

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК

Емоційно вразливий, захоплений науково-технічними новаціями, екстравагантний Валер'ян Поліщук (1 жовтня 1897 р. – 3 листопада 1937 р.), маючи у своєму доробку утопійний, ніде не друкований роман “На шляху до Великого Майбутнього” та поему “Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила”, завзято проголошував конструктивізм, що про нього мав приблизне уявлення. Риси характеру поета, темперамент і літературні амбіції позначалися на його ліриці, зумовлювали її “ламаний” темпоритм, кострубату образну систему, змінювали віршову форму. Аналогічна практика спостерігалася і в панфутуристів, яких В. Поліщук не полюбляв, висміяв у віршовій сатирі “Футурйози”, проте не міг відмовитися від притаманної їм агресивної лексики, запозиченої у В. Маяковського та більшовиків (“І з холодним мавзером рішучості в руці / Я вже йду до нових революцій”), від словотворів М. Семенка на кшталт “мовчаль взяла мене тоскно-тоскно”. Енергійно рекламуючи себе, прагнучи утвердитись у “пролетлітературі”, навіть підпорядкувати її, він поєднував, твердить Олеся Омельчук, “фривольний тон, агресивну риторику, кон'юктурність пролетарського автора із жестами вільної людини та завжди щирого хлопчика-філософа” [2, 5–6].



Поет перед цим пережив стрімку еволюцію від замилювання символістською поезією, втіленою, за словами П. Єфремова, в образі “ясної Панночки”, збунтувавшись не тільки проти неї, а й проти будь-яких канонів, символізованих біблійним “бородатим” Саваофом, що його скинула революція. Йому на зміну, на “поколупаній, // гарматами подертій, копитами / збитій землі” явився Діоніс – давньогрецький бог вина, блаженного визволення, осяйної любові, сповнений вітальної сили, вічного буяння, п'янючого хмелю, тому “нове життя, більш доцільне і прекрасне, / Природу осія”. Така, мовляв, “мудрість битія”, позбавлена чуття трагізму, що ним переймалося “втрачене покоління”, адже “одно умре – і друге встане”. І тим персонажем оновлення був не хто інший, як сам автор, екстрапольований на свого оптимістичного героя:

Хай обвинуться ваші чола виноградними вінками
Еллади.
Вже гомонять круг мене жінки, наче цикади –
І радість в серці.
Я – Діоніс, – я родився наново.

З екстатичним богом, улюбленцем жінок, пов'язані оргії, стихія ірраціонального, яку Ф. Ніцше назвав діонісійством, антитетичним аполлонійству, що до нього

(аполлонійства) В. Поліщук не мав жодної прихильності. Невипадково його лірика охоплена лібідозним шалом, солярними ескападами, прагненням, за словами П. Єфремова, “впірнути в стихійний вічно рухливий потік природи, все звести до цілісності космічної єдності сексуального чуття” [2, 570]. Це викликало жваве зацікавлення поета творчим досвідом В. Вітмена, зокрема віршами із циклу “Діти Адама”, що стимулювали власні творчі пошуки. Принаймні інтертекстуальна основа одного з віршів американського поета про жінку, яка стежить за двадцятьма вісьмома чоловіками (вони купуються), подумки “плещеться” з ними, проступає у вірші “На простори”: “І очі дівчат слідкують за мною / І за товаришами, що на піску себе в’ялять...”. Та найбільше захоплювала В. Поліщука властивість ліричного героя пантеїстичної поезії В. Вітмена переживати власний мікрокосм на рівні макрокосму, знаходити себе поза собою і довілля в собі (“Чисте контральто співає в церковному хорі...”). Аналогічним пафосом відкриття себе в різних людях, духовної єдності з ними охоплений вірш “Мій дух” В. Поліщука: “Всім я вам близький, в кожному частка моя”. Його цікавив не лише художній світ автора збірки “Листя трави”, з якою він познайомився в перекладі К. Чуковського, а й механізм конструювання цього світу, неklasичні засоби віршування, розкутий верлібр. За спостереженням К. Буревія, “солідні сліди” вітменівської образності й версифікації позначилися на перших двох збірках, надто на “Книзі повстань” В. Поліщука, інспірувавши “любов до фізичної сили й фізіологічної радості, філософський ухил і американізм”, оперування прозаїзмами [2, 610–613].

