

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ЕДВАРД СТРІХА



Костя Буревія (2 серпня 1888 р. – 15 грудня 1934 р.; справжнє прізвище – Сопляков; псевдоніми Кость Соколовський, Варвара Жукова, Нахтенборенг) менше знають як есера, учасника антибільшовицьких повстань, арештанта чека. Він трохи відомий як опонент (“Європа чи Росія”) Миколи Хвильового під час Літературної дискусії 1925 – 1928 рр., автор низки російськомовних творів, роману “Хами” (уривки друкувалися в журналі “Червоний шлях”, 1925), театральних ревію для “Березоля” (“Опортунія”, “Чотири Чермерлени”), історичної драми “Полуботок” (1928), критичної праці “Три поети” (1931), представник футуристичного угруповання “СіМ” (Москва). Його віршове маскування під *Едварда Стріху* – футуриста, конструктивіста, частково “пролетпоета” – ніхто відразу не спромігся викрити.

З Костя Буревія був талановитий містифікатор.

Письменник зумисно поєднав як натяк на потенційний культурний діалог “хutorянське” прізвище з “елітарним” іменем. Принаймні Михайль Семенко повірив слову “працюючого Футуроруба в незайманих лісах української літератури” [2, 65], надаючи сторінки журналу “Нова генерація” (1927 – 1928) його одинадцятьом пародезам, де епатовано штампи “функціональної поезії”, агітаційного стилю не тільки тогочасного авангардизму. Провідному футуристу, певно, припав до смаку “Марш “Нової генерації”, у якому насправді пародійовано структуративно-деструкційні теоретичні штампи панфутуризму, що вже набили оскому сучасникам. Твір указує на абсурд непогамовної десеміації поетичного мовлення, коли одноманітне звуконаслідування “бан” перетворюється на пустельну позалітературну мету: “Це – // радіо-барабан / нас веде // на // інтер-бан!”. Михайль Семенко не помітив підступу в надісланій йому програмовій статті “Максимум вимагаємо – безліч дамо!”, як і свідомо ототожнених, заримованих “трактористів – футуристів”, іронічно названих “малоліфці голосні!” у вірші “Пейзанела” дотепного містифікатора. Він управно маскував свої справжні думки, коли запевняв, що йому “легко писати радіотези і радіопрозу”, як літати птахові, що від такого віршування читачеві буде достатньо “ясності в голові, легкості у голові” (Ю. Шерех). Насправді Едвард Стріха мав на увазі порожнечу панфутуристської риторики, котру вправно імітував. Його містифікації сприймаються як “гострі виступи проти політичної системи на Україні”, проти, за словами Ю. Шереха, “цілої советської пристосованської “романтичної” літератури того часу” [2, 252–253]. Промовистими в такому разі були вірші на кшталт “Рреволюції” (“Рреволюцію

// писати // трреба / З трьома рри-рри! / Щоб гуррикав // рревів // з ерреба / й рревли вітрри!) або “Партвівіска” (“Зробіть мені партквиток / Навдовжки – кілометр. / Навширшки – кілометр”), коли “партієць” Едвард Стріха перетворювався на культову постать авангардизму й “пролетлітератури” (між ними автор не знаходить істотної відмінності). На прикладі цього персонажа показано схеми протистояння радянського офіціозу літературі Розстріляного відродження (“Письменство він врятує / від Хвильового, // Тичин // і Рильських”), наведено поширені штампи революційного романтизму й футуризму, зокрема, безмежно розтягнену гіперболу більшовицької героїки: “Я одрубаю голову цю, / кладу на золотий піднос, / Підношу до Ідеї Всесвітньої революції / і говорю з паризьким проносом: / – Кохана! / На!” (“Танцюйте, читачі!”). Схожі викривальні тенденції притаманні й популярній темі індустріалізації (“Зустріч на перехресній станції”: “А наш експрес – / до Дніпрельстану: / Ту-ту!!!”), коли образна система адаптована до технічних новинок, а уявлення про науковий прогрес безцеремонно інтерферовано з природними інстинктами: “Тінь на тінь, // віти на віти – / електрифікація... / Очі – лампи з ліхтарів, / коси – пасма з димарів – / сексуалізація...” (“Пейзанела”).

Містифікатор тонко підмітив награне протистояння між футуристами й “динамістами-спіралістами”, коли в “Автобіографії” немовби солідаризувався із Семенком і Шкурупієм, називаючи їх “мої мандрівні”, і насміхався з В. Поліщука, не спроможного помітити Едварда Стріху. Для цього він, удаючись до поширеної в авангардистів гіперболи, змістив оптичну перспективу верх–низ, відводячи собі масштабний погляд “на шкапу”, уподібнену до моста, “з хмародряпу”, натомість “Поліщук на мене погляне / З точки зору комашні, – / Не побачить він нічого, / Лиш огні, // Огні, // Огні!”.

Викриття справжньої постаті автора-пародиста шокувало Михайля Семенка, тому він поспішив із некрологом “на смерть” неочікуваного й незручного витівника, котрий відповів йому пародійним віршем “Кошмаролізація”, де заява панфутуриста трактована як “сенсація” світового масштабу. Аналогічна ситуація сталася з В. Поліщуком та “динамістами-спіралістами”, коли віршові твори містифікатора з’явилися в поліщуківському альманасі “Авангард”, поглибили інтригу, показуючи справжню суть лівого мистецтва, самодискредитованого на службі комуністичній ідеології. На сторінках цього видання (1929. – № 3) була опублікована скандальна поема “Зозендропія”. Едвард Стріха перед цим звертався до образу містифікованої Зоце, зробивши його наскрізним у своєму віршуванні, глузуючи над клішуванням любовної лірики, коли фабула сердечних переживань перетворилася на симулякр з емблематичним знаком жінки. Містифікатор, відображаючи еротичні перевитрати авангардистів, які швидко стали банальними, іронічно звертається до Михайля Семенка, чи той відчуває “що-небудь”, коли епатаційний персонаж вірша “На хвилі 3000 метрів” цілує “коханку // свою / Золотую Зоце” “в зуби // в перса // etc.”. При написанні поеми “Зозендропія” автор застосував поширену авантюрну фабулу про вчинки пройдисвіта – містифікованого кар’єриста-дипкур’єра Юхима Стріху, ніби знаного в Парижі під псевдонімом Едварда Штрика, піаніста, завсідника тамтешніх салонів, коханця Жозефини – дочки мільйонера, звичайно, футуриста й водночас чекіста, прихованого від людського ока під “легендою” “Стрішинський”. Приголомшена “правдою” про його подвійну й підступну гру Жозефина вчиняє, за намовою Подлеціва, замах на нього, тому чекісти мають її розстріляти. Поема завершується щасливо: Юхим Стріха визволяє дівчину й одружується з нею.

