

Літературні силуети

Юрій Ковалів

МИХАЙЛО ЯЛОВИЙ

Творча спадщина футуриста, а потім ваплітянина М. Ялового (псевдоніми Михайло Красний, Юліан Шпол; 5 червня 1895 р. – 3 листопада 1937 р.) невелика за обсягом. Крім футуристичної поетичної збірки “Верхи” (1923), кількох малоформатних творів (“Червоний перстень”, “Три зради”, “Веселий швець Сябро”), її репрезентує химерний роман “Золоті лисенята” (1927), переповнений



експериментальною стихією. Автор переосмислював традицію імпресіонізму М. Коцюбинського, М. Хвильового, особливо Г. Михайличенка, що набула властивостей орнаментальної прози 1920-х років, альтернативної фабульній. У романі помітні сліди різних стильових тенденцій (від романтизму й неоромантизму до футуризму), концептуальні моделі психоаналізу, прийоми “поточу свідомості”. Критика мала рацію, сприймаючи роман “Золоті лисенята” за формалістичний, з елементами одивнення тропів, персоніфікацій, теоретичних коментарів, із прийомами деавтоматизації рецептивних актів. Нечітко прописані сюжетні лінії розгортаються поза часом у площині сьогоденного тут-і-тепер. Заглиблений асоціативний ланцюг переживань, міркувань, погонь, замахів, перестрілок, подій не має жодного завершення і значення, “класична” інтрига несподівано обривається. Автор не приховував свого нехтування традиційними фіналами-консонансами, натомість бравував ефектом “оголення прийому”, одивнення.

У структурно-смысловому просторі роману актуалізовано ігрові “діалогічні наративні монологи”, але без спроб досягнення збіжності горизонтів розуміння з реальним читачем, загострено відмінності сприймання світу автора і реципієнта: “Можливо, декому не це просто смішно. Але сміх ніколи не був резонною відповіддю на резонні запитання”. Іноді автор схильний до вердиктів, що не визнають спростувань: “<...> хай нікому не западе в голову думка, що я тут маю на увазі показати своїх героїв в найогиднішому, ефектному освітленні”. Оксана Філатова спостерегла “іронічний Я-“голос” розповідача”, який “формує ілюзію цілковитої реальності наративної історії”, сповненої карколомних пригод, небезпечної подорожі в пошуках партизанського загону, знайомства з дівчиною, яку після тілесного зближення наратор запідозрив у провокаторстві, арешту і втечі від розстрілу, лікування від тифу, повернення й зустрічі з Кіркою тощо. Водночас у творі присутній автор-оповідач, який, удаючись до детективно-пригодницької стилістики, згадує конспіративну діяльність партії, провал нелегальної друкарні, пошуки зрадника, виявлення провокатора і т. п. Перебуваючи поза текстом, він – анонімний хронікер – постійно втручається в його структури, “демонстративно декларує позицію всезнання і всюдисущості в моделюванні художнього світу героїв, тобто – наративну компетентність” [5, 295].

Виявляється, у романі відсутній чіткий наратор, він амбівалентний, ця “двоїстість” постійно розгалужується. Спочатку у структуруванні тексту беруть участь автор-оповідач і автор-розповідач, згодом з’ясовується, що “голос” першого оповідача – нібито розстріляного Озона – належить Петляю, якому вдалося врятуватися, а “голос” “нещасного Івана” (другий протагоніст-оповідач) належить двадцятивосьмилітньому письменнику. Аналізуючи заплутану, одивнену наративну ситуацію, О. Філатова, посилаючись на спостереження Ю. Лотмана, радить розрізняти “я”-займенник від “я”-власного імені. До цього спонукає М. Яловий в епізоді про недугу, героєм якого, за зізнанням письменника, “був я сам”, будучи безпосереднім свідком вигаданих подій, одночасно входячи у світ історії, стаючи одним із його персонажів, що перебирають на себе зумисне заплутану оповідь-розповідь. На підставі порушення наративної послідовності, спрямованого на розігрування читача, “майже неможливо з’ясувати питання “хто бачить?”, “хто говорить?” у художньому тексті, а відтак – ідентифікувати “того, хто говорить” і “того, хто знає” [5, 304].

