

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 Бураго, 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).

“Мала” проза Г. Михайличенка привертала увагу не лише тематичним фокусуванням постаті революціонера в різних екстремальних і стресових ситуаціях. Світ абсурду викликав у душах персонажів чуття розпачу, іноді паралізував їх волю, позбавляв екзистенційного вибору, як героїню песимістичної новели “Непарна рукавичка”, змушену пережити крах світлого сердечного почуття в байдужих обіймах міста. Письменник уникає традиційних описів, тяжіє до лаконічного викладу, до інтерсеміотичної практики, до ритмізації гротескно умовної, алогічної лірико-філософської оповіді, до вільного оперування часом і асоціативно ускладненого образу, до підтексту, розраховуючи на “домисел” читача, що було типовим для тогочасної прози, у якій не загубився виразний ідіостиль Г. Михайличенка. Намагання подолати онтологічне безглуздя спостерігалось в новелі з автобіографічною основою “Тайга”. У ній наведені алюзії на заслання в с. Тулуп’є Іркутської губернії, якого він не міг не згадати, бо через це заслання “лежить мій широкий шлях до життя – я силкуюся взнати, відкати його”. Маючи жанрові ознаки експресивної поезії в прозі, новела посилює відчуття трагізму завдяки кільцевому інверсійному рефрену “Кривавий сніг – сніг кривавий”.

Поряд із фабульними творами (об’єднані спільним персонажем Таласиком новели “На річці Мережаній” та “Забив”, цикл “Місто”), прозаїк часто вдавався до безфабульних етюдів, “акварельних плям” на кшталт “Чужого свічада”, що пригломашує “зливою емоцій, думок”, окреслював думку, що “кожен (а митець найперше) мусить мати власне обличчя, позицію, бачення, “своє свічадо” [6, 95]. Письменник виявив схильність до фрагментаризації, еліпсів, “телеграфного стилю”, ономапопеї, однослівних речень, що пізніше стане прикметним для орнаментальної прози М. Хвильового і його послідовників.

У випадку з Г. Михайличенком варто говорити про насичений імпресіонізм, химерне переплетіння натяків, складну семантичну синестезію, ліризацію ритмізованої прози в етюдах “Огонь моїх очей”, “В розстанні”, посилення музично організованої фрази в артистичних мініатюрах “Кольорові аркушки”, “Коли квітнуть айстри”, “Зацвіла моя Люба” тощо. Їх переважна частина перейнята еротичними переживаннями, лібідозними сплесками, невіддільними від революційних подій. Несподівано цікавий прийом одивнення за допомогою дієслів, ужитих у формі майбутнього часу, витворює етюд “В розстанні”, як і займенникові форми Я і Ти, що викликають враження інтимного спілкування. Найповніше поетика імпресіонізму позначилася на циклі “Лірика” із провідним мотивом нерозділеного кохання. Привертає увагу семантика підзаголовків, що дає додатковий ключ для прочитання мініатюр-натяків: “Огонь очей моїх. Новела віршем у прозі”, “В тумані. Інтермецо”, “Непроспівана пісня. Етюд кохання”. Іноді автор удається до метафоричного називання новел: “Кольорові аркушки. Осінні листки з-під снігу”, “Поцілунок. Блакитно-рожева новела”, “Дівчина. Новела шукань”. Внутрішній світ героя часто розкритий через стан природи, портретні деталі подано лаконічно й точно. Так “димчатоока” надає “ореолу таємничості” коханій із новели “Огонь очей моїх”, хоч автор удається й до розлогого портретування, коли образ коханки, асоційований із міфічними створіннями, має на меті “по-перше, підкреслити незвичайність жінки, по-друге, показати отруйність стосунків, позбавлених духовності” [2, 7].