Твір у дошкульній гротескній формі викривав справжній сенс червоного терору, міфізованого як революційними романтиками, так і футуристами (“Відпочива порепана рука... / Червоне сонце палить спину. / Не вільна лиш одна чека, – /

вона карає без упину”). Інтертекстуальний прийом “Шукаємо, допитуємо, не маєм відпочинку, / страждаємо, а ворогів тягаємо в “Вілла Роз” / і ставимо до стінки” був не так майстерною ремінісценцією епізодів новели “Я (Романтика)” Миколи Хвильового, як точним відтворенням садизму більшовицької дійсності. Споглядаючи параноїдальні аспекти соціальної й літературної дійсності, відмежовуючи її від справжніх, не сфальшованих реалій, автор наприкінці твору із сумом резюмував: “Повз мене // проходить життя, / повз мене ідуть батальйони. – / Скучно мені // бульйонно / до виття”. Та основне критичне вістря поеми спрямоване проти внутрішніх колізій укрліфу. Едвард Стріха в “Автоекзекуції” натякав на справжню суть “Зозендропії”, про яку дізнався Михайль Семенко “ціною зради одного з літературних перекинчиків”. На думку М. Сулими, тим “перекинчиком” міг бути вчорашній футурист М. Бажан, який став ваплітянином. Він названий Іваном в опублікованому на сторінках “Нової генерації” варіанті “Зозендропії”, написаному Михайлем Семенком та Гео Шкурупієм. А Біла, посилаючись на “Листування друзів”, тобто керівника Нової Генерації й К. Буревія, уважає, що поема була “підробкою” Михайля Семенка [6, 92], хоча сам текст (та інші твори) спростовує таке припущення. Принаймні Михайль Семенко не міг написати на себе пародію “Порнографіза”:

Зуве зеро	В ротале тане
моро	сік зуброно.
зиво	За келех – келех!
ковтало	(Аш два О)
в ро...	Кишмиш ми
Жане жабо,	Ґрон за Ґроно!
жарено жаб	Це юнь: зе – зе...
жуїро пах...	Це п'юнь за юнь!
Ха-ха!	Цім, цім, цувайль...
Хо-хо!	Куди, козе?
На	Нехай Михайль
килим	тебе кохайль
миллим	а я – Зозе!..
вино	
й	
град!	

Едвард Стріха у вірші “Кошмаролізація”, імітуючи обурення, досить точно визначив своє відмежування від Михайля Семенка: “У мене жона – Зозе, / і на цю роль, Семенко, / мені тебе не треба! / Ти набрехав в “листі” і в “некролозі”, / про смерть мою ти набрехав... / А нам давно не по дорозі”. Аналогічні акценти поставлені й у пародійованій “Зустрічі на перехресній станції”: містифікатор, полемізуючи з Семенком і “королем”, “переможцем Драконів” Шкурупієм, навмисне представленим у люмпенському образі (“Не підходьте до мене <...>, / бо // плюну // усім вам // в лице / у самісіньку пику / й // деструктую остаточно”), дозволив собі промовляти замість М. Бажана, звинувачувати панфутуристів у нерозумінні мистецтва (“Я – контроль, / ревізор вагонів мистецьких / і, братішки, вас добре всіх знаю: / Безневинні ви звірі – верблуди, / на фронті мистецтва – зайці...”). Едвард Стріха, якому належить знущальна лексема “хутурист” (від слова хутір), що дискредитувала футуризм, не дарував своїм опонентам полемічної безпорадності, удаючись на сторінках восьмої книги “Літературного ярмарку” до їхньої фразеології, насичуючи її знущальним пафосом: мовляв, для Семенка “настав осінній час”, натомість “Я – Едвард Стріха – поет, маляр і композитор – несу нові зразки лівої продукції, сміливі,

універсальні” [2, 93]. В “Автоекзекуції” Едвард Стріха розкрив справжнє призначення таких пародій – “винищувати в нашій літературі стріханство”, ототожене з модернізованим хуторянством. Містична постать пародиста мала генетичну основу літературної гри, властивої Г. Квітці-Основ’яненку або І. Франку, але українське письменство не знало “подібного сатиричного й самопародійного образу”, аналогічного Козьмі Прудкову (витвір О. Толстого та братів Жемчужникових) [1, 195] і водночас відмінного за ментальними ознаками. Кость Буревій вигадав блазнюватого *третього*, тобто дразливого посередника між автором і читачами, укладаючи в його уста викривальний для амбітної літературної пересічності діагноз: “Ті люди, що створили мене, Едварда Стріха, мали свої принципи; але мені вони призначили місію безпринципного поета, поета, що без особливих вагань перебігає з однієї літературної організації до другої й однаково ретельно пропагує протилежні літературні програми <...>”. Цей третій був прихильником справжньої поезії, відмінної від версифікаторських новогенераційних, “авангардівських” чи “пролетлітературних” потоків, які опрошували (прозаїзували) лірику до рівня віршованих формульних гасел та пласкої ілюстрації певних ідеологем або фактів “соціалістичного побуту”.

