

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.