Можливості імпресіоністичного стилю розкриті в насичено асоціативному, семантично спресованому експериментальному “Блакитному романі” Г. Михайличенка. Твір, уперше опублікований у журналі “Шляхи мистецтва” (1921. – Ч.1), видався сучасникам як “темний, а місцями то й зовсім таки незрозумілий, з претензіями на символіку” [3, 661], “найзаплутаніший і найнезрозуміліший” в історії українського письменства (Б. Коваленко), “один з найбільш загадкових у світовій літературі” (Ю. Янович). Таке уявлення про “Блакитний роман” існує досі, бо неможливо з’ясувати “до кінця, де саме його

символіка була продиктована законами тогочасного мистецтва, а де потребою зашифрувати занадто інтимні подробиці, надати виключно індивідуальному узагальнюючих рис” [1, 72]. Ідеться про ідіографічний твір, який важко вкласти в типологічний ряд, навіть коли порівнювати з творами А. Белого (“Срібний голуб”, “Петербург”); з ними Г. Михайличенко міг ознайомитися, навчаючись у московському народному університеті ім. Шанявського.

Авторське визначення твору не мало адекватних характеристик метанаративу, апробованого І. Нечуєм-Левицьким або Панасом Мирним, ці письменники, до речі, іноді вживали поняття “роман” і “повість” як синоніми. Не дивно, що літературознавці не знайшли жанрового відповідника цьому, невеликому за обсягом (30 сторінок) твору складної алегоричної форми. Його не можна сприймати “тільки як прозу, тобто суму певних історичних та життєвих колізій”, адже на першому плані в ньому “мова чуття, мова імпульсів” (Вал. Шевчук). Зокрема, Інна Приходько вважає “Блакитний роман” новелістичною повістю. Інші дослідники вбачають у ньому “алегоричну повість у восьми новелах-притчах” із широким спектром символічних образів [4, 276]. Ідеться про яскравий приклад експериментальної прози українського модернізму, якому важко віднайти нормативний відповідник, “міряти за ознаками традиційних епічних форм” [6, 92], такою потужною була ліризація наративу, розмивання фабули. Очевидно, тому виникає спокуса назвати твір поезією в прозі, до чого схильні Галина Бахматова й Раїса Мовчан, або “драматичною поезією”, зважаючи на “насиченість діалогами та зіткненнями образів”, як уважає А. Підпалій. Складність жанрової ідентифікації невеликого за обсягом твору, перенасиченого подіями й персонажами, заштрихованими, а не детально прописаними, прокресленого багатьма сюжетними лініями, що не знайшли ґрунтового розвитку, все-таки дає певні підстави вважати його романом, але “у зародковому стані”, імпресіоністичним “за формою викладу матеріалу, де епічне начало тісно переплелось з лірично-орнаментальними рисами” [6, 75].

Г. Михайличенко, володіючи метерлінківським умінням бачити трансцендентну “душу речей”, знаходить кантівську “річ у собі”, марив про сонячну блакить, про блакитний роман, на крилах мрії вливаючи йому насолоду життя. Символічна семантика кольору, зафіксована в назві твору, стосується не так барви, як екстатично високої, романтично нюансованої екзистенції. Він цілком можливо має джерела з роману “Генріх фон Офтендінґен” Новаліса (цей твір іноді називають “Блакитною квіткою”), що асоціюється з поетичною мрією, романтичним неспокоєм, тугою за ідеалом, із драматичними творами “Блакитний птах” М. Метерлінка, “Блакитна троянда” Лесі Українки. Ти й Інна намагаються зберегти “блакить своїх душ” (до речі, передостанній розділ так і називається – “Блакитні душі”), незаплямованих марудною дійсністю навіть у любові, бо розуміння взаємозакоханості примусить їх усвідомити, що вони – чоловік і жінка, тобто соціобіологічні істоти, які не можуть жити одне без одного. Порив *ins Blaui* породжує не тільки відчуття особливого піднесення духу, а і його заперечення, коли закохані вдаються до суїциду і їх “з виразом одвічно захованої таємниці на своїх непорушних вустах” знаходять у ліжку.

Твір Г. Михайличенка, сюжетні перипетії якого сугестують політичну ситуацію національної і соціальної революції, багато в чому споріднений з “Intemezzo” М. Коцюбинського, з віршами в прозі П. Верлена, М. Яцкова, Г. Хоткевича, із “симфонізмом” А. Белого. Водночас роман має свою стилістику і структуру, інтегрує низку “глибоких думок, ідей, що крилися довгими віками і стихійно виринули на арену історії з самих надрів минулого – історії українського народу” [18, 185]. Недарма у творі чимало алюзій на різні легенди, інтертекстуальних слідів фольклорного й літературного походження. Полемізуючи з В. Ґадзінським, який не приховував свого захоплення “Блакитним романом”, прихильник