Екстравагантні твори Едварда Стріхи не були казусним моментом української поезії 1920-х років, радше закономірністю авангардизму, що ввійшов у глухий кут творчої еволюції. Після демістифікації автора з’ясувалася їх жанрова природа, текстуальне джерело, на яке той посилався. Вони виявилися дошкульними пародіями на віршування панфутуристів, “авангардівців”, майстерною, комічною гіпертрофією клішованої стилістики, образного ладу, версифікаційних принципів, композиційних структур, кон’юнктурних акцентів, словесних і синтаксичних недоладностей авангардистських, а також “пролетреалістичних” творів. Автор не мав на меті їх адекватне відтворення, що властиво стилізації. Він досяг сатирично-комічного ефекту, пропонуючи антижанр укрліфу (і “пролетпоезії”), глузуючи з авангардистської стильової манери, перетвореної на штамп формульних гасел більшовицької пропаганди, розкриваючи убогість “функціональної поезії”, антихудожню “політику партії в галузі художньої літератури”. Пародія, будучи двоплановою змістовою структурою, схильною поєднувати об’єкт зображення та художні засоби, указує на невідповідність авангардистського стилю й тематичного аспекту мовлення, коли вчувалися комісарські імперативи, що не мали нічого спільного з мистецтвом, за межі якого панфутуризм неухильно себе виводив.

Писав пародії на авангардистів не лише Едвард Стріха, згаданий у дотепній “Евентуальній обструкції” (“Перець”. – 1929. – № 20–21) Лева Достоя, шаржований персонаж якої просить читачів не лякатися його ексцентричних жестів, а-смыслових нагромаджень, алюзії на кімнату, подібну до “герундиві”, на “сімейне непорозуміння в стилі Жакоб”, бо “над живим об’єктом / з брауншвейзької ковбаси вилазить черва бойчукізму / пнеться поглянути останній номер “УЖ”а, / проблематичного, як життєпис Едварда Стріхи”. Лев Достой застосував епатажні прийоми Михайля Семенка, колажуючи лексеми з іншими позахудожніми знаками (“Голубизна §- – 888№№№“() ½ ¾ /// Льльльльоо-оа. Хлібзаготівлі. / Тістечка / попкатлепетл / пок”), з’ясовував у читача – хто він, цей ексцентричний персонаж, який учора частував інших “тістечками з кремом”. Після відповіді “Не знаю” була здійснена спроба його ідентифікації: “Людина /в ка / пелюсізкроликовоївовни??? / що ж, можливо, й так. / у правому оці / невеличке розширення судів”).

Аналогічні пародії та шаржі інших авторів з’явилися у виданні “Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури” (1927) в упорядкуванні В. Атаманюка. Так М. Кічура (“Платформа”), беручи на кпини художника В. Меллера, який поміняв Париж на театр “Березиль”,

довільно нанизував “індустріально-технічні” поняття (“Локомотив. / Локомотив. / Динаміка пропелера тощо”), перераховував панфутуристів, додаючи домислених персонажів (“Семенко, Савченко, Слісаренко, / Бажан, Ірчан, / Ковжун, Кажан, / Осел. Бовван. / А я? / Я – геній! / Я – Титан!”), завершуючи період алюзією на І. Северяніна: “Какой простор!”. Ексцентрична алогічна гра в слова завершується каскадом глосолалії: “Біла лялька. / Катафальк. / Катафалька. / Срібне злото / Іно-Віно / Кіно-фото / Фото-кіно. / Зад – заголене коліно. / <...> Цень-Цань. / Дрань. / Бо він не мій. / Бо він фес-моль”.

Пародисти доречно використовували засоби інструментування, якими надто перегравали футуристи на кшталт Гео Шкурупія. Його вірш “Машина” став об’єктом пародіювання Тараса Гедзя, стилізованого під скоромовку (“Макака і какао”):

Пив Макака какао	Макака – раком –
Пив Макака, какао-како –	Ку-ку-рі-ку-у
Макака в атаку –	Куд-куда-а
Кидь – не каву в какао,	Ках-ках-ках
А какао в каву.	Це поезія для робітника!
Пить Макака,	
А воно кака.	

Остап Очко (певно, Л. Первомайський або М. Тарнавський) на сторінках журналу “Молодняк” (1928. – № 4) спародіював скандальний вірш “Сім” Михайля Семенка, немовби перекладений англійською мовою Мек ді Фоном, ім’я та прізвище якого означають “перетелефонуйте мені”. О. Копровський, застосувавши можливості ехорими та логгрифа (“Спліноудьгування”), вдало пожартував над фонематичними прийомами Семенка й Шкурупія: “Заслінивсь до одчаю. / Чаю. / Семенка читати стану. / тану! / ану. / ну. / Позіхаю. / хаю. / аю. / ю. / Сплю”. З’явилася також пародія О. Метеорного (псевдонім О. Ведміцького) на “Кобзар” Михайля Семенка, де взято на кпини футуристичний лад збішовиченого Кобзаря, який “оголосив: “– Я – комуніст, / найправовірніший марксист”. Більшого абсурду вигадати неможливо. Попри всі домагання панфутуриста навести контакти з читачем, його поезофільми й каблепоєми “не уторопають селяни”, для котрих Т. Шевченко ототожнювався зі Святим Письмом. Н. Віннікова, досліджуючи літературні пародії на твори авангардистів, доходить висновку, що в них не лише викриваються речі, які полюбляли демонструвати футуристи, зокрема, деструкція форми, епатаж, алогічна мова тощо. Одні пародисти схвалювали експериментаторів, другі – застерігали від “хибних кроків”, треті – відверто висміювали “дрібні вади” укрліфу.