В. Поліщук не лише активно застосовував верлібр, а й пояснював поширення такої віршової форми в новітній ліриці та у власному доробку “найбільшою революційністю, яка любить і знає значення індустрії” (стаття “Верлібр і його соціальна основа”), заявляв: це “розмір індустріального міста”. Він навіть визнавав “два верлібри” – традиційний “кустарний виріб”, що трапляється “за всіх часів в усіх народів”, та верлібр як свідомо “форма виключно європейської культури”. Поет задекларував і апробував новий тип верлібру із двома модифікаціями. Перша, започаткована й розроблена І. Франком, Уляною Кравченко, П. Тичиною, полягає в “чергуванні нерівновеликих, від однієї до восьми стоп, неримованих рядків одного розміру (переважно ямба) та розмаїтості мовних засобів і стилістичних фігур” (“На Аюдагові гладенька біла шапка білого гриба, / Що велетнем на узбережжі виріс – / Смачна і важка хмара піднялась”); друга була “варіантом вітменівського верлібру” [1, 104–105]:

Коло пристані стовп з електричним ліхтарем під білим кружком.
Він відбивається в коливній воді моря,
І, здається, що там, у воді,
Кілька великих світляних метеликів
Увесь час кружляють і в’ються.

Творча практика В. Вітмена безпосередньо позначилася на віршах В. Поліщука (“Провалля”, “Бунт матерії”, “Філософ Іліан”, “Вистава” тощо), який водночас відстоював і свою самобутність, полемізуючи з прихильним до нього критиком П. Єфремовим:

Ні, я не Уїтмен,
Новий я, ще не знаний,
Що бунтом полоснув між хвилями знамен.

Верлібри стали основою збірок “Сонячна міць”, “Вибухи сили”, “Радіо в житах” В. Поліщука, виповнених пафосом космізму, запозиченого в революційних романтиків, та амбітного гіперболізму (“Мій розум без меж, бо я – людство”). Вони відповідали творчій натурі автора, підвладного розбурханій стихії асоціацій, невпинній зливі образів. Її “сковувала” римована строфа; до

неї часто звертався поет, як і до традиційних жанрів балади або елегії. Він у щоденнику “Дороги моїх днів” (1925) навіть спробував “теоретично” обґрунтувати специфіку верлібру, ґрунтовану на “математично точних законах” при “морфологічній безмежній різноманітності тих ритмів, звуків і образів”, виявив основну одиницю “складання тих ритмів і деталей” – хвиляду, тобто ритмічні “відрізки часу”: вони “ідуть хвилями, що не завше можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини, з різним евфонічним забарвленням, але з якимсь середнім математичним” (“Дороги моїх днів”). До таких уявлень спонукали В. Поліщука образні координати поетики: її заповнювала “текучість, або плинність, рухомість, драглистість і лінійність, можливість сповільнення та перебування у на позір застиглому стані, нагадуючи безрух, точку, небуття” [2, 6]. Наталя Науменко вважає, що у визначенні В. Поліщука, яке відповідає поняттю “синтаґма”, “можна знайти раціональне зерно” розуміння довільної інтонації ритмізованої прози [1, 33]. Однак метафоризовані теоретизування В. Поліщука позбавлені денотативних вимог наукового мислення й термінологічної точності. М. Хвильовий назвав їх “схоластичними”, а Галина Сидоренко – “фантазмагоричними”. Було незрозуміло, скільки часу мала тривати ритмічна одиниця “хвиляди” – у межах слова, словосполучення, речення, скільки “хвиляд” може містити верс. Автор надавав значення семантиці, доводячи, що “хвилядні величини утворюються багатьма чинниками, серед яких найбільшими є <...> зміслові цеглини і групи мови – зміст слів і фраз”.

Теоретизування В. Поліщука цінні тим, що вони розкривали секрети його творчої лабораторії, його аналітичну авторецепцію власних віршів, намагання “використовувати всю широчінь мовного матеріалу – од телеграм газет і поезій експресіонізму – до рафінованих поезій декадансу, вкупі з народними піснями і думами”. Він справді послуговувався різними джерелами, які часто не мали художніх ознак, інтертекстуальними та архітектуральними набутками літератури. Стаючи в награну позу нігіліста, противника “селозованої” української класики, вважаючи, що лише конструктивізм “здатен був охопити дух сучасності”, В. Поліщук насправді виявився традиціоналістом, навіть був автором “надзвичайно особистісної лірики” [1, 201], хоч би як прагнув видаватися об’єктивним “динамічним конструктивістом”.