Непроясненість оповідача-розповідача позначена на його суперечливій риторичній, позбавленій цілісної логічної послідовності, насиченій дистанціюванням від патетики соціокультурної дійсності, пародіюванням різностильових дискурсів – від лірично-філософських рефлексій (“<...> бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – за вічність”), еротичних таємностей, знецінених утилітарною цивілізацією, соціалістичним побутом (“О литко, литко! Дівоча, жіноча, – виставлена тепер напоказ кожному дурникові на вулицях сучасного міста, <...> так несподівано усупільнена, – стала бездарною прозою!”), скепсису, як у міркуваннях про “бентежну істоту” (людину), жалкуючи, що на світі відсутня “хоч одна засушена мумія”, що при спогляданні цієї людини “прошамкала б свого простого, але багатозначного “ех”!”. У такому контексті закономірними видаються несподівані, глузливі пасажі: “Я ніколи не збагну того дивовижного факту, як могла ти в безмежних преріях свого жіночого серця пасти цілі табуни організаторського генія?”.

У плутану сюжетну основу роману покладено події революційного запілля (підпілля), але партія – лише згадана, емблематична, її члени (Озон, Мем, Кірка, Мавка, Мандибула) функціонують автономно. Кожен із них наділений скупю, іронічною характеристикою. Кірка репрезентує жінку, переповнену вітальною енергією розкутого лібідо, тому її важко спинити, хоч вона часто ставала “жертвою власної несвідомості”. Деякі персонажі подані через сприйняття інших, зокрема Мема, якого “збивала з пантелику” поведінка Мавки, її “якась фізична відраза до нього, що виявилася в той момент на ліжку, у перший день їхньої зустрічі”.

Усі герої перейняті “химерною відданістю химерним ідеям”, конспірації, охоплені внутрішніми інтригами, безплідними дискусіями на зразок: чи може бути селянство рушійною силою? чому програма для партії, а не навпаки? що таке революція? чи варто задля неї лишати родину та роздати майно, як мовиться в Євангелії? тощо. Такою була, зокрема, схоластична суперечка між Мавкою і Мемом. Мавка, споглядаючи своїх товаришів, доходить висновку, що вони “спливають соками у вузькому колі одірваних од життя мрійників”. Недарма у творі неодноразово наведено алюзії на “премудрого гідальго Дон Кіхота з Ламанчі”, з яким, зокрема, порівняно “товариша Мандибулу” (він, на відміну від сервантівського героя, захопленого “двома дамами серця”, “належав лише одній дамі – революції”). Персонажі, зображені за стереотипами партійного міфизування, мають обов’язково бути сублімованими аскетами, наче товариш Мандибула – фанат “запільної роботи”, наділений загостреним чуттям відповідальності: воно полягало в тому, що він, як іронізує автор, “всі втиснені йому в голову думки брав за свої”. Такі психотипи насправді руйнують власне розмаїте Я для ідейних

фантомів, виявляють своє безсилля перед неминучістю долі, з приводу чого в романі з'явилося награне патетично-саркастичне звернення: “<...> бо – горе вам, великі й малі, бідні й багаті, і тобі горе, аскете, хоч ти й надів на себе ковпак революціонера!”.

Складається враження, що поліамбівалентний автор не просто глузував, а із задоволенням пародіював метушню революціонерів, що маскувалися за принадними гаслами, імітували боротьбу з режимом, знадчували інших фантомами світлого майбутнього, а насправді не могли з'ясувати своє ество, були глибоко нещасними людьми, роз'єднаними навіть у своїй партії, приреченими на зради, провали, невдалі замаху, арешти. Такий психотип уже з'явився в прозі В. Винниченка, нажахавши революціонерів, змусив їх упізнавати себе справжніми у дзеркалі експериментальної прози. М. Яловий, очевидно, дотримувався аналогічних поглядів. Тому він удався до гротескного прийому, заявляючи, що в містечку панують не червоні, білі чи зелені, а миршавий кіт і пришелепкуватий сторож, а владу символізує поржавілий уламок самоварної труби. У такому контексті теоретична студія “Звідки ми прийшли і куди йдемо?” товариша Мандибули позбавлена сенсу, не кажучи вже про плагіат із “Маніфесту комуністичної партії”. Пародіюючи словесні вправи-покручі заідеологізованих персонажів, автор не приховує іронічного ставлення до їхньої неадекватної життєвим реаліям та людській сутності вдачі, бо, живучи “в добу великих метаморфоз”, “усе, що попадається їм на очі, вони, закомплексовані на гіперболах, називали не інакше, як великим”.