Містифікації й пародії в ліриці 1920-х років засвідчують не лише експериментаторську гру поетів, які виявляли тонкий смак слова, тому, мов рентгеном, висвітлювали мовні, стилістичні, стильові, тропічні неадаптованості у творах укрліфу. Сміхова культура містифікаторів і пародистів знімала з творчості відчуття страху й заборон, очищаючи пізній футуризм, що втратив креативний потенціал свого раннього етапу еволюції, від псевдохудожніх нашарувань, від кон’юнктурного запобігання перед більшовицьким режимом, унаслідок чого літературний простір заповнювали формульні віршовані вироби, повертала йому принципи кострубатого естетичного, пошуки свіжих зображально-виражальних форм. Така тенденція не лишилася поза увагою й апологетів авангардизму, які погоджуються, що на межі 1920-х – 1930-х років “залишилося справді менше “авангардного” в авангарді, бо змушені виступати рупором партії поети поступово зрікаються свого власного, індивідуального голосу” (О. Ільницький). Варто додати, що деперсоналізацію лірики запровадив ще

Т. Марінетті, а футуристи лише реалізували її, перетворюючи себе на знаряддя політичних маніпуляцій. Це ж стосується й “авангардівців” та “пролетпоетів”. Тому пародії на їхнє віршування, з якого зникла поезія, були закономірними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Стріха Е. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Нью-Йорк: Слово, 1955. – 268 с.



ВОЛОДИМИР БУЛАЄНКО

Колишній оточенець, фронтовик Володимир Булаєнко (8 серпня 1918 р. – 19 серпня 1944 р.), рушаючи вдруге на війну, лишив два рукописних зошити із проханням передати київським письменникам, якщо він не повернеться живим. Його лірика не мала мілітарної більшовицької риторики, поетичний простір із поруйнованими краєвидами часто поставав крізь призму народної образної системи, в епіцентрі якої перебувала згорьована мати: “Підводь, мати, коня, / Витри сльози – війна навколо”. Кінь символізує не тільки мужність та вірність, а й здатність тварини переносити померлого вершника в інший світ, бути медіатором між життям і смертю: “Якщо вб’ють – кінь прибжить, / Заірже під вікном у тебе”. Мати ціпеніє в молитовному чеканні (“Дрімляє в хаті каганець, / А мати б’є в кутку поклони”), не відаючи, що “орел крилатий / Упився кров’ю її сина”, набуває монументального вигляду на тлі лиховісного пейзажу: “В старенькій кожушині мати / Стоїть одна на роздорожжі, / Біля старого вітряка, / Збирає сльози у рукав”. Поет уже не міг дізнатися, як, за спогадами В. Крачковського – його брата, їхня мати побивалася над загибеллю свого первістка й через призов до війська ще малолітнього молодшого сина: “Ах, війна, війна, що ж ти наробила!..”.



В. Булаєнка бентежили фатальна приреченість України бути жертвою кривавого лихоліття, несправедливі контрасти дійсності, коли “Деся за морями радість, сміх, / А в нас журба, печаль і сльози”. Низка його віршів побудована на протиставленні українських реалій. Хоч би якими всесильними не були атрибути воєнних буднів із перехреченими “мечами гніву” й днем “на буланому коні”, котрий “шоломом небо підпирає”, вони не спроможні знищити села: “Вдягнули білі сорочки, / Підперши голови руками, / Сидять і журяться хатки / Під голубими рушниками”. Яскрава метафора засвідчує, на перший погляд, неадекватну реакцію хліборобського світу на деструктивне доквілля, але насправді утворює його всупереч найнесприятливішим обставинам. Автор не приховував свого резистансного спротиву (“Руді вітрила підняла, пливе...”). Наскрізний рефрен “Бо поки серце в нас живе, – / Нас не поставиш на коліна” засвідчує переконання нескореного за вдачею українця, свідомого, що “Колись історія назве / Наш час – народженням людини”. Такі твори суголосні повстанській ліриці, а не радянській версифікації. Підтвердженням може стати містичний вірш “Під тинном ніч стара сидить...”. “Тінь Сквороди”, явившись ліричному героєві, репрезентує не так філософа-інтроверта, як гнівного старозавітного персонажа, котрий “комусь рукою потрясає”: “Пророки ложні, –

каже він, – / Косноязичать по Україні!”. У добу катастрофічних випробувань поет гідно сприймав власну долю й долю своїх сучасників: “Якщо вмрем, на могилах у нас / Виростуть прапори і багнети”. Але не все так просто. У написаному 1 лютого 1944 р. пейзажному вірші “На землю прокляту стократ...”, насиченому експресіоністськими дисонансами, образ старого вітряка “під небом рідним і чужим” (ремнісценція Шевченкового вислову “на нашій не своїй землі”) перетікає в образ ліричного героя, який, із тривогою вдивляючись на схід, переповнюється суперечливими емоціями, передчуттями-натяками: “Отак і я, мов той вітряк, / Стою один під небосхилом / І жду зі сходу, рідна, мила, / Тебе, розгнівана сестра!”.

У невеликій творчій спадщині В. Булаєнка збереглися вірші любовно-медитативної тональності. Порівнюючи себе з розмаїтим довкіллям, моральний максималіст, наділений надто критичною самооцінкою й сумнівами (“Може я і не маю права / По землі ходити, шалений. / Ні дружини у мене, ні слави, / Ні віршів, ні дітей біля мене”), міркує над майбутнім звітом за прожиті літа: “<...> А в ворота мої ввійде осінь – / Тільки чим я її зустріну?”. Поет спростував занижене очікування власним передчасно обірваним життям. Означена світлою тональністю тонко сублімована любовна лірика В. Булаєнка не потьмарена воєнними буднями (“Недосяжна, ночами омріяна, / У теплушках, в бою, на часах, / Принеси мені небо під віями / І осінню печаль в косах”), випробовувана вірністю (“Коли шляхи снігами замело...”), актуалізована в юнацьких фантазіях, що не завжди збігаються з реаліями, інспірують ненастанні пошуки й сумніви: “А я тебе шукаю й досі, / Та чи знайду?”. Кілька недатованих віршів виносять сердечні переживання поза межі війни, проймають легкою печаллю першої розлуки (“Журавлі мене скоро покличуть...”, “За синє море, щербаті гори...”, “Нагадує, дражнить, тривожить...”), пожвавляють тропіку невишуканою предметною деталлю (“У товариша галстук позичу / І поїду на станцію знов”, “Часом в шумі і вирі людському / Я згадаю наше село, / Твій із зайчика сірий комір, / Карі очі і губ тепло”).

