

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ОЛЕКСАНДР КОПИЛЕНКО



Олександр Копиленко (1 серпня 1900 р. – 1 грудня 1958 р.) один із яскравих представників експериментальної прози “розстріляного відродження”, зокрема її фабульного спрямування. Спочатку йому імпонували орнаментальні стильові ознаки, властиві дебютній, надрукованій у “Бібліотеці селянина” новелістичній книжці “Кара-круча” (1923), що складалася із трьох творів. Однак переважило зацікавлення авантюрними й детективними сюжетами, це позначилося на оповіданні “Іменем українського народу”, в основу якого покладено матеріали судового розслідування на Червоноградщині, висвітлено психотипи “рицарів” розбою Терешка, Васьки й Кузьки. У критики 1920-х років склалося враження,

що основною колізією новелістики О. Копиленка було зіткнення інтересів неординарної особистості та “революційної маси”, яка, прагнучи поглинути самотнього героя, репрезентувала хаотичну стихію: “Розпливалася юрба <...> котилася тисячонога велетенська тварина – тисячоногий змії”. Така інтерпретація “революційної маси” суперечила її більшовицькому трактуванню, проголошувалася пропагандою “надкласового гуманізму”, що зазначав Л. Підгайний у статті “Дрібно-буржуазна творча метода: Про творчість О. Копиленка”: “Копиленко головню малює не так революційну боротьбу бідняцького селянства, як індивідуальні подвиги, хоробрість й чудеса сміливості окремих одиниць” (“Критика”. – 1931. – Ч. 11–12). Очевидно, ідеться про типового для його малої прози колоритного одчайдуха, гострого на слово Македона Блина з однойменного оповідання, який, розмальовуючи церкви, не приховує іронічного ставлення до релігії, знаходить вихід із критичної ситуації, знищуючи бандитського ватажка, організовує поглум над отцем Олефіром, спіймавши його на перелюбі. Неадекватною життєвим реаліям постає вічна революціонерка Берг, яка за фанатичними прожеками розбудови Харкова в майбутньому, у 1960 р., не помічає не лише себе в 1920-х роках, а й своїх дочок, змушених самотинно влаштовувати власне беззмістовне життя (“Федерація”).

Робота над нарисами (після поїздки в Середню Азію) загострила інтерес письменника до реалій життя, до емпіричної конкретики, однак не стала “альфою й омегою” його творчих пошуків, як у футуристів, закомплексованих “літературою факту”. Автор тяжів до експериментальної, гостросюжетної фабули, до плутаних колізій, що іноді набували парадоксального сенсу. Апелюючи до уявлень соціального прогресу, зокрема в більшовицькому трактуванні, він їх спростовував в оповіданні “На землю”. У творі розкрито

перехрестя між традиційним і модерним способом існування, що стало драматичним для циган. Давній їхній ватаг Муро докладає чимало зусиль, аби вони й далі лишалися кочівниками, тому чинить запеклий спротив молодому Кості – прихильнику осілого способу життя поруч із рільниками, спеціально труїть худобу й медведя, ріже найкращого в околиці коня, що належав селянину Солониці, нарешті, вбиває Косту. Лиходій досягає своєї мети: табір, нажаханий помстою селян, рушає знову в мандри без мети. На парадоксі побудовано й оповідання “Твердий матеріал”: скульптор Мрава створює пам’ятник героям революції в непридатних для творчості умовах – у “колишньому великому амбарі, змурованому на околиці міста”. Митця забезпечує мармуром не пролетар, а люмпен Толька Сердюк, великодушний інтелектуал, котрий не любить одноманітності. Скульптор (як і його несподіваний помічник), витиснутий на узбіччя радянських реалій, що його принципово не сприймають, прагне увіковічнити міф революції й переконаний: “<...> тільки у нас будуть нові да Вінчі, Рафаелі – вони родяться в крові після боротьби”.