народницького погляду на мистецтво С. Єфремов не сприймав такої поетики, тому трактував твір як “типову інтелігентську «літературщину»”, свідчення “літературного занепаду чи просто примітивізму” [3, 661]. Аналогічні упередження зі спрощено ідеологічних, а не з художніх позицій висувало й радянське літературознавство, однозначно трактуючи твори прозаїка “декадентськими”, звинувачуючи його в тому, що він, мовляв, “зводив наклепи на трудовий народ, на революцію, намагався видати морально спустошених людей за революціонерів і революційних діячів” (О. Килимник). Офіційна критика висловлювала недоволення твором, це зумовлено тим, що він “не співвідноситься з омріяним майбутнім, блакитними далями, а лише зі спокоєм, якого прагне людина тут і зараз” [2, 6].

Письменникові, попри його партійну закомплексованість, діяльність у колегії київської губчека, функцію наркома освіти УСРР, удалося “піднятися над соціальним, а значить і класовим відображенням революційної дійсності в Україні, відмовитися від маскувальної пози митця, що творить “пролетарське мистецтво”, і вивести свої художні узагальнення на простір захоплюючої гри-пошуку, сміливого модерністського моделювання, в яке включалася розкріпачена уява національного історіософа, тонкий слух музиканта і прозорливі очі художника” (Р. Мовчан).

Традиційна аналітична свідомість опинилася в утрудненому стані, коли їй випало інтерпретувати цей експериментальний твір, трактований “водорозділом, межею, який поділяв літературу на стару й нову” (Ю. Янович). Переважна більшість критиків, вихованих на реалістичному мімізисі, сприйняла його як “сухий алегоризм <...> заплутаний і малозрозумілий” (О. Дорошкевич), “мабуть, найслабше з усього, що написав Михайличенко” (С. Єфремов). Особливо їх шокував безіменний персонаж, ідентифікований особовим займенником, наділений витонченим світовідчуттям, охоплений переживаннями, викликаними фрейдівським конфліктом між свідомим і підсвідомим, фатальною перемогою останнього.

Натомість критична рецепція, яка перебувала в нурті модернізму або авангардизму, спромоглася зрозуміти, що неординарний, поліфонічний твір побудований на потоці словесної свідомості з різними темпоритами. В. Поліщук не приховував свого захоплення ритмічною прозою “Блакитного роману” (вона асоціювалася із “Записками вдівця” П. Верлена), В. Гадзінський доводив, що наратив твору Г. Михайличенка “иногда тече быстро, але спокійним темпом (просто ідилічним), то знову немов підбирає, громадить свої сили перед перешкодами і опісля – спадає нестримним бурхливим круговоротом у пропасть” (“Фрагменти стихії: Статті та рецензії”, 1927). Твір часто переходить із прози в поезію і навпаки, стираючи між ними межі. М. Васьків спостеріг, що деякі фрагменти написані чітким віршовим розміром – ямбом (“Коли твоя душа полине...”), дактилем (“Падає, падає листя”), амфібрахієм (“У темних проваллях одвічної тайни снувалася легенда аоріст”).

Для адекватного прочитання зашифрованого тексту “Блакитного роману”, що “моделює “інакшу” (не-так-як-реальну) “дійсну дійсність” [8, 74], варто користуватися ключем його декодування “з усіма типовими символічними ознаками”, враховувати “поетичний, аж до музичності, ритм оповіді; насиченість віддаленими історичними ремінісценціями, постійні ліричні відступи з імпресіоністичним забарвленням”; це притлумлює “звичну для реалістичного сприйняття фабулу твору” [4, 276–277]. В її основу покладено міф революції в “буттєвій моделі «Ерос – Танатос»”, реалізованій на двох рівнях: внутрішньому, що передбачає проєкцію на образ Ти, і зовнішньому, що актуалізує опозицію Ти – Іна [8, 71].