Попри невибагливу версифікацію, зосереджену переважно на двостопних, іноді – тристопних розмірах, точне-приблизне римування, В. Булаєнко зручно почувався в невимушеній метафоричності, що була рідкістю в радянському віршуванні з публіцистичним дискурсом, декларативним пафосом, невластивим ліриці поета. Його посмертна збірка з’явилася 1958 р.



МАРІЯ ГАЛИЧ

Дебютна новелістична книжка “Друкарка” (1927) Марії Галич (19 серпня 1901 р. – 22 січня 1974 р.) складалася із творів, написаних у різні роки, тому була нерівною в стильовому й тематичному аспектах. Видання викликало переважно негативні оцінки Б. Коваленка (“В порядку самокритики”, “Плутаними стежками”) й А. Ключчі (“За 1928 рік”). Перший автор висловив своє невдоволення рецензією Докії Гуменної, назвавши її “подобострастієм” тому, що критик помітила в письменниці “майстра тонкого психологічного малюнка”, хоч не сприйняла “солодкавості” оповідного психологізму (“Життя й революція”. – 1927. – № 7). На підставі ідейно-



тематичного аналізу рецензент спостерегла в книжці три групи наративів. До першої належали малоформатні афабульні етюди на селянську тематику з “імпресіоністичною символікою” (“Перстень”, “Убили”, “Небела”, “Хліба нема”), до другої – сюжетно-психологічні оповідання (“Обережна”, “До біржі”, “По дорозі”), до третьої – психологічні твори (“Друкарка”, “Наталя”). Вони разом становлять “цілісну картину, що, як мозаїка, складається з певних фрагментів, але при відсутності одного з них полотно буде здаватись незавершеним” [1, 187].

М. Галич тяжіє до фольклорної стихії. Осмислюючи трагічні події громадянської війни, письменниця висвітлювала фатальні події роду, який утравачав життєву перспективу внаслідок загибелі синів (“Перстень”, “Убили”). У катастрофі сім’ї, яку не годні компенсувати фантомні примари комуні, що поглинули молодих, дужих парубків, М. Галич досить глибоко розкрила невігоийний біль матері, котра шиє синові сорочку “мережками по полотні: удень червоними хрестами, вночі чорними шиє”, та батька, котрий лишився безпорадним у своєму горі: “Убили сина. Хату запалили...”.

Імпресіоністичні натяки вказують на абсурдну дійсність, що, маючи конкретно-історичні, подані тонкими штрихами характеристики, виходить за власні межі у фатальний простір метафізичної семантики. Про це свідчить не тільки знакова система вишивання із закодованою вітально-танатосною символікою. Принаймні мати своїм шиттям виконує магічний ритуал, що оберігав би її сина від небезпек, сприяв би поверненню додому, але зламана голка у фіналі новели передвіщає йому нагло обірване життя. Саме син власноруч обірвав родинну традицію, коли вніс в архетипний контекст чужорідний компонент – комуну, нашкрывавши її на амулеті, який викував матері з мідного п’ятака. Той перстень вже не міг виконувати сакральної функції оберєга, тому що був спрофанований словом “комуна”. Воно запамарочило голови багатьом сучасникам принайними перспективами соціальної справедливості в більшовицькому тлумаченні, які виявилися небезпечно ілюзорними. Мати бачить сина в снах на власному, а не усупільненому, безликому полі. Воно видається їй забур’яненним, на відміну від людських нив, де пишаються “хліба головаті”. Світ для матері втратив сенс, тільки-но вона почула кування зозулі, вичитавши в ньому інформацію про безповоротну втрату рідної дитини. Батькова фраза “Хату запалили...” вказує на руйнування одвічного родинного космосу.

Жертвою міленарних фантомів без “царів” та “панів” у більшовицькому розумінні став персонаж новели “Убили”. Його загибель, як у народних плачах, супроводжувалася стражданнями персоніфікованої природи, коли “сонце-баба перестала ковані роки кидати, упала навзнік під лісом, кричала: – “Уби-ли!”. Письменниця у своїх творах висловила сумнів про досяжність та виправданість мети соціальної справедливості, коли в ім’я “нової ери” щедро проливається людська кров, розпадається родина, обривається рід, тобто нищиться структура людського й національного космосу. Аналогічні пасмуги катастрофізму властиві лаконічному оповіданню “Хліба нема”, навіяні трагедією голоду, зумовленого більшовицькою продрозкладкою. Письменниця менше уваги звертала на зовнішні причини психічного та фізичного страждання Наталки Ворон, змушеної харчуватися буряками. Байдужість до горя конкретної людини продемонстрована на сходці, коли доведена до відчаю жінка, за порадою сусіда, поскаржилася односельцям на свою біду, але вони замість допомоги послали її делегатом на жіночу конференцію. Абсурдна ситуація відсутності горизонтів розуміння персонажів висвітлена одним штрихом – “у політичних акціях загубилась людина”, таким чином “окреслилося відчуження й алієнація людини за радянської влади” [1, 141]. Байдужість соціуму, який декларував себе захисником знедолених, розкрита в оповіданні “Небела”. Стара німічна жінка приречена самотинно доживати в напіврозваленій хижі. Хустка

“не то з латок, не то з дрібного листу”, подарована заміжною дочкою, котра поневірялася в злиднях, стала єдиною розрадою для матері. Письменниця констатувала, що безпросвітне “життя” сіроми, різнобічно зображене у творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, Б. Грінченка та інших письменників ХІХ ст., не змінилося з настанням радянської влади.

