єфремов припускав, що автор, схильний до “колосальних претензій, не здужав чогось іншого сказати”. Здається, критик не мав рації. За спостереженням А. Крушельницького, у цивілізаційному суспільстві, пошрамованому смугами відчуження, такі одвічні цінності, як любов, вірність, материнство, родина, втрачають сенс, перетворюються

на товар (оповідання “Ярмарок”), де дочки лісового завідача Покірного стають додатком до грошей. З однією з них мусить одружитися бідний студент-практикант із лісової академії Омелько, продати себе, незважаючи на огиду: “Возьмеш гроші, перепутаєш, потім жени ся хоча-нехоча. І матимеш колоду на ціле жите, що ані рушити ся, ані заговорити...”. Автор, уникаючи традиційної оповіді, застосував прийом “потіку свідомості”, за допомогою якого відтворив сумніви головного героя. Обвальна деморалізація соціуму виводить персонажів поза межі добра і зла, тому вони схильні торгувати не лише тілом, а й ідеями (так принаймні чинить соціалістка Юлія: вона фліртує, мовби кішка з мишеням, із графом-бабієм, аби він посприяв зняттю заборони з часопису “Поступ” [“Побіда”]) або вродю (позбавлена сценічного таланту Галя Сеньківна [“Суперниці”]). Закулісне життя акторів розкрито в новелі з іронічною назвою “Дует”. Талановита, довірлива співачка Стефанія Н. пережила обвальне розчарування Савінським, якого вважала своїм благодійником, адже він, вражений голосом талановитої співачки, позичив їй на навчання п’ять тисяч. Вона навіть не припускала, що меценат вимагатиме від неї тілесних “дивідендів”. Переживши шок після того, як Савінський, скориставшись сп’янінням дівчини, задовольняє свої бажання, зневажена актриса переповнюється ненавистю до “мецената”, що позначилося на її грі, адже любовні вистави стали для неї мукою. Страждання героїні компенсує її “дзвінкий, ніжний, чарівний, мелодійний” голос. Розв’язка психологічної новели цілком виправдана. Стефанія Н. знайшла себе в мистецтві, несумісному із брутальним життям: “Вона стала героїнею дня. Її слава досягла вершка”.

Іноді прозаїк схилявся до жанрового синтезу, як в оповіданні “Марина”, стилізованому під невеличку п’єсу із трьох частин-сцен, тому його можна жанрово ідентифікувати драматичним етюдом. Підпоєна і згвалтована паном Гриницьким, Марина вважає себе дітовбивцею, бо змушена, аби не втратити роботу, “зігнати дитину”, знаючи, що “Бог не простить сього”. Невдовзі жінка пережила ще один фатальний удар, дізнавшись, що її наречений Трофим “обдурював дві нараз”, лишивши Марину вагітною. Твір обірвано кульмінаційним пуантом, що властиво новелі. Оповідання “У вагоні”, випадаючи із загального проблемно-тематичного поля збірки, привертає увагу нульовою фокалізацією. Оповідь веде чоловік Михасюк, котрий споглядає переповнений вагон та коментує його пасажирів, спостерігає за урльопником Грицьком (той не може захистити сонну дитину селянки, над якою збиткується жид Моріц і його друзі); у цей же час жовніри “курили спокійно папіроски і усміхали ся ледви помітно під вусом”. Життєва замальовка конфліктних міжнетнічних стосунків не викликає в наратора особливих думок. Він, утомлений сварками й невлаштованістю, впадає в дрімоту, ніби нічого не сталося. Оповідання, на відміну від однойменного твору А. Кримського, приголошує цілковитою байдужістю персонажів до подій, учасниками яких вони мимовільно стали.

Друга збірка “Світла і тіні” традиційніша, ніж попередня, і за способом переважно реалістичного прозописьма з тонким психологічним аналізом, і за соціальною тематикою, сфокусованою на сільській дійсності, що протистоїть деструктивним впливам, зберігає ознаки природної людини. Здібний хлопчик Михась із бідної родини, потрапивши в мертву атмосферу схематизованої освіти, перетворюється на механічну істоту, у якої відібрано радість життя: “Сідай на місце!.. Тобі латину! – Тобі свині пасти!.. Ти тумане!..” (“Непотріб”). Оповідання має подвійну композиційну структуру: сюжетні лінії, засвідчуючи формування хворобливої амбівалентності, розгортаються в школі і паралельно – у яскравих спогадах-фантазіях хлопчика. Михась ще не усвідомлює, що він зайвий у соціумі, де панують незрозумілі йому закони, а його навчання

позбавлене сенсу. Твір “При ватрі”, який можна назвати замальовкою, етюдом, ескізом, позбавлений зовнішньої дії. Сплавники Андрій і Гриня під час перепочинку на річці Лімниці нарікають на невдалий заробіток, згадують тютюн, їжу та здирництво євреїв. Беземоційна констатація факту безперервної боротьби за існування справляє приголомшливе враження безвихідного існування персонажів. В оповіданні “Із-за віна” розкрита трагедія Федора Приймака, який знайшов розраду в алкоголі, тому що став жертвою єврея-кредитора Моріца, дружини Параски та її батька-скнари. Ретроспективний за характером оповіді, наскрізь песимістичний твір шокує відкриттям: як би Федір не пручався, він не може протистояти зовнішнім обставинам. Недарма автор застосовує прийом обрамлення на початку й наприкінці оповідання (“ніщо не змінило ся”, “ніщо на позір не змінило ся”), що викликає алузії з Еклезіастом. Лише запорука любові допомагає зневіреним персонажам виживати навіть у в'язниці, куди потрапив Остап за випадкове вбивство єврея (“Гостина”). Під час побачення з дружиною Ганною він усвідомлює своє безсилля чимось допомогти їй та малому синові Михасеві, знаючи, як їм важко ведеться без чоловічої опори, але вірить у відновлення справедливості.

