

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,

