

Літературні силуети

Юрій Ковалів

АНДРІЙ ЧУЖИЙ

Андрій Чужий (псевдонім уманця А. Сторожука, 17 липня 1897 р. – 25 липня 1989 р.) – цікава, але досі маловідома постать серед панфутуристів. Письменник устиг опублікувати лише кілька своїх віршів у періодиці панфутуристів. Він один із тих, хто продовжував кверофутурний досвід Михайля Семенка, удавався до карнавальної п'єроади, модифікованої в необарокову арлекінаду, означену солярними спалахами (“метелики сонця” тощо).

Поет менш за все переймався епатуванням публіки, нігілістичними жестами, техногенною ейфорією, радше поєднував критично переосмислену минувшину (“скотіться у нетрі недалекого “вчора”) із сучасністю. У вірші “Мій портрет” автор постає в амбівалентному вигляді “кудлатого // юно-красивого // наївно-безжурно-веселого // до / боже // вілля юнака” (“один вкрито криваво-золотим пилом / юно-наївного сміху / другий за печаткою “пана сірого”), сполучає протилежності: “змішайте висівки-вражіння / з обох сит”. Образний лад його лірики означений соковитими народними тропами, які часто набувають яскраво індивідуального забарвлення. Це спостерігаємо навіть тоді, коли поет, на догоду вимогам авангардизму, декларував свою “нехить” до минулого (“навіщо “вчора” / – воно бездумне”) в ім'я ілюзорного завжди-існування, як у вірші “Ми з Семенком на смітнику”, до речі, написаному ямбічним розміром на противагу верлібрам, дольникам та говірним віршам. Абсурд буття, зведений до нечистот, де опинилися панфутуристи, замість очікуваного розпачу викликав тугу за відчуттям тяглості (“вічність в нас”) та рефрено прокреслену сміхову рефлексію, завершену іронічним вигуком-пуантом у формі відомого з елліністичної доби логогрифа:

ха ха ха ха ха
не хай
хай
ха
ех!

Жовтневий переворот мало цікавив А. Чужого, що підтверджувала віршова “симфонія” “Революція”. Вона привертає увагу алюзіями на лірику В. Чумака й П. Тичини, приголомшливим обвалом розмаїтих іменників в орудному відмінку, нанизування яких обірвано появою семантичної межі (“Раптом: грядки барикад”); іноді поетичне мовлення імітувало телеграфний стиль різних “плям”, фіксований у формі віршової драбинки (“експрес / трамвай /



барабан / аероплан” і т. п.), нагадуючи каталогізовані вірші барокового поета Климентія Зиновієва. Цілком випадкові слова в спільному контексті витворювали враження хаотичного потоку, що фатально позначився на людських долях, коли “одні – себе загубили / другі – себе знайшли”. Революція поставала карнавальньо-весільним дійством, адже “грядки барикад / врунились / багряними ґронами / розхристаних русалок / ажурно-радісних / наречених бояр”. Поет лишався гранично точним, убачаючи в них “героїв – не драм / не драм не драм м м м / мммм.....”, ефемерних, позбавлених відповідного визначення (референції), перетворених у чисто звуковий потік, що прискорював свій темп (“м м м / ммммм”), виходячи за межі людського мовлення, простір якого захопили вже непогамовні еліптичні тире.

Дещо відвертішим був виповнений деструктивною енергією вірш “Дні – зуби лом!” (уривки з поеми “Жовтень”) із зумисно розірваним у назві твору другим словом, аби підкреслити його семантичну двозначність. Прийом аглютинації, використаний при написанні слова рух (РУХРУХРУХ), застосований для того, щоб викликати протилежне враження “хру”, що може асоціюватися з негативними явищами. Воно невдовзі переходить у гарчання (ГГГгггРРРррр), ототожене з революцією: “Рррево-лю-ці-я-я!!!”. Тому поет закликає своїх читачів бути обачними: “Бережіть ці слова / Не запорошуйте / Не затирайте, / “Всує” Їх не вживайте”. Важко сказати, чого більше було в цій пораді – щирості чи сарказму. Жовтневий переворот був записаний в “лапках” (“Октябрь”) з його українським відповідником Жовтень. У поетичній інтерпретації А. Чужого, на відміну від Михайля Семенка, цей календарний факт не знаходив екзальтованого сприйняття. Навіть удаючись до можливостей агітки (“Шарада Татліну”), поет указав на справжню, приховану за пропагандистською оболонкою суть політичних подій. Часто “революційний рух” у його поезії набував амбівалентного сенсу, розгортався низкою морфологічно ускладнених означень від принадних (“диколебединий”) і патетичних (“Бетховенськосонатний”) до потворних (“гарчальний”), завершувався промовистою трикрапкою (...).

