

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА



У неординарному доробку Ольги Кобилянської (28 листопада 1863 р. – 21 березня 1941 р.), можливо, вершинним за рівнем написання й естетичної довершеності була повість “За ситуаціями” (1913 – 1914), де доля Аглаї-Феліцітас Федоренко з “найбільш “музичної”, найбільш “симфонічної” [1, 71] закінчується так само трагічно, як і доля Софії Дорошенко (“Valse melancholique”). Твір можна розглядати в типологічному ряду з творами “Музикант” Т. Шевченка, “Неточка Незванова” Ф. Достоєвського, “Сліпий музикант” В. Короленка, де змальовано недолю талановитих персонажів. Письменниця, реалізуючи особисто пережиту парадоксальну максиму “Хто хоче бути щасливим, мусить бути й нещасливим”, обрала для своєї героїні подвійне ім’я задля посилення іронічного контрасту, адже “Феліцітас” означає

“щаслива”, “богиня щастя”. Народжена в багатодітній родині, де “зачувалися з одчинених вікон соната Бетховена, штука Ліста, вправи Фільда, Гельмера, баркароли Баха”, наділена неординарним музичним талантом, вона інтуїтивно відчувала, що світ схожий на розбите фортепіано, на якому грали її менші сестри та брати, байдужі своїм батькам.

Музика, викликаючи “небесне пекло в грудях”, стала сенсом життя Аглаї-Феліцітас, тому що, окрім неї, вона нічого не знала, почувалася щасливою, коли її “чудотворні руки” витворювали на клавішах “екзотичну квітку”. “Я п’яна... я п’яна... я упоїлася... о музика!” – у стані ейфорії героїня висловлює приголомшливе враження від концерту відомого піаніста університетському професору Чорнаю (у нього невдовзі закохалася). Музика сприяє подоланню внутрішнього хаосу, упорядковує світ у духовний космос, щоразу відкриваючи його в собі, не надається однозначному визначенню, оскільки позавербальна, саме таку неодноразово переживала Аглая-Феліцітас: “Її нутро грає, повне якоїсь предивної музики, що їй думати забороняє”. Недарма один із персонажів ніцшеанець і терорист Йоганес Шварц, брат професора Івана Чорная, що добре знався на музиці та поезії, послався на “артистичний егоїзм” Аглаї-Феліцітас, а під впливом виконаної нею пісні “Ви гуляйте, я більше не буду...” (сприйняв її за народну) відмовився від кривавого заходу.

Аглая-Феліцітас, наділена тонким емотивним інтелектом, повертається до своєї музичної пристрасті, до “акції для своєї душі”, видобуваючи “при роялі щохвилі інших звуків під руками”. Музика по-іншому відтворювала повсякденні

ситуації, творчу й життєву еволюцію талановитого персонажа: він не просто виконує п'єсу, а трансформує її, за спостереженням професора Чорная, у "новий оригінал". Аглая-Феліцітас керувалася голосом лібідо, сублімуваним у музиці, поза якою вона не бачила сенсу життя: "Своїх богів, – каже вона, – я люблю так, що кидаю амбіцію, гордістю вниз і знаю лиш їх. Що мені все інше, коли я стою в середині полум'я звуків?". То був її екзистенційний вибір, що відкривав простір творчої й життєвої свободи, і що його дівчина ревно оберігала від найменших зазіхань.

Перевага "артистичності" перешкоджає Аглаї-Феліцітас "повністю знайти себе в онтологічному сенсі, не дозволяє їй дійти екзистенційного синтезу" [1, 74]. Тільки-но стосунки дівчини і професора Чорная стали відвертими, вона вирішила попрощатися з коханим і податися до Відня. Героїня, прагнучи зберегти свободу, уявляючи подружнє життя як "щось замкнене, з чого нема виходу", свідомо мотивувала свій вчинок: "Між нами мусить стати... слово: ніколи". Однак страшним ударом для неї була смерть професора Чорная, хоча героїня ніколи не могла навести лад у сердечних почуттях, про що зізнавалася Іванні: "Я стою під владою цього чоловіка, він мене займає... але чи я його люблю, я не знаю. Не хочу того знати. Він... великий пан, а я вбога дівчина". Проте не станова нерівність була перешкодою для порозуміння між ними, а прихливання вдача Аглаї-Феліцітас, яка носила "небо й пекло в собі".

Провокана братом професором Йоганесом Шварцом, знесилена душевним болем, дівчина, ставши відомою піаністкою, відбула своє свято, на якому в екстатичному стані "грала, що хто бажав і хотів. Танці, поважні сонати, мазурки, одну фугу Баха і свої мелодії", тобто "виступила з себе", на завжди по тому покинула непривітний світ. Вона востаннє вимагала маскараду, аби всі присутні чоловіки одяглися в чорне, "подібно до смерті". Профетичним було прощання героїні з гістьми: "Дякую за участь в сьогоднішнім вечорі. Ще раз, ще раз і в останній раз...". Мотив суїциду зумовлений не лише цією трагічною подією, а й світопереживанням Аглаї-Феліцітас, яка в одній з розмов зізналася професору, що під впливом музики "не зробить ніхто ні кривди, ні грубості", ні навіть "злочинства" (це може інспірувати "хіба одно самовбивство"). Навіть смерть в уявленні Аглаї-Феліцітас (вона постійно чула її в собі) викликає асоціації з музикою на найвищому регістрі: "Посеред музики випалити собі в серце... і вже. Акорд, вистріл – і finale".