Безталанні героїні малої прози М. Галич були переважно маргіналами, які, потрапивши в місто, силкувалися вижити. Наприклад, господиня Валентина Вікторівна, шукаючи собі служницю, неодмінно зубожілу селянку, не робить з того особливої проблеми, адже “вся Катеринославщина у найми проситься” (“Обережна”). Настя покинула село, бо “землею тепер не проживеш”, заробляє собі гіркий хліб, продаючи цигарки (“По дорозі”). Але і в місті не кожному вдається знайти роботу, як Наталці Ворон, яка змушена гайнувати час на біржі праці, тому що її позбавили права навчатися у “виші”: мовляв, має брата-“бандита”, хоч насправді це не відповідало дійсності (“На біржі”).

На відміну від них Надія з оповідання (у формі щоденника) “Друкарка” вважається фаховою працівницею, але не має життєвого комфорту. Її поглинають “дні всі <...> якісь однакові”. Героїня відчуває, що мимоволі перетворюється на запрограмований механізм системи (“Ну, друкую. Щодня друкую на машині”), намагається збагнути своє безнадійне животіння, схиляється до думки, що її переслідує “уїдлиивий стан”, підсвідомий страх, перешкоджаючи професійній діяльності, яка забезпечувала б шматком хліба. Дівчина переймається співчуттям до подруги Олі, котру звільняють із роботи: “Чого вона тепер без посади варта?”. Самоаналіз спонукає Надію дійти висновку: “<...> фах і є найбільший її ворог”. Героїня у своїх спогадах або сновидіннях відчуває тремкий щем за світом природи, ніби за втраченим едемом, де “віє золоте жито. Стрункий сад злетів над широкими дорогами, так і лишився там”. Процес маргіналізації сягав критичних меж у будь-яких форматах, тому Наталя з однойменного оповідання не могла вже адаптуватися до сільського оточення, що здавалося їй монотонним, чужим, а селяни – інертними. Бажання дівчини “зацікавити їх чимось новим було подібно до напруження пасажира підіпхнути потяга, сидячи в вагоні, коли той довго не рушає”. Після смерті коханого Михайла вона сподівається повернутися до урбаністичного часопростору, поновити навчання в інституті.

Письменниця сприйняла свою першу книжку як етапну у власній творчій еволюції, прагнула “з’ясувати певний момент у житті, закріпити досвід, щоб іти далі”. Жіночі типи її оповідань переживають три стадії осмислення сенсу свого життя: “На першій вони відчувають самотність, ізолюваність від світу. На другій – усвідомлюють конфлікт з оточенням, суперечність власного бачення світу й реальності, що змушує їх аналізувати причини свого незадоволення. Відтак вони свідомо обирають подальшу життєву позицію” [2, 61]. Останній ступінь ствердження самодостатньої жінки спостерігаємо в психологічному оповіданні “Моя кар’єра” з однойменної збірки, у яку ввійшла й “Друкарка”. Героїня першого твору – знаменита співачка, улюблениця публіки й критики. Однак мета, яку вона досягла, виявляється ілюзорною, тому що приводить до знеособлення талановитої актриси. Ототожнювана то з Турандот (персонаж однойменної опери Дж. Пуччіні за п’єсою К. Гоцці), то з “відомою” кіноактрисою, співачка втратила власну ідентичність, перетворилася на низку масок, сприймаючи себе ошуканою на теренах сценічного мистецтва, яке обожнювала: “Мудрувалася, коли помітила в дзеркалі якусь чудну небувалу усмішку. Зовсім чужу усмішку на своєму обличчі.

Хто це? Де було?

– Яке нахабство! – за крок одступила назад.

Усмішка була тієї кіноартистки, що вчора бачила її на екрані.

Далі й інші риси прокидалися в дзеркалі. Не мої ламані брови, примхлива лінія уст, очі... – Не пізнавала себе.”

Пошуки душевної й екзистенційної ідентичності мисткині-жінки складають основу оповідання “Весною”. Молода художниця Ялина зазнала мук творчості через незавершене полотно “з часів останнього повстання на Україні”. Картині чогось бракувало, і причину її незавершеності дівчина шукала в позахудожніх сферах, у сердечних переживаннях. Вона аналізувала свої стосунки з Миколою – випускником ІНО, успішним фахівцем, котрий своєю вродою спочатку нагадував їй романтичного персонажа, хоча насправді був утилітаристом “не тільки з переконання (переконання міняють, як рукавички), а просто органічно”. Водночас Ялину відлякували його відверто патріархальні погляди на життя й жінку: “Хай працюєш в установі машиною, а вдома знаєш – у тебе голуба вітальня й голуба дружина”, яка вміє “гарно сервірувати стіл”. Не визнаючи любовних почуттів, він пропонував героїні руку й серце, обіцяючи, що не дасть упасти на майбутню дружину й порошинці, берегтиме, як найдорожчу картину. Несподівано для себе закохавшись у нього, дівчина по-новому переосмислює полотно, знаходить у ньому деталь, яка його пожвавлює. Ідеться про амбівалентний образ кози, який викликав одночасні асоціації і з сонцем, і з нечистим. Художниця то вносила, то знімала його з картини, вирішивши нарешті лишити на колишньому полі бою.