1902 р. у львівській друкарні В. Шийковського з'явилася збірка новел “Артистичні душі” А. Крушельницького, названа за однойменним оповіданням, написаним 9 листопада 1901 р., де автор застосував можливості множинної фокалізації, що позначилося на наративній перспективі. Композиційне поєднання елементів подієво-оповідної й монтажної форм відтворює шість поглядів на театральну виставу про життя знедолених. Кожна з шести частин твору має свою мікрокомпозицію, завершується прикінцевою реплікою-розв'язкою, розгортається у власних діалогах і полілогах. Усі сегменти між собою тісно пов'язані. Батько, мати й донька, сестра із судженням, знуджені в партерній ложі, не можуть приховати свого плебейського рівня, три меценати стежать за принадами актрис у народних строях, “в десь никарській ложі” точаться далекі від змісту п'єси розмови, він і вона “в кріслях другого поверха” нажахані виставою, бо хотіли “відотхнути”, “забавити ся”, а тут “маєш тобі на! Таке саме...”. Лише “прості” глядачі спроможні знайти адекватний ключ прочитання драми, захоплюються грою акторки, коли вона провокує чоловіка на злочин (“Той придавлений її голод, де вона сичить аж... а ті очи, ті чортячі очи...”), високо оцінюють режисерський задум грати в антракті музику, відповідну напруженому настрою вистави.

Неореалістичний нарис “Школа життя” висвітлював “життя повій” – самотніх сестер-мадярок Каті і Міни, вони мусять боротися за виживання, торгуючи власним тілом, називати в деморалізованому світі “чорне” “білим”. Оповідач, ставши свідком цинічних уроків у кав'ярні, які дає старша сестра Катя молодшій Міні, попри її внутрішній спротив, шокований абсурдом лицемірного соціального замовлення, бо воно потребує проституції та водночас засуджує її, штовхаючи жінок у прірву, бо, за словами Каті: “Кожному своє писано”. Попри емоції наратора, оповідь, що справляє враження інструкції для повій, ведеться в діловій інтонації, через діалог двох сестер. Тому назва драматичного твору “Школа життя” має гіркий іронічний підтекст.

Випробування людського єства християнськими цінностями розкрито в новелі (радше етюд) “Молитва вірних” (1901), що після збірки “Артистичні душі” з'явилася в київському виданні “Із книги життя” (1906). Письменник використав прийом поліфонії, аби крізь різні проекції парафіян на Бога виявити справжні мотиви звернення кожного до найвищої духовної інстанції. Автор – тонкий психолог, не приховуючи іронії, констатував, що після обов'язкових слів “Житє нам дав еси, о Господи...” та прохання про помилування і прощення

гріхів, миряни, впадаючи у прагматичний егоїзм, забувають про божественні істини, вимолюючи собі земні блага (“Дай, дай, дай... А все, що даси, візьми в опіку”, бо “ти еси Батько наш терпеливий...”). Аналогічну картину змальовано і в новелі “Грішниця”, де профанація християнських звичаїв конкретизована в образі священика, збентеженого драматичною розбіжністю між Словом Божим і його мирським розумінням. Спонтанічний сповіддю дівчини, яка має намір помститися пані (“Вона мене ошукує, то-ж я мушу ошукувати її”), він не може знайти жодного аргумента для вірянки, лише здобувається на фразу “Іди і не гріши більше...”, що раптом вжахнула його змістовою порожнечою: прощення гріхів втратило сенс, засвідчило несумісність сакральних цінностей із профанним світом.

Новела “Грішниця” з’явилася впродовж 1901 р. двічі: у складі збірки оповідань “Серце” (Чернівці) та в газеті “Буковина”. Вона мала авторське визначення “малий фейлетон”. Так називали переважно невеликий за обсягом прозовий твір, не обов’язково гумористичного змісту, адже на початку ХХ ст. ще не було вироблено чітких жанрових ідентифікацій. Принаймні твір “Перед від’їздом” автор називав то малим фейлетоном (“Буковина”), то мініатюрою (“Літературно-науковий вісник”), оповіданням (збірка “Серце”), то нарисом (збірка “Із книги життя”, 1906), то оповіданням (“Буденний хліб: оповідання з життя”, 1920), нарешті зробив його складовою частиною повісті “Буденний хліб” (1929). Ці довільні визначення не відповідають жанровій сутності твору, що має ознаки новели, фабула якої пов’язана зі смертю. Трагічна тема розкрита через систему мотивів передсмертного прощання зі світом змученої життям і хворобою жінки, свідком цього став її онук Володко. Концентричний сюжет фокусує ініціаційний акт переходу людини в інший світ, у невідому для земних істот форму існування, визначає смерть як неминуче природне явище. Наталя Кравчинська в передсмертному маренні простує в потойбіччя, що його символом постає образ “білого-білого” хлопчика, очевидно, янгола. Оповідач немовби перебуває за межами наративу, передаючи події через сприйняття бабусі й онука. Це зумовлює подвійну сфокусованість дієгезису, використання форм теперішнього часу для зображення статичних картин та минулого доконаного виду, коли з появою Володка персонажі виходять зі стану пасивного споглядання, заглиблюються у спогади та переживання. Висвітлення подій через сприйняття персонажів, занурених у “потік свідомості”, компенсує відсутність авторських характеристик. Деформований синтаксис, що передає схвильоване мовлення, використання прийому метонімії (“Тонка-тонка та суха, лише кість, та на ній звисала жовта, поморщена шкіра... Та не було вже сили в тій старечій руці”) – все це засвідчує жанрові й стильові модифікації прози А. Крушельницького, що набувала ознак модернізму, окреслювала неореалістичні властивості з елементами імпресіонізму.

Найвиразніше така тенденція проявилася в артистичній новелі “Нерви” (1901). У формі оповіді від першої особи передано страждання закоханого парубка – очікування листа від коханої, яка поїхала, тривогу через відсутність звісток, страх втрати дівчини і заспокоєння при зустрічі. Твір написано в імпресіоністичній манері з використанням прийому “потіку свідомості”, що підхоплює розбурхану уяву героя. Тому інтерпретація дійсності підпорядкована не подіям, а ритму нервової системи з чергуванням збудження і гальмування до рівня надчуттєвих порогів, коли з’являється байдужість, апатія, слабкість чи, навпаки, істерика. Нерви не витримують психічної напруги і вмикається “запобіжник”: “Тут уже забракло в мене сил іти далі... На силу підтримую ся, поборюю свою неміч, обезсилене... сідаю... Клоню ся бездушно на спинку і позбуваю ся на хвилину всіх думок, усього терпіня...” Герой відчуває, що став “бюровою машиною...”

