

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...”), пожвавлюють 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 напіврозваленої 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, ізольованість 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.