Наталя Костенко розглядає Поліщуків верлібр як перехідну метричну форму вольного ямба, виявляє в ньому широку амплітуду в змінюванні довгих і коротких рядків, нерівне збільшення і скорочення “хвиляд” <...>, що відтворює імпульсивність, “нервовість” чуттєвого сприйняття і вираження у поета” [3, 132]. Така властивість спостерігається в “Гімні жінкам”, де анафора “Ти така” зміцнює структуру вірша, викликає гіперболічне уявлення про безмежжя й глибину жіночої семантики. Водночас у поета траплялися твори й “на інтонаційно-синтаксичному, неметричному рівні”, коли “нарощенню емоційного тону служить безперервне розгортання однієї довгої фрази, насиченої експресивними повторами” [3, 132], як у вірші “Миля”:

Нехай модні поети викручують ноги,	А я простим, дитячим лепетом
Ганяючи краще твій подих на слово	Спіткнусь перед тобою, і змовкну
	впіймати, І, на коліна впавши, скажу
Хай брильянти в очі вкладають,	Таке просте, звичайне
За пазуху мармур	І таке безмежне в коханні:
І під вії шовк,	“Миля”...

Особливого значення поет надавав графічному оформленню верлібра, бо, записаний лінійно, він може втратити ритмічність, “щільність і значимість слова”, що збільшується “перед павзою на кінці рядка”, посилюється завдяки асонансу. Обстоючи вживання римованих прозаїзмів, що “стають поезією

завтрашнього дня”, В. Поліщук не погоджувався з Ю. Тиняновим із приводу трактування верлібру “на межі прози”, доводив, що верлібр “охоплює собою всі форми ритмічної будови словесного матеріялу, включаючи праве крило старих метрів і ліве крило неусвідомлених ритмів розмовної річі” [2, 124, 132].

Активне звертання до верлібру поетів початку ХХ ст. як до самостійної системи віршування, що супроводжувалося принциповою відмовою від “класичних” ритмотвірних ознак (рима, ізотонія, ізосилабізм, розмір, регулярна строфіка тощо), було цілком закономірним явищем і не завжди пов’язувалося, всупереч уявленню В. Поліщука, з міськими темпоритмами, принаймні у творчості В. Вітмена або французьких символістів. Верлібр не всі вважали універсальною формою. Навіть прихильники авангардизму не завжди залучали його до своєї творчої практики. Наприклад, яскравий верлібрист Т. Марінетті трактував його зужитим віршем, не відповідним вимозі “слів на свободі” або “синоптичних таблиць ліричних виразів”.

Припущення В. Поліщука, що “урбанізм, індустріалізація побуту, життя висунули верлібр”, стало стрижневим для “динамічного конструктивізму”, водночас – і ахіллесовою п’ятою. Абсолютизація верлібру як нової віршової форми, винайденої, мовляв, В. Вітменом, не відповідає історичній дійсності, адже до нього, як слушно зауважував М. Хвильовий у памфлеті “Ахтанабіль сучасності, або Валер’ян Поліщук у ролі лектора Комуністичного університету”, зверталися давньоєвропейські і східні поети (Червоний шлях. – 1925. – Ч. 11–12). Та й в Україні елементи такої версифікації застосовували раніше від римованих строфічних форм, наприклад, у киеворуській “Похвалі Св. Феодосію”. Верлібру не надавали особливих переваг і прихильники російського конструктивізму. Принаймні представник ЛЦК І. Сельвінський не обмежувався тією чи тією метричною системою, звертався до силабо-тоніки, тоніки та вільного віршування, навіть до віртуозного “німба”, тобто неприпустимої для авангардистів “корони корон” сонета. Верліброманію, симптоми якої виявлялися в гіпертрофованих деклараціях В. Поліщука, спародіював Омелько Буц (псевдонім О. Слісаренка), діагностувавши її “хворобою” часу під “вченою” латинською назвою *Sverbliasus verbliasus*.