колісцем того велитнього бюрократичного організма, колісцем, якого хід не смієть ся похитнутись ні на волосочок...". Уривчасті, сплутані думки, контрасти і суперечності вражень вказують на образ неврівноваженої молодої людини, яка не вірить собі, не здатна опанувати себе, дотримуватися послідовності суджень. У самонавіюванні персонажа спостерігаються симптоми мазохізму. Він смакує власні переживання, знову і знову прокручуючи перед внутрішнім зором картини найсильнішого прояву почуттів (хвороба, похорон, весілля тощо), насолоджується відчуттям розбитості, душевної й фізичної втоми. Натомість його кохана жінка, образ якої упродовж твору розкривається через сприйняття парубка із запаленою свідомістю, нарешті постає цілковитим контрастом – спокійною, врівноваженою, здатною на відкрити і щирю любов. Композиційна структура змішаного типу, поєднуючи хронологічну й ретроспективну форми оповіді, зумовлює розмежування сюжету на дві взаємопов'язані лінії – подієву й описову. Сутність зав'язки конфлікту виражена в питанні головного героя до коханої: "чому нічого не пише?". Експозиція (від'їзд жінки на два місяці, зміст останнього її листа, його листів) розпорошена. Розвиток дії (очікування листа, розчарування, домисли, сидіння на лекції, писання свого листа, врешті, дорога до коханої, роздуми та побоювання) має вигляд низки кульмінацій, щоразу напруженіших, що завершуються катарсисом – зустріччю сп'янілих від щастя закоханих. А. Крушельницький ідентифікував твір оповіданням, проте фінал, як і підкреслена напруженість оповіді, сконцентрованість сюжету на "єдності переживання", засвідчує новелу (якщо послатися на жанрове спостереження В. Фаценка). Новела "Нерви" під зміненою назвою "Страждання молодої людини" з'явилася через двадцять літ у збірці "Ірена Оленська". Автор, вживаючи стриману він-форму, дистанціювався від головного героя, зберігши юнацький максималізм у коханні.

Гендерні колізії в побутовій новелі "Той третій" (1905) зведені до банальної ситуації: Савчинський, гидуєчи неохайною дружиною Юлею, втомлюючись викривати інтриги тещі, надумав покинути родину, бо "не певний того, хто за годину буде тут ґаздувати", готовий прибитися в прийма за умови, коли інша жінка "дасть мені хоч крихіточку щастя...". Друг Порубальський радить пристосуватися до обставин: "Знаєш, я на твоїм місці сказав би собі так і так... Так є й інакше бути не може! Приноровив би до того свої бажання, обмежив би свої вимоги і мусів би якомсь жити...". Але Савчинський, непохитний у своєму намірі, посилається і на відсутність дітей ("обмерзіла мені хата, остогидла жінка, ніщо мене не займає, ніщо не бавить..."). Твір цікавий не змістом, а формою інтерпретації типових сімейних конфліктів. Усічена композиція, структурована на імпресіоністичному діалозі приятелів, обривається ще до кульмінації, наштотхнувшись на рішення головного героя, вибір якого став його особистою справою, тому "той третій" тут зайвий.

Імпресіонізм дедалі заповнював стильову палітру А. Крушельницького, найповніше позначившись на психологічному, певною мірою автобіографічному, написаному в Криворівні оповіданні "Зневіра" (1905), через чотири роки (1909) опублікованому в "Літературно-науковому віснику". У невеликому творі порушено широке коло родинних, моральних і національних проблем, що їх покликаний розв'язати Іван Степанович Орлик. Він, з'явившись після композиційної кульмінації, з'ясує мотиви, якими керувався батько, відмовляючи йому в поручительстві на позику для подальшого навчання та лікування від сухот, доходить висновку про вроджену жорстокість "сього байдужного старика", домашнього тирана, по-рабськи відданого австрійській владі. Поява старшої сестри спонукає його глянути на абсурдну ситуацію під іншим кутом зору. Працюючи сільською вчителькою, вона під впливом

батька перетворилася на “синю чулку”, уникала дівочих розваг, запідозрювала потенційних наречених в тому, що вони важать на її віно (хату): “Щось ніби на торзі. Я не думаю продавати ся. Коби не татова хата, то я скорше важила ся б говорити з людьми, а то все здаєть ся мені, що та хата – то кожного мета...”. Підвечірня буря, перешкодивши від’їзду молодого Орлика, викликала роздуми про природну національну ідентичність, деформовану у свідомості його батька, котрий ревно дотримувався вірнопідданської настанови: “Тримай ся цісарської клямки, а будеш сидіти як у Бога за дверми!”. Тому в родині Орликів розмовляли з голосу іншого, “урядовою мовою польською”. Усвідомлюючи себе українцем, Іван Степанович – студент філософського факультету Львівського університету – обрав шлях служіння рідному народові, тому бунтував не лише проти родинної деморалізації, а й проти “галицько-польського храму науки”, де запроваджують “культ наукової проституції”, нівечать галицьку молодь. Прагнення віддатися резистансній діяльності зірвалося, бо парубка знагла підкосила недуга, тимчасово викликавши в нього відчуття зневіри, яку він поборював: обравши справу національного відродження, уже собі не належиш. Мінливі, калейдоскопічні враження засвідчують напружену душевну боротьбу, зумовлюють монтажну форму композиції.