О. Кобилянська в автобіографічних листах "Про саму себе" зізнавалася, що мотивом до написання твору було глибоке враження від гри драматичної акторки Асти Нільсен; водночас письменниця вклала у свою героїню "последні лілії своєї душі і молодих іще почувань", наділила її "трохи несамовитим", "хімерним" характером, окресливши його "до такого ступеня, до якого мусив би був розвинутися" [2, 241–242]. На думку М. Євшана, авторка "хотіла дати нам в Аглаї-Феліцітас <...> найкращий жіночий тип". Критик сподівався, що повість "буде збагаченням української літератури і гарним подарунком для почитателів її [письменниці – Ю. К.] таланту". Письменниця, непогамовна у своїх нарративних експериментах, запропонувала їм інтелектуальний, сюжетно стислий твір потужної емоційної тональності, "психологічної напруженості у всіх компонентах повісті – діалогах персонажів, їх внутрішніх монологів, невласній прямій мові і мові автора, а також лаконічних антропоморфних пейзажах", активному запровадженні в український словник великого масиву нової лексики, часто в образній формі ("любов, ординарна своїм змістом", "домінує імпульс", "апарати настроїв", "елеганція в рухах" тощо) [1, 133].

ЛІТЕРАТУРА

1. Демченко І. Особливості поезики Ольги Кобилянської: монографія. – Київ: Твім інтер, 2001. – 160 с.
2. Кобилянська О. Твори: у 5 т. – Київ: Держлітвидав УРСР, 1963. – Т. 5. – 767 с.



ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА



Грицько Чупринка (27 листопада 1879 р. – 28 серпня 1921 р.) стрімко ввірвався в українську літературу, приголомшивши каскадом своїх збірок: “Огнецвіт” (1909), “Метеор” (1910), “Ураган” (1911), “Сон-трава” (1911), “Білий гарт” (1911), “Контрасти” (1912), “Поезії” в 3-х томах (1918), поеми “Лицарь-Сам” тощо. Сучасники уявляли його “метеором на обрії української ночі” (О. Коваленко). Він поставав “віщуном-співцем”, заглибленим у “тайни волхвання”, як зазначав М. Вороний у панегіричній епіграмі “Грицькові Чупринці” (1911), вважав, що його не можна порівняти з жодним поетом. М. Сріблянський не без перебільшення зізнався: “Поезія Г. Чупринки – контраст всьому тому, що ми мали раніш, навіть контраст до нас самих”.

Динамічна лірика Г. Чупринки, витворюючи враження ненастанного руху, постійної зміни, найповніше відповідала естетиці “Української хати”, концепції символізму з притаманними цьому стилю словами. Серед них домінував *храм* як метафізичний код (“Там, де храму нема, де престолу нема, / Годі бути великій святині”), котрий судилося дешифрувати лише поету, наділеному рисами провидця і генія (“Ти пророк, ти світлий геній...”), “лицаря Божого”, “природи щирого сина”, незбагненого для доквілля, адже: “Хто нам скаже, хто покаже, / Звідкіль геній воду п’є?”. Сакралізація категорії естетичного відбувалася в стані внутрішнього самозосередження, усамітнення апологета краси, асоційованою з міфологією саду як божественної гармонії в земному світі-у-собі (“В самоті”), котре спиралося на розуміння, що справжня творчість можлива за межами буденного (“Дума”). “В вільних гімнах Аполлону” виявлялося автентичне буття поета, виражене, якщо послатися на Ф. Ніцше, через “екстатичні звуки діонісійського свята з його привабливими чарівними наспівами”.

Мистецтво стало для автора-модерніста сенсом життя, свободою духовно-естетичного утвердження самоцінної особистості, її визначальним екзистенційним вибором (“Ліра”, “Звуки”, “Золотий дощ”, “До музи”), усвідомленням протейчної сутності поезії, у якій “нема переконання, / В ній єсть і літо, і зима; / В ній фарби, звуки, настрої, бажання, / В ній єсть і щастя, і палкі бажання, / Але постійності нема”. Виголошуючи сповнене полемічним запалом розуміння поезії в дусі модернізму, автор заперечував традиційну практику підверстування її під позалітературні інтереси, логічні схеми, убачав у ній вічне оновлення, універсальний засіб осягнення всеєдності буття. Візійний символ Огнецвіту з однойменної першої збірки означував доцентровий духовний космос, креативний міф ненастанного світотворення в “чудову низку – / По перлині, по зернині – / Ріска в рїску, бризка в бризку”.

Г. Чупринка змушений “сотворити свою поезію з самого себе тільки” [8, 70]. Він переживав не тільки радість творчих злетів (“В царстві висот”, “Льот”), а й страждання, уподібнене до містеріального шляху Ісуса Христа, убачав у ньому ідеал, з яким неможливо зрівнятися, хіба що наблизитися (“Самовлада”, “Загубений рай”, “Криваві квіти”). Для цього ліричний герой зрікається навіть “світлого раю” кохання (“Гордість співця”, “Ні слова”). Першорядне значення для автора (та автогероя) мали етичні принципи: “І огнем свого страждання / Зло в добро перетворю”. Прагнучи гармонії антитетичностей, Г. Чупринка розумів

екзистенційну суперечність художньої свідомості. Тому його символістська палітра часто покривалася опозиційними контрастами богині чарівної й оргії дикої, притаманними романтичному світосприйманню, невротичної “музи кривавого сміху” (“Моя муза”).

Поет не приховував своєї зневаги “до тупості юрби”, що в його ліриці означена яскравіше, ніж у Лесі Українки. Іноді егоцентричний принцип “наймогутнішого власного Я” заповнював простір художньої дійсності (“Маніфест”), як і обстоювання права самоцінної особистості обрати власний спосіб життя за велінням серця, позбутися деспотичного тиску Super-ego народницького, мілітарного, соціального змісту. Виправдання іманентної свободи, протиставленої безликому “натовпу туш”, заманіфестовано в епатажній поемі “Лицарь-Сам”. Одчайдушний бунт індивідуалізму, інакомислення суспільство сприйняло як виклик, як валенродизм, адже поет виправдовував дезертирство, обґрунтовуючи ним естетичний ідеал “самотньої, але впевненої в своїх діях людини” [12, 6], списаний із себе. І в особистому житті поет не терпів “утертих шляхів” та “громадської дисципліни”, був “правдивим бурлакою”, “своєрідним і самотнім представником української літературної богеми” (В. Дорошенко). За спостереженням М. Сріблянського, обстоювання індивідуальності стала для Г. Чупринки “кульмінаційним пунктом нашої сучасної громадсько-філософської думки, що досягла загальнолюдського рівня і значення”.