Верлібр В. Поліщука, не завжди заповнений індустріальними мотивами, іноді набував елегантного відтінку в таких акварельних пейзажах, як “Осінь”, “Пасіка”, “Осінь мелодія”, “Вода і ліс” чи “Смолистого соняшника дух...” і т. п., або доповнював українську мариністичну лірику на кшталт циклів “Деталі вічної дороги”, “Подих моря”, “Чорне море”. Вимога абсолютизованого раціоналізму, зумовленого доцільністю й ефективністю техногенного виробництва, так і лишалася задекларованою. Авангардист В. Поліщук перетворював матеріал дійсності на прикладний, намагався, якщо вжити термінологію М. Мамардашвілі, протиставити свою “некласичну раціональність” “класичній”, жорстко структурованій, яка стосується “вимкнутої свідомості”, що не взаємодіє зі світом.

В. Поліщук у своїй творчості й теоретизованих маніфестах виявляв постійну непослідовність. Його маніфестування верлібру зумовлене не так внутрішніми чинниками, як “прагненням бути лідером, законодавцем літературного життя”, що так і лишилося “прагненням”, зафіксованим “поспішними пишномовними деклараціями”, це зауважив З. Суходуб у передмові до “Вибраного” (1987) поета. П. Кононенко вбачає в такій поведінці, типовій для авангардистів, прояв мімікрії, супроводжуваний їх претензійним самопроголошенням “великими месіями і фундаторами нової, звичайно ж, революційної літератури”. Не обминула вона й нарцисиста В. Поліщука. Але він, ніби забувши власні вимоги “розміру сучасного міста” (“Дороги моїх днів”), часто вдавався і до традиційного римованого вірша (“Степ”, “Осінь за містом”, “Незрівняна”, “Розхитаний сонет”, “Миська пісня”, “Осінні бліки” з прикінцевим безконечником, “Червнева ніч”, “Альтана” і т. п.), іноді з вишуканою строфікою (“Доц”), до білого вірша (“Ніч на

морі”), апробував східні віршові форми (“Газель”; хоку, танка з рукописної збірки “Багатогранність”). Японський граційний вірш інспірував власні уподобання та спостереження В. Поліщука. Його, за авторським кардіоцентричним зізнанням, зворушувала “комашка, що блукає в траві, лишай, що сохне, прирісши до каміння, журавель, що летить, і т. ін..”. Очевидно, цикл “Танки про цвіт черемхи в саду” з’явився в доробку поета невипадково, як результат “зустрічних течій” східної й української лірики, засвідчував його натурфілософське відчуття світу: “Поїть дощ крапкий / Білі кетяги черемх – / Запах обважнів. / Так любовнеє чуття / Ллється з кетягів душі”. Н. Науменко, зіставивши хокку Мацуо Басьо (1644 – 1694) й подобизну танка В. Поліщука в типологічному ряді з творами японських і українських поетів, дійшла висновку, що автори дотримуються тріади логічних елементів: “усе – загальне поняття, щось – одиничне, окреме поняття, синтез – розв’язок відношення між загальним і окремим” [1, 189]. В. Поліщук міг у вишуканій мініатюрі, схожій на хоку, сягнути імпресіоністичного акорду, викликавши в душі звукові й зорові асоціації:

Голос надлетів,
Позривавши днів листки
З верховіття дум.

В елегійних пейзажних замальовках “Хай йде дощ, плюскотить...”, “Перший сніг”, “Шум майовий ходить садом...” тощо поет виявився “майстром точної деталі” (З. Суходуб), що засвідчувала стилізовану народнописенну основу: “А я з дощем веселюсь, / Перебендюю”. Тут він почувався природнішим, ніж у верлібрах: вони часто переходили “у звичайну, злегка ритмізовану прозу”, вважав рецензент П. Мельник (Життя й революція. – 1930. – Ч. 11–12). “Як простими словами / Про солов’їні рокоти писать?” – таке далеко не риторичне питання бентежило В. Поліщука (“Заклинання”). Поет за всієї симпатії до “естетики машин” і “технічного прогресу” (наприклад, екзальтована “Аеролірика”) помітив, зокрема у вірші “Моє дитинство”, небезпеку порушення екологічної цілісності та культури в умовах неухильної урбанізації, без якої вже не міг існувати: “Тепер я бачу, що моя стихія цілковита й безповоротна – тільки гігантське місто. Скучаю за цим містом серед штучних чорноземних пластів”; водночас він наголошував у щоденнику “Дороги моїх днів” (№ 168), що з природою в нього “інтимна дружба”.