Мозаїчне за структурою оповідання “Ірена Оленська”, що дало назву новелістичній збірці (1921), було опубліковане в “Літературно-науковому віснику” (1913), привертало увагу насиченою лібідозною атмосферою фліртів, зрад і перелюбів, властивих львівській аристократії, продемонстрованих на прикладі подружжя Оленських – Івана Володимировича й Ірени. Самітна в заміжжі жінка, вважаючи, що всі особи “сильної статі” схожі на її чоловіка-зальотника, не лише “філософує” перед подругою Лесею про маскуліну невірність, а й сама залицяється до її нареченого, критика Михайла, навіть, долаючи неочікуваний спротив несимпатичного їй молодика, відбиває його у своєї подруги. Небезпечна любовна гра, мотивована помстою Іванові та й всьому чоловіцтву, фізичними й моральними травмами, приносить нещастя не лише довірливій Лесі. Пані Оленська не усвідомлює власної жорстокості. Її мезальянс із Михайлом не має жодної перспективи. Про це йдеться у визначальній сюжетній лінії, побудованій за концентричним принципом: конфлікт загострюється постійно. Він пов’язаний не лише з розривом стосунків між Михайлом і Лесею, а й із шокуючим листом, отриманим Іреною: “Можеш переселитися до мене, як тобі це потрібне або корисне. Мій хатній спосіб життя знаєш. Прощай або до побачення – Іван”. Погодившись на вмовляння сестер, переконаних, що “щоб дружина покидала чоловіка, це в їх аристократичній родині небувале! Це взагалі міщанське!”, вона йде на примирення з чоловіком ради “чистоти” родового імені Оленських. Однак жіноча помста не знає стриму. Ірен мусить реалізуватися в найдошкульніший спосіб, що сталося у “Веселій ямі” (“Артистичної каварні”), коли героїня, свідомо прагнучи скандалу, привселюдно поцілувала Михайла. Навіть коли обурений Іван, сприйнявши гру Ірен за справжнє її залицяння до критика, розбив над головою дружини келих як “символ розбиття її душі, її надій, її щастя, подружнього життя, символ розтрісканого її чуття, пошарпаних у дрібні шматки думок”, вона лишалася при думці, що “перемога дуже по її боці, коли ця вирахована, аж до цинізму байдужа людина вибухнула так ординарно”. Тішачись ілюзорною перемогою, пані Оленська проганяє Михайла, котрий став слухняною іграшкою в її руках. Проте героїня зазнала повного фіаско, пережила приниження, бо замість того, щоб “показати Іванові двері”, вона кинулася до чоловіка із жалісливими зізнаннями в коханні, викликавши в нього огиду. Ірен нічого не лишилося, як виїхати світ за очі з осоружним Михайлом.

Уникаючи моралізаторських вердиктів, висвітлюючи глибини табуованої теми, прозаїк показав “трагікомедію людської мізерії”. Вдаючись до можливостей неореалізму, він послуговувався модерністською стилістикою, зокрема ускладнюючи композицію другорядними позасюжетними елементами, що позначалися на фабулі, як-от докладно описані переживання Михайла. Впадає у вічі фрагментаризоване, хаотичне мовлення, нагромадження синонімічних синтаксичних конструкцій, багатозначність і невизначеність формулювань, що відтворюють невротичний стан героїв. Сецесійний характер оповідання розкривають дискусії в “Артистичній каварні”. У них брав участь Михайло, устами якого А. Крушельницький висловлював власні погляди на український модернізм: “Треба виждати, поки витвориться в нас справдішня модерна література”.



ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА



Найпомітнішою постаттю серед драматургів старшого покоління, що вписалося в добу “розстріляного відродження”, була Людмила Старицька-Черняхівська (29 серпня 1869 р. – 1941 р.; точна дата невідома). Ще на початку 1920-х років, попри перешкоди Укрреперткому, зацікавленого в поширенні агіток, а не справді художніх п’єс, театри самостійно знаходили популярні серед глядачів твори як класичні, так і “нової драми”. Неабиякий сценічний успіх мала історична драма “Розбійник Кармелюк” Людмили Старицької-Черняхівської, що входила до репертуару Державного народного театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1922). Драматичний театр ім. Марії Заньковецької відкрив нею свій сезон у Дніпропетровську (1924), не сходила вона з кону Харківського Червонозоряного українського драматичного театру (1927). Увагу режисерів та акторів привертала сценічність насиченого мелодраматизмом і експресивністю твору, зокрема “сильний психологічний струмінь, майже детективна інтрига”, “непримиренний конфлікт між почуттям обов’язку та побутовою буденщиною” (Л. Барабан). Натомість офіційна критика вважала, що п’єса нібито була “найбільшою сценічною перешкодою повноцінного сценічного видовища з історичного минулого”. Перепало режисеру О. Загарову, неординарним акторам Варварі Маслюченко, О. Ватулі та ін., які, мовляв, лишили поза увагою соціальну суть народного месника [3, 247]. Переслідувана більшовицьким режимом, Людмила Старицька-Черняхівська проходила у сфальсифікованій справі “СВУ”, але не піддалася на жодні провокації чекістів, тому вони, уже засуджену 19 квітня 1930 р. особливим складом Верховного суду УСРР на п’ять років позбавлення волі, виправдали її (рідкісний і нетиповий випадок радянської псевдофеміди) і вислали з чоловіком О. Черняхівським на п’ятирічне заслання до Сталіно (нині – Донецьк). Згодом вона перебувала під домашнім арештом у Києві, пережила смерть дочки Вероніки в сталінських катівнях. 20 липня 1941 р.

енкаведисти заарештували 72-річну Людмилу Старицьку-Черняхівську, разом із сестрою Оксаною Стешенко доправили вантажівкою до Харкова, вивезли під конвоєм у телячому вагоні до Казахстану. По дорозі стара жінка, неординарна письменниця, кровно пов'язана з родинами Старицьких і Лисенків, не витримавши більшовицької наруги, померла.

Людмила Старицька-Черняхівська у своїх п'єсах ("Сапфо", "Апій Клавдій", "Жага", "Гетьман Дорошенко", "Крила", "Останній сніп" тощо) поєднувала традицію української драматургії з набутками "нової драми", врівноважувала діонісійську стихію неоромантизму, що стала досвідом українського письменства початку ХХ ст., з аполлонійською ясністю "неокласики", обстоюваної київськими поетами. Їй належать жанрові модифікації драми, зокрема етюда, історичної сцени, трагічного жарту, історичної комедії тощо. Визначальним для драматичних творів письменниці був симбіоз націоналізму, індивідуалізму й фенімізму [4, 3], властивий новій експериментальній історичній драмі "Іван Мазепа". Завершивши її в 1920 р., авторка не поспішала з друком, доопрацьовувала й опублікувала лише через дев'ять років. Вона, маючи сталі переконання, зважилася пливати проти течії радянського соціуму, відстояти національну ідентичність українства, зробити виклик модернізованому російському шовінізму, майстерно закамурфльованому риторикою пролетарського інтернаціоналізму, спрямованого на нівеляцію природного національного розмаїття світу. Твір, опублікований 1929 р. у видавництві "Рух", виявився небезпечним для більшовицького режиму, тому майже весь тираж було знищено, крім кількох випадково врятованих примірників, що правили за основу нью-йоркському перевиданню (1959).