Звернення до фемінних типів у М. Галич, як і Варвари Чередниченко (“Жіночі оповідання”, 1925), пояснюється не тільки тим, що вона була жінкою, а й полемічним спростуванням фрейдизму. Авторка, зокрема, обстоювала думку про домінування свідомого в людській психіці, не погоджувалася з психоаналітичним трактуванням жінки як “неповноцінної” істоти, спростовувала своєю емансипантською поведінкою й творчістю уявлення письменників “Ланки”, ніби “у жінки один шлях – сім’я” (наприклад, В. Підмогильний уважав зразком художнього твору з “жіночого питання” “Люсьєну” Ж. Ромена). Навчаючись в Київському ІНО, письменниця дивувалася великій кількості студенток, які “виловлювали женихів”, тому організувала гурток громадських активісток. Вона разом з Агатою Турчинською й Маргаритою Сенгалевич була ініціаторкою створення “Жіночого альманаху”, присвяченого Ользі Кобилянській, що його “ланчани” іронічно називали “Віночком №2”. М. Галич продовжила традицію фемінної прози початку ХХ ст., створивши низку жіночих персонажів, що їх “можна вважати спробами самоусвідомлення себе самої” [1, 197], а також фрагментом експериментальної епіки 1920-х років, яка порушувала глибокі екзистенційні та психологічні проблеми своєї драматичної доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дмитренко В.* Літературний дискурс “Ланки”–МАРСу першої третини ХХ ст. – Луганськ: ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2009. – 280 с.
2. *Воронцова О.* Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації “Ланка”–МАРС: дисерт.... канд. філолог. наук. – Луганськ, 2003. – 161 с.



ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ

На ранніх п'єсах Григора (Григорія-Миколи) Лужницького (27 серпня 1903 р. – 3 березня 1990 р.) – поета, драматурга, театрального критика позначилася атмосфера літературного угруповання “Логоса”, оповита релігійним серпанком. Один із перших творів “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа” переповнений ремінісценціями Тетраєвангелія, алюзіями на французьку театралізацію сакральних фавул, німецькі “Оберамергауські страсті Христові”, польську канонічну й українську шкільну драму, культивовану Києво-Могилянського колегією (академією). Довкола центрального образу містерії на вісім картин (від в'їзду Ісуса Христа в Єрусалима до Розп'яття і Воскресіння) згруповані інші дійові особи (близько сорока) і події сакрального сенсу. Дотримуючись жанру масового видовища, що виникло на основі літургійного дійства, Г. Лужницький відтворив громіздку структуру, але не таку, як у французького драматурга XV ст. Арнуля Гребана (бутафорна “Містерія страстей Господніх” (1450) з 35-ма тисячами віршів й 393-ма персонажами тривала чотири дні, а “Містерію діянь Апостолів” з 494-ма акторами розігрували дев'ять днів).



С. Хороб виправдовує нагромадження сюжетних ліній твору Г. Лужницького, котрий дотримувався жанрових вимог містерії, містифікації як “способу художнього мислення” при інтерпретації чотирьох Євангелій, трактуванні “всепрощення вчителя й зради його учня”, дарма що це порушувало “композиційну стрункість (пропорційність картин, їх логічну послідовність)” [2, 261]. Композиційна перенавантаженість п'єси не зведена до несценічності завдяки монологам Ісуса Христа, насиченим енергетикою слова, інтелектуалізованого “діалогічного мовлення”, запровадженого в драматичних поемах Лесі Українки. У містерії, виповненій конфліктною напругою, перетікає “розмова-спокуса” між Юдою й Сатаною, Юдою й Ангелом (XIII ява, “Проповідь на горі”), де з психологічною достовірністю розкрита прагматична натура “зрадника”: він внутрішньо був готовим продати Вчителя за тридцять срібляків не для власного збагачення, а для влади над світом. “Вільний вибір” виявився ілюзорним. На відміну від Ф. Достоєвського (“Легенда про Великого Інквізитора”), який трактував Ісуса Христа поза комунікативним полем із грішним світом, Син Божий в інтерпретації Г. Лужницького, за спостереженням Л. Рудницького (“Драматургія Григора Лужницького”), спілкується з довіллям, що, на думку критика, було новаторським кроком драматурга (ЗНТШ. – Т. ССХХІV. – Л., 1992). Хоча до такого прийому зверталися Леся Українка (“Одержима”). Вона раніше порушила східнохристиянські канони, єзуїтські шкільні драми, які не дозволяли постаті Ісуса Христа “прибирати будь-чого людського” [3, 68]. Л. Рудницький, убачаючи інтертекстуальні сліди євангелістів у містерії “Голгота...”, припускав, що її автор “свого <...> нічого не додав”. Практика цитатної літератури, яку мав на увазі критик, осмислюватиметься наприкінці ХХ ст. Г. Лужницький, виконуючи роль “скриптора”, передбачив її, тому “не назвав себе автором, а тільки перекладачем”. Драматург не лише поєднував традицію й модернізм, а й мимоволі прокреслював постмодерністські інтенції. Поставлена у львівському театрі “Заграва” В. Блаватського мала сценічний успіх, дарма що глядач до вистави не був підготовлений. Режисер виконував роль Ісуса Христа. Г. Лужницький пізніше, 1950 р. зробив другу редакцію містерії. Попри незначні коригування деяких сцен і образів, наприклад, Юди, головна ідейно-

дидактична настанова твору лишилася незмінною, як і схематизм образів Ісуса Христа й Юди, ілюстративність євангельського тексту.