“Зайвими людьми” почувалися і звичайні люди, передусім маргінали, які стали прототипами персонажів оповідання “Будинок, що на розі”. Воно прозвучало викличним дисонансом у тогочасній літературі, поступово адаптованій до більшовицької дійсності. Герої твору опинилися в межисвітті символічного будинку поряд з університетом, де діяла школа комскладу; далі розпросторювався занедбаний міський цвинтар, а за ним – степ. Екзистенційна ситуація “між” увиразнена не лише маргінальністю будинку, а й практично недоцільною, зате ідейно “правильною”, абияк зліпленою аркою до річниць жовтневого перевороту, детальним описом поруйнованого кладовища наприкінці оповідання. У примарному просторі, між могил, здійснюються монотонні блукання студентки Лізи. Символічного сенсу набуває її діалог з іншою студенткою – Ніною. Ліза – прихильниця пісень О. Вертинського – не приховує своїх некрофільських зацікавлень, натомість її співбесідниця, яка скептично ставиться до життя, зізнається: “<...> жити хочеться, і живу я за інерцією...”. Аналогічної думки дотримується й Ліза: “<...> правду ти сказала, що за інерцією живеш, і я за інерцією теж”. Оповідання вражає глибоким соціальним та екзистенційним песимізмом, акцентованим через трикратне повторення лексеми “інерція”, висвітлює безнадійну “зайвість” молодих героїнь: Ліза, завагітнівши, прагне накласти на себе руки серед могил, а Ніна лишається при переконаннях, що життя в тогочасній молоді – “без перспектив, без будучини”. О. Копиленко спростовує апологетизацію деперсоналізованої маси, властиву “пролетреалізму”, вдається до пересемантизації базових понять національної онтології, зокрема архетипа дому, якому протиставлена вулиця, завод, вокзал, тобто першохаос, з нього мають формуватися соціалістичні структури, їх справдешню бруталну сутність відчули на собі героїні оповідання.

Особливе місце в експериментальному доробку О. Копиленка посіли соціально-психологічні оповідання. Одне з них (“Мати”) засвідчувало вміння автора з неабиякою достовірністю змальовувати людські характери, приречені на важкі життєві випробування. Головна героїня Двося тяжко переживає тілесну й душевну травму, завдану їй, шістнадцятирічній дівчині, під час єврейських погромів (що відображено і в оповіданні “Дитина”). Вісім років тому вона для порятунку родини витягла чорний жереб, ставши наложницею отамана Шкурини: “Від нього так тхнуло людською кров’ю і трупом, що я задихалася... Потім я дізналася, що всіх наших порізано”. Змушена пізніше

животити в підвалі на околиці Києва із сином Хаїмом, героїня одночасно і ненавидить його – плід ґвалтівника, і не приховує жалю до нещасної дитини-горбаня, схожого на Квазімодо з роману “Собор Паризької Богоматері” В. Гюґо. За спостереженням Світлани Ленської, такі паралелі поглиблені з подібністю вроди Двосі й Есмеральди, проте у творі французького письменника “антиномія краси / потворності розгортається у площині кохання, а в оповіданні О. Копиленка – це амбівалентне почуття материнської любові і ненависті”. Тому мати не віддала потворного сина до притулку, не викинула на вулицю, натомість змушена була лишити рідне містечко – подалі від лихих очей і насмішок, попри те повсякчас била і проклинала Хаїма. Повільний розвиток дії загострений на кульмінації, коли Двося впізнала в постаті непмана Макара Степановича Бандури колишнього отамана Шкурина – свого ґвалтівника, який прийшов наймати жінку на роботу. Зустріч батька із сином – один із найбільш напружених і талановито описаних епізодів у творчості прозаїка – викликав панічний страх колишнього отамана перед викриттям, змішаний з огидою до каліки і сексуальним потягом до красивої жінки. Несподіваний фінал оповідання, виписаний із порушенням логіки традиційної нарації, не вкладається в однозначне тлумачення або моральні критерії, адже Двося в нестямі задушила сина, що розв’язало проблему і для неї, і для поважного радянського громадянина Шкурина-Бандури, до якого вона пішла служницею (з перспективою стати його утриманкою). Обидва персонажі опинилися поза межами добра і зла, однак автор нікого не осуджує, а лише показує міру людської деградації в абсурдному світі із втраченою гуманістичною аксіологією.