Модерніст Г. Михайличенко, схильний до відображення часу некласичними засобами, демонструючи перевернуте співвідношення між об’єктивним і

суб'єктивним, спирався на традицію, витіснену на маргінеси логоцентричного письменства, поновлену в першій чверті ХХ ст. Пройнятий ліричним струменем, твір складається з калейдоскопу різних, асоціативно пов'язаних між собою імпресіоністичних картинок-вражень, тонко переплетених з елементами неоромантизму, революційного романтизму, символізму, навіть натуралізму, але не вичерпується ними, бо містить елементи експресіонізму, футуризму, сюрреалізму, який іще не оформився у відповідний стиль авангардизму. Має рацію Марія Яремкович, знаходячи в "Блакитному романі" ознаки орнаменталізму, відомого українській літературі від часів киеворуської доби. Його стильову специфіку дослідив Д. Чижевський ("Історія української літератури (від початків до доби реалізму)"), виявив у ньому "різноманітність орнаментальних прикрас, що зовсім іноді закривають провідну думку, тенденцію, змінюють характер твору; мозаїчність будови; послідовно символічний погляд на світ; стилістика, котра не лише служить змістові, а має самостійну вартість тощо". Орнаменталізм, апробований Г. Михайличенком, стане однією зі стильових тенденцій експериментальної прози 1920-х років, альтернативою фабульній епіці.

Вісім частин твору ("Інтродукція", "Коли пожовкне листя", "В садку коло хати", "Палата червона заграва", "Аоріст", "Під місячним промінням", "Блакитні душі", "Посвята") об'єднані спільними героями: Я, Ти, Іна, Яся, Чоловік – "будучий демагог", Мавка-Мрія, Іріс, Ганка, "бувший депутат Всенародного Конвенту" та ін., яких В. Гадзінський ототожнив з автором (Я), українським народом (Ти), Україною (Іна), революцією (Яся). Персонажі, матеріалізуючи метафізичні ідеї, виконують роль символів, дають можливість для різнотлумачень, висвітлюють ледве вловні імпульси екстравертивного змісту, розкривають панораму чуттєвих колізій, адже письменника майже не цікавила фабула або з'ясування прототипів.

В "Інтродукції", що виконує архітектонічну й семантичну функцію увертюри, запропоновано попередній екскурс у родовід Іни, яка репрезентувала реальну Україну, і Тебе (Ти) – власне народ, довільно трактовані гіпотези та факти історії. Особливе значення відведено кольоровій символіці, коли блакитна душа Іни охоплює "свіжий вечір", "простір і міць вільного моря", "батьорість ранішнього вітру гірських верховин", поєднаний із душею народу та її "безмежними глибинами" й "одвічною порожнечою". Анафоричні абзаци ("В Твоїй душі була блакить стоячих вод...", "В Твоїй душі була блакить глибин холодних океанів...", "В Твоїй душі була блакить одвічної порожнечі") задають оповіді інтимно-ритмічний тон, що набуває універсального смислового сенсу, зумовлюючи прикінцеві зізнання наратора, схильного до самопожертви: "Останній свій погляд Тобі я присвячую...", "В блакиті Твоєї душі я розгадав таємниці і вгледів прийдешнє", "На страті Тебе я пригадую".

Іна й Ти рідні, пов'язані через батьків (єгиптянка – мати Ти – і батько Іни) і водночас антитетичні, приречено амбівалентні у своїй єдності: "Твоя душа була зложена з двох ущерть повних великим змістом душ і в цілому ж вона являла собою порожню безодню". Обидва персонажі "являли собою два протилежні бігуни одної кулі і стреміли стати одним цілим", хоча "сумно сурмили Тобі осінні голоси про минуле, а Інні – майбутнє". У стосунках між ними спостерігається алюзія на вчення конфуціанства про дві протилежні, взаємоперехідні енергії Ян та Інь, які, втілюючи в собі світлу, активну чоловічу і темну, пасивну жіночу космічні субстанції, у поєднанні гармонізують світ.

Експозиційне навантаження припадає на розділ "Коли пожовкне листя", де завбачено й уточнено майбутнє дійство. Ще панує стан відносної, хиткої врівноваженості, коли Ти освідчується Іріс, багатозначний образ якої нагадує Іриду – давньогрецьку богиню веселки, крилату вістунку Зевса й Гери. За однією з версій, її вважають матір'ю Ероса. Г. Михайличенко називає її Мавкою, втіленням кохання, уподібнює до осені – "вогневого птаха, що майнувши

крилом, сконає, спопеліє дощенту”, виконавши “шалений танок різнобарвної смерти”. Водночас героїня має риси вимріяної України, приреченої на перші конфлікти з підступною Ясею (революцією). Тут ледь прокреслена зав’язка, зумовлена прихованою, далекосяжною інтригою Ясі, яка силкується здобути прихильність Ти, викликати в нього, закоханого в Інну, довіру до Чоловіка.