А. Чужий унікав описів чи характеристик, він радше показував своє поетичне бачення світу, застосовуючи розмаїті фонетично-граматичні й пунктуаційні засоби, прийоми “слів на волі” з відносним збереженням лексико-семантичних структур. Зрідка в його доробку траплялися експериментальні твори абсолютизованого “самовитого слова” та гри шрифтової техніки з обігруванням певних фонем і морфем. Так у вірші із загадковою назвою “Мачх” семантика зведена до ономапопеї, яку неможливо вкласти в загальноновживані слова, тому що втрачається відчуття безпосередності:

пер
ер
реп
плі
пліт
літ
літа
іта
та та та та
айайайайай
ссссс
я
гррррр
О!

Слово “переплітайся”, супроводжуване прикінцевим вигуком подиву “О!”, містить у собі цілий “словник” різних лексем, що наочно захоплює невичерпними артикуляційними можливостями мови без розповідей про її внутрішні ресурси. Вірш також закріплює досвід “синоптичних таблиць” і “поезюмаларства”. У поетичних текстах А. Чужого майже нема агресивних спалахів, надмірного вживання вульгаризмів та пейоризмів. Типовим прикладом у такому разі може бути апоема “Бездушний аборт середі”, у якій зафіксована патологія громадянської війни (“Реготали гармати //... “мати” / вирами задниці // ясністю матюків”) та її жертв (“на ребрі прапора / повісився юнак безрідний”). Зникло світотворче слово в знедуховленому просторі, переповненому онопатеїчним гавкотом, тому що “тієї ж ночі / від сухоти // вмерло Небо / Всі зорі зсобачили”. Очевидно, такого трагічного твору як апоема в цілісному доробку панфутуристів не траплялося. Масштабне знищення життя, “Великої Віри” викликало асоціації із протиприродним абортном, виштовхувало дійсність у понуру перспективу відчуження (“В ту ніч всі діти проснулись тихо: / в їх очах-душах зникли / висохли всі бажання”) і попередження жаху безмовності (“Ця тиша дуже страшна”).

Останнім, хто бив на сполох (рефренні варіації звуконаслідування “бам”), виявився оглухлий паяц, що мав уже не авангардистські, а ніцшеанські риси. Він намагався у своїй полеміці із символом Дівчинки Біленької, спроможної “слухати виворіт мого мовчання” і водночас синхронізованої з відвратною “панчохою Сухої Марії”, повернути, доки не пізно, утрачені достеменні цінності, бо “ніхто ще (крім циніків ба безнадійних хамів) / не затуляв рота Музиці!”. Можна вбачати алюзію на кларнетизм П. Тичини, зокрема на його змістовні сентенції зі збірки “Замість сонетів і октав”, однак дивно було чути такі відверті формулювання в оточенні Аспанфуту, у якому проголошувалася “смерть мистецтва”.

А. Чужий не відкидав театрального дискурсу, притаманного авангардистам, зосібна не втрачав природної інтонаційності, що найповніше пролунала в поемі “Голосіння” (1922 – 1970, твір мав вісімнадцять варіантів), присвяченій його передчасно померлій дружині Ліді Гуревич, для неї було написано також верлібр “Я вас вмочив”: “Я хочу бути / в ваших вікнах / Я / вас / безмежно в / по / – доба – / в”. Трагедія, яку пережив ліричний герой, двійник опечаленого автора, поступалася перед силою любові, що переповнювала не лише його душу, а й довколишній світ, тоді коли “час – стер усі написи / на “верстах” придорожніх / ніхто вже не питає: / “куди дорога?”. Довкілля перетворилося на безвихідну “шарову спіраль”, яка вражала абсурдною несумісністю антиномій “тиші з криком”, “поцілунку з гарматою”, “каштана з рибою”, “балерини з слоном” або “Уїтмена з сонетом”. Каталогізація семантичних невідповідностей не зведена до оксюморонних утворень, не обмежена одивненням, тому що опозиційні пари втрачають свої семантичні полюси, набувають здатності переходити одна в одну, зумовлюючи абсурдну містерію нівельованих сенсів у вигляді хіазму, коли “атеїсти стали аферистами / аферисти стали атеїстами”. Використано інтертекстуальні канали передусім барокової поетики з прикметним для неї взаємоперетіканням протилежностей. Семантична дезорієнтація виявилася для ліричного героя нецікавою (“Навколо – всевсе замурзане “чудесним” / чомусь для мене малоінтересним”), правила за асоційоване з довкіллям алогічне тло, що контрастувало з вічними цінностями, з обнадійливою перспективою, коли відбудеться нова зустріч із коханою, в очах якої “було просторо: / сонцям кометам зорям і мріям всіх земних дітей”.