Автор поеми послідовно обстоював християнське положення “не убий”, особливо актуальне в пацифістських віршах періоду Першої світової війни (“Війна”, “Лист з війни”, цикл “Війна” тощо). Містичне призначення такої лірики відповідало світоглядним настановам і ідіостилію Г. Чупринки, його символістському типу мислення, що мало профетичні ознаки. Особливо цінували сучасники торований Г. Чупринкою шлях індивідуалізму як екзистенційної самодостатності (“Я щасливий і один / Сам з собою в повній згоді”), коли українська поезія стала виразом “осамотнілої душі сучасного українця з інтелектом в голові”, котрий, на припущення М. Сріблянського, “проповідником юрби не буде”. Критик мав на увазі такі декларації Г. Чупринки, як “О ні, Поет – не гладіатор, / Що бавить натовп цирковий! / Поет – мотор. Поет – новатор / І вільний мучень життєвий”. Вони епатували представників народницької концепції літератури, обстоювали абсолютну свободу творчості в дусі модернізму, не заангажовану позалітературними інтересами та культурами: “Не твори собі кумира – / Мій улюблений девіз”. Очевидно, М. Сріблянський помилився, адже Г. Чупринка не зупинявся на хворобливій амбівалентності романтичного героя на відміну від Конрада Валенрода з однойменної поеми А. Міцкевича, маніфестуючи певні крайнощі в розумінні “мистецтва для мистецтва”. Український поет знайшов у собі цілісну натуру. Його ліричний герой відтворював лише ймовірний життєвий вибір, відмінний від авторового. Сам письменник під час національної революції став козаком полку імені Б. Хмельницького, керував повстанням проти більшовиків на Чернігівщині (1919), 23 червня 1921 р. був заарештований київським губчека, засуджений (разом з І. Андрухом) як член київського Всеукраїнського центрального повстанського комітету, пов’язаного з Холодноярською республікою, до розстрілу, що стався 28 серпня 1921 р. [13].

Поет був вимогливим до себе (“Ти не смієш жить на світі, / Раз твій жервенник потух”), “свідомість самого себе <...> стає джерелом його поезії, дає йому щось із чару ясновидіння і остаточно творить всю його трагедію” [6, 559–560]. “Ти пророк, ти світлий генній, / Ти блискучий метеор! / Ти не смієш быть на сцені, / Як освистаний актор!” – зауважував Г. Чупринка. Він не заперечував романтичної концепції поета-пророка в соціумі, пишучи вірші на кшталт “Могила

співця”, “Великі роковини”, вважав, що талант покликаний вести “натовп постатей без душ” (“Лірники”) “в небесну світлу далечинь” (цикл “Казка. Quasi una fantasia”, “Останній звук моєї ліри...”).

Інерція народницького дискурсу засвідчила сецесійний тип творчості Г. Чупринки. Вона найбільше позначилася на ранньому етапі його поетичної еволюції, коли митця непокоїла “зубожена ненька Україна” (“Пісня”, “Пісня надії”, “Поетові”, “Майбутність”). Та й дебютував він на сторінках газети “Рада” віршем “Моя кобза” (1907), декларуючи власну громадянську позицію після поразки революції 1905 р. Поет не вважав вірші на кшталт стилізованого під народну пісню твору “Ой, нуте косарі” за поезію. У його доробку чимало національно й соціально маркованих творів, як-от “Боротьба”, “Віра”, “В час борні”, “З нами!”, “Відродження”, що дало підстави І. Дзюбі твердити, що “з-поміж ранніх символістів Г. Чупринка, мабуть, найбільш політично ангажований поет” [9, 151]. І в цьому немає суперечності, радше то була прикметна властивість раннього українського модернізму, який урівноважував критерії краси й правди. Тому в ліриці Г. Чупринки, окрім домінантної символістської поетики, часто трапляються традиційні предметно-чуттєві образи.

Залюблений у миттєві нюанси, поет захоплювався чистим рухом (“Рух нестримний – мій закон”) як метою освоювання простору, де предметні “атрибуції” здавалися малоістотними (про це мріяли й футуристи). Він прагнув справжньої повноти існування, що постає через порив “генія” до онтологічних таємниць “гірного миру”, “духу надземного”, абсолюту “гармонії небесної” (“Звуки тайни”, “Хто в блакитному просторі...”, “Тайна генія”, “Тайни”, “Летюча зоря”, “Дух шукання”). Критика (М. Шаповал) мала підстави говорити про “тонкі по змісту і формі” вірші, що “складають образ поета-естета з філософічними екскурсами в сферу загадок життя і природи”.

В екстатичній ліриці Г. Чупринки знаходили філософську концепцію інтуїтивізму А. Берґсона, “Гамсунову душу” (В. Юринець). Найчастіше поет як володар таємничого “огнецвіту”, тобто істинного знання, апелював до архетипів на кшталт вогню як символічного втілення ідеалу, самотрансцендентування свідомості за межі реалій повсякдення. Це спостерігається у віршах “Метеор”, “Симфонія сонця”, “Горіння”, “Memento”, у циклі “Казка. Quasi una fantasia” тощо. Іноді міфема вогню знаходила втілення у фольклорній квітці папороті (“Огнецвіт / В ніч під Купала”).

Л. Голомб на підставі аналізу низки поезій Г. Чупринки (“Смереки”, “Творчість”, “Муки творчості” тощо) дійшла висновку про екзистенційне мислення поета – від метафізичного жаху (“Снохода”, “Жах”) до утвердження тут-і-зараз, у ситуації “ось-буття” (“Натхнення”, “Дилема”), подовженого в ситуацію тут-і-завжди. Тому проблема смерті не має трагічного сенсу, радше означає перехід незнищенної душі в інше буття, в інші форми існування, для чого завдяки оніричним можливостям треба зірвати “Дивне зілля самовтіхи – / Таємничу Сон-Траву”:

Я бажаю смерті-сну,
Переходу
В світлу вроду,

В сині шати небозводу,
В далеч, зорями ряну!