Змагання за душу Ти розгортаються в розділі “В садку коло хати”, коли точиться кривава боротьба червоних за панування над світом. Іна, блукаючи в тумані, виповнена кассандрівським завбаченням трагічної долі (“...У вихорі боротьби розтопчуть тебе, як тендітну польову квітку, кінські копита дикого табуна...”), прагне зберегти український світ, протистояти руйнівній стихії; з її глибин виринає амбівалентний Я, зваблений Ясею, закомплексований фанатичною вірою у фантомний “червоний світ”: “Ви знаєте, як щемить боляче, коли, мов перед смертю, перегортаєш сторінки свого життя і не знаходиш особистого щастя”. Автор, силкуючись зняти із себе підозру в роздвоєнні свідомості революціонера, відмежовується від персонажа, похапцем виправдовується: “Ви не подумайте, що я говорю про себе з вами. Але він”.

Наймістичнішим видається розділ “Аоріст”, назва якого мало прояснюється посиленням на дієслівну видо-часову форму давніх індоєвропейських мов, що виражала минулу одноразову дію без вказівки на її тривалість, позбавлену актуальності в момент мовлення. Таємнича легенда-натяк із минувшини (“знаки незнані і давні твою тамували блакить”) набуває нефінального значення, не підлягаючи однозначному декодуванню: “Пітьму безкрайніх світів ти зором незрячим своїм пронизав і застиг у небутті”. Довкола панує онтологічний безрух, абсолютна завершеність дії, після якої вже нічого не відбувається, лише простір заповнює порожнеча, вічне ніщо після примарного бою. Яся, досягнувши своєї мети, не годна заповнити духовної пустки, її тваринні потяги не співмірні з коханням, із блакитною мрією, не спроможна замінити Інну, тому охоплена ненавистю до неї і Я, якому “дороговказом шлях твій відзначив” “чийсь придорожній надгробок з дикого каменю”. Каламутні лібідозні інтенції символізують завивання вітру, гуркіт потяга, що втілює в собі ворожу силу, пролітаючи повз героя в безвість. У розділі використано анафоричні повтори, рамкову композицію: “У темних проваллях одвічної тайни снувалась легенда аоріст”.

Розвиток напруженої дії розгортається в наступному розділі – “Під місячним промінням”, коли душі героїв після емоційних сплесків переживають внутрішнє спустошення, поглинаються містичними ситуаціями з готичним антуражем, як у випадку зустрічі юнака з дівчиною із заплуценими очима, у хлоп’ячому вбранні – “блакитною плямою місячного світла” на бездоріжжі нічного лісу. Вона вночі стає тінню героя, а вдень наглядає за ним, набуваючи вигляду конкретної дівчини Ганки, дочки Чоловіка. Юнак, у якому сфокусовані Я і Ти, переживає власну духовну смерть, його уявні або реальні персонажі – Іна, Чоловік, Ганка – гинуть у водах Дніпра. Набуває першорядного значення семантика фатуму: “Спадщинна отруйна кров твоєї матері, що тяжким, незносимим прокляттям висіла над тобою, поглинула ще одно офірне серце”. Персонаж, постійно повторюючи слова “Ти не знав цього, але відчував. З самого початку”, приречений на усвідомлення амбівалентності, що сталася після придушення національно-визвольних змагань, яке розполовинило його свідомість (Тебе) на Ти і Я (“Блакитні душі”), на осмислення гіркоти ілюзій та драматизму офірування.

Спостерігається поступова смерть спустошеного Ти, який не бажав знатися з Я, встигнувши стати чоловіком для Інни: вони обоє поєдналися і тілами, і блакитними душами, формували “блакитний роман”, що так і лишився нереалізованим, адже під ранок “два мертвих трупи з обличчями білими як нововипавший сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку... Лікарі не викрили прикмет самогубства...”. Еротична енергетика парадоксальним чином перехрещувалася з танатологічними імпульсами.