У доробку А. Чужого є ще кілька віршів, розпочатих у 1920-х роках і завершених або відредагованих значно пізніше. Серед них – філософічний верлібр “У свідомість проривається вперше й гірке й солодке”, датований

1927 р. та 1972 р. Він прикметний психоаналітичною настановою розкриття важливого моменту народження людини, “падіння знову на твердий світ”, першого формування її “гіркого й солодкого досвіду”. Усе це має завершитися неминучим відривом від “твердого Білого світу”, який супроводжується болісними переживаннями непростого пізнання, усвідомленням, що “завжди знаний / великий / добрий / ласкавий Білий світ” “твердо існує”, тому “після втрати повернений / видався тричі приємніший і зручніший”. Отже, ліричний герой, здатний дивуватися розмаїттю довкілля, осягав повернення до себе справжнього. Філософічні міркування А. Чужого нетипові для футуристичного світосприйняття, далекого від проблем взаємозв'язку посеїбччя й потойбччя.

А. Чужий причетний і до авангардистського експериментального роману, з приводу якого точилися полеміки на сторінках журналу “Нова генерація”, що зводилися переважно до з'ясування наскільки футуристам удалося розхитати структуру традиційного нарративу. Навіть романи Гео Шкурупія лише частково відповідали “новогенераційним” фактографічним настановам, бо автор, за наріканням Михайля Семенка, простував “від літератури з великої літери”, а не від життя. Аналогічні враження викликала проза й інших авангардистів – Гео Коляди, Л. Скрипника, Д. Бузька. Та й “фігурний роман” “Ведмідь полює на сонце” А. Чужого виявляв “ознаки притчі й літературної загадки” [1, 188]. Інтермедіальний твір відповідав намірам футуристів усунути межі жанрів, поєднати писемні форми з неписемними, що найповніше було реалізоване у візуальному прозовому експериментуванні, але не мав ознак епатації й деструкції. Автор надав субстанційного значення моделюванню словесного матеріалу у вигляді малюнка, увиразнив фактурність мови, технологію письма, коли семантика тексту залежить від ігрової графічної винахідливості. Така практика, поширена переважно в тогочасній візуальній поезії футуристів, спонукала А. Чужого застосувати аналогічний експеримент на теренах прози. Його твір, пересипаний більшовицькою й укрліфівською фразеологією, має нескладну, ледь прокреслену фабулу, побудовану на рефлексіях умовних персонажів – Ведмедя (дитини-філософа), його батьків, епістолярного співрозмовника, які переймаються не побутовими й соціальними проблемами, а екзистенційними на кшталт: “чи можна розкласти формулу людини?”, “що таке кохання?” тощо. Ідеться про пренатальний період оповідача, його ерудований діалог із матір'ю, далі розкривається банальна історія батька-пияка, нарешті мовиться про “контрреволюціонерів”. Коли б твір був обмежений цими рамками зображення, він лишився б непоміченим у літературному потоці 1920-х років. Автор ризикнув на зорове втілення романної форми, дарма що жанрова відповідність лишалася умовною.

Роман складається з двадцяти лаконічних розділів, названих на кшталт “Творчість від 13 до 17 місяців, від беки до олівця” або “Ти хочеш викрити людину на всі 100 %”. Автор орієнтувався на інформацію, закладену у стислих сюжетах, запроваджував штучну композицію, акцентував ігрові нісенітниці й містифікації. Попри важкувату ритмізовану прозу, застосування можливостей ономаіопеї, структура роману продиктована малюнком, зображенням велетенських фігур тварин, стріл, хвилястих і зубчастих форм, які повністю зруйнували традиційний прямокутник друкованого тексту, порушили усталену семантику й логіку лінійного нарративу і т. п. Принципи “ритмічно-графічного оформлення тексту” дозволили А. Чужому компенсувати “брак фабульності”, однак, на думку А. Білої, не наблизили “фігурного роману” до синтетичних творів Б. Сандрара й Р. Делоне [1, 188]. Деякі з малюнків (фігурки тварин) “переходили” з однієї сторінки на іншу, ускладнюючи словесну рецепцію тексту, тому “часто осмислення певного текстуального уривка переривається,

доки око блукає порожнім простором, шукаючи в наступному рядкові логічне закінчення речення чи намагаючись скласти слово, що було неприродно розламане зовнішнім контуром малюнка” [2, 150].

Процес читання візуального роману “Ведмідь полює за сонцем” не завжди був успішним, тому вимагав нетипового ключа декодування, пов’язаного з переглядом традиційного досвіду рецепції, заповненням змістового вакууму, що утворився внаслідок запровадження несподіваних форм зображення. Незвична інтермедіальна технологія прозописьма редукувала горизонт очікування читача, тому процес розуміння “семантики авторського задуму” був неможливим у традиційному значенні [3, 247]. Небезпідставно О. Ільницький назвав роман схильним спантеличити навіть досвідченого споживача літератури.