Заголовок оповідання О. Копиленка “Ессе homo” (1923) сприймається іронічною ремінісценцією висловлення “це людина”, мовленого Понтієм Пилатом про Ісуса Христа. Оповідач Тарас, для якого “революція – це музика”, болісно переживаючи своє виключення з партії, нарешті доходить прозріння: “<...> революція засіяла болячками усю нашу країну: поруйнувала будинки, позапльовувала, позабруднювала міста – немає грошей. Але разом із тим кожне повітове місто мало свою газету, декілька політосвітів, десятки культкомісій, а не мали паперу писати десятки “входящих” та “ісходящих”. Революція – це стихія, смерч, шквал, а ми в двадцятому році мусимо все робити точно – скрізь потрібна математика, формула, точний облік”. Урбаністичні краєвиди зі схемами людської поведінки сковують творчі пориви, тому в оповіданні з’являється зізнання природної людини, приховане за оболонкою городянина: “<...> я вже не можу терпіти більше свого льоху. Навіть уже здається мені, що я зовсім не люблю великого міста, а люблю степ”.

О. Копиленко, комфортно почуваючись у новелістиці, прагнув жанрового оновлення, тому вийшов на простір середньої прози. Уже перша його повість “Буйний хміль” привертала увагу читачів розкутим прозописьмом, коли “ліричність набувала забарвлення то романтизму, то сентименталізму”, відчувалося, “що авторові притаманна епічність з реалістичною, власне натуралістичною тональністю” [1, 311–312]. Невдовзі на сторінках альманаху “Літературний ярмарок” (1929) з’явився роман “Визволення”, надрукований наступного року окремим виданням. Він знайшов свою читацьку аудиторію, яка, на відміну від вульгарно-соціологічної рецепції, відчула смак експериментальної, гострофабульної епіки. Пізніше Зинаїда Голубева побачить у романі “Визволення” О. Копиленка суголосся з романом “Місто” В. Підмогильного. Олена Пашник розгляне твір крізь призму мортальних універсалій як результату зіткнення індивіда з тоталітарною системою [2].

Перебуваючи в межовій екзистенційній площині танатографії, О. Копиленко змушений був хапатися за фантомну семантику революції в постреволуційну добу. У такому разі актуалізувалися екзистенціали народження, життя, смерті, що неминуче позначилися на ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, персонажному та емоційно-тональному рівнях текстуальної організації роману. Прозаїк констатував також ідею українського освоєння ментально чужого, зросійщеного міста, формування нового національного психотипу, що відповідав би урбаністичним критеріям і не втрачав би етнічних цінностей. Можливо, він узагальнив власний досвід, бо, ставши харків'янином, не почувався маргіналом із провінції, хоча знав на власному досвіді непростий, болісний шлях адаптації природної людини до міського темпоритму, супроводжуваний розчаруваннями й сумнівами, іноді драматичними надривами, що було властиве, наприклад, творам Б. Тенети.

Основним героєм твору став Харків 1920-х років, у якому зовнішній пейзаж перетинається із внутрішнім, створюючи напружену, конфліктну єдність. Детально прописана топографія міста накладена на душевний топос, починаючи з експозиції, коли головний герой Сава Гарагат зимового вечора повертається з навчання в Харківському технологічному інституті (нині – Національний технічний університет “ХПІ”) до свого помешкання на Москалівці. Звичний маршрут обірвано на Сумській вулиці несподіваною зустріччю з дядьком Антоном, колишнім петлюрівцем. Неочікуваний випадок став зав'язкою романної дії, хоча не відповідав намірам амбітного головного героя, який прагнув стати іншим. Він спеціально змінив прізвище на материні, не дарував батькові вчинку подружньої зради (лишив дружину Уляну з малими дітьми), його одруження з молодою інтелігенткою Мар'яною Сулимою. Парубок сподівався самостійно здобути диплом, уникав зустрічей з батьком – керівником тресту сільськогосподарського будівництва, намагався не перетинатися з дядьком, котрий, не приховуючи неприязні до радянської влади, блукав серед харківських, як вважав Сава, волоцюг. Головний герой, змушений перервати свій звичний режим, перетнувши Павлівську вулицю, опинився разом із ними в пивній, що перетворилася на своєрідний стартовий майданчик розширення часових і просторових координат розповіді, розгортання сюжетних ліній. Події з локальних реалій сягають Холодної гори, залізничного вокзалу, клінічного містечка в районі вулиці Шпитальної, заводу “Плуг і Коса”, майданів Театрального й Тевелева, нічліжки біля Благовіщенського базару, низки вулиць, поринають у минуле, коли батько, скориставшись посадою голови ревтрибуналу, врятував Антона від розстрілу. О. Копиленко, зображаючи дівчат під ліхтарями вулиці Свердлова, хуліганів із Москалівки, мешканців брудних нічліжок, студентів в інститутських аудиторіях, робітників, службовців, мимоволі міфологізував Харків, виявляючи стриману любов харків'ян до міста, що ледь актуалізується весною, її ж, на подив Сави, городяни майже не помічають, як і власного міста, на відміну від киян, одеситів, уманців; ті не приховують “патріотичних” переживань до рідних урбаністичних краєвидів. Події в романі розгортаються від кінця зими до початку квітня, коли “зі снігової мли дзвонили захлинаючись трамваї, ніби з далекої далини або з-під землі”, аби згодом “квітнєве сонце стояло над Харковом велике і принадно близьке. Стояло на сторожі, чатувало весну, виганяло людей із нудних клітин-кімнат...”.