Збірка “Сон-трава” розкривала натхненний трагізм. Напередвизначена метафізична природа буття, залежна від незбагнених для людського розуму вічних законів “в колі тайних меж”, позначилася на ціннісній семантиці лірики Г. Чупринки. Властиве йому екзистенційне світобачення прикметне й для любовної лірики, сформульованої переважно в дусі петраркізму. Сердечні

почуття інтерпретовані як духовна сутність, як вияв творчого потенціалу природи (“Оркестр”), а жіночий образ сягає божественного зразка вічної жіночості (“Найвища сила”, “Найближчій”, “Над життям”). Ліричний герой – відвертий кардіоцентрист (“серце манять, серце морять...”) – не відкидає й еротичних переживань, що їх лібідозний шал сповитий в естетичну символіку натяків (“Пал огненний в’ється, свище, / Не торкайся ж ти до мене, / Бо зведе на попелище / Душу полум’я шалене”) та відвертостей “натхнення і літання / Десь у вічності страшній”, запевнень: “Я не спочину в коханні”. Г. Чупринка переконаний у незнищенності любові як духовної, метафізичної цінності (“А кохання? Як кохання / Без одчаю, без вагання / Може знищить чоловік?”). Про це йдеться у вірші “Дух шукання”, де діють архетипні персонажі Дух шукання, Розум-Дід, Фея. Перший образ – “дух рухливий, дух живий”, спраглий “чути вічну красоту”, своїм пізнавальним неспокоєм, поривом у таємничі трансценденції протистоїть раціональному принципу (“Тільки воля, тільки воля / Над собою і в собі”), відображає конфлікт між логоцентричною, аполлонійською традицією й кардіоцентричною, діонісійською стихією, близькою світовідчуванню символіста Г. Чупринки, на твір якого впала тінь “Фауста” Й.-В. Гете. Поет, збагнувши сенс гріховності людської природи (“Гріх землі – моя стихія!”), шукав “огонь очищення”, що надає його ліриці “інтенсивності розмаху” (М. Сріблянський), навіть подиву: “Хтось прекрасний, хтось великий / Проявив могутній гріх <...>”.

Основою ідіографічного письма, неординарного ідіостилю Г. Чупринки була “незрівняна віртуозність вірша, – його гнучкість, мелодійність, глибина нюансів і несподіваність музикальних фігур” [3, 478]. Чистий звуковий образ, домінуючи в ліричному сюжеті, визначає жанрову специфіку низки віршів (“Гімн”, “Дніпрові серенади”, “Симфонія сонця”, “Етюди”, “Осіння мелодія”, “Вечірні звуки”, “Звуки тайни” тощо), адже “Б’ють по серцю ніжні звуки”, “Звуків сипляться каскади”, “Дрижать, біжать живі акорди”. Подвійна семіотична природа експресивного образу зумовила гносеологічну двоплановість у спіритуалістичному й антропоцентричному аспектах [10, 255], спонукала митця до “стирання” речей в експресивних потоках музичного слова. Поет формував евфонічні структури динамічного вірша: “Палом-жаром, / Жартом-сміхом, / Ніжним чаром – / співом тихим / Чорну тишу розведи”. Конструктивним чинником такої неканонічної строфи виступає “наскрізне” (однакові, переважно точні, флексивно-суфіксальні рими в межах довгої строфи) римування, ужите поряд із “ланцюговим” (перехід однакових рим із однієї строфи в іншу). Це сприяє ритміко-інтонаційній виразності вірша, як і енжамбемани, зміна довжини версів, окреслення слова чи групи слів окремим рядком. Ліриці Г. Чупринки, за спостереженням О. Кудряшової, “властива повторюваність, своєрідна одноманітність образів”, при чому “повторення, розвиток мотивів, тем, образів, конструкцій, інтонацій у поета вибудовується за принципом спіралі: повертаючись, він щоразу нарощує нову художню якість”, тому “мотиви виникають як наслідок зіткнення в одному контексті смислових одиниць, що не мають між собою предметних або прямих логічних зв’язків” [12, 5]. Віршовий текст немовби набуває мерехтливого протейчного вигляду, як той “огонь заблудлий в полі”, що

Глянь – дрижить,
Біжить,
Палає,
В далеч промінь посилає,

Миготить,
Летить,
Як дух!..
Глянь – потух!

Лише упереджена критика, на думку О. Кудряшової, могла заявляти, що строфа у віршах Г. Чупринки “не те що різноманітна, а здебільша дуже нескладна, легка тільки назверхнім ефектом” [12, 5]. Поет уподобав вишукані сходинок, тобто ступінчасте графічно закріплене членування віршового рядка на окремі ритміко-інтонаційні та експресивно-сміслові, синтаксичні фрагменти задля увиразнення поетичного мовлення. Окремим словам чи групам слів надавалося більше інтонаційної самостійності, фразовості з посиленням функціонального навантаження пауз – їх розглядають як допоміжний засіб, що доповнює логічне членування речення емоційним членуванням. Така віршова форма вже існувала в українській поезії, зокрема у творах Т. Шевченка (наприклад, “Наймичка”). Г. Чупринка обрав її (віршову форму) не випадково. Вона якнайповніше відповідала його поетичному темпераменту, відкривала нові зображально-виражальні обрії в поезії, ставши справді свіжим струменем, сміливим версифікаційним експериментом, тому “заслуга Чупринки для техніки нашої творчості – дуже велика” (В. Юринець).