Виїхавши 1926 р. до Москви, переживши арешт 1934 р. й заслання, повернувшись на волю, А. Чужий не полишав літератури, писав, незважаючи на російське оточення, поезію українською мовою, дотримувався авангардистських, а не “соцреалістичних” принципів, що в ті часи було не так уже й просто. За життя в нього з’явилася єдина збірка “Поезії” (1980).

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Романенко О. Семіосфера української масової літератури доби Розстріляного відродження: текст – читач – епоха. – Київ: Приватний видавець Якубець В. А., 2014. – 364 с.
3. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Ліон, 2010. – 485 с.

СЕРГІЙ ПИЛИПЕНКО

Експериментальна проза 1920-х років минулого століття, переживши стрімку жанрово-стильову еволюцію “від фрагментарного до щільного письма, від миттевості як способу розкриття суб’єктивного світу до змалювання універсальних законів людського буття” (О. Романенко), перетікала річищами – афабульної, орнаментальності та напруженої сюжетності. Такі тенденції спостеріг О. Білецький (“Проза взагалі і наша проза 1925 року”, 1926), передбачивши розвиток нової епіки двома потоками, що взаємодоповнювалися, а не протиставлялися один одному, перебували в ситуації інтенсивного діалогу. Перший напрямок найповніше реалізувався в орнаментальній новелістиці й повістях Миколи Хвильового, його сучасників та послідовників (ішлося про музичний, ритмізований, ліричний пафос). Фабула в таких творах відігравала незначну роль, хаотична композиція скріплювалася замальовками миттевих настроїв, символічними деталями. Натомість сюжетний напрям постав як полемічний жест проти орнаментального прозописьма, обстоював не лише художню трансформацію фабули, а й наполягав на сюжетотвірній лінії з її стрімким розгортанням у композиційній канві із загостреною інтригою, несподіваними поворотами, колізіями, конфліктами, протистояннями та випробуваннями персонажів. Програмові положення таких творів М. Йогансен обґрунтував у праці “Як будувати оповідання. Аналіза прозових зразків” (1926), їх обстоювали письменники переважно “Техномистецької групи “А”, а також О. Слісаренко,



Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник, Г. Брасюк та ін. До їхнього кола належав і Сергій Пилипенко (22 липня 1891 р. – убитий за рішенням колегії ОГПУ від 3 березня 1934 р.). Його більше знають як члена УПРС, фронтовика, редактора “Селянської правди”, одного з керівників “Книгоспілки”, ДВУ, зрештою, очільника “Плугу”, де його поважно прозивали “папашею”, одного з опонентів Миколи Хвильового під час Літературної дискусії 1925 – 1928 рр., директора Інституту Тараса Шевченка. Він, причетний до масовизму, був водночас інтелігентом, обстоював прогресивні проекти, пропонував замінити кирилицю латинкою (1923), прагнув поглибити контакти материкової й еміграційної України під час Першого конгресу славистів у Празі (1929), обстоював потребу заснування Інституту славистики.

С. Пилипенко трохи знаний в історії літератури як автор байок, ще менше – оповідань “Скалки життя” (1925), “Кара” (1927, 1930), “Любовні пригоди” (1927, 1929), “Під Черніговом” (1927, 1929, 1931), “Тисячі в одиницях” (1929), “Острів Драйкройцен (з військового щоденника 1916 – 1917 рр.)” (1930) та ін. Переважна більшість новелістичних книжок прозаїка містила від трьох до десяти оповідань. Письменник, надрукувавши на сторінках збірника “Дочери Октябрю” (1922) перше оповідання “Тисячі в одиницях”, ще був непомітною постаттю на епічних теренах української літератури, однак його малу прозу, за спостереженням І. Сенченка, можна поставити в один ряд із творами І. Дніпровського, О. Слісаренка або О. Досвітнього (“Слово і Час”. – 2001. – № 2). Вона мала популярність серед читачів, тому її видавали кілька разів великими накладками. Здається, критика зауважила доробок новеліста після появи збірки “Тисячі в одиницях”, назву якій дало дебютне оповідання, але утруднювалася з’ясувати жанрову специфіку творів. Вони, на погляд Г. Майфета, не зовсім відповідали ідентифікаційним характеристикам оповідання, а радше містили “обрямовані потенціально теми, нерозроблені сюжети, сказати б, за теорією музичної форми, прелюди, тільки не музичні, а літературні”. Попри те рецензент схильний кваліфікувати їх новелами, окреслює “ясність сюжету”, що “зобов’язує до дбайливої мотивації, чіткої композиції, нарешті клімаксу, наявного з того ж переказу: пригода, помилка, непорозуміння – у випадку гумору, убивства, кара – у випадку іншого стилістичного забарвлення – така його форма” (“Червоний шлях”. – 1930. – № 3).