Поява історичної драми у творчому доробку Людмили Старицької-Черняхівської – закономірна, цілком умотивована. Твір виник на основі художнього переосмислення матеріалів, зібраних Д. Яворницьким, який, за словами письменниці, давав "життя минулому", "а нам, літературам, то найпотрібніше" ("Слово і Час". – 1991. – Ч. 7). Драматург спиралася й на власний досвід, адже була співавтором М. Старицького у другій частині діалогії про Івана Мазепу ("Руїна"). У її п'єсі "Гетьман Дорошенко" введено образ молодого прагматичного гетьманського радника Івана Мазепи, який, покинувши романтичного Петра Дорошенка, пристав до Івана Самойловича. У новій історичній драмі Іван Мазепа постає внутрішньо багатою бароковою людиною, охопленою взаємоперехресними суперечностями. Драматург ретельно простудіювала історичні реалії, пов'язані з його гетьмануванням, опрацювала друковані й рукописні п'єси "Мазепа" О. Шатковського, "Маруся Кочубей і Мазепа" О. Десятникова-Васильєва, "Мазепа і Палій" О. Леднева, "Мазепа" Л. Горського, "Мазепа" Л. Манька, "Мазепа" К. Карпатського, що з'явилися на межі ХІХ – ХХ ст. (більшість таврована цензурною позначкою "Неудобна к представлению") та під час національно-визвольних змагань ("Мазепа" О. Сагайдачного, "Мазепа" П. Кононенка). Вона полемізувала з п'єсами, у яких домінував пушкінський (імперський) погляд на постать гетьмана, властивий творам І. Матусикова-Каменникова, М. Яр-Фортунова, Т. Бобринецького, І. Тугая та ін. Письменниця доклала зусиль до популяризації пам'яті про гетьмана, зокрема взяла участь у komponуванні книжки "Гетьман Мазепа в історії та літературі" (Львів. – 1924).

В історичній драмі на п'ять дій Людмила Старицька-Черняхівська врахувала європейську традицію мазепіани, яка, на відміну від російських великодержавницьких інтерпретацій, була об'єктивною в зображенні трагічної й героїчної, неординарної постаті гетьмана, навіть при її романтизації в катастрофічному розламі національної історії і драматичної дійсності межі

XVII – XVIII ст. Образ Івана Мазепи у світовій літературі трактують в одному ряді з вічними образами Прометея, Мойсея, Дон Кіхота та ін. Письменниця, відмежовуючи історію від міфів, пов'язала свого персонажа з конкретною історичною особистістю державного діяча, особливого героя, здатного на страждання шекспірівського сенсу, приреченого перейти життєвий шлях – “непідсильний звичайній людині”, попри те, що “не було в нього завзяття Д. Дорошенка, безмірної витривалості П. Орлика, самовідданості І. Сірка” [1, 78, 80]. Трагедія Людмили Старицької-Черняхівської не поступається драмам чи драматичним етюдам Дж.-Г. Байрона, Ю. Словацького, поезії “Мазепа” В. Гюґо [1, 80].

Людмила Старицька-Черняхівська мала на меті зняти з Івана Мазепи нашарування упереджених московських міфів, передусім звинувачення в “зраді”, приписане йому Петром I та ідеологами Російської імперії. Драматург доводила, що він ніколи не зраджував Україну, лише прагнув визволити її від північного окупанта. Перебуваючи в екзистенційній, межовій ситуації, гетьман інтенсивно шукав виходу до свободи, до відновлення повноцінної національної держави як суб'єкта історичного поступу. Провідний мотив “зради” у п'єсі набуває семантичного уточнення і спростування. Він сфокусований у душевній боротьбі, у внутрішніх ваганнях і стражданнях персонажів, які зважуються на певний вибір.

Людмила Старицька-Черняхівська трактувала співвідношення лідер – маса в розумінні провідної ролі національної еліти у структуруванні народу, перетворенні його на організовану, пасіонарну силу. Гетьман, приборкуючи егалітарну стихію, мусив посилати запорожців на придушення донського повстання (1707 – 1708) на чолі з отаманом Кіндратом Булавиним, утілював національну свідомість, ховаючись за лояльною маскою, дбав про інтелектуальну націю, посилаючи спудеїв на навчання до Європи, тощо. Він обстоював своє право на інакшість у розмові з московським посланцем та особливо з капітаном Михайловим Петром – травестованим Петром I. Російський цар не лише по-блазеньськи скаржився на шведського короля, який змусив росіян “реверс дать” (натяк на блискучу перемогу шведів над курфюрстом Саксонським та польським королем Августом II), зневажливо ставився до українців (“А твой народ – что глупый бык рогатый”), сподівався, що гетьман буде йому вірним помічником, радив негайно “бунты пресечь”, “Деревни, что пристали к воровству, / Все сжечь дотла, людей рубить нещадно”. Імператор-ксенофоб, вислухавши міркування Івана Мазепи про вільнолюбну вдачу козаків, амбітно заявив про появу нової сили, здатної не лише приборкати їх, а й знищити: “<...> но мы теперь / И тьмы во свет выходим, и породу / Я новую людей здесь создаю”. Його “деміургічні” амбіції мимоволі перегукуються з риторикою більшовизму. Апологет абсолютизованого тоталітаризму, Петро I не припускав у своїй імперії “англицкую вольность”. Він, охоплений симптомами шовіністичної психопатії, особливою ненавистю переймався до українського світу, відмінного від московського: “Я эту Сечь до камня разорю, / Гнездо воров, гнездо измены, бунта!”. Недарма, за словами гетьманового небожа Андрія Войнаровського, у Європі його “тираном – не монархом звать”. Драматург зумисне не українізувала шорстке, бруталне російське мовлення імператора, яке контрастує з кардіоцентричною українською мовою, аби показати різку відмінність двох несумісних національних ментальностей.