Наратив “Блакитного роману” формується завдяки нанизуванню емоційних фраз, монтуванню внутрішніх невловних станів, часових зміщень, застосуванню засобів синестезії, де домінує кольоровий компонент “замість хронікального розвитку подій чи настроїв” [7, 26]. До речі, кожному розділу властива своя барва – жовта (“Коли листя падає”), червона (“Палала червона заграва”), срібна (“Під місячним сяйвом”), індиго, кобальт (“Аоріст”) тощо з перевагою блакитної (“Інтродукція”, “Блакитні душі”), де зосереджена “самоідентифікація «Ти»”, “символ енергії, знання, життя, але не чистоти <...>, в романі помирає лише тіло, блакить же одвічна – лишаються знання та перевтілення” (А. Підпалий). Іноді кольорова семантика набуває “антонімічного” сенсу: “Блакитна Іна. Іна блакитна!.. Іна як заграва!.. Я забув про її блакитний сум. Росла, палала червона заграва”.

Першорядне значення надавалося ліричному сюжету, що розгортався у двох аспектах – реальному та ірреальному. Затемнена символізація (мавка, мрія, легенда-аоріст і т. п.) мала не так фольклорну інтертекстуальність, як спиралася на давню єгипетську й грецьку містику, зокрема втілену в числах сім (наприклад, сім станів життя на шляху всесвіту, зокрема до Бога, як у міркуваннях Г. Сковороди) та вісім, що вказує на квінтесенцію роздумів про життя, розмежовану на дві блакиті – сонячну і порожнечну. Особливо дався взнаки потяг до культурних універсумів, до модифікації трагічних постатей Озіріса й Ізиди, супроводженої алюзіями на давньоєгипетську “Книгу мертвих”. Ідеться про міфотвірну стихію, а не модель історичної реальності, тому “персонажі втрачають антропологічну визначеність, стають складними, багаторівневими символами” [9, 13].

Сфінкс репрезентує таємне, часто небезпечне для людини знання, ознайомлення з яким може стати смертельним для неї, що розкрито в “Блакитному романі” через низку паралелізмів: “...єгиптянка все зрозуміла, а надвечір випав сніг, який убив її блакитну душу”, “В ту ніч у безликого сфінкса, що стояв ліворуч від дороги великих пірамід, упала додолу голова”, “В ту ніч не стало батька у Іни”. Анафора “В ту ніч” указує на таємничі дієства, надто містично-лунарного змісту. Саме тоді, уві сні, перед Ти явилася вимріяна Мавка-Іріс, яка втілювала “недосяжну дружину – біловолосу царівну з пишною квіткою лотосу на голові замість корони, із смарагдовими очима й губами-жаринами, з гадючим тілом-вогнем, з безсоромними рухами”.

Замість хроніки революційних подій розгортаються мінливі враження, постає новий міф Г. Михайличенка про зворохоблену дійсність, розгортаються різні етапи розвитку аніми – жіночого начала у структурі чоловічої психіки Ти, що втілюють бажання або небажання реалізації статевого інстинкту. Водночас з’являється новий напрямок еротичного досвіду, коли стосунки між головним героєм і Чоловіком у главах “Коли пожовкне листя” та “Палала червона заграва” набувають пікантного сенсу, що “продукує інший дискурс сексуальності – гомосексуальний” [8, 72]. Це свого часу спостеріг М. Йогансен, знаходячи у творі ознаки безладного статевого життя: “...цілком випадкові відносини з якоюсь побожністю малює автор, зв’язуючи їх з блакиттю душі та її таємничими потребами” [5, 99]. Але критик при глибокій спостережливості, апелюючи до настанов “пролетарського” сумління, дійшов запозиченого зі словника більшовицької ідеології висновку, ніби “еротичні ексцеси – чадо рафінованої розбещеності заможних клясів” [5, 99, 98].