Інший рецензент О. Ладен навіть помітив у постаті С. Пилипенка “українського О’Генрі”, коли доводив, що секрет малоформатних творів збірки “Тисячі в одиницях” сфокусовано “в самій фабулі, у пригоді”, що автор переслідує “здорову філософію часу” (“Молодняк”. – 1928. – Ч. 10). Критик спостеріг важливу сюжетотвірну функцію деталі, домінуючу у творчості С. Пилипенка, розраховану як на масового читача, так і на вимогливого інтелігента, адже автор-агностик не приховував скептичного погляду на можливості людського пізнання. Його фабульна, акційна новелістика з елементами вражальності, з концентричним типом сюжету, коли між подіями встановлюються причинно-наслідкові зв’язки, перебувала в силовому полі белетризації, виходила за межі масовизму, обстоюваного чільним “плужанином”, у простір експериментальної фабульної прози.

С. Пилипенко розробляв соціально-психологічні оповідання й новели (“На хіднику”, “Товариська послуга”, “Поворот” та ін.), іронічні твори (“Безпрізвищний”) і новели-анекдоти (“Друзі дітей”, “Банда”, “Скарб”, “Любовні пригоди”). Письменник змальовував прості буденні ситуації, що завершувалися неочікуваною розв’язкою. Так, в оповіданні “Товариська послуга”, за стилістикою схожого на газетну інформацію про вшанування пам’яті Т. Шевченка, ідеться

про участь у цьому заході Олеся, який прочитав робітницям лекцію про життя і творчість поета, про жіночу долю в його ліриці. Однак автор підготував читачам “сюрприз”. Молодий лектор, заінтригований жвавою дівчиною, завдяки якій він виступив перед жінками, опинившись в її тісній оселі, не міг відмовити їй стати жінкою, мати від нього дитину. Потужний природний інстинкт переважив ідейні формули та моральні табу. Порозуміння між персонажами відбулося без сентиментальних і романтичних перевитрат, висвітлене поза щонайменшим моралізаторством, передане як буденна пригода, але з особливим змістом. Дівчина лишила в душі героя світлий слід, хоч пізніше він ніколи не зустрівся з дивною незнайомкою, що спочатку викликала в нього асоціації з “курчам”.

Напружені сюжетні лінії соціально-психологічних оповідань та акційних новел С. Пилипенка розбудовані на основі гострих внутрішніх переживань звичайних персонажів. Його твори містили явну або приховану інтригу, що мала б викликати в читача суперечливе уявлення про зображувані події, а композиція закінчувалася несподіваною розв’язкою. Комендант цукроварні Трясогуз викликав міліцію з міста, думаючи, що на них напала банда отамана Чорного, а насправді на місці пригоди знімали фільм, кулеметом виявився кіноапарат (“Банда”). Оповідач із новели “Гріх”, надміру пильний (поширений радянський психотип), одразу повідомив чекістів, тільки-но почув за стіною готельного номера розмову “контрреволюціонерів”, хоча насправді відбувалася репетиція драми В. Винниченка. Анекдотичний фінал обох творів не лише драматизував оповідь. Ішлося про неадекватне сприйняття довілля, якому часто, виходячи із власних уявлень про нього, приписують невластиві ознаки. Викриття суб’єктивних матриць може тільки шокувати людську свідомість, коли світ постає не таким, яким він є насправді, а таким, яким його хочуть бачити. С. Пилипенко вмів перевести анекдотичний пуант у серйозну, навіть драматичну ситуацію, зі збереженням комічного ефекту (оповідання “Любовні пригоди”).

Тематика новелістики С. Пилипенка зосереджена навколо побутових, буденних проблем, позбавлена пафосу будівництва нового життя, епопейності чи монументальності. Навпаки, офіційна пафосність газетних кліше, так добре відома письменникові по редакторській роботі, іронічно знижується, пародіюється, як-от у творі “Безпрізвищний” (Оповідання ударника) (1932): “На суботники вирішили ми закликати організовану міську людність <...>. Уже другого дня кошалися тисячі робітників з індустріальних велетнів на численних коліях нашої вузлової станції і – нікуди правди діти! – крили нас без жалю найприкрішими словами за те, що покликати їх зуміли, а от достатньо струментів не настачили”.

Іноді новелістична композиція вибудовується на екстремальних ситуаціях, на моментах екзистенційного вибору (оповідання “Кара”). Никін стає вбивцею свого сина Григора, дізнавшись, що той пограбував рідного дядька Созона. Батько, “суворий, випростаний, сухий, як жердка”, будучи втіленням морального максималізму, не міг діяти інакше. Перетворившись на суцільне страждання, Никін переживає синів злочин як власний, тому не погоджується з вердиктом радянських суддів, мовляв, “небезпечний для трудящих елемент знищив”, бо насправді йшлося про інше – про втрату кровної дитини.