У літературознавців склалося враження, ніби поет, будучи новатором форми, творцем нових, оригінальних ритмів і рим, особливого звукопису, виводив “сміслову орієнтацію вірша” на периферію [5, 31]. Г. Чупринку менш за все цікавив зміст (“Як божественно бринить / Дивна лірика без змісту”), він занурювався в “заворожуючий потік музики”, що “часом немовби маскує, приховує, втягує в себе поетове “розумування”, стирає чіткі обриси семантичних значень слова” [4, 199]. Йому також не муляли рясні поетизми (“дзвін”, “офіра”, “фея”, “співець”, “дух”, “пісня”, “кров”, “страждання”), хоч серед них були чуттєво-предметні, зооморфні, ботаноморфні образи (найчастіше – квітів і дерев, “ніжні твори Феї-флори”), наділені подвійною семантикою. Ромашки та осокори видавалися примарними, радше вказували на ідею квітки чи дерева, що, як і вся природа, сугестувалася в ліриці Г. Чупринки в “цілий ряд естетичних емоцій” [6, 449]. У цьому полягало його нетрадиційне пізнання онтологічної сутності, “прагнення досягнути таємниці Універсуму”. Недарма автор постійно звертався до езотеричної семантики Святого Письма (“Останній звук моєї ліри...”, “Смертю смерть”, “Великий храм”, “Благословення” тощо), переконаний, що “все минає, все іде, / Юна ж віра застається...”. Його уяву іноді охоплювали трагічні завбачення (“Геній могутній, / Страдник майбутній / Стане жертвою людей”), але в ліриці переважала гармонія божественної світобудови. Г. Чупринку захоплював чистий, лагідний чи стрімкий рух задля руху, переданий засобами поетичного мовлення, де панує “Ритм і рима... Ритм і рима...”.

Поет удався до семантики чистого звукового образу (“Пахнуть квіти, сад шумить / Як мелодія без змісту”), на що звернув увагу навіть С. Єфремов, вражений тим, як автор “і сам зачарований, і інших може зачаровувати отією різноманітністю тонів, музикою ритму й рим, яку посідає його ліра”, і запас яких “просто таки невичерпний” [7, 587]. “Віртуоз звукопису” [4, 185] Г. Чупринка був новатором у словесній музикальності, суто звукових вражень, тому сучасникам здавалося, що лише “в багатстві звуків – сила” поета [6, 587]. Він надавав особливого значення ритму як структуротвірному чиннику, що розгортав повну шкалу темпів – від тихих до рвливих, як у вірші “Льодолом”, гіпнотизував тонкою мелодійністю, дзвінким переливом тонів, інверсованою нестягнутою формою прикметників, оказіональних рим, мелодійним передзвоном алітерацій, настроєвих асоціацій, що в цілокупності витворюють пластичний образ (“Заблудлий огонь”). Стрімкі ритми динамізували синтаксичну структуру вірша, стимулювали явище асидентону (безсполучниковості), зумовлюючи стисле мовлення з пружною інтонацією, застосування додаткового метричного

наголосу, як у вірші “Годинник”: “Стуком сонним, / Мбно-тнним, / Мов кивком пот’у-сторнним, – / Тик, так...”.

Поет часто вдавався до синтаксичного паралелізму, до прийому повторів, зокрема до анафор як на початку версів (“Серцем обраний”), так і в середині тексту (“Лета”), іноді через інтервал між версами й навіть строфами (“Одчай”). Трапляються випадки, коли анафора править за основу об’єднання віршових періодів, як у вірші “І гріховна, і свята...”, де останні два рядки повторюються наприкінці кожної строфи (їх всього п’ять) “В млі горить моя мета – / І гріховна, і свята”, ставши лейтмотивом всього твору. Так само змістове навантаження накладається й на епіфору (“Свічка”).

Найчастіше ритмомелодійну основу гетерометричних віршів, їх фонічне багатство забезпечувала притаманна фольклору багатоваріативна модифікація нерівноскладового хорей (“Мої квіти”), членування чотиристопного хорей на окремі відрізки, яке створювало ефект зміни розміру на ямб (“Заблудлий вогонь”), що М. Богданович назвав “розсипаним метром” [1, 273–274]. Чотиристопний, двостопний, різностопний хорей – найпоширеніший розмір у віршовому доробку Г. Чупринки, що охопив, за підрахунками О. Кудряшової, 45% його творів [12, 16]. Альтерований ритм чотиристопного хорей, найулюбленішого розміру поета, набуває особливого розмаїття у звучанні не стільки завдяки “варіюванню ритмічних форм, скільки завдяки композиційно-строфічній вигадливості” [11, 177]:

Звуки струн моїх дрижать,
В стіни, в вікна б’ються градом,
То каскадом,

Водоспадом
Набіжать
І одбіжать.

Мелодійність і динамізм поетичного мовлення Г. Чупринки, за спостереженням О. Камінчук, зумовлені також використанням чотири-тристопного дактиля з паросиктонними клаузулами, як у романсовій ліриці (“Чари ночі”), чотири-двостопного амфібрахія з мотивом емоційних контрастів (“Поезія”) – обидва розміри підкреслюють урочисте звучання вірша.

Покрита серпанком артистичної сугестії, пейзажна лірика Г. Чупринки, апелює до космогонічних алюзій та світотвірних елементів (“Льодолом”, “Свято весни”, “Творчі сльози”, “Закон життя”, “Цар-огонь”), до перманентного оновлення “життя божественної поеми” (“Не аравійським ураганом...”). Іноді доквілля постає в екзотичній проекції щирого одивнення, як у вірші з компонентом анадипосису “Льон” (“Льон, льон! / Синій, синій, білий, білий, / Пишним цвітом квітне льон”), або у зграйних імпресіях (“Хмарки”: “Линуть, / Плинуть / Хмарки літні, / Хмарки радісні блакитні, / Розпливаючись в повітрі, / Наче фарби на палітрі”), або в елегійній тональності (“Ноктюрн”, “Вечір”, “Дума осіння”). Поет, на відміну від реалістів, показує, а не оповідає, як у вірші “Осінь” (“Чорний степ на виднокрузі...”): повтори імітують монотонний осінній дощ, який, здавалося, “ніби злився в чорній тузі / з сірим небом океан”, наскрізна алітерація на “с” увиразнює чорно-білу із сірим відтінком тональність (“чорний степ”, “сивий килим”), витворює враження депресії та приреченості, хоч останній рядок відкриває гіркотний просвіток: “Прийде владарка-зима”.