Попри урбаністичний пафос роману, переважна більшість персонажів не стали іманентними городянами. Довкола головного героя, який обстоює принципи урбаністичної національної свідомості, згруповані інші персонажі,

передусім родичі – Петро Гамалія, мати Уляна, дядько Антін, брат Федір, але родинні зв'язки між ними, переважно формальні, поступаються перед дегуманізованими цивілізаційними інтересами, засміченими більшовицькою (класовою) риторикою. Головною перешкодою для порозуміння між ними стали ідеологічні розходження: як-не-як Петро Гамалія воював з “червоним прапором за свою Україну”, а молодший брат Антін покладався “на жовто-блакитні легіони”. Тому в кожного – своя правда. Випадкова зустріч Сави Гарагата з Мар'яною, що викликала в обох підозру в кривості, була радше винятком у загальній тональності роману, у якому простежені ідеї родинної деструкції. Між персонажами (вони здаються атомарними) налагоджується комунікативне поле спорадичних, переважно ділових стосунків, що охоплюють бригадира Топчія, інженера Маковецького, інженера Гайдерна та ін., не минаючи головного героя та його рідні.

Роман побудовано на змістових колізіях протиставлень Харкова й Києва, що спричиняє групування персонажів, унаочнює опозицію українського й російського менталітету, традиції й модерності. Мар'яна Сулима, вважаючи себе киянкою, змушена жити в Харкові, як і інженер Маковський. Спроба письменника розв'язати конфлікт двох міст, протиставляючи активно індустріальний Харків “провінційному” Києву, змусила автора спонукати Мар'яну Сулиму, охоплену сентиментальними спогадами про урбаністичне оточення свого дитинства, приїхати до наддніпрянського міста. Потрапивши “на свою тиху вулицю з Хрещатика”, вона збагнула, на скільки “ця частина Києва була схожа на маленьке провінціальне місто наших українських заулків”, відчуті, що її знову “тягло до Харкова”. Антін, не приховуючи своїх київських симпатій, “лаяв Харків”, доводив, що історія цього міста, на відміну від Києва, Переяслава, Гадяча, Батурина, – це “історія руського урядовця і купця”. Він затято сперечався із Савою, який сподівався, що колись “і з Харкова зробимо справжню столицю. З'являться і традиції, і люди. Але замість камінців буде бетон і сталь, а замість гетьманів – робоча міць”. Іманентний мегаполіс уявлявся йому в утопічних перспективах споживацької культури, коли “фабрика, завод, машина виробляє для кожного солодку цукерочку щастя. Живи, твори, вихваляй день і славу перемоги природи...”. Ідеалізацію індустріального Харкова, властиву Саві Гарагату, шорстко спростовували непривабливі реалії. Адже він змушений поневіритися в напівпідвальній кімнаті триповерхівки, натомість його батько розкошував на одному з верхніх поверхів у квартирі на кілька кімнат у престижному районі Харкова. Головний герой гостро відчував дискомфорт, коли опинявся після фешенебельних кам'яниць у соціально невлаштованій Москалівці, де “життя схоже на стоячу калюжу зеленої води, а з її дна підіймаються пухирі смердючих газів, що надувають прозору плівку на поверхні і потім лопаються, отруюючи повітря”. Як би він не звинувачував “обивателя” та “будиночки покручених провулочків”, що “вищерблено похнюпилися від теперішнього життя”, справа не в них, а в сутності радянської дійсності, адже вони теж були нею, як і керівники трестів. Ішлося про неминучу соціальну нерівність комуністичного світу, що позірно декларував рівні права людей, але не уник давньої, мов світ, життєвої несправедливості, фіксованої суспільною ієрархією із притаманними їй “низамі” і “верхами”.