С. Пилипенко належить до прозаїків, майже непомітних у фабульній прозі 1920-х років. Його скромний доробок містить основні механізми експериментального сюжетотворення.

ЛЮБОВ ЯНОВСЬКА

Музично обдарована Любов Щербакова (30 липня 1861 р. – 1933 р.), відома як письменниця Любов Яновська, замолоду була змушена зробити життєвий вибір: або артистичне майбутнє (принц Ольденбурзький, відвідавши Полтавський інститут шляхетних панянок, запропонував обдарованій неабияким голосом студентці стипендію для навчання в будь-якій консерваторії світу), або література, що стала справжнім покликанням, компенсацією їй не зовсім вдалого заміжжя. Перші її твори були російськомовні (“Деньги старика Афанасия”, “Иванко”). Після драми-феєрії “Відьма” на фольклорному матеріалі, музику до якої написав М. Лисенко, Любов Яновська впродовж 1890 – 1895 рр. випробовувала свій талант у прозі, переважно в оповіданнях із народного життя, написаних за вимогами реалістичного письма та народницького світоуявлення, переосмислювала народнопоетичну творчість (“Розбійники”, “Солдат у пеклі”, “Михайлове чудо”, “Торба”, “Зарік куми Горпини” – інша назва “Зарік куми Тетяни” тощо). Вона не наважувалася їх друкувати, та й не завжди зустрічала сподівану підтримку. Деякі її твори мали наслідувальний характер. Принаймні оповідання “Як баба Лепестина карасіру [гасу – Ю. К.] добувала” (“Баба Бісмарк”) – пізніша назва “Як Лепестина карасіру – добувала” дублювало стилістику діалогії про бабу Палажку та бабу Параску І. Нечуя-Левицького. Оповідання “Дарочка” демонструвало сліди учнівства з Марка Вовчка, хоча в порівнянні з макабричною героїнею повісті “Інститутка” панночка в інтерпретації Любові Яновської постала вередливою дівчиною, найменші примхи якої притьмом виконувалися.



За сприяння М. Кононенка Любов Яновська дебютувала оповіданням “Злодійка Оксана” на сторінках журналу “Зоря” (1986. – Ч. 13–14). Головна героїня, зазнавши гіркого сирітського хліба, позбавлена перспективи на повноцінне людське життя, має на собі карб фатальності, проте намагається чинити спротив неприхильній до неї дійсності. Ставши покриткою, не маючи зла на Олексія, що насміявся з неї, Оксана вирішила утвердити себе як особистість у власній дитині. Можливо, вона сама винна в поглибленні власного безталання, спокусившись під час мамкування в Іллі Прокоповича на дитячу сорочку та шапочку, подаровану малому Микольці, якого щойно доглядала, для свого сина Трохимця, тому потрапила до острогу. У дидактичному оповіданні розкривається сутність євангельського принципу “не кради!”, строгим послідовником якого виявився священник та інші персонажі, на протигагу вчителів, котрий безуспішно силкувався виправдати жінку, з’ясувати мотиви її вчинку.

Так само приреченими на безвихідну ситуацію почуваються персонажі оповідання “Смерть Макарихи” (1900), позбавлені права навіть на смерть: убогий Макар Грабенко не може поховати свою дружину Тетяну, тому що потрібен дозвіл отця Ардаліона за умови, коли згорьований чоловік заплатить йому за обряд. Урешті герой змушений продати за безцінь телицю, лишаючи себе й осиротілих дітей без майбутньої годувальниці. Письменниця лише показала прірву деморалізації панівної російської православної церкви, яка

втратила шлях до Бога, властивості духовного подвижництва, але й цього було достатньо, щоб конфесійні ієрархи впізнали себе в дзеркалі її твору. Їхнє невдоволення докотилося до синоду, тому Любов Яновська 1905 р. не могла перевидати оповідання, про що її повідомляв цензор Борисов, хоча отримала дозвіл на передрук оповідань “Ідеальний батько” й “Олена”. Обидва твори порушували проблему етики, торкалися істотних сторін людського існування. Принаймні іронічна назва оповідання “Ідеальний батько” дає ключ до розуміння деградованого діда Петра Івановича з його подвійними життєвими стандартами. Успадкувавши епілептичну недугу, він передав її рідному синові, котрого намагається вирятувати, на відміну від інших синів-байстрют, обдарованих ним цією ж хворобою.