В. Поліщук демонстрував притаманну авангардистам розбіжність між пуерилістичною декларацією і творчістю. У доробку галасливого, про людське око, антитрадиціоналіста помітний зв’язок із фольклорною спадщиною і віршовою класикою (“Не байдужі мені”, “Верховини”, “Зоряна симфонія”, “Гімн жінкам”) та “благородними традиціями Шевченка і Франка” (І. Грінберг). Пейзажні замальовки (“Цвіркуни” тощо) зі збірки “Радіо в житах”, проаналізовані О. Білецьким, “по своїй музичності й глибокому чуттю природи, можливо, не уступлять” П. Тичині [2, 592], проти якого некоректно виступав В. Поліщук, заперечуючи творчість “волошкових” поетів, дарма що сам, будучи противником “селозованих” мотивів, іноді звертався до них: “Шумом-шумовинням / Між волошок впав...”. Про це йшлося в еклектичній брошурі “Літературний авангард” динаміста-спіраліста, який доводив пріоритети “музики шумів”, суголосних урбанізованій добі, наголошував на нігілістичному ключі (мовляв, “місце, де створено мистецький витвір, обставини і мистецькі засоби не відіграють ролі”), тобто заперечував і власний статус поета. Такі авангардистські ескапади він постійно спростовував власною творчістю, доводячи вміння інтерпретувати мальовничі пейзажі, синтезувати в них стильові ознаки необароко, імпресіонізму й символізму, як у циклі “Деталі кримських краєвидів” (Н. Науменко). Попри те, що одивнення гірської пластики видається важкуватим (“Хребти слонів полізли догори, / Зігнуті спина мамонтів та інших велетнів од передвіку. / Ступні і ребра – міць дика – / Угрузли до черева у землі”), поволі поетичний

простір заповнюють пастельні тони, елегантна деталь емалі (“І синя, синя, аж до болю синя / Емаль у плинові гарячим потекла”). Цикл, виповнений алюзіями на сакральне, відоме з киеворуської доби мистецтво емалювання, коли співавтором митця ставав вогонь, завершується віршем-екфразисом, де відтворено графічний малюнок, що полонить людину:

Округ місяця павутиння гілок
Круглий ятір буде:
Хочеться рибкою поплисти туди
І ввійматись...

Перед такою лірикою поступається естетизація техніки (“Динамо”, “Радіо”), романтизування механізованої “краси” металу (“Ейфелева вежа”, цикл “Металеві віхи”), особливо притаманне збіркам “Громохий слід”, “Геніальні кристали”. Вони менш переконливі, ніж поеми, виповнені вітальною енергією (“Асканія Нова” або “Органи філармонії”, цикли “Матерія”, “У моїй лабораторії”), близькі до сцієнтичної поезії. На її теренах утверджувалися П. Тичина, В. Ґадзінський, М. Доленго, М. Бажан та ін. У поемі “Франко у труні” несподівано для авангардиста акцентовано ідею незнищенності українського духу, створюваного волею національного письменства: “Невже, народе мій, прообразом твоїм / Життя моє навіки стане?”. Натомість “злободенним” революційним поемам В. Поліщука (“15 поем”) бракувало “художньої довершеності” (З. Суходуб), як і римованій та верлібризованій риторичній кшталт “Аеропісні”, “Юнацького маршу”, “Веснянки”, “Всесвітньої революції”, “В доку”, “Динамо”, “Заклик”, вірші з імітаційно-“народної” книжки “Жмуток червоного”, що були даниною псевдохудожній “пролетпоезії” з її революційною та виробничою закомплексованістю. Такою ж даниною керувався автор в ілюстративно-пропагандистській поемі “Ленін”. Її високо оцінив М. Хвильовий, очевидно, за те, що вождь пролетаріату, наділений рисами біблійного пророка, “розбрикує громокиплячі сили” пролетаріату, репрезентованого робітником Усовим [2, 549–552]. Не минув цей ґандж також написану на злобу дня “надзвичайну поему” “Європа на вулкані”, певно, тому що в ній ішлося про банальну “нелегальну” поїздку радянського партфункціонера Д. Мануїльського до Парижа у справі виконання директиви Комінтерну. Автор у своєму творі ідеалізував Л. Троцького, ще не відаючи, що невдовзі візирець більшовизму буде звинувачений в антирадянщині. Розглядаючи поему, К. Буревій ідентифікував її “агіткою”, з якої, на його думку, розпочався “етап конструктивізму” у творчості В. Поліщука [2, 619].