Чимало творів Г. Чупринки мають мінорний характер, але їм властивий також вибух енергії “Я кину лозунг – бунт для бунту” (“До своїх”), що немовби передбачає екзистенціалістські концепти А. Камю та Ж.-П. Сартра. Імовірно, тому поета часто трактували як анархіста, хоча його експресивна формула зумовлена екзистенційним вибором протестувальника, особливостями української душі, що не вкладається в раціональні виміри, часто виявляє

свою кардіоцентричну стихію. Тому його символістська лірика не сприймала ту чи ту схему: “Чупринка належить до тих творців, які виявляють себе цілком, безоглядно, в один момент викладають свою душу, – він подібний тут до людей, які здібні кожної хвили без вагання заризикувати всім своїм життям” [6, 497].

Вважаючи поета “найпоказовішою” постаттю в східнослов’янських літературах, М. Богданович знаходив у ньому рідкісний тип таланту, “риси якого, попри всю їхню відносну простоту, відзначаються масштабністю, різкою окресленістю”, де виразність слова притлумлена виразністю “ритму і звуку” [1, 166]. Лірика Г. Чупринки розкривалася в контексті світового передсимволізму й символізму, тому в його доробку спостерігається чимало інтертекстуальних елементів. Так, у віршах “Гріх”, “І гріховна, і свята...”, “Контрасти” прочитується естетизація гріха, притаманна “Квітам зла” Ш. Бодлера, схильному, поєднуючи категорії потворного й прекрасного, реалізувати “взаємного зв’язку невидимі закони”. Серпанкові сугестії “Осінньої мелодії” Г. Чупринки близькі до елегантної “Осінньої пісні” П. Верлена. Витончене навіювання звукового образу “Звуків небесних”, “Подзвіння” виникло на підставі поетичного діалогу з М. Вороним (“Спомини”, “Скрипонька”), ритмомелодійна структура поезії “Хмарки” передбачала артистичні пошуки П. Тичини (“Гаї шумлять...”, “Арфами, арфами...”). Лірика Г. Чупринки – концептуальна, виповнена вітальною енергією, тому що “вносить життя” в літературу, творить “правдиву, конкретну легенду <...> про надзвичайно цікаву, багату та трагічну індивідуальність поетичну, яка становить основу буйної творчості” поета [6, 234].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Богданович М.* Грицько Чупринка // Вітчизна. – 1988. – Ч. 7. – С. 164–169.
2. *Вороний М.* Твори. – Київ: Дніпро, 1989. – 687 с.
3. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика [упоряд. Т. І. Гундорова]. – Київ: Наукова думка, 1996. – 706 с.
4. *Голомб Л.* Із спостережень над українською поезією XIX–XX століть. – Ужгород: Гражда, 2005. – 380 с.
5. *Жулинський М.* Метеор на обрії української поезії // *Чупринка Г.* Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1991. – С. 5–32.
6. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика [упоряд., передмова та прим. Н. Шуило]. – Київ: Основи, 1998. – 658 с.
7. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 668 с.
8. *Єфремов С.* В поіках нової красоти (Заметки читателя). – Оттиск из журналу “Киевская старина”.
9. Історія української літератури XX ст.: У 2-х т., 3-х кн. / [за ред. В. Г. Дончика]. – Київ: Либідь, Т. 1. – Кн. 1. – 464 с.
10. *Камінчук О.* Художній дискурс української поезії кінця XIX – початку XX ст. – Київ: Педагогічна думка, 2009. – 352 с.
11. *Костенко Н.* Українське віршування XX століття. – Київ: ВПЦ “Київський університет”, 2006. – 287 с.
12. *Кудряшова О.* Поетика Грицька Чупринки (образна система, ритміка, фоніка, строфіка): авторефер. канд. філолог. наук. – Київ, 2007. – 19 с.
13. Протокол від 9.08.21 р. // Архів АОВ КДБ при Раді Міністрів УРСР. Слідчий фонд. Справа 222596 “Цупком”. – Т. № 8.



ДМИТРО БОРЗЯК

Подія у фабульних творах, що в 1920-х роках стали альтернативою орнаментальній прозі, могла бути не обов'язково неординарною, часто вона відображала побутові колізії зі сфокусованою в них інтелектуальною проблематикою. Такою, зокрема, сприймається мала проза Дмитра Борзяка (25 листопада 1887 р. – 1939 р. загинув у нетрях ГУЛАГу) – колишнього студента-медика й революціонера (есера), творчість якого пов'язана з духовною атмосферою МАРСу (Г. Костюк). Його єдина збірка “Під дощ” (1927) складалася із семи оповідань, друкованих на сторінках журналу “Життя й революція” (1925 – 1927), окрім першого твору, що дав назву книжці. Автора не задовольняла жанрова специфіка новелістики, хоча саме завдяки їй він лишився в історії української літератури, збагативши її артистичними зразками малоформатної прози. Прозаїк, заохочений М. Зеровим та Й. Гермайзе, почав працювати над історичним романом “Руйнування Батурина” (з 1928 р.), на жаль, не реалізованим через несприятливі обставини радянської дійсності.



Особливий талант письменника не міг бути не поміченим. Тому на скромне видання новеліста відгукнулися рецензенти. Представники офіційної критики виявили своє невдоволення відмінністю прози Д. Борзяка від панфутуристського (О. Полторацький) чи “пролетлітературного” (А. Клоччя) кліше. Лише Є. Кирилюк наблизився до адекватного прочитання оповідань новеліста, підкреслив його “вміння орудувати психологією своїх героїв”, тому “скрізь у нього на першому плані людський матеріал”. Борзякові персонажі репрезентували психотип “зайвої людини”, душевно травмованої смугами тотального відчуження соціуму, у якому спостерігалось внутрішнє розщеплення між активно культивованою владними структурами ідеологією та невідповідною їй конкретною дійсністю. Ідеться не так про хворобливий, неподоланий розрив між ідеалами революції та постреволуційними реаліями, на чому акцентував у своїх творах Микола Хвильовий, а про неприродне існування в ситуації деформованого буття.