Петро I, дбаючи про “России честь и славу!”, у своїх наказах уже трактував Україну як власну колонію, дбаючи про зиск з овечих заводів, засівання конопель, навчання козаків “майстерству корабельному”. Проникливий Іван Мазепа розумів справжню мету імперських апетитів царя, розкриваючи її натяками,

через образну семантику. Оглядаючи жита (“мов золотом поростилались руна”), він із прикрістю констатував, що “Петрові батоги / І хліб глушать...”, наполягав на потребі виполювати бур’ян. Його конотативні міркування, до яких долучилися генеральний обозний Ломиківський, миргородський полковник Данило Апостол, Кочубеїха та ін., викликали уявлення про “Петрівський довгий день”, асоціації з народним спостереженням “Петрівка – голодівка”, що нічого доброго для України в ті часи не віщувало.

Імперські реалії, в основу яких покладена агресивна московська ментальність, будувалася на підступі, тому українці, аби вижити, мушили адаптуватися до них. Не винятком був і Іван Мазепа. Він спочатку на вимогу царського посланця вагався видавати полковників Семена Палія й Захара Іскру, але, зваживши політичні обставини, змушений був жертвувати ними, хоч поділяв Палієву ідею звільнити Правобережжя від поляків. Гетьмана до жорстокого, несправедливого рішення спонукала присяга цареві, якої він дотримується, бодай декларативно: “Донеже жив, царя слугою буду / І голову за нього положу”.

Гетьман добре знав козацьку старшину, що “заростає салом”, “вірних синів”, які “продають за гроші рідний край”. Таким, зокрема, за версією Людмили Старицької-Черняхівської, був генеральний писар Василь Кочубей – “хитрий пес / Хвостом усім ласкаво крутить”. Свою сутність він виявив у розмові з Палієм, згадавши прислів’я про “ласкаве телятко”, на що йому фастівський полковник, наділений високою національною свідомістю, з гідністю відповів: “Ми не телята – люди! Й нащо нам / Двох маток ссать?..”. Генеральний писар, залежний від впливу дружини Любові – “української леді Макбет” [2, 235], навіть переступив свої переконання (“Наша хата скраю... Де двоє б’ються, – третій не мішайсь”), написавши з чужого голосу донос на Іван Мазепу. Драматург свідомо не згадала Іскру, хоча він також брав участь у цій акції. Людмила Старицька-Черняхівська підкреслила особисту помсту генерального писаря та його дружини за дочку Мотрону, бо дівчина покохала гетьмана. Корозія підлості охоплювала не тільки козацьку старшину, що потрапила під деструктивний московський вплив, а й усі частини суспільства. Внутрішні інтриги унаочнили продажні ченці-перекинчики, які, нехтуючи заповідями Ісуса Христа, передали лист московському цареві.

У такій ситуації гетьман не міг відкрито виступити проти Російської імперії, про що здогадуються канцеляристи під час нотування гетьманського наказу в першій яві першої дії, натякаючи на “клеветників навітуючих” і “ненависну потенцію царську”, протестуючи проти “московської науки”, руйнівної в українському часопросторі. Більш відкрито про це мовлять козаки, обурені засиллям московських воєвод, грабіжництвом російських рейтарів-“драпіжників”, канальними роботами, “неволею царською”, тривогою, що цар “весь наш народ посполитий за Волгу вижене, а край наш своїми обсадить!”. Їхні думки перегукуються з міркуваннями генерального писаря Пилипа Орлика й гетьмана. Шукаючи виходу з колоніального лабіринту, він переймався глибокими душевними стражданнями, у прихованій формі відстоював права України, сподіваючись нарешті позбутися московської експансії, про що зізнався Пилипу Орлику та Андрію Войнаровському. Значні надії гетьман покладав на “свейського короля” Карла XII, які перетворилися на конкретний план після інформації Войнаровського про намір Карла XII “Москву всю звоювати”.

В основу композиції п’єси покладена колізія амбівалентної свідомості, доповнена іншими сюжетними лініями, насиченими драматизмом. Вони стосуються передусім взаємин із фастівським полковником Семеном Палієм, генеральним суддею Василем Кочубеєм, його дочкою Мотроною – хрещеницею

гетьмана, Мазепиним небожем Андрієм Войнаровським, запорозьким кошовим Костем Гордієнком та іншими персонажами. П'єса має окремі сцени, які не лише доповнюють загальну її композицію, а й увиразнюють дії головних героїв, розкривають нюанси провідної ідеї твору. Окремішня сюжетна лінія стосується драматичної долі Андрія Войнаровського, безнадійно закоханого в Мотрону. Він відмовляється від неї, дізнавшись, що вона має заручитися з гетьманом. Мотрона, на відміну від батьків, була українською патріоткою, не приховувала своєї ненависті до північних зайд. Називала гетьмана "орлом сивим", зізнавалася, що любить його "над життя":

Мій гетьмане, тебе лише кохаю...
Що молодість! Нащо вона мені?
Дівочих мрій не відаю, не знаю,
Я мрій твоїх вогонь в душі ношу!

Де будеш ти, там буду я. Всі муки,
Злигодні всі тобою поділю,
І радощі, і славу, і неславу...

Поміркуваний Іван Мазепа, коли дівчина втекла від батьків до нього, сподівався, що цар дасть дозвіл на шлюб, тому відправив її назад до пана судії, давши перстень, обіцяючи їй зробити гетьманшею. Від щирих слів закоханого Івана Мазепи до Мотрі "віє шіллерівською романтикою коханих і борців за справедливість" [1, 80], однак прониклива Мотря відповіла: "Зникло все... / Скінчилося... умерло...". Ці ж слова вона повторила, ставши черницею, не бажаючи одружуватися за волею батьків із сусідом-нелюбом, а невдовзі повернула гетьману перстень.

Твір був відомий серед національно свідомих сучасників, викликав, за словами С. Єфремова, занотованими у "Щоденнику" (24 березня 1929 р.), "велике враження". Однак офіційна критика на сторінках періодичних видань "Сільський театр", "Культура і побут", "Комсомолец України", "Пролетарська правда" проголошувала історичну драму "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської, як і інші її твори "Гетьман Дорошенко", "Останній сніг", "Жага" тощо, художньо недовершеною; авторці закидали незнання історії України, коли насправді все було навпаки. У такому "недоліку" запідозрювали авторкиню харківські професори, обрані владою на роль експертів. Людмила Старицька-Черняхівська розуміла, що її драму навряд чи поставлять в театрі. Влада робила все, щоб вона опинилася на маргінесах драматургії 1920-х років, повністю зникла з тогочасного літературного обрію. Однак письменниця виявилася сильнішою духом від радянського режиму, активно поповнюючи свій доробок драмами "Декабристи", "Тихий вечір" (про Т. Шевченка, М. Костомарова й П. Куліша). Передсмертний час Т. Шевченка вперше було висвітлено в її п'єсі "Напередодні" (1923).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабан А.* Людмила Старицька-Черняхівська: Тернистий шлях творчості. – Вінниця: Велес, 2003. – 90 с.
2. *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.
3. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. – Київ: Вид. АН УРСР, 1959. – 656 с.
4. *Чернова І.* Еволюція проблематики й тематики у драматургії Людмили Старицької Черняхівської: автореф.... канд. філол. наук. – Київ, 2002. – 20 с.