Небезпідставно вся ота партійна й любовна метушня викликає асоціації з театром, схильним перекручувати події в тиглі “мистецьких перетворень”, трансформованих у вставну новелу-казку про Курочку рябу, у якої лисичка викрала яйце, сподіваючись вивести лисенят. Воно було золотим, і з нього явилася “дівчина з синіми очима і русою косою”, наділена двома душами – “одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасті”. Приречена на амбівалентність, вражена нещирістю, дівчина довго поневірятиметься світами, поєднуючи в собі “дух святий над головою божої матері” та внутрішню вбогу матерію, тому “всі за нею ганятимуться, та ніколи не впіймають”. У динамічній, стислій вставній новелі-казці, наведеній у листі наділеної хистом “художнього слова” Мавки до Мема, якого вона називає “малим хлоп'ям”, міститься ключ декодування роману. Вкладаючи в її уста стереотипні слова зачину й завершення казки, створюючи ілюзію усної оповіді, автор “якісно змінює традиційну фабулу” [2, 158]. Новелістичний пуант обірвано не так радістю фольклорних діда й баби, як утомою Мема, тому Мавка змушена, самокритично поцінуючи власну оповідь, зізнатися: “Ну, одним словом, народилася я... Чи ти може недовірливо посміхаєшся з цього?..”.

Дивна інформація героїні не лише засвідчувала роздвоєння свідомості персонажів, а й душевні драми, що пережив Мем: “В уяві мені промайнули золоті лисенята. Вони таки, справді, тепер випорснули разом із сонцем, але були бліді і не такі цікаві, як тоді, коли я в мріях збирався розп'ясти себе на хресті вигаданого кохання. Різьблений мармур і голуба пісня десь ледве згадувалася, як вичитані колись і вже напівзабуті образи”. Троп золотих лисенят актуалізовано “в художній структурі роману на різних етапах розвитку сюжету”, попри те що вставна новела-казка зберігає свою “змістову й естетичну самостійність” [2, 161]. Вона, викликаючи асоціації з давніми китайськими, зокрема танськими, новелами про лисів-перевертнів, позбавлених лиховісних характеристик, драматизує роман, сприймається “не як утілення казкових персонажів-трікстерів, а як метонімічний означник таємниці буття” [2, 158]. Трактуння цього симфоричного образу залишено на розсуд читача, зануреного в густу екстравагантно метафоричну речовину роману.

Споглядання символіки сакрального знання світу зумовлювало в автора (героя) філософічні настрої, прояснені у хвилину осяянь: “Хіба ж і я з своєю мукою, і всі ми з великою тривогою не є тільки золоті лисенята?.. Адже наш вік – одна бентежна мить! А наше життя – тільки тремтливий і химерний відсвіт!..”.

Відчуття часу набуває різної протяжності та ущільненості, залежно від того, наскільки змістовно він наповнений, тому “бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – як вічність”. Перед метафізичними цінностями, збагаченими антропологічною сутністю людського буття, усі революційні та еротичні ігри здаються дрібними забавками марного світу. Декодуючи образ “золотих лисенят” у прикінцевому, тринадцятому, розділі, прозаїк сконцентрував “сутність авторського задуму, і відтак одну з художніх ідей роману – про химерність і миттєвість життя, його швидкоплинність” [1, 168]. М. Яловий “зумисне моделює відверто алогічну нарративну ситуацію”, обіцяючи не дозволити собі “легковажно жартувати з нервами читача” [5, 302].

Трансформація фольклорного інтертексту екстрапольована на амбівалентну свідомість персонажів у світі абсурду, де відсутні явища гармонії та здорового глузду, на чому наполягала українська класика. М. Яловий епатував поширені образи сивого селянина-бороданя “в позі нудного Зевса” або молодиці, схиленої “обвислими грудьми” на тин. Тому реалії народного буття не відповідають народницьким уявленням про українців, що породжують в письменстві “грандіозні перспективи”, “бо ж яка після цього інша в світі література, крім української, має такі безсумнівні шанси заснувати своє увічнення в майбутньому на вдячній базі співочо-музичних талантів свого народу?”. Здається, на таке питання напрошується безальтернативна, уже готова авторська відповідь: “Жадна!”.

Як і у творах В. Винниченка, персонажі роману “Золоті лисенята” бавляться не тільки в підпільну діяльність, а й поглинуті сексуальними проблемами. Вони властиві окремим епізодам, коли Надька або Шурка цілує партійця на солоній, і заплутаним сюжетним лініям “вільного кохання”, що було предметом гострих дискусій серед революціонерів: Кірка любить Озона, а живе з Мандибулою, Мавка любить Мема, а живе з Озоном. Автор застосував прийом літературної пастки, що стала “визначальною” в романі, спонукаючи читача до мимовільного ототожнення персонажів, а потім – несподіваного з’ясування їх “окремішності у прикінцевому епізоді” [3, 8].