Оповідання Д. Борзяка не так вкладаються в типологічний ряд із прозою “романтика вітаїзму”, як полемізують із нею, а також із поширеною серед “пролетписьменників” “романтикою буднів”, що в інтерпретації марсівця набула гротескно-фарсового сенсу. Його достатньо пізнав на собі тов. Андрій з однойменного оповідання, котрий уявляв себе “вікінгом” вигаданого комуністичними міфам життя, активного їх реалізатора – вчорашнього комуніста, приреченого на безглузду смерть у вагоні поїзда від кулі свого колишнього ворога – поручника, метонімізованого в “кепі” (зустріч із ним нагадала обом утечу головного героя – “короля” з-під розстрілу). Тов. Андрій так і не доїхав до Туркестану, де сподівався “знайти себе”, подолати в собі нестерпну порожнечу й нудьгу, породжену постреволуційною дійсністю. Екзистенціали беззмістовності соціального буття з'явилися не випадково, адже тов. Андрій, на відміну від героїв М. Хвильового, “зі своїх плеч <...> скинув вагу сучасності”. Персонаж усвідомлює трагізм цих слів, антитетичних поширеним формулам радянської пропаганди, адже “масове життя – перевидання попереднього”. Усі патетизовані плани головного героя “жити – значить творити

свою епоху. <...> Творити епоху – реалізувати вкладений в нас потенціально сенс, звільнити, розвинувши, багатотоннажну силу живої енергії...” в одну мить утратили свій сенс, виявилися фантомними в контексті більшовицької системи. Використавши тов. Андрія, ця система в ситуації недоцільності перетворила його на *persona non grata*, викликала в ньому чуття неповноцінності та самобичування: “я пішов уперек своєї епохи”, “я вбив себе”. Він протистоїть тенденціям деперсоналізації особистості, прагнучи творити власну епоху, що означає для нього “реалізувати вкладений у нас потенціально сенс, звільнити, розвинувши, багатонажну динаміку живої в собі – в крові й нервах – енергії”. Тов. Андрій обрав собі “долю небагатьох”.

Сюжетна інтрига оповідання стрімко розгортається авантюрно-пригодницькими колізіями, заснованими на несподіванках, хоча була достатньо вмотивованою логіка поведінки “зайвої людини”, здатної на бунт і ризик, що властиво тов. Андрію, завершується трагічним фіналом (“Глупа смерть від руки поганця”), проінформованим оточенням. Несподіваним прийомом одивнення розкрито останні передсмертні секунди мислення персонажа, його усвідомлення “безповоротного – ні завтра, ні колись в віках – кінця”, що викликало в нього “жахливий страх та божевільне бажання перебороти факт. Вирватись, щоб розплутати плутанину, дійти вершин, куди йшов!”. Тов. Андрій уже сприймав довкілля на межі потойбіччя. Останнє, що він бачив, – чорний дах потяга. Контрольний постріл убивці в “кепі”, як і саме вбивство, відбулися досить буденно (життя і смерть утратили щонайменше значення). Головний герой (“почув порожнечу, потім спізнав нудьгу”) внутрішньо був готовий до такого фіналу: “Інстинкт жажнувся над безоднею, де я опинився <...>”.

Проте не всі персонажі новелістики Д. Борзяка наділені рисами вольових натур. Принаймні колишній учасник громадянської війни Вася з оповідання “Під дощ” не годен на спротив абсурду буття, перетвореного на інертне животіння без щонайменшого змісту. Між ним та його дружиною – колишньою чекісткою Пашею не було жодного порозуміння, як і з сусідами. Вони виявилися абсолютно різними людьми, байдужими один одному, змушеними перебувати під спільним дахом. Вона лише лякала чоловіка поглядом “сірих вакхічних очей колишньої чекістки”, у яких зник еротичний поблиск. Подружжя випадково поєднала ейфорія революційних збурень, але пізнання іншого обмежалося яскравими емоційними ефектами, було поверхневим, не здатним знаходити істотні екзистенціали в буденщині. Кволі спроби Васі повернути увагу Паші до себе були недосяжним прагненням повернути себе і її в романтизовані, насичені події воєнної минувшини, коли “весільна душа, п’яна і розхристана, червона, спітніла й оскаженіла, ходила наопашки”. Ні колишня пісня, що було заспівав Паша, ні його бажання обняти дружину, поглинуту шитвом, не викликало в неї нічого, крім злісного окрику: “– Ну, ну, оставь, не лезь, свінья!”. Обізвавши її “самашедшею”, він змушений був, бовваніючи під нескінченним дощем, усвідомити власну нікчемність: “Стало страшенно огидно – безвихідно й безрадісно – і почуття боягузтва заворушилося в нім”.

Дисоціація подружніх взаємин могла б розгорнутися в орнаментальній стильовій манері, адже об’єктом зображення стала безнадійна сімейна деструкція, але автор, схильний до реалістично-психологічного прозописма, обрав фабульне контрастування хронікально-концентричного конфлікту несумісних часових площин, вікритих у простір і герметично замкнених на собі. Революційна стихія минулого, яка здавалася Васі справжнім існуванням, й одноманітна сучасність, коли “йдуть ненастанні дощі, утворилась неможлива атмосфера скучного, кімнатного життя”, не мали нічого спільного, хоч їх поєднували одні й ті ж персонажі. Парадокс полягав у тому, що вони, не

змінившись ні на психологічному, ні на ідейному рівнях, не сприймали простих реалій. Їхня реакція на перебіг буденного існування була неадекватною, але не комедійною, а трагіфарсовою. Вони сприймаються раритетними екземплярами проминутих подій, що остаточно втратили свій сенс, як і блискучий самовар (відігравав роль символічного симулякра домашнього “благополуччя”).