Персонажі багатьох творів письменниці перебувають під знаком фаталізму, що, наче зашморг, нависає, наприклад, над Микитою (“За високим тином”). Сирота, обікрадений із дозволу громади опікуном Кузьмою, спробує врятувати себе, звести хату, одружитися, але його жінка Одарка зраджує йому з коханцем, умирає дочка, гине син. Микита, лишившись з онукою, прагне відгородити її від лиховісного довкілля, учить її ненависті до світу, нарешті вирішує втопити себе й дитину. На щастя, їх урятував сусід Яків, що спонукало героя переглянути свої погляди на життя.

Іноді письменниця примушує персонажів пережити гостру кризу, аби побачити речі такими, якими вони є. Це властиво моральному максималісту, лісничому Гарасиму, котрий ревно оберігав панські угіддя, навіть синові не дозволив узяти деревину, щоб полагодити хату (“Лісничий”). Його шокувало, коли він побачив у панській кухні, “як палала його дубина”, усвідомивши, що то нищиться не лише його праця, а й “краса Бердиківщини”. Бунт лісничого цілком умотивований, як і протести проти абсурду буття Меланки, котра заперечувала світову неправду (“Сирота”), або Ївги, згорьованої через передчасну смерть дочки (“Горе”), або Ганни, що тяжко переживала каліцтво сина Івася – кару Божу (“Івась”).

Письменниця дотримувалася традиційної, реалістичної манери письма, іноді розбавленої романтичними нюансами. В образах знедолених, переважно селян, письменниця намагалася знайти індивідуальні риси характеру. Іноді вона зважувалася вийти за межі усталеної тематики, порушуючи, наприклад, ґендерну проблему, властиву жіночій прозі кінця XIX ст. Так в оповіданні “Два дні з життя” (1905), що має автобіографічну основу, розкрито конфлікт патріархального соціуму з тенденціями феміної емансипації: обдарована артистичними талантами Ганна Михайлівна наштотувалася на спротив чоловіка Миколи Івановича, тільки-но він почув про бажання дружини поїхати за кордон на навчання; це призвело до суїциду героїні.

Любов Яновська мимоволі полемізувала з поширеними уявленнями народницького та прихильного до соціалізму письменства, удаючись до прийомів деміфізації робітництва на прикладі образу підмайстра, електротехніка Івана Архиповича Саленка (“Серед темної ночі”). Перечитуючи газети, він дійшов висновку, що будь-яка партія, скільки б вона не жонглювала демагогічними гаслами, байдужа до трудящого. Тому герой, покладаючись на свій практичний розум, облаштовує життя своєї родини, скептично споглядає перебіг революції, яка немов би виборює йому права. Так само скептично він ставиться до маніфесту конституції, розуміючи, що народ завжди виживав самотужки, поза державою, вона ж ніколи про нього не дбала. Івану Архиповичу лише закортіло в тривожний час соціальних збурень погадати на картах власну і синову долі. Курйоз із зброєю, яку вилучив у Саленка родич, водночас городовик, так і не зробив із головного героя революційного діяча.

Особливе місце в прозі Любові Яновської посідають магіральні персонажі, відірвані життєвими обставинами від рідних берегів, нездатні пристати до інших, нових. Їхня екзистенційна драма полягає в ненастанному поневір'янні, у травмованій самосвідомості приречених бути чужими серед своїх, але ніколи не стати своїми серед чужих. Така хитка дорога випала Прісці Гусаковій з оповідання "Городянка" (1897 – 1900), безталанна доля якої типологічно схожа на долі жіночих персонажів повісті "Бурлачка" І. Нечуя-Левицького або роману "Повія" Панаса Мирного з тією різницею, що героїня Любові Яновської не знайшла собі чулого благодійника або не стала проституткою. Пріська розуміла безвихідь животіння в сільському замкненому колі, прагнула простору для реалізації амбітних інтенцій, дарма що мусила борстися в наймитському урбанізованому світі чи то в генеральші, чи то в гонористої пані Куракіної, чи то в розбещеного пана Рибалкіна. Підступно одурена родичами в одруженні з безвольним чоловіком-писарчуком, вона мала силу волі порвати з патріархальними звичаями. Її не влаштовувала інерція безцільного існування, властива матері та сестрі: "Хто та й чим віддячить їй за потрачені роки праці?... Тепер вона при здоров'ю, а через двадцять років буде нездатною нікуди ганчіркою. <...> Чи варто було родитися, чи й варто жити? Звичайно не варто!".

Письменниця оминає банальне протиставлення села й міста, бо принадний своїм позірним комфортом урбаністичний простір жахає холодом відчуження. Недарма "щільно позачинені віконниці та двері, залізні дахи, перемішаний з грязюкою навкруги сніг" нагадують Прісці "самих господарів тих будинків: кам'яні серця, як оті муровані стіни; холодний розум, як оті залізні дахи зимньою добою; також нечисті думки, прикриті гарними словами, – як ота глибока грязюка, припорошена білим непорочним снігом". Можливо, тому знедолена жінка намагалася бодай на мить забути своє поневір'яння в Палагеї Тихонівни серед тих, хто знаходив розраду в п'яних ігрищах. Визначальною інтригою в повісті стала проблема пошуків людської ідентичності, адже головна героїня, "блудна дочка", змушена була, утративши етноментальні основи буття, вернутися-таки додому важко хворою на сухоти, аби вмерти, лишивши свою дитину без майбутнього.