Хоч би як Г. Михайличенка звинувачували за спроби культу “еротики й самогубства”, насправді він розкривав “два невіддільні потяги – ерос і танатос, життя і смерть, творення і руйнація” [2, 8]. На припущення Марії Яремкевич, спочатку Яся втілює чистий біологічний (лібідозний) зв’язок, поступившись Іріс, виповненій романтичним поривом до абсолютної краси, відвертих еротичних почувань, натомість Іна символізує психоемоційний сенс духовної відданості, а Ганка – вищу мудрість. Усі вони репрезентують різні форми аніми Ти. На шляху до Абсолюту Ти мусить подолати в собі фемінне начало, відбутися

в чоловічій самості, зустрітися з Я – половиною власної душі, аби досягти сподіваної гармонії в цілісному естві, спробувати “на інтуїтивно-символічному рівні компенсувати втрату цілісності” Космосу. На жаль, цього не сталося, тому, маючи профетичне чуття, Г. Михайличенко у фінальній “Посвяті” прощався із самим собою, знаючи, що його чекає неминуча смерть: “Останній свій погляд тобі я присвячую”.

Екзистенційний жах перед невідворотним утілено в образі Я (апологія любові) та його антиподі – Ти як іншому, власне смерті, що її ніс у собі син “смуглявої єгиптянки” та “безликого сфінкса”. Достеменно відродження Ти, причетного до знелюдненого світотворення з відсутнім душевним теплом, можливе через його знищення у вогні любові, завдяки чому відкривався шлях до Абсолюту. Понівечене Першою світовою війною, воно стало видимістю початку ХХ ст., панегіриком “масово-кривавій боротьбі”, у вирі якої знищуються світлі мрії. Тому руйнувалися всі зв’язки між революцією та зболеною душею, поглинутою низкою смертей і ненаглою руїною, коли гине Чоловік (лідер Червоних), примарна Мавка-Іріс, Ганка. Вода, яка їх поглинає, символізує “вмирання старого і народження в новій іпостасі” [7, 28], що дає змогу припустити ймовірне відродження персонажів.

Усі зусилля твору спрямовані на подолання екзистенційного страху смерті через усунення абсурду буття, воно розгорталося через бінарні опозиції між Ти й Іною, сприйнятих як “два протилежні бігуни однієї кулі”; між ними опинилося приречене на розстріл Я, що відображає Ego (Свідоме), стиснуте Id (Несвідоме) та Super-ego (Надсвідоме). Життя і смерть аж занадто переплелися між собою, особливо в цупких обіймах Я й Ти: “два мертвих трупи з обличчями білими” в ситуації статевого зближення. Але навряд чи можна вважати переживання персонажів занепадницькими [1, 77], навіть коли вони охоплені “тяжким, незносимим прокляттям”, увібраним через “отруйну кров твоєї матері”. Радше йдеться про фатум, що нависає над життям героїв, примушує їх почуватися приречено самотніми, як-от Іну (“Сивий холодний туман окутав блакитну душу Іни міцними тенетами”), зумовлює меланхолійні переживання та відповідні їм пейзажі в розділах “Коли пожовкне листя”, “В садку коло хати”. Симбіоз позачуттєвих символів та сенсуалістично вияскравлених імпресій “Блакитного роману” – рідкісне явище в літературі українського модернізму, ускладнене як стильовою, так і жанровою дифузією, що пізніше стане прикметною ознакою експериментальної прози 1920-х років, завбачаючи аналогічні, доведені до крайнощів тенденції постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васків М. Романні форми в українській літературі 1920–1930-х років. – Кам’янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. – 325 с.
2. Гладка І. Стильові доміанти творчості Гната Михайличенка: автореф.... канд. філол. наук. – Одеса, 2011. – 18 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ: Феміна, 1995. – 688 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. [за ред. В. Г. Дончика] – Київ: Либідь, 1998. – Кн. 1. – 464 с.
5. Йогансен М. Еротизм в новій українській поезії (“Онан” В Поліщука, “Блакитний роман” Г. Михайличенка)// Жовтень: Збірник, присвячений роковинам Великої пролетарської революції. Видання Всеукраїнського літературного комітету художнього сектора Головополітосвіти. – Харків, 1921. – С. 98–105.
6. Приходько І. Гнат Михайличенко // Письменники Радянської України. 20-і роки. – Київ: Рад. письменник, 1989.
7. Романенко О. Світ і людина в українській літературі доби розстріляного відродження. – Київ: Компанія ВАТЕ, 2006. – 96 с.
8. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, канон, класифікації. – Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя. – 197 с.
9. Яремкович М. Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики і поетики): автореф.... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2004. – 19 с.