На відміну від них персонаж-оповідач оповідання “Букет пролісків” – інтелектуал і скептик, якого дружина зве Юрою, свідомо ігнорує довколишню абсурдну дійсність, розуміючи, що жоден найпрогресивніший людський проект не знайде в ній адекватного втілення. Він обирає оптимальний варіант невтручання в її позбавлений глузду часоплин з обов’язковими рольовими шаблонами людської поведінки. Посади його не цікавлять, як і суспільні явища й інтереси, побудовані на утилітарній, знедуховленій основі. Він, поглинутий інтровертивним мікрокосмом, умів зберегти себе доти, доки не зазнав внутрішнього зламу, ставши одним із безликих чиновників комунгоспу. Компроміс коштував йому втрати власного Я, виповненого творчих пошуків, креативної “могутньої” тиші самототожної особистості. Ідентифікуючись у попередньому житті із собою-в-собі, він, не схильний до романтичних поривів, був здатен на алогічні вчинки з погляду соціальних нормативів, коли за останні гроші несподівано купив букет пролісків, лишивши їх у бібліотеці незнайомій читачці, що виявилася його дружиною. Таким чином квіти опинилися в них удома, ставши символом подружнього взаємопорозуміння. Випадковість як сюжетна інтрига засвідчила закономірну основу людського буття, утрачену в цивілізаційних рамках споживацько-утилітарної доцільності, зумовила доцентровість оповіді, дарма що завершеної не традиційною композиційною розв’язкою, а виправдальною аргументацією самовпевненого конформіста (для нього всі життєві проблеми розв’язані). Тому оповідання завершене безапеляційним вердиктом чиновника: “Все”. Подальша доля персонажа запрограмована його службовою повинністю, хоч як би скептично він до неї ставився.

Можливо, Д. Борзяк найточніше серед письменників 1920-х років ухопив найістотніший, дарма що ретельно прихований нерв потворного чиновництва, вічного як світ, властивого й радянському адміністративному апарату. Типовий його представник – молодий фінагент Віктор Шільпиков, випадково провівши поночі єврейку Етю Мерберт до її домівки, мало не скористався її пропозицією тілесного зближення (“Чиновник”). Нереалізована “можливість “випити чашу блажентва” од Еті” – “прекрасного екземпляра палестинської екзотики” – мала сублимуватися наступного дня в секретну справу проти її чоловіка – підприємця й “дельца” Мойсея та його дядька Зархена, на підставі якої молодий чиновник з великою приємністю має запечатати млин “Зархен і Мерберт”. Фінінспектор не керувався байдужими йому принципами законності, а мазохістським прагненням отримати насолоду від людських страждань, коли особисто “ліквідуватиме завтра добробут <...> Еті Мерберт...”. Виношуючи свій підступний план, Віктор Шільпиков самоусвідомлював власну сутність: “– Сволоч ти преізрядная, – подумав він про себе задоволено, – морда чиновницька”.

Колоритні типажі оповідань Д. Борзяка мали спільні риси з персонажами маломістечкових оповідань В. Пахаревського й А. Крушельницького. Опинившись у лабіринті провінційного животіння, герої їхніх творів, позбавлені можливості реалізувати свій творчий, інтелектуальний потенціал, болісно переживали власну приреченість лишитися нереалізованими особистостями, тому вдавалися до пасивного бунту проти безвихідного абсурду буття. Хворобливий симптом “зайвої людини” як прокляття означився в постреволюційний період невідповідністю між ідеалами та дійсністю, що стала

екзистенціалом “всезагальної нудьги” (її неспроможна була закамуюфлювати “романтика буднів”): “Тиждень, як цілковита нуда опанувала Васею” (“Під дощ”); існування тов. Андрія втілювала “найвища гора – гора моєї апатії, нудьги”; “службовою нудьгою” пояснює свої вчинки фінагент Віктор Шільпиков, породжені “з цинічного якогось скепсису відносно умов життя” (“Чинивник”) тощо. Очевидно, тому в оповіданнях Д. Борзяка “домінує промовистий і доречний сірий колір” (В. Поліщук). Спроби вирватися із замкнутого кола лишаються ілюзорними й малоефективними, як вчинок учителя Никифора Григоровича, котрий, аби позбутися нудьги, пересадив буковий кущ до себе в кімнату (“Буковий кущ”).

Героїні малоформатних творів Д. Борзяка шукають інші, природніші варіанти позбутися провінційного животіння. Так, Варенька з однойменного оповідання знаходить своє покликання у вигідному заміжжі, цілком виправданому, попри іронічні характеристики її образу оповідачем: “маленька авантюриця в поході за набитим портмане та пригодами, що ведуть до ЗАГСу”. До такого жіночого психотипу належить Бела з оповідання “Тов. Андрій”. Автор, надаючи простір для оцінювання персонажів тому чи тому наратору, сам не вдається до схвалення чи осуду їхньої поведінки, бо має інше завдання: розкрити психологію людини в тісних рамках буденщини. Можливо, у той типологічний ряд “зайвої людини” не вкладається образ черниці Євдокії з оповідання “У монастир”, що її більшовицька революція відірвала від основи основ – від Бога (“Комуна монастир розігнала”). Тяжко переживаючи драму втрати онтологічних підвалин людського існування, вона, спостерігаючи за комунарами (начальник їх називає народом “ледачим, неохочим”), потайки сподівається на повернення понівеченого світу до божественної істини: “А може...”. Навряд чи Д. Борзяк “на мізерному, невеличкому прикладі яскраво показав будівничий характер нашого життя” (О. Полторацький), радше – вивів комунарів як “зайвих людей”, котрі замість “світлого майбутнього” приречені винищувати людське в людині на противагу черниці Євдокії.

Письменника, незважаючи на те, що він видав лише одну збірку фабульних оповідань, можна вважати одним із найвиразніших прозаїків-новелістів, які, удосконалюючи можливості малої прози, наситили її екзистенційною проблематикою внутрішньо надломленого людського буття. Продовжуючи традицію маломістечкової прози ранніх модерністів, Д. Борзяк висвітлив психологічну драму “зайвої людини” в контексті провінційного існування, здатної на пасивний спротив абсурду буття.

Отримано 28 вересня 2019 р.

м. Київ