Попри те, що в романі панує міська атмосфера, крізь неї іноді прозирають обриси степу як відповідника національної ментальності. Він сприймається спорадичною реалією із притаманним йому статичним космосом, не відповідним індустріальному темпоритмові буття, простором, що потребує

підкорення, “кидаючи туди в ненажерливу пашу сіл машини”. Особливого сенсу набуває конфлікт природної й урбаністичної людини на тлі харківських екстер’єрів та інтер’єрів, іноді – серед степових краєвидів. Персонажі постійно переорієнтовуються з особистісного часопростору на “масовий”, зовнішній. О. Копиленко надавав урбаністичному топосу маскулітних рис як заперечення міфологеми землі, втіленої в жіночий образ степовички: “<...> віє від неї плодючим степом. Широкими ланами пшениці... У ній заховане те краще, що є в селянській дівчині, яка приходить у місто”.

У романі, крім традиційної композиції з персонажами, інтригами й конфліктами, розгорнута прихована композиція, ґрунтована на символіці знакової системи, знання якої дає змогу героям адекватно рефлексувати на семантику урбаністичного буття тут-і-тепер. Не всі персонажі, особливо жінки, наділені таким хистом. Наприклад, селянка Прися, потрапивши до Харкова, не могла збагнути його дегуманізованої “мови”, смуг відчуження та боротьби за виживання, що штовхнуло її до “фаху” повії, а потім – під колеса трамвая. Під ними необачно опинилася й Уляна, яка вирішила провідати невірною чоловіка. Мар’яна Сулима була приречена на аборти. Трагедія цих героїнь лишилася непоміченою в міському конгломераті, зайнятому своїми ідеологічними й меркантильними клопотами. Недарма Сава Гарагат, переповнений пафосом експансивного шалу, проголошує в дусі технократично-більшовицьких гасел: “Сонце повинно бути нашим рабом!”. Роман “Визволення” висвітлює триумф маскулітної сили, втіленої в шорстких урбаністичних формах, узалежнюючи фемінну субстанцію від своєї експансивної волі, відводячи їй роль жертви цивілізаційного поступу.

На превеликий жаль, прозаїк обірвав свої творчі пошуки в перспективі експериментального роману. Основною причиною була вульгарно-соціологічна рецепція, яка вустами Г. Овчарова на сторінках ортодоксального журналу “Критика” звинуватила автора у “великих ідеологічних і художніх хибах”, що ніби позначилися на персонажах та ситуаціях (“Критика”. – 1930. – Ч. 7–8). Ф. Якубовський, ставлячи твір водноряд із творами “Донна Анна” Г. Брасюка й “Дівчина з ведмедиком” В. Домонтовича, проголошеними “бульварною літературою”, знайшов “соціальний еквівалент” “наклепницького” роману в “апології прав громадянства для буржуазної жінки в радянських умовах” (“Критика”. – 1930. – Ч. 2). Радянська критика нарікала, що “піднесені в романі проблеми – емансипація жінки, винахідництво, мораль радянської молоді, сім’я – не розв’язані задовільно тому, що письменник не зумів побачити ні того середовища, яке б стало для жінки маяком у її визволенні, ні справжньої радянської молоді, котра розв’язує проблему винахідництва і є представником світу нової моралі” [3, 28]. Безапеляційні висновки лунали й далі, хоч роман “Визволення” після 1930 р. був вилучений із літературного обігу. Тому О. Копиленко вирішив перейти на твори для дітей і про дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. [за ред. В. Г. Дончика]. – Київ: Либідь, 1998. – Т. 1. – 464 с.
2. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х років ХХ ст.: автореф.... канд. філол. наук. – Харків, 2006. – 19 с.
3. Свідер П. Олександр Копиленко: Літературний портрет. – Київ: Держвидав художньої літератури, 1962. – 87 с.