П'єсу "Посол до Бога" вважають історичним фактомонтажем (С. Хороб), зумовленим тематичною проблемою й ідейно-естетичною концепцією художнього моделювання переломної історичної ситуації на межі відповідального екзистенційного вибору під час Берестейської унії. Автор відійшов від версії традиційного штучного протистояння православного й католицького віровчень для аргументації закономірного формування Української помісної церкви (унія), що стала головним героєм твору, здатним протидіяти польській та московській експансіям. Її доля за екстремальних умов у творі Г. Лужницького набуває сенсу драматичного сюжетотворення з експресіоністськими ознаками. Кардинал Йосафат Кунцевич, єпископ Української греко-католицької церкви, архієпископ Полоцький (з 1618), засновник чернечого ордену Василіян стає репрезентантом Символу Віри. Автор уник посилань на реалії, пов'язані з конфліктами апологета унії з православ'ям, зокрема його сутички з ієрархами Києво-Печерської лаври (1614), фізичною розправою, що вчинили над ним православні віряни Могилева (1623), яких переслідували католики. Натомість персонаж утілює волю єднання непримиренно антитетичних конфесій. Першорядне значення в п'єсі має містичний образ Всевишнього – "вселюдський дух", "абсолют християнського віровчення" (С. Хороб), довкола якого згруповані інші персонажі – Папа Римський Урбан VIII, архієпископ Йосафат Кунцевич, Мелетій Смотрицький, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, гетьман литовський Лев Сапега, король Жигмонт III та інші дійові особи – від отців-василіян і простих священників до вірян, реальних і домислених. У п'єсі, як і в інших історико-релігійних творах Г. Лужницького, де "важко говорити про наявність <...> індивідуальних характерів", акцентовано "на таких інтелектуальних засадах, як свідомість, віра, моральна несхитність, пам'ять минувшини, патріотизм, національна самоцінність тощо" [2, 274]. Автор наголошував на основній причині національної катастрофи XVII ст., що полягала в тогочасних непримиренних релігійних полеміках, які фатально розкололи українство. Ділити Бога на "католицького" й "православного" – гріх, або, на думку Мелетія Смотрицького: "Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так, як православні українці в кожному католицькому священникові бачить єзуїта, так католики-українці в кожному православному бачать москвина". Драматург шукав виходу з небезпечної ситуації, що окреслилася в ті роки. На думку митця, конфлікт інтерпретацій потребує не протиставлення, а зіставлення поглядів й переконань, аби на їх перетині знаходити шлях до істини Всевишнього. На такій герменевтичній основі мала будуватися Українська помісна церква, щоб поширювати благодать на вірян. Напружена дія п'єси, зібрана в тугий конфліктний вузол, перетікає в річище інтертекстуальних діалогів і монологів, насичених документальним матеріалом, де "персонажі виявляють не так розходження й протиріччя в ідеї християнського віровчення, як трагічні суперечності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й унезалежнення Української помісної церкви" [3, 75–76]. Перевага фактажу, агональних аргументацій "за" і "проти" витворює перебіг напруженої полеміки, вербальні перевитрати якої гальмують динаміку сценічного зображення. Мозаїчний фактомонтаж, не порушуючи послідовності дії, її градації, увиразнює концепцію істини, відкритої для кожного з них у постійному наближенні до неї.

Історико-релігійна драма "Ой зійшла зоря над Почаєвом" на три картини-дії з народнопісенними епіграфами ("Ой зійшла зоря вечорова, над Почаєвом стала", "Ой рятуй, рятуй, Божая Мати, монастир загибає", "Матері Божій Почаївській поклін всі віддаймо") має виразну композиційну тяглість, послідовно

концентруючись на подіях захисту українських земель від агресивних зайд – монголо-татарів (1193), турків (1675), москалів (1831). Кожен епізод минувшини вкладається у відповідну картину-дію, що має окрему напружену сюжетну колізію фізичного й метафізичного світів. Фабульні локуси, викладені в логічну послідовність, пронизуючи століття, концентруються на образі Матері Божої Почаївської, власне чудотворної ікони, написаної у візантійському стилі (Пресвята Діва з Богодитиною на правій руці), шанованої не тільки православними, а й католицькими й уніатськими вірянами. Довкола цієї центральної постаті згруповані дійові особи, містичні й земні аспекти існування, що сприяло використанню в п'єсі “як образів реальних чи їх варіативних комбінацій (зумовлених все-таки історичною конкретикою), так і образів, <...> відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух” [3, 76–77]. Символічне подвоєння дійсності дозволяє за видимою, позірною оболонкою реалій бачити онтологічну сутність трансцендентного часопростору. Аналогічна конструкція властива й драмі “Сестра-воротарка”, в основу якої покладена фабула середньовічної легенди про Марію-покровительку.

У релігійно-християнських п'єсах Г. Лужницького першорядне значення відведено аристократичному духу, що, на думку Стефанії Андрусів, могло з'явитися від впливом концепції В. Липинського, відлуння філософських поглядів від Ф. Ніцше до Х. Ортеги-і-Гасета [1, 172]. Міркування дослідниці підтверджують історичні драми письменника. Ю. Шкрумеляк, рецензуючи стилізовану під народний епос “Думу про Нечая”, що складається із чотирьох історичних картин, виявив у ній заакцентовану онтологічну проблему українського світу – “бути чи не бути!”, головний герой, “рішається на те останнє, <...> гине” (“Новий час”, – 1936. – Ч. 2). Трагічний фінал персонажа на межі засвідчував остаточний екзистенційний вибір, що постає після внутрішніх небезболісних вагань. У цій п'єсі, що властиво й іншим драмам Г. Лужницького, “зовнішня дія, що розгортається по спадаючій, <...> спрямована у п'тьму, що загрожує людині загибеллю, а внутрішня, градаційна дія (спротив совісті чи очищення її) – до світла, загального воскресіння, віри” [3, 277]. На літературних теренах першорядне значення для Г. Лужницького, який умів тонко передати колорит минувшини, мало не “історичний характер”, а “цілісна ідея – рушій дії дії і конфлікту”, що позначається на еволюції пасіонарного персонажа. Внутрішня напруга сюжетних ліній і дійових осіб властива п'єсам “Січковий суд (Олексій Попович)”, “Лицарі ночі”, “Іван Мазепа”, інсценізаціям “Камо грядеши?”, “Мотря”, де спостерігається ревізія козацької теми в українській літературі. С. Хороб ідентифікує релігійно-християнські драми Г. Лужницького “драмою ідей”, коли “під зовнішньою “оболонкою” історичної, релігійної, житейської конкретики” приховано “глибокий роздум над внутрішньою суттю помічених явищ”, постають “зразки “літератури-історії” або “літератури-теософії”, зверненої як до минувшини, трансцендентних уявлень, архетипів національного мислення”, так і до історично зумовленого “сьогоднішнього життя” [2, 89–90]. Християнський дискурс завжди визначав основи образної системи художнього мислення Г. Лужницького [3, 275].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – 410 с.
3. Хороб С. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі. – Івано-Франківськ, Нова Зоря, 2008. – 192 с.

Отримано 14 червня 2019 р.

м. Київ