Автор глузує також із фольклорно-романтичних штампів кохання (“Встань! бо любов моя дужча за мене. І, коли треба, вийми моє серце з грудей; і я, розтерзана, умру голубою піснею на вустах про золоту любов мою до тебе, мій коханий!”), з любовних трикутників. Оповідач роману, подумки співаючи оди Кірці в душі традиційних любовних жанрів (з місяцем, зорями, сонцем, вітром), не може їх озвучити, тому що жінка в цей час зайнята собою, розповідає щось своє, далеке від емоційних сплесків її прихильника. Наратор, не маючи змоги поспілкуватися з нею, виходячи на широке узагальнення переживань закоханих, мусив обмежитися сухим коментарем про ймовірні варіанти любовної історії: або “бездыханнеє тіло”, або “затишок нудного гнізда”. Третій варіант, що “випадає на долю тільки дуже щасливих”, сформульовано через натяк, іронічний жест: “Врешті, не з’ясовано ще докладно, чим він кінчається, бо, як правило, в таких випадках люди бувають дуже нещирі і ховають од зовнішнього світу усі свої кінці”.

Розповідач, коли Кірка познайомила його зі своїм чоловіком та Мандибулою, нарешті збагнув, що нічого незвичайного в їхніх стосунках не було, крім відомої персонажам любовної гри. Тому він, не приховуючи іронії, усвідомив стрімке руйнування ідеалізованого образу (“Це ж у ній мала забриніти повнозвучна арфа!”): “Я дивився і не вірив їй, не вірив собі і нікому не вірив”. Розповідач

був приречений пережити момент “ошалілої істерики”, аби спала платонічна полуда з його очей, розкрити весь трагікомізм, коли “повнозвучна арфа” – виплід його фантазії – “вже луснула”, “розпалася так, як розпадається на череп’я звичайна собі... розгепана макітра”. Деідеалізація жінки відбувається в чоловічій свідомості, у розумінні, що вона (жінка) не мадонна, а радше “трагічне втілення всього нашого лихоліття, бездоріжжя, одчаю, разом же – болючих, кусливих, безпомічних борсань”. Несподівана розв’язка любовного роману насправді закономірна, але й водночас пародійна, що спонукає Оксану Сирадоєву трактувати твір як любовний кітч (треш, кемп), адже в глузливому тоні стилізовано високо-патетичний стиль клішованих любовних фабул, і це викликає враження “стьобу” бодай на прикладі тандему Мандибула-Кірка, коли чоловік постає фемінізованим типом, а жінка – мускулінізованою (гендерний кітч) [4]. Аналогічний прийом спостерігається і з партійною, запільною діяльністю персонажів, що викликає думку про революційний кітч, а весь роман набуває сенсу літературного кітчу.

Сюжетні лінії твору розгортаються не лише на зовнішньому рівні, а й на семантичному, заглиблюючись у колізії прихованих конотацій, пов’язаних передусім із його назвою, що має сенс багатозначної інтриги. Автор одного разу вбачав у золотих лисенятах сонячні промені, що “побіжать, блимкаючи листям і травою”, іншого – “цілу жменю дрібної сліпучої тирси”, але щоразу трактує їх у солярному значенні. Вони, схильні змінювати свої форми, сконцентрувалися у “велике замкнене коло”, що “заховало в собі свої кінці”, особливу мить, що зникла в безмежжі вічності, поступаючись перед іншою, приреченою до такого ж зникнення.

М. Яловий запропонував синтетичний твір, у якому поєднано пародійовані ознаки політичного, авантюрного, кримінального та любовного романів. У ньому домінує філософічна настанова екзистенційного й онтологічного сенсу. Невипадково письменник порушив проблему ідентичності романного мислення, часто схильного загравати з читачем, тягти “у розпалі кохання під кручі у вир”, а не до сутності життя, тому мусить стати “прологом” до цього життя і смерті, виражати народну душу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Бровко О.* Новела в структурі української прози: модифікації та функції. – Луганськ: Вид. ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.
3. *Жигун С.* Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози 10 – 20-х років ХХ ст.): автореф. ... канд. філог. наук. – Київ, 2009. – 20 с.
4. *Сирадоєва О.* Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського, Юліана Шпола в українській експериментальній прозі 20-х років ХХ століття: дис. ... канд. філолог. наук. – Київ, 2001. – 19 с.
5. *Філатова О.* Український роман 20 – 30-х років: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Гліон, 2010. – 485 с.



НАТАЛЯ ЛІВИЦЬКА-ХОЛОДНА

Наталья Лівницька-Холодна (псевдонім Волошка; 15 червня 1902 р. – 28 квітня 2005 р.) була досить колоритною, незалежною постаттю в колі “Празької школи”. Її лірика, маючи спільні риси з творчим доробком “варшав’ян” і “пражан”, несла в собі неповторні ідіографічні характеристики, що неминуче позначилися на трактуванні історіософських концептів, надаючи їм виразно жіночого тлумачення. Поетка зважилася привнести в коло “Празької школи”, охоплене