У доробку Любові Яновської зберігається низка великих рукописів, написаних у реалістичному стилі. У художньо-публіцистичній повісті "З щоденника" відтворено рефлексії інтелігентної дівчини Катрі, розчарованої царським маніфестом. Письменниця мала намір створити автобіографічний роман "Історія її серця", але написала лише першу частину про гімназійні роки. Сповнений суперечливими тенденціями після поразки революції 1905 р., політично заангажований роман "Гасло" був означений конфліктом модних соціалістичних та національних ідей. Роман "Дійсний господар" порушує проблему драматичної, іноді фатальної незбіжності людських намірів та результатів їхньої діяльності, унаочнену в образі дідича Василя Павловича Гробницького. Філантроп марно сподівався за допомогою новітньої техніки та гуманного режиму праці підвищити культуру хліборобства в тогочасних селян. Він зазнав краху, спродавши господарство за безцінь заможному, інтелектуально обмеженому Орендаренку.

Любов Яновська поступово наближалася до естетики нового конкретно-історичного напрямку, що поглиблювало напругу сецесійної вдачі письменниці. У повісті "Тайна нашої принцеси" висвітлена драма митця в споживацькому соціумі з патріархальними традиціями, яким музично обдарована Тетяна зважилася зробити виклик: "Я сама своєю душею відчуваю своє призначення, передбачаю ту красу, на яку я можу звестись у мистецтві". Воно стало для неї сенсом життя, спірітуалістичним одкровенням. Вона молилася "без слів"

на твори Л. Ван Бетховена, Рафаеля Санті, В. Шекспіра, “кожним атомом душі, серця, тіла” дякувала природі за те, що створила її здатною “відчувати всяку красу”. Дівчина переробила комірчину в запущеному поміщицькому саду на своєрідний храм, заповнивши його портретами композиторів, поетів, скульпторів. То був її таємний прихисток від утилітарного світу, від рідної, колись заможної родини, що після смерті батька переживала обвальний розпад, якого не могла зупинити лагідна мати, неспроможна вгамувати непорозуміння з дітьми. Тому не витримало її добре серце, не викликавши у них жалю. Кожен із них судомно шукав виходу з глухого кута безперспективного існування, покладаючись тільки на себе, тому асоціювався зі старим, давно недоглянутим садом, де “всяке дерево, і всякий кущ міг рости, як хотів, скільки хотів”. Утаємничена в дивосвіття мистецтва, ставлячи під сумнів логоцентричні схеми постренесансної доби, Тетяна схильна годинами спостерігати за жайворонком чи голубом у блакиті, але не годна сприйняти аероплан як штучний винахід раціоналізованої цивілізації.

Відсутність збіжності горизонтів між митцем і прагматичним соціумом, між принадами “мистецтва для мистецтва” та реаліями художньої дійсності стала лейтмотивом неопублікованої повісті “Барвінок”, переповненої настроями тогочасної жіночої прози та любовними інтригами, конфліктом між лібідозними поривами й сублімаційними осяннями. Подружжя – Марія Михайлівна й Антон Петрович – почувалося щасливим, доки в їхній родині не поселився художник Скоринський, який помітив малярський талант жінки, радив їй вчитися. Переїхавши до Риму, він запросив її до цього міста. Після важкого сімейного скандалу, Марія Михайлівна нарешті опинилася за кордоном, аби опанувати секрети живопису. Вродлива жінка спокусила Скоринського й набула собі ворога, не побажавши стати його коханкою, тому він помстився їй під час оцінювання її картини. Не витримавши його висміювань, тяжко переживаючи творчий провал, доведена до божевілья Марія Михайлівна помирає в лікарні. Присудом Скоринському звучать осудливі слова дочки художниці: “<...> Ти не вартий гілочки барвінку, і серед гімнів, що співатимуть тобі поборники чистої краси, завжди вчуватиметься божевільний регіт неньки”. Символ квітки має амбівалентне значення, стосується смерті й водночас вічної молодості, але другий семантичний компонент у творі звучить як гірка іронія. Любов Яновська попри прихильність до традиційного прозописьма порушила ті ж питання, що й Ольга Кобилянська, тому є підстави виявити типологічну схожість між героїнями в контексті раннього модернізму. На жаль, письменниця замовкла після 1916 р.

Отримано 2 червня 2019 р.

м. Київ