ВОЛОДИМИР ҐАДЗІНСЬКИЙ

Блиьким до футуристичного було віршування краків'янина Володимира Ґадзінського (псевдоніми Йосиф Ґріх, Оскар Редінг, Трильський; 21 серпня 1888 р. – 11 серпня 1931 р.), який разом із Ґ. Колядою й К. Буревієм став засновником угруповання українських “лівих” письменників “СіМ” (“Село і Місто”) у Москві, що доповнювало панфутуризм. Почавши свій творчий шлях із теренів символізму (збірка “З дороги”, 1922), він переходив до інших стильових тенденцій, осмислював долю митця (“Бетховен”), розмірковував над онтологічними проблемами людського існування (“На переломі”), осуджував патологію Першої світової війни (він брав у ній участь як січовий стрілець), що позначилося на поемі “Кривавий млин”. То був полістильний твір, де домінувала експресіоністська стилістика в дусі німецького “активізму”; настрої “втраченого покоління” поєднувалися із символістськими візіями глобальних катастроф, явленими в лиховісному образі Кривавого Млина, у який “БІЛИЙ, ХИЖАК-ПАРАЗИТ” висипав, мов мірошник, “борошно: “З СТРАШНИХ, ПОШАРПАНИХ ТРУПІВ”. Стильову палітру доповнює революційний романтизм, означений образами “СОНЦЯ ВОЛІ”, “ЧЕРВОНОЇ ЗАГРАВИ – НОВИХ ВІКІВ”, що проголошують “БІЛОМУ ХИЖАКУ – СМЕРТЬ”. Пафос планетарності революційного дійства охоплює всі континенти: “П'ять частин світу – океани / В червоній заграві встають: / Різношкірі раби”. Футуристичні елементи виконують функцію шрифтової аплікації, телеграфного стилю, аполегетизації міленарних фантомів (наприкінці поеми). Так і лишилося непроясненим експозиційне твердження автора: “Я зрозумів: Що є простір і час, / Що творять вони / В віковому круговороті”. Він обмежився інтригою, обіравши думку на самому початку (“Я не скажу, що творять вони. / Це тайна. / Глибока істина: / “НЕВІДКРИТОГО”), наспіх компенсовану розгортанням фабули злочинного “СТАРОВОГО СВІТУ”, закоріненого в абсурд визиску та воєн, нагромадженням гіперболи революційного безмежного океану, у якому “відбиваються червоні верхи гір”, плывуть “вінки: “БУДУЧИХ СТОЛІТЬ”.



У наступних виданнях поета з'явилися прикметна для панфутуризму аполегетизація індустріальних темпоритмів, утилітаризму, беземоційності, сцієнтизму. Критика вбачала в його поемах “УСРР”, “Айнштайн”, “Земля” чи “Заклик Червоного Ренесансу” приклади експериментальної поезії “з емоційним освоєнням сфери науки”, з тяжінням “до авангардизму, що в загальних рисах характеризується тенденцією до радикальної зміни комунікативних функцій літератури і мистецтва” [70, 15]. Широкоформатний твір “Айнштайн” (1925) він назвав “матеріалістичною поемою”, вбачаючи у власному трактуванні наукових осяянь німецького й американського фізика-теоретика А. Енштейна (Анштайна) тріумф логоцентризму, спроможного досягнути “початок буття”, з якого вдається створити “нову систему – СИСТЕМУ З ХАОСУ”, де панує лише “МАТЕРІЯ І РУХ”. Перед нею втрачає сенс “НЕВІДОМИЙ ДУХ”. Поет мав на увазі теорію відносності, покладеної в основу космологічної моделі світоладу: згідно неї матерія з'явилася на підставі Великого вибуху і відтоді Всесвіт ненастанно розширюється. Проблема відносності зазнає узагальнення, поширюючись на людську свідомість, яка опинилася в ситуації апорії, тому не може визначитися в достовірності різних кутів зору: “В планетних, безмежних просторах / Пливе земля... / А може, вона не пливе? / А може, помиляється, / Мій інтелект далековидний... / <...> Я пливу з нею, / І тому не знаю: / “Чи

вона пливе”. Такі сумніви не мають нічого спільного з агностицизмом, тому що В. Гадзінський обстоює можливість істинного пізнання, визнає об’єктивність довілля з погляду діалектичного матеріалізму, не поділяє позиції софістів Протагора та Піррона, Е. Канта, Д. Юма, П. Юшкевича, Г. Башляра та ін.