Попри те, що поет і далі обстоював особливі конструктивістські засади у творчості, критика їх не завжди помічала, трактувала здебільшого як “первний матеріалізм” (Критика. – 1928. – Ч. 1), “лівий експресіонізм” (А. Лейтес у передмові до поеми “Адигейський співець” у російському перекладі), “український імажинізм” (Червоний шлях. – 1928. – Ч. 5). Так само вона не зауважила неприйнятних для авангардиста елементів національної міфопоетики, що стосувалися драматичного дійства воскресіння та солярної “ласки Ярили” (“Весняний мотив”), ремінісценції Чистого четверга, коли душі померлих відновлюють людський вид. Інфернальні істоти приносять чимало проблем живим нащадкам, які прагнуть порозумітися з ними, про що йдеться у вірші “На Мавський великдень”. У ньому, попри кардіоцентричну стихію, помітний перехід від верлібра з оказіональною римою до гетерометричного хорей та спорадичного анапеста й амфібрахія.

Творча спадщина В. Поліщука складається з нерівноцінних поем “Пацанок”, “Дума про Бармашиху”, “Онан”, “Ньютон”, “Прометей і людство”, серед яких привертають увагу “Роден і Роза”, “Григорій Сковорода” неординарним розв’язанням сюжетної драматургії й філософічних трактувань онтології митця. Однак намагання бути “всеїдним”, всеохопним авангардистом часто шкодило

поетові. Його поліжанрова лірика містить різноплановий конгломерат творів. Це не завжди відповідало теоретичним домаганням автора, засвідчувало просту істину, що поезія не вкладається в ті чи ті версифікаційні форми, у певний стиль, бо репрезентує відкриту естетичну систему. Поета рятувало інтуїтивне відчуття художньої сутності, зумовлюючи появу низки творів, що збагатили українську літературу. Їх може назбиралося добра чверть у великому доробку В. Поліщука.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Науменко Н.* Серпантинні дороги поезії: Природа та тенденції розвитку українського верлібру. – Київ: Сталь, 2010. – 518 с.
2. *Поліщук В.* Вибрані твори [упор. Олеся Омельчук]. – Київ: Смолоскип, 2014. – 618 с.
3. *Український дольник* [за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко]. – Київ: ВД Дмитра Бурого, 2013. – 432 с.



ГНАТ МИХАЙЛИЧЕНКО



На протипагу традиційним жанрово-стильовим утворенням, зокрема метанаративам, які поступово витискалися на узбіччя літератури, її простір заповнили мобільні новели, оповідання, шкіци, етюди, “акварельні плями” тощо, переважна більшість із них уже була апробована на початку ХХ ст. Яскравим прикладом може бути мала епічна форма передчасно загиблого, найзагадковішого в українській прозі Г. Михайличенка (27 вересня 1892 р. – 21 листопада 1919 р.), розмежована на два цикли, що писалися паралельно, – “Місто” (“Дівча”, “Повія”, “Старчиха”, “Місто” і т. д.) і “Лірика” (“Зацвіла моя Люба”, “Поцілунок”, “Кольорові аркушики”, “Дівчина”). Вони ввійшли до збірки “Новелі”, що з’явилася посмертно 1922 р. Книжка, як і видання

1929 р., не відображала повністю творчої еволюції прозаїка. Він, опинившись у харківській в’язниці 1916 р., написав перше оповідання “Погроза невідомого”. У цьому творі розкрито душевне сум’яття засудженого до смертної кари юнака, котрий перебуває в стані марення. Така фабула була не новою в українській літературі, її розробляли Панас Мирний (“Лихі люди”), Леся Українка, М. Коцюбинський (“Невідомий”), досвід яких використав молодий письменник. Твір Г. Михайличенка привертає увагу психологічною глибиною імпресіоністичних фрагментів. Запалена свідомість душевно надломленого, схильного до суїциду анонімного в’язня роздвоєна. Перед ним з’являється двійник із галицьким акцентом – бісеня й танцюрист, а потім немовби приходить Невідомий, схожий на волоського Дракулу. Герой уник суїциду, подолавши себе та, здавалось би, безвихідні обставини. Світ персонажа, змушеного змагатися з ними, обмежений тісною площею камери, перетворився на містичний простір. Того ж року Г. Михайличенко створив етюд “Тюрма”, а невдовзі – автобіографічну детективно-пригодницьку, стилістично неоконкретну повість “Історія одного замаху (Історична повість з життя українських революціонерів до революції)”, надруковану в Одесі (1918).