У поемі, переповненій солярною енергією, розгортається масштабна геліоцентрична модель світобудови, спрямована до символічної брами Геракла, наділеної загадковими натяками, необмеженої в багатьох значеннях. Вона викликає асоціації з ворітьми в поруйнованому, але незнищенному давньогрецькому Ефесі, з історією подвигів античного героя, котрий складав впольовану здобич біля палацової брами Ерисфея. Водночас вона трансформується в НЕСКІНЧЕННІСТЬ, у якій ліро-епічний герой поряд із планетами почувається порошинкою, але не в паскалівському розумінні, тому що “чоловік-атом”, переборюючи внутрішні сумніви “скованого раба” (“Чи я в силі пізнати / Твій соняшний закон?”), перебуваючи “в темряві віків і в тьмавих просторах”, нарешті зловив “КІНЦІ-ПОЛЮСИ КОСМОСУ. / Придавив ногою свого інтелекту / Повзучу вперед гадюку часу...”, що “скрутилася: / В ДРІБНЕ КОЛЕСО СЕКУНДИ”. Внаслідок сфокусування вічності в миті-інсайті відкрилася “тайна космосу”, оманлива й “отруйна”, якої, виявляється, насправді “ніколи не було”: “Нема тайни. / Немає моєї безстильності / При зустрічі з космосом”, ототожненим із матерією та нескінченим рухом. Врешті-решт він постає немов “матерії БЕЗПЕРИВНИЙ РУХ”, означений солярними властивостями, тому, за твердженням В. Гадзінського, Прометею не було потреби “красти вогонь / Богам з неба, / Коли ти сам – вогонь, / Коли ти – матерія і рух”. Авторське бачення теорії відносності А. Ейнштейна не мало на меті відтворення концепції фізика, який дав нове тлумачення явищу, коли вільний рух у полі тяжіння і прискорений рух при відсутності цього поля перетікають абсолютно однаково, іншими словами, явище тяжіння і прискорений рух мають одну й ту ж фізичну сутність, це два прояви одного й того ж фізичного процесу. Поет уловив істотні ознаки еквівалентності, мовлячи про відносність перебування макрокосмосу в мікркосмосі та навпаки – про геометричну закономірність взаємозв’язку простору й часу, про швидкість світла, однакову для всіх систем відліку, незалежну від руху тіла, що його випромінює. В. Гадзінський, використовуючи інтерсеміотичну практику, властиву науковій поезії, не завжди перекодував термінологічний арсенал на художню тропіку, яка набувала вигляду кострубатої метафори: “Я один зуб на нескінченному обводі / Кола нескінченності”, “Я вловив полюси соняшних безкраїв / І посадив до в’язниці / Мною вибраного місця”, “<...> атом на пункті прикутий / Буде кусати граніти космосу” тощо.

Спроба запровадити власну модель сцієнтизму в українську поезію В. Гадзінському частково вдалася. Він не лише апологетизував культ розуму, а й розкривав його обвальну кризу, що спостерігалось не лише у *fin de siècle*, а й у панівних логоцентричних системах, заснованих на запереченні людського Я. Така тенденція, іноді сягаючи апокаліптичних масштабів цивілізаційної самонівеляції, позначилася на сонаті у двох частинах “Розум”:

Де сонце заходить –
дійсність стала:
проваллям, божевільним хаосом,
що пронизані вогнем, залізом,

потом і кров’ю,
людською рукою і машиною,
– розумом,
що став запереченням свого “Я”.

Поет апелював до жанру інструментальної музики, що виник у XVIII ст. від сонати, мав полегшену фактуру, характеризувався простотою, незначним розвитком тематичного матеріалу. У поемі йшлося про трагедію розуму, що, замкнувшись на собі, абстрагувавшись від природи, від “філософії життя”, втратив іманентну сутність, тому не міг адекватно пояснити життєві реалії, часто позбавлені логіки. Для унаочнення цієї тези автор, удаючись в

історичну ретроспекцію, простежив шляхи деморалізації соціуму, “відколи звірюка стала людиною”. Вона, так і не спромігшись позбутися атавістичних руйнівних нахилів, винаходила, удосконалювала науково-технічні засоби з єдиною метою – “вбивати одні одних”. Принципи розуму й гуманістичні цінності виявилися фікцією, ширмою для вдосконалення вишуканих методів знищення собі подібних “сім’ями, гуртками, групами, / організаціями, клясами, народами, / державами: / монархіями, республіками – чим хочете!”. Безвихідний абсурд буття позбавив навіть права на масове самогубство бунтарів, які не хочуть брати участі в тотальному божевіллі, трактованому апофеозом інтелекту. Замислюючись над фантомами соціальних прожектів, спостерігаючи драматичну дійсність “революційних перетворень”, В. Ґадзінський доходить профетичного висновку, що шокує лиховісними візіями, які вже стали жорстокою буденністю з перевернутою аксіологічною семантикою:

Ми перед добою,	слова...
коли людина	Розуму – цього забутого, хитрого
забуде, загубить усі межі	поняття...
міри, розуму, чести.	Міри – цього сумнівного, безвартного
Чести – цього висміяного, химерного	чинника...

Реалії, у яких узаконено честь без честі, розум без розуму, міра без міри, нависали зашморгом над сучасністю, поглиблювали її неминучу трагедію, де діяв один фатальний персонаж – “людська дійсність – жах”. Їй протистояла “недійсність позасеміологічного світу”, власне природи, що репрезентувала справжню онтологію, недосягну для розуму, для якого має пробити остання дванадцята година (“п’ятьма сучасности”), коли “світ зміниться в країну божевілля”. / Всі будуть коронованими дурнями / в коронах із золота божевілля”, прикметного лиховісним блиском. Містерія параноїдального карнавалу вже не камуфлює приховані альянзи на магічний метал – символ панівного світоладу, що, вивищуючись над людством, утілює в собі “надкласове, наднаціональне, / надродинне, надлюдське”. Не приховуючи сарказму, В. Ґадзінський констатував: “Це не вірші! / Ні. Не проза”. Ідеться про девальвовану життєву конкретику, де мова, позбавлена споконвіку властивого їй духовного наповнення, набуває значення репресивного засобу “божевілля слів” над “розумним, свідомим, культурним, / механізованим, раціоналізованим, / науково-методичним, / масовим / божевіллям” світу.

Були наміри трактувати поезію В. Ґадзінського в стильовому річищі конструктивізму [1, 15], однак віршова збірка “Не-абстракти” (1927) виявляла після футуристичної практики вже імпресіоністичні спалахи ліричних поривань і натяків, іноді поєднаних із мотивами суму. Вона не мала цілісного структурування, часто поряд з імперативами в душі “пролетарських” віршувальників і панфутуристів (“Ручні гранати по шанцях олімпу”) містила ескапічні настрої одесита (“Я втік від життя аж на берег моря...”, “Не пристав до берега в житті...”). Поет так і лишився еkleктичним у стильовому аспекті, хоча, виходячи з власного розуміння українського футуризму, доклав чимало зусиль для утвердження цього стилю, був його активним організатором, теоретиком, використовував версифікаційні елементи авангардизму у своїй творчості, своїми поемами привніс до футуризму прикмету епічності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лисенко Т. Творчість Володимира Ґадзінського в контексті літературного процесу 20–30-х років ХХ ст.: автореф.... канд. філол. наук. – Київ, 1996. – 16 с.

Отримано 28 травня 2018 р.

м. Київ